

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | DICIEMBRE DE 2012-MARZO DE 2013 | NÚMERO 54 | 45 PESOS

ó al pueblo, siendo de notar el juicio de su alocución y com-
liéndose desde luego que obede-
convicciones muy bien razona-
in degenerar en apasionamientos
s ni en insultos que no deben fi-
en tales casos. Se nos ha dicho
ste Sr. es el redactor en jefe del
dico "El Fandango." En la calle
Monterilla otro joven estudian-
ó la palabra. En la de Balvane-
dividuo que dijeron ser im-
á un carro repartidor de
llí habló. En la Mer-
de la Escuela N.
curso

rrumpieron en vivas
la misma calle de San
llaban algunos solda
mería montada que
ver las masas, y fu
siendo en esté lar
alumado los que
rrias

MUSEOGRAFÍA

Las exposiciones son el resultado
de un proceso constituido por
actividades y lenguajes de distinta
naturaleza, que se integran en un
concepto común que se va
construyendo durante el proceso.
De manera semejante, el collage
se crea integrando distintos
materiales y elementos bajo una
sola idea. A ambos podemos
considerarlos como un lenguaje de
lenguajes.



tao los anti-ree
ni se en la calle
d esa hora co
estudiantes en
co á poner en
reunido
desm
lanzan
la p
n e
a Com
zoz
Unive
econf

lutame
llas mas
de Santa
bién á un
Se nos
gracias p
as des
no sien-
e gendar-
antada, lo
es algu-
han de
sonales
nico.

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

Coordinador 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 Fernando Félix

Fotógrafo Gliserio Castañeda

Asistente editorial Cristina Martínez Salazar

Edición y diseño Raccorta

Portada Collage de Cristina Martínez



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 54, diciembre de 2012-marzo de 2013, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102. ISSN: 1870-5650. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Offset Rebozán, S.A. de C.V., Av. Acueducto 115, Col. San Lorenzo Huipulco, Deleg. Tlalpan, C.P. 14370, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 23 de noviembre de 2012 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Sumario

- 02 Presentación
- 04 Museografía: poética y revelación
Juan Manuel Garibay
- 08 El afuera y el adentro de las exposiciones
Fernando Félix
- 12 Entre lo ideal y lo posible: notas sobre el papel del guión temático en la planeación de exposiciones
Ana Graciela Bedolla
- 17 La narrativa y la divulgación significativa del patrimonio en sitios arqueológicos y museos
Manuel Gándara V.
- 24 La experiencia museográfica y su estudio
Lauro Zavala
- 27 Nuevas formas de investigación de las técnicas expositivas
Juan Carlos Rico
- 32 ¿Por qué un curador podría hablar de museografía?
Josefa Ortega
- 36 Entrevista al profesor Miguel Ángel Fernández
Fernando Félix
- 41 El Museo del Ideal. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas
María Bolaños
- 48 Ese montón de espejos rotos
Marco Barrera Bassols
- 52 Reliquias cotidianas. El Museo de la Inocencia
Ana Yunuén Sariego
- 55 *Tzompantli*: lugar de espacios interiores
Manuel Marín
- 57 Reseña: Casa de la Memoria Indómita
Rosario Ibarra
- 58 Reseña: Museo de las Culturas, Pasión por Iztapalapa
Martha y Greta Papadimitriou Cámara
- 59 Reseña: *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*
Rosa María Licea Garibay
- 61 Reseña: serie Cuadernos para la Gestión Cultural Municipal
José Luis Mariscal Orozco y Mónica Urrea Triana
- 62 Humor: De piezas rotas y otros demonios
Cristina Martínez Salazar
- 64 Foto del recuerdo: Vitrina, del almacenamiento a la exhibición
Cristina Martínez Salazar

Presentación

Este número aborda el tema de la museografía, concepto que nos remite directamente al hecho expositivo y que para nosotros consiste, en primer lugar, en el proceso que se lleva a cabo para realizar exposiciones, así como en las actividades de mantenimiento y actualización de las muestras. Desde otro punto de vista, la museografía también es considerada como la *práctica* del museo, aunque sus promotores no incluyen en esa definición a otras funciones como la restauración, los servicios educativos y la difusión. Para algunos es difícil concebir y valorar los complejos procesos de conceptualización realizados por el área de diseño cuando se crea una exposición, los cuales en ocasiones no difieren mucho de los realizados por los curadores.

De cualquier manera, realizar una museografía constituye una actividad compleja y, por esa razón, en la primera parte de la revista hemos puesto el acento en el concepto de museografía y en las actividades que forman parte del *proyecto museográfico ejecutivo*. En esta primera parte el artículo de Juan Manuel Garibay aporta nuevos y originales elementos sobre la naturaleza y complejidad de las exposiciones, al aludir a los territorios conceptuales que se crean en las salas y que constituyen placas de significado abiertas a la experiencia de los visitantes. En “El afuera y el adentro de las exposiciones” se describe de manera general una forma de abordar el proceso de trabajo museográfico y sus dos planos de trabajo: el particular y el general, el adentro y el afuera, así como hacer y pensar las exposiciones. Ana Graciela Bedolla nos confirma el vínculo y la dependencia del proyecto museográfico respecto del programa museológico al revalorar el papel del guión temático en la creación de muestras coherentes y sólidas, y al desentrañar su naturaleza y forma de elaboración. Manuel Gándara comenta lo que se gana al desarrollar los aspectos narrativos en las exposiciones para ofrecer a los visitantes experiencias significativas; la creación de arcos dramáticos, el planteamiento del conflicto y la economía narrativa posibilitan la construcción de historias más atractivas para la gente. Lauro Zavala aborda el tema de los estudios sobre la experiencia de visita a los espacios museográficos, y afirma que se trata de una disciplina relativamente nueva que muestra una evolución y una creciente tendencia al desarrollo de aproximaciones interdisciplinarias; también sostiene que al adoptar la perspectiva del visitante es posible considerar la visita a cualquier espacio cotidiano como una experiencia de naturaleza museográfica. Por su parte, Juan Carlos Rico propone un esquema de investigación basado en un nuevo programa teórico, práctico y pedagógico que transforma el antiguo taller de montaje experimental en un laboratorio de investigación, creación y experimentación expositiva. El artículo de Josefa Ortega presenta una concepción de curaduría muy extendida en los museos de arte y las actividades y procesos que la componen, en la que establece los puntos de confluencia con el resto del equipo productor de exposiciones, en especial con los diseñadores.

La segunda parte de la revista se constituye por miradas personales y experiencias particulares sobre los museos. En esta sección el profesor Miguel Ángel Fernández nos habla de su interesante experiencia institucional y personal como gestor y coordinador de exposiciones y proyectos relacionados con museos, así como de su concepción sobre estos espacios y la importancia crucial del trabajo de los museógrafos en el proceso de creación de las muestras. A partir de la integración de las colecciones del desaparecido Museo Nacional de Reproducciones Artísticas al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, España, María Bolaños enfatiza que tal iniciativa impone una nueva conceptualización, pues sus fondos se duplican, se diversifican y el campo de acción se ensancha más allá de los límites cronológicos, temáticos y espaciales de su colección histórica. Marco Barrera se pregunta: ¿qué hacen los museos para la creación de mejores ciudadanos, para fomentar la curiosidad, el respeto, el espíritu de investigación y el pensamiento crítico? ¿Y para fomentar el debate sobre la identidad y la diversidad? Además comenta que es posible incidir en la definición de políticas públicas para que los museos actúen a fondo, unidos en redes, compartiendo recursos para tejer en el ámbito social no sólo con los ciudadanos, sino con las comunidades, en la segunda parte de su texto relata la recolección de objetos en Isla Arena, Baja California, y cómo los objetos encontrados en sus playas son útiles para una toma de conciencia. Y no a los objetos encontrados, sino a los buscados, se refiere Ana Yunuén Sariago en su artículo sobre el Museo de la Inocencia, impulsado por Orhan Pamuk, Nobel de Literatura 2006, e inaugurado en fechas recientes en Estambul, Turquía; se trata de un lugar dedicado al individuo donde los objetos cotidianos constituyen la puerta para que cada visitante tenga una experiencia particular. Por último, Manuel Marín reflexiona sobre el *tzompantli* como expresión cultural; lo disecciona, interpreta y recrea en su ensayo, como también lo hace en sus presentaciones museográficas, en las que centenares de originales cráneos nos conducen hasta la gran gesticulación colectiva.

En la tercera sección de la revista encontramos la reseña del recientemente creado museo Casa de la Memoria Indómita, un espacio para no olvidar impulsado por el Comité Eureka, así como la del nuevo Museo de las Culturas, Pasión por Iztapalapa, original y moderno espacio que promueve el diálogo intercultural. El número concluye con las reseñas de dos importantes publicaciones: *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*, libro de Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, y la novedosa colección *Cuadernos para la gestión cultural municipal*, impulsada por José Luis Mariscal Orozco ❖

Fernando Félix

Museografía: poética y revelación

Juan Manuel Garibay*

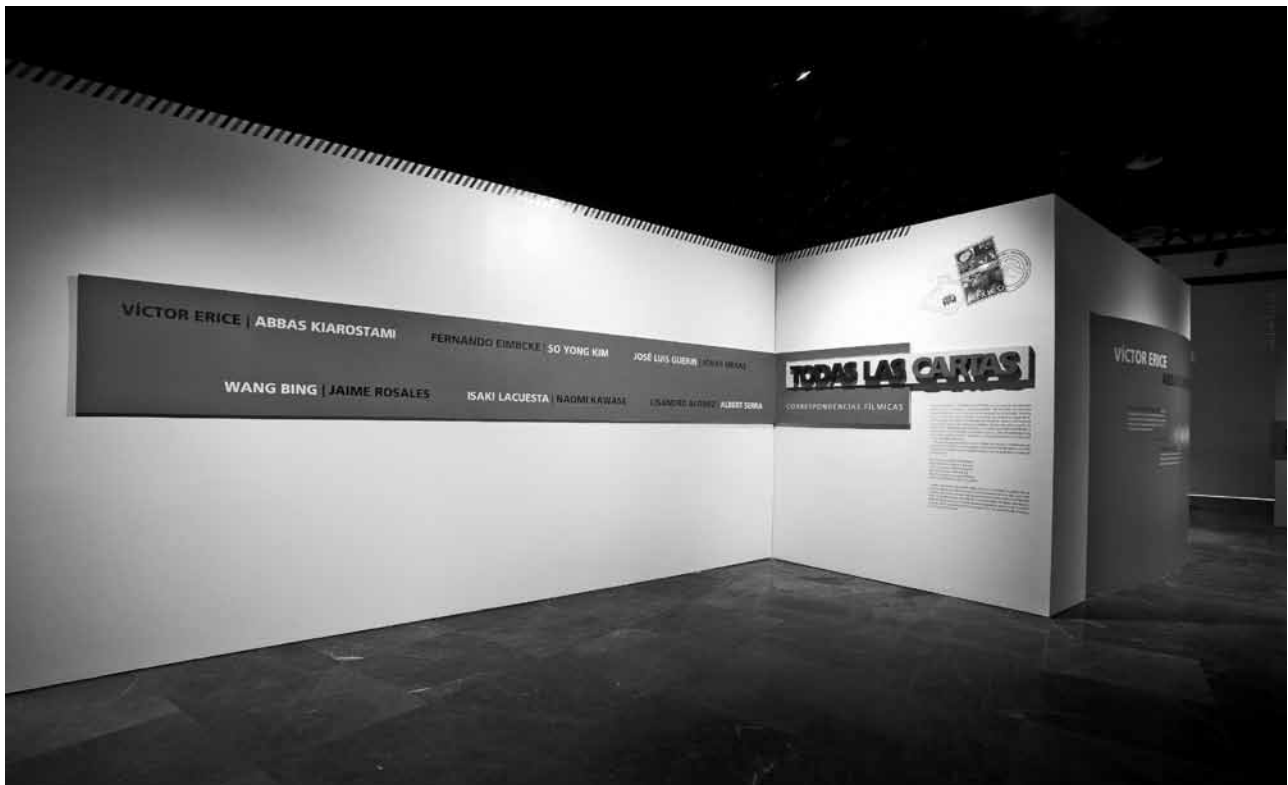
Hablar de una poética es hablar, en principio, de una con-jucción de territorios conceptuales que como una suerte de maquinaria operan para generar un cuerpo fluido y coherente que se nos presenta a la vista y en movimiento, a la espera de ser develado. La museografía y el proyecto museográfico deben suceder bajo esa línea conceptual, y la estrategia para su gestación parte de allí. Como las cuerdas de una guitarra, que por un efecto de resonancia vibran todas al ser tañida una de ellas, la museografía hace resonar y reverberar sus componentes bajo un eje poético unificador, que será como una cuerda tensa sobre la que el visitante construya un cuerpo vivencial por medio del encuentro con los componentes de una exhibición. Pero ¿de dónde emanan estos territorios conceptuales? Queda claro que todos ellos se expresan a través de las formas y la materia visual o concreta de una exposición. Lo que no es siempre explícito o inmediato es el hecho de que se expresan mediante *distintas densidades matéricas* en el lugar de la exposición, incluso al punto de expresarse en la propia disolución de las formas para usar el vacío como vehículo significativo: las relaciones de proximidad o distancia establecen una gestualidad poblada de implicaciones conceptuales.

En este punto se diría que la fuerza de una poética siempre radica en lo que subyace y en lo no dicho, en el espacio entre bloques de información o en la forma en que unos y otros se aproximan y se invaden. Cada exposición es un sistema de densidades específico. Una poética museográfica, en tanto que movimiento a través de espacio y materia, debería caracterizarse y definirse por la interrelación de conceptos en el espacio por medio de la materia y la información que de suyo contiene universos conceptuales acotados por esta envolvente museográfica. En este contexto, al hablar de territorios conceptuales me refiero a operaciones que ocurren en el espacio de una exhibición cuyo núcleo o materia prima son los contenidos de, por ejemplo, las obras reunidas para una exposición cualquiera. Pero hay que tener muy claro que, en el ámbito de un proyecto museográfico, este primer estrato es sólo un componente de la poética museográfica; un fragmento o una pieza cuya vocación significativa se modifica al experimentarse y practicarse museográficamente como parte de una red de significados. Así, lo que llamo territorios conceptuales son, con mayor precisión, regiones abiertas –susceptibles de modificarse en sus significados propios– que operan como entornos complejos donde uno o varios objetos museográficos se relacionan con la materia y el espacio de la sala y generan ex-

periencias significativas que el propio visitante también construye a partir del propio ejercicio de movimiento en el espacio.

La definición de una poética museográfica comienza cuando, a nivel de selección o integración de cualquier componente que ocupe un lugar, se toma conciencia de que habrá una red de territorios o regiones conceptuales que interactuarán unos con otros para tejer una red significativa conforme una persona recorra la sala, y en este transcurso la pausa y el espacio también tienen un papel como zonas de transición y elementos expresivos que modifican nuestra propia elaboración de conceptos en el recorrido. Es fundamental que la integración de dicha red de significados no sólo aparezca por medio de la relación de postulados o temas en un plano teórico, sino como un suceso que desde el espacio tomará coherencia. En una exposición nos encontramos en un plano que no sólo es teórico, sino vivencial; es decir, se podrá plantear un universo teórico consistente, que de seguro tendrá elementos indispensables e importantísimos, pero si no se tiene un marco espacio temporal que lo active en el lo conceptual, sencillamente no operará como exposición, sino como teoría nada más. Y en ese caso... ¿para qué ir a una exposición? Mejor quedarse en casa y leer.

Una exposición es un ensayo conceptual transformado en poética. En este sentido, su gestualidad es también una ruta al encuentro de una poética. Entendemos la gestualidad como la suma de rasgos formales de los elementos de una puesta en sala, que en última instancia definen el carácter de la exposición. La tectonicidad, por ejemplo, sería un elemento gestual operante en una exposición; es decir, parafraseando a Frampton (1999), la estrategia de encuentro de las placas constructivas de un elemento. En el caso de un hecho museográfico vemos elementos de tectonicidad intrínsecos a diversos géneros de componentes museográficos, pero también el comportamiento de placas en el sentido gráfico. Por ejemplo: de qué manera las placas de un texto se relacionan unas con otras para acomodarse y proporcionarnos trazos significativos de una poética. Otro ámbito de relación entre planos es el cromático, que en principio se regiría por preceptos pictóricos en el uso de los colores. Sin embargo, el uso de los mismos como código en el espacio incorpora valores que se instalan en la funcionalidad y el movimiento, así como en la observación de objetos y obras. Sin embargo, funcionan como elementos tectónicos en el sentido de que definen zonas con un carácter definido. La lectura de una transición entre territorios conceptuales siempre ha sido un ámbito donde el color tiene un papel claro.



Exposición *Todas las cartas*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, México, 2011 Fotografías Jorge Moreno

Recuerdo en este momento, por ejemplo, a Italo Calvino y sus *Seis propuestas para un próximo milenio* (1989). Él sugería levedad y multiplicidad, entre otras características deseables que caracterizaran a las artes narrativas. Pues bien, sus estrategias de visualización de la literatura se manifiestan o equipararse en el ámbito museográfico y serían estrategias tectónicas. La tectonicidad en la museografía sucede a un nivel constructivo y a otro de significación: de nuevo, placas de significado generadas por los objetos, los textos, la gráfica, el mobiliario, la iluminación, el color o los propios visitantes, si pensamos la manera en que las circulaciones de una exposición se organizasen. En definitiva, la tectonicidad es signo de una poética, ya sea al pensar en una estrategia barroca –de contraste y simultaneidad–, una operación clásica –secuencias y repeticiones– o una aproximación romántica: acentos y sutiles interludios. La razón por la que la cualidad tectónica de la museografía es signo de una poética es, de nueva cuenta, que los encuentros matéricos en una sala de exhibición sólo son legibles como placas conceptuales o los territorios maleables y orgánicos de que hablábamos. Hay formas elementales que por tradición se conocen para asignar claves y territorios o placas conceptuales: por ejemplo, la de signar con un color una sección de una exposición. Sin embargo, existen estrategias aún de mayor complejidad que tendrían que ver con textura y peso visual, por ejemplo. En la poética

de la museografía tenemos en concreto varios momentos por visitar. Hagamos un tránsito ágil por algunos de ellos.

REVELACIÓN

La noción de revelación es consustancial a lo museográfico. ¿Quién no ha experimentado la emoción de encontrar una pintura que en el libro parecía enorme y una vez en sala es un lienzo sutil y pequeño, pero monumental? ¿Quién no ha caminado por una sala y al dar la vuelta a una mampara descubierta en un nicho una pequeña escultura de barro iluminada cenitalmente, de forma que los rasgos faciales parecen despertar entre luces y sombras? ¿O tal vez una frase delante de un fotomural o una pantalla suspendida en el espacio que despierta ante una insospechada proyección? No siempre es posible acceder a esta cualidad poética, en principio por las consecuencias agotadoras que por lo general provoca el *horror vacui* de más de una instancia participante en el proceso expositivo, pero sobre todo porque, para asistir al momento de una revelación, es necesario un momento de silencio... De nada. Me refiero al encuentro con un objeto, un tema, un pensamiento o un documento, que implica un preludeo donde tenga lugar la intención o necesidad de descubrimiento... Y esto, en un entorno de pulsión por adquirir y transmitir información como en el que vivimos en la actualidad, resulta excepcional.



En el código genético de la museografía vive la antigua memoria de lo sagrado. En años recientes varias teorías educativas, por ejemplo el constructivismo, han propuesto la elaboración inteligente de los contenidos por parte del visitante: la construcción de la experiencia. Sin embargo, la noción de revelación pervive. La sola posibilidad de que un contenido se presente como elemento museográfico es inquietante y nos plantea muchas preguntas por resolver.

CONTRASTE

En el desarrollo de un proyecto museográfico se debe escuchar la respiración del guión. Las contracciones y dilataciones del espacio y, junto con éste, la de los significados de los territorios conceptuales que las ocupan: no sirve una lista de obra sin este elemento orgánico que dialoga con lo que los objetos quieren de la sala. El contraste puede operar de nuevo a nivel cromático, pero también de escala, textura, iluminación o de carácter gráfico.

Incluso un elemento para generar este fuelle museográfico que nos impulsa a seguir recorriendo una exposición puede ser la relación de proximidad o lejanía con el observador, lograda, por ejemplo, con la agrupación por medio de conjuntos o retículas ante el aislamiento o lejanía de un elemento museográfico. El contraste es un recurso de dinamización de los espacios de exposición, pero lo que en verdad resulta inusitado es que las operaciones de contraste en el espacio también nos colocan a nosotros mismos en disposiciones perceptivas que modifican los conceptos encontrados.

EVOCACIÓN

Lo inmediato y más simple consistiría en suponer que la museografía debe imitar las características plásticas del tema en cuestión o que de alguna manera debería reflejar el asunto u objetos en cuestión. Nada más alejado de la realidad. Lo que la museografía debería evocar es la propia lectura que realiza. Por ejemplo, si se montara una exposición sobre tocados étnicos, lo último que querríamos sería hacer unos muros en forma de pico para dialogar con el tema. (Suena aberrante,



pero sucede.) En vez de esto, podríamos establecer una lectura, un juego conceptual en el que transmitiríamos la noción de que un tocado implica un mensaje jerárquico y que podemos trasladar y evocar este hecho en la exposición por medio de variaciones en la altura y la iluminación, apoyándonos en recursos técnicos diversos.

Incluso un objeto o un fenómeno cultural es un conjunto de evocaciones múltiple y, de acuerdo con el propio carácter del conjunto museográfico, elegiremos con cuáles de estas características conceptuales decidimos dialogar mediante juegos de evocación. Eso sí: una evocación deja de serlo cuando imita a su objeto.

DIÁLOGO

Por último, quisiera referirme a un ingrediente de la poética museográfica con implicaciones profundas e ineludibles. Un proyecto museográfico es un diálogo con el entorno y consigo mismo. En un primer momento se dialoga con el recinto que contiene a la exposición, cosa que ya es un logro, dado que para esto hay que establecer una lectura de las cualidades plásticas, tectónicas, históricas y compositivas del espacio a ocupar. Sin embargo, una vez que encontramos esa voz que nos permite preguntar y responder en una especie de plática amigable con el sitio, se inicia un diálogo del proyecto con sus propios aspectos. En este diálogo es donde las formas y las estrategias van mutando, estableciendo diálogos de contraste, de evocación, de revelación, y se estructuran unas a otras en islas y territorios conceptuales para perseguir la sutil y volátil pervivencia de una poética museográfica. Una exposición es siempre un ensayo, una reflexión en el umbral de lo posible ✚

* Museógrafo independiente

Bibliografía

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE, 2000.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

Frampton, Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Akal, 1999.

El espacio museográfico

El espacio es un elemento fundamental del lenguaje de las exposiciones. Este lenguaje se construye con ideas y por lo general con objetos distribuidos en los espacios de las salas y dirigidos a los visitantes (sabemos que las muestras tienen sentido cuando hay un público que las recorre).

El espacio tiene expresión y no es sólo un contenedor de objetos y de otros elementos museográficos. Como contenedor hace posible o dificulta la adecuada instalación y lectura de dichos elementos y la circulación de los visitantes; como expresión ambiental posibilita la percepción y la significación por parte del público.

Michael Belcher (1994) afirma que la buena organización de los espacios en el recorrido de una exposición “está relacionada muy estrechamente con el concepto de ritmo, que consiste en ofrecer al visitante una variedad de experiencias según avanza a través de un espacio determinado”.

Para Ralph Appelbaum el recurso narrativo principal de las exposiciones es el espacio:

Las galerías, recorridos y espacios de transición pueden servir como metáforas tridimensionales de gran escala que comunican la historia de un modo intenso y emocionalmente estimulante. Dentro de estos ambientes dramáticos y envolventes los objetos adquieren un dramatismo muy especial: el colador de té llevado por un judío deportado, presentado en el Museo del Holocausto. O como en el Museo Americano de Historia Natural, donde los visitantes absorben visceralmente la historia de su evolución por su recorrido, y no solo conceptualmente a través de la lectura y los objetos.

Los espacios pueden constituir atmósferas que nos conmueven y que muchas veces no sabemos por qué. Producen un entendimiento con ellas, un contacto o un rechazo inmediato, sin tener que recapacitar: Peter Zumthor (2006).

En una entrevista con Michael Auping (2003) Tadao Ando afirma:

El espacio sólo tiene vida cuando la gente entra en él [está hecho para] promover una interacción entre la gente, entre la gente y las ideas que plantean las pinturas y esculturas y, aún más importante, entre la gente en su interior.

Hay que ofrecer a la gente una experiencia espacial. Para mí, el centro de un edificio es siempre la persona que está allí, experimentando el espacio desde su interior. No quiero que la gente venga aquí a entretenerse, sino a recuperar y alimentar su espíritu, su alma. Me gusta pensar en un espacio que te permita olvidar el aspecto secular de la vida y centrarte en ti mismo, que es lo sagrado. No [es] un lugar para evadirte... sino para conectar contigo mismo.

Para Tadao Ando, la forma circular que representa al infinito es la esencia de la filosofía zen y las curvas que crea en las exposiciones tienen la intención de que el público complete el resto del círculo para crear su propio universo dentro de las salas.

E. F.

Bibliografía

Appelbaum, Ralph, “Diseñar museos para el próximo siglo”, en *Revista Museología*, núm. 13, 1998, en línea [http://mail.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/123456789/1721/1/Dise%C3%B1ar_museos_para_el_proximo_siglo.pdf].

Belcher, Michael, *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1994.

Tadao, Ando, *Conversaciones con Michael Auping*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Zumthor, Peter, *Atmósferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

El afuera y el adentro de las exposiciones

Fernando Félix*

Los investigadores, guionistas, diseñadores y productores de exposiciones realizan una serie de actividades relacionadas entre sí con el objetivo de crear muestras museográficas destinadas a la interpretación final de los visitantes y de la sociedad. Por esa razón consideramos de gran utilidad conocer a profundidad el entorno social y cultural en que se presentan y analizar a detalle las acciones y productos que forman parte de su complejo proceso de trabajo.

La traducción de un lenguaje a otro (el paso de la investigación al guión, del guión al diseño y del diseño a su producción física) hace necesario comprender la naturaleza de la actividad que realiza cada una de las áreas; las que nos preceden, la que nos toca realizar y las de los grupos que culminan el proceso. La variedad de interpretaciones nos hace pensar también en la diferencia y el contraste entre el encargo y óptica de los profesionales del museo y la impredecible recepción de la misma por parte de los visitantes. Finalmente, hacer una exposición y al mismo tiempo reflexionar sobre ella nos coloca en una banda de Moebius, en la que de manera permanente nos encontramos adentro y afuera de lo inmediato, adentro y afuera de nuestro trabajo específico, del museo y de nuestro *quehacer*.

LAS EXPOSICIONES COMO FORMAS DE INTERVENCIÓN CULTURAL

En un sentido amplio, el diseño de exposiciones se realiza para establecer un diálogo con la sociedad y es un modo de resolver algunas necesidades culturales de la población. Son pensadas como espacios de encuentro y construcción cultural que posibilitan la difusión y apropiación del patrimonio, el acercamiento a las expresiones artísticas del pasado y del presente, y el debate sobre temas económicos, políticos, sociales y culturales.

El programa de exposiciones responde a la vocación y al plan de presentaciones museográficas que instrumenta el museo o la institución que las realiza y se enmarcan en políticas culturales más generales (oficiales, privadas, comunitarias o de la sociedad civil). Sin embargo, no es adecuado crear una propuesta sólo a partir de la mirada interna de los

profesionales de los museos; hay que acudir también al conocimiento de las necesidades culturales de los diversos sectores de la sociedad a la que el museo sirve. Es fundamental pensar en la interpretación social de las exposiciones, y su impacto en la población debe ser evaluado con indicadores que reconozcan la diversidad cultural y el derecho de los visitantes a crear su propia narración (Ranciere, 2010).

LA NARRATIVA DE LAS EXPOSICIONES

Las exposiciones hacen visibles a los objetos y elaboran con ellos una narración, la cual será interpretada de maneras diversas. Las piezas se presentan y representan para la contemplación de los visitantes y la mirada tiene un papel protagonista, pero atrás de esa compleja dimensión de lo visible existe “otra más profunda, cargada de significaciones que revela principios invisibles” (Bolaños, 2003) y se relaciona con la forma como se ordenan las ideas dentro de las salas, con la elección y organización de los objetos, con su contextualización, con los elementos museográficos que los acompañan y el ambiente que se crea para la realización de la experiencia museográfica.

Se trata de la *dimensión crítica y narrativa*, como la llama María Bolaños. Por su parte, Carla Padró (2003) sugiere que podemos pensar las exposiciones como lugares para interpretar y no sólo para comunicar (o adquirir información); hay que incluir la posibilidad de interpretaciones distintas de los temas presentados en las salas y aceptar otros modos de conocimiento, reconociendo la libertad del público para elegir qué pensar y cómo experimentar en las salas.

Por esa razón, los museos buscan nuevas formas expositivas y de relación con los visitantes. Se preocupan sobre todo por crear mejores y más expresivas condiciones espaciales para los discursos y las obras, al reintegrar la dimensión de la intimidad en la experiencia museográfica y construir un refugio para el mundo de la subjetividad, de la no certeza y de la conciencia divergente. “No se trata, pues, de exponer una teoría, sino más bien de contar una historia y de evocar un cierto estado de ánimo” (Bolaños, s. f.).

EL PROCESO MUSEOGRÁFICO

La construcción del discurso museográfico tiene, sin lugar a dudas, diversas maneras. Es desde esa posibilidad como nos interesa revisar qué ocurre cuando se crea una exposición. En el proceso para hacerlo se integran grupos especializados de trabajo, equipos interdisciplinarios capaces de llevar a buen fin complejas propuestas museográficas y de elaborar proyectos ejecutivos que contengan las indicaciones y los tiempos para producir las muestras.

Los trabajos realizados por el equipo de museografía son de diferente naturaleza, lo que obliga a realizar diversas traducciones. La pretensión del equipo debe ser crear espacios de significación con un mismo concepto: una misma temática, un mensaje principal, una propuesta de experiencia museográfica para los visitantes y una sola idea de diseño.

Un proyecto museográfico ejecutivo consta de cuatro etapas diferentes, pero igualmente significativas: la planeación, el diseño, la producción y el montaje (Félix, en prensa). Por medio de ellas se crea una serie de productos que van relacionando a los distintos grupos de trabajo hasta culminar con la inauguración de la muestra. Lo que presentamos a continuación es una propuesta basada en nuestra experiencia sobre cómo organizar y llevar a cabo el proceso.

La etapa de planeación. El trabajo se inicia con la elaboración o definición de la *propuesta general*, en la que se plasma la idea global de la exposición y sus objetivos. Ésta surge a partir de una reflexión sobre la importancia cultural y social de la colección y del tema propuesto. Dicho planteamiento detona un proceso de investigación que se concreta en el *guión temático*, elaborado por los investigadores

El proceso tiene como meta principal hacer una exposición en un tiempo determinado, cuyo único objetivo debería ser denominado de una misma manera. Se habla de curaduría en la etapa 1 y de museografía de la 2 a la 4, pero ¿cómo debemos nombrar a todo el proceso? De seguro “proceso museográfico” y a todos sus actores, “museógrafos”.

o curadores responsables, apoyados en un primer *estudio de público*. Este guión es una interpretación sobre el tema y la colección, y constituye la narración básica sobre la que se creará la muestra. El guión temático, como su nombre lo indica, es una presentación secuenciada de los temas, la colección, la gráfica y otros elementos museográficos; debe ser coherente vertical y horizontalmente¹ y contener el *mensaje* de la exposición. Se trata de una guía para la confluencia de todos los grupos de trabajo; los integra y les muestra el camino a seguir. También forman parte de esta etapa el análisis y la propuesta de adaptación de los espacios donde se alojará la muestra.

Es muy común que el grupo de investigación y de guión desee coordinar todas las acciones del proceso. Es probable que esa pretensión surja durante la primera etapa, cuando dicho grupo trabaja solo; construye y visualiza la exposición a su manera, sin compartirla con el resto del equipo. Los compromisos adquiridos al gestionar la colección, las relaciones con los artistas y con las instituciones fortalece la idea de los investigadores de que se trata de “su” exposición.

ETAPA	GRUPOS DE TRABAJO	FUNCIONES	PRODUCTOS
1. Planeación	Equipo de museografía	Detonar el proceso	1. Propuesta general
	Investigadores y guionistas	Crear la narración fundamental	2. Guión temático
	Responsables de estudios de público	Aportar elementos para dirigir la narración hacia un público específico	3. Estudio de público
	Diseñadores	Elegir, analizar y proponer los espacios, su construcción o adaptación	4. Análisis del espacio y propuesta de construcción o adaptación
2. Diseño	Diseñadores	Distribuir los temas y la colección en el espacio Establecer la experiencia museográfica	5. Guión museográfico
		Diseñar los ambientes y los elementos museográficos	6. Anteproyecto y carpeta del proyecto
3. Producción	Productores	Producir	7. Producción de todos los elementos museográficos
4. Montaje	Montajistas	Montar	8. Montaje e integración en las salas de los elementos producidos

La etapa de diseño. Desde la etapa de planeación los diseñadores deben conocer la investigación y el guión, y junto con los guionistas ensayar ideas que sirvan para desarrollar la trama narrativa (Appelbaum, 1998). Es conveniente ponerse en el lugar del público y utilizar la experiencia propia de aprendizaje a modo de guía. A partir de ello el equipo de diseño traducirá la narración al espacio tridimensional de manera comprensible y creativa para el futuro público.

Sucede también que el grupo de diseño, producción y montaje, que ha tenido un protagonismo menor, quiera aprovechar la ventaja y obligación de cerrar el proceso y tomar decisiones sin consenso, justificadas por la necesidad imperiosa de cumplir con los plazos establecidos. Es muy conocido el hecho de que cuando las muestras no se terminan a tiempo se les atribuya a los “museógrafos” toda la responsabilidad, aunque los retrasos no provengan de su área.

A diferencia del guión temático, que consiste en crear una estructura secuenciada de temas, el *guión museográfico* (que es el primer momento del diseño) consiste en distribuir dichos temas en las salas, construyendo nuevas referencias y creando unidades espaciales de exposición, conformadas por los objetos seleccionados, los gráficos y otros elementos de apoyo. En este segundo guión se establece también la experiencia que se propone que vivan los visitantes en las salas, de modo que se apropien del mensaje de la exposición, y se establece el sistema definitivo de información de la muestra.²

El proyecto museográfico ejecutivo parecería (aunque no lo es) un proceso tradicional de diseño en el que existe o se crea la necesidad de un producto determinado (una muestra que concrete el guión temático) que los diseñadores resuelven mediante la “carpeta de diseño” y de la producción y el montaje de la propuesta. Este esquema daría la atribución a los investigadores y guionistas de aprobar o no el diseño, como lo haría cualquier “cliente”.

A partir del guión museográfico se elabora el *anteproyecto museográfico*, constituido por las ideas generales de diseño de la exposición, las cuales serán revisadas, modificadas y aprobadas para finalmente realizar la *carpeta del proyecto*, que contendrá los planos y presentaciones ejecutivas de todos los elementos museográficos: espacios y ambientes de la muestra, mobiliario, gama de color, gráfica e iluminación.

Es lógico pensar que el área de diseño coordinaría todo el proyecto, ya que controla un mayor número de etapas y grupos de trabajo. Su posición privilegiada, debido a que se encuentra en el centro del proceso, le permite recibir los productos del primer grupo, traducirlos al espacio, diseñar los ambientes y elementos museográficos, producirlos físicamente e integrarlos en las salas por medio de las áreas de producción y de montaje sobre las que ejerce una coordinación natural.

Sobre la *etapa de producción* coincidimos con Iker Larrauri (1987), que sostiene:

La producción comprende la manufactura de las estructuras y el mobiliario museográfico, la realización de los elementos gráficos y tridimensionales de información, los acabados interiores de los espacios de exhibición, la instalación de sistemas y equipos especiales, así como la terminación de los tratamientos de conservación de las piezas. En ocasiones la producción comprende ciertas instalaciones muy complejas como son los dioramas y algunos tipos de ambientaciones, las maquetas o modelos detallados que a veces deben construirse a escala natural y con movimiento. Algunas estructuras mayores (plataformas, rampas, tabiques de separación de áreas) deberán construirse dentro de los espacios de exhibición y no en los talleres. La producción gráfica, particularmente, requiere una elaboración minuciosa y detallada, y del cuidado especializado de la tipografía. La supervisión de los museógrafos y de los especialistas sobre el tema deberá ser constante y contar con el auxilio de los arquitectos para las obras que tuvieran que efectuarse dentro de los espacios de exhibición.

En esta etapa se realizan también los guiones y la producción de los audiovisuales e interactivos que formarán parte de la muestra.

El proyecto museográfico debe ser concebido en realidad como una confluencia de diferentes especialistas reunidos para crear una narración que tenga una utilidad cultural y que responda al “plan de exposiciones” del museo. Ninguno de ellos puede tomar el control de todo el proceso porque no lo domina en su totalidad. Tampoco nadie de fuera lo puede hacer porque es un trabajo creativo que genera desde adentro sus propios caminos y soluciones. Tal vez la condición básica de un buen resultado sería la comprensión del proceso y la profesionalización de sus integrantes.

La etapa de montaje. En el texto citado, Larrauri nos dice que el montaje museográfico consta de tres fases: en la primera de ellas se realizan las delimitaciones arquitectónicas, se instalan las estructuras, las piezas más grandes y el sistema de iluminación. En la segunda se coloca el mobiliario y otras instalaciones medianas. En la tercera se trasladan los objetos de la colección a sus vitrinas y bases, se cuelgan las obras artísticas en los muros, se instalan los tableros de información gráfica y se ajusta la iluminación.

Sería deseable establecer una coordinación colectiva que convoque a todos los actores a reuniones generales (que complementen la organización y el trabajo de cada grupo) e implemente un programa de seguimiento y evaluación de todo el proceso.

Reunir a investigadores-curadores-guionistas, a diseñadores, así como a responsables educativos y de estudios de público puede ser una agradable experiencia interdisciplinaria.

¿UNA CONCLUSIÓN MUSEOLÓGICA?

Los participantes en el proceso museográfico investigan para el *quehacer*. Realizan investigaciones aplicadas destinadas a construir de manera colectiva una exposición y no investigaciones generales ni reflexiones museológicas con fines distintos al de su aplicación directa e inmediata; su actividad principal se encamina a *hacer* el proceso (Ana Graciela Bedolla, comunicación personal) y no a *reflexionar* sobre él. Sin embargo, en esos y otros momentos, de manera programada o no, todos los equipos de trabajo de un museo pueden reflexionar y realizar investigaciones sobre su propia actividad y sobre la institución y sus funciones. Corresponde realizar estas actividades (también en laboratorios de museografía y en espacios académicos formales) sobre todo a las personas que trabajan en los museos (Carretero, 1996) y son muy importantes para lograr su profesionalización.

Algunos autores afirman que la relación entre museología y museografía se puede ejemplificar con la figura de un anillo con dos caras separadas una de la otra; en el exterior se encuentra la museología y en el interior la museografía. Sin embargo, de acuerdo con lo que hemos comentado, esa relación se podría representar por medio de una banda de Moebius, en la que al mismo tiempo nos encontramos en la parte interior y exterior de la figura. El desplazamiento de un lugar a otro puede ser imperceptible: hacemos museografía y también museología. Es más divertido navegar en una banda de Moebius y disfrutar de un proceso creativo complejo y colectivo que dedicarnos a compartimentar y a separar lo inseparable ➤.

* Museógrafo, Centro de Estudios de Museos, UACM



Centro de la Imagen **Fotografía** Silvia Carbajal Huerta

Notas

- 1 Relación lógica entre los temas y en el interior de cada uno de ellos.
- 2 La idea de este esquema proviene de Museografía, S. C. (1993).

Bibliografía

- Appelbaum, Ralph, "Diseñar museos para el próximo siglo", en *Revista de Museología*, núm. 13, febrero de 1998.
- Bolaños, María, "La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares", en *Museología: crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003.
- _____, "Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas", s. f., en línea [<http://www.mcu.es/museos/MC/MES/Revistas/Rev02/EntornoMuseoRev02.html>], consultado en agosto de 2012.
- Carretero Pérez, Andrés, "La museología, ¿una práctica o una disciplina científica?", en *Revista Museo*, núm. 1: "Selección y formación de los profesionales de museos", 1996, en línea [http://www.apme.es/html/revista_01.htm].
- Félix, Fernando, "Gestión, diseño, producción y montaje de una exposición museográfica", en *Cuadernos para la gestión cultural municipal*, Conaculta/Secretaría de Cultura de Jalisco, en prensa.
- Museografía, S. C., "Guión museográfico del Museo-Espacio de Historia Mexicana", Monterrey, 1993.
- Larrauri, Iker, "Descripción de un proyecto museográfico", Quito, mimeo, 1987.
- Padró, Carla, "La museología como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio", en *Museología: crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003.
- Ranciere, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.



Palacio de Cortés **Fotografía** Fernando Félix

Entre lo ideal y lo posible:

notas sobre el papel del guión temático en la planeación de exposiciones

Ana Graciela Bedolla*

El guión [...] es un puente entre dos ecosistemas distintos. Nace en el reino de las palabras y desemboca en el de las imágenes.

BEATRIZ NOVARO (2003)

PLANTEAMIENTO GENERAL

A lo largo del territorio nacional encontramos museos que ofrecen visiones de nuestra historia y nuestra cultura, las cuales, en términos generales, son recibidas como verdaderas por el público y a veces como las únicas posibles, en virtud de que estas instituciones se han constituido en instancias legitimadoras de las ideas y los objetos patrimoniales. Sin embargo, no siempre los museos presentan información actualizada, producto de un trabajo cuidadoso y reflexivo, que dé cuenta además de la diversidad de enfoques, interpretaciones, miradas nuevas o propuestas sugerentes sobre los temas y colecciones que custodian.

Este escrito tiene la intención de abrir un espacio para reflexionar sobre la función del guión temático y sus posibilidades comunicativas, al reconocer el valor que posee como ensayo y, por tanto, como una interpretación plausible, si bien fundamentada, que debe asumir un margen de falibilidad, dado el constante avance de las disciplinas implicadas. De manera fundamental me he propuesto defender la idea de que el guión temático (parte inicial del proyecto museográfico) es por necesidad un proceso de trabajo interdisciplinario y colaborativo; que obedece a una lógica en que el poder se comparte y en la cual el rol del liderazgo es rotativo. Para ello es necesario establecer ciertas distinciones y definiciones, si bien de carácter provisional, que aporten cierta operatividad a la discusión.

Entiendo que un proyecto museológico integra la concepción global de un museo. Es decir, se trata del documento que argumenta la necesidad de un museo y sustenta su perfil (su vocación, si se prefiere), sobre la base de su originalidad y su pertinencia. En una palabra, demuestra de manera fehaciente por qué un museo es único e imprescindible.

Además de asumir explícitamente las políticas y directrices correspondientes, el proyecto museológico contiene una definición de criterios de prioridad (sobre sus públicos, por ejemplo), áreas (organigrama) y funciones adecuadas a su na-

turalidad (proceso y organización de trabajo). Es decir, contiene tanto los medios como los fines que se propone lograr.

Un excelente ejemplo de proyecto museológico fue logrado por Guillermo Bonfil (1983) respecto al Museo Nacional de Culturas Populares. En efecto: hacia principios de la década de 1980 irrumpió en el terreno antropológico, preocupado en lo fundamental por los pueblos indígenas, por los campesinos y los obreros, y puso de manifiesto la existencia y la capacidad creadora de sectores no incorporados a los intereses de los estudiosos, con lo que sustentó la noción de cultura popular.

De manera consecuente, se estableció explícitamente la relación entre el concepto de culturas populares y el de museo para dar lugar a un proyecto innovador, separado del paradigma de los museos institucionales (proclives a propugnar por una idea de nación e identidad) que abrió sus puertas a la diversidad cultural de los sectores populares al incorporarlos desde las actividades de planeación. Además de concebir cada exposición acompañada con una serie de actividades que llamó de “animación”, Bonfil proponía que cada muestra se itinerara y de manera eventual diera origen a la creación de un nuevo museo de cultura popular (Barrera, 1996).

Este ejemplo muestra con claridad cómo el proyecto museológico constituye el marco de referencia del proyecto museográfico. Al delinear sus políticas y lineamientos establece ciertas coordenadas que pautarán los temas, las perspectivas y los públicos prioritarios del modelo de museo que se quiere alentar.

Por su parte, el proyecto museográfico constituye la función sustantiva del museo. Diferentes propuestas coinciden en que se trata de un proceso conformado por cuatro etapas:¹ planeación, diseño, producción y montaje. Me detendré un momento para hablar de la primera, cuyo sustrato es la investigación, y aludiré sobre todo a la experiencia en los museos de arqueología, historia, etnografía y, eventualmente, en los de ciencia y tecnología, en virtud de que no estoy segura si lo expuesto en este escrito es generalizable a los museos de arte.

Aunque cada caso es diferente (y justo por eso mi descripción es necesariamente incompleta), se puede hablar de que en el museo se desarrollan diversos modos de investigación. Por supuesto, la investigación básica, es decir, la que ha generado conocimiento sobre el tema elegido; la investigación de colecciones (o curaduría) tanto porque se “interroga” a las piezas para obtener información nueva como porque se averiguan las propiedades de los materiales, técnicas de fabricación, estilos, significado y relevancia para su restauración; o bien la investigación sobre los públicos, entre otras posibilidades.

Sin embargo, el punto de confluencia de todas las anteriores es el guión temático. Allí se trazan desde los lineamientos más generales de la futura exposición hasta la propuesta de objetos y apoyos que en conjunto constituyen una unidad de sentido que deja de ser textual para ser transformada en una atmósfera argumental,² por medio de los lenguajes del espacio, de la luz, del color y de la gráfica.

“Un guión es la descripción, lo más detallada posible, de la obra que será realizada. Puede ser bueno, malo o regular, pero no es la obra en sí misma” (Feldman, 1993). El guión resulta entonces mucho más que la trama y la urdimbre, pero no es el brocado. Una vez terminado hará falta un proceso de transición en el que debe pasar inadvertido y, parafraseando a Beatriz Novaro (2003), debe morir para que ocurra la magia de la exposición.

Entonces habrá llegado el momento de pasar la estafeta, de convertirse en colaborador activo de quienes dominan los secretos del diseño.

LA NATURALEZA DEL GUIÓN TEMÁTICO

La elaboración del guión temático es un trabajo de investigación aplicada que posee un alto grado de complejidad. Resulta necesario distinguirlo de lo que algunos llaman *guión científico*, que suele contener la propuesta emanada de un proyecto de investigación primaria. Es decir, que ha generado nuevos conocimientos.

El guión temático es un instrumento que sienta las bases para planear una exposición y que por lo general lleva la intención de divulgar conocimientos recién creados, o bien de proponer una nueva manera para entender o interpretar conocimientos ya existentes a la luz de nuevas teorías, nuevos hallazgos o nuevas hipótesis. Es prácticamente un libro, cuya factura requiere extrema minuciosidad aun cuando la futura exposición se desarrolle en un espacio mínimo.

Podríamos hablar de un aspecto en cierto modo técnico y mencionar los elementos que lo conforman:³

a) Para una descripción formal: el título tentativo y el tema, así como una justificación que aporte razones sobre su relevancia y las investigaciones en que se sustenta; quiénes conforman el equipo de trabajo; las instituciones que participan; donadores o prestadores de colecciones, por ejemplo.

b) Un apartado de valor estratégico donde se incluyen tres factores que en gran medida condicionan toda exposición: el espacio (dimensiones, condiciones, antigüedad, ubicación), la colección (propia, prestada, estado de conservación, si ha sido investigada, restaurada, y el público (turismo, niños, visitantes con capacidades especiales).

c) Una sección de gran importancia metodológica donde se postula el mensaje principal, el enfoque o la perspectiva teórica y la propuesta de división temática. Ésta es la parte medular del guión temático, donde se encuentra la tesis y se proporcionan los argumentos que dirigen y modelan la mirada, a la que le imprimen originalidad e incluso abren la posibilidad de presentar algo cotidiano con la frescura de un descubrimiento.

d) El formato en columnas constituye un elemento instrumental para verificar la congruencia y la consistencia interna del guión.

e) El contenido de las cédulas es el resultado de un gran esfuerzo de síntesis que complementa lo que no dicen por sí mismos los objetos, ni siquiera con la participación de los apoyos gráficos.

f) Finalmente se incluyen la lista de obra y la bibliografía consultada.

Más allá del aspecto técnico y formal del guión temático, vale la pena analizar la relación entre algunos de sus componentes. En primer lugar me refiero al mensaje principal, la perspectiva teórica y la división temática.

Desde 1992 María del Carmen León consignaba que en los últimos años del siglo XIX surgieron ciertos criterios museográficos derivados de la concepción teórica que animaba el proyecto de museo:

Los evolucionistas, que entendían la historia como un ascenso constante, presentaron exposiciones a base de utensilios y artefactos agrupados alrededor de temáticas seriadas, procedentes de contextos sin relación espacial ni temporal, pero que mostraban fehacientemente la evolución del hombre.

Por su parte etnólogos como Bastian y Boas, con una perspectiva en cierta medida psicologista, hacían énfasis en la vida espiritual de los pueblos. “Bastian manejaría el criterio clasificatorio de unidades geográficas y más tarde Boas, junto con Wisler y Kroeber, introducirían el de área cultural, criterio que derrotó al evolucionismo dentro del discurso museográfico” (León, 1992).

Así, la autora demuestra que las corrientes teóricas no sólo guían la estructura del mensaje, sino que también determinan el proceso de selección, depuración y sistematización de las colecciones. Me gustaría ilustrar esta relación por medio de otro ejemplo. Se trata de la primera exposición que trabajé con niños en una comunidad zapoteca, Santa Ana del Valle. Entre muchos temas que se discutieron, ellos eligieron a las hormigas arrieras:

El tema de estas hormigas en particular no era un tema menor. De hecho era uno de los grandes problemas que enfrentaban los huertos familiares y algunas siembras de maíz, porque las hormigas arrieras eran sus depredadoras. La mayoría de la gente que las padecía compraba un poderoso insecticida que, si bien resolvía el problema inmediato, también constituía un peligro por su alto grado de toxicidad.

Empezamos a respetar a estas hormigas en la medida en que fuimos conociendo sus extraordinarias habilidades para mantener el hormiguero en condiciones asépticas, delimitar cuidadosamente las áreas de reserva de alimentos, crianza, las rutas de ingreso, salida y eventualmente de escape, así como sus orígenes y su división del trabajo, entre otras características. Una de las reflexiones más importantes que realizamos fue comparar las ventajas de la organización social de las hormigas con la organización social en Santa Ana del Valle (Bedolla, 2012).

El mensaje principal de esta exposición se derivó de algo que aprendimos y determinó el enfoque: la organización social se considera una etapa en la evolución de los seres vivos, ya que permite la conservación de ciertas especies en mejores condiciones que aquellas que carecen de esta estrategia de supervivencia. Lo interesante de esta perspectiva es que avispas, abejas y hormigas desarrollaron tal especificidad por lo menos cien millones de años antes de que apareciera el género *Homo* (Jaisson *apud* Bedolla, 2002).

De manera consecuente, la división temática se generó en función del mensaje principal, que relevaba la organización social como estrategia evolutiva, así como de la óptica implícita en el propio mensaje: optamos por la perspectiva que no separa la evolución biológica de la evolución social, sino que permite comprender mejor la relación entre una y otra como parte de un solo proceso.

Para los fines de este escrito vale la pena relatar, aunque sea en términos generales, la explicación de cada tema (Bedolla, 2002):

I. *Historia de una reina*: se describe la fundación de una colonia hasta su madurez, desde la perspectiva de la hormiga llamada reina; incluye la metamorfosis que experimentan las hormigas.

II. *La república de las hormigas*: pretende mostrar cómo la sociedad es un hecho de la evolución, la cual surgió entre los insectos antes que entre los vertebrados; se abordan generalidades sobre las características de las sociedades de hormigas, que han contribuido a su evolución: altruismo, división en castas, demografía adaptativa.

III. *Resolviendo enigmas*: su intención es ilustrar la manera en que se han descubierto algunas de las principales características anatómicas y fisiológicas de las hormigas: antenas, sensibilidad a los químicos, alimentación y el estómago so-

cial, higiene, mandíbulas, además de un apartado especial dedicado al cerebro.

IV. *Los oficios*: la diversidad de respuestas para construir sus nidos y garantizar la supervivencia de las crías; se propone mostrar cierto paralelismo entre las hormigas nómadas, las cazadoras y las cultivadoras, también llamadas “cortahojas” o “setistas” porque a este grupo pertenecen las arrieras.

V. *Herramientas de un mirmecólogo*: con el objeto de exponer que la investigación sobre las hormigas no está agotada, se presentan las dos o tres preguntas principales que se hacen los científicos actuales.

VI. *Recreaciones*: se exhiben los mejores trabajos plásticos como resultado del taller.

Otra opción, que en realidad fue la primera y descartamos, consistía en un enfoque ecologista, con énfasis en la educación ambiental. Esto tenía sentido dada la peligrosidad ya señalada del exterminador químico empleado en plantas de ornato, pequeñas huertas y sembradíos. En ese caso nuestro mensaje principal y la consecuente división temática hubieran seguido una ruta muy distinta, con posibles temas como los siguientes:

a) La aportación de las hormigas a la nutrición y oxigenación de la tierra.

b) Usos y abusos de los productos industriales para la eliminación de hormigas y otras consideradas como plagas.

c) La sabiduría ancestral: ¿cómo nuestros abuelos alejaban las hormigas?

d) ¿Qué nos sucede si consumimos alimentos cultivados que fueron sometidos a fertilizantes y plaguicidas?

Para cerrar esta idea es importante mencionar por lo menos dos factores que influyen en la configuración del mensaje, el enfoque y la división temática. Uno es el contexto y otro tendría que ver con la originalidad o la novedad del tratamiento del tema. En conjunto aportan valiosos criterios acerca de la pertinencia del proyecto museográfico.

En la decisión para el caso que estamos describiendo pesó más el mensaje relacionado con la evidente fuerza social comunitaria, dado que el pueblo de Santa Ana del Valle tenía cerca de 10 años con una tasa de crecimiento negativa, debido a la creciente migración hacia Estados Unidos. Por ello quisimos privilegiar el valor de la organización entre los niños que de manera previsible migrarían en el corto plazo y enfrentarían un contexto desconocido, con frecuencia hostil, en el que los lazos comunitarios serían decisivos.

Un componente del guión temático que merece especial atención es el formato en columnas. Si bien exige muchísimo trabajo, también es cierto que en él reside la gran posibilidad de evaluar la congruencia y la consistencia interna del planteamiento general del guión, en la medida en que se va desarrollando. Una propuesta de formato es la siguiente:

ÁREA TEMÁTICA 3: DIVERSIDAD ÉTNICA
 SUBTEMA: INTRODUCCIÓN
 IDEA PRINCIPAL

CONTENIDOS BÁSICOS	OBJETOS	APOYOS INFORMATIVOS	NÚMERO Y TIPO DE CÉDULAS	OBSERVACIONES

En éste se anota la idea principal del tema o subtema, que subraya la contribución de ese fragmento al mensaje de la exposición. Cumple el papel de guía para definir lo que se desea transmitir por medio de los objetos, a los cuales tratamos de hacer hablar en primer término.

El proceso sigue con la propuesta de apoyos, la cual ofrece un contexto que contribuye a ubicar y comprender al objeto, extender o profundizar su significado y compararlo, entre otras posibilidades. Algunos agregan una columna para consignar audiovisuales, interactivos u otro apoyo, como cédulas electrónicas. En algunos casos se trata de elementos complementarios a lo que se pretende que digan los objetos; en otros se pueden agregar dispositivos para públicos infantiles o con necesidades especiales, como cédulas en Braille o audios.

En lo que se refiere a las cédulas, la importancia de enunciarlas en el formato reside en su utilidad para subrayar su carácter suplementario. Es decir, sólo para expresar lo que no dicen los objetos, los apoyos gráficos ni algún otro dispositivo. Por decirlo en sencillo, es el último recurso para contribuir a la emisión del discurso.

La visión de conjunto del formato elaborado para cada tema nos permite ponderar si los objetos en efecto dicen lo que se declara como intención narrativa, si los apoyos en verdad contribuyen a la mayor comprensión de los objetos, así como a delimitar el número y contenido de las cédulas.

Este instrumento también posibilita evaluar en qué medida cada tema contribuye a la transmisión del mensaje principal, si los contenidos básicos señalados son suficientes, pertinentes y relevantes en términos del enfoque elegido. Por último, el formato en columnas permite configurar un equilibrio armónico y razonable entre objetos, apoyos y cédulas.

¿QUIÉN TIENE LA VOZ?

La transición de un lenguaje a otro no siempre es tersa. El proyecto museográfico experimentará una metamorfosis, por lo que el arribo a un buen puerto requiere la existencia de un equipo con claridad, comunicación, rotación del liderazgo, flexibilidad, y al mismo tiempo capacidad de argumentar y mucha, mucha creatividad. Más por experiencia que por teoría, y a riesgo de parecer esquemática, me atrevo a plantear algunos terrenos (digamos de confrontación) que considero de importancia estratégica, sin la menor posibilidad de resolverlos pero con la manifiesta intención de ponerlos a discusión.



Una manera de conocer la anatomía externa de las hormigas consiste en modelarlas en plastilina **Fotografías Ana Graciela Bedolla**



Dibujo que muestra detalles de la anatomía interna



Esquema que describe la metamorfosis de las hormigas

Uno de ellos reside en la afirmación proveniente del cine, respecto a que “las exigencias de la trama determinan su extensión” (Vale, 1989). A esto se opone la convicción casi axiomática de que *lo que manda es el espacio*. Más arriba comentamos que entre los factores estructurales que condicionan la exposición se encuentran el espacio, la colección y el público. Pero no sólo me refiero a los metros cuadrados destinados para exhibir. Pienso también en la forma, en el diseño de esas áreas, en lo que se conoce como la *distribución del discurso en el espacio*, que en ocasiones limita y eventualmente altera la secuencia propuesta en el guión temático. En este sentido, quienes proponemos el discurso textual pensamos en términos de unidades de sentido o temas, mientras que para quienes desarrollan el guión museográfico la secuencia natural se plantea en unidades espaciales o salas.

Otro punto crítico del proyecto museográfico reside en la tensión entre el grado de científicidad que acusa, el peso específico del diseño y la comprensibilidad de la propuesta para el público a quien está dedicada. En el mejor de los casos se logrará un equilibrio adecuado entre los factores, pero si no es el caso la exposición carecerá de la contundencia necesaria para la recepción de lo que se proponía transmitir. En efecto, algunas veces los académicos presionan para que la exposición presente todo el conocimiento relativo al tema, privilegiando el rigor del discurso científico. El lenguaje museográfico, en su búsqueda de la belleza, puede jugar un papel protagónico y en ocasiones apabullante, o bien, en un afán de divulgación a ultranza, se corre el riesgo de disminuir la importancia de la información y evadir los más significativos enigmas de los diversos campos de la investigación.

Por el contrario, un buen proyecto museográfico puede ser el resultado de un conflicto encarado en forma correcta.⁴ La interacción entre educadores, investigadores, diseñadores y otros especialistas en comunicación o iluminación, entre otros, se puede revestir de un cariz competitivo o bien colaborativo. Las divergencias pueden convocar la audacia de los participantes, y de manera consecuente llegarán a soluciones creativas. En cambio, la rigidez puede fracturar al equipo. Como hemos enunciado antes, parte del secreto estriba en asumir que el liderazgo es rotativo y que en cada etapa del proceso se requiere la coordinación de un especialista adecuado.

Un buen proyecto museográfico, en fin, debería ser original, sorprendente, contundente, atractivo y hasta polémico. La condición es que refleje una concepción construida por muchas mentes distintas que compartieron una ruta de propuestas y reflexiones que lograron materializar desde una perspectiva común. Para expresarlo en forma gráfica tomo prestada la analogía de Pierce (*apud* De la Garza, 2011), que afirma: “Una cadena es tan fuerte como su eslabón más débil. Un ca-

ble no es tan débil como cada uno de sus hilos tomados por separado”. O como parafrasea Lipman (1995): “Si un eslabón de una cadena se rompe, toda la cadena se rompe. Pero si un hilo de un cable se rompe, el cable sólo es un poquito más débil”. El proyecto museográfico puede ser el producto de un equipo que se constituye como una cadena. Personalmente, la figura del cable me parece más fecunda ❖

* Investigadora del Ex Convento de Culhuacán, INAH

Notas

¹ Iker Larrauri, Marco Barrera y Fernando Félix poseen esquemas de trabajo ligeramente distintos, pero coinciden en señalar dichas etapas.

² La noción de “atmósfera argumental es de Lluís Pau, citado por Fernando Félix.

³ En 1997 le pedí a María del Carmen León un pequeño taller sobre la elaboración de guiones temáticos para el equipo del Programa Nacional de Museos Comunitarios, entonces auspiciado por el INAH y la Dirección General de Culturas Populares. Ella nos enseñó la estructura básica que se expone en este apartado.

⁴ El documento sobre educación para la paz de la UNESCO plantea que el conflicto es un evento que ocurre normalmente y que puede constituir un motor para el avance de un equipo de trabajo.

Bibliografía

- Barrera Bassols, Marco, “Momentos y vertientes de la música popular mexicana”, proyecto de exposición temporal para el Museo Nacional de Culturas Populares-documento de trabajo interno, México, 1996.
- Bedolla Giles, Ana G., “Arrieras somos... y al mundo asombramos. Una visión panorámica de las hormigas”, guión temático de la exposición inaugural del Museo Regional del Niño, 2002.
- _____, “Haciendo y aprendiendo: exposiciones con niños”, en *Gaceta de Museos*, núm. 51, diciembre de 2011-marzo de 2012.
- Bonfil Batalla, Guillermo, “El Museo Nacional de Culturas Populares”, en *Nueva Antropología*, núm. 20, 1983.
- Feldman, Simon, *Guión argumental, guión documental*, Buenos Aires, Gedisa, 1993.
- Garza C., María Teresa de la, “La importancia de la filosofía en la educación media superior”, ponencia, Jornadas de la UNESCO por el Día Mundial de la Filosofía, México, 2011.
- Guerin, Marie Ann, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2004.
- León García, María del Carmen, “Historia, investigación y museo: un acercamiento a los principios teórico-metodológicos para la investigación histórica en museos”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Historia Regional Comparada*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992.
- Lipman, Matthew, *Lisa*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- Novaro, Beatriz, *Re-escribir el guión cinematográfico*, México, ccc/El Atajo/Conaculta, 2003.
- Pérez-Ruiz, Maya Lorena, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, INAH, 1999.
- UNESCO, “Plan de acción integrado sobre la educación para la paz, los derechos humanos y la democracia”, 1995, en línea [www.unesco.org].
- Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Buenos Aires, Gedisa, 1989.
- Vázquez Olvera, Carlos, Iker Larrauri. *Museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005.

La narrativa y la divulgación significativa del patrimonio en sitios arqueológicos y museos

Manuel Gándara V.*



Pirámide de Kukulcán (El Castillo) en Chichén Itzá **Fotografías** Manuel Gándara

¿DEBEMOS USAR LA NARRATIVA EN MUSEOS Y SITIOS ARQUEOLÓGICOS?

Todos hemos oído alguna vez que es deseable que el cedulario en un sitio arqueológico o una exposición “cuenta una historia”. En ese sentido, lo que ahora expondré no pretende novedad.¹ Lo que podría ser nuevo (y espero que útil) es cómo abordar esa recomendación. Se trata, por cierto, de una recomendación con un problema: contar una historia implica un mínimo de linealidad, una secuencia de lectura no siempre deseable o posible: el público puede fácilmente no seguir la circulación sugerida, saltarse elementos o incluso no llegar al final del recorrido.

¿Qué ganamos entonces adoptando una lógica narrativa? Habrá ocasiones en que no se quiera o pueda contar historias (y eso está bien), pero intentaré mostrar que cuando se quiere y se puede es posible ganar mucho, y a la inversa, *perder mucho* al desatender los aspectos dramáticos de un recorrido en un sitio o en una exposición.

En mi caso, me interesé por estos aspectos luego de explorar el diseño de experiencias, campo surgido en respuesta a la “economía de la experiencia” que postularon Pine y Gillmore (1999). Ellos proponen que la economía de las materias primas pasó a los productos manufacturados y,



The Australian Museum, Sidney

desde mediados del siglo pasado, de éstos a los servicios, para centrarse en las últimas décadas en las experiencias, cuya industria incluye a las de los espectáculos, los deportes y los viajes, entre otras. Dentro del capitalismo salvaje esto implica un turismo de masas que por lo general no es respetuoso del patrimonio y que las “experiencias” acaben siendo triviales, más bien “vivencias” en el sentido expresado por Bauman (*apud* Ledesma, 2011: 48).

Me preocupaba entonces la existencia de una nueva presión sobre el patrimonio proveniente de públicos que desean adquirir “experiencias”. Se vuelve entonces relevante estudiar en qué consiste una experiencia y cuáles pueden ser ahora las expectativas de los visitantes, sin que ello implique adoptar de manera acrítica el discurso de la economía de la experiencia, si no por otra cosa, porque si en vez de ofrecer vivencias trivializadas ofrecemos experiencias significativas, nuestras posibilidades de fomentar una cultura de conservación se multiplican.²

Pyne y Gillmore (1999: 98-99) caracterizaban una experiencia como interna, resultado de la participación física, emocional, intelectual o espiritual en algo; y ese algo se pue-

de orquestar para maximizar su efecto: hacerlo que gire en torno a un tema, transformar el entorno, la escala o la duración, etcétera: es decir, resulta posible *diseñar* experiencias, como cuando armamos un cumpleaños sorpresa.

Sheddroff (2001), pionero de este nuevo campo, señala que las buenas experiencias poseen de manera típica un inicio, un desarrollo donde se produce una tensión y por último un desenlace, y que para mantener la atención del público se deben eliminar los elementos que no sean indispensables. Al comentar esto con mi hija Mariana, quien estudió literatura dramática, me dijo:

—Pero, papá, ¡eso no es más que la definición del drama!

En efecto, eso es lo que el drama bien realizado logra mediante la narración. Así que me sugirió leer sobre drama y narración. No intentaré resumir lo leído, que de todas maneras no es más que una pequeñísima muestra de lo que existe, amén de que no hay espacio ni soy un experto en la materia: soy un mero arqueólogo metido a divulgador. Sólo destacaré algunos elementos de tres textos que me parecen directamente aplicables al diseño de la divulgación en sitios y museos.

LOS ELEMENTOS CENTRALES DE LA NARRATIVA

Aunque la posmodernidad aportó nuevos formatos y maneras de narrar, a la mayoría del público le resulta más familiar, y en ocasiones más satisfactorio, ver una historia de corte clásico. En esas historias, como señala McKee (1997: 135-315), hay típicamente un protagonista con un objeto de deseo (conquistar a la chica, llegar a ser rey, vencer al tirano, evitar la destrucción del mundo, etcétera). Cumplir este deseo, sin embargo, por lo general se complica porque hay algo que lo impide: un antagonista (ya sea una persona, un grupo, las fuerzas divinas o de la naturaleza), con lo cual se genera un conflicto.

El conflicto será el motor de la historia: durante la narración veremos al protagonista superar obstáculos, en intentos sucesivos en los que cada vez arriesga más, con lo cual se genera la tensión dramática que se resolverá en el clímax de la historia, ya sea para bien, en cuyo caso estaremos (simplificando mucho las cosas) ante un melodrama o una comedia, pues si salen mal tendremos una tragedia.

El conflicto puede tomar muchas formas o variantes (con miniconflictos que generan tramas subsidiarias), pero es el tránsito del inicio del conflicto a su resolución, lo que constituye el “arco dramático” y sin el cual no hay historia (*ibidem*: 210).

Para entender esta idea imaginemos, parafraseando a McKee, la siguiente historia: chico conoce a chica; se enamora de ella; se casan y viven felices el resto de sus días... ¿Y? ¡Qué aburrido: no pasó nada! En general, para crear interés se requiere de un conflicto: por ejemplo, chico conoce a chica, se enamoran y resulta que sus familias son enemigas a muerte: ahora hay expectación, dado que no sabemos si lograrán vivir su amor (*Romeo y Julieta*); o bien, chico conoce a chica, se enamora y resulta que chica no es chica, sino en realidad otro chico (*El juego de las lágrimas*). En fin, las variaciones son infinitas, pero es siempre el conflicto el que mueve a la historia, mantiene el interés y, al resolverse, libera la tensión generada y nos deja satisfechos.

Al contar la historia resulta crucial “recortar la realidad”: que lo que aparezca sea en realidad indispensable como parte de la trama o del fondo sobre el que la trama se desarrolla. Es esta “economía narrativa” la que autores como Brook (1995) destacan como uno de los elementos centrales del drama: cualquier cosa sobrante distrae y debilita la tensión, desde el diálogo hasta la escenografía: por eso en escena sólo puede haber un par de sillas que no obstante nos permiten imaginar la sala del trono del rey, un bar de mala muerte o un acogedor comedor doméstico: la narración permite que el público imagine y llene ese “espacio vacío” del que habla Brook: un espacio y una narración a los que hay que “vaciar” de todo lo que no sea significativo, para sólo dejar aquello que contribuya a que la historia avance y finalmente concluya.

EL PAPEL PEDAGÓGICO DE LA NARRATIVA

La plática con Mariana me recordó un libro leído hace años en el contexto de la pedagogía, el cual destaca las virtudes de la narración como apoyo y promotora de aprendizajes: me refiero a Egan (1989: 6), quien cuestiona algunos principios pedagógicos que, mal aplicados, han ido en detrimento de una mejor educación.

Por ejemplo, la idea de que los niños en edad temprana no son capaces de entender las relaciones causales y deben esperar a que su cerebro se desarrolle para comprender cómo una causa produce un efecto. Pues sí, quizá sea así en la ciencia, pero cualquier niño de cinco años entiende por qué el cazador mató al lobo en *Caperucita roja*. Entiende a la perfección las ideas de motivación y causalidad, aunque no pueda articularlas. Y, de manera paradójica, lo hace porque comprende nociones tan abstractas como las del bien y el mal, justicia e injusticia y otras oposiciones con las que procesa, de manera emocional y moral, el contenido de la historia. El propio Egan (*ibidem*: 7-17) argumenta que otros principios sufren la misma suerte, como ir de lo conocido a lo menos conocido. Pero un niño pequeño interactúa sin problemas en su imaginación con naves espaciales, dinosaurios, brujas malvadas y otras cosas que no ocurren en su entorno real inmediato. Si bien se argumentaría que sí lo hacen gracias al bombardeo televisivo, eso no explica por qué tales seres “desconocidos” les son inteligibles y atractivos. Se trata del poder de la narración y de lo que Egan parece considerar una predisposición humana: la de crear oposiciones binarias para entender un conflicto.

Egan argumenta que quizá estemos restringiendo la educación a un modelo lineal en el que primero fijamos objetivos (hoy día “propósitos”); con ellos seleccionamos contenidos a “transmitir”, y finalmente evaluamos la retención, salvo que en realidad el currículo controla los contenidos y la escuela tradicional premia su cantidad, no su calidad o pertinencia. Su modelo alternativo (o complementario) toma la propia estructura dramática y la hace jugar a favor del aprendizaje. Y si el paciente lector me sigue, verá la relevancia de este modelo al trabajo en sitios y museos.

El modelo tiene cinco pasos:

1. Identificar la *importancia*: qué hace a este tópico importante; por qué habría de importarle a los niños; qué lo hace atractivo (*engaging*).
2. Encontrar oposiciones binarias: qué oposiciones binarias poderosas capturan mejor la importancia del tópico (por lo general oposiciones que involucran *emociones* o *valores*, no sólo elementos cognitivos en sentido reducido).
3. Organizar el contenido en la forma de una historia: cuál representa de manera más dramática los opuestos binarios para permitir acceso al tópico; cuál articula mejor el tópico como narración.

4. Conclusión: cuál es la mejor manera de resolver el conflicto inherente: qué grado de mediación entre esos opuestos es apropiado buscar (ya que a veces nos interesa que vean más allá de la dicotomía bueno-malo, justo-injusto, etcétera, y empiecen a discernir gradaciones entre esos extremos.

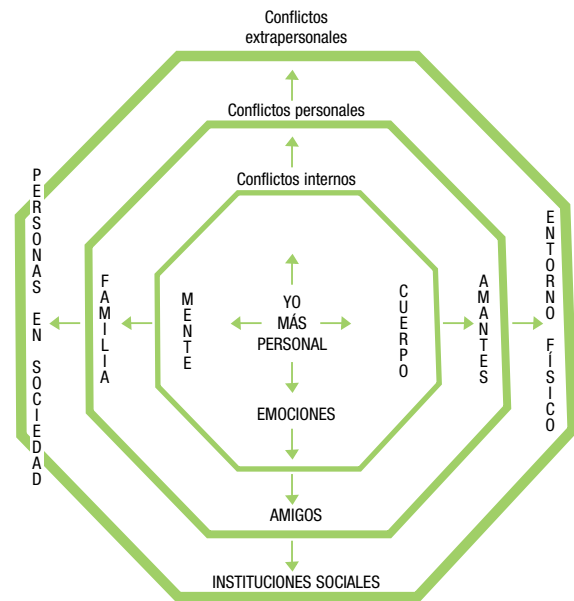
5. Evaluación: cómo podemos saber si el tópico se comprendió, se captó su importancia y se aprendió el contenido (*ibidem*: 41 y ss.).³

Si sustituimos “importancia” por “relevancia”, “niños” por “público”, “tópico” por “tópico + tesis”, “contenido” por “colección o elementos patrimoniales”, el modelo no sólo es compatible con algunas de las ideas centrales de la divulgación significativa, sino que le aporta elementos nuevos, aplicables en museos y sitios.

LOS APORTES DEL GUIÓN CINEMATográfico

La plática con Mariana fue el pretexto perfecto para leer sobre el guión cinematográfico, y ello me llevó a un gran descubrimiento: el libro de McKee *Story* (1997), titulado así en inglés y desafortunadamente traducido al español como *El guión*.

Para resumir algunas de las ideas centrales del mismo, McKee comparte con otros especialistas la importancia del conflicto como motor de la historia (*ibidem*: 135). El conflicto, sin embargo, no es por necesidad entre extremos de un par binario (aunque los implique), sino que puede asumir muchas formas de acuerdo con la naturaleza de la fuerza antagónica a que se enfrenta: en el primero de varios “círculos” concéntricos (*ibidem*: 146-147) el conflicto puede originarse en el interior del propio protagonista: sus valores, sus



Los tres niveles de conflicto (McKee, 2010: 183)

creencias, la imagen de sí mismo; afuera, donde el conflicto es con su entorno inmediato: familia, amigos, amores, colegas, otros individuos cercanos; y en el ámbito más exterior, ya sea con la naturaleza, con otros grupos sociales, con la divinidad, con el poder, con “el sistema”, etcétera. Aunque en una película puede haber varios conflictos en diferentes círculos, por lo general uno organiza y subordina al resto.

Así, el conflicto se inicia con el “incidente disparador”, el punto en la historia, típicamente al inicio de la película, donde primero se nos plantea el conflicto: la dificultad del personaje para lograr su objeto de deseo.

El tratamiento de McKee del arco dramático (*ibidem*: 189 y ss.) es más sofisticado que el de Egan: además de retomar los momentos clave de este arco (planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace), propone que más que una línea recta, ésta es quebrada: la tensión se genera porque el incidente disparador pone al protagonista en la primera de una serie de intentos por lograr su objetivo, que por alguna razón fracasan; el protagonista avanza un poco pero vuelve a fracasar, y con cada avance y fracaso lo que está en juego crece: debe poner más en riesgo (su vida, su reputación, su amor, su poder, su dinero o aquello sobre lo que la historia gira). En el clímax, la apuesta es tan fuerte que el protagonista saldrá transformado de esta última confrontación. Con ello la tensión dramática llega a su punto más alto y por último al desenlace (*ibidem*: véase el modelo de la página 151).

McKee muestra lo necesitados que estamos de entender el mundo a través de historias, las cuales van desde la anécdota sencilla contada en el café hasta el chisme sobre el romance del jefe de la oficina. La diferencia con las historias narradas por

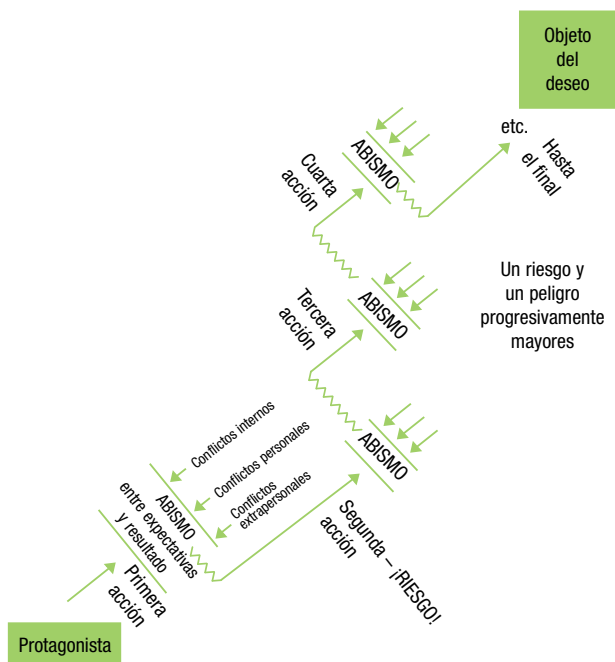


Diagrama tomado de McKee (2010: 190)

los cineastas por lo general se relaciona con lo que McKee llama la “idea controladora” o “tesis” de la película (*ibidem*: 115), que en muchos casos suele ser resumible como moralejas, tales como “No se puede alterar un destino adverso” o “El amor puede vencer incluso los prejuicios de orientación sexual”, para referirme a los ejemplos que citaba unos párrafos atrás. Pero no se trata de un sermón ni de decir con palabras esta idea central, sino de presentarla al auditorio sin necesariamente enunciarla porque, como señala McKee, el drama es la unión entre la verdad y la emoción: no funciona como la demostración de un teorema en matemáticas, el cual opera en forma racional, sino como una manera de mostrar verdades fundamentales por las vías del afecto y la emoción.

Podría seguir por horas sobre este texto, pero prefiero ilustrar con rapidez lo expuesto hasta aquí con dos casos: Chichén Itzá y el Museo Australiano.

UN FINAL PREMATURO

Hace un par de años realizamos, en una colaboración entre la Dirección de Operación de Sitios (DOS), la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones y la línea de Conservación del Patrimonio Arqueológico del Posgrado en Arqueología de la ENAH, un estudio relámpago de públicos en la zona arqueológica de Chichén Itzá (DOS-INAH, 2009).

Aquí sólo reportaré uno de los hallazgos relevantes: que muchos visitantes ni siquiera se quedan media hora en el sitio. Aunque puede haber muchas explicaciones (desde que vienen en un *tour* con otro objetivo y donde Chichén es una pequeña parada obligada hasta que nadie usa el plano de orientación –por cierto, mal ubicado y parcialmente bloqueado por vendedores ambulantes–), una de mis alumnas, Sonia Peña, hizo una hipótesis particularmente plausible: en el caso de visitantes que tal vez no tenían restricción de tiempo, el problema es que el arco dramático sufría un corto circuito: como recordarán quienes conocen la zona, desde la taquilla se camina en línea recta hacia la Gran Nivelación y, salvo porque en parte del trayecto las copas de los árboles impiden una visual clara, lo que el visitante ve de golpe es la principal atracción del sitio: El Castillo. Por supuesto, se quedan maravillados durante unos instantes, quizá caminan alrededor, se enteran de que no pueden subir a éste ni a los otros edificios, se toman una foto y se van.

Qué sucedería, preguntaba Sonia, si en vez de llegar en línea recta y de inmediato a lo que constituye el clímax del sitio, se visitara Chichén como hace muchos años se hacía, cuando el sendero se desviaba hacia el sur en dirección a Chichén Viejo: los visitantes llegaban hasta un punto desde el que veían el complejo de Las Monjas, podían caminar hacia el Observatorio (otros edificios emblemáticos del sitio) para finalmente ascender, dejando atrás una frondosa cubierta vegetal, hacia la Gran Nivelación: entonces conta-



Autobús del movimiento estudiantil en The Australian Museum

rían con vistas hacia el Templo de los Guerreros, el Juego de Pelota y Las Mil Columnas (el Mercado), dado que todos quedan en el campo visual, junto con la magnífica silueta del Castillo. En ese trayecto era difícil no percatarse del sacbé hacia el Cenote Sagrado o ignorar la presencia del Juego de Pelota. Apostamos a que esa visita sería más satisfactoria, se prolongaría más tiempo y daría una mejor oportunidad de apreciar los valores patrimoniales del sitio. Y lo haría porque el recorrido trabaja a favor, no en contra, de un arco dramático eficaz.

UN CLÍMAX ANULADO POR LA CIRCULACIÓN: EL MUSEO AUSTRALIANO DE SYDNEY

The Australian Museum, en la ciudad de Sydney, es una de las más antiguas instituciones de ese país. Sin embargo, resulta sorprendente lo actual de su propuesta museográfica y la eficacia con que logra su propósito. En particular, la sala dedicada a las poblaciones autóctonas del continente constituye una de las mejores exposiciones que he visto en mi vida.

En vez de iniciar con la clásica presentación del ambiente y luego avanzar en orden cronológico, se comienza con los mitos de la creación relativos al estado del “sueño” primigenio del que surgió la vida; luego se presenta la diversidad cultural e incluso física de las poblaciones originarias y cómo, lejos de ajustarse al estereotipo del salvaje sostenido en una pierna y apoyado en su bastón, hoy día hay aborígenes en todos los campos de la actividad: desde artistas hasta políticos. En seguida se rastrea la profundidad histórica (con el peor elemento de la exposición, que son unas vitrinas aburridísimas y evidentemente diseñadas por arqueólogos), para luego tocar temas mucho más interesantes, que van desde la cultura material (destacan las distintas variedades de búmeran) hasta el conflicto interétnico, presentado por primera vez como el conflicto entre el sistema legal de los blancos y las normas tradicionales.

A partir de este punto la museografía, en colores brillantes y con amplios espacios, se modifica: nos enfrenta ahora a un laberinto sombrío formado por unas mamparas que contienen carteles relativos a “los niños robados”: de acuerdo con una ley vigente en la década de 1970, los niños mestizos estaban bajo custodia del Estado australiano, que podía relocalizarlos y alejarlos de su familia aborígen para “blanquearlos”, por lo común mediante una educación religiosa. Los hijos podían acabar separados sin que los padres o madres tuvieran derecho a apelar para recuperarlos.⁴

El siguiente elemento que destaca en la museografía es un autobús de los años sesenta. Pronto aprendemos que se trata del “autobús de la libertad”, donde viajaban universitarios aborígenes y blancos para promover la lucha por los derechos civiles, de manera similar a como lo hicieron las “caravanas de la libertad” en Estados Unidos. Dentro del au-



Andador hacia la pirámide en Chichén Itzá

tobús un monitor nos presenta segmentos (largos, pero hay forma de sentarse para verlos) de un famoso documental que narra las peripecias de este grupo; vemos momentos clave en que los medios masivos finalmente se ocuparon de cubrir la travesía, lo que generó cada vez más conciencia sobre la discriminación y apoyo al movimiento para acabar con ella. Se trata de un video conmovedor, de seguro conocido por los australianos pero que para los fuereños comunica con gran fuerza lo que estaba en juego, así como el tesón de los activistas al vencer cada vez obstáculos mayores.

Para continuar con el recorrido conocemos a algunos de los líderes del movimiento y, en seguida, los frutos que dio en un plazo sorprendentemente corto: el reconocimiento de los derechos a la tierra, la generación de leyes contra la discriminación, la mejora en las condiciones de vida, el propio orgullo aborígen, etcétera, e incluso una marcha de la reconciliación nacional, en la que blancos y aborígenes cruzaron de la mano el Puente del Puerto, además de que leemos sobre el acto en que el gobierno de Nueva Gales del Sur (no así el primer ministro del país) pidió una disculpa oficial a la población aborígen. Es decir, los maltratos, la violencia y las múltiples injusticias cometidas durante años al final eran reconocidas y se intentaba empezar a corregirlas para lograr una Australia más humana, unificada. A pesar de múltiples tribulaciones y fracasos parciales, ¡el movimiento había triunfado!

En este momento clave el visitante, prácticamente con el puño en alto y clamando “¡Victoria!”, se pregunta ahora cómo salir de la sala, puesto que allí termina. Mira para todos lados quizá en busca de una muy discreta puerta de salida (que al menos yo no encontré). Pero no: en este momento apoteósico lo único que queda es volver a caminar el trayecto recorrido. Es como si al final de una estrujante película me forzaran a verla otra vez, ahora en reversa: hay que pasar de nuevo por el laberinto de los niños robados, recorrer la cultura material, ver una vez más la aburrida vi-



Boomerangs en The Australian Museum

trina arqueológica, para a la postre salir por donde se entró. El efecto dramático se minimiza.

Dudo que esta especie de *flashback* masivo haya sido intencional. Y si lo era entonces fracasó, porque a diferencia de películas que intercalan en los créditos finales imágenes con momentos clave de la trama, aquí nos obligan a ver toda la película de nuevo y en reversa. Aparentemente a nadie se le ocurrió que, una vez llegado el desenlace, el visitante tuviera la opción de salir de la exposición en ese momento.

Más que un error de circulación se trata, en realidad, de un error en la *narrativa dramática*.

UNA REFLEXIÓN FINAL

Aquí la tesis no es “hagamos de todas las exposiciones relatos o historias que cumplan en forma adecuada con la teoría dramática”. Como dijimos al inicio, eso no siempre se puede ni siempre se quiere. La tesis tampoco es “que el museo en su conjunto (o la exposición o el cedulario del sitio arqueológico) tenga siempre un único arco dramático exitoso”: habrá casos en que intentarlo sería forzar la situación, cuando quizá contar varias minihistorias aisladas, particulares, resulte mejor.⁵

La tesis es: creo que museógrafos y divulgadores haríamos bien en estudiar cómo la teoría dramática (en particular su expresión en el cine) puede inspirar u orientar mejores soluciones. La capacidad sintética de una buena narrativa, su poder para mover nuestras emociones, su forma de ligar razón y afecto son maneras eficaces de convocar a la conservación patrimonial.

Por desgracia, al menos a los arqueólogos nadie nos entrena en ese tema. Pero esa carencia sólo invita, una vez más, a sacar provecho de la naturaleza interdisciplinaria de la museología para crear alianzas y nutrirnos de manera crítica de lo que aportan dramaturgos y cineastas ❖

* ENCRYM, INAH (gandarav@cablevision.net.mx)

Notas

¹ Como es bien sabido, las artes dramáticas nutrieron desde temprano a la museografía mexicana, que usó escenográficamente la luz, el color y el volumen.

² Potenciar esas posibilidades es uno de los objetivos de nuestro enfoque, llamado “divulgación significativa del patrimonio arqueológico”. Se trata de una forma de “interpretación” o traducción de los valores patrimoniales a un lenguaje que el público entienda y disfrute (Gándara, 2001 y 2004; Jiménez, 2001, 2005 y 2007; Ledesma, 2007 y 2011; Mosco, s. f.). El enfoque es extensible al patrimonio histórico (Gándara, 2009).

³ Y esto no sólo es teoría: el libro contiene ejemplos detallados de aplicación en historia, ciencias sociales, literatura e incluso matemáticas.

⁴ Véase *Rabbit Proof Fence (La cerca a prueba de conejos)*, película que expresa este conflicto con gran fuerza, al contar la historia de tres niñas que escapan de una de estas “estaciones de blanqueo” para intentar regresar a casa.

⁵ Al comentar una versión preliminar de este trabajo, Fernando Félix señaló que una solución consiste en que cada área o rincón tenga su propia narrativa, su propia historia (¡gracias, Fer!). Requeriríamos entonces de una lógica cinematográfica o de una serie televisiva; por ejemplo, *La ley y el orden*, en la que cada capítulo tiene su propio arco dramático y donde, a su vez, en cada temporada hay un arco dramático mayor –e incluso otro que se cuenta a lo largo de la serie entera, como en *Friends*.

Bibliografía

- Brook, P., *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, Nueva York, Simon and Schuster, 1995.
- DOS-INAH, “Estudio diagnóstico de públicos para Chichén Itzá”, México, INAH, 2009.
- Egan, K., *Teaching as Story Telling*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Gándara, M., “Aspectos sociales de la interfaz con el usuario. Una aplicación en museos”, tesis de doctorado, México, UAM-A, 2001.
- _____, “La interpretación temática: una aproximación antropológica”, en H. Hernández de León y V. Quintero (eds.), *Antropología y patrimonio. Junta de Andalucía*, Sevilla, Comares, 2004, pp. 110-124.
- _____ (coord.), “Proyecto de interpretación del patrimonio cultural de León, Guanajuato”, León, Instituto Cultural de León/Vive el Tiempo, 2009.
- Ledesma, P., “Arqueología e interpretación temática en Tlatelolco”, tesis de licenciatura en arqueología, México, ENAH-INAH, 2007.
- _____, “El tesoro de Cuauhtémoc. Tiempo libre y disfrute del patrimonio arqueológico en Tlatelolco”, tesis de maestría en arqueología, México, ENAH-INAH, 2011.
- Jiménez, María Antonieta, “La conservación del patrimonio arqueológico mediante la interpretación temática”, tesis de licenciatura en arqueología, México, ENAH-INAH, 2000.
- Jiménez Izarraraz, M. A., “La conservación del patrimonio arqueológico a través de la interpretación temática”, México, ENAH-INAH, 2001.
- Jiménez, I. M., “La gestión del patrimonio arqueológico en México. Valoración y propuestas”, tesis de maestría en arqueología, México, ENAH-INAH, 2005.
- _____, “Estrategias de planeación para la divulgación del patrimonio”, en *Red Patrimonio. Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural*, 2007.
- Mosco, Alejandra, “Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones”, tesis de maestría en museología, México, ENCRYM-INAH, s. f.
- McKee, R., *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*, Nueva York, HarperCollins, 2010.
- Pine, B. J. y J. H. Gilmore, *The Experience Economy*, Cambridge, Harvard Business School Press, 1999.
- Shedroff, N., *Experience Design*, Indianápolis, New Riders, 2001.

La experiencia museográfica y su estudio

Lauro Zavala*

El estudio sistemático de la experiencia de visita a los espacios museográficos es una disciplina relativamente reciente. La evolución de la misma en los últimos 25 años muestra una creciente tendencia al desarrollo de las aproximaciones interdisciplinarias.

Fue apenas en la segunda mitad de la década de 1980 cuando se crearon los primeros programas europeos de posgrado dedicados a los estudios museográficos, como el de la Universidad de Leicester, que hoy en día puede ser cursado también en línea. En un principio muchos de estos programas se encontraban orientados al estudio de los centros interactivos de ciencia y tecnología, razón por la cual se inclinaban a privilegiar las aproximaciones cuantitativas, propias de las ciencias naturales.

Poco después, en 1992, se creó la revista francesa *Publiques et Musées*, de la Universidad de Lyon, con una aproximación más propia de las ciencias sociales. Después de publicar 18 números semestrales, en la actualidad disponibles en línea, en 2003 dejó su lugar a la revista *Culture et Musées*, publicada por la Universidad de Aviñón y cuyo alcance rebasa los estudios de visitantes para abarcar todo el espectro de la cultura museística, siempre desde una perspectiva social.

Para apreciar la naturaleza de los cambios producidos en los estudios museológicos en las últimas décadas quiero señalar cómo aún en la segunda mitad de la década de 1990, al menos en la tradición anglosajona, seguía dominando la idea empirista de que hacer teoría consiste en realizar trabajo de campo y proponer estudios de caso. Un indicador de esto último es la publicación, en 1996, del volumen colectivo *Museum Theories* (Oxford University Press), que es la recopilación de una serie de estudios de caso, todos ellos imposibles de ser repetidos, y en los que todavía no se asoma el interés en elaborar una reflexión teórica general sobre los problemas que plantea el estudio cualitativo de los espacios museográficos.

De manera simultánea se empezaron a proponer los trabajos semióticos de investigadores como Eliseo Verón (con su tipología metafórica de desplazamientos por el espacio museográfico y donde señala la existencia de visitantes chapulín, hormiga, pez y mariposa) y Jean Umiker-Sebeok (quien integra, de manera insólita y productiva, la aproximación cualitativa de la semiótica con el trabajo casuístico de la mercadotecnia).

Mientras tanto, en 1990 se creó en Estados Unidos la Asociación para el Estudio de los Visitantes de Museos (vsa, por sus siglas en inglés), que en su inicio trató de responder a las demandas de un creciente público interesado en lo que se llamó el *edutenimiento* (educación con entretenimiento). Hoy en día esta asociación cuenta con investigadores universitarios distribuidos en más de 20 países.

Por su parte, las actividades académicas y profesionales difundidas mediante la Asociación Norteamericana de Museos (AAM, por sus siglas en inglés) muestran la enorme diversidad de metodologías que existen en la actualidad en los estudios sobre museos no sólo desde diversas disciplinas (sociales, naturales y humanísticas), sino desde diversas perspectivas, es decir, las que proponen los diseñadores, administradores, curadores, educadores... y los propios visitantes. Aquí conviene recordar que esta asociación ya cumplió más de cien años, pues fue creada en 1906, y hoy en día tiene más de 18 mil miembros distribuidos en tres mil instituciones museísticas.

La revista bimestral de esta asociación, *Museum*, ha publicado durante varias décadas materiales de carácter panorámico que dan cuenta de lo que ocurre en la profesión, en los estudios universitarios y en las políticas públicas que afectan al gremio de los que trabajan en los museos. Y durante varias décadas ha elaborado un catálogo de los libros que se publican en todo el país sobre cualquier asunto relacionado con los museos y sus visitantes, si bien desde hace varios años ya cuenta con su propia producción editorial.

A su vez, la revista trimestral *Museum Internacional*, de la UNESCO, se ha publicado en cinco lenguas de manera continua desde su creación, en 1948. La versión en español está disponible en línea. En su etapa más reciente se anuncia como una revista de naturaleza interdisciplinaria y solicita colaboraciones provenientes de disciplinas como antropología, arqueología, historia e historia del arte, sociología, filosofía, museología y economía. Esta política editorial es un claro indicador del estado actual de los estudios sobre museología en el contexto internacional.

Por sin duda la asociación más importante en el mundo en el ámbito de los museos es el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), creado en 1946 y cuya sede, en Francia, comparte el espacio físico con la UNESCO, con la cual colabora estrechamente. En este momento el ICOM cuenta

Las exposiciones como arte

Michael Belcher (1994) afirma que las exposiciones

[...] también satisfacen los criterios más generalmente aceptados de una forma artística. Una exposición nos conmueve como una obra de arte: puede provocarnos un torbellino de emociones y el artista especializado en exposiciones puede hacer que la exposición provoque la respuesta deseada.

La exposición se concibe como la escultura. Son composiciones tridimensionales que reconocen la importancia de las formas sólidas y de los vacíos y luchan por unas formas espaciales satisfactorias. Es un tipo de escultura en la que se anima a la gente no sólo a que la vea, sino también a que la explore y la pasee. Es un arte medioambiental [...]

La muestra museística compuesta de forma artística se convierte, en sentido estricto, en una creación cultural que actúa no sólo a través de su contenido científico, sino también de su elocuencia estética. La acción de esta elocuencia está dirigida hacia la sensibilidad y receptibilidad emotivas del espectador. En este sentido las muestras afrontan el plano de la repercusión como obras de arte y algunas (me refiero aquí a las satisfactorias) de hecho alcanzan la cualidad de arte genuino; esto sucede especialmente cuando junto al contenido científico la exposición presenta características que puedan calificarse bajo las categorías de dramatismo, lirismo, calma, armonía, etc. (Jerzy Swiecimski *apud* Belcher, 1994).

E. F.

Bibliografía

Belcher, Michael, *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1994.

con más de 28 mil miembros en 137 países, y sus delegaciones nacionales y regionales han organizado innumerables congresos y talleres para dar cuenta de la diversidad de aproximaciones a los estudios sobre los museos y sus visitantes.

También durante las últimas dos décadas se han creado colecciones de libros sobre museología en destacadas editoriales europeas, como es el caso de Routledge (Inglaterra), que ya ha publicado más de cien títulos en los últimos 20 años, y Trea (España), con más de 80 títulos en los últimos 15 años. Este importante mercado editorial es un reflejo de la vertiginosa multiplicación que en estos años han tenido los programas de grado y posgrado dedicados a los estudios sobre museología y patrimonio tanto en lengua española como en inglesa.

En México, el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana creó en la década de 1990 una maestría en museos que sólo funcionó un par de generaciones, si bien de allí surgió uno de los trabajos ganadores del Premio Miguel Covarrubias a la Investigación sobre Museografía, convocado anualmente por el INAH (Moreno, 2001). En esa misma década se creó la maestría en museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología (ENCRYM), también perteneciente al INAH.

En 1996 el investigador Felipe Lacouture creó la *Gaceta de Museos*, publicada por el INAH y en un principio de periodicidad trimestral. Desde 2010 la publicación es acompañada por la revista semestral *Intervención*, editada por la ENCRYM.

Resulta interesante observar que una porción considerable de los estudios producidos en el país sobre museología se han realizado en universidades, escuelas y facultades que no se dedican en exclusiva a su estudio, como es el caso de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y algunos centros de la Universidad Nacional Autónoma de México, como la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el Museo de Ciencias y la Facultad de Estudios Superiores de Iztacala. Sin duda este hecho enriquece la diversidad de aproximaciones disciplinarias a este campo de estudio.

De todo lo anterior se concluye que los estudios sobre los visitantes, y en general sobre museología, han tenido una notable expansión en los últimos 25 años tanto en México como en el resto del mundo, lo cual ha contribuido a su profesionalización. Tal vez el cambio más notable en este desarrollo haya sido el reconocimiento de que los estudios museológicos son, por la naturaleza de su objeto de estudio, un terreno sin lugar a dudas interdisciplinario.

SOBRE LA EXPERIENCIA DEL VISITANTE

Ante esta diversidad de aproximaciones a los estudios sobre los espacios museográficos, tal vez éste sea un buen momento para intensificar la polinización de los estudios sobre museología y en particular aquéllos sobre la experiencia del visitante. En lo

que sigue se señala la posible pertinencia de algunos conceptos surgidos de campos en un principio ajenos a la museología.

En sus llamadas epifanías de viaje (*denkbilder*) el filósofo alemán Walter Benjamin habló, en especial durante la década de 1920, sobre la experiencia del *flaneur*, es decir, el caminante que se sorprende al dar la vuelta a una esquina y descubrir un paisaje urbano que era del todo inimaginable hasta ese momento, de manera similar a la experiencia que puede tener el visitante de un espacio museográfico sorprendido al entrar a la siguiente sala y descubrir una dimensión de la realidad que no había imaginado hasta ese momento.

En sus trabajos sobre la poética de las zonas barriales, el urbanista Kevin Lynch propone diversas categorías para el estudio de los espacios arquitectónicos, donde destaca el concepto de *mojones*, es decir, los referentes espaciales de interés individual y colectivo para los encuentros casuales, las manifestaciones públicas y otros usos del espacio común. Esta actitud lleva a pensar en la existencia de una sintaxis de la distribución arquitectónica de igual forma en que los espacios museográficos crean su propia sintaxis espacial, generando lo que se llamaría una especie de *fonología arquitectónica*.

En sus reflexiones personales, algunos artistas (como Richard Long y Shea Craig) proponen el acto de caminar por lugares desconocidos como una forma de arte, es decir, como parte de lo que llaman una manifestación de la subjetividad radical, la cual puede quedar registrada en las fotografías que ellos mismos toman durante sus recorridos. Esta irrepetibilidad de la experiencia es similar a la de cada visitante en cada uno de los recorridos de su visita a un espacio museográfico, estableciendo ritmos y desplazamientos particulares, y construyendo de esa manera una marcha de carácter muy personal.

En sus trabajos de etnografía el antropólogo inglés Nigel Barley, tras haber observado sus propias estrategias de observación en el campo africano, se ha dedicado a estudiar a sus propios colegas antropólogos como si fueran parte de una comunidad extraña y marcada por peculiares rituales de naturaleza académica. Y lo mismo ha hecho con los rituales de cumpleaños, graduación y otros similares que sus vecinos realizan en el edificio donde él vive con su familia. Así también el equipo de curadores, diseñadores y especialistas en educación que hacen posible una exposición museográfica pueden ser objeto de un estudio etnográfico, mediante la observación de los rituales de estos observadores, para de ese modo tomar conciencia de las estrategias de enmarcamiento (*framing*) que se ponen en juego en cada exposición.

En su artículo sobre la artesanía intelectual, incluido en su libro sobre *La imaginación sociológica*, el investigador Charles Wright Mills (1986) señaló algunas estrategias que puede poner en práctica el investigador para obtener ideas novedosas y perspectivas frescas sobre sus objetos de estudio más familiares. De la misma manera un espacio museográfico puede

proponer una manera distinta de observar con detenimiento un ámbito de la realidad al que miramos con indiferencia por estar demasiado próximo a nuestra rutina cotidiana. Éstas y otras aproximaciones provenientes de la sociología, la etnografía, la teoría literaria, los estudios culturales, el diseño urbano y la historia del arte pueden contribuir a afianzar la tendencia a aproximarse al estudio de los espacios museográficos desde perspectivas interdisciplinarias.

En mi propio *Antimanual del museólogo* (en prensa) propongo estudiar la experiencia museográfica de modo similar a lo realizado en la estética de la recepción literaria con la experiencia de la lectura. Al adoptar la perspectiva del visitante, y sobre todo la de quienes no acuden un espacio museográfico con regularidad, se llega a considerar la visita a cualquier espacio cotidiano como una experiencia de naturaleza museográfica.

La experiencia de visitar los espacios museográficos se mantiene entre las opciones más estables del menú cultural, tal vez porque estos espacios son uno de los últimos reductos donde la imaginación encuentra un lugar estable. ✚

* UAM Xochimilco/ENCRyM, INAH

Bibliografía

- Barley, Nigel, *Native Land. The Bizarre Rituals that Make the English English*, Londres, Penguin, 1990.
- Benjamin, Walter, *Denkbilder. Epifanías en viajes*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2011 [1920-1932].
- Gómez Martínez, Javier, *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea, 2006.
- Lynch, Kevin, *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 [1972].
- McLachlan, Gale e Ian Reid, *Framing and Interpretation*, Melbourne, Melbourne University Press, 1984.
- Moreno, María Olvido, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, México, INAH, 2001.
- Rifkind, Hugo, "Why Do People Visit Museums (6 Theories)", s. f., en línea [<http://juan-jaimé.blogspot.mx/2009/03/why-do-people-visit-museums-6-theories.html>].
- Verón, Eliseo y Martine Levasseur, "Bestiario ilustrado: etnografía de una exposición", en *Revista de la ENAP*, núm. 17, 1993, pp. 33-49.
- Wright Mills, Charles, "Sobre artesanía intelectual", en *La imaginación sociológica*, México, FCE, 1986 [1959], pp. 206-236.
- Zavala, Lauro, *Antimanual del museólogo*, México, INAH/UAM, en prensa.
- Publicaciones periódicas y fechas de creación**
- Museum*, American Association of Museums, 1906.
- Museum Internacional*, UNESCO, 1948.
- Visitor Studies: Theory, Research and Practice*, Visitor Studies Association, 1988.
- Publiques et Musées*, Francia, Universidad de Lyon, 1992-2000.
- Gaceta de Museos*, México, INAH, 1996.
- Culture et Musées*, Francia, Universidad de Aviñón, 2003.
- Intervención*, México, ENCRyM-INAH, 2010.

Nuevas formas de investigación de las técnicas expositivas

Juan Carlos Rico*

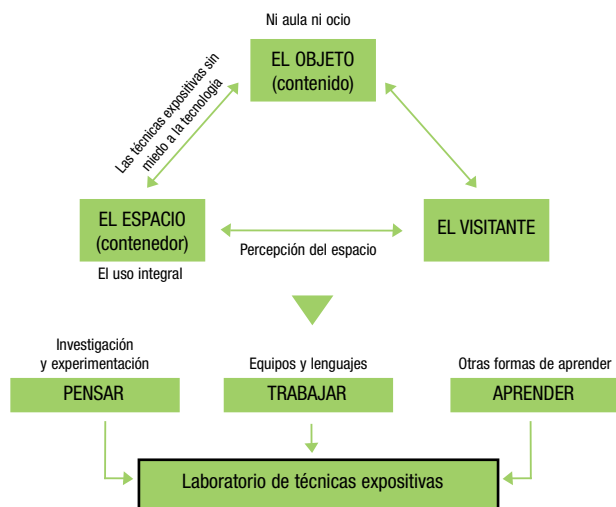
Veinticinco años de experimentación sobre temas expositivos han servido para estructurar un programa de trabajo absolutamente diferente, desde el punto de vista teórico, práctico y pedagógico. A esos aspectos me referiré en los siguientes puntos.

TEORÍA E INVESTIGACIÓN: DE MACRO A MICRO

Probablemente signifique el cambio más trascendental, ya que hemos pasado de un estudio del espacio y del objeto en términos globales a centrarnos, a través de la lente de un microscopio, en lo que hemos llamado *la célula expositiva*: entorno, obra y visitante, y como en un laboratorio, a aislarlos y estudiarlos sin influencias exteriores, sin ninguna contaminación ajena.

PRÁCTICA 1: CINCO PUNTOS INSOSLAYABLES

Como describí en el *Manual para los nuevos museos: diez cambios imprescindibles*, fue un proceso transversal con una selección de alumnos de todos estos años, de diferentes universidades y países, como se decidió la prioridad de estos apartados, los cuales debíamos potenciar en el futuro en cualesquiera de los ámbitos de la museografía: desde su estudio, en su realización y en el aprendizaje. Veámoslos:



1º Centrados en el objeto

No podemos entrar en detalles en esta breve sinopsis de nuestras conclusiones; basta decir que al objeto cultural se le ha tratado a lo largo de la historia como elemento de prestigio, de aprendizaje, de espectáculo; siempre en medio, o lo que para nosotros es lo mismo, en un nivel secundario, usado simplemente como pretexto. Primero, en el traspaso mimético de los palacios a los museos el prestigio social fue el motivo de la organización de las colecciones tal y como se ubicaban en los salones; después los nuevos criterios enciclopédicos e ilustrados añadieron y superpusieron las ideas del aprendizaje; y llegamos a los momentos actuales, cuando la idea de ocio y espectáculo se suman a las ideas anteriores.

Para el equipo, “centrarnos en él” tiene un significado amplio como objeto físico, como elemento visual y finalmente como elemento de comunicación, al aislarlo de los componentes que han presidido y dirigido hasta ahora la exposición del patrimonio. Se deberían trabajar:

Las condiciones objetivas, que tendrían que ver con todo lo que afecta al objeto, con independencia de su exposición o no, y se dividirían en la parte técnica y la parte plástica.

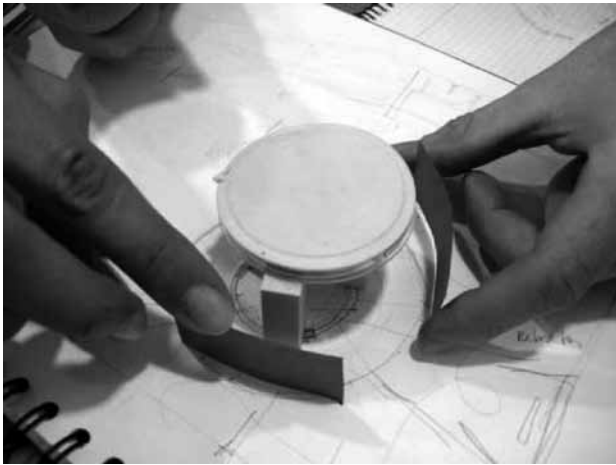
Las condiciones de visualización, donde quedarían reflejados aquellos datos “externos” al objeto que completan la información anterior, pero que aún no tendrían una relación directa con su exhibición.

Las condiciones de lectura, relacionadas ya con todo el proceso del montaje, es decir, de la colocación en un entorno espacial bajo unas directrices teóricas y en espera del visitante. Debe entenderse que en nuestra hipótesis todo ello ha de plantearse para potenciar de nuevo el objeto al invertir el sentido histórico.

2º El uso integral del espacio

¿Es posible imaginarse cómo viviríamos en una arquitectura que sólo usase el perímetro? Parece impensable, y sin embargo eso es exactamente lo que hacemos en nuestros museos y salas de exposición.

La idea operativa que proponemos para este segundo punto buscaría indagar sobre las posibilidades de trabajar en la noción de un sistema que nos sirva tanto para fragmentar (subdividir el espacio) como para utilizar, expositivamente



Elisa Echegaray, Davinia Rodríguez, Neus Vivó

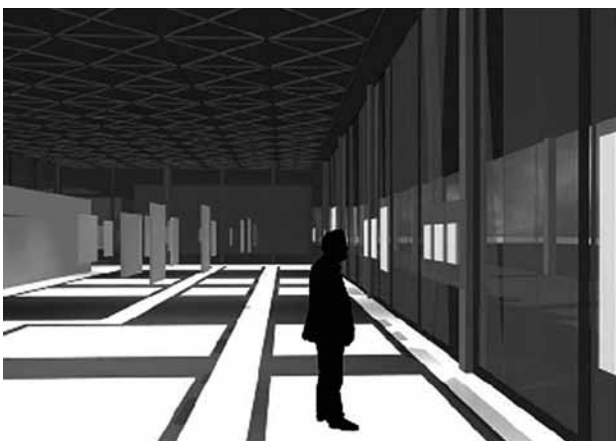
hablando, toda la superficie y volumen (si fuera necesario). Es un camino que hemos trabajado con diversos equipos, cuyas sugerencias pueden ser interesantes vías de solución, aunque evidentemente necesitarían desarrollarse con mayor detenimiento.

Es curioso que justo en un momento en que las nuevas posibilidades de los materiales y técnicas estructurales permitirían equipar a todos los espacios destinados a la exhibición, para sacar un rendimiento integral de la arquitectura ni siquiera se planteó en los ejemplos más experimentales.

Los museos, que por diversas razones constituyen la tipología más emblemática de la arquitectura y del urbanismo, se han olvidado de algo que consideramos prioritario.

3º El visitante: el rescate de la percepción

Llegamos al tercer componente, ese gran desconocido, ya que los datos que tenemos en ningún caso se comparan con los que poseíamos de los otros dos: el contenido y el contenedor. Esta tercera pata de la mesa es corta; por tanto, la mesa cojea. Da la impresión de que todos los esfuerzos pa-



Inés Casado Parada, Natalia Huerta Álvarez, L. I. Redondo, Elena López Barrachina

ra profundizar desembocaran en un proceso más relacionado con el mercado y las cifras (encuestas, estudios de público) que con el análisis riguroso del problema. Sólo disponemos del estudio del conocimiento de *la percepción del espacio* y, de manera paradójica, no lo investigamos, aprendemos ni desarrollamos.

La percepción dinámica es el primer contacto establecido entre ambas partes, el cual siempre tiene lugar dentro del movimiento del visitante, por lo que en consecuencia hemos de conocer sus reglas para trabajar la exposición coherentemente.

VISIÓN ESPACIAL (conjunto) → VISIÓN DE LA COLECCIÓN (grupo) → VISIÓN DEL OBJETO (unidad)

La percepción estática frente a la obra para relacionarnos directamente con ella. Desde el punto de vista de la psicología encontramos en esta segunda etapa tres nuevos niveles:

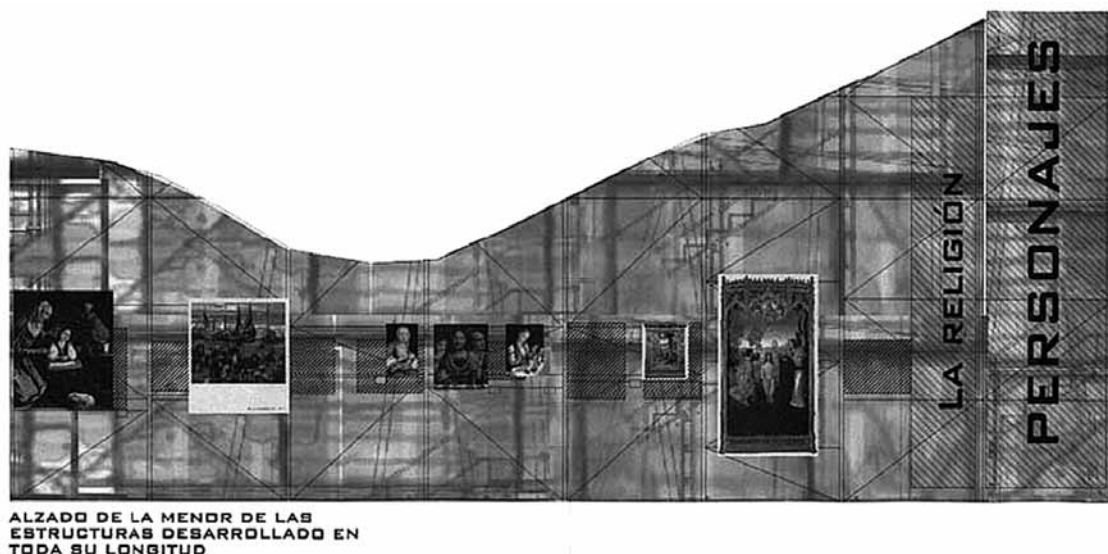
VISIÓN DE LOS SENTIDOS → VISIÓN DE LOS SENTIMIENTOS → VISIÓN DE LOS CONTENIDOS

4º El diálogo I: las técnicas expositivas

Si en los temas espaciales había que romper barreras, en el tema de la relación entre la obra y la arquitectura hay que eliminar prejuicios que, como en el caso anterior, tienen antecedentes históricos. Recorremos una ciudad y nos vamos encontrando en el camino con los museos, las tiendas, los centros comerciales, los supermercados y las ferias industriales; es decir, con las actividades que representan distintas maneras de exponer. Reflexionamos y comprobamos que cada una de ellas emplea diversas técnicas y unas consiguen soluciones más eficaces que las otras. A pesar de entender que pretenden fines diferentes, nos preguntamos si no sería posible intercambiar experiencias y trasladarlas



Lydia Inglis Redondo, Sara Cavia Ortiz, María García Carballo



Miriam Saez López

o transformarlas si fuera necesario para aplicarse en cada uso, incluidos los museos.

¿Es posible? Unos y otros vivimos del todo separados, sin conocer nuestras propuestas y técnicas ni entender que podíamos ayudarnos muchos unos a otros.

¿Cuál es la razón?

Nuestra intención es trabajar con todas ellas.

5º El diálogo II: la tecnología

En muchos de mis textos he descrito el prejuicio que producen las nuevas tecnologías, fuera del ámbito especializado, en la mayoría de las actividades profesionales, y he acentuado a la museología como una de las que prácticamente se traduce en miedo. Así lo afirman los informáticos y técnicos audiovisuales que conocen nuestro panorama con mayor detalle. No sólo no la utilizamos de modo correcto, sino que ni siquiera conocemos sus múltiples posibilidades, de las que aquí enumeraré cinco, según nuestra experiencia:

Funcionamiento del contenedor, en el sentido de la aplicación de la informática a todo el funcionamiento del edificio en temas como la climatización, la iluminación, la seguridad, etcétera, como ocurre en todas las tipologías arquitectónicas.

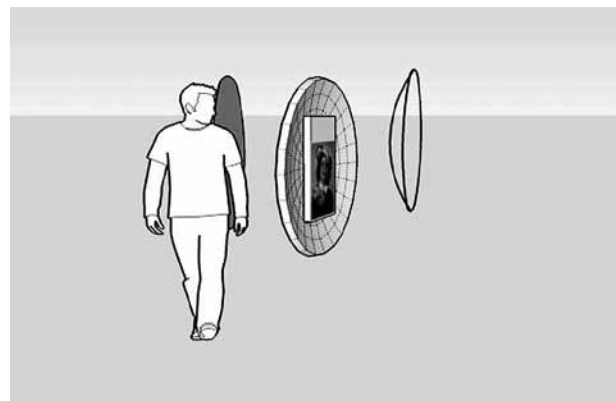
En la redacción del proyecto de montaje, quizá el apartado que más nos interesa tanto en el sentido del conocimiento del espacio como de la investigación y experimentación que requiere el trabajo de diseño.

En la exposición de las colecciones, es decir, en la realización propiamente dicha del trabajo, quizá el punto más beneficiado de todos y que mayores opciones ofrece a nivel práctico. De ellas enumeraré las tres: audiovisuales, inmersiones y simuladores.

En el soporte web, así como en todo aquello que supone la difusión de los museos y centros dedicados al patrimonio con el nuevo lenguaje virtual, el cual nos ofrece posibilidades impresionantes que hasta la fecha no hemos sido capaces de aplicar.

En la enseñanza de la museología y la museografía, así como la aplicación de todos los programas informáticos de dibujo, espaciales y de 3D.

Es otra forma de pensar, de trabajar y de aprender.



Lucía García, Nicolás Orr, Carmela Cebrián

PRÁCTICA 2: TRES CAMBIOS DE MENTALIDAD

Hemos sido apoyados por expertos en educación provenientes sobre todo del mundo de la sociología, el cual nos ha orientado en los programas prácticos, de manera que los resultados han ganado en eficacia a un ritmo nunca previsto y, desde luego, en la manera de entender la teoría, la práctica y la enseñanza:

1°. Investigar, experimentar, innovar

Sólo una pequeña referencia a una situación en la que en muchas ocasiones nos encontramos personalmente –y a veces toda una sociedad–, como en el momento actual, la cual constituye un proceso de cambio denominado crisis. Ésta no es más que una transformación de algo que no queremos que continúe y que hemos de sustituir por algo que desconocemos. Hay pues una intención clara, pero no así su solución: sólo la investigación y la experimentación nos llevarán a la deseada innovación.

2°. Metodología, especialidad y equipos

Dentro de las muchas transformaciones que la Revolución industrial trajo a la sociedad hay tres que me interesan en especial, porque afectan de manera muy directa al mundo del patrimonio y de los museos: las ventajas de la metodología en el trabajo; la necesaria especialización y la compleja combinación entre el trabajo individual y el colectivo de los equipos multidisciplinares. Resulta especialmente interesante cómo estas tres ideas se matizan y adaptan al mundo del diseño y de la creación plástica, un camino nada fácil que en nuestros días todavía no acabamos de ver con claridad.

3°. La museografía en la sociedad del conocimiento

Incidimos en dos características esenciales de la educación actual, las cuales obviamos siempre que hablamos de museos y sobre todo del aprendizaje de la museografía: la sociedad del conocimiento (educación, investigación, tecnología e innova-

ción) y la influencia del mercado. De acuerdo con el análisis y crítica del punto anterior, proponemos nuestro programa curricular básico para intentar adaptarnos a las necesidades sociales y a las del mercado, pero sin dejar atrás la educación en un sentido más amplio que vaya más allá de la mera competitividad. En este sentido algunas ideas que hemos seguido son:

Creatividad, entendida como las ideas que se pueden aplicar para resolver los problemas prácticos, técnicos y sociales.

Flexibilidad en el trabajo. Cada profesor, cada alumno, cada equipo ha de adaptarse a cada problema y en cada momento.

Esfuerzo. El aprendizaje de cualquier materia es fundamentalmente un tipo de trabajo con sus características específicas, pero un trabajo al fin y al cabo, por lo que me parece fundamental que los alumnos así lo entiendan y actúen en consecuencia.

Disciplina. De manera consecuente con la idea anterior debe entenderse que el aprendizaje exige una disciplina y una metodología, que cada uno debe buscar y encontrar según sus disposiciones personales.

Permanencia. El aprendizaje ha de ser continuo y siempre ha de estar actualizado; un título por sí mismo no significa nada.

Individuo y grupo. En todo proceso didáctico debe haber dos niveles: el aprendizaje individual y el colectivo.

Capacidades. Si asociamos los conocimientos con las capacidades de cada persona, la eficacia del aprendizaje aumenta.

Ser capaz de obtener y depurar la información ingente

(información formal e informal + individuo y grupo + experiencia)

Tener la posibilidad de adaptarse a los cambios rápidos y constantes

(creatividad + flexibilidad + aprovechamiento de las capacidades + investigación + experimentación)

Poder dar una serie de respuestas prácticas inmediatas y puntuales

(innovación + tecnología)

APRENDIZAJE: EL LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN EXPOSITIVA

Todo lo expuesto sintéticamente nos ha llevado a transformar el antiguo taller de montaje experimental en un nuevo programa cuyas directrices generales son:

1. *El enunciado del proyecto a trabajar, así como sus intenciones, se definirán de manera previa y se difundirán junto a la convocatoria en cada caso concreto.*
2. *Según ese tema a tratar se delimitarán las especialidades, el número y los conocimientos básicos que han de poseer los componentes que constituirán el laboratorio.*
3. *De igual manera se estructurarán las especialidades de los tutores que se necesitan para dirigirlo, lo que no implica que la propia marcha del proyecto haga cambios puntuales según las necesidades que vayan surgiendo.*

Es importante que se entienda que la propuesta busca el aprendizaje a base del trabajo personal continuo a lo largo de todo el proceso. Nos reuniremos todos sólo dos horas a la semana para reflexionar sobre lo que hemos trabajado en dicho intervalo; sólo habrá teoría cuando en realidad se necesite.

El interesado debe pues tener en cuenta:

1. *Su interés en el tema a trabajar, ya que hemos observado que sólo se obtiene el pleno rendimiento en aquellos casos que preocupan de manera personal.*
2. *Ha de comprometerse e implicarse en el proyecto, y dedicarle a nivel personal todo el tiempo que necesite, sin la rigidez de horarios preestablecidos ni controles académicos.*
3. *En caso de decidir entre todos la necesidad de dedicar un encuentro a un contenido teórico, ha de comprometerse a prepararlo en forma individual y de manera previa, como asimismo lo hará el tutor, de forma que intercambiamos conocimientos entre todos y multipliquemos el aprendizaje y la eficacia.*
4. *Todos tendremos voz y voto en el desarrollo del proyecto, que es una propuesta colectiva y transversal, aunque ha de combinarse en determinados momentos con la dirección vertical tal y como nos ha enseñado la experiencia para evitar el colapso y conseguir la eficacia deseada.*

El trabajo se publicará en forma de manual, ensayo o libro (firmado individualmente por todos los componentes del laboratorio), de ser posible en un formato especializado y universitario, es decir, barato de imprimir y asequible de adquirir, siempre y cuando reúna las condiciones de contenido y calidad necesarias, por lo que es importante ser fieles a las directrices anteriores.

LAS EXPERIENCIAS Y SU BIBLIOGRAFÍA

Estas ideas son el resultado de una serie de trabajos de investigación teórica y su aplicación práctica realizadas por diferentes alumnos de distintas especialidades, universidades y países:

- Taller experimental de montaje de exposiciones en el Centro Superior de Arquitectura de Madrid (1992- 2007) y en la Universidad Europea de Madrid (2007-2012). Publicados en diversos libros según la temática, pero fundamentalmente en *¿Por qué no vienen a los museos?* (Silex). En 2013 saldrá detallado en el libro *Taller de montaje experimental (1992-2012)*, también publicado por Silex.
- Relación del área de almacenamiento y de la exposición. Facultad de Arquitectura, Universidad de São Paulo (USP). Publicado en *La difícil supervivencia de los museos* (Gijón, Trea).
- Estudio de las nuevas tipologías espaciales para las exposiciones. Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM). Publicado en *La difícil supervivencia de los museos*.
- Investigación sobre la exposición comercial a través del Centro Superior de Arquitectura de Madrid. Tomaron parte 14 especialistas del arte, diseño y la arquitectura. Publicado en *La exposición comercial, tiendas y escaparatismo, stand y ferias, centros comerciales y grandes superficies* (Gijón, Trea).
- Proyecto de *La caja de cristal, un nuevo modelo de museo*, que busca la realización de nuevos programas espaciales; intervinieron la USP, Universidad Central de Venezuela, Universidad Politécnica de Madrid y equipos de la Universidad de Oslo y de Buenos Aires. Publicado en *La caja de cristal, un nuevo modelo de museo* (Gijón, Trea).
- Proyecto Kunsthaus, que pretende estructurar la teoría, los programas y el espacio de una unidad integrada por historiadores, artistas y arquitectos. Han trabajado historiadores de las universidades de Harvard, Nápoles y Valladolid; artistas de las de Barcelona, Castilla La Mancha y arquitectos de la ETSAM. En 2012 se publicará con el título *La enseñanza de la museografía: teoría, métodos y programas* (Silex).
- Los puntos prácticos y metodológicos lo llevaron a cabo en todos los sentidos una selección de alumnos de todos estos años, los cuales quedarán reflejado en 2012 en el *Manual de los nuevos museos: diez cambios imprescindibles* (Gijón, Trea).
- Como base del tema sobre el aprendizaje, hemos interpretado los criterios de Andy Hargreaves en su libro *Enseñar en la sociedad del conocimiento* y los hemos sumado a nuestra experiencia obtenida en los talleres experimentales a lo largo de 25 años, así como a los resultados del proyecto Kunsthaus ✚.

* Museógrafo independiente

¿Por qué un curador podría hablar de museografía?

Josefa Ortega*

Mi desarrollo profesional ha estado completamente vinculado con la curaduría de arte moderno y contemporáneo. Ahora bien, se preguntarán ¿por qué invitar a un curador para hablar de museografía? La intención de abonar al conocimiento y a la discusión sobre un área como la museografía desde disciplinas afines como la curaduría es muy relevante, pues contribuye a la idea de que el proceso de crear una exposición es un asunto que requiere de un trabajo colectivo entre distintos profesionales. El trabajo curatorial se encuentra íntimamente relacionado con la labor museográfica. Hay puntos de concordancia, pero también de conflicto y tensión, entre las decisiones curatoriales y las museográficas, a mi juicio más vinculadas con el espacio de las salas.

Me gustaría definir mi concepción de curaduría y los procesos que se involucran en una tarea como ésta, a fin de entender los puntos de confluencia entre curador y museógrafo. Ambas figuras son de suma importancia en el planteamiento de una exposición y es fundamental lograr que se establez-



ca una relación de respeto y confianza entre dichos profesionales. Para que una muestra resulte sólida no sólo deben construirse tales lazos entre estas áreas, sino que es necesaria la existencia de nexos estrechos entre todas las áreas involucradas en un proceso expositivo: servicios educativos, diseño gráfico, comunicación, editorial, administración, producción, etcétera.

En mi experiencia profesional, el curador funciona también como coordinador de proyecto; esto quiere decir que no sólo debe estar pendiente de las tareas que le son inherentes, sino dar seguimiento para que todos los procesos necesarios vayan sucediendo en tiempo y forma. Si bien esto sobrecargaría el trabajo del curador, a su vez permite un control de calidad en cada uno de los procesos. Es importante que este papel lo desempeñe el curador, pues es él quien conoce el proyecto, sus cualidades y las prioridades conceptuales en torno a las cuales debe confluir cuanto acompaña y sustenta el discurso.



Vista de la exposición *Cimbra: formas especulativas y armados metafísicos* Fotografías Cortesía MAM

El primer paso imprescindible para la realización de una exposición, tarea o responsabilidad del curador, consiste en tener un concepto claro sobre lo que se desea comunicar con el discurso, es decir, una declaración o *statement* curatorial que guiará el resto de las decisiones. Con esta declaración guía siempre presente se comienza a construir la lista de obra, en la que se detallan los elementos que conformarán la muestra: obras de arte, material museográfico, etcétera.

Hasta ahora el curador ha hecho un trabajo creativo de determinación conceptual de lo que quiere comunicar y comienza una tarea de investigación que permite nutrir el discurso curatorial con los elementos que considere pertinentes. En el mundo del arte esta labor se relaciona íntimamente con la visita a los estudios de los artistas. Tal actividad resulta fascinante para cualquier curador, pues permite conocer los procesos de trabajo de los creadores y en algunos casos revela sus intenciones más primigenias; es como ingresar al mundo del artista mediante el conocimien-

to de su espacio de producción. Se trata de una de las áreas más gratificantes del trabajo curatorial, ya que en ese momento se establecen diálogos y relaciones francas y desinteresadas con los artistas y su trabajo. Es asimismo la manera de conocer de primera mano lo que sucede en ese lugar poco accesible para el público, pero a veces muy frecuentado por coleccionistas y galeristas.

Por esta y otras razones es fundamental realizar la visita de estudio como práctica cotidiana en la actividad curatorial actual. Hablaré de dos ejemplos en los que colaboré y en los que la visita a los estudios determinó la realización de muestras específicas: *Cimbra: formas especulativas y armados metafísicos* (Museo de Arte Moderno, octubre de 2010-abril de 2011)¹ y *Presuntos culpables* (MAM, abril-julio de 2009).² Ambas fueron muestras colectivas cuyo espíritu y *statement* curatorial surgieron del trabajo realizado en los estudios de los artistas. Al efectuar estas visitas se fueron cristalizando y haciendo patentes preocupaciones e inquietudes comunes en



Vista de la exposición *Presuntos culpables*

la escena artística mexicana, lo que permitió construir dos muestras que respondían a lo que sucedía en los estudios de los creadores.

Cimbra reunía el trabajo de artistas cuya obra se centraba en el replanteamiento de los conceptos tradicionales de abstracción, mientras que *Presuntos culpables* retomaba el trabajo de artistas preocupados por la prisión y lo que en ella sucede como reflejo microsociedad de los problemas que engloba la sociedad en general. En ambos casos la museografía, a cargo de Rodrigo Luna, jugó un papel fundamental que acompañó lo que se quería comunicar en el ámbito curatorial.

En *Cimbra* se utilizó una museografía sobria, con muros blancos, de tal suerte que no hubiera interferencia con la obra. Para esta exposición consideramos integrar dos niveles de texto: por un lado, una cédula didáctica para cada una de las piezas, pues muchas de ellas implicaban procesos conceptuales complejos que no necesariamente se hacían evidentes en las piezas mismas y que resultaban relevantes para su lectura. Por el otro se generaron textos a muro que, más allá de integrar núcleos, permitieran reflexiones amplias sobre los conceptos de abstracción.

En *Presuntos culpables* se realizó una museografía de ruinas: muros grises derruidos donde se dejaron visibles las vigas de metal de la tabla roca, así como partes de yeso tirado donde la

destrucción era evidente. Se utilizó también una iluminación puntual de las obras, al mantener el ambiente de la sala en penumbra. De esta manera, la museografía acompañaba y apoyaba la idea de la prisión como espacio represivo y de opresión.

Con estos dos ejemplos quiero señalar que el trabajo de investigación es el que nutre al *statement* curatorial, es decir, no siempre surge uno primero que el otro. Es también trabajo del curador mantenerse abierto y con la sensibilidad de escuchar y conocer lo que la propia investigación vaya determinando.

La relación con el área de museografía comienza a perfilarse a partir de este momento. Es decir, una vez que se tiene una lista de obra se inicia la zona de negociación o conflicto con el museógrafo. Resulta de suma importancia que el curador y el museógrafo conversen en torno al proyecto, de tal manera que las propuestas espaciales del museógrafo sean complementos coadyuvantes para construir la exposición. Aquí subrayo la idea de que una exposición es, antes que nada, una experiencia. En este sentido el trabajo del museógrafo es fundamental, pues a través de su conocimiento del espacio contribuye a que una curaduría no sólo quede en una buena investigación para ser leída en un libro. Así, el trabajo museográfico contribuye a uno de los objetivos más importantes de cualquier muestra expositiva: ofrecer al público una experiencia de conocimiento, comunicación y crecimiento.

La experiencia de la exposición se constituye como un catalizador, un intermediario entre lo expuesto y el público. Por ello, el equipo que la construye debe tomar en cuenta su papel y responsabilidad social al jugar este rol. Con esto me refiero a que al hacer una muestra, sobre todo en instituciones públicas, nunca se debe olvidar la función y misión social del propio espacio que alberga la exhibición.

En este sentido es fundamental que desde la concepción del proyecto se considere a qué público está dirigido, pues si bien la mayoría de las veces las exposiciones son visitadas por públicos de muy diversos orígenes, es importante contemplarlos con antelación, de modo que se construyan mensajes para distintos perfiles de visitantes, que cumplan funciones diversas y que a su vez permitan cubrir distintos intereses. Para lograrlo es necesario el apoyo de todas las áreas: diseño gráfico, museografía, comunicación, servicios educativos, etcétera. También es importante que a partir de estas premisas y del cumplimiento de los objetivos se busque la construcción de nuevos públicos. Resulta fundamental no hablarle siempre al mismo círculo asiduo a visitar exposiciones, sino intentar que ese público vaya creciendo. En un país como el nuestro es sumamente necesario trabajar con los niños y jóvenes para que se apropien de la experiencia que implica ir a un museo. Romper las barreras culturales en torno a estos recintos, lograr construir espacios no sólo de información, sino también lugares propios para el intercambio de conocimiento y diálogos comunicativos, donde los saberes de todos los públicos se aprovechen y aporten para erigir experiencias valiosas y constructivas.

Cada exposición, de acuerdo con su tema, es susceptible de ser aceptada por visitantes específicos. Sin embargo, constituye un reto importante considerar el cruce de públicos. Es decir, tener presente que las exposiciones deben buscar la integración de públicos para los que el tema o la colección exhibida no sean atractivos por sí mismos: lograr que el discurso de la muestra, su montaje y su planteamiento curatorial seduzcan al espectador, al trascender sus nociones preconcebidas e invitarlos a formular nuevas preguntas y reflexiones. Me gusta pensar en la exposición como una experiencia que incentiva el conocimiento, donde la curaduría, más que ofrecer respuestas certeras, brinda a los visitantes inquietudes, preguntas y reflexiones.

De vuelta a la relación entre curador y museógrafo, deseo ahondar en el momento de negociación cuando se diseña la distribución de la obra en el espacio museográfico. El curador tiene claro de qué manera busca articular su discurso, por lo que establece el orden para la secuencia de las colecciones; estas decisiones atienden a razones conceptuales que pueden estar ligadas a la articulación de núcleos planteados en la exposición. Sin embargo, es importante concretar un diálogo con el museógrafo, quien aporta las considera-

ciones espaciales necesarias para que la recepción de cada una de las obras, así como el recorrido de toda la exposición, sea funcional.

También es importante mencionar que si bien el proceso proyectivo de la distribución de la obra en el espacio determinará la mayoría de las decisiones de montaje, el curador debe estar presente durante el mismo, pues entonces se tomarán ciertas decisiones finales. Estos ajustes sólo ocurren en sala, debido a que el espacio en el proceso de montaje da ciertas pautas que, por muy preciso que sea el proceso proyectivo anterior, no se revelan hasta la etapa del montaje. Por ejemplo, hay diálogos que se establecen entre las piezas y que sólo se evidencian al tenerlas en la sala.

Como se ve, el curador es una figura que cubre facetas muy diversas: investigador, coordinador, comisario, montador de arte y cómplice de los artistas. Si bien el trabajo curatorial constituye un trabajo intermediario que permite establecer vínculos de comunicación entre la obra y el público, no por eso deja de ser una labor creativa. Por ello hay que entender al curador también como creador, pues en complicidad y con el apoyo del resto del equipo (museografía, diseño, comunicación, servicios educativos, etcétera) transmite un discurso por medio de la muestra.

A manera de cierre me gustaría mencionar que la realización de cualquier proyecto expositivo se basa en un trabajo colectivo, donde intervienen múltiples profesionales. La clave para que las relaciones entre ellos sean exitosas y, por tanto, abonen a la construcción de una buena exposición es la confianza y el respeto. En la medida que se entienda y reconozca la importancia de la labor museográfica para construir la experiencia que implica una exposición se contribuirá a la construcción de exposiciones memorables, donde lo que ocurre en sala resulte revelador o conmovedor para los visitantes y los haga regresar de manera cotidiana a los espacios museales ✚.

* Curadora independiente

Notas

¹ En la muestra se expusieron trabajos de Ernesto Alva, Guillermo Álvarez Charvel, Gabriel Boils, Georgina Bringas, Francisco Castro Leñero, Aníbal Catalán, Ale de la Puente, Héctor Falcón, Fernando García Correa, Flavio Garcíandía, Thomas Glassford, Mariana Gullco, Luis López Loza, Ernesto Morales, Francisco Morales, Paul Nevin, Mario Núñez, Ricardo Pinto, Fernando Rascón, Pablo Rasgado, Ricardo Rendón, Laureana Toledo y Xawery Wolski. Para consultar más detalles se puede visitar el sitio en línea del Museo de Arte Moderno (<http://www.mam.org.mx>).

² En esta exposición se reunió obra de José Antonio Vega Macotela, La lleca, Pericles Lavat, Ricardo Atl, Verónica Macías, Patricia Aridjis, Teresa Margolles, Carlos Aguirre, Rogelio Sosa, Vida Yovanovich, Los Rashes, Santiago Sierra, así como documentos de Roberto Hernández, Guadalupe Miranda, Naomi Rincón Gallardo y Laboratorio Expresión Independiente A.C.

Entrevista al profesor

MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ

Fernando Félix*

Reunidos con el profesor Miguel Ángel Fernández para preguntarle sobre su experiencia (fundamentalmente institucional) en el mundo de los museos y en la museografía, surgieron comentarios y opiniones que hemos reunido en distintos apartados para facilitar su lectura.

Hablando de otros tiempos, estimado Fernando, recuerdo que nuestro último encuentro fue cuando ambos montamos una exposición prehispánica en el Louvre, *Reflejos de vida*, inaugurada por los presidentes de Francia y México: un evento y una sede de gran relevancia. Lo traigo a colación ya que ello también es *reflejo* de los alcances de la museografía mexicana. Me parece un buen preámbulo para evocar experiencias satisfactorias que hemos vivido con tantos colegas museógrafos. A ese respecto, y sobre aquellos momentos, lo que más tengo presente después de 40 años de labor en museos es la oportunidad de haber aprendido con cada puesta en escena, con cada esfuerzo expositivo. Ningún proyecto museístico es igual a otro. Esa acumulación de patrimonios, ese aprendizaje perpetuo es lo que más he buscado y anhelado en mi vida profesional, y eso sólo me lo podía dar “La Institución”, como me gusta llamar a la totalidad de los museos.

UNA DEFINICIÓN DE “MUSEO”

Dentro de las múltiples disciplinas y dimensiones de los museos, la que más me atrae, en lo personal, es la *historia* misma de la institución museal. Creo que estudiarla le da rumbo y sentido a un profesional para realizar su trabajo. He constatado, al investigar los últimos siglos, que el museo es una institución que busca renovarse en forma constante y que incluso ha transitado por varias revoluciones. Eso lo he tomado como una enseñanza para el presente. Resulta irónico que el museo, empresa considerada con frecuencia como “conservadora” (por su labor “conservacionista”), requiera cambiar de modo incesante para sobrevivir.

Existen muchas propuestas para definir o describir a los museos. Es más fácil describirlos. Pero si recurrimos a una definición, tenemos la más “oficial”, aquélla redactada por el ICOM (el Consejo Internacional de Museos) y que casi todos conocemos. En lo personal me gustan otras más breves, aunque parciales. Por ejemplo, la que retrata al museo co-

mo “otra vía del conocimiento”. Admito, sin embargo, que el museo es más que eso. No es sólo conocer, aprender. El museo debe responder a *todas* las dimensiones del hombre.

Por lo anterior, si tuviera que “definir” al museo, me gustaría expresarlo como “el cambio en la continuidad”, algo similar al concepto mismo de civilización. La esencia del museo, a mi parecer, consiste justamente en crear, acumular “con criterio”, cambiar y mejorar con cada generación. Digo lo anterior porque aún estamos a principios de milenio y siento que no hemos entrado a una nueva etapa. Todavía seguimos una fórmula propuesta en el siglo pasado. Creo que la museografía debe encontrar un nuevo discurso, nuevos planteamientos expositivos que amplíen ese “éxito” que ha conocido el museo al abrirse a los más jóvenes y a la sociedad misma.

Otra “definición” que me gusta imaginar y complementa la anterior es el museo como “un acto de equilibrio”. Si uno se excede, si olvida ciertos postulados, técnicas o aspectos a favor de unos pocos ingredientes, entonces el museo como provocador de conocimientos y sensaciones falla en lo sustantivo. Por ello el profesional de museos debe ser atrevido, pero conocedor de la historia, de sus públicos, de su momento y de los valores de su patrimonio.

A ese respecto gente de museos en España ha tratado de definir a la institución como una “empresa”, noción que no me agrada mucho. La empresa posee otras connotaciones, tal vez un énfasis más comercial que cultural. Yo sé que el museo necesita recursos y adecuarse a la vida real, pero el término “institución” se lleva más con el carácter serio, académico, social y cultural de los museos de siempre.

Opino también que cada quien haga su museo, que luche por ellos, que se multipliquen. Creo que no hay que constreñir a nadie. Así como deben responder al hombre, al visitante, los museos deben ser tan variados como las personas mismas. Creo que no hay una sola fórmula de museos. Cuando era joven a veces afirmaba que tal o cual museo era una “aberración”. Ahora sé que no se debe reaccionar de esa manera. Me parece que tiene que ser libre para expresarse y lograr el cambio adecuado, en México y donde se necesite. Habrá algunas experiencias desafortunadas, pero esto no compensa restringir la libertad necesaria para buscar nuevas fórmulas.



Faraón. *El culto al Sol en el antiguo Egipto*, Museo Nacional de Antropología, 2005 **Fotografía** Miguel Ángel Fernández

Por otra parte no quisiera dejar de decir lo siguiente: me interesa tremendamente el museo como punto de encuentro. La gente ya no tiene un lugar familiar donde se sienta segura ni muchos espacios para reflexionar, disfrutar y conocerse. Los museos están para ello.

LOS SERVICIOS EN EL MUSEO

Hace décadas había una especie de decálogo para los museos, mandamientos dictados por la experiencia y las prácticas de entonces. Tal vez convendría volver a profesar algunos de ellos. Uno de aquellos consejos predecía que si el museo “no tenía raíces en su entorno”, en su comunidad, en su cultura, ese día desaparecería. Aun en estos años globales tal afirmación es válida. Otra vez es cuestión de no olvidar el equilibrio entre museología, museografía y realidad. Ampliar los servicios del museo, por ejemplo, lo ha convertido ahora en un espacio de encuentro: quizá la transformación más noble de nuestra institución. Antes nos aconsejaban que destinásemos 20% del inmueble a los servicios para el público; ahora sabemos que conviene reservar la mitad o más del espacio para los múltiples servicios requeridos por los visitantes que acuden a los centros expositivos, porque la gente no sólo viene a ver las pinturas de determinado artista, tal ban-

dera o alguna instalación: también acude a un lugar de esparcimiento, de convivio, de aprendizaje y disfrute. No deja de ser vigente el viejo sueño del “Museo total”, aquel que aspiraba a reunirlo todo bajo el techo de las musas. Precisamente una de las inmensas virtudes de la institución museal es que ningún otro establecimiento cultural ofrece tantos servicios: talleres educativos, bibliotecas especializadas, auditorio para usos múltiples, cine, área de expendios propios del museo con productos culturales, una labor editorial impresionante, etcétera. Este desarrollo no es sólo para prolongar la visita, sino una exigencia social. La oferta de servicios también atrae a familias, personas con diferentes capacidades, turistas, escolares y grupos de toda índole. Esta tendencia no es gratuita: es el resultado de la *vocación de servicio* que el museo asumió desde el inicio de los tiempos.

Una de las grandes editoriales del mundo es la institución museal, sin duda alguna. Y no sólo hace catálogos. Lo que imprimen, investigan y editan los museos es impresionante. Su aportación académica, científica y literaria no ha sido reconocida a plenitud, aunque sea la gente, más que los organismos de gobierno, aquella que la reconoce.

Esa labor debe continuar, pues da solidez científica y académica al museo.



Reflets de la vie. Art de l'Occident du Mexique, Paris, 1997 **Fotografía** Fernando Félix

LA MUSEOGRAFÍA

Debemos estar conscientes del papel cada vez más relevante de la museografía, que hasta hace poco era concebida como una especie de artesanado menor. No se consideraba una profesión como la de un arquitecto ni se le suponía a la altura de los curadores. Pero, como era inevitable, las cosas han cambiado. No hace mucho tiempo leí un texto sobresaliente del amigo y museógrafo Fernando Arechavala, donde señala con claridad todo aquello que compete a la profesión museística. Él concluye señalando algo que debía ser evidente: si la museografía constituye el último paso del proceso expositivo, entonces contiene y resume toda la puesta en escena, desde el diseño hasta el montaje. Resulta ser que la museografía es, en verdad, la que integra y transmite el discurso museal.

Atrás quedó la época en que el museógrafo anónimo debía hacerlo todo: cargaba las piezas, hacía los bocetos de distribución y el diseño, cerraba la vitrina, aplicaba la gama cromática que él escogía, dirigía la iluminación, soportaba al director y, si era un buen museógrafo, barría cada par de horas los desechos que su propio trabajo iba acumulando en la sala, previo a la inauguración.

Por fortuna, aquella rutina de la primera mitad del siglo xx quedó en el pasado. En la actualidad pocos dudan de la compleja interdisciplinariedad que conlleva la puesta

en escena, al grado de que el buen desarrollo de un proyecto museal depende de esa armonía entre investigadores, especialistas, arquitectos, diseñadores técnicos, restauradores y mucha otra gente de talento. El museógrafo, además de haberse forjado en la trinchera del proyecto, interpretado al curador, sentir literalmente las piezas y tener la responsabilidad de concluir el museo o la exposición, debe poseer la referida habilidad para conjuntarlo todo, de modo que un tema o un siglo quepan en la reducida geografía de una sala.

El diseño del museo es una actividad clave de la museografía. Se trata de un discurso que le habla a una generación en particular. El diseño de cada museógrafo va muy con su generación; es decir, los colores de hoy en día no son los que poníamos hace 30 años, cuando se prefería el pañito verde y el pañito café. Hoy es mucho más profesional, muy cuidado. De por sí el diseño es una actividad creativa, una obra de arte, un discurso especial que obviamente requiere adaptarse a las piezas. Necesitas conocer cada pieza, cada guión y simbolismo a fondo. El diseño tiene que ser respetuoso y sensible.

LA MUSEOGRAFÍA MEXICANA

Lo diré convencido de ello: la museografía mexicana tiene un mérito inmenso y probado. Pocos países ponen tanto énfasis y cariño en sus proyectos. Nuestra museografía es compleja, trata de rescatar contextos y se esfuerza por ser didáctica. Ha sido así por muchas décadas. Ello le ha traído, sin duda, un reconocimiento internacional; pero no por ello es justipreciada en el ámbito nacional. Creo incluso que la museografía mexicana es una de las grandes virtudes del país. Hemos tenido museógrafos notables, antes y ahora. Por mi edad, he conocido a muchos de ellos. Si con razón se ha dicho que las exposiciones son nuestras mejores embajadoras, los museógrafos representan los artífices de ese inevitable trasfondo nacional. Se pensaría que exagero, pero existe cierto modo de realizar el montaje, una determinada gama cromática que tiende a surgir cuando se trata de exponer la cultura propia, algo así como “a la manera mexicana”. No me refiero, obviamente, a una determinada “escuela mexicana” de museografía. Quiero decir más bien que el museógrafo mexicano desarrolla una escenografía bastante más compleja y rica que la que se observa en muchas otras partes del mundo.

LA PROFESIONALIZACIÓN DEL PERSONAL DE MUSEOS

En esta rápida transformación de la museografía mexicana también resulta fundamental la contribución de nuestras escuelas donde se imparten cursos, grados y diplomados en materia museográfica. Como en tantas otras áreas, la capacitación, la profesionalización de la museografía son las claves para el pleno desarrollo de nuestros montajes en mu-

seos y exposiciones. Mucho falta por hacer a ese respecto, pero hay institutos nacionales y universidades que han tomado cartas en el asunto y los resultados se encuentran a la vista. La museografía es teórico-práctica e implica años de formación, y lo que complementaría su desarrollo consistiría en permitir que los jóvenes mexicanos interesados en esta rama cuenten además con facilidades para viajar al extranjero, analizar proyectos recientes o en curso y de este modo comparar esfuerzos similares en otras latitudes, lo mismo que acceder a niveles superiores de profesionalización en su campo. En síntesis, la museografía mexicana goza de buena salud, pero debe ser apoyada, sostenida, a la par que reconocida.

La profesionalización probablemente sea la tarea más urgente. Ojalá que pronto logremos hasta doctorados en museografía. Antes, con frecuencia, debíamos recurrir a arquitectos, diseñadores y artistas para montajes especiales, ya que no había suficientes museógrafos. Es el caso de Europa, que suele contratar a célebres diseñadores comerciales (por decirlo de alguna manera) para atender magnas exposiciones y museos de nueva creación. Hay algo preocupante en ello, ya que éstos no cuentan con previa experiencia museal o bien tienen un total desconocimiento sobre cómo tratar y conservar el patrimonio o tienen una gran ignorancia sobre los públicos a los que se dirige el proyecto.

¿Por qué no empezar esa carrera desde el inicio, desde joven? ¿Por qué no reconocer su amplitud de metas y funciones y prepararse en forma adecuada para ello? ¿Por qué incluso no pensar en fórmulas y soluciones más ambiciosas o especializadas y todavía necesarias? Por ejemplo, si en México existe la carrera del “ingeniero-arquitecto”, ¿por qué no formar y titular entonces al “diseñador-museógrafo” o al “museógrafo-arquitecto” como una especialidad? ¿Por qué no darle la vuelta a la situación actual cuando esto lo amerite? Más aún, nosotros, los profesionales de los museos, ya hablamos de “otras arquitecturas” en el interior del edificio: el discurso temático, el despliegue museográfico, etcétera. Por lo visto debemos mejorar nuestro vocabulario e ir más allá de la arquitectura y de otras disciplinas que hemos confundido en el pasado.

En síntesis: la museografía es una labor reflexiva, creativa y técnica que desemboca en un relevante medio de comunicación cultural. No es sólo un acondicionamiento interior de un museo, sino una profesión que descansa en un cúmulo de experiencias y cálculos, que abre caminos a la curiosidad y al diálogo. Los museógrafos proceden con responsabilidad hacia los bienes y asuntos que les han sido confiados, al crear un discurso especial con objetos, conocimientos, valores y texturas, así como al generar relaciones y procurar sensaciones. La museografía es, por tanto, una profesión fincada en compromisos culturales y sociales.

LOS ARQUITECTOS Y LOS EDIFICIOS DE LOS MUSEOS

Algunos arquitectos, no todos, se olvidan o desconocen que los museos más dinámicos y didácticos se hacen de adentro hacia fuera. Es necesario pensar antes de actuar. Hay que reflexionar y enchufar el cerebro mucho antes de proceder a construir. Ello va de la mano con la interdisciplinaridad y el espíritu de equipo que deben prevalecer en todo proyecto museal. También implica, por tanto, eliminar protagonismos que a la larga resulten problemáticos. Está comprobado que la tendencia actual es la de construir museos en espacios especialmente concebidos para ello en vez de reutilizar monumentos que, aunque grandiosos, impiden alojar instalaciones necesarias para los diversos servicios que el museo contemporáneo exige. De nueva cuenta la noción del equilibrio en el museo debe imponerse para lograr la justa armonía entre continente y contenido, entre inmueble y colecciones o temas.

Soy el más ferviente admirador de la formidable contribución de la arquitectura contemporánea a la institución museal. A no dudarlo, parte del atractivo de los museos actuales es la impactante calidad y variedad de recintos museísticos proyectados por los mejores arquitectos del mundo. Pero también debemos recordar que el público acude a los museos y a las exposiciones primordialmente para ver a Rembrandt o al más completo ejemplar de *Tyrannosaurus rex*, y no precisamente para ver puertas y ventanas. Se trata de una discusión interminable, pero ya es hora de poner cordura y prioridades en el interior del museo. La arquitectura debe ser libre, pero la institución museal tiene su misión y visión, que también hay que tomar en cuenta. Hace unas semanas tuve varias reuniones con el arquitecto japonés Toyo Ito acerca de un futuro museo. Me sorprendió gratamente su disposición inicial de escuchar, durante días, al hombre de museos. Apuntaba y apuntaba aquel arquitecto que tanta obra, museos y galerías ha diseñado por el mundo. Su respeto, humildad y entrega al proyecto son un ejemplo para mí y para cualquier equipo plural.

ALGUNAS EXPERIENCIAS PERSONALES

Si hacemos una revisión del pasado cercano, como me has preguntado, te confesaré que recuerdo los años en los museos del INAH como una época gloriosa. Se hacían museos y exposiciones no sólo por todo el país, sino también en diversos continentes. Lo mejor de esos proyectos es que todo el instituto participaba en cada evento: los restauradores del INAH resucitaban las piezas, los investigadores de la institución elaboraban los guiones y cedularios, los arqueólogos y antropólogos también complementaban al equipo museográfico, etcétera. Cada proyecto era, o parecía, una causa auténticamente nacional y la prensa lo trataba con gran difusión e interés. No importaba la escala ni la cantidad de recursos. El mismo entusiasmo y cariño se le otorgaba a Palenque, Acapulco o a la renovación del Alcázar del Castillo de Chapultepec.



Isis y la Serpiente Emplumada, Fórum de Monterrey (2007) y Museo Nacional de Antropología (2008) **Fotografía** Miguel Ángel Fernández

Por otro lado, la creación de los museos comunitarios, diseminados por el país, o la del programa expositivo de Grandes Civilizaciones, que durante más de una década trajo el mundo a México (y aún perdura) son dos de los muchos logros que la museografía mexicana estableció para propios y extraños. El gobierno mexicano ha realizado una gran labor en materia de museos. Es justo decir que ha sido su sostén mayoritario. Pero todavía hay que hacer más. Surgen y surgirán más fórmulas museísticas y debemos estar abiertos a ello. Me parece formidable también que ya en esta década muchos de los grandes proyectos museales tengan su origen y desarrollo en las diversas entidades del país.

De seguro, por todo lo anterior y como expresé al inicio, México se ha ganado un espacio de consideración en el universo de los museos.

¿QUÉ SIGUE PARA TI EN EL MUNDO DE LOS MUSEOS?

Me retiré del INAH después de haber sido coordinador Nacional de Museos durante dos periodos y tras haber sido invi-

tado a una tercera gestión durante la administración de mi querido amigo el etnólogo Sergio Raúl Arroyo, la cual preferí declinar porque deseaba incursionar en otros terrenos de la labor museológica y museográfica. Exposiciones como la de *Maravillas y curiosidades* (como parte de las celebraciones por el aniversario 450 de la UNAM), o la de *Isis y la Serpiente Emplumada* (para el Fórum de Monterrey), o mi nombramiento como conservador de Palacio Nacional y, por tanto, participe en la creación de la Galería de Palacio Nacional son experiencias museísticas que he disfrutado y pertenecen al género de lo que deseo realizar en estos momentos

Ahora quiero comenzar otra etapa, más internacional, participar en proyectos entre países y museos que comparten pasados y presentes. Habrá propuestas al respecto. Por último te informo que dentro de no mucho tiempo saldrá un volumen sobre museografía coordinado por este amigo tuyo ✚

* Museógrafo, Centro de Estudios de Museos, UACM

El Museo del Ideal



Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas

María Bolaños*

UN MUSEO DE MUSEOS

El siglo XIX, un siglo obsesionado por la historia, creó un tipo de museo expresamente destinado a exhibir copias artísticas que exponían las obras maestras de las grandes civilizaciones y de los monumentos nacionales de los países europeos. Respondían a un modelo nunca antes probado, pues si en todo museo sus obras de arte han tenido una vida anterior y han sido desplazadas de su lugar de origen, de su contexto y de su función inicial, éstos son los únicos cuyas colecciones se fabricaron expresamente como objetos museísticos: son, pues, una verdadera rareza institucional, que sin embargo tuvo una excelente acogida, pues respondían a necesidades intelectuales del momento: cumplían satisfactoriamente la utopía del universalismo enciclopédico, que en su caso se traducía en la importancia de una colección afanada en “tenerlo todo”, una especie de museo-diccionario en el que se reunían las grandes obras dispersas por los museos y monumentos del globo, un valor más meritorio, por ejemplo, que la autenticidad o la originalidad de las obras presentadas.

Satisfacían, además, la obsesión por la historia que domina la centuria. Toda la mitología decimonónica gira en torno a un historicismo casi fetichista, a una extrema sensibilidad frente a la noción de tiempo, la cual se manifiesta de muchos modos: culto de las ruinas, polémicas en torno al progreso

y la decadencia, invención de la idea de patrimonio, manía restauradora, *revivals* arquitectónicos y utopías del regreso y del ciclo. La cultura del siglo XIX contiene una enorme cantidad de *pasado*, entendido como autoridad y saber puro, y también como salvación. Es probable que esta preocupación estuviese motivada debido a que el presente se vivía con un sentimiento de vértigo, de aceleración, que desconcertaba a los contemporáneos con tantas novedades, inventos y nuevos fenómenos sociales. Quizá para compensar este dinamismo que traían el ferrocarril, el proletariado o las lámparas de gas de los nuevos tiempos, con la prosaica fealdad de la realidad industrial, una parte de la imaginación del XIX se encerró a solas con un montón de muertos, para recorrer hacia atrás el curso de la historia. El éxito del museo como institución es una buena prueba de ello.

De este modo, crear museos con *sucedáneos* era una iniciativa plena de sentido instructivo que cumplía la función de extender el buen gusto. Y todas las grandes capitales del mundo (Berlín, París, Londres, Múnich, Copenhague, Buenos Aires, etcétera) fundaron estos centros surgidos casi de manera simultánea a finales del siglo, en coincidencia con las prospecciones arqueológicas de las grandes potencias europeas y con la fundación de poderosas instituciones científicas dedicadas con entusiasmo al estudio de restos clásicos y



Fotografías Museo Nacional de Escultura, Valladolid

orientales; de papiros, monedas, pirámides y Venus romanas.

A medida que se iban haciendo nuevos hallazgos y que éstos llegaban a las salas de los museos, los talleres de copias fabricaban réplicas de estos bienes inexportables, pero altamente prestigiosos: la piedra Roseta, los mármoles del Partenón, la Venus de Milo, las esculturas del templo de Afaia en Egina. Luego, con el nacionalismo romántico, entraron en una segunda fase, la del descubrimiento del genio nacional depositado en las reliquias escitas, celtas, vikingas, germánicas o, en el caso español, ibéricas o visigodas.

Pero su función no sólo era instruir, sino sobre todo adoctrinar. Estas “bellezas prestadas” no admitían objeciones; eran apelaciones inmovilistas a un pasado ejemplarizante. Adoctrinaban estéticamente, fijando modelos de imitación que garantizaban la excelencia; adoctrinaban políticamente, pues fomentaban el orgullo de las raíces de la civilización europea y del genio nacional; adoctrinaban socialmente contra toda tentación de romper con el pasado; adoctrinaban moralmente, al ensalzar el anonimato del copista. Más que ningún otro, era un museo concebido en sí mismo para transmitir una visión dogmática, inapelable y cerrada del arte y de la historia.

En España, la más excelente colección de copias fue la reunida para el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

Fue una iniciativa política propiciada en forma directa por el propio Cánovas del Castillo, un brillante político conservador, artífice del sistema político que repuso a la monarquía tras la experiencia republicana. Que a su frente se designase a un conocido conservador del Museo Arqueológico Nacional, J. F. Riaño –de reconocido prestigio europeo–, y que se ubicase en un edificio noble como el Casón del Buen Retiro (1877) indican las ambiciones depositadas en esta institución. El museo destacó enseguida por la calidad de sus fondos, sobre todo aquellos que compusieron los primeros ingresos constituidos por copias procedentes del Museo Británico, del Louvre, del Arqueológico de Nápoles, realizadas en los talleres de reputados formadores –es decir, de los responsables artísticos de todo el proceso de reproducción de la pieza– ingleses, alemanes e italianos y también españoles –Brucciani, Hoffmann, Scognamiglio, Arrondelle, Christoffe, Trilles, WMF, etcétera.

Pero ese fulgor fue breve. En cierta manera la institución nacía con retraso, y aunque siguió siendo una fuente inspiradora para el arte académico, estas réplicas fueron perdiendo el favor y el interés del público. En cierto modo representaban el canto del cisne de toda una tradición. Algo empezaba a cambiar que socavaba su razón de ser mientras el ideal que los



había inspirado –la subordinación a la tradición como un valor intocable– comenzaba a ser sustituido por una reclamación urgente de novedad y *olvido*. Desde la década de 1930 se empezaron a ver sumidos en una decadencia causada por la aparición de importantes competidores: la extensión de formas mecánicas de reproducción sustitutivas –la fotografía, sobre todo–, la emergencia de formas de vida que empezaban a hacer más accesibles las colecciones “auténticas” y, finalmente, las nuevas generaciones de artistas que se alejaban de la imitación de lo antiguo y emprendían una carrera en pos de “lo nuevo” que hacía inservible la visita asidua a los templos de la tradición.

El museo fue languideciendo, inactual, inservible, costoso, abandonado por los poderes públicos, y en 1961, con el pretexto de una exposición sobre Velázquez, hubo de abandonar su sede del casón. Empezó entonces una trayectoria tortuosa que ha durado medio siglo, con continuos cambios de sede, con sus colecciones parcial y a veces desganadamente instaladas, sometidas a pérdidas, al deterioro de las obras por las pésimas condiciones de conservación y los continuos traslados, a proyectos fallidos. Los últimos 10 años de este museo, almacenado en los sótanos del Museo del Traje, han sido de un silencio total, pues aunque sus colecciones hayan estado bien custodiadas, se convirtió en una “bella durmiente” y dejó de ser, propiamente, un museo –sin dotación, sin personal, sin sede abierta y, sobre todo, sin público–, reducido a una existencia puramente nominal.

No era una decadencia excepcional. En un coloquio internacional celebrado en París en 1997 sobre las colecciones de moldes, Henri Lavagne y François Queyrel daban cuenta de una historia repetida en toda Europa de alternancias entre el entusiasmo y la desafección, entre la pasión y la repulsa, hasta la caída definitiva en el fatalismo, incapaces de encontrar un sitio propio en las preocupaciones e intereses culturales de su tiempo.

ESCUPTURAS PARA UN MUSEO DE ESCULTURAS

En noviembre de 2011, una decisión del Ministerio de Cultura decretaba la supresión administrativa del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y confiaba sus colecciones al Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Tal iniciativa implica amplios efectos en órdenes distintos: los fondos escultóricos del museo literalmente se duplican –de tres mil a seis mil piezas–, pero sobre todo lo obliga a cierta *reconceptualización*. Una reconceptualización que no desdibuja su larga y singular memoria pero que introduce nuevas variables. En primer lugar, porque ensancha de manera objetiva su campo de acción más allá de los límites cronológicos, temáticos y espaciales de su colección histórica, formada por obras de carácter devocional o litúrgica realizadas por grandes maestros españoles de la escultura en madera policromada entre los siglos xv a xviii –básicamente–. Este sincretismo artístico-religioso siempre le ha otorgado su peculiaridad debido a su fuerza emocional y el patetismo del ícono religioso, así como por su valor en la narración de la historia de la cultura espiritual de España. Ahora la incorporación de copias de esculturas procedentes de diversas civilizaciones, en particular de las antiguas, pero realizadas en los siglos xix y xx, dilata ese marco inicial en el tiempo y el espacio.

En segundo lugar, y quizá más importante, se abre un campo nuevo de investigación y de especulación sobre la disciplina misma de la escultura, sobre su lenguaje, su his-





toria y su práctica; sobre la idea del artista como autor y sobre los métodos de trabajo del escultor; sobre los caminos de la difusión de la obra escultórica y de las artes visuales en general; sobre el coleccionismo y el funcionamiento de la demanda y del mercado artístico desde épocas muy tempranas. La colección nacional de reproducciones –valorada por su calidad, abundancia y antigüedad como una de las mejores de Europa– es importante por su papel documental respecto de las obras originales, pero más ampliamente por su extensión y, tras la simplicidad del punto de partida, adivinamos la riqueza y complejidad de un fenómeno interesante en sí mismo.

Se debe señalar que el resultado de este maridaje es un museo de escultura con dos derivas muy singulares, pues aunque comprenda un extenso ciclo histórico –desde las civilizaciones primitivas hasta el umbral del arte contemporáneo– no es ni quiere ser un museo-diccionario. Sus fondos corresponden a dos periferias del canon fijado en las historias del arte tradicionales –moldeado, hay que decirlo, sobre la evolución de la pintura, obviando el diferencial que la historia específica de la escultura aporta a las artes visuales–: por un lado la imaginería católica, con un fuer-

te contenido popular y de alto efecto sensorial y dramático; un “imperio de los sentidos” basado en las emociones, el color, el oro, el dolor, la sangre; un receptáculo de lo sagrado a medio camino entre la aparición sobrenatural y la seducción visual. Y en el extremo opuesto una colección de copias que constituye un desafío intelectual a nuestros hábitos culturales, que se dirige a nuestra “materia gris”; que, a partir de un arte imitativo y anónimo, nos hace reflexionar sobre nuestras ideas adquiridas; una colección que *estiliza* la belleza y también la violencia. Por un lado, pues, el trabajo personal del artista en la talla directa; por el otro, la autoría impersonal y mecánica del formador. Por un lado la suntuosidad de la policromía; por el otro la abstracción del blanco. Por un lado los dioses cristianos; por el otro los mitos olímpicos. Dos unidades temático-programáticas con su propio perfil, entre las que, sin embargo, es posible trazar circuitos de ida y vuelta que pueden dar ocasión a interesantes indagaciones.

La adición de estos dos grandes conjuntos abre al museo oportunidades muy estimables para constituirse en una referencia internacional en el poco frecuentado ámbito de la escultura, pues la tradición museística europea ha venido a crear una injusta ecuación que identifica bellas artes con pintura, y la mayoría abrumadora de museos artísticos son presentados, en realidad, como pinacotecas, donde la escultura tiene un papel secundario, mientras que apenas encontramos museos de escultura como tal –a excepción de los monográficos, dedicados a un escultor, o los arqueológicos.

VIEJAS PRÁCTICAS, IDEAS CONTEMPORÁNEAS

¿Qué papel le cabe cumplir hoy a un museo de copias, con base en que el contexto donde nació y la función para la que se creó ha perdido vigencia? ¿A sabiendas de que nuestra relación con la copia ha cambiado por completo? ¿Conscientes de que la frontera copia-original se ha entendido de manera distinta según se viviese en la Roma de Augusto, en el Fontainebleau de Francisco I, en la Venecia ilustrada de Farsetti o en el Nueva York de la década de 1980?

Es imposible dejar de ver en paralelo la explosión de las técnicas de reproducción que la cultura ha conocido en esta primera década del siglo XXI, porque se trata de un fenómeno sin precedentes: nos invaden copias de todo tipo. Contemplando ahora estas réplicas en yeso y bronce no podemos menos que compararlas con la explosión digital, con la imagen virtual o con el planeta Google –que es también, a su modo, un museo de museos y una biblioteca de bibliotecas, algo así como una “universidad del mundo”–. De manera inversa, al mirar este entorno digital no podemos considerarlo como un fenómeno tan inédito, sino como la reedición, en otra escala pero similar a lo que debió de ser, hacia 1450, la extensión de la imprenta y del grabado, del



vaciado en yeso, de las reducciones y agrandamientos de obras originales y, en un sentido genérico, de las relaciones que los hombres de todos los tiempos han establecido con estos simulacros.

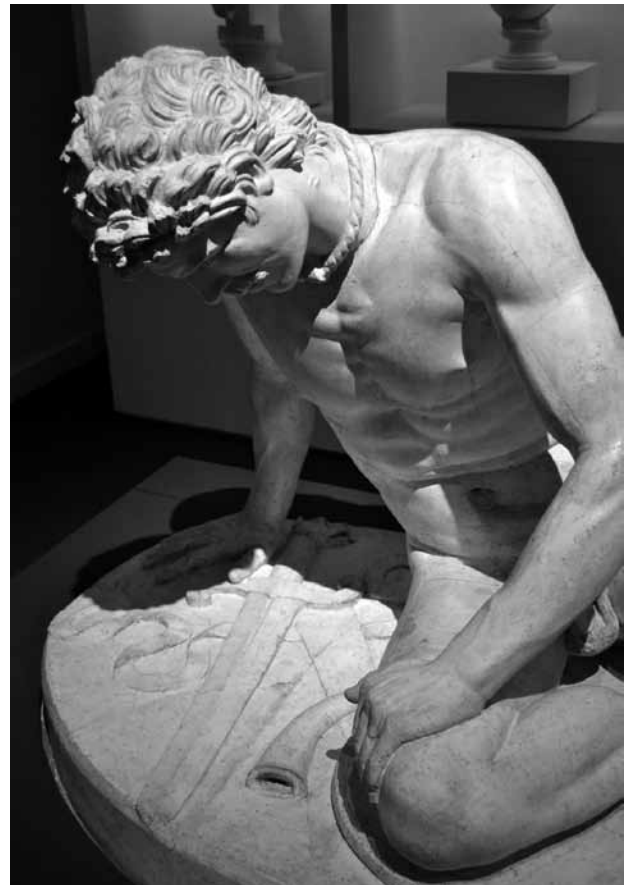
Se abre entonces la posibilidad de enfocar esta colección no bajo una perspectiva descriptiva, ilustradora, sino bajo una consideración “metamuseal”. Si en su origen fueron concebidas con una finalidad dogmática que venía a imponer a los visitantes un mensaje inapelable: “Éstas son las obras maestras de la humanidad; ésta, y no otra, es la norma del gusto”, ahora la colección pide una revisión crítica y una mirada “historizadora”: “Éstas son las obras que, por razones de gusto o interés, fueron consideradas en el pasado obras maestras”. Su recuperación pasa, pues, por inscribirlas en un contexto amplio, en una mirada coral, en una historia de largo ciclo, que no sólo contemple la copia como lo que suponía en 1880, sino como un “hecho de civilización” propio de la historia global de nuestra cultura artística: fomentando la reflexión sobre nuestros hábitos estéticos, indagando sobre la “historia de la historia del arte”, haciéndose cargo a la vez de nuestra fascinación por la falsificación, el “doble”, la réplica y todas las formas de la reproducción mecánica. Por tanto, sobre los límites de la verdad, la identidad y lo único, sobre el *aura* de la obra original y sus fronteras; sobre el papel que la copia desempeñó en la formación de los artistas, en el gusto de las élites, en el coleccionismo, en la visión que las generaciones del pasado construyeron sobre un pasado más remoto. Evaluar las fronteras entre la copia y el original lleva a interrogarse sobre el artista y el estatus de creador, sobre el objeto en sí mismo y su valor, sobre la sociedad y la mirada que proyecta sobre la obra de arte.

Lleva a suscitar, en suma, ejercicios y lecturas interpretativas que se enlacen con las preocupaciones intelectuales y estéticas del presente para dar respuestas solventes a la curiosidad del hombre de hoy ✚

* Directora del Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Bibliografía

- Almagro, María J., *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del arte clásico*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- Barkan, L., *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1999.
- Barthe, G.-L., *Le plâtre : l'art et la matière*, Paris, 2001.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Boon, M., *In Praise of Copying*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- Cambiano, G., *Le retour des Anciens*, Paris, Belin, 1994.
- Deloche, B., “Pourquoi sauver les musées du moulages?”, en J. Mossière y A. Prieur, *Modèles et moulages*, Lyon, Limonest, 1995.
- Etienne, R. y R., *La Grèce antique: archéologie d'une découverte*, Paris, Gallimard, 1990.
- Haskel, F. y N. Penny, *El arte y el gusto de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1990.
- Hellman, M.-C., *Vrai ou faux? Falsifier, copier, imiter*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1991.
- Lavagne, H. y F. Queyrel, *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Paris, Ehes-Droz, 2000.
- Mélida, J., *Museo de Reproducciones Artísticas. Artes decorativas de la Antigüedad clásica*, Madrid, 1915.
- Schwarz, H., *La cultura de la copia*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Settis, S., *Futuro del classico*, Turín, Einaudi, 2004.







ETIS SEPVL
RIS SEPELI
TVVM



Gabriel Orozco absorto **Fotografía** Marco Barrera Bassols

Ese montón de espejos rotos¹

Marco Barrera Bassols*

*Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.*

JORGE LUIS BORGES, “Cambridge”
(en *Elogio de la sombra*, 1969)

A más una década del inicio de la era de la digitalización, el crecimiento de los medios electrónicos se ha desbordado. En un diálogo a dos pistas, trataré de encontrar posibles respuestas a las siguientes preguntas: ¿qué hacen hoy los museos de diversos tamaños y misiones para crear mejores ciudadanos y para que entre éstos se promueva o fomente la curiosidad, el respeto, el espíritu de investigación, el pensamiento crítico y la relación entre los públicos con la autenticidad de la experiencia, en este tiempo en que la vida cotidiana la puede menoscabar o desvirtuar?

Las dos pistas, o los dos pedazos de espejo que he escogido, son los siguientes: una selección de participaciones en el foro de discusión virtual “¿Para qué sirven los museos?”, organizado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM: International Council of Museums), y un extracto de mis notas sobre la recolección de objetos en Isla Arena, Guerrero Negro, Baja California, las ballenas grises y el tsunami de Fukushima.

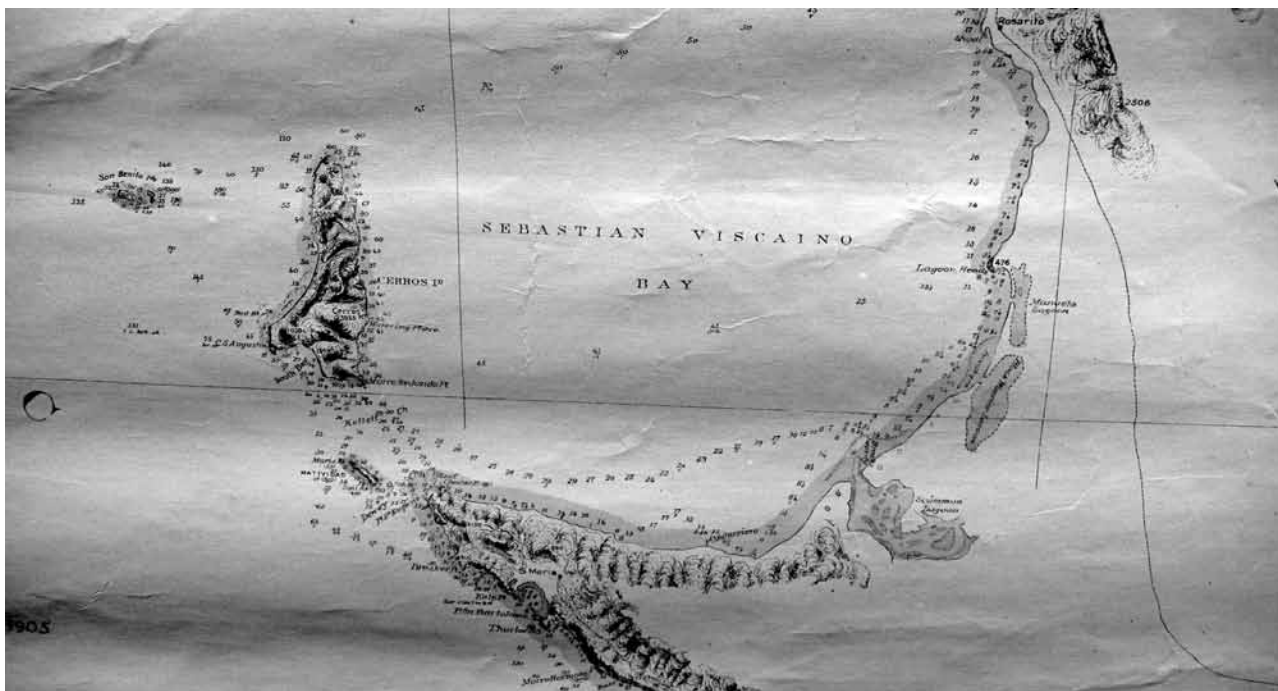
EL PRIMER PEDAZO DE ESPEJO

Doy voz y transcribo los comentarios seleccionados en el foro del ICOM. El 7 de marzo Hanz Kindgren anotó:

Para mí los museos son lugares de aprendizaje, inspiración y reflexión donde la sociedad actual puede verse a sí misma a la luz de la historia. Dirigimos la luz a los problemas y a las oportunidades del presente y les damos una dimensión histórica. Los museos son importantes porque otorgan otra dimensión que ayuda a los ciudadanos a navegar en un presente caótico y quizá también a darle curso a su futuro. Los museos pueden brindar alternativas y ser arenas donde los ciudadanos aprendan y debatan.

Ese mismo día Andy Hirst plasmó el siguiente pensamiento:

El rol tradicional de los museos de ciencias y humanidades ha cambiado. Más allá de no dejar de poner el acento en la preservación, estudio y presentación de sus colecciones, los museos están



Bahía de Vizcaino, 1905 **Fotografía** Marco Barrera Bassols

llamados ahora a tomar en sus manos nuevas funciones como la inclusión social, el aprendizaje permanente y el reconocimiento de las identidades de grupo. ¿El museo ha tomado estas responsabilidades sobrecargado y confundido acerca de su papel? ¿Pueden y deben los museos asumir ese rol y buscar que la gente se sienta mejor y afirme su identidad? ¿Los visitantes y las colecciones están en peligro? El derecho de los museos de retener e interpretar los objetos no occidentales también ha sido cuestionado. [Claro, se trata de alguien que vive seguramente en Londres, pero esa misma óptica la puede tener un curador del Museo Nacional de Antropología de un país como el nuestro.] Algunos abogan por la repatriación de dicho tipo de objetos y de la participación de los indígenas en la interpretación de los objetos y en el diseño de las exposiciones. ¿Quién ostenta la cultura? ¿Corre peligro el entendimiento en sí, si sólo un grupo seleccionado habla en nombre de la cultura? [Y de los demás, agregaría yo.] ¿Cuál es el rol del curador y quién deberá decidir qué se coleccionará en el futuro?

Por su parte, María de Lourdes Horta escribió el 12 de marzo:

Cuando se les preguntó, como parte de un taller, en una escuela del Amazonas, a los maestros tikuna de Brasil para qué sirven los museos, una de las respuestas fue: “Los museos son lugares para colorear nuestras mentes”. Yo encuentro esto como la más poética de las revoluciones. Los indios brasileños tienen un marco de referencia muy diferente para pensar conceptos tales como “historia”, “tiempo”, “presente”, “pasado”, “futuro”... que los hacen únicos en su manera de entender la realidad, pues todos éstos

están unidos en un mismo concepto... Ellos tienen sus propios museos —el Museo Tikuna Magüta—, en los que con gran colorido muestran sus mitos representados en dibujos y pinturas a través del bosque, los árboles, los pájaros y animales, de forma tal que el universo mítico manifestado se puede ver en la exposición. Quizá nuestros museos “civilizados” tendrían mucho que aprender de ellos.

Hasta aquí las citas. Después de leer más de 20 comentarios como los anteriores, ya no debería llamarnos la atención el hecho de que las preguntas, temas o cuestiones como las que este número de la GACETA DE MUSEOS aborda, discute y comparte sean básicamente las mismas en todos los foros reales y virtuales, como el del ICOM. Lo que sí podría motivarnos a reflexionar es la multiplicidad de miradas, patentes en las respuestas que entre todos podemos dar y encontrar a esas preguntas. Quienes trabajamos en, para y por los museos podemos incidir en la definición de políticas públicas para que los museos actúen a fondo, unidos en redes, compartiendo recursos para que los profesionales puedan dar pasos más allá de su sola agrupación profesional, para salir del marasmo y tejer socialmente no sólo con los ciudadanos, sino con la gente y las comunidades, tal y como las redes sociales a veces logran hacer. Los retos sin duda son grandes, pero a menos que el catastrofismo se adueñe de nosotros, tenemos juntos mucha más experiencia acumulada como para no encontrar una solución a los mismos. *Es en la diversidad, entonces, donde encontramos la riqueza.*



Más de 1 200 objetos recolectados **Fotografía** Marco Barrera Bassols

EL SEGUNDO PEDAZO DE ESPEJO

Hace seis años, a mediados de febrero, Gabriel Orozco y yo nos trasladamos a Isla Arena, Guerrero Negro, entre Baja California y Baja California Sur, en el paralelo 28, el cual cruza nuestro país. El propósito era seleccionar el esqueleto de una ballena gris para que éste fuera recogido, tratado, trasladado, preparado, intervenido, reestructurado y colgado para convertirse en la primera obra pública de Gabriel y que ahora yace flotando en la Biblioteca Vasconcelos, en la ciudad de México. Durante tres días fuimos trasladados en lancha a Isla Arena, un maravilloso banco de 25 kilómetros de arena ubicado entre el Pacífico y la laguna Ojo de Liebre, donde las ballenas van a parir cada año, enseñan a sus crías a nadar y donde también algunas varan y mueren. Allí, equipados de cuatrimotos, además de encontrar las osamentas de ocho ballenas –de las que al final seleccionamos una–, vimos otros objetos de muy diversa procedencia que nos llamaron tangencialmente la atención: botellas, frascos, maderas y hasta troncos de árboles enormes –de seguro secuoyas– que fueron arrastrados por la corriente marítima, antiguamente conocida como la “torna vuelta”, la misma que empleaban las naos que formaron parte de la mal llamada Nao de China, pues en realidad viajaba entre Nueva España y Filipinas.

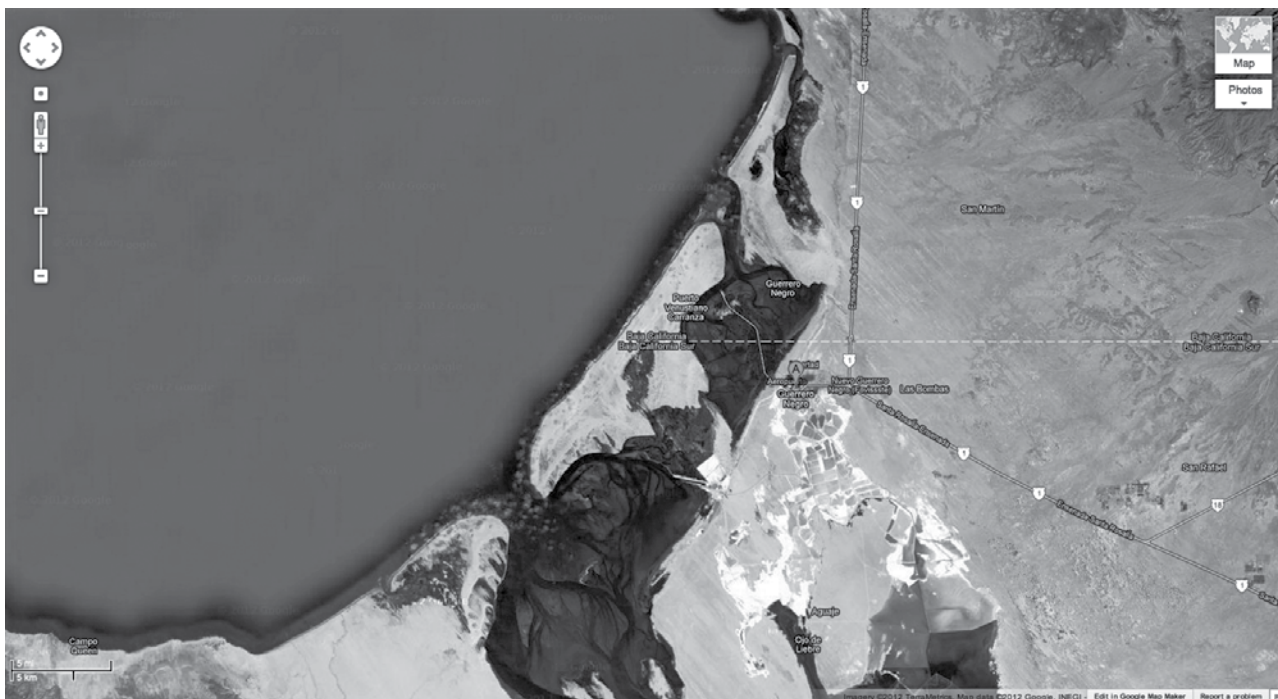
Con el tiempo Gabriel y yo fuimos teniendo claro que nos quedaba un pendiente que nos haría regresar a ese lugar para realizar lo que después llamaríamos “una especie de arqueología de la basura” –aunque el actual curador de la Sala Maya

del Museo Nacional de Antropología, Daniel Juárez, nos corregiría al señalar que toda arqueología es de basura–. El botín de nuestra expedición y nueva aventura, a la que se sumó el maestro restaurador Manuel Serrano, sirvió de base para la exposición *Asterism* que Gabriel presentó a partir de junio y durante tres meses en el Museo Guggenheim de Berlín, Alemania.

Gracias a ello, en febrero de 2012 estuvimos de vuelta. Unas semanas después de nuestro regreso nos dimos cuenta de lo atinada que había sido una advertencia del biólogo Ramón Álvarez, nuestro encargado de logística, cuando al platicarle el proyecto que traíamos entre manos nos dijo:

—Pues qué bueno que lo harán este año y no el siguiente, porque para entonces se espera que llegue la mancha de objetos provenientes del tsunami en Fukushima y vendrán cargados de radiación nuclear...

Durante una semana de trabajo como pepenadores profesionales encontramos objetos procedentes de Kamchatka (Rusia), China, India, Corea, Japón, Francia, España, Inglaterra, Escocia, Estados Unidos, Canadá, Alaska y México, entre otros. Los objetos ya reunidos llamaron profundamente nuestra atención pues evidenciaron la existencia de una “era del vidrio”: en su mayoría eran focos o luminarias de uso doméstico, industrial o para la navegación marítima, bulbos –de seguro empleados en equipos de comunicación– frascos y botellas cuyo origen es muy diverso –algunos con más de 200 y hasta posiblemente 300 años de antigüedad–, como una boya de vidrio soplado con es-



Isla Arena **Imagen satelital** Google Maps

trías; es decir, objetos cristalinos y frágiles que estaban ahí, intactos o con desgastes mínimos.

Quizá el aprendizaje más importante que nos dio la expedición consistió en darnos cuenta de *la enorme fragilidad de lo que permanece* en esas circunstancias. También encontramos armas o partes de armas como propulsores de misiles, hermosas maderas talladas por el viento que formaron partes de barcos, o muelles o casas, escobas japonesas y muchísimos otros objetos, incluyendo rollos de papel de baño.

Semanas después, el 13 de marzo, Gabriel me reenvió un correo en el que reproducía una nota aparecida en el periódico *The New York Times*, en su edición digital, con el título “On West Coast, Looking for Flotsam of a Disaster”, algo así como “Buscando los restos flotantes de un desastre en la costa Oeste”, por Malia Wollan. El fondo del artículo describe cómo Japón, Estados Unidos y Rusia han utilizado la más alta tecnología de los satélites de inteligencia de la NOA para detectar el movimiento de miles de toneladas de restos flotantes que ya se dispersaron y de los cuales tenían calculados sus movimientos y sus tiempos de traslado mediante modelos matemáticos, pero que en la realidad, al seguir los vientos y las corrientes marítimas, que resultan más impredecibles, comenzaron a aparecer en las costas de Alaska, Canadá, Estados Unidos y al final en las de México antes de lo que tenían previsto.

Su preocupación, entonces, es una causa suficiente para alertarnos a todos, pues se sabe, en efecto, que al parecer están altamente contaminados y que viajan por la ruta uti-

lizada por el mayor número de cetáceos y otros mamíferos, así como un sinfín de organismos vivos en la costa del Pacífico desde Alaska y hasta el sur de México. Según datos de la Agencia Internacional de Energía Atómica, 80% de las centrales nucleares del mundo tienen más de 20 años y representan un “peligro de seguridad”.²

Esto no es sino uno más de los anuncios de la crisis social, ambiental, económica, ¿civilizatoria?, ¿humana?, con la que nuestros hijos y nietos deberán enfrentarse. Así entonces, los pedazos de espejos y los museos son como organismos susceptibles de ser apropiados por la sociedad para educar, concientizar, alertar, organizarse y encontrar soluciones a estos y muchos otros temas, algunos muy complejos. En ese sentido, permítaseme expresar la siguiente idea: además de que los museos contribuyan a la formación de ciudadanos críticos, éstos pueden ser o convertirse en una especie de nodo en red que exprese el sentir de la gente y no sólo de los gobiernos y los especialistas. En este caso, entonces, *la diversidad de objetos desperdiciados puede ser la base que permita una toma de conciencia*. ✚

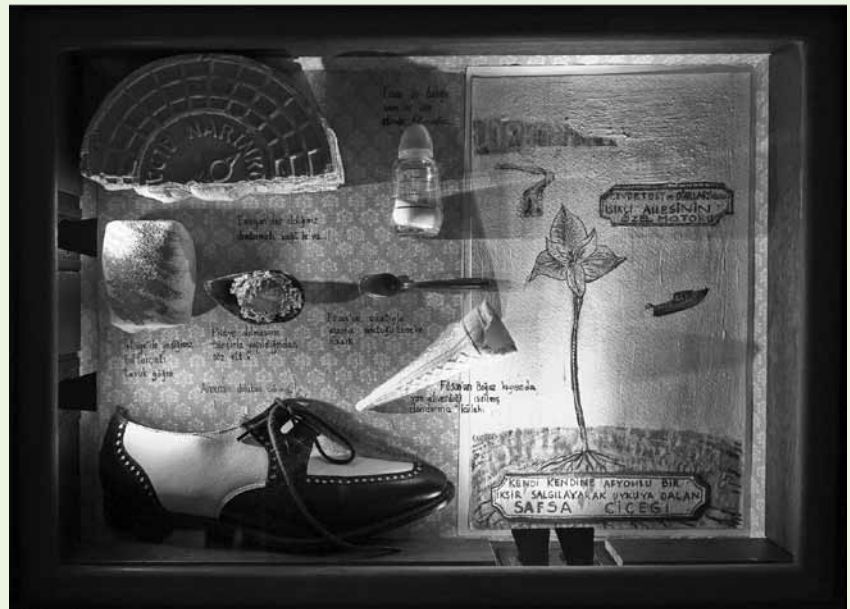
* Museógrafo e historiador, Museográfica S.C.

Notas

¹ Versión modificada de la conferencia magistral presentada en el Encuentro REMIX, efectuado en la ciudad de Oaxaca en marzo de 2012.

² Véase la nota de *La Jornada*, sección Mundo, p. 34, del 14 de marzo de 2012.

RELIQUIAS COTIDIANAS



Arriba e izquierda Museo de la Inocencia, Estambul

Abajo Orhan Pamuk, premio Nobel de Literatura 2006, en El Museo de la Inocencia

Fotografías Refik Anadol, 2012



El Museo de la Inocencia

Ana Yunuén Sariego*

Algunas prácticas artísticas han encontrado en los objetos cotidianos nuevos significados, y a partir de ellos se ha construido una crítica a los estándares de las instituciones artísticas. Hoy en día muchos de ellos se exhiben en museos y han sido vitales en la historia del arte. La puesta en exhibición de los objetos habituales nos remite casi de manera inevitable a Marcel Duchamp, a los paseos en que los surrealistas buscaban “objetos encontrados”, a las prácticas dadaístas y a su intención de estrechar las distancias ente el arte y la vida.

El *ready-made* se conoce como la contribución duchampiana más importante para el arte contemporáneo; su mayor relevancia radica en la crítica a la idea misma de arte, la cual considera que existe algo como un “arte en sí” (Paz, 1973: 183-184). André Breton definió los *ready-made* como “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista” (Jiménez, 2006: 31). El *ready-made* es un producto cotidiano elaborado en forma industrial que por lo común no se considera portador de algún valor estético; resituado como arte, cuestiona supuestos básicos acerca del propio arte y el artista. Con estas creaciones Duchamp quería “desorientar a los públicos, provocar un beneficioso choque en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y la tradición [...] probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se les reconocen habitualmente” (Cirlot, 1986: 79).

Me pareció pertinente hacer estas anotaciones para ligarlas y diferenciarlas de otra manera existente de exponer objetos cotidianos en un museo.

Orhan Pamuk nos muestra en El Museo de la Inocencia su particular forma de aproximarse a estos artefactos. Allí exhibe una gran variedad de objetos comunes, ordenados según los capítulos de la historia, como referencias a su novela homónima. Si bien esta perspectiva también va más allá de las características inmediatas que conocemos de los objetos y quiere salir de la imperante forma de exponer, como ocurre con los *ready-made*, el propósito de la colección encierra matices distintos a la forma en que se exhiben los objetos cotidianos creados por artistas en los museos de arte o a la manera en la que se muestran vestigios en los recintos de arqueología o antropología. Pamuk no busca poner en duda la noción de “obra de arte”, sino la función del museo, al otorgarle la posibilidad de remitirnos a experiencias particulares.

El autor reunió los objetos descritos en la novela. Algunos fueron buscados en lugares como mercados de antigüedades, con la ayuda de distintas personas, y otros encontrados o incluso encargados. Esto nos podría llevar a pensar que no se trata ya de “objetos encontrados”, sino de “objetos buscados”. De la misma manera, con el afán de un coleccionista, el personaje protagónico del relato, Kemal, guarda y acumula

los objetos que a lo largo de la historia le permiten estar más cerca de su amada Füsün a modo de revivir los momentos compartidos con ella, ya que éstos forman parte de su historia amorosa o han sido tocados por ella. De esta forma adquieren otra significación además de la habitual.

Al crear su museo, Pamuk tuvo como propósito esencial transmitir las experiencias relatadas, las cuales se esconden y entretienen en los objetos. En lugar de hacernos ajenos a los objetos expuestos, este recinto nos aproxima aún más a ellos y a su construcción literaria cuasi autobiográfica. En este sentido podríamos hablar ya no de un museo nacional que guarda objetos artísticos o valiosos, sino de un lugar dedicado al individuo y a su experiencia particular: un museo de experiencias vivenciales.

Un “objeto buscado” expuesto allí es la cama donde Kemal y Füsün hacían el amor en los días más felices que vivieron juntos y que fueron la causa inicial de la práctica coleccionista de Kemal. Este objeto tan íntimo, donde tuvieron lugar sucesos entre dos amantes, nos saca de la manera habitual de hablar de lo cotidiano y transporta a acaecimientos comunes de personajes particulares que nos resultan cercanos como espectadores de la narración.

Un museo que busca llevarnos a los lugares donde Kemal encontró los objetos que le remitían a su amada Füsün, pretende hablarnos de la particularidad de este relato ocurrido en las calles de Estambul y, al mismo tiempo, evidenciar que esa historia de amor es cercana para todos los visitantes y lectores, porque nos habla sobre sentimientos y vivencias que todos somos capaces de experimentar.

Kemal encontraba un refugio que le permitía estar más cerca de sus recuerdos y de sus vivencias cotidianas en el Edificio Compasión (“com-pasión”), en un apartamento que su familia poseía y que era usado para guardar los objetos que ya no se usaban, las cosas que habían pasado de moda y toda clase de objetos “in-útiles” acumulados en armarios. De esta forma se puede hablar de tres modos de coleccionar objetos a partir de la novela de Pamuk: la de la familia del protagonista –en especial la de su madre–, la de Kemal y la del autor de la historia, que más tarde llevó al escritor a crear el espacio físico de El Museo de la Inocencia. De esta forma, expuestos en el museo, los objetos cotidianos en que se refugiaba el protagonista son capaces de portar esta narración, de convertirse en piezas de un guión expositivo, y a la vez son la puerta para que cada visitante haga con sus propias vivencias una experiencia nueva.

El Museo de la Inocencia juega un papel innovador y crítico porque se entremezcla en la vida cotidiana y con la subjetividad del espectador, a la par que rechaza ser un lugar separado y exclusivo, como muchas veces pretenden ser estos espacios. Su relevancia radica en que constituye tanto una construcción hecha a partir de vivencias muy particu-



Pamuk frente al museo

Al penetrar con decisión en mi dolor, o sea, cuando pequeñas bombas de ácido estallaban como fuegos artificiales en mi sangre y mis huesos, cada uno del montón de recuerdos que me asaltaban me entretenía por un breve instante, a veces diez o quince segundos, a veces sólo un par de ellos; luego me abandonaban en el vacío del presente dejando tras sí un dolor aún más intenso; y el vacío lo llenaba una nueva oleada de sufrimiento que, afectándome la espalda y el pecho, me dejaba sin fuerzas en las piernas. Descubrí que para librarme de aquellas nuevas oleadas me venía bien coger algún objeto cargado del ambiente de nuestros recuerdos comunes o llevármelo a la boca y paladearlo. Por ejemplo, llevarme a la boca aquellos bollos en forma de media luna de nuez y pasas que tanto se hacían por entonces en las pastelerías de Nişantaşı y que siempre llevaba a nuestras citas para ofrecérselos a Füsün porque le gustaban mucho, me traía a la mente todo aquello en lo que hablábamos riendo mientras la comíamos (Pamuk, 2011: 196).

lares como un sitio que se vuelve próximo a las nuevas experiencias que lo crean y recrean para dotarlo así de nuevos significados a partir de la vida de los espectadores. El Museo de la Inocencia habla sobre los individuos y se dirige a ellos mismos, además de que busca de manera milimétrica en la humanidad de éstos.

Para Pamuk, cada museo tiene la posibilidad de ser un relato y contar aspectos particulares de los individuos. Ésta es una tarea todavía pendiente. La importancia del museo para las personas concebidas como individuos se desprende de la necesidad de contar nuestra forma de conducirnos como seres humanos y dejar a un lado los intereses estatales, económicos y más generalizadores que provocan una lejanía entre los visitantes y las exposiciones.

De esta forma encontramos una diferencia radical entre los objetos de Pamuk y los *ready-made* o los “objetos encontrados”. El *ready-made* es un objeto descontextualizado –sacado de su hábitat–, porque de ese modo puede ser tomado como otra cosa; en este caso, como una obra de arte. Los objetos de Pamuk se mantienen lo más posible en su lugar habitual para mostrarnos la vida de la gente que vive con ellos.

Mi experiencia al leer la novela resultó en una gran cercanía con el personaje principal de la historia y también con el autor de ésta. Los detallados sucesos que Pamuk narra me transportaron a las calles de su ciudad natal y a las fiestas familiares que se celebraban en ellas. Sentí que los objetos que describía me eran cercanos, casi como si hubiera visitado su museo y utilizado sus artefactos. La historia de amor me colocó en una empática situación y me hizo recordar mi propia vida ✚

* Candidata al doctorado por la Universidad Autónoma de Madrid y el Museo Nacional Reina Sofía

Bibliografía

- Cirlot, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Madrid, Anthropos, 1986.
- Pamuk, Orhan, *El Museo de la Inocencia*, Madrid, Debolsillo, 2011.
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1973.
- Jiménez, José, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2006.
- Sariego, Ana Yunuén, “El útil como obra de arte. Martin Heidegger y Marcel Duchamp,” tesis de licenciatura en filosofía, México, FFyL-UNAM, 2008.



Refik Anadol, 2012

Tzompantli:

lugar de espacios interiores

Manuel Marín*

Cuando pensamos en los museos, lo primero que nos viene a la mente son las colecciones que resguardan y el trabajo *Tzompantli*, muro de calaveras. Celosía entre la vida y la muerte sagrada. Cabezas, putrefacción, purificación y permanencia. Proceso donde se limpia de muerte la vida. Expone, no exhibe, un estado incorruptible del cuerpo que pertenece ya a los dioses.

Nuestra aproximación estética del hecho cultural *tzompantli* separa la presencia de los cráneos de sus altares. Éstos ya procesan y traducen la actividad religiosa y política en registros y documentos que permiten otras lecturas, otras connotaciones. Asumen la nota de poder y el rasgo religioso en una filosofía trascendente por el número. El número así muestra, que no expone, la concepción de un todo imposible. Primero porque cada cosa es todo; después, porque cada todo es solamente para esas cosas vacías: los cráneos.

Funciones del *tzompantli* son el número y el despliegue más allá del motivo que se repite. La calavera difiere del cráneo en su apropiación cultural. El cráneo lo llevamos con nosotros; la calavera la exponemos más allá de la vida. Mientras que la calaca es la traducción de la calavera en signo.

La multitud de calaveras, desplegadas en renglones y columnas, propicia una matriz, un tejido, donde el motivo es señal. Apunta, no connota; desborda sin buscar el límite. El límite religioso es el Sol; el estético, lo sublime. Ello es por el número en la muerte.

La calavera no es independiente de la persona; ésta es su máscara. La reflexión de Hamlet ante la calavera de Yorik relaciona la infancia con la risa y la muerte. Es todo lo que se ha perdido; es el tiempo encarnado ya descarnado.

Cada calavera es diferente; todas conservan un modelo. El arquetipo de la calavera es la cara; los ojos, la nariz, la boca. Todos ellos vacíos. Siempre la calavera mantiene un doble juego; su sustancia es dual: tiene los lugares, no las cosas; mantiene la estructura, no la forma.

El *tzompantli* posee su representación en el altar. El altar concibe lo que del *tzompantli* es sustancia. Representación que asimila procurando otra esencia: estructura, número y referencia; trascendencia, muerte y reflexión; todo, dualidad, distanciamiento.

Cada calavera es diferente, alterando la materia de papel en metal; de barro en madera; de escultura en dibujo. Dibujo en el espacio; espacio plano en la escultura. Donde todas ellas se apropien de un recinto.

El altar *tzompantli* daba la cara al espectador, ritualizando el espacio abierto. La representación del altar *tzompantli* encierra en un recinto la contención de un despliegue bajo dos maneras de articulación: muros habitados y un terraplén, matriz ordenada por renglones. La pared permite que las calaveras nos vean, son en acto; en potencia se presentan enfiladas en el piso. Unas ven; otras permanecen vistas.

Las calaveras del *tzompantli* pertenecen más a la luz que al sol, pero se asimilan a la materia, a la tierra, lo que podría leerse como la materia de la luz.

La representación en los altares *tzompantli* ha tocado tanto al perfil como al frente de los cráneos, tanto al alto relieve como al plano relieve, conservando siempre la diferencia en el motivo y el ordenamiento ortogonal.

No es retórico decir que en la conjunción de la luz y la materia, la siembra de los cráneos es la vida. Toda cultura agrícola busca cosechar guerreros nacidos de la tierra gracias a la siembra de dientes, huesos o calaveras. Círculo eterno.

Nuestras representaciones, ya no del *tzompantli* sino de sus altares, observan dos principios: la siembra de los cráneos y la germinación de sus calacas en milpas. Enrejadas de palos y guías, enredadera de calaveras, textil hierático de caras que nos miran.

Nunca se puede representar el todo, pero con el número y con la muerte se establece un simulacro.

Todos los muertos nos donan sus cráneos; todos los cráneos se contraponen objetivamente a las cabezas aún vivas. Es por tanto el número en el *tzompantli* factor fundamental de representación iconográfica. Es límite, marco, permanencia.

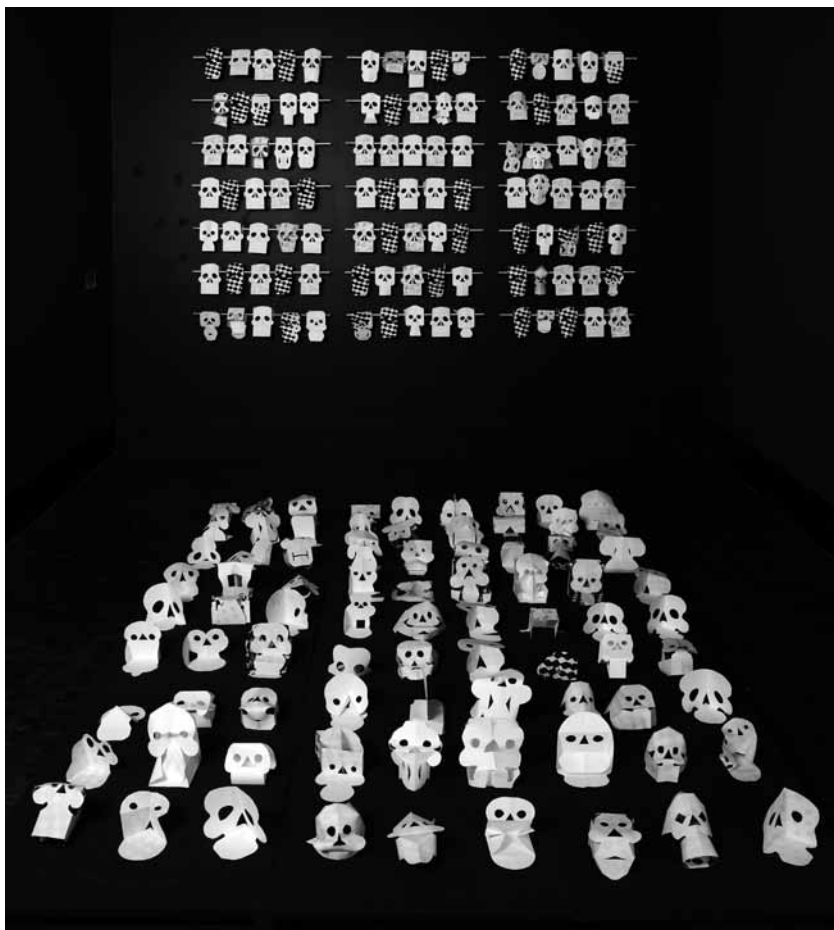
Pasar de una calavera a otra arguye un gesto.

Ver una calavera y después otra, ordena al espacio de una en una, tanto en la profundidad como en el despliegue, permite atender a un teatro de muecas, que no toca al tiempo.

La calavera ha perdido la expresión, el *Tzompantli* la recupera. Todos los cráneos expuestos inducen una gesticulación permanente.



Templo Mayor **Fotografía** Silvia Carbajal



Manuel Marín, *Tzompantli*, 2011, Museo de Arte Popular **Fotografía** David Israel Pérez Aznar

Donadas por la muerte, recuperadas por el espacio, las calacas que miramos hacen guiños, uno a la vez, todos al unísono. Este teatro macabro que se nos presenta en silencio permite una historia provocada en recorrido. Leer las calaveras de un lado a otro, o bien de aquí a allá, o todavía más desde arriba hacia dentro, resuena con una imposibilidad; la muerte viva.

Las calaveras ordenadas encuentran una geometría externa en las filas y en las entrecalles; geometría con diferentes velocidades de lectura. La escritura está en el detalle. El lugar de la nariz es otra nariz, donde la luz juega hacia dentro, donde el tinte de la sombra proporciona el volumen que se mueve en los vacíos. Así la calaca nos ve, o nos huele, hacia dentro de sus huecos.

La luz titubea al entrar en cada cuenca, que subraya el punto de vista. La luz ya no recorre los contornos; es ella la que promueve los volúmenes oscuros, los cuerpos virtuales de las sombras tangibles. La nariz negra está invertida. Dentro de la esfera craneana hay aire inmóvil que se conserva desde el momento preciso de la muerte. La oscuridad de las cuencas vacías, en cambio, se mueve con la luz del día y con el movimiento de los ojos que las ven; es una penumbra que intuye sus imágenes. Son los huecos de la vista. Celosía de la mirada.

Cubrir de calaveras el espacio y recogerlos en él no es más que representarnos en semillas que bajo tierra esperan a la luz, igualando la putrefacción con el germinado.

El *tzompantli* era una práctica, su altar una representación; nuestra apropiación es sustancia contenida. Estética que se despliega en el número, la repetición y la inmovilidad. Conciencia de la espera. Argumento que aparece en el ver de la mirada.

* Artista plástico

Casa de la Memoria Indómita

Rosario Ibarra*

Para el que visita, y aun para el habitante de la ciudad de México, el Centro Histórico siempre es causa de fascinación, ya sea por sus monumentos, su arquitectura o por lo que se guarda en los viejos muros de algunas casonas construidas hace mucho tiempo y que hoy albergan comercios, restaurantes, escuelas. Algunas, las más afortunadas, atesoran recuerdos del pasado e historias que hoy conocemos gracias a que alguien se preocupó a través de los años por coleccionar, cuidar y mantener objetos, libros, documentos, fotografías y testimonios.

Si se camina por la acera izquierda de la calle 20 de Noviembre, cuatro cuadras antes de llegar al Zócalo está la calle Regina, y antes del cruce de ésta con 5 de Febrero; en una casona marcada con el número 66, construida en 1923 y que en otro tiempo fue estación de bomberos, se encuentra el museo Casa de la Memoria Indómita, inaugurado el 14 de junio de 2012. En 2005 esta edificación de tres niveles se otorgó en comodato por parte del entonces jefe del Gobierno del Distrito Federal Andrés Manuel López Obrador a la fundación que preside Rosario Ibarra. Por razones de presupuesto en el gobierno del DF la habilitación no se concluyó hasta 2012, cuando fue entregada formalmente por el entonces jefe de gobierno Marcelo Ebrard.

El nombre hace referencia a la larga, tenaz, difícil y dolorosa lucha de las familias de desaparecidos políticos mexicanos, como parte de la búsqueda de la libertad y justicia para las víctimas del crimen de desaparición forzada cometido por el gobierno de México durante las décadas de 1970 y 1980, principalmente. Se trata también de que los responsables de este terrible delito, que

han querido borrar todo rastro de su forma de actuar criminal, sepan que ahí está la memoria de las madres, padres, hermanos, hijos, esposas, sobrinos, tíos y amigos para decirle al mundo entero que los desaparecidos no son sólo imágenes en papel, que estas fotografías son de personas que ocupaban un banco en un salón de clases, una cama y un lugar en la mesa del hogar, que platicaban con amigos, que se reían, que bromaban, que ayudaban a alguien, que peleaban contra la injusticia y que nos hacen falta a todos. Que fueron ciudadanos sustraídos con violencia de la sociedad para recluirllos en cárceles clandestinas, campos militares y bases navales, utilizando para ello todo el poder del Estado.

En la parte alta de la fachada del edificio se lee el nombre del recinto, en letras doradas. Debajo de las ventanas hay dos grandes portones: en el del lado izquierdo se aprecia una fotografía de la primera huelga de hambre llevada a cabo por los integrantes del Comité de Familiares de Desaparecidos ¡Eureka! en la Catedral Metropolitana, mientras que en el del lado derecho se encuentra la entrada principal del museo.

Al pasar la recepción, tras unas cortinas negras, en la primera sala se aprecia la obra alusiva al tema *Apariciones*, del artista Said Dokins. Desde ahí se llega a un patio central rodeado de pequeños salones que en un futuro próximo serán una sala de cine, una cafetería y una tienda, así como otros más que funcionan como oficinas y archivo. Al fondo se encuentra la escalera que lleva al segundo piso, donde comienza la exposición en sí. Al salir de la escalera, al otro lado del corredor, en el segundo nivel se observa un mural del colectivo Lapiztola, en el que los autores plasmaron con gran percepción el sentir de los familiares de los desaparecidos.

El recorrido se inicia en la sala que recuerda los terribles hechos represivos del 2 de octubre de 1968 y del 10 de ju-



Fotografía Silvia Carvajal

nio de 1971 como antecedentes de lo que vendría después: la desaparición forzada de integrantes de la disidencia política. Los eventos se exponen de forma que pareciera que el visitante pasa a través de una manifestación para entrar a una Plaza de las Tres Culturas invadida por tanques, mientras *los Halcones* se aproximan directamente a atacar, en un saloncito lleno de palos semejantes a los utilizados aquel Jueves de Corpus. La cédula de bienvenida explica con claridad qué es la desaparición forzada y la motivación que se espera que la exposición produzca en el visitante. Allí mismo se exhiben, a manera de móvil, objetos utilizados en esos años, colgados e incrustados en resina.

De ahí se pasa al Salón Rosa, donde televisores de la época transmiten documentales, videos y películas de esos años, mediante los que el gobierno quería aparentar que todo en el país estaba bien y la vida de los ciudadanos era de ese color. Al traspasar las cortinas que separan de la siguiente sala se entra de lleno a la realidad, a la sala del Terror o de la tortura: un cuarto en total oscuridad en el que sólo se percibe una silla y una lámpara y se escuchan las voces de hombres y mujeres narrando el suplicio a que fueron sometidos durante su cautiverio. Allí mismo se localiza un cuartito lleno de cuerdas que cuelgan desde el techo para representar la línea continua de represión política que existía en toda América Latina, donde se menciona como ejemplo la operación Cóndor, que abarcó Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay, entre otras naciones.

* Fundadora del Comité Eureka

Enseguida está la Sala de la Espera, donde se recrea el área de uno de los muchos hogares de aquellos que fueron víctimas de la ilegalidad oficial. En su interior, en muros y muebles, se ven las fotografías de los ausentes, así como objetos que les pertenecieron o utilizaron en algún momento de sus vidas.

Para terminar la exposición permanente se visita el Salón de la Lucha, lleno de algunas mantas, fotografías y carteles entre los muchos utilizados por el Comité Eureka durante casi 40 años en busca de justicia y por la vida y la libertad de los desaparecidos políticos, mostrados con la misma espontaneidad con que fueron hechos y como fueron vistos por el pueblo en mítines y manifestaciones. Allí mismo, en un espacio reducido y ambientado a manera de *apando*, se encuentran unas jaulas que encierran fotografías de algunos de los principales responsables de las desapariciones en este país y que nunca, a pesar de las pruebas de su culpabilidad de este terrible delito, han sido juzgados conforme a derecho.

Por último está un gran salón de exposiciones temporales, donde actualmente se exhibe el trabajo de la organización Hijos México, conformada, como se infiere, por hijos de los desaparecidos políticos mexicanos. En un área pequeña se aprecian recortes de fotografías de los ojos de muchos de los desaparecidos del sexenio calderonista mientras se escucha una grabación con testimonios y muestras de apoyo a los familiares. Después se exhiben fotografías de la campaña Los Desaparecidos nos Faltan a Todos, donde artistas, escritores y periodistas, entre otros, sostienen la foto de un desaparecido a modo de hacer suyo el reclamo de su libertad. Y al fondo se ubica un televisor con videos de los actos organizados por esta misma agrupación.

Gracias a la comprensión y sensibilidad de los museógrafos Ignacio Vázquez y Claudia de la Garza, quienes con

mucho material de archivo y muy pocos recursos económicos realizaron un gran trabajo, los visitantes entienden sin una explicación extensa, verbal ni escrita qué significó para este país la lucha emprendida por los familiares de los desaparecidos políticos del Comité Eureka y que, cargando su dolor, abrieron espacios para la denuncia de la violación y defensa de los derechos humanos, al señalar por su nombre a los culpables cuando nadie se atrevía a hacerlo.

Terminamos esta reseña con el deseo expresado al final de la cédula de bienvenida: la memoria de toda esta lucha, el bagaje acumulado en este tiempo son insustituibles y por eso hoy los invitamos a transitar por esta Casa de la Memoria Indómita y que al salir de ella lleven con ustedes el conocimiento de la historia que los malos gobiernos no quieren contar y la convicción de luchar para que la desaparición forzada no exista más en ningún lugar de la Tierra.

Un acto sincero o una palabra honesta ante el mundo en favor de los desaparecidos enaltece la figura de quien lo hace o la pronuncia. Sabemos que sólo la acción de los pueblos erradicará esta barbarie.

Museo de las Culturas, Pasión por Iztapalapa

Martha* y Greta** Papadimitriou Cámara

Este espacio museístico sintetiza la diversidad cultural de Iztapalapa. Espejo y puente entre sus visitantes y las diversas manifestaciones culturales de este territorio que compendia, de una manera participativa e interactiva, las formas de convivencia en la ciudad

* Museógrafa y curadora del Museo de las Culturas, Pasión por Iztapalapa

** Co-curadora del Museo de las Culturas, Pasión por Iztapalapa



Fotografía © Bernardo Arcos Mijailidis

de México, pues se constituye en hilo conductor para transitar de la diversidad a la interculturalidad.

Las construcciones identitarias alrededor de Iztapalapa son múltiples desde sus orígenes y se han desarrollado a través del tiempo, al pasar por sincretismos y tránsitos que toman diversos imaginarios para bordar la identidad de un territorio dramáticamente poblado, único y diverso, que afronta pasiones y desarrolla resistencias para fortalecer su identidad. El museo, inaugurado el 12 de abril de 2012, constituye un bien formulado intento para equilibrar la permanente tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo, la construcción del yo y los diversos nosotros para vigorizar la participación ciudadana, que demanda derechos y satisfacer necesidades básicas para vivir y convivir.

Este nuevo espacio museístico educativo-interactivo es un centro de proximidad potencial para reflexionar sobre identidades propias y ajenas a partir de las distintas miradas que ofrece su curaduría, centrada en el reconocimiento de la dignidad humana mediante un retrato, un sonido, una instalación o un objeto que, en conjunto, pretenden ser expresiones de lo que se es, de lo que no se quiere ser y de lo que se podría ser. Espejo de intercambios posibles, de subjetividades que ocupan una demarcación territorial, pero que comparten sentidos con el resto de la capital, del país y del mundo.

El espacio se divide conceptual y museográficamente en cinco momentos: orígenes e imaginarios, sincretis-



Fotografía © Bernardo Arcos Mijailidis

mos, pasiones, resistencias y tránsitos. El hilo conductor no es cronológico, sino un entramado basado en la construcción de identidades a partir de diferentes significados y expresiones sociales. Se hace referencia a los orígenes lacustres de Iztapalapa y a la ceremonia del Fuego Nuevo desde una mirada premoderna de añoranza, además de otra mirada posmoderna que traduce el impacto del legado histórico entre las generaciones que hoy habitan esta delegación de la ciudad de México o transitan por ella.

Aparte de su extenso acervo fotográfico, el contenido temático se desarrolla mediante instalaciones e intervenciones artísticas realizadas *ex profeso* y en función de las necesidades narrativas. Todas y cada una de las instalaciones logran una síntesis extraordinaria a partir de una investigación profunda de los temas desarrollados, acentuados por una museografía con base en una economía de elementos que nos permite hacer un viaje emocional al aproximarnos a cada uno de los personajes y su circunstancia y concebir un retrato de los grupos sociales que habitan esta delegación política y la forma en que se integran al Distrito Federal. La propuesta no hace concesiones y muestra una Iztapalapa con todas sus realidades, como una de las zonas más habitadas y pobres del país, con énfasis en el respeto que nos merecen cada uno de sus pobladores, a los que nos acercamos por medio del arte.

El conjunto de obras hace de la visita al Museo de las Culturas, Pasión

por Iztapalapa una experiencia estética profundamente ligada con lo social, al permitirnos el encuentro con nosotros mismos y reconocernos en el otro, con lo que ampliamos nuestros horizontes al conocer otras realidades a la vez cercanas y distantes. Un esfuerzo de esta naturaleza merece el respaldo de las autoridades y de la sociedad para recuperar la armonía en la relación de las distintas regiones de nuestra polivalente nación y finiquitar la polarización a que nos ha llevado una serie de circunstancias adversas.

Como este inmueble en nuestra República abundan edificios que perdieron su vocación fundacional y que ahora son subutilizados, por lo que es válida la propuesta de que sean rescatados y dignificados para ponerlos al servicio de nuestras comunidades, en un intento similar en su aspiración propiciatoria de un reencuentro con nuestras raíces y con la responsabilidad colectiva de construir nuevas condiciones de equidad, en busca de la recuperación de la paz, la cual sólo es garantizada por los derechos humanos.

Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Buenos Aires, Paidós, 2011

Rosa María Licea Garibay*

¿Cómo se ha construido el campo de la educación en los museos? ¿De qué forma estos espacios capturan y hacen suyas las miradas y las voces de los públicos? ¿Qué es la curaduría educativa y cuál es su propuesta para hacer de los museos lugares cada vez más incluyentes? ¿Qué se espera del educador de un

* Subdirectora de Servicios Educativos y Extensión, Museo de los Ferrocarriles Mexicanos

museo en el que se busca generar situaciones de enseñanza, aprendizaje, experiencia y comunicación dialógica?

Éstos son algunos aspectos sobre los cuales reflexionan Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli en su libro *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, cuya lectura es obligada no sólo para los responsables de las áreas educativas, como sugeriría el título, sino también para los conservadores, curadores, diseñadores y directivos.

Alderoqui y Pedersoli –ambas con una formación profesional en ciencias de la educación y una amplia experiencia como educadoras del Museo de las Escuelas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina– nos ofrecen en esta publicación un recorrido por las etapas más importantes en la construcción del campo educativo en los museos, al destacar las aportaciones de John Cotton Dana y John Dewey, quienes plantearon por primera vez la noción del museo como institución de servicio social, destinada a enriquecer la calidad de vida de los visitantes por encima de la simple acumulación y conservación de objetos.

También abordan las experiencias más destacadas de los espacios museísticos de ciencia y para niños, surgidos en Estados Unidos a mediados del siglo xx con claros propósitos educativos. Sin embargo, las autoras ubican el inicio de la educación en los museos como campo específico a partir de 1980, año en que se comienza a gestar tanto en aquel país como en Australia el concepto de abogado o defensor de las audiencias.

A partir de este momento, y tal como refieren las autoras, son muchas las voces y las acciones que comienzan a reconocer la función educativa en los museos como una cuestión prioritaria. Un ejemplo es Gran Bretaña, que desde 1990 ha impulsado la profesionalización de sus educadores y ha

desarrollado políticas que establecen, entre otros aspectos, la obligatoriedad de vincular el trabajo de los museos con el de las escuelas.

En el caso de Francia y España, destacan el trabajo de Henri Rivière, introductor de la nueva museología; Hughes de Varine, creador del concepto de eco-museo, y Carla Pradó, con el planteamiento de la museología crítica. En lo que respecta a América Latina, se analizan la propuesta del chileno Luis Alegría en torno al museo integral, integrado e interdisciplinario, y la experiencia del Programa Nacional de Interpretación de Museos promovido en México por la UNAM.

En este panorama, la aparición y desarrollo del enfoque educativo en los museos se plantea como una consecuencia de la redefinición misma de estos espacios, cuyo interés pasó del almacenaje, preservación, estudio y exhibición de colecciones a otro centrado en los derechos y necesidades de las audiencias. Desde esta perspectiva la educación se plantea como un asunto prioritario y no como una actividad complementaria que se inicia una vez concluido el trabajo de los equipos responsables de las exposiciones, limitado a traducir para los visitantes la voz de los expertos.



Al respecto, Alderoqui y Pedersoli argumentan la importancia de incorporar a los educadores en los grupos responsables del desarrollo de exposiciones, pues son ellos, como expertos en el aprendizaje y conocedores obligados de las audiencias, quienes pueden identificar mejor los factores que influyen en la concreción de experiencias significativas para los visitantes. A esta nueva forma de pensar la educación en los museos se le conoce como curaduría educativa y su desarrollo, aún incipiente, ha generado conflictos en los equipos tradicionalmente responsables de las exposiciones por cuestiones de poder y autoridad sobre un campo que consideran exclusivo.

De acuerdo con las autoras, el trabajo interdisciplinario que propone la curaduría educativa representa una oportunidad para salvar las barreras físicas, intelectuales, económicas y geográficas que prevalecen en los museos y los hacen inaccesibles a grandes sectores de la sociedad. Para abrirse a los visitantes poco habituales, a los incómodos y a los indiferentes, las autoras proponen lo siguiente:

- Escuchar la voz de las audiencias, que implica pensar en sus necesidades, intereses y expectativas como elementos clave e insumos imprescindibles a la hora de diseñar una exposición o agenda cultural. Y si bien todas las voces son importantes, lo son más aquellas que históricamente han sido ignoradas. Este planteamiento implica un cambio de enfoque: “Ya no se trata de pensar en lo que le falta al visitante para convertirse en nuestro público, sino en lo que nos falta a nosotros como museos para ser atractivos a ese público.”
- Respetar el derecho de los visitantes a disfrutar de la comodidad, accesibilidad y convivencia. El museo debe tener un equipamiento que facilite el acceso y circulación de los distintos públicos; en particular es importante atender las necesidades de los

niños y de las personas con algún impedimento físico. Asimismo se deben procurar espacios para el descanso, la convivencia y el diálogo. En este punto nos llevan a reflexionar que el edificio e infraestructura de un museo “son la expresión de una determinada actitud, ideología y filosofía del modo en que se piensa que éste puede ser experimentado por el visitante”.

- Profesionalizar la práctica de los educadores del museo, lo cual implica trascender la función tradicional del guía reproductor o transmisor de la narrativa de los expertos hacia los públicos para convertirse en diseñador de experiencias que propicien visitas fluidas, interactivas e imaginativas.

- Proponer nuevas formas de acercamiento a las escuelas, considerando que de no ser por ellas habría amplios sectores de la población sin acceso a los museos, además de que la visita de los grupos escolares a estos recintos constituye la posibilidad de abordar contenidos esenciales para el desarrollo integral de los estudiantes que no forman parte de la currícula.

- Crear políticas educativas que conformen la razón de ser del museo y se reflejen tanto en su propuesta conceptual como museográfica, en sus programas para visitantes, en su arquitectura y equipamiento, así como en su filosofía administrativa. Tales políticas deben basarse en una visión del museo como espacio de entretenimiento, herramienta para el enriquecimiento de las personas y formador de experiencias de los visitantes.

Por último, cabe destacar que *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes* proporciona en cada capítulo una serie de herramientas para fortalecer la práctica educativa en los museos, producto del destacado trabajo de las autoras como investigadoras y asesoras en la planificación y curaduría educativa de exposiciones.

Serie Cuadernos para la Gestión Cultural Municipal, Jalisco, Conaculta/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2012

José Luis Mariscal Orozco*
y Mónica Urrea Triana**

Entre la diversidad de personas que trabajamos en las comunidades, grupos, pueblos y ciudades para dar vida y organizar las actividades y manifestaciones culturales, hay muchas situaciones en las que por una razón u otra pasamos a formar parte del equipo que trabaja en el área de cultura de algún ayuntamiento. Otro caso puede ser el de quien, dedicado a otras cosas, ha sido designado para trabajar en el área sin otro conocimiento práctico que el placer por las manifestaciones culturales. A veces por gusto, a veces por las circunstancias, nos hemos enfrentado a la experiencia de gestionar acciones culturales en los municipios desde la práctica, desde el quehacer cotidiano que en ocasiones comienza como una actividad meramente laboral y termina por convertirse en vocación, y viceversa. En estos casos u otros el asunto es que, de repente, con la mucha o poca experiencia que nos precede, formamos parte del área de cultura municipal en la asesoría, dirección o ejecución de tareas.

Resulta muy emocionante pensar que formamos parte de las acciones culturales gubernamentales de nuestra localidad y nos encontramos convencidos de que sabremos darle cauce a las ideas y propuestas que, por años, han sido desaprovechadas o ignoradas por otros. Sin embargo, trabajar en cultura en un ámbito gubernamental a veces resulta un poco complicado por

* Profesor investigador, Universidad de Guadalajara

** Consultora cultural independiente

diversos factores. La falta de personal no sólo en número, sino también con el perfil adecuado, los pocos recursos con que muchas veces se cuenta, la carencia de espacios e infraestructura, las actividades, costumbres y vicios de trabajo que se arrastran y, sobre todo, la ausencia de definición de conceptos y metodologías apropiadas dificultan el desarrollo de una buena labor en la gestión cultural.

La serie Cuadernos para la Gestión Cultural Municipal, editada en 2012 por la Secretaría de Cultura de Jalisco y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, son una bocanada de aire puro para aquellos gestores y promotores culturales municipales que requieren mejorar su trabajo. Se trata de una herramienta que brinda al lector una ojeada introductoria a muchos de los temas que en el desarrollo de su labor de la gestión cultural atiende. Sus autores son expertos en cada materia, los cuales se han dado a la tarea de sistematizar sus experiencias en la gestión cultural municipal para brindar información precisa que facilitará la capacitación autogestiva del interesado.

Hasta ahora la colección consiste en ocho cuadernos organizados en dos volúmenes. El primero, titulado *Diseño de la acción cultural*, compila cuatro trabajos que brindan la posibilidad de conocer aspectos conceptuales y metodológicos para el diseño de la acción cultural. Los títulos de los mismos son: “Diseño de proyectos culturales”, “Gestión de recursos para proyectos culturales”, “Estrategias para la difusión de actividades culturales” y “Evaluación de proyectos culturales”.

El segundo volumen, *Organización de la acción cultural*, incluye cuatro trabajos más cuyo como propósito es socializar la experiencia de organizar algunas actividades culturales, al proporcionar elementos metodológicos, técnicos y operativos. Los trabajos in-



cluidos aquí son: “Diseño y coordinación de talleres artísticos”, “Dirección y coordinación de grupos artísticos”, “Dirección de casas de cultura municipales” y “Gestión, planeación, diseño, producción y montaje de una exposición museográfica”.

Un gran acierto es que estos cuadernos cuentan con licencia de Creative Commons, lo cual propicia su libre circulación. Los editores decidieron hacer una doble edición: en papel para aquellos que desean adquirirlos físicamente y en soporte virtual, que a partir de noviembre de 2012 se pueden descargar libremente en el Portal Red de Gestores Culturales de Jalisco (www.gestoresculturalesjalisco.mx).

Los cuadernos se dirigen principalmente a las personas que tienen a su cargo la responsabilidad de diseñar, operar y evaluar acciones culturales en sus territorios y que todavía no cuentan con suficiente experiencia pero ven en su labor no sólo un trabajo más, sino la oportunidad de participar en la transformación de su municipio. De acuerdo con la Agenda 21 de la cultura, los gobiernos locales son el elemento clave para incidir en la promoción, difusión, conservación y preservación de la misma, pues a través de la generación de una política cultural sustentable (que se traduce en acciones concretas) es posible incidir en el desarrollo de la población que vive en ellos. ✦

De piezas rotas y otros demonios

Cristina Martínez Salazar*

La risa es un remedio infalible para miles de males que nos acontecen en la cotidianidad. Por desgracia o por fortuna, las labores de aquellos que nos dedicamos al trabajo en los museos se encuentran llenas de momentos que bien merecen una buena carcajada. Por eso la GACETA DE MUSEOS ha decidido hacer del humor una sección regular en sus ediciones.

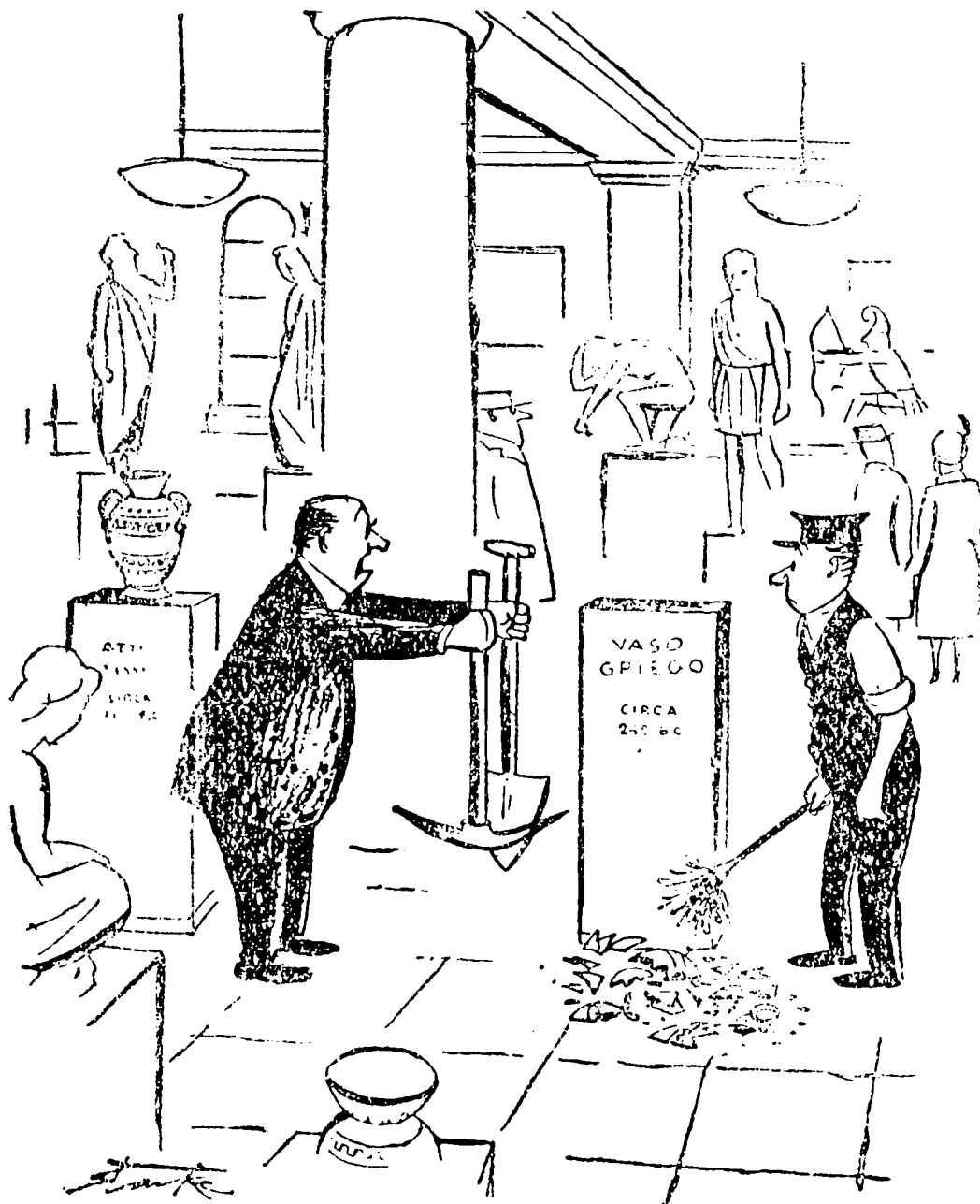
Una de las tareas más importantes en el museo es el resguardo y protección de los bienes patrimoniales que forman parte de su acervo. Pensar que algún accidente ocurra durante la exhibición de un objeto, durante su traslado y movimiento o a causa de un almacenamiento incorrecto es motivo de desvelo del personal a cargo.

Si bien los accidentes ocurren, en los espacios museísticos resulta fundamental establecer mecanismos de operación que minimicen los riesgos, de manera que éstos prácticamente nunca sucedan. Para los que hemos vivido en el filo de la navaja con un acervo patrimonial a nuestras espaldas resulta difícil siquiera bromear respecto a una situación de esta índole, ya que las piezas son de naturaleza irremplazable.

Esta caricatura, firmada por Starke y publicada en 1952 por la revista *Punch*, le da un giro inesperado a una situación que plantea la pérdida de un bien en un recinto por el descuido del personal, motivo para que el jefe le advierta que deberá sustituirlo con otro mientras le extiende una pala, en referencia a las excavaciones arqueológicas de donde proceden las piezas.

Sólo añadiría para mis colegas que disfruten del humor de este cartón y rueguen a las divinidades para que eso nunca nos pase ✚

* Coordinación Nacional de Difusión, INAH



STARKE. PUNCH.

«¿Lo ha roto? Pues, ande, ya está usted buscando otro.»



© Sinafo-INAH, inv. 360535

Vitrina, del almacenamiento a la exhibición

Cristina Martínez Salazar*

En un número temático dedicado a la museografía resulta importante integrar evidencia que permita reflexionar sobre el largo camino que han debido recorrer la museografía y la museología como disciplinas para llegar a sus prácticas actuales.

Si bien es cierto que para la museografía contemporánea existen ciertos principios y líneas de acción relacionados con la conservación preventiva, la iluminación especializada, los recorridos ergonómicamente correctos y la máxima seguridad del patrimonio exhibido, esto no quiere decir que los procesos siempre se hayan formulado de esa manera.

Afortunadamente, parte de la memoria histórica de los museos se encuentra resguardada en imágenes por medio de las cuales apreciamos la evolución de estos procesos. En la presentada aquí es posible dilucidar que el museo al que se acercaban nuestros antepasados era un recinto con *modos de hacer* muy distintos a los que experimentamos en los de nuestra contemporaneidad.

El museo a que nos refiere la imagen estaba más cercano a los gabinetes de estudio, donde el mobiliario museográfico transitaba del almacenamiento a la exhibición. Las vitrinas construidas con metal y vidrio eran elaboradas por la Casa Pellandini de la ciudad de México.

La profundidad del mueble permitía resguardar gran cantidad de piezas que se podían apreciar por la colocación en la sala. La parte superior muestra soportes inclinados que favorecen la observación de los objetos. La escasa información dispuesta para los visitantes indica que las exhibiciones todavía se consideraban de interés para los especialistas, por lo que no se requerían textos generales. Esta fotografía nos recuerda cuánto hemos avanzado hacia la profesionalización de los espacios dedicados al quehacer museístico y cuán lejos nos encontramos del lugar donde empezamos. ✚

* Coordinación Nacional de Difusión, INAH



EXPOSICIONES ITINERANTES



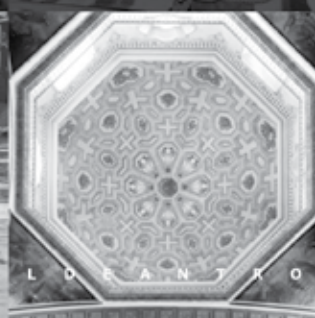
El SINAFO - Fototeca Nacional cuenta con más de 30 exposiciones disponibles para préstamo



Consulta el catálogo en

sinafo.inah.gov.mx

INFORMES: sinafo@inah.gov.mx



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Fomentando la cultura sembramos la semilla de un México próspero para ti y tu familia



SINAFO

www.inah.gov.mx

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

GOBIERNO FEDERAL
CONACULTA





GACETA DE MUSEOS

Vitrina de exhibición

© SINAFO-INAH, INV. 360535

