

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | JUNIO - SEPTIEMBRE DE 2008 | NÚMERO 44



Momias en Mannheim • Espectacular de museos La caja de cristal

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente Sergio Vela

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director general Alfonso de María y Campos Castelló

Secretario técnico Rafael Pérez Miranda

Secretario administrativo Luis Ignacio Sainz Chávez

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Coordinador nacional José Enrique Ortiz Lanz

Directora técnica Gabriela Eugenia López

Directora de museos Patricia Real Fierros

Director de exposiciones Juan Manuel Santín

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Coordinador editorial Mario Carrasco Teja

Jefe de redacción Gerardo Villadelángel Viñas

Jefa de diseño Érika Miller

Redacción Sabrina Farías Pelayo y Axel Solórzano

Corresponsal en Europa María Teresa Cervantes Escandón

Fotografía Gliserio Castañeda

Impresión Impresión y Diseño

Distribución Norma Chávez y Erasmo Trejo

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla

Miguel Ángel Echegaray

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Gabriela Eugenia López

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Alejandro Sabido

Benito Taibo

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

ISSN 1870-5650

Portada José Esteban, *Art container*, propuesta incluida en el proyecto *La caja de cristal* de Juan Carlos Rico

Fotografía Archivo de Juan Carlos Rico

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

Sumario

DISCURSOS

- 04 La caja de cristal
Juan Carlos Rico
- 12 A propósito del Museo Nómada
Alejandro Sabido
- 18 Momias en los Museos Reiss-Engelhorn
María Teresa Cervantes Escandón

PUNTES

- 22 Museo Interactivo de Economía
Arturo Vallejo Novoa y Leticia Pérez Castellanos

PROCESOS

- 28 La Virgen de Loreto en Puebla
Celia Salazar Exaire, Margarita Piña Loredó,
Enrique Gómez Osorio y Jesús Joel Peña Espinoza
- 34 Optimización expositiva
Miguel Ángel Correa Fuentes
- 38 Para manipular el libro impreso
Elba Fernández Cruz

42 RESEÑAS

Geografías museísticas

LA TASACIÓN DE COSTUMBRES Y BIENES PATRIMONIALES ES UNA PRÁCTICA QUE VA EN CONSTANTE AUMENTO Y ESTÁ llevando a que cada vez un mayor número de éstos sea considerado como productos comerciales, asevera Heather Gill-Robinson en su ensayo "Culture, Heritage and Commodification" (en Ulrich Kockel y Máiréad Nic Craith (eds.), *Cultural Heritages as Reflexive Traditions*, Nueva York, Palgrave-MacMillan, 2007, págs. 183-193). Precisamente de la resignificación de este patrimonio –tangible e intangible, cultural y natural– como *commodities* o mercancías surge el término *commodification*, que grosso modo define aquella práctica boyante de cuyas ganancias, en la mayoría de las ocasiones, la cultura viva, extinta o heredera de esos "productos comerciales" rara vez recibe un centavo (véase también, para el caso de los museos de historia natural, Susan Breitkopf, "Indiana Jones is Dead. The Field Museum in a Smaller World", *Museum*, American Association of Museums, vol. 87, núm. 1, enero-febrero de 2008, págs. 54-61 y 78-79). Ejemplos de lo anterior existen de sobra, algunos de los cuales son proporcionados por la propia Gill-Robinson:

- Las momias de pantano o *bog people* de Europa del Norte, fechadas en su mayoría para la edad de hierro (ca. siglo VI aC), cuya itinerancia por las galerías y museos del mundo produce sólidas utilidades no sólo con las cuotas de ingreso, sino con la venta de *souvenirs*.
- Los guerreros de Terracota de la dinastía Qin (siglo III aC), que en 2002, según los planes del gobierno chino, se esperaba que cotizaran en la bolsa para sacarle jugo "al valor comercial de la octava maravilla del mundo" (J. Gittings citado por Gill-Robinson) y que en los próximos meses cobrarán vida, literalmente, en la tercera entrega de la saga hollywoodense de *La momia* –otra franquicia heredera del exitoso arqueólogo y mercenario Indiana Jones, ficticio profesor de tiempo completo de la Universidad de Yale que en sí mismo redondea la definición de la *commodification*.
- Los más de 60 mil objetos del *Titanic* que desde 1994 han sido rescatados y exhibidos en más de 50 ciudades por la RMS Titanic Inc., propietaria única y ¿legítima? de los derechos de explotación de la monumental nave.

La tercera época en la red

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

En medio de este debate sobre el manejo del patrimonio cultural se encuentran los museos, otrora conceptuados como guardianes silenciosos que recopilan, preservan, investigan y difunden de manera altruista el legado de los pueblos, pero que en nuestro valiente siglo nuevo se han ido despojando, según su vocación y locación, ya sea por urgencia o convencimiento, de esa solemnidad que sin afán de lucro invitaba al público a recorrerlos con sigilo. Muchos recintos han dejado de ser el hogar de un saber eterno e inamovible, y ahora más que nunca se esfuerzan, inmersos en la ley de la oferta y la demanda, en encontrar las vías de interactividad con el visitante que les procuren los recursos mínimos para la supervivencia o, bien, los consoliden como empresa cultural.

En términos análogos a la *commodification*, en esta edición de la **GACETA DE MUSEOS** Alejandro Sabido analiza el papel del *Museo Nómada* del canadiense Gregory Colbert –esa gigantesca estructura construida en el Zócalo de la ciudad de México que entre enero y abril de este año atrajo a ocho millones de visitantes– desde enfoques tan diversos como el *marketing*, el *amusement*, los parques de diversiones, el antimuseo e incluso la nueva museología: "Sirva de ilustración", escribe Sabido, "la poética de la fila de acceso, que ofrece tanto un incremento constante de la expectativa como la reconfortante sensación de que con sólo alcanzar la puerta ya hemos logrado algo".

Por su parte, Juan Carlos Rico desmenuza el proceso que culminó en el proyecto colectivo *La caja de cristal*, un modelo de museo en busca de alternativas hacia una "transparencia espacial y conceptual", mientras que Miguel Ángel Correa Fuentes postula algunos principios que pugnan por alejar las exposiciones del *vedetismo* museográfico, en pos de una "optimización expositiva" que le da nombre a su ensayo. Sobre la *hog people*, entre otros casos de momificación en diferentes geografías, escribe nuestra corresponsal María Teresa Cervantes Escandón, a propósito de una muestra itinerante en los Museos Reiss-Engelhorn de Mannheim, Alemania. Además, el Museo Interactivo de Economía en la voz de dos de sus colaboradores, la elaboración de un diorama para el Museo de la No Intervención de Puebla y algunos consejos para el uso y resguardo correctos de acervos bibliográficos ❖

Los editores

La **GACETA DE MUSEOS** felicita a la maestra Graciela de la Torre, directora de Artes Visuales de la UNAM, por el reconocimiento ICOM-México 2008, recibido el 19 de mayo por su labor y trayectoria en el ámbito museístico. Por otro lado, el equipo editorial se une a la pena por los fallecimientos de Fernando Cámara Barbachano, profesor-investigador emérito del INAH, del maestro José Rivera, del Museo Nacional de las Culturas, y de Olivier Debroise, curador, crítico y escritor dedicado al estudio y promoción del arte moderno y contemporáneo mexicanos.

La caja de cristal: un nuevo modelo de museo

Juan Carlos Rico*

Un experimento es la espada templada que puedes empuñar con éxito contra los espíritus de la oscuridad pero que también puede derrotarte vergonzosamente.

ERWIN SCHRÖDINGER

ENTRE SÍMBOLOS Y ESTRELLAS

Siempre he pensado que el protagonismo que ha venido adquiriendo el museo en la sociedad occidental contemporánea no lo está beneficiando en absoluto: por un lado es el emblema de una ciudad, región e incluso de un país, y por otro es pretexto para que los políticos se laven la cara respecto a la indiferencia con que siempre han mirado a la cultura. Esto hace que se destinen presupuestos prácticamente ilimitados en cuanto a su concepción arquitectónica y urbanística, proceso que en la mayoría de los casos no tiene una continuidad en su mantenimiento *a posteriori* –hablo de España, principalmente–. Aquí, con lo que se están construyendo brillantes edificios que no son museos, ya que siempre he defendido que es absolutamente imprescindible tanto un contenedor como un contenido y una programación –bueno, todo y a la vez– para que la institución pueda recibir dicho nombre, la gran beneficiada es sin lugar a dudas la arquitectura, que está experimentando nuevos materiales, sistemas constructivos y estructurales, etcétera. Desde luego, algo es algo.

Pero el problema no acaba allí, ya que estas espectaculares construcciones se están levantando sin una revisión e investigación de los organigramas que las sustentan; luego, seguimos trabajando con los modelos del siglo XIX, aunque la sociedad a la que se sirve habite en el siglo XXI.

UNA CONVERSACIÓN EN OSLO

Comencé a redactar *Cómo enseñar el objeto cultural* reproduciendo una charla con un alumno noruego que milita-

ba muy activamente en la organización no gubernamental Amnistía Internacional y que afirmaba que no entendía mi dedicación a los temas culturales, cuando la humanidad se hunde en todo tipo de guerras e injusticias. Tras muchos encuentros, que como en todos esos casos acaban siempre en una consistente amistad, le respondí que me parecía lógico que el hombre conociera, junto a sus indignidades máximas, sus mejores logros, no evidentemente como contrapeso o justificación alguna sino como mera justicia. (La realidad es que la reflexión –el pensamiento, la filosofía–, la creación –las artes– y la experimentación –la ciencia, la tecnología– no son de los temas favoritos de la sociedad, quizá porque los responsables de enseñarlos no hemos sabido cómo hacerlo.)

El comentario anterior viene a colación porque me lleva a intuir que el museo, por encima de sus connotaciones específicas y particulares, es el instrumento más adecuado y manejable que tenemos para investigar y experimentar las dificultades y las posibilidades de "enseñar" los objetos, proceso que puede llevarse, por extrapolación, a otros campos más amplios de la cultura. Añado esta tercera reflexión que supone para nosotros un concepto experimental que rebasa la mera solución de los problemas museísticos.

EL MUSEO COMO LABORATORIO:

LA CAJA DE CRISTAL, UNA APORTACIÓN ESPACIAL

La caja de cristal es un proyecto de investigación que intenta encontrar un prototipo espacial abstracto (no ubicado

en ninguna parcela concreta pero fácilmente modificable para poder adaptarse a cualquiera) que defina una nueva organización de los componentes del museo actual en sustitución de criterios que hoy por hoy son obsoletos. A la manera de los largos procesos que a principios del siglo XIX llevaron a perfilar lo que sería la estructura museística vigente hasta nuestros días (desde luego que con una actitud infinitamente más modesta, sin aquellas capacidades ni posibilidades constructivas), este ejercicio pretende lo mismo: conseguir recursos, o al menos directrices, que ordenen el confuso camino respecto a las soluciones espaciales. Como en cualquier trabajo exploratorio, en su etapa inicial se siguió un protocolo teórico, el cual ya había descrito en el libro *La difícil supervivencia de los museos*.

UN NOMBRE CON TRES SIGNIFICADOS

Desde un principio *La caja de cristal* aludía a un doble sentido: por un lado guardaba referentes con la transparencia conceptual; por otro, con la espacial. Con los primeros se intentó reflejar de una forma clara el proceso generado según el desarrollo del proyecto; es decir, habrían de quedar representados tanto los aciertos como los fracasos en algo tan complejo como la búsqueda de una nueva tipología arquitectónica. Por su parte, la transparencia física vendría a alcanzarse mediante una organización espacial doble: una interna que lograra que todas las funciones fuesen visibles para el espectador, bien sea visitante, bien profesional del centro, y otra externa enfocada a tratar la permeabilidad de la piel exterior del edificio para así plantearnos hasta dónde llega o puede llegar un museo en su geografía.

LA EXPERIMENTACIÓN COMO CREACIÓN

Por todos los medios se intentó que los convocados a este ejercicio dieran prioridad a la investigación y experimentación reales, desterrando en la medida de lo posible las ideas "artísticas" como método, la originalidad como actitud y el alarde formal como resultado, ya que –creo– son caminos ineficaces que en el mejor de los casos, tras brillantes resultados formales, ocultan los problemas que casi por tradición han quedado irresueltos.

Como creador del proyecto *La caja de cristal* siempre estuve convencido de que su desarrollo requeriría un esfuerzo cuantitativo, cualitativo y colectivo lo más amplio posible, ya que se estaba tratando un tema importante en los campos de la arquitectura (por la búsqueda de tipología), la museología (por la nueva organización del espacio) y la exposición en sí (por abordarla desde un concepto diferente). Así pues invité a participar a colegas de diferentes ámbitos

geográficos y culturas –en lo posible de países jóvenes por las razones que explico a continuación.

Es verdad que en Europa, después de largos procesos, existe un nivel social que por su equilibrio permite asentar un discurso intelectual asimilado y métodos de investigación óptimos, pero asimismo es cierto –y lo comento siempre que hay oportunidad– que en países de historia más breve la falta de estructuración y la desigualdad en el conocimiento quedan, en mi opinión, compensadas –siempre a nivel de actitud, nunca socialmente– por una mayor intensidad aplicada en sus ejercicios: ya que hay tanto por hacer y pocos recursos, en los profesionales y en los aspirantes a serlo surge una actitud increíblemente abierta. Ello es bueno para la experimentación; al fin y al cabo las nuevas propuestas siempre serán mejor escuchadas y aceptadas en aquellos núcleos que tienen mucho por delante y un pasado sin demasiadas ataduras.

TRES EXCELENTE UNIVERSIDADES DE LA ARQUITECTURA Y ALGUNOS MÁS

Aprovechando mi papel como académico me di a la tarea de proponer el desarrollo de *La caja de cristal* en diversas universidades e instituciones. Se trataba, eso sí, de un concepto fundamentalmente espacial y por tanto sólo dirigido a las comunidades de arquitectos –aunque hay que recordar que en el protocolo teórico estuvieron implicadas otras disciplinas.

Fue impresionante la buena aceptación del proyecto que mostraron los departamentos especializados, profesores y, por último, los alumnos. Tan fue así que tuvimos que dejar en el camino a dos universidades para no poner en riesgo la capacidad de coordinación. Por ahora, la universidad de São Paulo, la Central de Venezuela y la Politécnica de Madrid, junto a miembros de Oslo y Buenos Aires, conforman el equipo.

PUNTOS PRIORITARIOS DE LA INVESTIGACIÓN

Se sabe que, si realmente queremos ir deprisa, un proceso eficaz de investigación debe desarrollarse paso a paso. Es así que los auténticos avances obtenidos no suelen aparecer de repente, mucho menos en una tarea que implica la suma de esfuerzos. Por lo demás, durante el ejercicio conviene no perderse en procedimientos y ejes confusos, por lo que es mejor precisar desde un principio (como en cualquier desarrollo científico de laboratorio) apartados específicos y concretos que de alguna manera deben ser prioritarios porque traen consigo los cambios sustanciales del modelo. Veamos algunos ejemplos indicativos de la complejidad que puede guardar un proyecto como *La caja de cristal*.

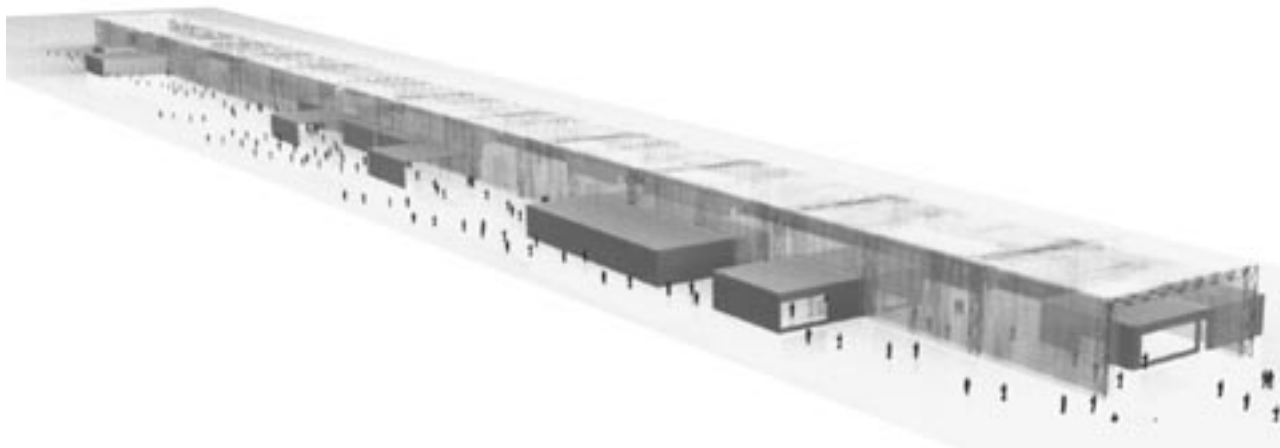
1. LA ORGANIZACIÓN DE LOS ESPACIOS

El primer punto de trabajo se enfocó en la relación de dos áreas, el Centro de Investigación Integrado (CII) y el Centro de Comunicaciones Integrado (CCI), y la conexión física o visual entre sus componentes. Las soluciones propuestas fueron interesantes y múltiples, tanto en lo parcial como en lo general, ya que se optó por diferentes alternativas de permeabilidad en complicidad con las distintas alturas. Sin embargo surgió una sorpresa: la flexibilidad y crecimiento del espacio, algo que no estaba incluido en los presupuestos iniciales del proyecto.

2. UN PROBLEMA POR RESOLVER

Los accesos generales y los exclusivos para obra nos parecieron importantes de tratar. En el primer caso, por los cada vez más numerosos grupos que participan del museo; en cuanto al segundo, por la manipulación de los acervos, tema fundamental y pocas veces solucionado con eficacia. Se sugirió entonces a los colaboradores que pensasen en este objetivo con cierto detenimiento, siguiendo un esquema preconcebido e involucrando aspectos como el transporte, la carga y descarga, el control y el diagnóstico, las rutas hacia bodegas, etcétera.

Quizás éste, junto al tratamiento expositivo, haya sido el tema que más atención demandó en los colaboradores, quienes propusieron soluciones muy interesantes que merece la pena seguir analizando.



Danae Colomer Un tubo que contiene los espacios comunes y que puede crecer modularmente sirve para ir “enchufando” las diferentes áreas en las dimensiones y lugar necesarios para cada programa específico del Museo Lineal **Imágenes** Archivo de Juan Carlos Rico

3. ESPACIOS COMUNES Y DE TRABAJO

Paralelamente se pidió una reflexión en dos sentidos sobre los espacios comunes y su relación con las distintas áreas del museo; es decir, se buscó que esa reflexión implicara tanto un diálogo como un aprovechamiento espacial de todos los campos del edificio, ya que pensamos que no podemos permitirnos el lujo de dejar sin utilizar cada uno de sus metros cuadrados –con lo caro que resulta su construcción y mantenimiento.

Llamamos "área de trabajo" al triángulo creado por los departamentos de coordinación/administración, investigación y técnica –el último conformado a su vez por los almacenes, talleres y laboratorios–, con lo que se indicó a los equipos que formularan soluciones espaciales para conseguir una relación fluida entre esos distintos componentes que en sí vienen a ser, por decirlo de alguna manera, el "cerebro" del museo. Hay que subrayar que era importante obtener la máxima permeabilidad posible y compatibilizar al núcleo referido con el CII y el CCI.

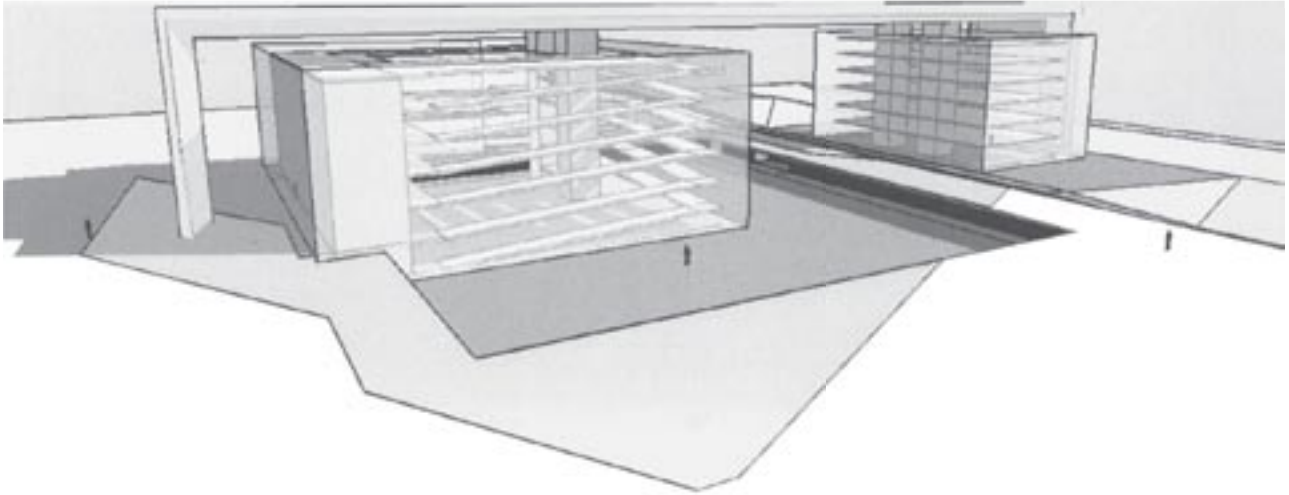


Ana Cámara Una de las ideas que se repitieron con frecuencia radicó en la posibilidad de que los vehículos de transporte de las colecciones pudiesen acceder directamente a las salas principales de los museos, sobre todo si en éstas se contemplaba la exhibición de piezas de gran formato, voluminosas y pesadas. Los acervos serían así manipulados en lo mínimo, lo que guarda grandes ventajas. Desde luego, el tratamiento del suelo es consecuente con tal uso

4. EL ESPACIO DE COMUNICACIÓN: LA ESTRELLA DEL PROYECTO

Fue la comunicación y concretamente los métodos de exposición lo que resultó más atractivo para los participantes. Allí se centraron las propuestas espectaculares. Era de esperarse por muchas razones; aquí dos:

1. El escaparate del museo, para bien y para mal, es donde convergen sus procesos –procesos que, por si hiciese falta aclararlo, se proyectan al público.
2. En lo espacial, es el área más interesante y con más posibilidades de experimentación en campos bien diferentes.



Marta Hitner y Bruno Pollastre Igual que con los accesos de la obra, las soluciones del área de trabajo debían ser estudiadas con detenimiento. De que el ejercicio merece la pena, sirva como ejemplo esta propuesta, donde un marco rodea el espacio público y de comunicación. En la parte superior está el área destinada a la investigación, en las verticales la administración y en el sótano el área técnica

Varios aspectos habrían de tomarse en cuenta en este apartado:

Primero, el tratamiento de los almacenes y los talleres que, además de guardar las condiciones de seguridad necesarias especificadas en el protocolo teórico, tenían que ser visitables, al menos parcialmente: el espectador, a través de recursos arquitectónicos –aberturas en muros, ventanas, etcétera– podría recorrerlos, siempre de por medio la separación física.

Segundo, la relación entre las áreas de almacenes y expositiva habría de ser directa, eficaz y, si fuese posible, casi "intercambiable".

En tercer lugar era importante pensar en sistemas que nos llevaran a utilizar íntegramente el espacio expositivo, a modo de que en cualquier punto pudiera situarse una obra sin la atadura de las limitaciones del "perímetro".



José Carlos González La permeabilidad visual de los diferentes espacios se planteó perfectamente en este proyecto, basado en los problemas de la reflexión y la refracción de la luz. Sitúa de forma estratégica los puntos de conexión y después coloca en ellos un "mirador" de cristal, que será espejo, opaco o transparente, según un sistema de iluminación prediseñado

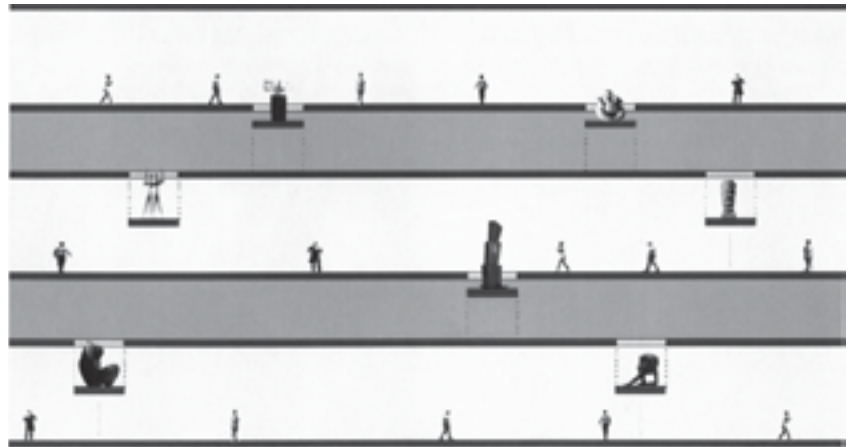
5. LA PIEL DEL MUSEO, ALGO MÁS IMPORTANTE DE LO QUE PARECE

También así llamado por el tratamiento de los límites físicos, el proyecto *La caja de cristal* no dejó de establecer al respecto un apartado con sugerencias sumamente interesantes que se podrían agrupar en dos diferentes conceptos: la piel del museo como una proyección de las actividades que se realizan dentro –una forma de afiche promocional– o como un elemento permeable que permite abrirse al exterior, según las necesidades o las intenciones del momento.

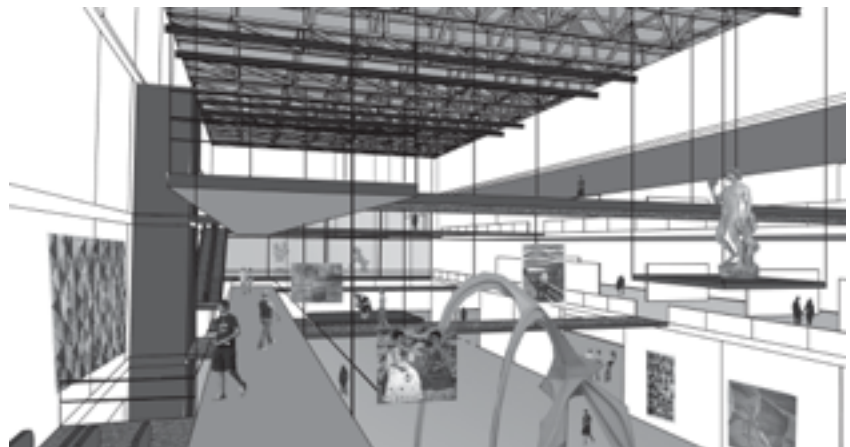
ANÁLISIS DE RESULTADOS

El proyecto y las primeras resonancias de *La caja de cristal* concluyeron en un libro que tiene como epílogo un estudio sobre las partes, intervenciones y prioridades de los museos que significan mayor interés para los profesionales, lo que se establece en cuadros muy sugerentes para tomar el pulso real de la situación de dichos espacios.

¿Y ahora qué? O dicho de otra forma, ¿para qué sirve todo esto?, ¿cómo se da continuidad y desarrollo a estas incipientes ideas? Bueno, esto es un punto de partida que pretende, como todos nuestros trabajos, convocar a la reflexión más que a realizar un catálogo de soluciones. Es evidente que para aplicar muchas de las propuestas aquí expresadas habría que reconcebir las dentro del programa y la localización de un proyecto concreto, aunque también hay que decir que una lectura a detalle de estos ejercicios puede provocar un cambio en la mentalidad de los especialistas con



Jesús Abenza La alternancia en plantas, de exposición y almacén, con una serie de plataformas hidráulicas que las comunican, es una propuesta especialmente interesante para museos de esculturas u obras pesadas. Estos mismos elementos sirven como plinto de las obras, que también pueden ir colgadas



Lorena Martín y María Eugenia Muscio Arquitectas relacionadas con los discursos escenográficos teatrales, plantearon el espacio expositivo como si de un escenario se tratase, donde pasarelas de visitantes y plataformas de obras pueden desplazarse, subir y bajar, consiguiendo innumerables posibilidades de exhibición integral



José Esteban Su propuesta se inscribió dentro de los dos últimos aspectos descritos: simultáneamente nos habla de la relación almacén-exposición y de la muestra integral al plantear unos contenedores industriales que en su interior no sólo resguardan los acervos en perfectas condiciones sino que además éstos se encuentran ya premontados para su exhibición directa. Llamados *art containers*, basta trasladarlos de la bodega a la sala y ordenarlos como se desee



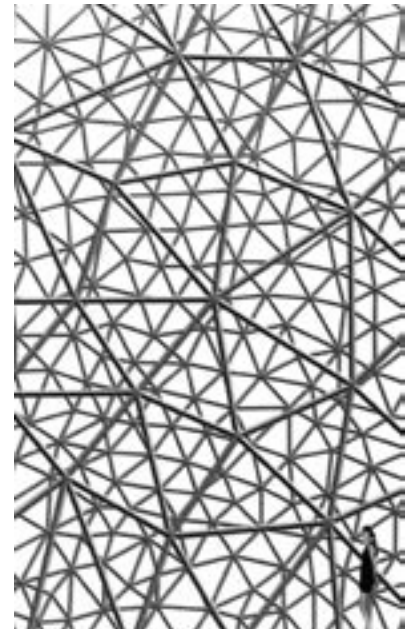
vistas a mejorar la eficacia de los museos. Si ello se consigue, la tarea habrá tenido sentido. El tiempo lo dirá.

Por lo demás, *La caja de cristal* se completará en el futuro con dos proyectos paralelos en intenciones y desarrollo: el primero, más teórico y reflexivo, reunirá a una historiadora, un artista y un arquitecto para hablar del museo como entidad; el segundo, de carácter práctico y experimental, tratará la relación de la obra con el espacio en lo que será el "Taller de montaje de exposiciones" o bien "Exposiciones para *La caja de cristal*", donde se recorrerán casi dos décadas de propuestas expositivas llevadas a cabo principalmente en el Centro Superior de Arquitectura de Madrid ❖

* Conservador de museos y doctor en arquitectura y en arte, es profesor habitual de universidades como la de São Paulo, la Central de Venezuela y la Politécnica de Madrid. Coordina a un equipo multidisciplinario de investigación del hecho expositivo y su relación con el espacio. El libro *La caja de cristal. Un nuevo modelo de museo* acaba de ser publicado por Trea (Madrid, 2008)

Juan Téllez (derecha) Su propuesta configuró el exterior del edificio con unos sistemas audiovisuales que permiten desde proyectar piezas de la colección y reproducir vídeos hasta transmitir en directo actividades desarrolladas en el interior

Héctor Gato Cid y Eloy Carballo (abajo) Por su radicalidad, su proyecto fue el más representativo en cuanto a la apertura conceptual del museo: una estructura metálica en forma de red cubre el perímetro exterior y los distintos volúmenes que componen el edificio, de manera que permite, a través de los cristales que la configuran, cerrar o abrir a voluntad la permeabilidad visual





Espectacular de MUSEOS

Alejandro Sabido*

La cultura integralmente convertida en mercancía debe también pasar a ser la mercancía vedette de la sociedad espectacular.

GUY DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, 1967

EN POCO MÁS DE TRES MESES, 8 MILLONES 732 MIL PERSONAS acudieron a una exposición en el interior de una estructura temporal instalada en la plancha del Zócalo de la ciudad de México. Era *Ashes and Snow. Museo Nómada*.¹ La cifra en sí misma es relevante, pero adquiere otra dimensión al compararla con la asistencia a los museos del mundo de mayor convocatoria. Los espacios que en 2007 recibieron más visitantes fueron el Louvre (París): 8 millones 300 mil; el Centre Pompidou (París): 5 millones 509 mil 425; la Tate Modern (Londres):

5 millones 191 mil 840; el British Museum (Londres): 4 millones 837 mil 878, y el Metropolitan Museum of Art (Nueva York): 4 millones 547 mil 353.² Si hacemos un cruce malicioso encontraremos que el mismo año pasado, de acuerdo con el reporte económico de la Themed Entertainment Association, los diez parques de diversiones con más público (los ocho primeros de la cadena Disney) registraron números de entre 7.2 y 17 millones, lo que ubicaría a la muestra que aquí nos ocupa dentro de esos primeros lugares.³

NUEVA MUSEOLOGÍA, ANTIMUSEO Y AMUSEMENT

Ubicar esta instalación viajera dentro de las coordenadas de la acción museal contemporánea resulta particularmente complejo, pues no podemos pensar el museo como una concepción estática sino a partir de su continua transformación en el tiempo. Por otra parte, en el llamado *Museo Nómada* algo nos resulta cuando menos extraño.

Este texto se propone trazar algunas ideas para entender una posible genealogía de ese "museo", mediante la revisión de modelos no necesariamente museales para, a partir de ahí, comprender un poco mejor su funcionamiento, en el entendido de que la lógica detrás de sus estrategias de producción, promoción y comercialización remite a otros campos económicos.

La expansión en el terreno de la cultura que experimentamos a lo largo del siglo xx tiene como correlato la generación de nuevos espacios para la difusión musealizada surgidos a partir de la autocrítica, la emergencia de modelos alternativos o la utilización de medios museográficos con fines comerciales.

De los múltiples arquetipos existentes, proponemos tres para ubicar algunas líneas que impactan en las transformaciones del museo –tres, además, porque operan de forma casi simultánea a partir de 1960:

a. La *nueva museología*, crítica surgida desde la práctica museal que denuncia el carácter elitista del museo y propone situar a la comunidad en el centro de su labor. Esta corriente tuvo en México un importante desarrollo con la creación de los museos comunitarios.

b. El *antimuseo*, muy de la mano de la transvanguardia que plantea una crítica a los museos como espacios de legitimación que sitúan a la producción artística dentro de un discurso separado de la realidad social, y denuncia el ejercicio de poder que desactiva a la cultura y la sustituye mediante la objetivación de sus productos. Como consecuencia de este movimiento tenemos en la actualidad las *Kunsthalle* –galerías y salones– y muchas de las operaciones de arte para sitio –contexto– específico.

c. Los *parques temáticos*, evolución de los parques de atracciones o ferias que toman elementos del lenguaje museográfico para crear "ambientes" propicios para la diversión y el entretenimiento. Esta utilización, si bien no es nueva, marcha en paralelo con una vocación mercantil presta a generar espectáculos novedosos. Con ello se consolida un particular código de entretenimiento basado en la producción de "experiencias".

Como lo dice el museólogo brasileño Mario Chagas, el surgimiento de nuevos paradigmas no elimina la viabilidad de los museos tradicionales, sólo abre campos de posibilidades y propone herramientas para enfrentar los problemas incipientes. En el proceso, los modelos conviven y se influyen generando múltiples entidades híbridas que obligan a revisar las definiciones vigentes.⁴

Actualmente el Comité Internacional para la Museología, dependiente del ICOM, ha puesto sobre la mesa una nueva definición creada por los académicos André Devallées y François Mairesse: "El museo contribuye a explorar y a comprender el mundo por medio del estudio, la preservación, la transmisión y la difusión del patrimonio material e inmaterial de la humanidad".⁵

Esta proposición reconoce en apartados complementarios la permanencia de la institución y su acción sin fines de lucro, así como la accesibilidad para el público y el beneficio social como su expectativa central. Tal vez uno de sus elementos más novedosos radica en la visión integral con la que presenta las actividades museales cuando señala que estudio, preservación, transmisión y difusión "están estrechamente relacionadas y no jerarquizadas".⁶

¿Qué otros cambios sustenta este paradigma respecto al surgido durante la Ilustración, y cómo incorpora elementos de modelos emergentes? En principio, contribuye a entender el mundo a partir de la interacción de tareas diferenciadas, que en vez de considerarse independientes –como lo hacemos en muchos casos– resultan más bien aspectos de una sola acción. Estas tareas están enfocadas en el nexo que se establece entre el *sujeto* del ejercicio museal –la sociedad– y su *objeto* –el patrimonio–. En torno a esta relación se hallarán las características del museo como institución: permanencia, accesibilidad y una finalidad no lucrativa.

¿CÓMO UBICAR AL MUSEO NÓMADA?

Una instalación pensada para los *no lugares*, una galería móvil, un espacio de autopromoción, un sitio de recreación ambulante, un monumento a la autolegitimación o tal vez un lugar de exhibición que cuenta con un acervo y una tienda en la que hay más artículos a la venta que piezas en la propia muestra.

Si lo relacionamos con los tres modelos propuestos vemos que el *Museo Nómada* tiene una gran convocatoria de públicos, aunque carece del impulso comunitario de la nueva museología. Si bien difunde una producción cultural fuera



Vistas de interiores y exteriores del Museo Nómada Fotografías Especial

de los recintos establecidos, no ofrece un trabajo innovador ni crítico en relación con el que podemos ver en ciertos museos. Su diálogo con el sitio es difuso y la labor fotográfica, así como los videos, es más bien tradicional. Finalmente, otorga un espacio de esparcimiento con una ambientación precisa y un filón mercantil. Aun así, el tipo de experiencia que manifiesta dista mucho de las atracciones mecánicas del parque temático.

La diferencia esencial entre esta representación ambulante y el museo radica en la lógica interna y la intencionalidad. El uso de los *objetos*, los *sujetos* a los que se dirigen las acciones así como la naturaleza de las tareas se encaminan hacia la obtención de metas distintas. De ahí que la galería móvil realizada por el arquitecto colombiano Simón Vélez para el fotógrafo canadiense Gregory Colbert, un producto cuidado y estudiado que retoma gran parte de los elementos museísticos tradicionales, se perfile, remitiéndonos al filósofo alemán Peter Sloterdijk, como ese lugar donde "no sólo se exponen productos, sino también medios de producción, incluso relaciones de producción".⁷

INDUSTRIAS CULTURALES Y GESTIÓN MUSEAL

Hoy en día es frecuente que al hablar de cuestiones museológicas nos encontremos utilizando términos como gestión, planeación, administración de riesgos, control de procesos o *marketing*. Pareciera que el trabajo en los museos obedece más a los parámetros de una industria cultural, sin embargo creemos que existen algunas diferencias de base entre ambas instancias.

El principio que sustenta a las industrias culturales es la objetivación de la "cultura" y su consecuente inserción dentro de una lógica de producción, tal como lo señalan Theodor Adorno y Max Horkheimer en su *Dialéctica del iluminismo*: "El denominador común 'cultura' contiene ya virtualmente la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al reino de la administración".⁸ En el mismo texto publicado en 1947 los filósofos germanos plantean un cambio en la relación de fuerzas entre la producción y el público, visto ahora como consumidor/cliente.⁹

Si bien las industrias culturales han cambiado con el entorno económico, su espíritu original permanece: el entretenimiento o *amusement* como producto que es susceptible de ser mercantilizado, la producción esquematizada bajo

procesos técnicos y el uso del detalle o las pequeñas diferencias que garantizan que las variaciones sobre una misma estructura tengan la impresión de novedad.

El cine, la radio, la televisión o los parques temáticos son herederos naturales de lo que describía la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, debido a la hibridación a la que hacíamos referencia párrafos atrás, no es tan simple establecer distingos categóricos, pues dentro de las industrias culturales asimismo existen voces autocríticas. Si bien las corrientes dominantes desarrollan productos poco relevantes, también encontramos algunos valiosos elaborados por quienes han replanteado la utilización de aquellos esquemas productivos.

Lo que define a las industrias culturales es una lógica de producción que establece los nexos entre las acciones, los objetos y los sujetos de éstas. El objeto es el producto o mercancía cultural, el *sujeto* es el consumidor y las *acciones* están encaminadas a una recepción garantizada que, al mismo tiempo, sirve para consolidar y preservar a la propia industria.¹⁰ El fin específico de esta operación es la ganancia, que por lo general es tanto económica como social y política.

En los museos ha operado desde mediados del siglo pasado una transformación en cuanto a su lógica de producción. La necesidad de asumir el binomio patrimonio y sociedad, al tiempo de mejorar los procedimientos y alcances de sus tareas fundamentales –conservación, investigación y difusión–, ha despertado la necesidad de cambiar las estructuras, generar nuevas áreas de trabajo y profesionalizar los cuadros. Si a esto sumamos

que los presupuestos no han cambiado al mismo ritmo, y que los recursos públicos compiten con otras iniciativas, enfrentamos lo que el museólogo holandés Peter van Mensch llama la tercera revolución museística, una "nueva racionalidad a la que resumiríamos como gestión del museo".¹¹

Esta nueva racionalidad proviene de la necesidad de plantar cara a la paradoja actual: hacer más cosas con igual o menos recursos. De ahí que en la museología contemporánea se incluyan también criterios de organización y producción propios del campo de la industria. Nos encontramos entre los ejes de la planeación y organización interna de forma similar a otras industrias, lo que nos diferencia es la finalidad que orquesta las acciones.

MUSEO Y ESPECTÁCULO

En 1967 el sociólogo francés Guy Debord propuso una nueva categoría un poco más adecuada a los cambios económicos y a la evolución propia de las industrias culturales: la sociedad del espectáculo. Adujo que "bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante",¹² en la que el trabajo ya no es el eje de la sociedad, sino el consumo, y en la que la mercancía ideológica, mediatizada, espectacular, es la reina absoluta.

Pensemos en el *Museo Nómada* como cualquier mercancía: tiene una envoltura sugerente, validada por la mano de un arquitecto prestigioso –en realidad es una nueva versión del proyecto original de Shigeru Ban– que legitima en cierta medida al museo sin importar su contenido –algo que la

franquicia Guggenheim, por ejemplo, ha sabido capitalizar–. Esa envoltura, que ofrece información y establece pautas simbólicas para facilitar más la interpretación, va de la mano con las múltiples referencias hechas por los medios de comunicación. El *marketing* no sólo posiciona al producto, encima ofrece herramientas para anticipar nuestra relación con él y para "dirigir" o encaminar la manera de consumirlo. En tal relación, aunque breve, hay todo un proceso preliminar que formula mecanismos específicos de consumo. (Sirva de ilustración la poética de la fila de acceso, que ofrece tanto un incremento constante de la expectativa como la reconfortante sensación de que con sólo alcanzar la puerta ya hemos logrado algo.)

En el interior del espacio museográfico, que remite a un templo religioso, vemos que el remate visual de cada una de las tres naves culmina con una proyección en la que se repiten las imágenes que nos han acompañado en el recorrido, una suerte de juego espectacular donde la imagen producida mecánicamente se diferencia a partir de los mecanismos de reproducción. Al pensar en el producto en sí mismo, la coherencia en las pautas de diseño, escala y gamas cromáticas para definir su museografía, parece más acertado el término "dirección de arte" o instalación artística.

Analizando los elementos que componen al *Museo Nómada* queda la sensación de que en su estructura y su discurso se repite una misma idea hasta el cansancio... con pequeñas variaciones. Siguiendo con Adorno y Horkheimer, "con razón el interés de los innumerables consumidores va por entero hacia la técnica y no hacia los contenidos rígidamente repetidos, íntimamente vacuos y ya medio abandonados".¹³

OBJETO Y SUJETO

La lógica de producción condiciona también lo que se ofrece y a quién se le ofrece.

Si en el museo el patrimonio es valorado en su apertura, esto es, a partir de los múltiples significados y valoraciones que de él se pueden desprender, entonces lo



que ofrecemos no es un bien delimitado o cuantificable. Sus tareas fundamentales, investigación, conservación y difusión, sumadas a la lógica de organización y producción, no ofrecen a los distintos públicos un producto terminado sino una serie de significaciones y experiencias en *potencia* que el visitante lleva a la *acción*.

Esta forma de asumir el patrimonio en cuanto apertura plantea una relación de corresponsabilidad donde la construcción de significados y la forma de llevar a cabo la experiencia ocurren a partir del visitante, desarrollando éste a su vez su propio código de recepción. De ahí que la relación activa entre museo y público sea el principio de la capacidad política de aquél como elemento de cambio social.

Por otro lado, cuando un espacio museal se limita a la presentación de objetos separados de contextos o discursos, sin una postura ante lo que se muestra, la comunicación se ve sustituida por un monólogo ante el cual el visitante,

ahora consumidor, ejerce una recepción aislada. En dicha recepción los signos culturales reemplazan a la cultura, y la mediación o comunicación se torna en inducción, cancelando la posibilidad de acción real entre los hombres, lo que al final de cuentas Hannah Arendt reconoce como política.¹⁴ En este nivel de comunicación el evento o espectáculo deviene válvula de escape que consume, en su catarsis superficial, la potencia política de la cultura.¹⁵

Volviendo a Adorno y Horkheimer, "la afinidad originaria de negocios y *amusement* aparece en el significado mismo de este último: la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo. El *amusement* sólo es posible cuando se aísla y se separa de la totalidad del proceso social".¹⁶

POLÍTICA CULTURAL

Pareciera que alcanzar una cifra récord de asistencia es el mayor objetivo de ciertas iniciativas gubernamentales en materia cultural, cuando los números sólo indican que determinadas



acciones dependen de una gran cobertura. El impacto real de una política pública de tipo similar requiere otros mecanismos para su correcta medición.

La asistencia a un evento masivo y publicitado por todos los flancos se convierte también en diferenciador social, al punto en que es más importante haber asistido que la propia experiencia. En términos de Adorno y Horkheimer "lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de bienes culturales es sustituido por el valor de intercambio: en lugar del goce aparece el tomar parte y el estar al corriente; en lugar de la comprensión, el argumento de prestigio".¹⁷

El *rating* no define la calidad de la programación, tampoco hasta dónde pervive ésta en sus espectadores. La experiencia, uno de los elementos clave en la museología contemporánea, es difícil de medir y más todavía de predecir. Tal vez una aproximación útil, para este caso, es la relación propuesta por Van Mensch entre el nivel de reto y las aptitudes que tenemos ante una serie de estímulos. De acuerdo con este argumento, cuando es adecuada la relación entre las habilidades y los conocimientos que poseemos y los estímulos o actividades que se nos ofrecen, se experimenta un flujo que permite disfrutar plenamente de una experiencia.¹⁸

Con la abrumadora asistencia al *Museo Nómada* y los altos niveles de satisfacción por parte del público queda demostrada la *necesidad* —el primer paso para efectuar toda política pública—. Aquí es conveniente detenerse y preguntar si es ésta la respuesta ideal, si no sería mejor reforzar la programación y el equipamiento de la infraestructura existente o, tal vez, regresando a los tres modelos museales citados al principio, abrir espacios para la acción de grupos no representados por las instituciones actuales, trazar circuitos alternos para la difusión cultural o generar otros canales para el entretenimiento.

Lo que llama la atención —y no es único ni exclusivo de esta administración— es que bajo el fantasma de la gratuidad se reproduce el acuerdo con patrocinadores privados, que con la suma de promociones recíprocas obtienen beneficios particulares cuando el bien común es el principio que debería regir estas acciones.

Volvamos la mirada hacia nuestras instituciones y analicemos estos fenómenos culturales para formular de nuevo la pregunta: ¿qué museos queremos? El espectáculo tiene su lugar en nuestra sociedad, y condenarlo sería absurdo; la

propuesta aquí es observar su operación para entender su impacto dentro de unas coordenadas sociales determinadas y deducir cómo ciertas sensibilidades estimulan y promueven, desde la acción museal, códigos y modelos que renuevan las experiencias de los visitantes, sin olvidar la directriz de la responsabilidad social.

Por cierto, vale la pena mencionar que la exposición *Ashes and Snow. Museo Nómada* ganó en 2007 el Premio de la Themed Entertainment Association, en la categoría Logros Excepcionales¹⁹.

Notas

¹ "Impone récord *Ashes and Snow* con más de ocho millones de visitantes", *Milenio, El Universal y Notimex*, 28 de abril de 2008.

² "Exhibition Attendance Figures 2007", *The Art Newspaper*, marzo de 2008.

³ Themed Entertainment Association, Economics Research Associates, *Attraction Attendance Report*, www.teaconnect.org.

⁴ Cfr. *La radiante aventura de los museos*, IX Seminario sobre Patrimonio Cultural, Museos en Obra, DIBAM, Chile, 1997.

⁵ Sitio del Comité para la Museología del Consejo Internacional de Museos (Icofom), www.lrz-muenchen.de/~iims/icofof/discussion.htm.

⁶ *Idem*.

⁷ *El arte se repliega en sí mismo*, Kassel, Documenta XI, 2002.

⁸ Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

⁹ "Como clientes, ven ilustrar en la pantalla o en los periódicos, a través de episodios humanos y privados, la libre elección y la atracción de aquello que no está aún clasificado. En todos los casos no pasan de ser objetos", en *idem*.

¹⁰ "La industria cultural puede jactarse [...] de haber erigido como principio la transposición —a menudo torpe— del arte a la esfera del consumo, de haber liberado al *amusement* de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías", en *idem*.

¹¹ Cfr. *Museology and Management: Enemies or Friends?*, Ámsterdam, Reinwardt Academie, 2004; E. Mizushima (ed.), *Museum Management in the 21st Century*, Tokio, Museum Management Academy, 2004, págs. 3-19.

¹² *La sociedad del espectáculo*, Barcelona, Pre-textos, 1999.

¹³ *Op. cit.*

¹⁴ *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 57.

¹⁵ M. Horkheimer y T. Adorno, *op. cit.*

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Cfr. P. van Mensch, *op. cit.*; E. Mizushima (ed.), *op. cit.*, págs. 15-16.

¹⁹ 13th Annual Thea Awards Program and Publication 2007, Award for Outstanding Achievement, www.teaconnect.org/publications.htm.

* Arquitecto, CNME-INAH

Museos Reiss-Engelhorn de Mannheim

Momias, el sueño de la vida eterna

María Teresa Cervantes Escandón*



La **"muchacha" de Windeby I, Schleswig-Holstein, Alemania** Hallada el 19 de mayo de 1952, la momia yacía en decúbito lateral derecho, con una venda en los ojos y un palo de abedul afianzado con el brazo. Al principio se determinó que se trataba de una joven de metro y medio de estatura, fallecida entre los trece y los catorce años, que según el fechamiento por carbono 14 vivió hacia el primer siglo de la era cristiana. Sexo y crimen modelaron las fantasías del público que llevaron a esta momia a la fama: en vista de la cabeza herida y la posición de la mano derecha, interpretada como una seña obscena, se dio por sentado que fue enjuiciada por adulterio y arrojada al pantano, donde habría muerto ahogada, o enterrada viva. Tales deducciones encontraron sustento en el capítulo 19 de la *Germania* de Tácito, escrita hacia el año 98 dC, donde se describe el castigo contra las mujeres acusadas de adulterio: desnudas y rapadas, el marido ofendido procedía a azotarlas a lo largo de la aldea. Investigaciones posteriores echaron por tierra aquella hipótesis, pues el análisis de ADN evidenció que no era una muchacha, sino un varón. Las llamadas "momias de pantano" (*bog bodies* o *bog people*) han sido localizadas en distintos puntos de las costas del mar del Norte: Dinamarca, el noroeste de Alemania, los Países Bajos, Reino Unido e Irlanda **Fotografía** © Colección Etnográfica de la Fundación Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf/REM, Mannheim

ORGANIZAR UNA EXPOSICIÓN DE MOMIAS REQUIERE UN ESQUEMA conceptual que cumpla los requerimientos necesarios ante una temática tan sensible como la del cuerpo humano, en vista del tratamiento especialmente respetuoso que implica. He aquí el criterio más importante en comparación con otros objetos –animales o cosas–, con independencia de la prescripción sagrada que se les dé. El Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés: *International Council of Museums*) y el ICOM Alemania indican las normas éticas para tratar restos humanos: en el inciso 4.3 del *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, relativo a la exposición de objetos delicados, se establece que

los restos humanos y los objetos de carácter sagrado deben exponerse de conformidad con las normas profesionales y teniendo en cuenta, si se conocen, los intereses y creencias de las comunidades y grupos étnicos o religiosos de los que proceden. Deben presentarse con sumo tacto y respetando los sentimientos de dignidad humana de todos los pueblos.¹

El conjunto de los Museos Reiss-Engelhorn (REM, por sus siglas en alemán) de la ciudad de Mannheim respeta y se identifica con este precepto.

La exposición itinerante *Momias, el sueño de la vida eterna* tuvo como sede inaugural el Museo Zeughaus, perteneciente al conjunto de los REM, entre el 30 de septiembre de 2007 y el 18 de mayo de 2008. Su siguiente parada en 2008 es el Museo de Schleswig, famoso por su colección de *bog bodies* o *bog people* (momias de pantano); en 2009 viajará a los museos Ötzi de Bozen, Italia, y al de Kassel, Alemania, antes de su recorrido por varias ciudades de Estados Unidos, programado para 2010 y 2011.

Ubicado en el centro de Mannheim, el edificio del Zeughaus C5 es uno de los ejemplos más tempranos del clasicismo alemán.² Durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial quedó muy dañado y en la posguerra fue reconstruido de manera provisional, gracias a las donaciones de los hermanos Anna y Wilhelm Reiss, ciudadanos distinguidos de la ciudad.³ En abril de 2003 cerró temporalmente sus puertas para su reestructuración y el 24 de enero de 2007 fue reabierto con motivo de los cuatro siglos de existencia de Mannheim. El recinto se encuentra frente al Museo de las Culturas del Mundo, separado por la plaza Toulón, dentro del anillo que rodeaba la antigua urbe, trazada como un tablero de ajedrez. La sala Heinrich-Vetter, en el primer piso,



Momia precolombina M2, Perú Única en su tipo, esta momia tenía manos y antebrazos atados con un textil, así como las pantorrillas entrecruzadas y las plantas de los pies bajo los muslos. Tras la datación por carbono 14 y los exámenes de ADN y TAC se determinó que se trataba de una mujer chimú de la costa norte peruana. Las momias y el embalsamamiento jugaron un papel destacado en la región andina. Para preservar los restos orgánicos se recurrió a sustancias extraídas de plantas, resinas y bálsamos, aunadas a las condiciones ambientales favorables tanto en la costa como en los Altos Andes Occidentales. Por ejemplo, la cultura chinchorro, en la costa sur andina, desarrolló métodos y técnicas de momificación de los cuales el legado conocido hasta hoy es de más de doscientas momias relacionadas con el culto a los muertos y los ancestros; en la Necrópolis de Paracas –costa sur de Perú– se recuperaron 429 bultos, todos de sexo masculino, y en enclaves de las culturas moche y chavín se hallaron momias enterradas en posición supina. Como mencionan los primeros cronistas, los antiguos incas llevaban a sus muertos en procesiones por los campos a fin de propiciar la fertilidad de la tierra, y en el caso de los altos dignatarios los cadáveres momificados seguían habitando los palacios, sentados en los tronos con una ostentosa indumentaria. Cabe señalar que la mayoría de las colecciones de los Museos Reiss-Engelhorn proviene de Sudamérica

Fotografía © Colección Gabriel von Max, Munich/REM, Mannheim/Jean Christen



Cabeza maorí M16, Nueva Zelanda El rostro lleva el patrón de tatuaje maorí, llamado *moko* y definido por líneas espirales y radiales, así como elementos anatómicos de piernas o ancas. Dicha ornamentación se encuentra a menudo entre los hombres, pues en las mujeres sólo abarca los labios y el mentón. Los modelos para el *moko* son los helechos de Nueva Zelanda, plantas que simbolizan fuerza y resistencia. Para preservarlas, las cabezas son ahumadas, técnica que conlleva una intención ritual: venerar a los ancestros. Mediante la TAC realizada en la clínica de la Universidad de Mainz se determinó que, al morir, el sujeto tenía entre 35 y 50 años de edad. Las huellas de desgaste en los dientes incisivos sugieren que se utilizaron como "herramientas" de trabajo. En las cuencas se incrustaron ojos artificiales, y en las orejas, sendos objetos circulares, a manera de lóbulos

Fotografía © Colección REM, Mannheim/Jean Christen

es el área destinada a las exposiciones temporales, donde se montó la muestra que nos ocupa. Los muros de la misma estaban pintados de color azul zafiro, tonalidad que, junto con la luz baja de las vitrinas, convidaban al visitante a mostrar veneración y respeto a los sujetos-objetos en exhibición.

DESTINO COMPARTIDO

El eje dominante de la exposición no tiene como finalidad presentar objetos exóticos, lejanos ni un caleidoscopio de momias peruanas, egipcias o maoríes. No se trata de retratar los cultos funerarios de Indonesia o de Perú, sino de que, al identificarse y encontrarse con los rituales, el público descubra nuevas posibilidades de expresar los sentimientos y actitudes ante la muerte. Tampoco se pretende brindar una solución a los problemas humanos, si bien se plantea una confrontación con la realidad de otras culturas y al mismo tiempo con la propia, pues la temática aborda un destino común.

Al respecto, nuestra civilización vive una crisis profunda, tal vez debido a la secularización. Desde el desarrollo del pensamiento griego, Occidente trata de explicarse los fenómenos naturales y sociales cada vez más por medio de conceptos racionales. Sin embargo, no toda la gama del comportamiento en la historia de las culturas obedece a las reglas de la lógica. Aparte del saber intelectual hay aspectos como el conocimiento del cuerpo y del alma, de los huesos y las entrañas, de la fe, la confianza, la cólera, la confusión, el amor y el miedo.

Científicos y restauradores tanto alemanes como extranjeros, especializados en la conservación de restos de origen orgánico, se ocuparon por tres años del examen de las momias de los REM y de otras colecciones seleccionadas para la exposición con la ayuda de métodos de fechamiento radiométricos y por carbono 14, análisis isotópicos, pruebas de ácido desoxirribonucleico (ADN) y tomografías axiales computarizadas (TAC). El estudio se enfocó en tres aspectos: paleopatológico, de los esqueletos y en la búsqueda de precedencias regionales y culturales.

Mientras que el equipo de especialistas desarrollaba la investigación, se planteó la necesidad de un catálogo que no sólo abarcara los objetos exhibidos, sino que también presentara los resultados de un trabajo interdisciplinario. A la postre se exhibieron 70 momias, incluyendo las de algunos animales, procedentes de todos los continentes y distribuidas desde las más antiguas hasta las más recientes.

PRESERVACIÓN Y CULTO

El recorrido de la exposición se encuentra organizado con base en las dos variedades de momificación: la natural y la cultural o intencional. La primera, aunque no se da a menudo, tiene causas y escenarios diversos: desiertos, pantanos, regiones de glaciares, de altas montañas, cavernas y yacimientos de sal en las costas, en las minas o en los lagos. Por ejemplo, entre las momias de pantano destaca la "muchacha" de Windeby I (véase la fotografía). La momificación natural también suele ocurrir en las criptas de iglesias o claustros, en su mayoría lugares secos y con una buena ventilación. Entre las santas inmaculadas por el tiempo se cuenta Bernardette de Lourdes, muerta a los 35 años por asma o tuberculosis ósea: tres décadas después, en 1909, su cadáver permanecía intacto.

La momificación intencional se ha practicado en todos los continentes, desde el muy conocido caso del antiguo Egipto hasta las catacumbas de Palermo, Italia, y forma parte del culto a los muertos con un componente espiritual manifiesto de múltiples maneras como una expresión de eternidad.

¿Qué pasa cuando morimos? ¿Adónde va el alma que habitó el cuerpo? ¿Quién toma la responsabilidad de nuestros restos mortales? Estas preguntas son aplicables en cualquier cultura, desde los aborígenes de Australia hasta Japón, China y Perú, donde de manera más o menos intensiva los vivos se preparan para confrontar la muerte. Es el caso de algunos monjes budistas en Japón y Tailandia, que al intuir la hora final se preservan a sí mismos ingiriendo la corteza de algunos árboles y plantas para acelerar la deshidratación. Al morir, otros monjes los visten con trajes fastuosos y los exhiben en un camarín, como evidencia de su poder espiritual.

Los cuerpos embalsamados de personajes modernos como Lenin, Evita Perón y Mao Tse-tung simbolizan el poder y forman parte de la que podría considerarse una seudoreligión de culto a la personalidad. Por tal motivo, en la exposición se incluyen fotografías de estas modernas celebridades. No obstante, como práctica y proceso global la momificación se adecua mejor a la cosmovisión de las viejas civilizaciones y de los pueblos que conservan sus antiguas tradiciones, cuya sabiduría ante la esfera de lo inevitable muestra una faceta más humana que la de Occidente, donde el tema de la muerte se encuentra en crisis e incluso ha devenido tabú⁴.

Notas

¹ El código actual está vigente desde la asamblea general del ICOM del 8 de octubre de 2004, celebrada en Seúl, Corea del Sur.

² El inciso se refiere al nombre de la manzana y la calle, con base en el trazo de la parte más antigua de la ciudad.

³ Tal es el motivo por el cual el conjunto de los Museos Reiss-Engelhorn lleva su apellido, así como el del señor Engelhorn, empresario destacado de la ciudad de Mannheim que en 2002 creó una fundación dedicada a la obtención de recursos para la investigación científica de los REM. Desde entonces hasta la actualidad, los resultados de esos estudios son difundidos por medio de grandes exposiciones, como la aquí referida.

⁴ Por ejemplo, esto no sucede en América latina, debido al fuerte arraigo de la tradición cultural.

Bibliografía

FREUDENBERG, Mechtild, "Suedamerikanische Mumien aus Voelkerkundlichen Sammlung in Schloss Gottorf", en *Mumien. Der Traum vom ewigen Leben*, catálogo de exposición, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim/Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, Alemania, 2007, págs. 351-352.

GEBUEHR, Michael y Sabine Eisenbeiss, "Moorleichen- Funde, Deutung und Bedeutung. Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim", en *Mumien. Der Traum vom ewigen Leben*, catálogo de exposición, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim/Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, Alemania, 2007, págs. 54-68.

ICOM, página electrónica, <http://icom.museum/ethics%20spa.html>, consultada el 7 de julio de 2008.

"Mannheim", en *Encyclopaedia Británica*, William Benton Publisher, Chicago-Londres, 1970.

Museos Reiss-Engelhorn, página electrónica, www.rem_mannheim.de/museen/museum-zeughaus/ausstellung.

ROSENDAHL, W. et al., "Suedamerikanische Mumien aus den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen. Mannheim", en *Mumien. Der Traum von ewigen Leben*, catálogo de exposición, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim/Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, Alemania, 2007, págs. 358-366.

TELLENBACH, Virginia y Michael, "Mumien in Andenraum", en *Mumien. Der Traum vom ewigen Leben*, catálogo de exposición, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim/Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, Alemania, 2007, págs. 95-112.

WIECZOREK, Alfred, Michael Tellenbach y Wilfred Rosendahl, *Mumien. Der Traum vom ewigen Leben*, catálogo de exposición, Reiss-Engelhorn-Museen/Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, Alemania, 2007.

* Antropóloga, corresponsal en Europa de la GACETA DE MUSEOS y voluntaria del Museo Rautenstrauch-Joest de Colonia, Alemania. La autora agradece a Virginia y Michael Tellenbach el apoyo en la revisión de este artículo

EL MIDE: un espacio para divulgar la economía

Arturo Vallejo Novoa*

EN SU LIBRO *SEX, DRUGS AND ECONOMICS*, DIANE COYLE, RECONOCIDA divulgadora de la economía, afirma que cualquiera que desee un mundo mejor debería pensar como economista: "Ya sea que estés a favor o en contra de la globalización y el comercio; ya sea que pienses que la pobreza es inevitable o una abominación; si crees que hay demasiada gente en prisión o demasiado poca; la economía te permitirá reunir evidencia y argumentar tus opiniones".¹

Desde su apertura en julio de 2006 el Museo Interactivo de Economía (MIDE), de acuerdo con su tesis fundamental—"Tú, yo, todos somos parte de la economía"—, se ha dado a la tarea de acercar dicha ciencia a quienes se sienten ajenos a ella pero que aun así son parte de sus procesos y consecuencias. Hoy por hoy el tema está en boca de todos, por eso la labor del MIDE se torna importante, pues mediante la difusión de conceptos básicos pretende crear en la sociedad una cultura económica básica.

Si partimos de que la economía se basa en extender en los núcleos sociales las oportunidades y el abanico de decisiones de su vida cotidiana, se deduce que debe existir información necesaria para que ello pueda comprenderse en la comunidad. Para el MIDE la divulgación tiene dos sentidos: extender el conocimiento a la mayor cantidad de personas posible y cambiar la imagen de las disciplinas económicas.

Fundar el MIDE requirió de más de cinco años de planeación, diseño, evaluación e implementación. A pocos meses de entrar en operaciones, su tecnología de punta, su diseño museográfico y sus herramientas educativas lo consolidaron como un modelo a seguir en el campo de los museos interactivos, lo que lo ha hecho merecedor de varios premios nacionales e internacionales, entre ellos el Miguel Covarrubias del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el ID Íconos del Diseño de la *Architectural Digest México*, el Gold MUSE Award 2007 de la American Association of Museums y



Aspectos del Museo Interactivo de Economía **Fotografías** Érika Miller

el Roy L. Shafer Leading Edge Award 2007 de la Association of Science and Technology Centers.

PLANTEAMIENTO MUSEOLÓGICO

Arquitectos, diseñadores, museógrafos, comunicadores, videoastas, escritores y muchos otros profesionales que trabajaron en la creación del MIDE siguieron en el proceso una tesis

museográfica básica: mostrar la relación de la vida cotidiana con la economía. Así, los interactivos que conforman las exposiciones están pensados para invitar a los visitantes a descubrir ideas y conceptos.

El trabajo curatorial giró desde un principio en torno de la evaluación. En distintas etapas ésta se convirtió en una herramienta fundamental que permitió identificar las inquietudes y necesidades de los asistentes potenciales. A partir de ello fue posible establecer un primer mapa conceptual de los temas que se abordarían.

Posteriormente, todas las muestras fueron evaluadas a partir de sus componentes –gráficos, videos, cédulas, instrucciones y demás– y del funcionamiento de los mismos. Esta experiencia resultó de gran utilidad para corregir y mejorar las estrategias de comunicación y divulgación de temas que generalmente son percibidos como áridos y difíciles de entender.

LA SEDE: EDIFICIO ANTIGUO, TECNOLOGÍA DE PUNTA

A lo largo de su historia el edificio del Antiguo Convento de Betlemitas, ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México, ha tenido diversos usos: fue construido en 1758 por Lorenzo Rodríguez –el arquitecto que diseñó el sagrario de la Catedral Metropolitana– para los religiosos betlemitas, quienes lo utilizaron como hospital, convento y noviciado por más de un siglo. Cuando dicha orden fue suprimida en 1820 el sitio se convirtió en escuela militar y lancasteriana, almacén, hotel y vecindad.

En 1991 el Banco de México adquirió la construcción en francas condiciones de deterioro. Para su restauración se requirieron más de 12 años de trabajo conjunto con el INAH. Una vez que estuvo plenamente rehabilitada se decidió devolverla a la sociedad y destinarla a una misión cultural y educativa. A partir del 14 de julio de 2006 se convirtió en sede del MIDE.

Desde que se entra al museo por la calle de Tacuba puede apreciarse el sorpresivo contraste entre la arquitectura del siglo XVIII y la tecnología de punta. La estética que el lugar guarda está cuidadosamente concebida para favorecer una actitud positiva y abierta por parte de los visitantes, que además de las salas de exposiciones disponen de un centro de información, un foro educativo, dos auditorios equipados, un salón multiusos y espacios en los que se imparten cursos, laboratorios y conferencias.

EL ÁREA MUSEÍSTICA

La visita al MIDE se compone de una tríada de temas: "Economía", "Numismática y fábrica de billetes" y "Voces del edificio". Las exhibiciones dedicadas al primero forman,

como puede suponerse, el corazón del recorrido, y suelen distribuirse en las tres plantas con que el museo cuenta. La visita se inicia por el último piso, donde se hallan los Conceptos Básicos de Economía y donde los visitantes experimentan con ideas como escasez, costo de oportunidad, ventaja comparativa y mercado, entre otras. Allí también se encuentra El Simulador del Mercado, ejercicio digital en el que 20 personas interactúan para comprar y vender diferentes productos mediante dispositivos PDA (agendas electrónicas). El Simulador..., que resultó ganador del Gold MUSE Award 2007 otorgado por la American Association of Museums, se basa en dinámicas educativas de la llamada economía experimental, que permite probar las teorías económicas en un ambiente controlado y con resultados mensurables.

Por su parte, Las Instituciones y la Economía se ocupa de las funciones de entidades gubernamentales y privadas en los procesos económicos. Aquí se puede saber qué es y cuáles son los objetivos del Banco de México, y calcular la inflación del país año por año o mes por mes, en cualquier periodo histórico, desde que fue establecido el Índice Nacional de Precios al Consumidor. Como complemento, en una muestra adyacente los visitantes tienen oportunidad de medir su inflación, que depende de los hábitos de consumo particulares, no nacionales.

Crecimiento y Bienestar analiza el Índice de Desarrollo Humano, que formula los niveles de educación, esperanza y calidad de vida de la población. En esta sección se puede observar el comportamiento del indicador en México durante diferentes décadas y compararlo con el de otros países.

En el área de "Numismática y fábrica de billetes" se exponen piezas de diferentes periodos pertenecientes a la colección del Banco de México: columnarios y macuquinas de la Colonia, el primer billete mexicano –impreso en el imperio de Agustín de Iturbide–, resplandores de la República y hasta una moneda de barro que fue utilizada por las tropas zapatistas en la Revolución. En la fábrica en específico se reproduce el proceso de creación de nuestros billetes, desde la investigación gráfica para determinar qué personaje aparecerá en ellos hasta el diseño a mano, la impresión, las pruebas de calidad y los elementos de seguridad. Por lo demás, el MIDE ofrece las herramientas para hacer de éste un ejercicio literal en el que el público puede crear su propio papel moneda.

Finalmente, "Voces del edificio" propone sumergirse en una serie de experiencias auditivas que transportan a diferentes momentos de la historia del Antiguo Convento de Betlemitas. Esta temática se apoya en una guía opcional que acerca a los visitantes a diversos lugares y épocas:



al hospital en la Colonia, al patio de novicios y sus canales acuíferos, a la imprenta desde la que el periodista Filomeno Mata lanzaba agudas críticas al gobierno, a las fiestas organizadas en la vecindad. Como parte del recorrido se ambientaron dos espacios para recrear los almacenes El Águila, una tienda de ropa masculina que se estableció en el recinto en 1913, y el Estudio Fotográfico Vergara, negocio fundado allí mismo a finales del siglo XIX. La visita al MIDE culmina con Voces de Fuego, espectáculo multimedia sobre la restauración del ex convento que se presenta en su bello patio central.

Uno de los aspectos más importantes del museo es la tecnología, ya que echando mano de ésta puede brindar una experiencia más completa y satisfactoria a quienes a él acuden. Además de operar las distintas exhibiciones interactivas, el sistema MIDE para Llevar permite que los usuarios obtengan una copia de las cédulas de las muestras –con información adicional– ya sea imprimiéndolas o enviándolas a su dirección personal de correo electrónico.

Como podrá verse, el MIDE es un lugar que toma al visitante como punto de partida, esfuerzo que se ha reconocido con el Roy L. Shafer Leading Edge Award

2007 de la Association of Science and Technology Centers, en la categoría "Excelencia en la experiencia del visitante".

LOS RETOS DEL MIDE

En su fundación el MIDE fue concebido como una organización privada y autónoma con plena sustentabilidad financiera. El objetivo es mantener un centro educativo y cultural independiente que pueda ofrecer una alternativa museística a largo plazo. Por su carácter privado el museo no recibe subsidio de ninguna institución pública. Para asegurar su continuidad el Banco de México creó un fideicomiso que estableció un fondo patrimonial a partir de contribuciones de las principales instituciones financieras que operan en el país. Asimismo se dio cauce a una campaña financiera activa y a un programa de membresías que, con el creciente número de visitantes y la renta de espacios, lo proveen de ingresos. Cabe decir que el fideicomiso tiene en comodato el Antiguo Convento de los Betlemitas y está estipulado que si aquél se disuelve, el edificio regresará a manos de la sociedad.

Además del reconocimiento mencionado, el MIDE recibió en 2007 el Premio ID Íconos del Diseño en Arquitectura de Restauración y Adecuación, otorgado por la *Architectural Digest de México*, y el Premio Nacional Miguel Covarrubias convocado por el INAH y asignado al mejor trabajo de planeación y proyecto de museo abierto al público ❖

Nota

¹ *Sex, Drugs and Economics: An Unconventional Introduction to Economics*, Nueva York-Londres, Texere, 2002.

* Editor de contenidos del MIDE y candidato a la maestría en letras por la UNAM



Evaluación de público para un nuevo museo

Leticia Pérez Castellanos*

EN LAS PRIMERAS ETAPAS DEL PROYECTO que concluiría en el MIDE los objetivos a alcanzar presentaban distintas interrogantes: cómo lograrlo, a través de qué estrategias, cómo comunicar los conceptos abstractos de la economía a no especialistas. A modo de resolver tales dudas, una atinada decisión consistió en hacer de las investigaciones de público un componente fundamental para el óptimo desarrollo de nuestra tarea.

Tres aspectos influyeron para optar por ese recurso: satisfacer a los potenciales visitantes, asentar una temática nunca antes expuesta en un espacio museístico y crear éste sin contar con experiencias equivalentes o modelos a seguir.

En el diseño del MIDE utilizamos una metodología especial en la que el visitante y sus necesidades e intereses fueron el punto de partida. ¿Cuáles eran esas necesidades?, ¿qué intereses guarda el común de las personas sobre el tema económico?, ¿desde dónde cabría iniciar?, ¿con qué discurso? Durante casi cuatro años salimos a la calle a levantar encuestas; visitamos escuelas con un cargamento de actividades en papel, maquetas y computadoras que eran prototipos de las exhibiciones; recibimos en la sede —aún sin terminar— a diversos grupos, y pusimos a prueba estrategias en un proceso continuo en el que participaron más de cinco mil personas.

INVESTIGACIÓN Y EVALUACIÓN: ALGUNAS DISTINCIONES

El proceso de análisis sistemático a los visitantes de museos suele denominarse "estudio de público", si bien éste se compone de dos actividades. Por un lado está la investigación, que busca conocer aspectos generales de los asistentes potenciales o cautivos; por el otro la evaluación, que se centra en exhibiciones, programas o estrategias particulares a utilizarse para la comunicación.

En la creación del Museo Interactivo de Economía realizamos estudios que se enmarcan en ambas modalidades.

A continuación presentamos algunos ejemplos:

INVESTIGACIÓN PREVIA: CONOCER A LOS PÚBLICOS POTENCIALES

En principio observamos que un museo contemporáneo no puede darse el lujo de suponer que sus públicos son receptores pasivos que carecen de información y que asisten a las muestras a absorber de manera pasiva los datos que se les presenten, cualesquiera que éstos sean. Por ello, para la planeación del MIDE resultaba imprescindible llevar a cabo un diagnóstico que indagara respecto a si los habitantes del Distrito Federal y zonas conurbadas –nuestros visitantes potenciales– comprendían algunos de los conceptos básicos y especializados de la ciencia económica.

En una encuesta cara a cara con personas de entre 15 y 64 años de edad se supo,¹ entre otras cosas, que el manejo de conceptos básicos de economía no es algo común y que al tema se le asocia principalmente con la política y no con el estudio científico. Sin embargo, sí se comprenden algunas ideas como la ley de la oferta y la demanda o la inflación, dada su cotidianidad y frecuente mención en los medios. Aunque se trata de un asunto difícil, el interés en torno a su divulgación fue alto.

Por otro lado, un sondeo aplicado a 80 docentes de nivel básico y medio superior mostró que se considera importante la enseñanza de la economía. Los profesores manifestaron algunas líneas de interés, como la creación de una cultura económica que les permita entender la situación del país y contar con herramientas

para mejorar la práctica de la docencia en torno a estos temas marginales en los programas educativos nacionales.

EVALUACIÓN DE EXHIBICIONES: PONER A PRUEBA LOS DISEÑOS

En el ámbito museológico es bien aceptada la idea de que incorporar la evaluación en los procesos de diseño es una forma adecuada de lograr una comunicación efectiva con los visitantes, además de considerar su punto de vista, sus necesidades e intereses. También es una herramienta valiosa para detectar errores en etapas tempranas del desarrollo de las propuestas.

Una vez iniciada la etapa de diseño, se reconocen tres momentos o tipos de evaluación: la formativa, que sirve para refinar modelos y mejorar propuestas; la correctiva, en la que se eliminan errores no detectados con anterioridad, y la sumativa, cuando se valora el producto final para conocer su impacto, el grado de satisfacción de las personas y si los objetivos se alcanzaron.

Evaluación de exhibiciones en el MIDE Total: 55

Etapa formativa	Etapa correctiva	Total de exhibiciones evaluadas
15 (27%)	31 (56%)	33 (60%)*

* El total de exhibiciones evaluadas no es igual a la suma de las dos etapas debido a que algunas muestras se evaluaron en ambos momentos

Al inicio del proceso de diseño realizamos evaluaciones con prototipos buscando mejorar las propuestas. Muchas veces tanto los errores como los cambios fueron muy simples, aunque sin la oportuna retroalimentación que tuvimos con el público acaso no los hubiésemos detectado hasta el día de la inauguración.

El procedimiento en la etapa formativa consistió en valorar qué elementos era pertinente evaluar (pantallas, textos, prototipos); diseñar cada estudio de acuerdo con las características de la exhibición y el material disponible; decidir el público objetivo, el lugar a realizarse (escuela, museo) y los métodos y procedimientos específicos. Posteriormente, los datos se recopilaron, analizaron y reportaron para presentar resultados.

Tomamos en cuenta todo tipo de exhibiciones, desde las más sencillas hasta El Simulador del Mercado, una de las más complejas del MIDE. En este caso en particular, la evaluación fue clave para transformar un ejercicio de economía experimental diseñado para aulas en una exitosa estrategia de comunicación de alta tecnología para el museo. En cuatro sondeos sucesivos, en los que participaron 1 063 personas, el diseño se ajustó y se propusieron cambios en elementos técnicos, como

el modelo del experimento y la distribución de los precios, y en otros menos complejos, como los distintivos de los jugadores y los apoyos gráficos.

No fue necesario esperar hasta el último momento para llevar a cabo la etapa correctiva, ya que en los meses de abril y mayo de 2006 invitamos a escuelas de diferentes grados para realizar pruebas *in situ*; entonces un observador tomó nota de la interacción de los asistentes con los equipamientos. Posteriormente realizamos pequeñas entrevistas grupales para cada muestra. En paralelo, y como ya se contaba con su participación, observamos el desempeño de los guías.



También en fin de semana efectuamos una prueba con público diverso –alrededor de 160 personas–, en una situación más cercana a la realidad.

Al concluir la etapa correctiva revisamos los resultados en recorridos con la dirección general y el equipo de diseño, donde se tomaron decisiones sobre ajustes y se realizaron los cambios pertinentes. Un ejemplo concreto de mejoras en este periodo fueron las efectuadas en la exhibición *La isla desierta*, en la que cuatro jugadores intercambian productos en un escenario de naufragio donde, para que uno pueda sobrevivir, requiere contar con elementos producidos por los otros participantes. Durante las pruebas detectamos que el audio de cada estación era interferido debido a la corta distancia entre las pantallas; además, los jugadores no lograban saber a cuál personaje representaban. En consecuencia se rediseñó el soporte de los monitores a manera de distanciarlos y se agregó un recurso que contextualizara la historia para identificar a los personajes del juego.

COMENTARIO FINAL

Los ejemplos presentados son apenas una síntesis del trabajo realizado por un equipo encabezado por Ana Hortensia Castro y en el que también participaron los economistas Omar Téllez y Roberto Rosales, la antropóloga María del Carmen Villaseñor y quien esto escribe. Todos trabajamos de forma multidisciplinaria con los diseñadores de las muestras y los asesores académicos para enriquecer las propuestas al incorporar el punto de vista de nuestros públicos potenciales.

La tarea no ha terminado. Lo que comenzó siendo una visión sobre la importancia de los visitantes, se configuró en el MIDE como una política clara para incorporar a la investigación y a la evaluación en muchas de sus tareas: hoy en día el museo cuenta con un área especializada que redunda en el diseño de nuevas estrategias y programas ❖

Nota

¹ Muestreo aleatorio estratificado con un tamaño de muestra de 600 personas, con un nivel de confianza de 95% y un margen de error de 4%.

* Coordinadora de Evaluación del MIDE, arqueóloga y candidata a maestra en museología

Museo de la No Intervención

Recordando una advocación mariana en Puebla

Celia Salazar Exaire, Margarita Piña Loredo,
Enrique Gómez Osorio y Jesús Joel Peña Espinoza*



Virgen de Loreto, anónimo, siglo XVIII, escultura en madera estofada y policromada, Col. Museo Nacional del Virreinato-INAH **Fotografías** Centro INAH Puebla

UNO DE LOS OBJETIVOS DE LA EXPOSICIÓN TEMPORAL *ENTRE LA FE Y LA GUERRA. HISTORIA de un monumento*, presentada en el Museo de la No Intervención del Fuerte de Loreto entre agosto de 2007 y mayo de 2008, consistió en recordar que la tradición poblana del culto lauretano fue tan importante que incluso se intentó hacer una réplica de la Santa Casa de Italia en sus terrenos. Con este discurso museográfico se complementó la visión total del inmueble, pues la exposición permanente amplía lo relativo a la segunda mitad del siglo XIX. Este museo conserva parte de la memoria de Puebla de los Ángeles. Conjuntando la tradición religiosa con la cívica, se tenía la intención de que el visitante hiciera un ejercicio de interpretación histórica mediante los objetos exhibidos: pinturas, esculturas, planos, dioramas, mapas y piezas bélicas que testimonian el desarrollo del edificio hasta el presente.

En origen, el conjunto arquitectónico-militar actual fue una capilla erigida en el siglo XVII por iniciativa de un indígena que aseguró haberse salvado de un rayo gracias a la intervención de la Virgen de Loreto. Siglo y medio después comenzó su transformación en fortificación. Primero capilla, después fuerte y ahora museo, son 352 años de historia de un monumento cuya vida ha oscilado, precisamente, entre la fe y la guerra. Pese a su larga vida conserva el nombre de Loreto, relacionado con una de las advocaciones más importantes de la Virgen María en Italia, cuyos orígenes se remontan a Tierra Santa.

LA LLEGADA DE LA VIRGEN DE LORETO A PUEBLA

Conforme a la traza del siglo XVI, la elevación que se encuentra al norte de la entonces incipiente ciudad de Puebla tiene dos cimas conocidas como de Loreto y Guadalupe,¹ que los antiguos mexicanos llamaron Acueyametepec, "cerro cubierto de magueyes y donde abundan ranas".² En aquella centuria constituyó una frontera natural del valle y un lugar de paso hacia los señoríos de Tlaxcala, pues allí había un manantial donde los viajeros saciaban la sed. El cerro y su entorno se convirtieron en un espacio importante del circuito devocional angelopolitano cuando diversas construcciones religiosas se emplazaron en él. Además de espacio sacralizado también ha sido escenario de movimientos sociales protagonizados por la población local.

Por encargo del papa Julio III, los jesuitas se hicieron cargo de la Penitenciaría de Loreto, en Italia, y, en consecuencia, de la promoción del culto a la Virgen en los sitios donde establecieron sus colegios. En 1572 llegaron a la Nueva España impulsando el culto lauretano.

La historia de la capilla de Loreto en Puebla se remonta a 1655, cuando el ayuntamiento autorizó la obra a petición de José de la Cruz Sarmiento.³ Este indígena, vecino de la ciudad de Puebla, narraba una singular experiencia, que al siguiente año lo llevó a pedir permiso a las autoridades civiles para construir allí una ermita en honor a la Virgen.⁴ Tres años más tarde el virrey duque de Alburquerque se lo concedió por mandamiento, con la licencia del obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas.

Como el nuevo templo estaría dedicado a la Virgen de Loreto, se siguió la tradición según la cual los santuarios consagrados a ella debían tener las mismas medidas que la Santa Casa de Loreto en Italia.⁵ El padre Baltasar Rodríguez Zambrano y Benito Ordaz Guerrero mandaron construir el templo con las medidas de la capilla en el Viejo Mundo,⁶ acompañada de una casa para el capellán y un aljibe para regar la huerta, espacio que tenían casi todas las construcciones religiosas de la época.⁷

El tratado de Juan de Burgos es una importante fuente de referencia porque este jesuita fue el introductor del culto lauretano en Puebla. Por lo tanto, es factible que su obra haya servido para el diseño y la construcción iniciales de la reproducción poblana. En dicho tratado las medidas están expresadas en palmos romanos, forma antigua de medir longitudes.

En el templo de la ciudad de Puebla se encuentran representados elementos sobresalientes, como la escalera y los accesos principales, pero ubicados de manera distinta respecto al tratado de De Burgos, pues una serie de ventanas producto de innovaciones de carácter local hizo de la poblana una réplica *sui generis* donde el grosor de los muros es mucho más delgado que en la casa italiana.

ADECUACIÓN COMO FUERTE

Debido a que la capilla de Loreto fue construida en la cima de un cerro, desde 1789⁸ las autoridades la vieron como un sitio militar estratégico para proteger a la ciudad, si bien continuó su uso para los oficios religiosos. A partir del inicio del movimiento de Independencia se comenzaron los trabajos de fortificación en la capilla. El 10 de febrero de 1815 se suscitó un incendio en el Colegio Carolino –que servía como polvorín–: el accidente alarmó a la ciudadanía poblana y aceleró la

La construcción de un diorama

C. Salazar E., M. Piña L., J. J. Peña E. y E. Gómez O.

Entre la fe y la guerra enfrentó desafíos en el montaje, como adecuar el espacio museográfico en el área de una antigua capilla y, en particular, mostrar al público de manera palpable el interior de la Santa Casa de Loreto en Italia y su similitud con la de Puebla de los Ángeles. La solución de los curadores para esto último fue la elaboración de un diorama con las características del pequeño templo italiano, pues este recurso gráfico permite visualizar una escena concreta y apreciarla en tercera dimensión.

Esta herramienta parte de la necesidad de interacción con un entorno específico a fin de que el observador se integre al espacio mostrado. Su elaboración incorpora planos fugados, es decir, se basa en la apreciación de elementos limitantes en perspectiva o en una imagen previamente seleccionada. La calidad del resultado depende de la habilidad del diseñador gráfico y la belleza del edificio mismo. Cabe señalar que este material didáctico es aplicable sin gastos considerables, ya que su realización prácticamente se limita a la creatividad de la propuesta. En este caso, el trabajo se basó en la selección iconográfica en libros con diversos aspectos de la capilla de Loreto para comprender la imagen global del interior. El proceso se simplificó dado que no hubo necesidad de realizar procedimientos de campo.

El segundo esquema, que es el paso más importante, permite ajustar el objeto al área disponible, delimitar el alcance y las dimensiones del espacio a mostrar, preparar el "plan de ensamble" y visualizar los elementos a reforzar. La elaboración del diorama es sumamente simple: basta con realizar un boceto del espacio y seguir las reglas de la perspectiva axonométrica, esto es, líneas fugadas, como se observa en los gráficos que se presentan a continuación.

construcción del fuerte.⁹ La propuesta original era trasladar los explosivos al cerro de Loreto o al de San Juan. Finalmente, el ayuntamiento ordenó llevarlos a la loma de Guadalupe, donde se ubicaba la capilla.

Aún se perciben las alteraciones que se le han hecho al inmueble: rastros de la construcción inicial de 1817, las adecuaciones y reforzamientos de 1862, las modificaciones de 1912 por necesidades del movimiento revolucionario, los arreglos de 1934 para su uso de tipo civil, los llevados a cabo en 1946 para convertirlo en museo militar, las obras de 1962 para el actual Museo de la No Intervención y los cambios operados en 1986 que muestran su actual fisonomía.

Más de dos décadas después del inicio de la Revolución, sus transformaciones culminaron en la iniciativa para fundar un Museo de Guerra por parte del profesor Carlos Paz y Puento, idea que por su relevancia para la sociedad obtuvo el apoyo de Lázaro Cárdenas, entonces comandante de la XXV Zona Militar, que en 1934 hizo la entrega del mismo a la junta organizadora del recinto.¹⁰

El inmueble siempre ha otorgado algún beneficio a la comunidad. En el transcurso de tres siglos y medio el visitante ha encontrado diferentes satisfacciones: en una época de tipo espiritual, después como participe en la defensa de la identidad y la libertad, y ahora como lugar de aprendizaje ❖.

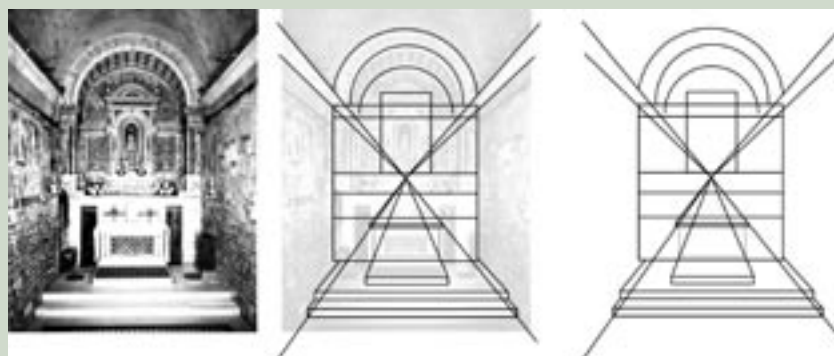
Notas

¹ A lo largo del tiempo la elevación recibió varios nombres: primero de La Ermita, después de San Cristóbal, luego de Belem y finalmente de Loreto y Guadalupe, debido a la construcción en las cimas de sendos templos dedicados a la Virgen María en esas dos advocaciones.

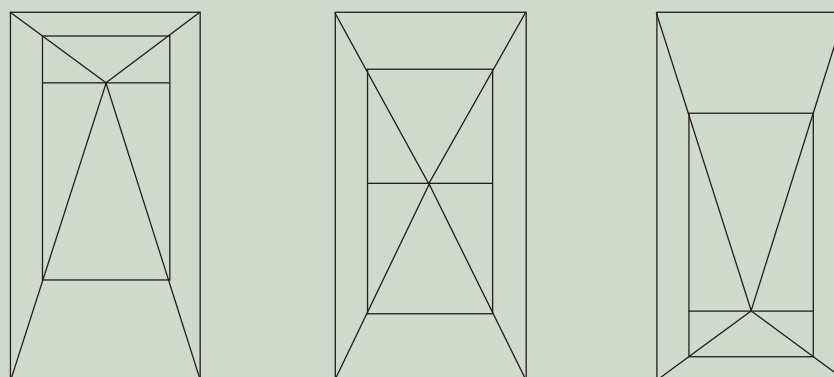
² Enrique Cordero y Torres, *Historia compendiada del estado de Puebla*, Bohemia Poblana, Puebla, 1967, pág. 406.

³ Quizá este personaje era cacique de dicho pueblo, o al menos miembro del cabildo indígena, que había venido a hacer tratos a la ciudad o tal vez a supervisar a los indios de su pueblo que trabajaban en las canteras conforme al sistema de repartimiento. Diversos autores, como Hugo Leicht y Marín Tamayo, lo describen como vecino de La Resurrección; sin embargo, en su declaración afirmaba serlo de Puebla.

Esquema 1 Se seleccionó una fotografía del interior de la capilla (tomada de Nanni Monelli, *La Santa Casa a Loreto. La Santa Casa a Nazaret, Loreto*, Congregazione Universale Della Santa Casa, Italia, 1997), a partir de la cual se realizó un trazo de líneas rectoras y se extrajeron los parámetros de la profundidad de campo. Cabe recordar que las inclinaciones de las "líneas de fuga" dependen de la posición del punto de vista; la altura y cercanía con el objeto a visualizar, así como los planos que limitan el espacio, se deben ajustar según el punto de vista deseado (superior, natural o rasante, centrado o lateral)



Esquema 2 Muestra de las diferencias mencionadas (de izquierda a derecha): vistas superior, natural y rasante



⁴ Las actas de cabildo mencionan que De la Cruz fue sorprendido por una tempestad al cruzar el cerro en su camino hacia el pueblo de Manzanilla y se encomendó a la Virgen de Loreto. En tales circunstancias cayó un rayo que lo dejó inconsciente pero del que salió ileso —no así su caballo y las aves que transportaba, muertos al instante—. Cfr. Archivo del Ayuntamiento de Puebla, Actas de Cabildo, vol. 24, f. 224.

⁵ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, Junta de Mejoramiento Moral, Cívica y Material del Municipio de Puebla, México, 1980, pág. 218.

⁶ Fausto Marín Tamayo, *Fuertes de Loreto y Guadalupe, guía oficial*, INAH, México, 1960, pág. 8.

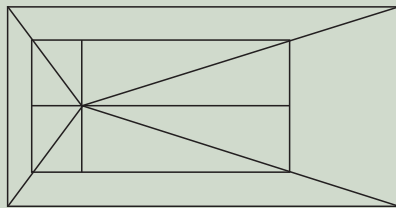
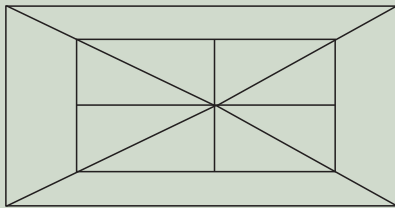
⁷ *Nazaret, Loreto, Quito*, La Prensa Católica, Quito, 1938, pág. 6.

⁸ Efraín Castro Morales (ed., pról. y notas), en Fernández Echeverría y Mariano Veytia, *Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles*, Altiplano, México, 1963, t. II, pág. 219.

⁹ H. Leicht, *op. cit.*, pág. 219.

¹⁰ Guillermo Rosell, *Museo Histórico de la No Intervención, guía oficial*, INAH, México, s. f., pág. 17.

* Investigadores del Centro INAH Puebla

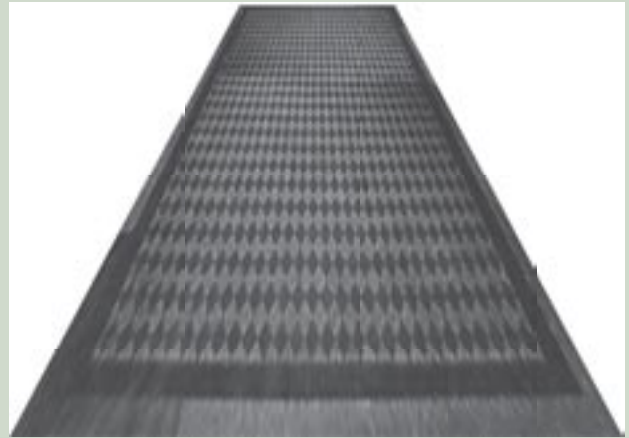


Esquema 3 Vistas centrada y lateral

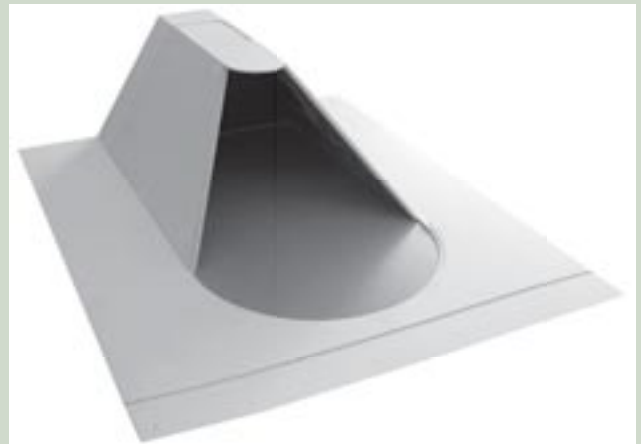


Esquemas 4 y 5 Los siguientes pasos consisten en obtener imágenes con las texturas de los elementos limitantes, como pisos, muros y techos, procurando realizarlas en los tonos y niveles de opacidad y calidad apropiados —en ocasiones se tendrá que recurrir a la "fusión" de fotografías previas—. El gráfico 4 (abajo) representa la textura de la bóveda y fue extraído de una "trama" precargada en un programa comercial, y el 5 (izquierda) es resultado de la manipulación y la limpieza digital a partir de una "fusión" de fotografías parciales de uno de los muros interiores de la capilla





Esquema 6 y 7 Posteriormente las imágenes se "estiran" conforme dictan los cálculos de la perspectiva. Se realiza el juego de copias necesario para el revestimiento de elementos auxiliares del efecto y se adhiere a las placas de soporte. El esquema 6 (arriba) corresponde al piso de la capilla, que también se manipuló previo a la aplicación del efecto de "fuga", y el 7 (izquierda) al "estiramiento" del muro mostrado en el esquema 5



Esquemas 8 y 9 Una vez obtenidos los planos revestidos, se acoplan procurando seguir el "plan de ensamble" y corrigiendo los detalles que surjan en el proceso. Aquí se muestran dos de los pasos de ensamble, correspondientes a la incorporación del fragmento cónico que constituye la bóveda de la capilla. Debe señalarse que los ajustes son inevitables: pese a que se parte de cálculos "exactos", las características de los materiales comerciales pueden variar milimétricamente y provocar modificaciones al armar el soporte

Esquemas 10, 11 y 12 Parte del proceso de acabado: en los esquemas 10 y 11 (izquierda y abajo), los detalles del interior, como los escalones, las molduras, el altar y las jambas del acceso; en el 12 (derecha), la fijación de la bóveda mediante pegamentos a base de silicón, previas sujeciones provisionales con cinta adhesiva

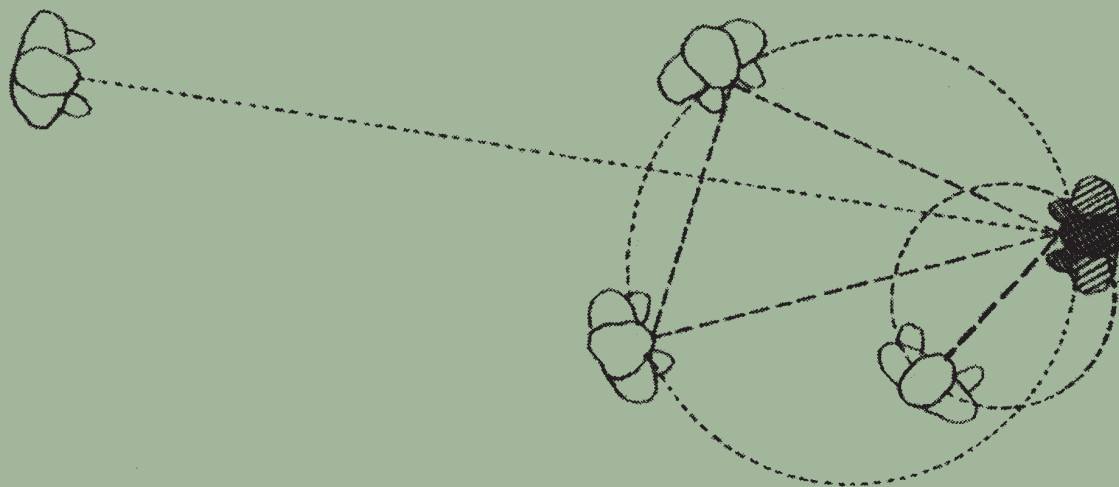


Esquema 13 Obtenida la presentación preliminar se incorporan herramientas adicionales como iluminación, colores base, enmarcamientos y otros elementos complementarios. El resultado es la posibilidad de apreciar el espacio en tercera dimensión con efectos de óptica atractivos para el visitante

Optimización expositiva

Criterios, actitudes y aptitudes

Miguel Ángel Correa Fuentes*



Ilustraciones Tomadas de Francis D. K. Ching, *Diccionario visual de arquitectura*, 4ª ed., México, Gustavo Gili, 2002

LAS EXPOSICIONES SON, INDUDABLEMENTE, EL ROSTRO DE LOS MUSEOS.

Es frecuente que los visitantes que incursionan por primera vez en esta oferta cultural piensen que los museos son sinónimo de exposiciones y que la actividad museal se limita a ellas.¹

Las exposiciones son el elemento central de la comunicación museal pero tan sólo son una de las actividades de difusión que el museo realiza.² Sin embargo, la expectación que provoca cada nueva exposición (sea temporal o permanente) le otorga a esta actividad el papel museístico protagónico.

Las exposiciones permiten el contacto entre el museo y el público. El visitante es el receptor final de este producto cultural y es, también, el que legitima los esfuerzos de la institución.³

Las exposiciones propician la *aprehensión* del patrimonio cultural dentro de los museos (o fuera de ellos) y le confieren a éstos la actualización que les permite mantenerse vigentes, tanto en su oferta como en su vitalidad sociocultural.

La importancia que tiene la actividad expositiva radica en esa realidad: su producto es la presencia que ayuda a mantener en boga al museo.

Las exposiciones cíclicas, pensadas con cuidado, contribuyen de manera importante a mostrar un semblante museístico vigoroso, escurrido y templado que le otorga renovación y continuidad a esta institución en el horizonte cultural.

l Hablar de optimización es referirse a posturas que definen los criterios de perfectibilidad expositiva. Es hablar de actitudes y aptitudes.

Hasta hace poco la preocupación del museo, o de cualquier instancia que deseaba realizar exposiciones, recaía, principalmente, en obtener el éxito artístico de las mismas. Los esfuerzos se centraban en contar con un museógrafo renombrado que, con sus poderes secretos, ejecutara obras museográficas magistrales.

Esta visión, donde la presencia del *maestro* con su genialidad, sensibilidad y alardes artísticos garantizaba el *prestige* de la exposición (y de los organizadores mismos), ha sido cuestionada por sus limitantes discursivas e interpretativas con el público común.⁴

Si bien en la museografía son importantes los resultados estéticos (la museografía mexicana destacó internacionalmente por el uso imaginativo del espacio, el color y la luz),⁵ en la actualidad existen otros aspectos de igual importancia que, aunados a la estética, permiten concebir de manera integral a las exposiciones, considerando otros factores y preocupaciones museológicas.

Una de esas preocupaciones es reconocer al destinatario de cada exposición como el elemento primordial para lograr la conquista comunicativo-museológica.⁶ La intención de hablar con el idioma cultural del público es una tarea fundamental para lograr un proceso de diálogo satisfactorio.

Por otro lado, la eficacia del acopio y administración de los recursos disponibles, así como la eficiencia en el control de todas las actividades que permiten cumplir oportunamente con el compromiso expositivo, son aspectos que otorgan una plataforma –sólida o débil– sobre la que se erige la exposición.

Un aspecto relevante se refiere al trabajo equilibrado entre la curaduría, la museografía y las instancias organizadora y patrocinadora. La toma de decisiones en el desarrollo expositivo se ve afectada de manera seria si la injerencia de una de estas instancias predomina sobre las demás. El trabajo horizontal de todas ellas, en cambio, permite concertar satisfactoriamente todos los objetivos e intereses depositados en la exposición.

La optimización requiere, por tanto, de una verificación meticulosa de *todos* los objetivos durante *todo* el proceso, de un ejercicio horizontal de las decisiones entre las instancias que orientan la construcción de la exposición, de una administración y programación rigurosa, de la eficientización comunicativa, de un resultado estético satisfactorio y de la conservación apropiada del patrimonio cultural inmerso en aquélla.⁷

II

Los componentes esenciales que conforman la creación de una exposición son los siguientes:

El *tema y mensaje*, los puntos de partida. La idea que origina una exposición, así como la orientación que se pretende dar, surge de una o de diversas fuentes: la dirección misma del museo, a través de la misión y programas expositivos; sugerencias o peticiones del público interesado, especialistas o estudiosos del patrimonio; designaciones políticas o intereses varios.

El *guión museológico* (también denominado guión temático o científico), desarrollado por el curador o investigador responsable. Este documento guía los objetivos, el mensaje, los contenidos, las secuencias y los apoyos gráficos, objetuales, textuales, interactivos, audiovisuales, etcétera. También determina la postura ideológica o filosófica desde la cual se abordará la exposición.⁸ En el guión se pueden insertar los propósitos investigadores de la museología o desarrollar intereses indagadores durante su aplicación.

El *corpus* del patrimonio cultural que se va a exhibir es otro de los factores vitales del proyecto expositivo. La museografía ha priorizado tradicionalmente a los objetos museables como elementos centrales de exhibición; sin embargo, hay sectores del patrimonio cultural que se sustentan en conceptos o procesos y no tienen objetos o colecciones que los representen. En ocasiones se requiere de otro tipo de recursos para materializar la exhibición.⁹

El estudio del *público* destinatario es una herramienta invaluable que permite conocer el rostro del visitante: sus fronteras culturales, su código de significados, sus gustos. Los resultados de este recurso, con una aplicación bien realizada, hacen posible la eficientización comunicativa.

El *espacio* para la exposición es determinante. Las formas, dimensiones, instalaciones, disposiciones e impedimentos secuenciales son el *cajón* que constriñe las resoluciones del diseño museográfico.

Los *conceptos museográfico y de diseño*¹⁰ guían la tridimensionalización del tema expositivo; en sí son el paso central del proceso: contienen la esencia que transpira el patrimonio abordado y también determinan su presencia y personalidad.

Los *recursos* financieros, tecnológicos y humanos disponibles determinan, en mayor o menor grado, la calidad resolutive de la exposición.¹¹

III

Una vez tomada la decisión de realizar una exposición, entran en acción los actores que la ejecutarán: director, curador, museólogo, museógrafo, restaurador, personal de producción y montajistas se agrupan para afrontar el reto expositivo.¹²

Se analizan los factores que determinarán la calidad del proyecto: el tiempo disponible, los recursos económicos asignados, los proveedores y los apoyos logísticos aporta-



dos al proceso, así como el grado de profesionalización del recurso humano involucrado.

De esta forma se desarrollan las estrategias de abordamiento expositivo, se determina la complejidad organizacional y el cronograma de actividades con sus puntos críticos.

En el proceso los problemas hacen acto de presencia: complicaciones de préstamos, aseguramiento, traslado y recepción de colecciones, objetos o equipos. Los caprichos museográficos entorpecen la evolución del montaje, las entregas puntuales de los proveedores de bienes o servicios guardan sorpresas, el flujo del presupuesto presenta desincronías.

La programación de una exposición siempre ve afectado su cronograma por las secuencias desordenadas que se suscitan en su desarrollo. Es necesario afrontar este conflicto, inevitable en todo proceso expositivo, reorganizando las actividades dentro del caos que se presenta.¹³

IV

La optimización expositiva requiere de competencia expositiva.

La claridad organizacional y de objetivos es el puntal que permite al realizador de exposiciones aprovechar con pericia los recursos disponibles.

Es relevante que el coordinador utilice hábilmente el diálogo, la argumentación y el convencimiento, ya que siempre se trabaja interdisciplinariamente, en ocasiones con equipos numerosos. También es crucial concertar y conciliar los intereses que orbitan en torno a la exposición.

El ejecutor de exposiciones, por otra parte, tiene un compromiso total y absoluto con estos eventos: son sus fetos culturales que tienen fecha y hora de nacimiento, por lo cual asume una responsabilidad ineludible.

El productor de exposiciones necesita contar con don de mando y tacto en un ambiente cordial, tomar decisiones rápidas y efectivas y hacerse de una resistencia física y psicológica ante las presiones y adversidades comunes que se presentan en el proceso.

V

En resumen, se puede decir que la optimización expositiva depende del criterio, actitud y aptitudes del realizador, y de los alcances (congruentes con el presupuesto disponible) que se fijen. Es un desafío permanente cuya solución siempre será perfectible.

Facilidad comunicativa, planificación meticulosa, claridad de objetivos, experiencia amplia, autoridad inquestionable, formación técnica y artística, conocimientos museográficos sólidos, capacidad investigadora museológica y tolerancia comprobada a la incertidumbre, son características que otorgan calidad profesional al constructor que pretende lograr la *optimización expositiva* ✨.

Notas

* Este texto parte de la consideración de que las exposiciones son medios de comunicación, superestructuras comunicativas que agrupan una compleja trama de sistemas de significación pertenecientes al visitante común (véase M. A. Correa Fuentes, "Narrativa neomuseográfica. ¿Una pretensión o una actitud expositiva?", México, ENCRIM-INAH, 18 de febrero de 2000), y fue realizado para el profesor Lucio Lara Plata, de la asignatura museología I de la maestría en museología –generación 1999-2001–. Un acercamiento fue publicado en GACETA DE MUSEOS, 2ª época, núms. 21-22, enero-junio de 2001, págs. 28-34.

Se considera que las exposiciones son medios o soportes *multimedia* que utilizan un *metalenguaje* (Umber Eco) que agrupa el uso combinado de discursos diversos (orales, textuales, visuales, sonoros, olfativos, táctiles, proxémicos, kinésicos) donde el espectador *transita*, necesariamente, entre *espacios emisores* de mensajes codificados (por él comprendidos) que permiten al receptor decodificar, interpretar y reinterpretar de forma sencilla la información recibida.

Aquí se define a la museografía como la disciplina que investiga, diseña y usa técnicas de exhibición que le permiten transmitir, con el metalenguaje referido, manifestaciones del patrimonio cultural de manera tridimensionalizada y dirigida a grupos sociales específicos, siempre con objetivos lúdicos, rituales, educativos, de esparcimiento, socialización o de investigación museológica.

La museología se significa como "el estudio de las relaciones entre museo, patrimonio cultural y sociedad; como el estudio de los fenómenos museales", de acuerdo con L. Lara Plata.

Las exposiciones son el punto de confluencia entre la museología (teoría) y la museografía (práctica), son el nexo entre el museo y el público, son el puente que une la exploración teórica con la comprobación instrumentada.

La optimización expositiva se ocupa, entonces, de *optimizar los esfuerzos teóricos y prácticos* que confluyen en las exposiciones, considerando que los resultados obtenidos serán siempre perfectibles.

¹ De hecho, muchas personas –incluyendo a los novatos que trabajan en el campo de la cultura– creen que los museos se limitan a tener salas de exhibición.

² Las actividades de difusión también comprenden las publicaciones, los anuncios y señalizaciones exteriores, las campañas en medios de comunicación masiva –radio, prensa y televisión–, las promociones y vínculos con organismos, etcétera. Entre otras actividades, el museo se encarga de rescatar, catalogar, conservar e investigar el patrimonio cultural al que se aboca.

³ Sin exposiciones no hay público; sin público el museo es cuestionable. Sin exposiciones el museo puede ser cualquier instancia cultural, menos museo.

⁴ El *vedetismo* museográfico es una actitud protagónica que aún se manifiesta en el ámbito de las exposiciones; es una actitud que se olvida del *público común*, del visitante no conocedor del tema expositivo en cuestión.

⁵ L. Lara Plata, *Introducción al curso de exposiciones y sistemas de producción museográfica*, Oaxaca, Unesco-INAH, noviembre de 1996, primera entrega, pág. 1.

⁶ Cfr. M. A. Correa Fuentes, *op. cit.*, pág. 5. Este ensayo propone la utilización de una *narrativa* o relato cordial en las exposiciones, en lugar de un discurso impositivo e incompresible.

⁷ Es prudente mantener presente la optimización en todas las etapas del proceso: desde la planeación, el diseño, la producción, el montaje y mantenimiento museográficos, hasta la evaluación y corrección de la exposición. Estas etapas se tomaron del curso "Especialización museográfica: planeación, diseño, producción, montaje, mantenimiento" (ENCRYM-INAH, 1995-1996). En este escrito se agregaron las etapas de evaluación y corrección de la exposición (para los casos posibles). En su libro *Museum Exhibition, Theory and Practice* (Londres, Routledge, 1996, págs. 8-18) David Dean clasifica al proceso expositivo de la siguiente manera:

1. Fase conceptual: recolección de ideas y toma de decisiones.

2. Fase de desarrollo: planeación y producción de la exhibición.

3. Fase funcional: apertura de la exposición al público (implementación de programas educativos, mantenimiento y seguridad de la exhibición) y cierre de la misma (desmontaje).

4. Fase de evaluación: evaluación de la exhibición, del proceso expositivo, y presentación del reporte. Sugerencias para el mejoramiento del producto y su desarrollo.

⁸ Una exposición sin guión carecerá de un discurso articulado; tendrá por resultado una museografía inconsistente –incluso muda– que caerá en la simple composición espacial de objetos –con "muy buen gusto"– o en

una disposición aleatoria de obras –donde mejor "quepan" o donde más le agrade al acomodador–. Del guión museológico se deriva el guión museográfico, que integra la disposición de temas por salas o espacios.

⁹ Cfr. la propuesta de M. A. Correa Fuentes, *op. cit.*, págs. 6-7.

¹⁰ El *concepto museográfico* sintetiza el mensaje, las intenciones, acciones, acontecimientos, filosofías o ideologías que soportan al tema expositivo. El *concepto de diseño* materializa al concepto museográfico mediante el manejo de espacios, imágenes, colores, texturas, objetos y significados.

La parte neurálgica del proceso creativo de una exposición radica en la aplicación certera de tales conceptos. Muchas veces este paso es sacrificado por decisiones museográficas caprichosas que en algunas ocasiones alteran al guión museológico.

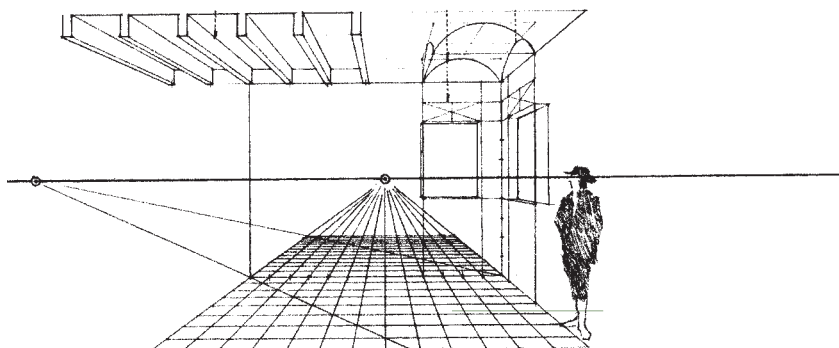
¹¹ También existen otros factores *ocultos* –hilos invisibles que actúan detrás del telón organizacional– que determinan, contundentemente, la creación de una exposición. Estos factores tienen que ver con intereses de la política oficial, privados o de organizaciones sociales que participan en el proceso.

La influencia del *poder* siempre estará presente –algunas veces mimetizado, otras evidenciado– en la creación de exposiciones y las políticas que las orientan. El poder es un factor que limita la optimización expositiva y la independencia creativa del proceso museográfico. Es una variable ineludible que se debe sortear con habilidad en cada exposición.

¹² También participan otro tipo de instancias, como los responsables de la seguridad del espacio destinado a la exposición, el patrocinador o político promotor, las instituciones participantes, los coleccionistas y los ineludibles "metiches" que, sin tener autoridad para ello, siempre rondan e insisten en opinar respecto al desarrollo expositivo.

¹³ En ocasiones se logra el control absoluto sobre toda la secuencia de las actividades expositivas y se puede finalizar de manera anticipada.

* Museólogo, MUSEO DEL TEMPLO MAYOR-INAH



Recomendaciones sobre la manipulación del libro impreso

Elba Fernández Cruz*

Las bibliotecas nos representan, son testigos de nuestra historia y nada somos sin ellas.

SALVADOR GUINER

EXISTEN AMANTES¹ DE LOS LIBROS QUE EXPERIMENTAN FORMAS DE este noble sentimiento como la bibliofilia y la bibliomanía;² expresan una pasión imprecisa, confusa e indescriptible por ellos. Por el contrario, hay personas que frente a tal conducta muestran extrañeza, incompreensión o indiferencia, acaso por considerar al libro un objeto que sólo contiene información y, en casos extremos, individuos que los utilizan cual pisapapeles, artículos decorativos e incluso para nivelar muebles y objetos.

Los documentos custodiados en las bibliotecas, archivos y centros de información representan un patrimonio bibliográfico susceptible de dañar con o sin conciencia. Por eso el ser humano es considerado uno de los principales depredadores y agentes biológicos³ más peligrosos en el cuidado de los documentos impresos.

Entre las diversas causas del desgaste de los libros, la más inmediata es su manipulación. Al respecto, Carmen Crespo Nogueira menciona que esta acción conlleva "un deterioro que es, hasta un cierto punto, inevitable, en la medida que el documento escrito sólo puede ser entendido y asimilado mediante su lectura. Es preciso tenerlo entre las manos, pasar sus hojas, abrirlo y cerrarlo",⁴ por lo cual se deben tomar medidas de conservación preventiva⁵ que prolonguen significativamente su longevidad de manera inmediata, la primera de las cuales es precisamente su correcto manejo, que a corto, mediano y largo plazo resulta la más práctica y económica.

Autores como A. Sánchez Hernamperez, H. Maxon, S. Ogden y J. McCleary han mencionado el tratamiento que deben recibir los impresos. Retomo el tema tanto para ahondar y señalar su cuidado mínimo como para preservar la salud del usuario.

HIGIENE

Los libros en general contienen una amplia gama de materiales orgánicos que, dada su composición química, envejecen y se deterioran hasta llegar a una despolimerización por su

inestabilidad, en combinación con influencias externas como el ambiente o las condiciones de uso, almacenaje y limpieza, las cuales pueden ocasionar un entorno idóneo para la proliferación de microorganismos.

Al consultar libros impresos, en especial antiguos, los usuarios deben protegerse con cubreboca y guantes desechables de algodón, así como bata. El cubreboca también debe proteger la nariz para no aspirar polvo con microorganismos como hongos y bacterias. Los guantes son para evitar el contacto directo con tales microorganismos, ya que la exposición repetida o prolongada al polvo puede ocasionar una irritación respiratoria crónica. La bata es de gran ayuda cuando se manipulan documentos deteriorados y en peligro de desintegración, pues evita que la ropa se impregne de partículas de papel. Se recomienda utilizar estos accesorios sobre todo con documentos anteriores a 1900, que requieren una manipulación más controlada y cuidadosa.

Otras medidas básicas son las siguientes:



- Lavarse las manos antes y después de la consulta.
- Tener las uñas cortas, limpias y libres de pintura o esmalte.
- Evitar llevarse las manos al rostro ni respirar partículas de polvo.

- Estornudar y toser a una distancia razonable a fin de no contaminar ni humedecer el papel.
- Fumar, mascar, comer o beber fuera de las áreas de consulta para evitar accidentes.

EXTRACCIÓN

Para sacarlo del estante, el libro nunca debe ser tirado por la cabecera o cofia –los extremos del lomo–, pues lo debilita paulatinamente y origina que el lomo se desprenda de la encuadernación. La manera correcta consiste en apoyar los dedos en el canto superior para desplazarlo y luego tomarlo por el centro del lomo. Tras retirar el ejemplar se reajustan los libros contiguos sin comprimirlos, es decir, con cierta holgura, sin olvidar acomodar los esquineros, que son el soporte de respaldo.

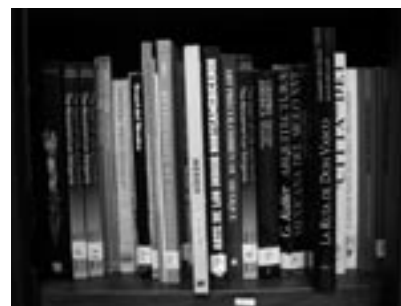


DEVOLUCIÓN

Antes de colocar el ejemplar se afloja el soporte y los otros libros del entrepaño para hacer un espacio donde se reinsertará verticalmente, siempre con una holgura entre uno y otro. Acto seguido se reajustan los soportes. En las bibliotecas con estantería abierta los volúmenes deben colocarse en los carritos en forma vertical, no inclinados, pues esto deforma la encuadernación. Los documentos no deben rebasar los estantes, ya que corren el riesgo de ser golpeados o dañados, y es preferible dejar al menos un centímetro desde el borde hacia dentro. Por su peso, los libros de gran formato se deben colocar con el lomo hacia abajo para evitar el desprendimiento de la encuadernación; si hay espacio suficiente, es preferible que tanto éstos como los muy pesados, débiles o dañados sean almacenados horizontalmente, a fin de darles un soporte total y apilados en un máximo de tres volúmenes.



Dejar holgura entre los libros...



...y evitar que sobresalgan de la estantería

CONSULTA

Como ya se refirió, debe evitarse fumar, comer o beber para evitar reacciones o cambios en la estructura fisicoquímica de los libros: las manchas producidas por la grasa y la nicotina se oxidan y dañan el papel; además del desgaste, los restos de comida atraen a los insectos; la brasa accidental de un cigarro quema la superficie, y el derrame de líquidos provoca deformaciones y defectos estéticos.



A continuación se enlistan otras recomendaciones:

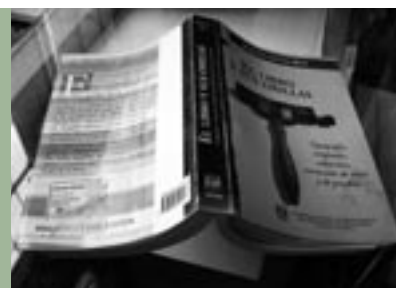
- Para resarcir un daño, se suele recurrir a cualquier pegamento o cinta para "reparar" hojas rotas, tapas sueltas o cuadernillos desprendidos. Estos adhesivos degradan el papel en poco tiempo y, en el caso de las cintas, al desprenderse dejan

manchas oscuras e indelebles. Si se lleva el libro a un encuadernador hay que cerciorarse de que no guillotine los márgenes arbitrariamente ni retire las cubiertas originales, pues se elimina una parte de la historia del documento y se vuelve poco práctico y cómodo para su lectura. En el caso de que esté muy deteriorado, lo mejor es hacer-



le una caja a la medida⁶ para preservarlo unos cuantos años más. Si el daño es realmente grave, se debe recurrir a un profesional en restauración.

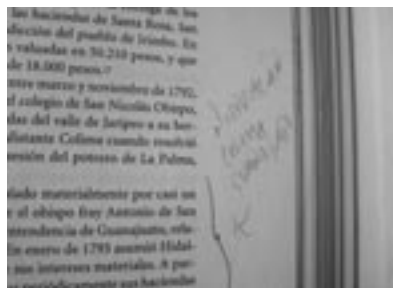
- Para su lectura, se debe colocar al libro en posición horizontal sobre un soporte plano, sin apoyar los codos ni los brazos en él. Si es muy grande o pesado se debe usar un atril –nunca otro libro como soporte– o sostenerlo con ambas manos.



- La lectura debe hacerse respetando el ángulo de apertura permitido por la encuadernación, sin rebasar los 120°, para no dañar el lomo ni romper los refuerzos ni las colas. Si el espacio de trabajo es reducido, el usuario debe tomar notas sin apoyarse en el libro a fin de no dejarle marcas ni debilitar su estructura.
- Para pasar las páginas no es necesario humedecer los dedos; al contrario, se debe pasar la yema seca de abajo arriba para magnetizar y separar la hoja sin deteriorarla.
- Los libros no deben dejarse abiertos ni boca abajo, pues quedan expuestos a esporas y al polvo en suspensión, se les crean marcas divisorias en el lomo y la luz produce un desgaste químico.
- Los libros apilados sin considerar tamaño y peso ocasiona daños inmediatos en la encuadernación y el lomo. Nunca hay que trasladarlos en pilas demasiadas altas.
- Evitense las marcas de registro y separación con lápices, bolígrafos, clips, marcadores, papeles no alcalinos, flores secas y *post-it*, así como todo objeto ácido y/o que



provoque deformación física. Todos los agentes aceleradores deben retirarse cuidadosamente y sustituirse, y sólo se ocuparán, si es absolutamente necesario, los que no se oxidan, como los papeles libres de lignina.⁷ Tampoco se deben doblar las esquinas de las hojas, ya que en libros con una alta acidez se puede perder el fragmento plisado.



- La tinta y el grafito son difíciles de eliminar, por lo que las anotaciones deben hacerse en un cuaderno, no en los márgenes.
- Si se fotocopia un libro, hay que abrirlo con cuidado para evitar que se desencauderné o se dañe el lomo.

COLOFÓN

La correcta manipulación de un libro aminora el deterioro expresado en este epígrafe de Félix Lope de Vega y Carpio, publicado en *La Pulga. Periódico Chiquito pero Picoso*: "Si bien pulga te llamas porque sueles morir entre pulgares, yo creo que te daría Hernando del Pulgar su valentía".⁸ El desgaste de los documentos impresos es inevitable. Por eso es importante que los usuarios y los encargados de cuidarlos sigan las recomendaciones anteriores, a fin de que otros tengan acceso a ellos en buen estado y se contribuya a la conservación del patrimonio bibliográfico de la humanidad ❖.

Notas

¹ Un claro ejemplo fue Richard de Aungerville, bibliófilo y autor del *Tractatus pulcherrimus de amore librorum*. Cfr. Stella Maris Fernández, "El *philobiblion*, muy hermoso tratado sobre el amor a los libros, por Richard de Bury, obispo de Durham", *Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas*, vol. 1, 1999, págs. 71-85.

² La primera es el amor puro por los libros bellos y raros; la segunda denota la obsesión por acumularlos.

³ Mónica Pintado Antúnez menciona que se clasifican en microorganismos, insectos, roedores y humanos. Cfr. *Conservación preventiva en archivos y bibliotecas*, Diputación de Castellón, España, 2004, 47 págs.

⁴ "El hombre, agente bibliófago", en María Dolores Rodríguez Laso, *El soporte de papel y sus técnicas: degradación y conservación preventiva*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1999, págs. 128-146.

⁵ Son todas aquellas medidas de seguridad y controles de conservación que procuran evitar pérdidas y daños por el uso y almacenamiento de material cultural en archivos y bibliotecas.

⁶ Véase Lucía Torner Morales y Blanca López Gómez, "Pasos para elaborar una caja conservativa", *GACETA DE MUSEOS*, núm. 38, junio-septiembre de 2006, págs. 32-35.

⁷ La lignina es un componente natural, amorfo y oscuro que cohesiona las fibras entre sí. Es decir, se trata de un pegamento. Su presencia en la elaboración de papel es responsable, por un lado, del "envejecimien-

to acelerado" o la tendencia a ponerse amarillento, efecto producido cuando reacciona a la luz; por el otro, de darle mayor opacidad, pues disminuye su transparencia.

⁸ *Apud* Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coords.), *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Coordinación de Humanidades-UNAM, México, 2000, pág. 340.

Bibliografía

BELLO URGELLES, Carme y Angels Borrell Crehuet, *El patrimonio bibliográfico y documental: claves para su conservación preventiva*, Trea (Biblioteconomía y Administración Cultural 57), Gijón, 2002, 158 págs.

BACH DE ROCA, Carmen *et al.*, *Introducción a la bioarquivística*, S&C/Universidad Internacional Menéndez y Pelayo (Biblioteca Arquivística 6), Carmona, Sevilla, 1998, 219 págs.

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA-MINISTERIO DE CULTURA, "Las normas mínimas para la manipulación de libros, otras obras cuyo soporte es el papel, y materiales audiovisuales", *Plan de preservación para materiales de bibliotecas*, consultado el 2 de junio de 2007 en www.bibliotecanacional.gov.co/servicios/pdfs/cuidado%20de%20los%20materiales.pdf.

McCLEARY, John, *El cuidado de libros y documentos: manual práctico para su conservación y restauración*, 2ª ed., Clan (Artes y Oficios del Libro 2), Madrid, 2001, 199 págs.

OGDEN, Shereilyn, "Métodos de almacenamiento y prácticas de manipulación", en *El manual de preservación de bibliotecas y archivos del Northeast Document Conservation Center*, consultado el 2 de junio de 2007 en www.nedcc.org/spplam/leaf15.pdf, págs. 222-233.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Arsenio, *Políticas de conservación en bibliotecas*, Arco Libros (Instrumenta Bibliológica), Madrid, 1999, 487 págs.

* Bibliotecónoma (fdzc.elba@gmail.com)

Tres imperios en Valencia



Tapetes persas **Fotografía** Jordi Vicente/*El País*

El 8 de julio el Centro Cultural Bancaja de Valencia inaugurará *Tres imperios del islam. Estambul, Isfahan, Delhi. Obras maestras de la colección del Louvre*, exposición inédita en Europa de más de 200 piezas procedentes del célebre museo francés y, también, del de las Artes Decorativas de París, algunas de ellas nunca expuestas. La muestra, que podrá verse hasta el 28 de septiembre, es considerada la más amplia presentada jamás en España por la institución parisiense, e incluye cerámicas, gráficas, alfombras, indumentarias, ornamentos preciosos y elementos arquitectónicos pertenecientes a los imperios mongoles, otomanos y safávidas. El acervo refleja el esplendor del arte del islam no árabe que se reveló entre los siglos xv y xviii. Tras su paso por la comunidad española



Arte islámico **Fotografía** EFE

volverá a Francia para ocupar un nuevo espacio dedicado al arte islámico que el Louvre abrirá en 2010. El vicepresidente de la Fundación Bancaja, Vicente Montesinos, dijo que el presupuesto invertido para llevar a Valencia *Tres imperios del islam*... rondó el millón de euros.

Con información de *Europa Press*

Dos nuevos museos en Washington



Sala del Newseum **Fotografía** Maria Bryk

EL MUSEO DE LA NOTICIA

La capital estadounidense ya tiene una nueva joya en su colección de museos: el Newseum, abierto el 11 de abril. Con sus 76 mil metros cuadrados, 14 galerías y 15 salas de proyección, el espacio constituye un verdadero templo para aquellos que veneran la noticia y aman el periodismo. Cuenta con miles de fotografías –algunas de ellas ganadoras del Pulitzer–, centenares de horas de grabaciones de video y más de seis mil objetos destinados a contar la historia de la tarea periodística. Entre el material figuran fetiches como el lápiz del reportero asesinado que presenció la batalla del Little Big Horn, en la que murió el legendario general Custer; la camioneta cosida a balas utilizada por los enviados de la revista *Time* en el asedio a Sarajevo, y los restos de la antena parabólica alguna vez situada en el techo del World Trade Center. Al Neuharth, fundador del diario *USA Today*, recaudó fondos para levantar el museo bajo un

impulso que iba más allá de saciar la curiosidad del público: se trataba de inculcar a las nuevas generaciones la importancia de la libertad de expresión y de prensa para una sociedad libre. "El objetivo es provocar una conversación interactiva, que no sea aburrida ni parezca un sermón, sobre nuestros cinco derechos básicos –incluidos en la primera enmienda de la Constitución de Estados Unidos y esculpidos en un monumental monolito de mármol situado en la fachada del edificio–. Es una oportunidad increíble para hacer una pedagogía efectiva", dijo Alberto Ibargüen, presidente de la junta directiva del Newseum. Para ello han sido necesarios más de 10 años y 450 millones de dólares. Los fondos han sido básicamente proporcionados por varias fundaciones dedicadas a promocionar la libertad de prensa, entre ellas la ONG Freedom Foundation, que preside el propio Neuharth. Dotado de centenares de computadoras y videos, e incluso de dos estudios de televisión donde el visitante puede grabar su primer noticiario, a sus gestores les gusta presumirlo como el lugar en su tipo "más interactivo del mundo".

Con información de *El Mundo de Madrid*



La camioneta de *Time* en Sarajevo **Fotografía** Sam Kittner

LOS CRIMINALES COMO ACERVO

Los criminales de Estados Unidos, como Bonnie & Clyde o Al Capone, se han convertido en objeto de culto en el Museo Nacional del Crimen y del Castigo, inaugurado en Washington el 5 de mayo y donde se relata la trama negra de aquel país y los esfuerzos por combatirla –esfuerzos



Plancha CSI utilizada para experimentar autopsias
Fotografía Chris Leaman

representados por lumbreras como *el Intocable* Eliot Ness—. Las armas de Jesse James, las balas de Pancho Villa o el coche del ladrón John Dillinger, entre otros objetos, recrean una historia muy diferente de la que cuentan los libros de texto. Al puro *american way* se entra en el "mundo del hampa" nada más pasar la puerta, con ruidos de sirenas, disparos y una voz en *off* que recomienda pensárselo antes de cometer un delito. Una vez advertido, el espectador desciende a las catacumbas de los tiempos para ver cómo se castigaba a los malhechores en el siglo XVII y cómo se les ajusticiaba en la guillotina, o para conocer algo sobre "las brujas de Salem". Placas de sheriff, municiones, un típico salón del Oeste y hasta un árbol para ahorcar bandoleros completan la sala que precede a los años de la ley seca y a una réplica de la celda en que su protagonista, el propio Al Capone, estuvo preso. El museo no sólo recrea las escenas, sino que ambienta el recorrido de modo que se puede ser parte activa del mismo: se aprende a abrir una caja fuerte, a tomar huellas digitales en el escenario de un crimen

o incluso a hacer un análisis forense en un laboratorio CSI. También se pueden conocer las habilidades necesarias para luchar contra la delincuencia con componentes interactivos como un simulador de tiro del FBI o de una persecución policiaca. El espacio fue fundado por John Morgan, un empresario de Orlando que, "tras visitar Alcatraz, quedó impresionado y decidió que la gente debía saber qué sucede con los criminales después de cometer su delito, lo que serviría también de ejemplo y advertencia". Algo hay de eso: en sus vitrinas está una auténtica silla eléctrica del siglo XIX en la que murieron 125 personas.

Con información de EFE y *El Mundo de Madrid*



El automóvil de Bonnie & Clyde **Fotografía** AFP

Colecciones desaparecidas

Decenas de miles de piezas y obras de arte han desaparecido de los museos rusos, según un informe policiaco basado en una investigación desarrollada en los dos últimos años en 80% de los dos mil espacios museísticos con que cuenta el país euroasiático. "Al día de hoy echamos en falta 50 mil objetos de los fondos de los museos", comentó Ilya Rysnoi, representante del Departamento de Investigación Criminal del Ministerio de Interior ruso, que también dijo que mucho de ese acervo pudo haber sido robado, aunque otra parte pudo haberse trasladado a otras dependencias sin registro de por



Interior de una de las salas del Hermitage
Fotografía peopleandplaces.com

medio. La investigación aún continúa en algunos grandes museos como el Hermitage de San Petersburgo o el Nacional de Historia de Moscú, cada uno con más de siete millones de piezas en su colección.

Con información de *Interfax*

Montaje "cavalístico"

"Será el mayor museo subterráneo del mundo", aseguró Nathalie Vranken, propietaria de las cavas del dominio Pommery. Quizá no le faltó razón. Hace ya cinco años que ella y su esposo abrieron al arte contemporáneo el laberinto de túneles de 18 kilómetros en el que reposa el néctar llamado champaña. El año pasado visitaron la exposición más de cien mil personas de todo el mundo. Casi la mitad de las obras que se pueden contemplar allí fueron realizadas especialmente para el lugar y 60% pasará a formar parte de la colección permanente montada por la pareja francesa. Las cavas aprovechan una antigua cantera galo-romana, espectacular conjunto de 120 espacios de ▶

forma piramidal que se hundan en el suelo pizarroso, a 30 metros de profundidad, unidos por numerosos túneles. A una temperatura estable y un grado de humedad altísimo descansan más de 20 millones de botellas, y entre ellas las creaciones de dos artistas jóvenes de cada uno de los países que componen la Unión Europea. "La selección de los participantes la hemos dejado en las manos de la mejor revista de arte de cada país", dijo Fabrice Bousteau, comisario general de la muestra. Los seleccionados tienen en común el tratamiento de la vida cotidiana con espíritu crítico y, a menudo,



Hélice de la luxemburguesa Su Mei-Tse
Fotografía El País

con sentido del humor. A partir de ese punto todo diverge. La variedad de las obras e instalaciones, el simple hecho de que la selección sea fruto de 27 comisarios para conservar el carácter proteico y mal conocido de la creatividad europea, así como la obligación de los artistas de aceptar el desafío de enfrentarse con un espacio mágico, único y estimulante, hacen muy atractiva la visita a ese *Art contemporain en Europe*.

Con información de *El País*

Escultura del Virreinato

Desde el mes de junio estará en circulación *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, libro editado por el INAH y la Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato bajo la coordinación académica de María del Consuelo Maquívar, que incluye seis ensayos sobre los artifices, modelos, técnicas y temas del acervo que guarda ese recinto. Es de celebrar que la publicación se complementa con un disco compacto que concentra el *Catálogo de la colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato*, el cual enlista alrededor de 280 obras representativas. Gracias a un diseño práctico y claro la búsqueda de piezas puede hacerse por título, época (desde el siglo XVI hasta el XIX) y material (barro, cera, madera, marfil, metal, pasta de caña y piedra). Cada objeto se despliega con una imagen frontal de gran calidad, además de que, por medio de las funciones de zoom y movimiento, es posible apreciarlo en detalle. De igual manera se incluye la ficha técnica con medidas de la obra y una amplia descripción formal e iconográfica que incluye bibliografía. Toda esta información puede imprimirse, lo que hace de este trabajo una verdadera herramienta para la investigación y la difusión de tan valioso patrimonio.

Alejandra Gómez Colorado

Antropóloga



Imagen del catálogo digital **Fotografía INAH**



Lobby del Museo Metropolitano de Nueva York
Fotografía Met

El arcángel caído

El Museo Metropolitano de Nueva York, mejor conocido como el Met, emitió un comunicado para manifestar su pesar por la rotura de un relieve escultórico del siglo XV expuesto en una de sus salas. Según se explicó, la pieza se desprendió de la estructura de metal en la que estaba anclada desde 1996 y chocó contra el suelo de piedra, lo que le provocó importantes daños. Se trata del *Arcángel san Miguel*, obra de Andrea della Robbia (1435-1525) realizada en terracota. Una inspección preliminar determinó que el relieve no sufrió daños irreparables, y que podrá reconstruirse y presentarse de nuevo ante el público. Los comisarios y conservadores de la institución trabajaron de inmediato para tratar de determinar las causas del accidente. Posteriormente la escultura fue trasladada a un área de conservación, tras lo cual se reabrió al público la galería de esculturas y artes decorativas europeas, una de las más visitadas y mayores del Met —alberga hasta 50 mil objetos que abarcan desde el año 1400 hasta el siglo XX, incluyendo el patio de un castillo español completamente reconstruido—. Las autoridades del museo informaron que, aunque se revisan periódica y concienzudamente los pedestales y soportes del acervo expuesto, se procederá a un reforzamiento de los mismos tan pronto como sea posible.

Con información de *ABC* y *El Mundo* de Madrid

El INAH en la T2 del aeropuerto

Desde el 8 de abril el INAH estará presente las 24 horas de los 365 días del año en el Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la Ciudad de México. El Centro de Exposiciones, a cargo de la CNME, abrió sus puertas en la Terminal 2 con *Nuestro Patrimonio de la Humanidad*, muestra sobre los 10 sitios y zonas arqueológicos de México inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial de la Unesco. Ubicada a un paso de la sala 1L para abordar vuelos internacionales (puerta 6, entre la zona de comida y la librería Educal), esta galería ofrece a los viajeros la oportunidad de conocer la riqueza de las antiguas culturas asentadas en nuestro actual territorio. En un espacio de 650 metros cuadrados se incluyen 17 esculturas originales, cuatro réplicas, gráficos y fotografías en gran formato de las pinturas rupestres de la sierra de San Francisco (Baja California Sur), Teotihuacán (estado de México), Xochicalco (Morelos), Palenque (Chiapas), Chichén Itzá y Uxmal (Yucatán), Monte Albán (que comparte su declaración con el Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca), El Tajín (Veracruz), Calakmul (Campeche) y Paquimé (Chihuahua). Estos 10 lugares fueron inscritos en la lista del organismo internacional, entre otros criterios, por "representar un testimonio único, o por lo menos excepcional, de una tradición cultural o de una civilización aún viva o desaparecida". Entre los objetos en exhibición se cuentan esculturas



El Centro de Exposiciones de la T2 **Fotografía Medios-INAH**

zoomorfas y antropomorfas, columnas con bajorrelieve, elementos arquitectónicos, estelas, atlantes y dinteles cuyas temporalidades abarcan desde el periodo clásico (200-900 dC) hasta el posclásico (900-1521 dC). La muestra estará vigente hasta octubre.

Por falta de fondos peligra el Museo de Auschwitz

El museo del ex campo de concentración de Auschwitz (en el sur de Polonia) tiene un futuro incierto si no consigue fondos. Según sus responsables, hacen falta más de 60 millones de euros para asegurar su funcionamiento. Su director, Piotr Cywinski, dijo que un lugar de esa relevancia "debería recibir ayuda internacional" y destacó el elevado costo que conlleva man-



Una de las antiguas barracas donde ahora se aloja el museo **Fotografía scrapbookpages.com**

tener al considerado como "el mayor monumento a la memoria histórica del mundo". Desde 1979 es Patrimonio de la Humanidad y recibe la visita de turistas de todo el planeta; sin embargo, la aportación mundial que mantiene es simbólica, ya que no supera los 190 mil euros anuales, según el diario *Dziennik*, que alertó del riesgo de que el sitio cierre sus puertas. Desde que se puso en marcha, hace más de 60 años, el Estado polaco asume, con unos tres millones de euros anuales, los gastos del museo que recuerda el genocidio nazi.

Con información de Efe

Vik Muniz, ilusionista



Autorretrato **Fotografía** Antiguo Colegio de San Ildefonso

El Antiguo Colegio de San Ildefonso presenta *Vik Muniz: reflex*, muestra antológica de este artista plástico nacido en Brasil y radicado en Nueva York que incluye obras realizadas desde finales de la década de 1980 hasta la actualidad. Las imágenes del paulistano, con las que busca mostrar lo que él mismo llama "la peor ilusión posible", se inspiran principalmente en fotografías periodísticas y de personajes célebres, como la de Ernesto *Che* Guevara, formada con frijoles, o las de Grace Kelly y Marlene Dietrich, a base de diamantes. La exposición fue inaugurada el 15 de abril y permanecerá abierta en este recinto del Centro Histórico de la ciudad de México hasta el 14 de septiembre.

La reina de las gacetas*

Estar frente a la **GACETA DE MUSEOS** en su tercera época es un encuentro grato, pues se trata de un noble instrumento creado para delicia de los que están, habitan, trabajan e implementan los museos, pero sobre todo ►

porque es un material dúctil, accesible y generoso con el lector, lo cual responde a una vocación de informar y formar a especialistas, de convocar a diletantes y visitantes a integrarse de otra manera en la recreación de estos recintos poblados de recuerdos.

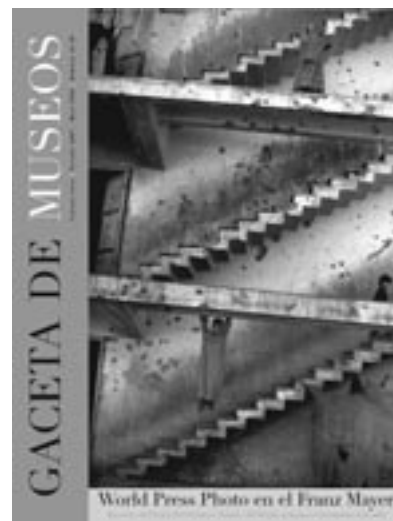
GACETA DE MUSEOS fue el nombre que en 1995 le fue dado por el arquitecto Felipe Lacouture Fornelli cuando decidió editarla con el respaldo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, y de seguro él sabía lo que de ella se esperaba. Recordemos que el nombre "gaceta" proviene del italiano *gazzetta*, lo que la define como una publicación periódica de carácter cultural o de tema especializado. Ahora bien, de manera coloquial se le llama así a la persona que se entera de lo que pasa, y con el devenir histórico se le ha asignado el concepto de "periódico".

Un poco de recuerdo: los orígenes de las gacetas en México datan del siglo XVIII, pues el que se acepta como primer periódico fue publicado por el padre Castorena en 1722 y llevaba el nombre de *Gaceta de México y Noticias de Nueva España*. Tanto esta gaceta, que tuvo una corta vida, como la que se publicó años más tar-

de, con el mismo nombre y bajo la dirección del presbítero Francisco Sahagún de Arévalo, Ladrón de Guevara, se distinguen de aquélla editada por el doctor Bartolache, que se llamó *Mercurio Volante*. Esas gacetas eran mensuales y publicaban noticias de diversa índole –relatos de incendios, partidas de navíos, apariciones de monstruos humanos bicéfalos o animales, celebraciones de festividades religiosas, entre otras–, es decir, eran informativas, mientras que el *Mercurio Volante* sólo publicaba "noticias importantes y curiosas sobre varios asuntos de física y medicina". Asimismo, se tiene noticia de la famosa *Gaceta de Literatura* del padre Alzate, que comenzó a publicarse el 15 de enero de 1788, la cual tuvo un carácter esporádico, casi accidental, ya que transcurrían años seguidos y décadas sin que aparecieran nuevos originales; sin embargo, en ésta se inició la inclusión de grabados en madera para ilustrar sus páginas. Su primer artículo, intitulado "Historia de la Nueva España, por el viajero francés (alias) *el Abate de la Porte*", mostró un acendrado mexicanismo, con una alabanza a los indios mexicanos y a las antigüedades de lo que llamaban "este reino". Por ejemplo, el artículo sobre las ruinas de Xochicalco y el extraordinario "reportaje" sobre la cochinilla que apareció en ocho números sucesivos, desde febrero hasta septiembre de 1794.

Sea cual sea el nombre o la designación que se le quiera dar a la *Gaceta de Literatura* del padre Alzate, habrá que considerarla como un eslabón fundamental en la cadena de este género periodístico de primer orden, que ahora nos lleva a esta revista.¹

Con estos antecedentes me remito a analizar la gran labor que ha realizado el equipo de la GACETA DE MUSEOS en sus tres etapas, la primera orientada por el propio maestro Laco-



toure Fornelli desde septiembre de 1996 hasta diciembre de 2000. La segunda época surgió con el número 21 e implementó una fuerte estructura interna con la experiencia de varios años de trabajo de sus responsables directos, donde se hizo evidente la necesidad de integrar los artículos en torno a problemas, soluciones, propuestas e intervenciones en los museos nacionales e internacionales, e incluso sufrió cambios profundos en formato y presentación. Este periodo corrió desde enero de 2001 hasta marzo de 2003, pues en noviembre de ese año falleció el arquitecto Lacouture, cuando preparaba el número 31. Con el número 32 (junio-septiembre de 2004) comenzó la tercera época,² creada bajo la mirada atenta de un nuevo grupo de editores, arqueólogos, historiadores, antropólogos, museógrafos, historiadores del arte y otros especialistas como redactores, correctores, fotógrafos y diseñadores, todos ellos comprometidos con los museos del país. Esto hizo factible un cambio en el diseño, contenidos e interiores con escalatas claras en la formación, para materializar un órgano de difusión de las ideas, discusiones y propuestas en torno a los museos.



Ahora, en 2007, estamos ante una **GACETA DE MUSEOS** con un acento y constancia en la presentación de sus rubros, cada uno con un contenido explícito propio. La visión editorial despierta el interés por recorrerla de principio a fin. Las secciones son atractivas: algunas parecen impresionables; otras son "atrapa-lectores"; otras más cumplen una función didáctica, formativa: todas ellas poseen la claridad de imagen que se han propuesto y un manejo acertado y de calidad en la reproducción de los dibujos y fotografías. Por ende, es un material invaluable no sólo como medio de difusión, sino para conservar una memoria fresca de la puesta en escena de los museos de este país.

Todas las secciones destacan y merecen una mención. Las editoriales son precisas y clarificadoras del contenido explícito del número en cuestión. El lenguaje es claro y representativo de lo que porta en sus entrañas el ejemplar. Observo con gratitud la amplia difusión de imágenes, sobre todo de las fotografías, que a pesar de no encon-

trarse en los tonos originales de su realización no pierden calidad.³

Esta revista dedicada a la museología, la museografía, la difusión, conservación, restauración, a los servicios educativos y al público en general es una herramienta de conocimiento y difusión de la cultura de los museos, al no restringirse al centro metropolitano ni al país como ombligo del mundo. Su capacidad de mirar hacia fuera, de integrar a los estados, de traer noticias de otras naciones y enviar las nuestras a otros puertos, permite conocer los relatos visuales y textuales que llevamos al extranjero.

Con el empeño colectivo que han mostrado sus editores, colaboradores y comité editorial, con el pulcro cuidado de la edición y el diseño, aunado al apoyo decidido de las autoridades del INAH –ahora que es evidente su interés en los menesteres de edición y publicación de materiales de gran calidad–, congratulémonos por que la **GACETA DE MUSEOS** tenga una larga vida y los investigadores dejemos nuestros nimbos

y nos integremos más a la vida de los museos que están aquí: a la puerta. Aceptemos gustosos la invitación que nos hacen de volvernos gaceteros: formadores de **GACETAS** ❁

Rebeca Monroy Nasr
Historiadora del arte, DEH-INAH

Notas

* Texto para la presentación del número 41, XIX Feria del Libro de Antropología e Historia, 14 de septiembre de 2007.

¹ La información anterior fue extraída de Antonio Rodríguez, "Del códice al rotograbado. La ilustración de la noticia en la prensa de México", publicado en tres partes en el semanario *Mañana* (México, núm. 200, 28 de junio de 1947, págs. 22-26, núm. 201, 5 de julio de 1947, págs. 22-25 y núm. 203, 19 de julio de 1947, págs. 37-39).

² Información extraída de Carlos Vázquez Olvera, "GACETA DE MUSEOS. Conceptualización, desarrollo y consolidación", **GACETA DE MUSEOS**, núm. 32, junio-septiembre de 2004, págs. 4-5.

³ Finalizar los números con una foto donde aparezcan imágenes antiguas y recientes permite tener un mapa iconográfico de los cambios drásticos que ha sufrido la museografía en los últimos años.

Colaboraciones

CRITERIOS ACADÉMICOS Y EDITORIALES

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

SECCIONES

Discursos Referencias de muestras y recintos con base en su historia, concepto, acervos y temáticas; investigación, curaduría y documentación de colecciones; debate y teoría museológica.

Puentes Difusión, criterios y estrategias de comunicación educativa, así como análisis y resultados de estudios de público.

Procesos Propuestas sobre conservación, manejo de colecciones, museografía, seguridad y otros aspectos del trabajo museístico.

CONTACTO

gacetademuseos@gmail.com



Encuentro en Antropología

Alejandra Ruano*

ENCUENTRO FUE UNA SERIE TELEVISIVA DE MESAS REDONDAS QUE se transmitió todos los sábados, por el canal 2, del 9 de junio de 1973 al 16 de enero de 1977. Producida por la entonces emergente Televisa (fusión de Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México, en septiembre de 1972) y grabada en formato Digital 2, hoy en día obsoleto, los temas principales eran antropológicos, con la participación de personalidades nacionales y extranjeras. Con clasificación B (adolescentes y adultos), esta producción dirigida por Carlos D. Ortega constó de 185 programas, cuyas locaciones fueron museos como los nacionales de Antropología (MNA) y de Historia (Castillo de Chapultepec), ambos del INAH, así como el Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad.

Abogado, locutor, periodista, guionista de cine y pionero de la televisión mexicana con *Los catedráticos* y el propio *Encuentro*, su conductor, Álvaro Gálvez y Fuentes, *el Bachiller* –apodado así por Emilio Azcárraga Vidaurreta–, comenzó su carrera en Radio Educación. Más tarde, a su paso por la XEW, creó programas que gozaron de gran popularidad. En 1943 codirigió con Ismael Rodríguez la saga nacionalista *Mexicanos al grito de guerra*, protagonizada por Pedro Infante. En 1960 reestructuró Servicios Informativos Mexicanos (Sime) para dar lugar a Informex, la primera agencia noticiosa del país.

Como director de Educación Audiovisual de la Secretaría de Educación Pública, durante la gestión de Agustín Yáñez (1964-1970), *el Bachiller* impulsó los proyectos de Telesecundaria y Alfabetización por Radio. Perteneció a la Academia Nacional de Historia y Geografía, a la Unesco y las asociaciones Nacional de Locutores y la de Periodistas de Radio y

Televisión. A su muerte, en julio de 1975, Jorge Saldaña tomó las riendas de *Encuentro* hasta su cancelación.

La imagen corresponde a algún momento durante la grabación de los capítulos 87, 88 y 89, transmitidos el 8, 15 y 22 de febrero de 1975, con el tema "El hombre y su ciudad". El set, la Sala Mexica del MNA, tiene como fondo el monolito de Coatlicue, cuyo rostro conformado por los perfiles de dos ofidios y la falda entretejida de serpientes hacen de la madre de Huitzilopochtli y diosa de la Tierra uno de los ejemplares más representativos de la escultura tenochca.

De izquierda a derecha, los participantes fueron el antropólogo y político brasileño Darcy Ribeiro (1922-1997), autor de *El proceso civilizatorio*, su obra emblemática; sir John Eric Sidney Thompson (1898-1975), epigrafista británico que en *Un catálogo de jeroglíficos mayas* congregó los glifos de códices y monumentos conocidos hasta 1962, año de su publicación; Andrzej Wiercinski (1930-2003), de la Universidad de Varsovia, Polonia, estudioso de los orígenes africanos en la cultura olmeca; Álvaro Gálvez y Fuentes (1918-1975), conductor y moderador; Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991), entonces director general del INAH y un clásico de la antropología mexicana por libros como *México profundo. Una civilización negada*; los estadounidenses Richard Stockton MacNeish (1918-2001), célebre por sus hallazgos de fósiles de maíz en el valle de Tehuacán, Puebla, y Norman Anthony McQuown (1914-2005), de la Universidad de Chicago, experto en culturas y lenguas indígenas de México y América central ❖

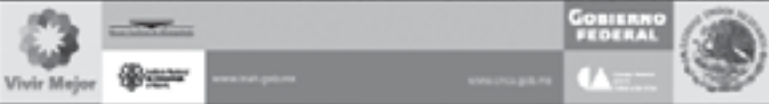
* Socióloga, responsable de la FOTOTECA DE LA CNME

ESPAÑA

en crucijada de civilizaciones

Del 12 de agosto al 5 de octubre
Museo Nacional de Antropología

EXPOSICIÓN TEMPORAL



18 al 28 de septiembre, 2008
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

ENTRADA LIBRE



XX FERIA DEL LIBRO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



GACETA DE MUSEOS

Encuentro en Antropología (1975)

ANÓNIMO, FOTOTECA CNME



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

