

Diaria

DE CAMPO

SUPLEMENTO No. 41 • FEBRERO • 2007



Iker Larrauri

50 años en la Museografía

¿Peluca?

¿tricornio?



cuaderno o
tableta y
papel

¿Gaban
¿largo?

Iker Larrauri



50 años en la Museografía

Un hombre excepcional

Índice

Historia de Vida

Presentación 5
Mayán Cervantes

Notas para una semblanza de Iker Larrauri 9
Lina Odena Güemes Herrera

Memorias compartidas: Iker y Jorge Angulo 21
Jorge Angulo

Reminiscencias 29
Beatriz Barba Ahuatzin

Una charla amistosa con Iker 37
Carlos Navarrete Cáceres

Una vida en los museos 45
Jorge Agostoni

El hablar de las cosas 51
Pedro Miguel



Trazos y Apuntes Inéditos

- 57 El diálogo con los objetos
Iker Larrauri
- 65 Hacia una apreciación de los objetos
Iker Larrauri
- 69 ¿Cómo hacer un museo?
Conferencia dictada en el marco
del Diplomado en Museología de la Academia
Mexicana de Ciencias Antropológicas, A.C.
Iker Larrauri
- 83 Los espacios públicos y el museo
Iker Larrauri
- 89 Curas, curanderos y curadores
Iker Larrauri

El arte, enriquece la
realidad por la emoción



Rebotica
de San Pedro

Presentación

Iker Larrauri

En 2006 Iker Larrauri cumplió 50 años de trabajar profesionalmente como museógrafo, 25 años dedicados a la labor museográfica en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y 25 a la empresa para hacer museos que fundaron Agostoni y él en 1977, llamada *Museográfica*.

Innumerables son los proyectos que realizó para el Instituto, pero quizá el que con mayor cariño recuerda fue el *Programa de Museos Escolares y Locales*, en el que plasmó sus grandes inquietudes sociales al tratar de que un importante sector, mayoritariamente de estratos populares, aprendiera y reconociera -a través de las colecciones recopiladas para los museos de las escuelas- lo suyo: su historia y su cultura. De esta manera Iker buscaba que los visitantes de estos recintos se sintieran identificados primeramente con su entorno regional y, de esta manera, con su país, con sus raíces y con su pasado.

Durante el periodo de Guillermo Bonfil como Director General del INAH, organizó la primera Dirección de Museos que a manera de red incluía los recintos nacionales, regionales, locales y entre éstos, los espacios escolares. En esta Dirección se atendió la planeación, el diseño y el montaje de un buen número de museos que en ese entonces se realizaron en México. Intenso fue el trabajo de esa Dirección, ya desde entonces con Jorge Agostoni, inseparable compañero.

Acerca de la vida profesional de Iker poco se puede añadir a lo dicho ya en el libro que escribió Carlos Vázquez -*Iker Larrauri, Museógrafo*- recientemente publicado por el INAH, así como en las diversas intervenciones de los queridos amigos que le dedicaron sus letras en el merecido y nutridísimo homenaje que se le rindiera en octubre pasado en el Museo Nacional de Antropología. En este cuaderno de *Diario de Campo* aparecen los textos de los notables especialistas que participaron en dicho homenaje, seguidos de artículos y apuntes inéditos que Larrauri escribió en distintas etapas de su larga trayectoria como museógrafo. Con ello, conoceremos aún más del trabajo y la vida de Iker Larrauri, un hombre, sin duda, excepcional en todos los sentidos.

Mayán Cervantes



Historia de Vida

Semblanza de Iker Larrauri



Notas para una semblanza de Iker Larrauri

*Lina Odena Güemes Herrera*¹

Desde mediados del siglo pasado la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), y especialmente algunos pensadores e influyentes intelectuales en el campo de la cultura, como André Malraux, se interesaron en los museos, que recobraban en ese entonces un significativo interés por sus infinitas posibilidades de incidir en la educación y la cultura. De esa época para acá —y esto no quiere decir que con anterioridad el museo no fuese una institución privilegiada en Occidente— se habla y se discute acerca de lo que es un museo y del lugar social que éste ocupa. La discusión ha adquirido una posición relevante en el campo de la cultura, la educación y el arte, de tal suerte que hay asociaciones de expertos dedicadas a cubrir estos temas y se publican artículos especializados y revistas donde cada vez se reactualiza el significado de estas instituciones.

Por lo visto, el museo es en sí, en sentido teórico, un objeto hermenéutico por excelencia; en la práctica, es el sitio que alberga la materia transformada por la humanidad. Podemos decir, sin temor a exagerar, que se trata de la materia luminosamente trabajada por el ser humano, ya se trate del barro transformado o de lienzos que guardan la memoria histórica de un pueblo. Para la antropología, para la historia de los cambios tecnológicos, para la historia del arte, los objetos de los museos son, de igual manera, objetos hermenéuticos, objetos a desentrañar, materiales que nos seducen, que nos obligan a trabajar en diversas especialidades y que además, y por añadidura, nos hacen muy felices. El experto que trabaja con la disposición de estos materiales en las salas de exhibición es conocido como museógrafo; y como museólogo cuando teoriza sobre estos asuntos. Iker Larrauri Prado es un destacado museógrafo y museólogo mexicano al que

¹ Es investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social del INAH.



"Oye, aquí dice que todo va retebien..." (Acapulco, 1976)

hoy con gusto homenajeamos, hoy que está "en la madurez de su inteligencia y que vive en la plenitud de su capacidad creadora".

Efectivamente, el oficio y el arte de la museografía, así como su acercamiento formal y profesional a la arqueología, los ejerce desde hace poco más de 50 años, cabe recordar que cuando ingresó a la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en 1953, después de haber estudiado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se incorporó a los trabajos museográficos del Museo Nacional. Ya habían pasado los tiempos de las clases impartidas por don Daniel Rubín de la Borbolla, Fernando

Gamboa y Miguel Covarrubias ya que la especialidad de museografía acababa de desaparecer en la ENAH. Sin embargo, Gamboa y Covarrubias seguían activos en la remodelación de las salas. Covarrubias fue su gran maestro y también su amigo. Sus compañeros de entonces fueron, entre otros, Mario Vázquez (también destacado museógrafo que en ese entonces hacía también actividades relativas a esta especialidad); Teté Dávalos, (*in memoriam*), Jorge Angulo, Héctor García Manzanedo y otros queridos colegas. Del área de prehistoria recuerdo ahora a Francisco González Rull y de arqueología a Carlos Navarrete, con quien tengo el honor de compartir esta mesa y que, por cierto, coincidió con Iker el mismo día en que ambos fueron a inscribirse a la ENAH.

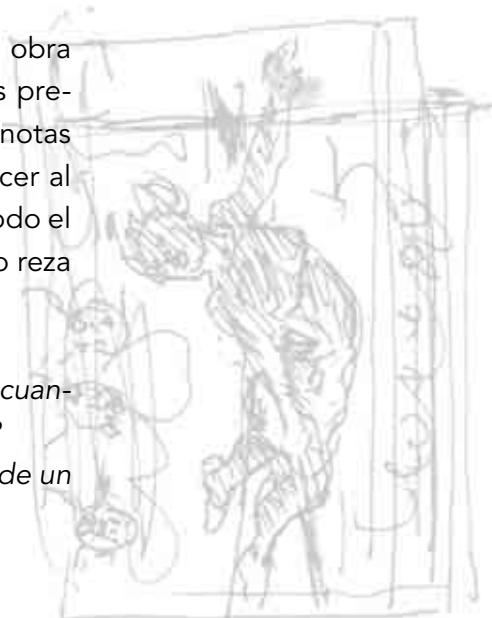
El desarrollo de la carrera de Iker comenzó de inmediato, cuando el doctor Alberto Ruz Luiller, en 1953, lo envió a Palenque donde inició el levantamiento, con la participación del ingeniero topógrafo Eduardo Contreras, de la Tumba de Pakal. Después de realizar su primera comisión lo mandaron a trabajar a Chichén Itzá, en donde estuvo por algún tiempo y a punto de casarse con una profesora de la región; después en ese lugar le pide el doctor Ruz que regrese a Palenque a efectuar los dibujos y la reconstrucción hipotética del rey palencano. Gracias al impulso e interés de Covarrubias y con la intervención del ingeniero Nacho Angulo (hermano de Jorge Angulo) que hizo el cálculo de los soportes; de Paco Rull que hizo la reproducción de la joyería y de los maestros Solano, Hipólito Sánchez y otro experto a quien llamaban *El Choris*, se hicieron cargo directamente del moldeado de la tumba. Iker relata con detalle el proceso de trabajo en la cámara que estaba llena de agua y de las dificultades que había para su transportación a la Ciudad de México. Hoy, después de mucho tiempo recorrido podemos ver la tumba en la Sala Maya de este espléndido museo, lo que significó la primera tarea profesional de Iker.

En esta intervención no me referiré con especial atención, a la obra museográfica de Iker Larrauri la que es, por parte de muchos de los presentes, bastante conocida. Con el permiso de Iker presentaré algunas notas que nos hablan de él como persona, pues si bien es necesario conocer al científico, al artista y al divulgador de la historia y la cultura, es sobre todo el ser humano que construye su obra, quien debe interesarnos, tal como reza el justo reclamo del poeta, Saint-John Perse:

...¡Pero es del hombre de quien se trata! ¿Y del hombre mismo cuando, pues, será cuestión? ¿Alguien en el mundo levantará la voz? Pues es del hombre del que se trata, en su presencia humana; y de un acrecentamiento del ojo en los más altos mares interiores. ¡Apresurarse! ¡Apresurarse! ¡Testimonio para el hombre!

El niño Iker vino al mundo cuando Sagitario cursaba el firmamento de la Ciudad de México el 18 de diciembre de 1929. De abuelo español y padres mexicanos fue el tercer hijo del matrimonio formado por el doctor Antonio H. Larrauri Villagrán y doña Enriqueta Prado Soriano. El doctor Larrauri ejerció por poco tiempo la medicina ya que debía atender algunos negocios que su padre les había dejado. Negocios por demás diversos, como un cine que debía administrar, el local donde funcionaba una arena de box y una fábrica que producía platos de cartón. Como dice Iker, su padre y hermanos "se durmieron" ya que no coincidieron con los tiempos: el plástico, material del que no sabían nada, substituyó paulatinamente al cartón y el negocio hubo de cerrar. Pero como el doctor Larrauri tenía un espíritu aventurero —y, seguramente con un carácter un tanto de gambusino y otro tanto de agrimensor— se dio a la tarea de buscar minas de mercurio y con un poco de suerte pudo denunciar algunas y explotar por un tiempo otra en la Tierra Caliente, del estado de Guerrero. Después vino el terrible tiempo de la guerra y el mercurio, por lo tanto, se convirtió en un material estratégico y restringido por el gobierno; después del auge, los precios bajaron y al final se perdió la mina. La necesidad de sostener a una amplia familia lo llevó a sembrar ajonjolí y así hizo su vida, con otro matrimonio de por medio; falleció a la edad de 96 años.

Del primer matrimonio nacieron cuatro hermanos: Antonio, Selene, Iker y Hugo. La muerte de Ruy, un hijo de Selene y después la muerte de ella dejaron en Iker un profundo dolor. Los otros hijos de ella, la China, Selene y Ramón, son distinguidos profesionales a quienes admira y quiere, así como ama y respeta a Roberto y a Mayancita —hijos del matrimonio de con su esposa, la doctora María Antonieta Cervantes— de los que se enorgullece a la menor



provocación. Misma admiración y alegría le causan los hijos de Mayancita. Eric y Julián que le llaman abuelo, con voz de adolescentes.

Regresando en el tiempo —que eso si podemos hacer en este caso—, Iker se recuerda como un niño tímido y solitario. Su soledad la llenaba dibujando sobre los temas que le atrajeron desde siempre: los mapas, la maquinaria, (aviones, motos, carros) y los animales. Adelantaré aquí que sus más bellos animales los ha dejado en lienzos relativamente recientes, como son sus dragones de las Islas Galápagos. Vuelvo al pasado porque el texto de la presentación lo permite y porque no estamos haciendo una narración que se guíe solamente por la cronología, sino que quiere guiarse por el orden de los hechos significativos, como propone el sociólogo francés H. Fevre.

Pues bien, el *kinder* y la primaria los estudió en compañía de sus hermanos en el Colegio Alemán; se recuerda como mal alumno y dice que en aquellos tiempos no se guiaba por la razón sino por la emoción. El idioma alemán no le gustó nunca y dice no entenderlo, en cambio habla perfectamente el inglés y se enorgullece además por su afición y colección de diccionarios. Se acuerda que no veía bien y que, desde la primera fila tenía que hacer un huequito con los dedos índice y pulgar, que acercaba a uno de los ojos para tratar de enfocar las letras del pizarrón. A cambio de ello, sus maestros lo distinguían haciéndolo pasar a dibujar los mapas, cortes de anatomía, croquis y todo aquello que era menester y que hacía muy bien.

—Iker, le pregunto: ¿a qué edad recuerdas haber empezado a leer? Y sin titubear me contesta: “primero aprendí a ver, después a leer y escribir”. Y cuando empezó sus lecturas, éstas fueron las clásicas de Julio Verne, de

Alejandro Dumas y sus *Tres mosqueteros*, con su antihéroe D’Artagnan, la obra también de capa y espada de Sabatini, como *Scaramouche* y *El capitán sangre* y otras de aventuras; por aquello de las aventuras lee en la actualidad, muy encantado la novela *El pintor de batallas* de Pérez Reverte; le ha interesado de igual manera Graham Greene por ser un buen narrador y ha leído con interés a García Márquez y Carlos Fuentes, del que dice que le ha interesado por las influencias que éste tiene de Faulkner, el denso autor a quien también admira. Gusta sobremanera de los clásicos, especialmente *Guerra y paz* de Tolstoi, obra que en su opinión es intensa porque dibuja y retrata a la humanidad entera.

Cuando le pedí que me narrara alguna anécdota de su infancia me dijo no recordar nada, pero en la plática y entre recuerdos que iban y venían acudió a su memoria la casa que habitaban en el centro de la ciudad, en la calle de Aranda. Describió toda la casa con muchos detalles, salvo la sala que siempre estaba cerrada. De repente se vio sentadito en el balcón. De entre los barrotes sacaba los pies y dejaba caer un zapato, y luego el otro. El juego era éste: cada zapatito era recogido por alguno de los carga-

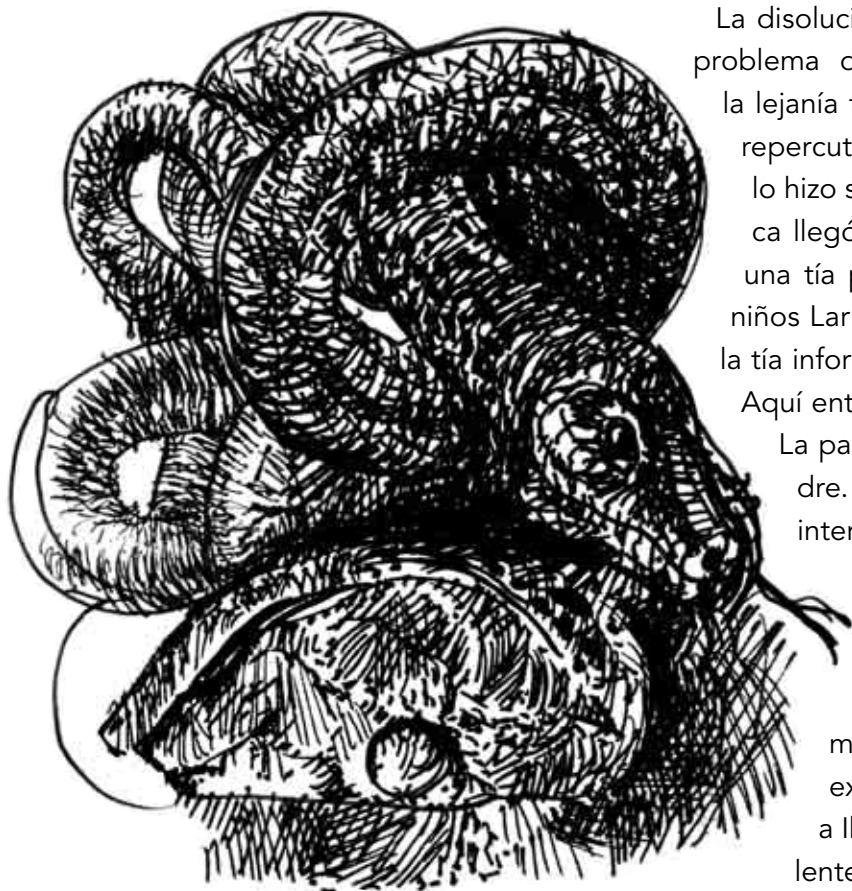




Festejo a Leopoldo Zorrilla en su casa (1995).

dores, trabajadores, macheteros o mecapaleros, que trabajaban mero a la vuelta de la casa, en el mercado de San Juan. Éstos entraban a la pulquería La Trovadora que se ubicaba a un lado de la casa —había otra pulquería, La Liga de las Naciones— que estaba al lado contrario. Cada zapato era llevado a la planta alta donde el cargador que lo entregaba era gratificado por doña Enriqueta con dos centavos, que le servían para entrar nuevamente a La Trovadora. Entonces Iker tenía dos o tres años, como lo podemos apreciar en una conmovedora foto que aparece en el libro *Iker Larrauri Prado. Museógrafo mexicano* realizado al alimón con Carlos Vázquez Olvera, donde aparece sentado, muy derecho, con los brazos a los lados, es decir, quietecito para la foto, y con una sonrisa tierna y juguetona que a la vez denota toda la alegría del niño. Junto a él un gato de juguete, con bigotes y capa, tal vez su mascota. Por cierto, quedó pendiente abrir un baúl donde se conservan los tesoros que su madre guardó por muchos años, tal vez ahí se encuentre el juguete. En esta foto está resumida la fisonomía Larrauri, los antecesores y la descendencia; en ella puede verse retratada también, a la niña Ina, la hija de Iker y Mayán.

Desde el balcón de la calle de Aranda, Iker tuvo un acercamiento por demás significativo al mundo; desde allí el niño conoció a un sector de la sociedad mexicana que jugaba la Rayuela, juego de trabajadores, de pobres, de hombres. Tiempo después, ya hechos jóvenes, él y sus hermanos se encargaban, rotativamente, de cuidar un estacionamiento que había instalado el padre en la planta baja de la casa de la calle de Aranda. Iker recuerda que tenían una habitación que daba al estacionamiento y desde allí, medio dormidos los hermanos y él, vigilaban y bajaban a abrir y cerrar el portón.



La disolución del matrimonio de sus padres y el problema de la falta de agudeza visual, aunado a la lejanía temporal, por necesaria, de la madre, repercutieron en su rendimiento escolar. Así se lo hizo saber a su mamá en una carta que nunca llegó a su destino, pero llegó a manos de una tía paterna que estaba al cuidado de los niños Larrauri. Conmovida y responsablemente, la tía informó a su hermano la situación del niño. Aquí entra en su vida un personaje inolvidable.

La palabra *Patro* significa, en esperanto: padre. El tío paterno fue Patro. Era un hombre interesado en las lenguas (hablaba varias) y conocía y fomentaba el esperanto.

Patro era una suerte de alquimista moderno, interesado en las ciencias exactas, en la literatura, las matemáticas y las artes. Era además un experto en escultismo. Después de llevar a Iker al oculista y comprarle sus primeros lentes lo llevó, junto con sus hijos a la asociación de *Boy Scouts*. Ahí les mostraba los tipos

y clasificación de los árboles y la geología. Les enseñó a hacer diversos tipos de nudos, a usar algunas herramientas, a distinguir los nombres de los cerros y volcanes inactivos. Algunos domingos Patro pasaba a un orfanatorio que estaba cerca del Campo Marte donde recogía a algunos muchachos para llevarlos con sus hijos y sobrino, a hacer sus recorridos. Una vez se perdieron en una gruta del Cerro de la Estrella, aventura significativa que seguramente le obligó a vencer el miedo. Un poco mayores Patro los llevaba al Centro Vasco, que abría sus puertas a los jóvenes descendientes de los inmigrantes que habían llegado a México a finales del siglo XIX y posteriormente a los refugiados. En el Centro Vasco aprendió el baile tradicional llamado spatadanza.

Ya hecho un joven y mientras estudiaba la preparatoria entró a trabajar a la tienda Sears en donde conoció a Jorge Angulo que trabajaba como aparadorista. En ese lugar se desempeñó como vendedor de ropa de trabajo "de overoles, que eran de muy buena calidad"; después pasó al departamento de venta de radios y luego al de ferretería hasta que por fin pasó a los aparadores, que era lo que más le atraía. Por esos tiempos compró su primera motocicleta, una Haley 125 que lo llevó a repetir los recorridos que hizo con Patro y con la que se movía en toda la ciudad hasta que, a los sesenta, Mayán le pidió y luego le exigió seriamente que dejara la moto. Muchos de nosotros recordamos su renuencia a hacerlo.

En el centro vasco, la madre y los jóvenes Larrauri Prado conocerían a un valenciano singular, Francisco Marco Chilet, que sería el segundo esposo de su mamá. Hacia 1947 Chilet, que era pintor y escenógrafo lo introdujo a la escuela de cine que fue abierta por el Sindicato de Producción Cinematográfica. Esta escuela era dirigida por Celestino Gorostiza y ahí estudió

durante tres años las técnicas de iluminación, teoría del color, historia del arte, escenografía y fotografía, ésta última impartida por el maestro Manuel Álvarez Bravo. Con posterioridad trabajó ya de manera profesional, en estas materias, con Julio Prieto.

Se trata de una vida que empezó a acumular conocimientos y técnicas, es decir, a sumar experiencias y también reconocimientos que lo hicieron ganar una beca a Europa estando ya en el museo, después de sus primeros trabajos. En 1957 se embarcó al Viejo Mundo y la UNESCO le preguntó qué quería estudiar, a lo cual él repuso con toda convicción que no quería ir a tomar cursos sino a aprender la organización de museos y las técnicas de exhibición. Este viaje lo hizo acompañado de su primera esposa, la educadora y estudiante de antropología, Irma Salgado. En París se contactó con expertos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), y con el especialista por excelencia en Europa, George Henri Riviére a quien visitó con frecuencia. El periplo lo llevó a Alemania, Holanda, Suecia, Noruega e Inglaterra. De ese viaje conserva sus cuadernos donde anotó lo relacionado a las técnicas de exhibición, los diseños de vitrinas, el grosor de los vidrios, el manejo de la luz natural, acondicionamiento de los depósitos, técnicas de conservación a través de los controles de luz y humedad. A la vez, éste fue un viaje de privaciones y de traslados en tercera clase, porque la beca era para uno; a su regreso hubo de viajar a Canadá y Estados Unidos para conocer los museos de esos países y finalmente, regresar a México para viajar a Pátzcuaro, Michoacán al Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL), a fin de conocer el uso de las técnicas museográficas que se impartían en los cursos de educación fundamental. Con esto, terminaba el compromiso adquirido con la UNESCO y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Hacia 1958 ingresa al Taller de la Plástica Mexicana donde se encuentra con Leopoldo Méndez, Mariana Yampolski, Andrea Gómez, Alberto



Demostrando la magia de una cámara digital en Cambodia (2000).



Beltrán, Adolfo Mexiac, Pablo O' Higgins y otros tantos grabadores de primer orden. Aquí se enriquece, se renueva su vitalidad y su conocimiento artístico. La polémica y la discusión acerca de la estética, el tema del *realismo*, sus preocupaciones "sobre el tema de la paz y de la amenaza atómica", su producción litográfica que salían a vender a la calle, en fin, la preocupación de los miembros del Taller por la situación mundial y nacional hacía de ellos verdaderamente militantes. En medio de esta efervescencia política y cultural el Taller comisiona a Iker en 1959 a llevar, junto con Adolfo Mexiac, una exposición al Festival de la Juventud a Viena. Este viaje lo realiza de igual manera al lado de Irma. En Viena volvió a visitar los museos y la obra de Klimt, Kandinsky y Kokoshka. Toda Viena le encanta, la de Mahler, la del doctor Freud, el Danubio, todo. De allí viajan a Praga y luego a Italia. En este lugar con la guía de restauradores expertos en la obra de Caravaggio tiene ocasión de conocer la mayor parte de la

pintura de este maestro del claroscuro; visitan la tumba de Dante, van a Verona —lugar que Mayán e Iker aman y donde visitan de vez en vez a su gran amigo, el escultor catalán de apellido Berrocal—. Con mucha pena y caballerosidad Iker me confía la dificultad de Irma para seguir su paso. Se entiende, la energía de Iker, su largo aliento, su plenitud de conocimientos no permiten al matrimonio un paso igual por la vida y la relación empezó a desgastarse, pese a la finura, sensibilidad, exquisitez y solidaridad de ella.

¿Fue el azar o el destino, si es que éstos existen y determinan nuestra existencia en este mundo? Iker lo explica con cierto pudor y con mucho dolor por Irma, de cualquier manera, ambos sufrieron esta separación. Lo cierto es que a su regreso de este segundo viaje a Europa él ingresó a la Universidad Iberoamericana a dictar cursos de museografía. En este lugar apareció una hermosa, glamorosa y sofisticada mujer que se hacía cargo de las relaciones públicas y difusión de la universidad. Ella representaba un mundo nuevo, el del teatro y el de una intelectualidad que integraba a Juan García Ponce, los Carlos, Monsiváis (muy jovencito) y Fuentes; Santiago Genovés, Gurrola, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi, Héctor Azhar, *toute le monde*. (En el archivo fotográfico de Alfonso Muñoz existen algunas fotos donde pude identificar a algunos de esos personajes). En fin, ella hacía teatro universitario y después decidieron casarse. Cuando esto ocurrió y Beatriz ingresó al mundo Televisa todo se fue derrumbando y terminó. El mundo de la farándula no era la especialidad de Iker, sobre todo, después de una vez en que llegó Chabela Vargas y una amiga a visitar a Beatriz.

Cuando la cantante quiso echarle los perros a Beatriz dijo Iker: — ¿Qué pasa aquí? Váyase usted señora. La cantante enva-lentonada sacó su pistola y le dijo: Váyase usted. No, la que se va es usted señora replicó Iker, y la sacó a empujones de su casa—.

Para continuar con esta semblanza le pregunté a Iker que cómo trabajaba y me contestó algo que muchos sabemos o sospechamos: con música, sin ella no trabajo. En la actualidad escucha sobre todo la ópera de Mozart y la música de cámara de Schubert; me sorprende que le interesa mucho la música de Schönberg (después, en los Estados Unidos firmaba Schoenberg) y su atonalismo y su duodecafonismo, pero a quien más ha escuchado es a su discípulo Alban Berg de quien le interesan los dramas musicales *Wozzeck* sobre texto de George Büchner y *Lulu* (que no terminó el autor y así fue representada en Zurich en 1937), sobre texto de Frank Wedekind. Por cierto que Berg era también pintor e íntimo amigo de Kandisky.

De la pregunta sobre la música derivó la concerniente a sus pintores y arquitectos preferidos. Los que no somos expertos en entrevistas creemos que nuestras preguntas son inteligentes o que sorprenderán a nuestro entrevistado. No fue éste el caso. Las respuestas siempre fueron, durante las cuatro sesiones de entrevista, muy elegantes, sin ostentación pero verdaderas cátedras, momentos de emoción y aprendizaje de mi parte. Me contó que el director fundador de la Bauhaus fue Gropius; otro director de esta importante escuela fue Hannes Mayer, quien cuando vino a México colaboró en el Taller de la Gráfica Popular y creó una editorial. En la Bauhaus se diseñó entre otras cosas, la letra "futura". Se aprendía carpintería, herrería, diseño artesanal e industrial. De ahí sale la línea de muebles *Knoll*.

Cuando le pregunté si le interesaba la obra del arquitecto Alvar Aalto le pidió a Mayán, que por allí pasaba, que sacara el vaso diseñado por este grande de la arquitectura y así terminé una sesión, admirando la pieza que quedó sobre la mesa. En esa ocasión insistió: *"el diseño está en la museografía, por eso es significativo. Si el museógrafo no prevé cómo va a funcionar su diseño fracasa su proyecto"*. Siente una gran atracción por el arte gótico y piensa que los más grandes pintores de México han sido Diego Rivera y Orozco. Por cierto que cuando estudiaba en la preparatoria en San Ildefonso, pasaba bajo los andamios del maestro y se quedaba buen rato mirándolo trabajar. Así empezó una discreta relación y un día Iker le pidió permiso para copiar un boceto. Rivera lo invitaba a las conferencias que impartía en El Colegio Nacional y que por supuesto disfrutaba mucho. Cuenta algunas anécdotas que juzga como invenciones del pintor, como aquella en que dijo que la carne humana era sabrosa. Como Iker es también escultor, le pregunté: ¿Te gusta la obra de Soriano? Y respondió que era muy





Inauguración de la Plaza Unión de Fuerzas de Ciudad Nezahualcóyotl, EDOMÉX., obra de Iker Larrauri (1971).

disfrutable, “pero me parece escultura de pastelero”, aunque admitió enseguida que la escultura del toro echado, instalada en la Laguna de las Ilusiones en Villahermosa es una de las más bellas creaciones. ¿Y Alexander Calder? —Me encanta, sobre todo su Araña, en Spoleto, Italia; debajo de ella pasan los coches—.

“El arte, dice Iker Larrauri, enriquece la realidad por la emoción; emoción como guía de conocimiento. Este conocimiento a través de la emoción es lo que realiza el museo; el deseo del museógrafo es hacer conjuntos significativos de objetos y que éstos te conmuevan”. Esto es lo que hace este artista de nuestro tiempo. Artista, museógrafo,

hombre que piensa y dice: “Se que cada vez tengo menos tiempo, hay más cosas que hacer, es la conciencia del tiempo finito. Se han ido retirando los más queridos”.

Esta intervención la termino recordando que cuando Iker impartía sus clases en la Iberoamericana, tuvo una alumna muy especial que fue la primera egresada de la carrera de Historia del Arte, María Antonieta

Cervantes, Mayán, como todos la conocemos. Pasó el tiempo, donde vivió solo en los edificios de la Condesa y en donde tenía como vecinos a Beatriz Scheridan, Gurrola y a Carlos Jurado con quien hizo una intensa y hermosa amistad. Corrió un poco más el tiempo y como quien dice, por casualidad, se encontró con Mayán en el Museo de Antropología donde ella trabajaba, ya como arqueóloga, en 1970. Platicaron y platicaron y como la charla no acababa Iker invitó a Mayán y a



su compañera de la sección de arqueología donde ambas trabajaron, Doris Heyden (*in memoriam*), a ver una película muy divertida, *La fiesta inolvidable* de Peter Sellers (Iker era un gran cinéfilo) y al terminar el filme la sabia Doris hizo gracioso mutis. De ahí se fueron a casa del gran amigo de ambos, Lenin Molina, a uno de sus salones inolvidables. Después, al ver que no podían separarse porque desde el primer instante de su reencuentro ya estaban unidos de por vida y para siempre, se fueron a bailar al Jacarandas, tan de moda en ese entonces. Desde hace 36 años se casaron y nunca parecieran cansarse uno del otro. Mayán reúne todos los requisitos intelectuales, —además de los de ama de casa y magnífica cocinera— de compañera y amiga, de colaboradora y, sobre todo, de unificadora de la admirable familia que rodea y respeta a Iker sobre todas las cosas. Familia a la que ahora se integra el nieto, el adorado Iñigo, hijo de Ina y de nuestro joven amigo Rodrigo Bazán. Además, tenemos que agradecer a Mayán que sea ella quien reúna a los amigos, ya que la amistad es lo que ellos fomentan y nos permite disfrutar su compañía.





Memorias compartidas: Iker y Jorge Angulo

Jorge Angulo¹

No evitaré mi indiscreción al mencionar que conocí a Iker cuando él era un estudiante de arquitectura y pasaba sus vacaciones trabajando como ayudante en el departamento de “*Windows Display*”, en la tienda de Sears Roebuck de México, donde Noel Morelos y yo trabajamos durante los años de 1948-49, época en que todos buscábamos algo que verdaderamente estimulara nuestras inquietudes.

En 1953 casualmente volví a encontrar a Iker y conocí a Yolotl González estudiando pintura en la escuela de “La Esmeralda” cuando yo ayudaba al maestro Zúñiga.

A sugerencia de Yolotl y de Iker, en ese mismo año, acudí al Museo de Arqueología y Etnografía en Moneda 13 para dibujar las piezas arqueológicas en las que siempre me había intrigado su contenido. En alguna etapa de mi dibujo me encontró Mario Vázquez, quien me invitó a copiar algunas escenas de códices para una exposición temporal que realizaba sobre *Instrumentos Musicales Prehispánicos* y comencé a asistir a conferencias y a algunas clases que se impartían en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), localizada en un ala poniente del museo.

En el año de 1954 me inscribí en la ENAH y en el segundo semestre Iker fue invitado por Alberto Ruz a participar en las excavaciones de Palenque.

Hacia 1954-55, Iker y yo fuimos invitados por una arqueóloga retirada a visitar Tikal, poco antes de que Shook y William Coe iniciaran su gran proyecto de investigación y restauración.

La aventura de “descubrir” Tikal fue una experiencia que no creo que podamos olvidar por años, ya que para llegar al Petén, tuvimos que tomar un avión usado por los paracaidistas en la Segunda Guerra Mundial y convertido en pertrecho que una empresa de carga guatemalteca reacondicionó para transportar costales de maíz, puercos vivos, gallinas y otras

¹ Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

mercaderías entre las que tuvimos que acomodarnos como otro elemento de carga en el vuelo semanal entre Guatemala y la Isla de Flores.

En la Isla de Flores contratamos un guía local que sabía como llegar a Tikal y en su burro cargamos una tienda de campaña y tres cajas de provisiones para pasar dos semanas en la zona arqueológica. Caminamos durante cuatro o cinco horas en la región selvática de aquel tiempo y cuando, según el cálculo de tiempo y distancia (leguas), pensamos que debíamos estar ya cerca del sitio, sólo veíamos árboles altísimos, fue entonces cuando Iker me dijo: súbete a ese cerrito a ver si logras observar si vamos en la dirección correcta. A medio "cerrito" me di cuenta que la formación del cerro no era natural sino compuesta de piedras labradas, desacomodadas por las raíces de los árboles de lo que, más tarde, comprendimos se trataba el Templo IV de Tikal.

En 1955 después de su experiencia en Palenque y totalmente apoyado por el entusiasta director del museo, el doctor Eusebio Dávalos, Iker proyectó la entonces descabellada idea de reproducir la Tumba de Pakal, condicionando el último tramo de la escalinata interior del Templo de las Inscripciones, desde una puerta en el segundo piso del museo, que condujera a un gran cuarto que se usaba como bodega de cachivaches, donde estaría la réplica de la tumba con salida al gran patio del museo, ahora salida de la sala de la escultura helénica.

Contagiados por el entusiasmo del doctor Dávalos y con la asesoría de Miguel Covarrubias, (nuestro gurú), Iker formó un equipo con Mario Vázquez, Teté Dávalos, el arquitecto Nacho Angulo, para calcular la carga de materiales constructivos, Paco Rul, creó maravillosas réplicas del ajuar de cuentas, orejeras y otros enseres de jade y serpentina al derretir plásticos de diversos colores y cualidades, como uno de los primeros experimentos en este campo de la tecnología moderna y Jorge modeló uno de los relieves laterales de la tumba en la que se alojan los "Nueve Señores de la Noche" que habitan en el Xibalbá de los mayas.

Aquellos eran días de un intenso, pero gratificante trabajo que hacíamos en el museo, ya fuese desempolvando piezas de la bodega de Adela Ramón, pintando paneles con colores o texturas para que resaltara el valor de las piezas o introduciendo dibujos que explicaran su uso o función, antes de salir a comer en la tortillería que existía en Corregidora

y regresar precipitadamente a las tres de la tarde para atender las clases de la ENAH que terminaban a las nueve de la noche. Ahora no sé de donde aprendimos

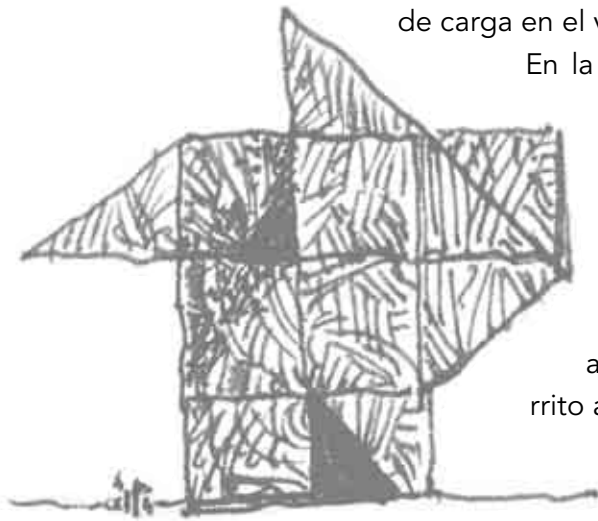
más sobre la arqueología, si de las experiencias de las mañanas en contacto

con las piezas, de las clases de

los profesores que recibíamos en las tardes o de las

prolongadas discusiones

que cada sábado teníamos en La Luz



Amistoso encuentro con un gorila:
Carlos Navarrete, Alfredo López-
Austin y Jorge Angulo (2005).



y que se extendían hasta que cerraban la famosa cantina y en las que Carlos Navarrete estaba siempre presente.

De julio a octubre de 1955 realicé mis primeros trabajos de campo en Palenque y en Chichén Itzá como ayudante de Alberto Ruz, mientras Iker y los demás del equipo siguieron trabajando, Chappie me sustituía añadiendo o eliminando los detalles ornamentales en cada uno de los "Nueve Señores de la Noche" en las copias del relieve que servía como modelo. A finales de octubre de ese mismo año, se inauguró la Sala de Palenque y que ahora estaría cumpliendo 51 años en su lugar de origen o 42 en el Museo de Chapultepec.

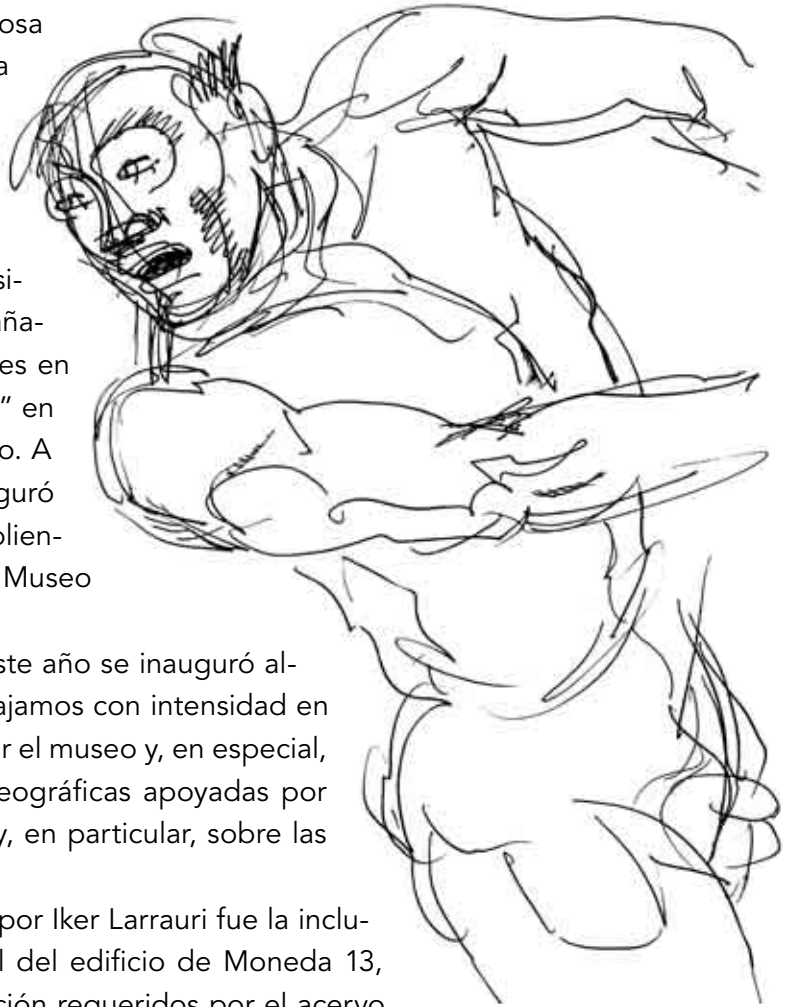
En el año de 1956, no recuerdo si en este año se inauguró alguna sala, pero estoy seguro que todos trabajamos con intensidad en la planeación de varios proyectos para mejorar el museo y, en especial, en la discusión y recopilación de ideas museográficas apoyadas por la asesoría académica de Román Piña Chán y, en particular, sobre las culturas de Oaxaca.

Después en otra innovación propuesta por Iker Larrauri fue la inclusión de una *mezanine* en el costado oriental del edificio de Moneda 13, para subsanar la falta de espacios de exposición requeridos por el acervo zapoteca y mixteca. Otra vez el arquitecto Nacho Angulo se encargó del cálculo de las cargas y resistencia de materiales en la construcción del edificio histórico, donde se realizó uno de los más espectaculares montajes en los museos de la época que, promovido periódicamente por Raquel Tibol, provocó la admiración de varios países.

Debo añadir que durante el largo proceso del montaje, el doctor Dávalos invitó al licenciado López Mateos, entonces candidato a la presidencia, a presenciar cómo una instalación moderna se adaptaba a una estructura antigua y prometió que cuando fuese presidente buscaría los medios para exponer digna y didácticamente los diversos materiales que componen la antropología de México.

Como una anécdota común que ocurre en cada inauguración de exposiciones, en el momento en que entra el director del museo con los invitados, los museógrafos casi siempre salen corriendo por la puerta de atrás. Sólo que en este caso, cuando el doctor Dávalos subía con López Mateos, por la escalera de la *mezanine* tuvimos que brincar, desde el otro extremo de la misma, al piso bajo. Las explicaciones del doctor Dávalos a la comitiva fueron interrumpidas por tres *bangs* de los zapatazos, seguidos de carreras de puntitas que trataban de hacer el menor ruido.

En 1958 aproximadamente en el mes de mayo, Iker recibe una beca de la Organi-



zación de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), pedida con anterioridad, para visitar varios museos en Europa, que sólo él puede relatar.

En septiembre de ese mismo año, la UNESCO organizó un Seminario Regional sobre la "Función Educativa de los Museos" efectuado en varias ciudades de Brasil durante tres semanas. Al seminario asistimos Mario Vázquez, Cristina Bonfil y Jorge Angulo como representantes de los museos de México y Chappie, ya de Angulo, como observadora. En una de las sesiones del seminario se trataron aspectos sobre la conservación de materiales arqueológicos, hasta esa fecha ignorados en México, también se relató el caso de una máscara de madera sacada de un espacio húmedo a dos cuadras del museo, y que ante los ojos de los arqueólogos y museógrafos presentes, se fue astillando y convirtiéndose en polvo conforme se secaba. El relato originó que los directivos de la UNESCO, ofrecieran una beca para estudiar los métodos de conservación en alguno de los países donde existieran ese tipo de escuelas.

Un año después en 1959 cuando Iker todavía estaba en Europa, el doctor Dávalos nos pidió a la pintora Chappie y a mí que reprodujéramos los murales de Bonampak (escala 1:1) en un espacio antiguamente utilizado como gimnasio por el personal de la Secretaría de Hacienda, conexo al patio-jardín del museo. Con la ayuda del arquitecto Angulo y a las hábiles manos de Paco Rul, se diseñó una estructura de madera con paneles de fibracel que sirvió de base para reproducir los tres cuartos pintados de Bonampak. En este trabajo se integraron los pintores Carlos Nakatami y Guillermo Zapfe durante un intenso periodo (noche y día) de tres meses.

Poco tiempo después, el doctor Dávalos, a quien tanto le debe el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y los museos de esta misma institución, consiguió la concesión de la Secretaría de Hacienda para utilizar el espacio de su gimnasio y me encargó instalar la Sala Maya con un diseño que debía adaptarse a la distribución del mobiliario dejado por la exposición temporal de Egipto, en el que se pudo ampliar el espacio de exposición al incorporar el Edificio 1 con las pinturas de Bonampak.

Tres o cuatro días antes de la inauguración de la sala, Iker regresó de Europa y recuerdo que hicimos cambios en el color de algunos muros tra-





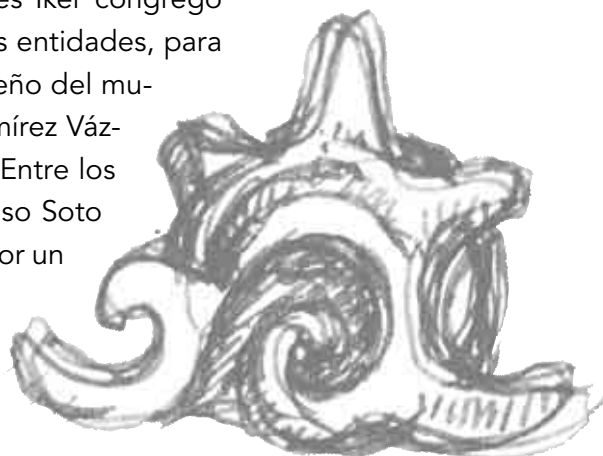
En Milán con el nieto a cuestas (1990).

tando de captar el sentimiento que las piezas despertaban en las diferentes etapas cronológicas y ambientales por las que pasaron las culturas mayas. Cambios de color que el inigualable maestro Gabriel Nieto efectuaba con la misma rapidez que nosotros cambiábamos de opinión.

Entre 1959-60 cuando Iker regresó, el equipo de museografía se dedicó a planear y diseñar, en un espacio reducido, la Sala de las Culturas de Occidente, que ingeniosamente se resolvió al separar cada área cultural, por medio de plataformas con distintos niveles y con el color más apropiado para distinguir los distintos rasgos que identificaran a la región expuesta.

La beca ofrecida por la UNESCO llegó en julio para presentarse en el Instituto de Arqueología de la Universidad de Londres el 1 de septiembre de 1959. Además de los cursos de prehistoria europea, el mayor énfasis se centró en la conservación y restauración de madera húmeda, materiales orgánicos y metalurgia, con seis meses adicionales para recorrer museos en Europa donde hubiese laboratorios de conservación.

Durante mi estancia en Londres aprendí los métodos de conservación y restauración de materiales arqueológicos. Después Iker congregó al equipo con experiencia en trabajos previos en diversas entidades, para asentar las bases museográficas y museológicas en el diseño del museo que López Mateos había encargado al arquitecto Ramírez Vázquez para ser construido en el Bosque de Chapultepec. Entre los museógrafos de ese equipo estaba Mario Vázquez, Alfonso Soto Soria, Miguel Celorio y no recuerdo si Paco Rul participó por un tiempo o ya se había integrado a los trabajos de arqueología. Poco después el equipo creció al integrarse Pepe y Constantino Lameiras, Otto Schondube, Chabela Pozas y continuó creciendo e incorporando pasantes de





Con el entrañable amigo Bonfil en Torreón, Coah. (1974).

diversas especialidades que con el tiempo se convirtieron en museógrafos conocidos.

En los años 1961-62, me integré al equipo de museografía formado por Iker, a la vez que formaba los laboratorios de conservación, dentro del nuevo proyecto de laboratorios de investigación complementarios al Departamento de Prehistoria dirigidos por el profesor José Luis Lorenzo.

Mi labor en el proyecto del Museo Nacional de Antropología consistió en diseñar el espacio requerido por los laboratorios de conservación y bodegas de estudio que debían quedar en los sótanos del nuevo edificio. En cuanto a la planeación museográfica y asesorado por el arquitecto Marquina, me quedé encargado de la Sala Teotihuacana y de la Sala Maya, bajo la dirección de Alberto Ruz, en la que habíamos planeado, además de trasladar la Tumba de Palenque e instalar los murales de Bonampak en un supuesto ámbito semi-selvático reconstruido en el jardín conexo, instalar un pequeño *Planetarium* en el que se pudiera reconstruir la posición de las estrellas en el pasado, calculando visualizar los cambios celestes durante los katunes, baktunes y pictunes, así como en otras fechas señaladas en el calendario maya.

Alfonso Soto Soria y su equipo se encargaron de la selección e instalación de las antiguas y nuevas colecciones de etnografía en el piso alto del museo, mientras Iker se hacía cargo de la sala de Introducción y Orígenes, donde pintó, a gran escala, la megafauna prehistórica y realizó en una maqueta, una pintura que antes había hecho sobre la cacería del mamut localizado en Tepexpan, señalando una víctima del proboscido localizada como esqueleto durante las exploraciones arqueológicas. A la vez, se encargó del diseño de la enorme sala de monolitos Azteca, con una rampa que da perspectiva al conjunto de salas circundantes en la que agregó su famoso diseño escultórico del caracol cortado usado como trompeta para marcar las horas en el museo.



La frustración por una supuesta falta de presupuesto para instalar el *Planetarium* y los laboratorios de conservación, junto con otras diferencias de opinión con el extenso grupo de arquitectos administrativos que censuraban los proyectos museográficos, alegando austeridad en el uso del color y la colocación de piezas de cerámica prehispánica frente al frío fondo del mármol ... y otras desavenencias, me hicieron renunciar al proyecto del museo para terminar mi tesis de maestría en arqueología y trabajar en el laboratorio de conservación instalado en el Departamento de Prehistoria, para cumplir con el compromiso adquirido con la UNESCO.

A partir de esa etapa, me encontré ocasionalmente con Iker como amigo, ya que me trasladé a Cuernavaca como representante regional del INAH para los estados de Morelos y Guerrero y no supe más del homenajeado hasta que fue nombrado Director General de los Museos del INAH durante la administración de Guillermo Bonfil Batalla.





APR 17 . 300 - IX

Reminiscencias

Beatriz Barba Ahuatzin¹

A Iker Larrauri

Agradezco la oportunidad que me han dado para hablarles de Iker Larrauri, un artista de gran sensibilidad, un estupendo amigo y compañero, un jefe estimulante y justo, uno de los más significativos museólogos que se han formado y trabajado en México y en el mundo; en fin, alguien de quien resulta un ejercicio placentero el presentarlo y un momento pedagógico el escucharlo.

Iker estudiaba arquitectura cuando lo conocí, a través de una mutua amiga, lo entusiasamos a que estudiara arqueología, y se asomó a esos lares por 1952, cuando la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), estaba recién formada y se apretujaba con otras instituciones antropológicas en la calle de Moneda número 13.

Era otro México y otras las condiciones de la antropología, ciencia del hombre, importada de Inglaterra, Francia y Estados Unidos a México, por un grupo de grandes señores de la ciencia nacional, que habían viajado por todo el mundo y que nos enseñaban prehistoria, arquitectura, cerámica, arte, organización social, tradiciones, y comercio del México antiguo, en cátedras preparadas en sus grandes bibliotecas.

En el palacio de la calle de Moneda donde se encontraba instalado el Museo Nacional de Antropología, había muchas otras dependencias antropológicas, que requerían de grandes espacios, pero no se contaba con suficiente simpatía oficial, ni reconocimiento legal. Entre esas instituciones estaba la ENAH con su diptoteca, la Biblioteca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Departamento de Códices, el Departamento de Prehistoria, el Departamento de Investigaciones Antropológicas, el Departamento de Acción Educativa del INAH, el local para los Estudios de las Culturas de las Antillas y el Mar Caribe, los Laboratorios Vic-

¹ Es investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social de INAH.



king, la Fototeca del INAH, y muy diversas instalaciones del propio museo como la tienda, servicios escolares, los talleres de museografía y otros como carpintería, keramoteca, yesos, laboratorios de Tlatilco, la gran bodega, entre otros. Todo tenía un mínimo de espacio y un máximo de importancia, era una locura, cuyo lado bueno era que todos nos conocíamos muy bien, sabíamos quién era y qué hacía: antropólogos, bibliotecónomos, musicólogos, estudiantes, profesores, guardianes, y paro de contar.

Era un universo introvertido y endogámico, celoso de su quehacer y preocupado por avanzar en el conocimiento de la antropología mexicana. En el ánimo de todos parecía predominar la idea de conocer y servir a México permaneciendo indiferente a los intereses económicos, según se concluía por los bajísimos sueldos que se percibían, menores a los de los maestros de educación primaria.

Dentro de ese universo había un misterioso mundo, el de los museógrafos, presidido por el doctor Daniel F. Rubín de la Borbolla y el maestro Miguel Covarrubias, ayudados por Alfonso Soto Soria y Mario Vázquez, éste último discípulo de Federico Gamboa. Ellos eran los encargados de mejorar las salas y darles un toque de modernismo, eliminando las líneas barrocas y las viejas vitrinas recargadas de objetos.

Para principios de los años cincuenta estaban determinados a hacer sentir al visitante que entrar a las salas era meterse al mismo inframundo prehispánico; en su museografía se sentía la preocupación casi teatral de que

el que llegara no pensara más que en que estaba viviendo en la época prehispánica: el espacio se achicaba, se obscurecía, y cada pieza, iluminada individualmente, reconquistaba su personalidad cultural y su valor social y ya no se perdía en el anonimato de la multitud de piezas abigarradas. Para conseguir un sabor nacionalista, las paredes se pintaban de verde bosque y rojo indio, colores de las zonas arqueológicas y del campo mexicano. En todo esto entraban los valores de la Revolución, de redefinir la personalidad del campesinado mexicano.

Para la nueva Sala de Teotihuacan, las vitrinas se diseñaron con tablero y talud, y daba sombra en una pared parte de la gran pirámide de Quetzalcóatl, para



que el público sintiera su propia pequeñez y se viera abrumado por las dimensiones arquitectónicas reales, aunque sólo fuera por un momento.

En 1952, la diapoteca de la ENAH estaba a mi cargo, indecorosamente instalada debajo de la escalera que subía a la escuela, y ahí vi, desplegada, la eterna sonrisa de Iker Larrauri que se inscribía en arqueología y, sin saberlo, se metía en la enorme trampa en la que caen los que por un instante se asoman a las ciencias antropológicas, ya que éstas se convierten en el quehacer de la vida, en el motivo mismo del para qué vivir. Eso aún no lo sabía él y yo creí que por eso sonreía, pero no, Iker siempre conservó esa franca y alegre actitud ante todos los sucesos, buenos y malos.

Tengo que aclarar que Iker es una de las gentes con más dotes que yo conozca, pero también está cargado de modestia; todo lo hace bien, a veces para su propia sorpresa, más de una vez lo oí decir "no creí que me fuera a quedar tan bonito" esas actitudes hacían que los jefes lo apreciaran pronto y los compañeros no sintieran competencia ni envidia. En poco tiempo Iker fue de los estudiantes más queridos y reconocidos por todos.

Tan pronto que en 1953, fue requerido por el doctor Alberto Ruz para que le ayudara en la zona arqueológica de Palenque, entonces comprometida con la restauración de la torre. No quería a otro estudiante más que a Iker, y él trabajó con ahínco y entusiasmo, pero por el eterno problema de sus ojos tuvo dificultades con la altura del edificio y prefirió regresarse a México a terminar su carrera. Fue entonces cuando se definió por trabajar con los museógrafos.

Poco después, el doctor Daniel Rubín de la Borbolla dejó la dirección del museo para formar el Museo de Artes Populares dependiente del Instituto Nacional Indigenista, y el doctor Eusebio Dávalos, dejó la escuela y pasó a la Dirección del Museo Nacional de Antropología. En ese histórico momento se definió una terna que haría época en la historia de la museolo-





Conversando con Carlos Navarrete (2003).

gía mexicana: Mario Vázquez, Iker Larrauri, Jorge Angulo; los tres jóvenes y dinámicos, bien preparados y con la experiencia de los grandes maestros ya citados, se dieron a la tarea de mejorar las salas de arqueología del vetusto edificio, consiguiendo grandes éxitos. Mediatizaron los excesos museísticos de sus mentores y lograron unas salas diferentes, atractivas, pedagógicas, con vitrinas muy adecuadas y convirtieron la solemnidad del museo en una deliciosa experiencia.

Como si fuera poco lo que hacía, por esas épocas Iker se interesó en formar parte del grupo de artistas del Taller de la Gráfica Mexicana, donde campeaba la personalidad de Leopoldo Méndez y donde destacó con la maravillosa facilidad que tenía para lograr cualquier expresión artística. Los grabados que hizo tuvieron la misma calidad y trascendencia social que la de sus maestros. Redondeando la preocupación por la plástica revolucionaria, en el sexenio del presidente Adolfo López Mateos, trabajó en la obra *Pintura mural de la Revolución Mexicana*, dirigida por Leopoldo Méndez, Carlos Pellicer y Manuel Álvarez Bravo.



Iker siguió en el Museo Nacional de Antropología encargado de algunas salas del nuevo museo en 1964, pero desde antes, y como producto de la observación que constantemente hacía de los estudiantes que visitaban tanto las salas como los diferentes servicios del museo, se había forjado la idea de que para la debida protección del patrimonio nacional y la educación integral de los mexicanos, era

indispensable que cada establecimiento escolar contara con un pequeño museo, un local con cierta cantidad de elementos museográficos (vitrinas, paneles, bases, entre otros), para que constantemente estuvieran a la vista objetos que aumentaran la cultura de los educandos y desarrollaran el gusto por las exposiciones.

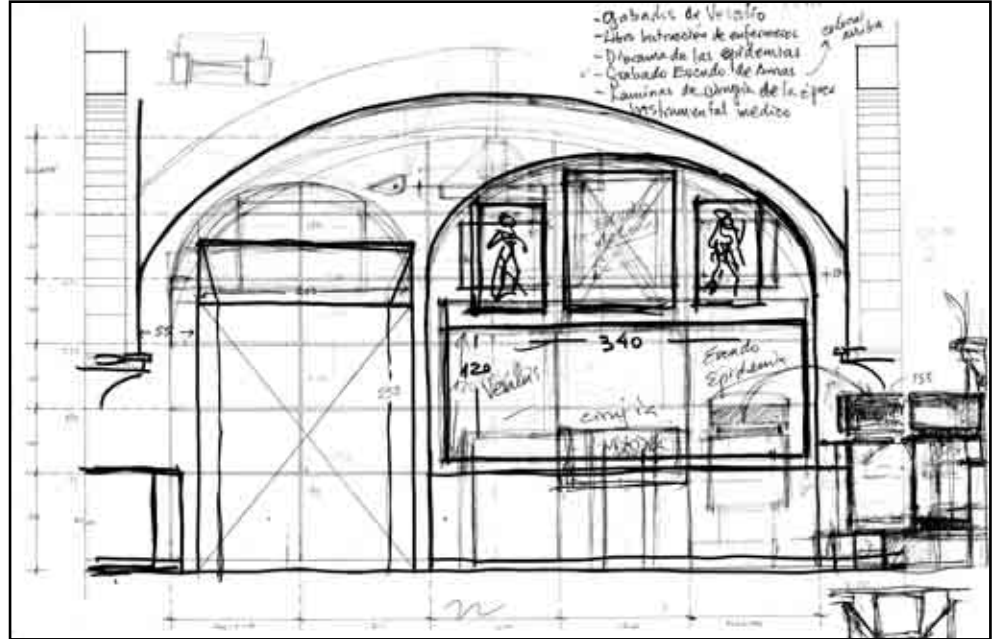
A este proyecto, a este su invento, le llamó "Museos escolares" y veía como premisa que cada escuela consiguiera piezas diferentes para cada exhibición, entre las familias de los niños o jóvenes, para que se conociera la historia real de cada comunidad y se afirmara la identidad nacional, haciendo posible la eliminación de todo tipo de discriminaciones. No pensó en exposiciones permanentes, sino en que se intercambiaran piezas con otras escuelas, también de manera temporal. Con ello deseaba familiarizar a las nuevas generaciones de mexicanos con los museos, facilitando la defensa del arsenal cultural y estético del pueblo de México.



Cuando fue director general del INAH, el doctor Guillermo Bonfil, Iker fue nombrado Director de Museos del INAH, y el Museo Nacional de las Culturas, donde yo laboraba como subdirectora, pasó a ser de su incumbencia. Entonces fue mi jefe. Nos visitaba constantemente y las actividades educativas que teníamos le parecían la tarea más importante; recuerdo su euforia cuando inauguraba los productos hechos en los talleres sabatinos: platería, macramé, pintura, escultura en madera, entre otros, todo inspirado en las colecciones de la institución, y en su discurso decía que eso era lo que quería para los museos escolares, niños rescatando tradiciones y formas que recrearan la estética del México de antaño. Iker tuvo la suprema cualidad de un buen jefe: dar reconocimientos y estímulos sin celos, ni regateos, con la clara visión del hombre sabio que practica la idea de que los buenos productos nunca han sido fruto del sabotaje y la crítica.

Después de 1976 formó una sociedad con el arquitecto Jorge Agostoni para realizar museos por encargo de los estados de la República y otras instituciones a veces extranjeras. A principios de los años ochenta, a solicitud de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), trabajó en pro-





yectos de museos para Kuwait y Egipto, unos los vio realizados y otros no porque estaba materialmente en varios mundos. También laboró durante tres años para los proyectos del Museo de la Cultura Egipcia en el Cairo, pero no se consolidó.

Cuando viajé a Egipto con el grupo de Jorge Canseco y visitamos el Museo de la Cultura Nubia, en Aswan, el encargado de la tienda, oyéndonos hablar español, me preguntó si éramos mexicanos y cuando le dije que

sí nos llevó a conocer una parte del museo, llenando de alabanzas el buen gusto del que había proyectado el edificio que satisfacía a todos y que era precisamente Iker.

Nuevamente lo volví a ver cuando había decidido dedicarse a pintar; ya no quería hacer nada más. Quizá ese deseo de aislarse correspondió a una temporada de mala salud, pero afortunadamente ha contado con el amoroso apoyo de esa magnífica mujer que es María Antonieta Cervantes, a quien menciono como uno de los grandes premios que el destino le ha deparado a Iker, ya que, igual que él, espera lo bueno y lo malo de la vida con una graciosa sonrisa, mientras se aferra sabiamente a situaciones que salvarán la contingencia.

Iker puede proponerse cualquier cosa, pero los museos siempre lo hacen flaquear y pude convencerlo de que nos acompañara en la aventura de hacer cinco diplomados en museología que se han

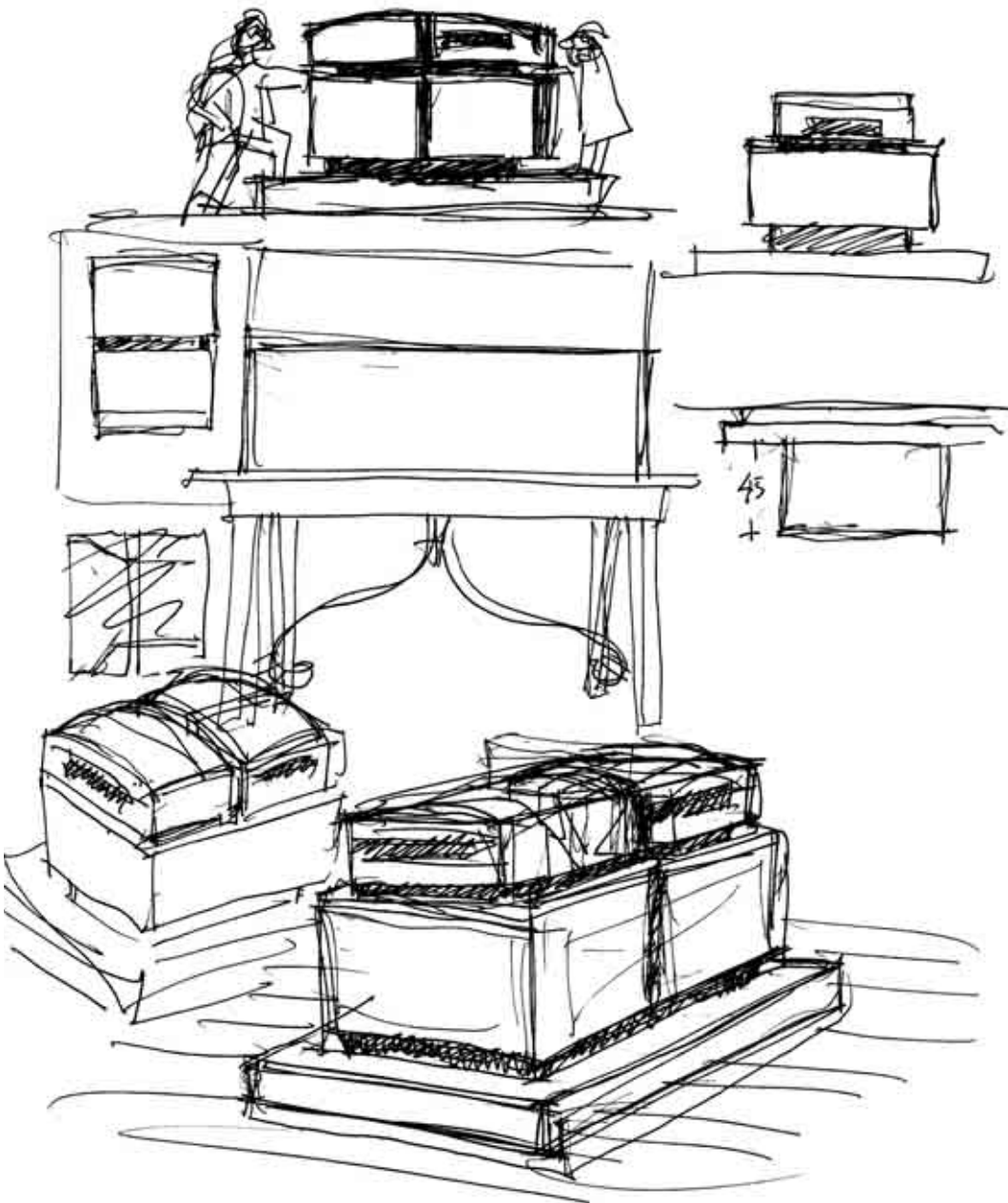


Mayán e Iker en La Antigua, Guatemala.

organizado para la Escuela Nacional de Antropología, la Dirección de Etnología y Antropología Social y la Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas, a la cual, por cierto, Iker le diseñó un espléndido logo inspirado en un mascarón de Tláloc. En esos diplomados tuvo gran éxito y cuando terminaba su exposición, los estudiantes lo amagaban con preguntas y no lo dejaban salir, lo que lo estimulaba y alargaba sus charlas de manera infinita. Me recordaba al doctor Pedro Bosch-Gimpera, quien nos impartía sabiduría a borbotones, y parecía agradecer que lo escucháramos.

Creo que he hablado mucho y sólo quiero volver a reconocer a los organizadores de este evento, la invitación para hacer pública mi admiración y reconocimiento a uno de los grandes teóricos y prácticos de la museología mexicana del siglo XX, a aquel muchacho genial y siempre sonriente, al que todo le salía bien, aún cuando no quisiera, a Iker Larrauri.

Muchas gracias.



Ramón Bonfil

Instit. de Ortopedia
Camino Xochimilco
y Periferico



Una charla amistosa con Iker

Carlos Navarrete Cáceres¹

Hablar de Iker Larrauri es meterse en el “jardín de los senderos que se bifurcan”. La prueba está aquí, en los testimonios de sus amigos y colegas de su personalidad y trabajos, que en verdad eso son: “sus” trabajos.

Si partiéramos de hoy hacia atrás, en un triángulo abatido cuyo vértice apuntara a la inversa, a sus años de estudiante de arqueología, para ir creciendo día a día, hasta convertirse en protagonista fundamental en el desarrollo de la museografía mexicana. Complementa el espacio su vocación artística de rica trayectoria: escultor, pintor, grabador, dibujante de los que al tiempo que platica lo va trazando gráficamente sobre una servilleta o cualquier superficie blanca. Platica “en vivo”, como lo acostumbraba su amigo Alberto Beltrán.

Hombre de tacos y caldos mañaneros de Indianilla y equilibrado señor de mundo, refleja diferencias y calidades en su vida profesional, pues con igual pasión propone un atrevido montaje para el museo de Nubia, como organiza con pocos elementos un alegre museito escolar. Sólo acumulando, cultura, pensándola y aplicándola, es posible gustar del más moderno montaje y al mismo tiempo respetar la museografía que se expandió en el mundo a partir de la *Exposición de París en 1900* y la mexicana del *Centenario*. (Corre por ahí disperso, desaprovechado, un mobiliario que perteneció en ese momento al Museo Nacional, de perfil azteca, adornado con grifos y grecas). Estoy seguro que le molestaría una renovación exagerada de la forma actual como se acumulen las colecciones del Museo del Cairo, con sus misterios, arte a raudales, belleza desmedida, polvo y leyendas, faraones, lacayos y sombras. Equivaldría mandar a bodega a 97 espuelas que abarcan de la Colonia a la República, para exhibir únicamente tres que el capricho de un curador juzgara características, como sucedería como si lo moldearan, por ejemplo, el Museo Bello de Puebla.

Veo a Iker flexómetro al cinto, calculando espacios, midiendo perspectivas, dimensionando piezas minúsculas y paisajes, o pintando un rino-

¹ Es investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.



ceronte acorazado, casi medieval, al que imagino irrumpiendo en una batalla entre moros y cristianos.

Más lejos el Iker llano, de incansable plática y “dador de confianza”, como dicen sus amigos chiapanecos con quien me encontré a principios de febrero de 1952, en las oficinas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), inscribiéndose en la carrera de arqueología. El joven informal que manejaba moto y carro, visitador de ruinas y lugares.

Fuimos a Tenayuca con el guatemalteco Alfredo Méndez y el “tico” Víctor Manuel Arroyo Soto, cuyo nombre encabeza hoy la biblioteca de la Facultad de

Humanidades de Costa Rica. No exagero al afirmar lo importante que fue para mí esa visita, recién llegado de Guatemala e iniciándome en entender el traslape entre el arte prehispánico y la estética que pregonaba “la Revolución”: de Tenayuca arrancan las líneas y los ángulos encontrados de los frontones de Ciudad Universitaria diseñados por el arquitecto Alberto T. Aray. “Pero no es la influencia de las formas mexicas arqueológicas –nos comentó Iker-, sino el efecto de sombras, cubos y ángulos que provocan el juego de superposiciones, tal como las dejaron expuestas los arqueólogos restauradores”. Nos recomendó un *Artes de México* de 1954 (Núm. 2:43 y 57) con un artículo de Ricardo de Robina. Conservo el ejemplar y leyéndolo

me doy cuenta que durante esos años en arte y otras cosas se respiraba optimismo.

El Iker estudiante traía una sólida formación producto de su paso por arquitectura, además de poseer gran habilidad manual. Llegó el momento de ir al campo y yo partí a Mitla, Iker a Palenque a trabajar bajo la dirección del doctor Alberto Ruz. Subió, más bien escaló las crestas del Grupo de la Cruz. Midió y dibujó láminas que posteriormente Ruz incorporó a sus informes. Un lujo para cualquier arqueólogo: pocos han estado parados en los emblemas mayas del poder. Además, diseñó el primer museo palenquero de sitio.

Por inspiración del profesor Wigberto Jiménez Moreno, un grupo de estudiantes de arqueología e historia formamos un equipo de investigación para reconocer cuevas en los alrededores de México: Antonio Pérez Elías, Carlos Martínez Marín, Mario Vázquez, Jorge Angulo, Alfonso Muñoz, Alfonso Cuevas, Fernando Ayala, el “sargento”, Francisco Ortiz Vilchis, Julio



La abuela minera de Real del Monte.

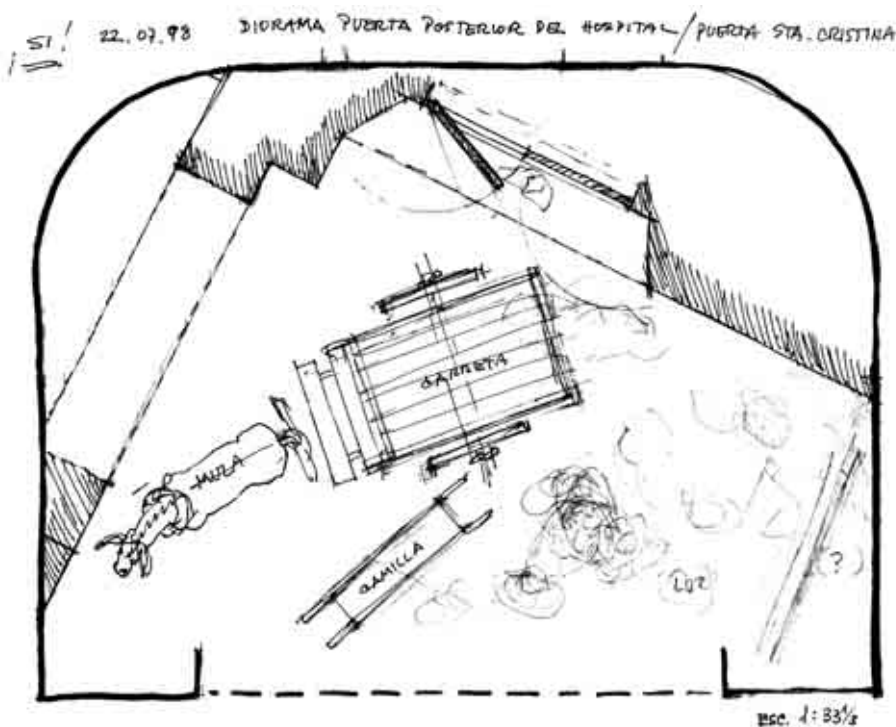
Breña, Gildardo Magaña y nosotros dos. Pérez Elías publicó en *Tlatoani* (1954) un estudio inicial sobre la importancia del uso de las cuevas para la etnohistoria. De ahí salió mi primer artículo producto de una excursión a la cueva de Calucan, lugar hasta hoy sagrado en el Iztaccíhuatl, donde recolectamos una muestra cerámica de usos ceremonial mexicana. La lámina que ilustra las cabezas y los cuerpos de figurillas fue dibujada por Iker (*Tlatoani*, núm. 11, 1957:14-48).

Posteriormente fue la cueva el Gavilán, cerca de Tepetlaoztoc, abierta en una formación volcánica enfrente de un montículo que forma parte de la historia de la arqueología mexicana por haberlo excavado Leopoldo Batres (1904). Fuimos dirigidos por Román Piña Chán, quien publicó la cerámica en la memoria de la Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología celebrada en 1956. En el reconocimiento del cerro de San Joaquín tuvimos la suerte de que nos acompañaran el ameno y sabio Pablo Martínez del Río, otro impulsor de estudio de cuevas.

La experiencia de permanecer allí varios días nos acercó como grupo. Dormíamos y cocinábamos en el interior, e Iker enseñó la forma de lavar los platos con tierra para ahorrar agua. Excavamos una trinchera de acercamiento al montículo y esa fue una de nuestras primeras sensaciones en el oficio de descubrir: ir sintiendo con las manos y la vista el lenguaje de los materiales. El estudio mostró cambios y afinidades entre las épocas Coyotlatelco, Mazapa y Azteca I.

La tradición dice que frente a la pirámide, subido en un árbol, Nezahualcáyotl vio morir a su padre en manos de los tepanecas. En la superficie se encontró material Azteca III. Si traigo nombres de aburridos tipos y fechamientos, es para recalcar que aquellas jornadas nos dotaron a los entonces aprendices de una columna cronológica de donde partir, referencia y respaldo que aún lo es.

A esa generación dejó profunda huella un personaje: Miguel Covarrubias. Cincuenta años después pienso que en las clases de Covarrubias





AVANZANDO EN
EL MAR DE LA
IGNORANCIA

–descubrimientos, piezas de arte y monografías–, aprendí más arqueología mesoamericana que en asignaturas especializadas. Recuérdese: la única síntesis moderna que había era el *Arte Precolombino de México y de la América Central* de Salvador Toscano (1952). Covarrubias nos condujo críticamente a los libros de Paul Westheim –discípulo de Worringer– (1950, 1957), señalándonos desbordamientos y aciertos. En la aceptación de “lo Olmeca” como arte y cultura, juega papel de clásico *El Arte Olmeca o de La Venta* (1946) publicado en una selecta revista: *Cuadernos Americanos*. No son fichas ni erudición, son recuerdos con Iker compartidos. En los agotadores días de trabajo museográfico –yo me colaba– se podía encontrar a Covarrubias discutiendo diseños de vitrinas, escogiendo colores; luego en los restaurantes árabes de Correo Mayor que le gustaban. Nos acompañaba a las fiestas domingueras en casa de Alfonso Soto Soria, y con Mario Vásquez nos llevó a intimar con Guillermina Bravo y su grupo de danza moderna de Ballet Nacional.

Iker, Jorge y Mario tenían la capacidad técnica y el gusto estético necesario para derivar a una de las inquietudes de Covarrubias: la renovación de la museografía mexicana emprendida por Fernando Gamboa, relacionada íntimamente con el desarrollo que estaba teniendo la arqueología en México. Las salas reflejaban los nuevos hallazgos, los recientes fechamientos e interpretaciones. La museografía de Gamboa, de Covarrubias, de Iker, hermanaba con los ideales de la vanguardia intelectual, aún fieles a los principios de la Revolución Mexicana referentes a la cultura popular, la educación pública y a aprovechar el pasado en el presente. Intentos museográficos-antropológicos de rescatar el aliento de una revolución ya para entonces devaluada, en proceso de convertirse sólo en un nombre. Revolución desvirtuada entonces y

apuñalada ahora oficialmente. Esos principios, junto a los ideales de otras revoluciones latinoamericanas fallidas, a los sobrevivientes de aquel círculo de amigos nos siguen sosteniendo moralmente en estos días inciertos.

Época de “no hay más ruta que la muestra” siqueriana, y del reconocimiento público a Tamayo y Mérida denostados por los tres grandes, tiempo de danza mexicana: el *Sueño* y *La Presencia* y la *Pavana del moro* de José Limón, *La Maestra Rural* de Guillermo Bravo, y la que devendría en clásico: *Zapata* de Guillermo Arriaga, danzada en pareja con Rocío Sagón. El día del estreno en 1956, entre

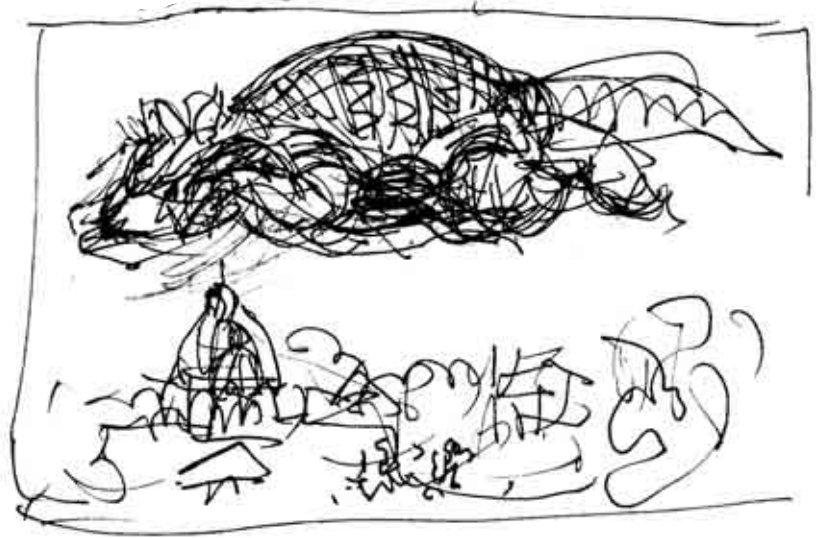


el público había media Escuela de Antropología, y de San Carlos y La Esmeralda, y un mundo vivo que abarrotaba Bellas Artes los domingos en la mañana. Música de Moncayo, de Carlos Chávez, de Blas Galindo, de Silvestre Revueltas (el *Homenaje a García Lorca* danzando por Waldeen). Época del cine nacional oscilante entre *Los Olvidados* y el *Rebozo de Soledad*, entre la propaganda encubierta, pero bella de *Río Escondido*, y en la películas revolucionarias de Fernando de Fuentes descubiertas en los cineclubes. (*Raíces* vendría a ser una esperanza cancelada final). Los films universales en el cineclub del Instituto

Francés de América Latina (IFAL). En literatura el péndulo iba de *El Águila y la Serpiente* a Pedro Parámo. Arreola y Fuentes vendrían luego. Veíamos y platicábamos lo mismo. Por Iker conocí las pinturas de Much y de Kandisky, y después su entusiasmo por el aprovechamiento de los materiales hasta “no más allá” en la obra de Fujita.

Con ganas de enfrentar problemas arqueológicos, el grupo pensó en un pequeño proyecto para estudiar unos montículos a poca distancia de Ozumba, junto con Sussana Drucker y Eva Verbisky hicimos una inspección. Le seguíamos la pista a unas figuras Preclásicas de la región publicadas por Weitlaner. Para darle al tema de las cuevas continuidad etnográfica, visitamos el santuario del Sacro Monte en Amecameca: Una energía colectiva subía a la cueva y capilla del Cristo Yacente. De las ramas de los grandes árboles que bordean el camino empedrado colgaban ombligos, muletas, otras peticiones y agradecimientos. La antropología desde adentro: aquí lloraban, un penitente sangraba de los pies descalzos, allá cantaban el Ababado,... otros dejaban comida. Traíamos en la cabeza el *Proceso Inquisitorial del Cacique de Texcoco*, don Carlos, acusado de subir a sacrificar al Monte Tláloc.

En la obra museística de Iker cuentan grandes cuatro murales, con escenas que regresan a los primeros cazadores y recolectores. Está el mural de los animales de la América original, el paso del hombre por el estrecho de Bering, y la dramática exposición de un grupo de cazadores en el momento de dar muerte a un mamut de Santa Isabel Ixtapan. Esta escena ha sido repro-





ducida en versiones malas sin crédito para el autor, y en ediciones piratas de estampitas escolares. También inspiró la impresionante escena de la película *El abismo* del cineasta mexicano Guillermo del Toro, en la que unos niños, después de la clase de historia, le aguzan la punta a unas estacas largas para atacar entre todos a un grandulón asesino que los dominaba. *Querido Iker, que diera yo por llegar a producir una inspiración.*

La Sala Maya del viejo museo de Moneda ocupó el lugar en donde había funcionado un gimnasio que de tan amplio contaba con pista elevada de carreras. Fue realizado por un equipo que sumó pintores como

Guillermo Zafte, Carlos Nakatani y Chappie Angulo, quienes reprodujeron los murales de Bonampak. Habló de cono-

cimientos arqueológicos al día y de una museografía

de vanguardia. Salieron piezas de bodega, se ex-

puso gráficamente la "pirámide" de la organiza-

ción política y social, el campo de la religión

ocupó un área importante y las reproduccio-

nes de las estelas de Copán y Quiriguá se

exhibieron con dignidad. Anteriormente el

equipo había reproducido la "Cámara Se-

creta", como se le decía a la cripta funeraria

del Templo de las Inscripciones de Palenque,

adaptándola a una escalinata que bajaba a

una antigua capilla. Jorge Angulo modeló en

yeso los "Nueve Señores de la Noche", el maes-

tro Solano vació la gran lápida, Paco González Rul

reprodujo las joyas, e Iker pintó el corte policroma-

do del templo, los pasillos descendentes y la cámara.



El abuelo satisfecho y nostálgico.

El personaje tal como debió haber sido depositado en el sarcófago, fue "retratado" por Iker en un cuadro que ha dado la vuelta al mundo.

En sentido irónico le conozco un dibujo excelente de fina crítica, mezcla de caricatura y alegoría, pleno de curvas y recovecos como el tema: *La máquina tautología Olmeca*. El concepto devorándose a sí mismo, los retorcimientos académicos explicativos, palabras en el aire, volúmenes en curva, tierra y tiestos, incesantes palabras de arqueólogos ensimismados vuelan símbolos de toda laya, y una cadena sin fin se traga y vomita las contradicciones que enfrenta y repite. El olmeca puro desarmado, inerme, *Inédito pese a todo*. El dibujo ilustró un agudo artículo de Mayán Cervantes y Juan Yadeum publicado en *Nueva Antropología*.

El último dibujo antropológico que le conozco es una preciosa recreación comparativa de la producción y consumo de alimentos en el Xochimilco prehispánico y actual, para un artículo de Mayán (*Aqueología Mexicana* núm. 78, 2006). Toda su formación antropológica y la capacidad de observación juntas.

Con el señor Larrauri tengo 54 años de amistad. Son pocos para los temas que conversamos. Hablar del pasado es sabroso, pero es mejor planear el mundo, imaginarlo como debiera ser: con museos para todos, sitios abiertos donde el obrero y el campesino muestre sus instrumentos de trabajo liberados, vitrinas y mamparas para la educación popular, museitos de barrio, de aldeas, donde se exhiba "de todo" lo que la comunidad juzgue importante para sus recuerdos e historia. En donde las tradiciones y la memoria afloren sobre la base de la miseria abatida. Me gusta hablar con él, seguimos creyendo en el hombre, en su pasión, su trabajo y sus obras.

Mayán: Gracias por invitarme a homenajear a Iker y poder reiterarle mi cariño.



REBOTICA DEL
HOSPITAL, San Pedro ...

(2)

08.09.98



Una vida en los museos

Jorge Agostoni¹

Cuando me pidieron que dijera unas palabras en esta celebración acepté de inmediato y con gusto. Pero a los cinco minutos ya estaba preocupado: ¿qué decir, a quién y para qué?

¿Qué decir, frente a una audiencia que al igual que yo está aquí porque quiere estar; porque Iker se ha dado a querer y se ha vuelto parte de nosotros?

Desde luego, podría hacer una semblanza de su extensa y destacada labor profesional, pero sería fácil acabar en un discurso de halagos que, si bien estarían muy merecidos, no me parecen necesarios. Es obvio el porqué de la presencia de tanta gente que tengo enfrente. Pero, además, ¿cómo referirme a los proyectos que realizamos juntos sin caer en el auto-elogio?

Podría hablar de sus aportaciones a la museología y museografía contemporánea, pero todos las conocen o deberían conocerlas; o hablar de su voz, recordatoria de los principios básicos de los museos, en esta época de espejismos y confusión sobre los caminos a seguir.

¿Qué decir entonces de un querido amigo con el que he compartido más de 30 años de nuestras vidas?

Es probable que durante la realización de este museo Iker y yo nos hayamos cruzado muchas veces, sin conocernos. Nos conocimos diez años después, en 1973, cuando Guillermo Bonfil nos invitó a colaborar en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Allí trabajamos juntos tres años y medio. A nuestra salida del Instituto, en 1977, emprendimos la aventura de fundar Museográfica, que desde el primer museo que realizamos, el de Culturas Populares de Sinaloa en 1980, ha sido hasta la fecha y con sus naturales altibajos, todo un éxito.

Juntos desarrollamos numerosos proyectos, entre los que destacan el Museo del Centro Cultural de Tijuana, el Pabellón de México en la *Exposición Universal de Knoxville*, el Museo Nacional de Kuwait, el proyecto del concurso para la planeación del Gran Louvre, las tres primeras exposiciones anuales del Museo Nacional de Culturas Populares: *El Maíz, fundamento*

¹ Es colaborador de Museográfica, S.C.



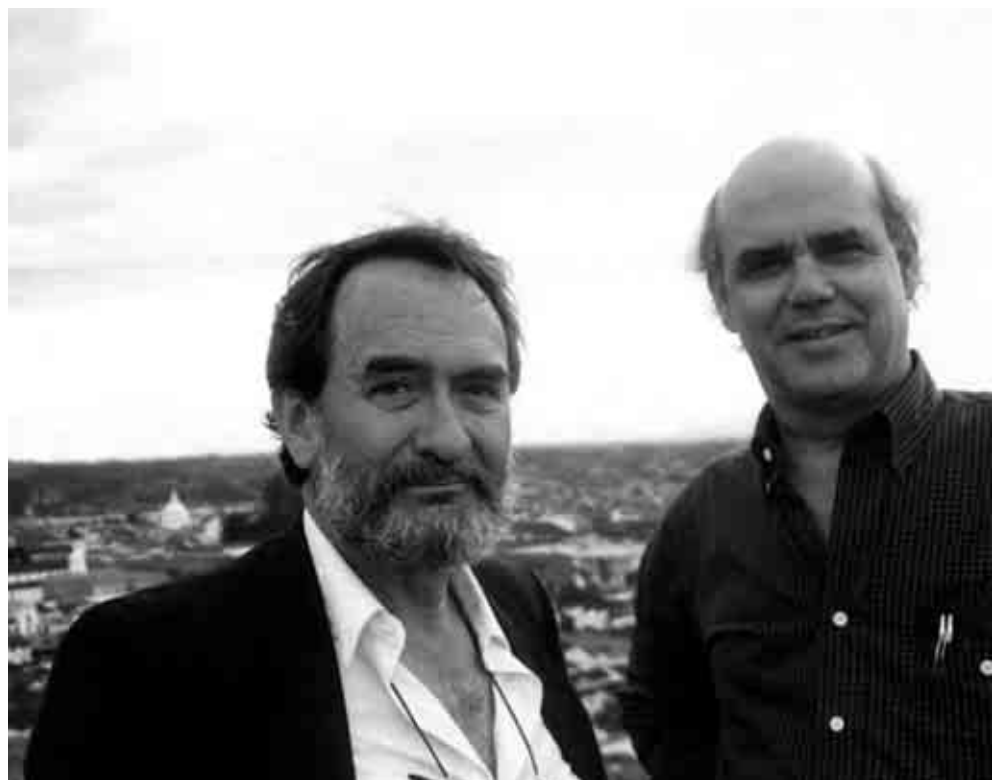
de la cultura popular mexicana, *Obre-ros somos* y *La vida en un lance*; el Museo de Antropología de Xalapa, el Museo de la Isla de Cozumel, la exposición *Presencia de siglos*, en Buenos Aires, el Museo de Historia Natural de Villahermosa, el Museo de Nubia, el Pabellón Olímpico en la *Exposición Universal de Sevilla*, el Museo Olímpico, en Lausana.

Ambos prestamos asesorías en varios países para la planeación de museos y, como empresa privada, la primera en su género, tuvimos que desarrollar métodos de trabajo y establecer aranceles de honorarios que, hasta la fecha, siguen siendo las normas en la profesión. Museográfica ha sido un semillero donde se han formado numerosos museógrafos.

Después del Museo Olímpico, en 1993, Iker redujo su participación activa en Museográfica, tomando parte, desde entonces, sólo en proyectos específicos, o colaborando como asesor en obras importantes, o bien, aportando en otras, sus extraordinarios oficios como escultor y pintor.

En los centenares de recuerdos acumulados en nuestra vida de museógrafos trashumantes, en muchos aspectos privilegiada, se combinan trabajos, lugares y personas, como en una larga película en la que están plasmadas imágenes de múltiples situaciones:

- La angustia y la risa que nos atacaba en las presentaciones de los proyectos en el extranjero, intentando explicarlos en nuestro mal inglés o francés, y a veces de plano, recurriendo a gesticulaciones. O el milagro que se producía cuando, a pesar de que nuestros interlo-



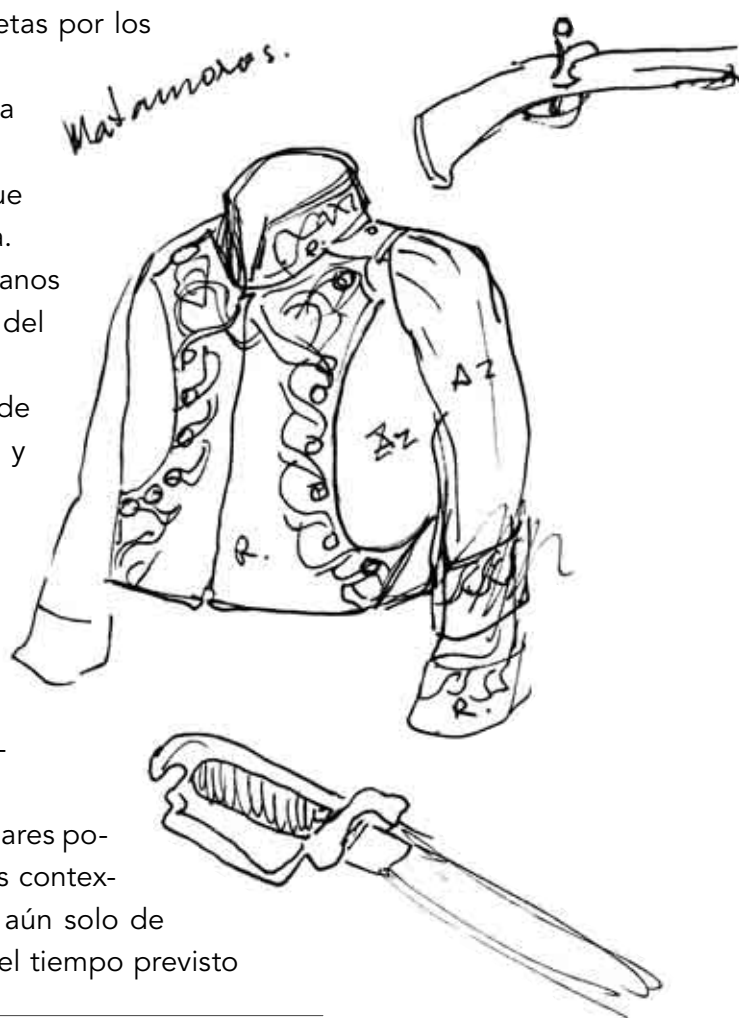
Con el notable historiador colombiano Rodolfo Segovia en Cartagena de Indias.

cutores lo hablaban peor que nosotros, lográbamos comunicarnos.

- Nuestra habitual representación en el trato con los clientes: él, el bueno, yo, el malo.
- La oportunidad de conocer y disfrutar de la compañía grandes personajes del arte, la ciencia y la cultura.
- Las visitas a los museos del lugar, él a su ritmo, observándolo todo, deteniéndose en cada pieza, incluso leyendo las cédulas; yo al mío, más veloz, aunque no menos acucioso, intercambiando apreciaciones con la mirada al cruzarnos en el recorrido.
- Las largas comidas, las aún más prolongadas sobremesas, la copa en los bares por la tarde, las cenas hasta la madrugada.
- Las grandes pláticas, sobre temas imaginables.
- La asistencia a conciertos y espectáculos diversos y la compra de discos, libros y más libros.
- Los viajes para estudiar colecciones y contextos.
- Las escalas en los viajes para visitar a los amigos.
- La comodidad de los viajes en primera clase y de los grandes hoteles de nuestros clientes ricos y generosos, y los apretujados, pero más divertidos de los no tan ricos.
- Las visitas a ciudades nuevas para nosotros, o las caminatas por los lugares favoritos de ciudades entrañables.
- Las excursiones por los alrededores en todo tipo de transportes, desde carretas en las montañas, barcos de paletas por los lagos suizos, hasta felucas por el Nilo.
- Las desveladas en la oficina para terminar a tiempo algún proyecto.
- Los montajes, que por más desarrollados que sean los países, acaban siendo a la mexicana.
- El privilegio de haber tenido en nuestras manos las más valiosas piezas de muchas culturas del mundo de todas las épocas.
- La emoción, pero también el sentimiento de vacío de las inauguraciones, unas discretas y austeras, otras fastuosas.

En la mayoría de estos recuerdos está presente Mayán, la compañera de Iker, siempre atenta y pendiente de él, aportando su inteligencia, su belleza, su alegría, su don de gentes. Y aunque sea un trillado lugar común, nada es más cierto y hay que decirlo: Mayán es la gran mujer atrás de Iker.

De cada uno de estos temas, proyectos y lugares podría contar múltiples anécdotas, pero describir los contextos en que se produjeron y las historias mismas, aún solo de aquellas que me parecen significativas, rebasaría el tiempo previsto





Sosteniendo las instituciones culturales (1969).

para mi intervención. Y además, quién sabe si todos estén interesados en escuchar lo que a mí me emociona.

Sin embargo, al estarlas recordando, destaca un común denominador: todas las personas con las que tratamos, en los proyectos y en todos los lugares, ya fueran clientes, funcionarios de los clientes, asesores o colaboradores, Iker los convirtió en sus amigos.

Todo este cúmulo de nuevos amigos se ha ido sumando a los amigos de siempre: los colegas, compañeros y alumnos. A todos los que conformamos hoy esta audiencia.

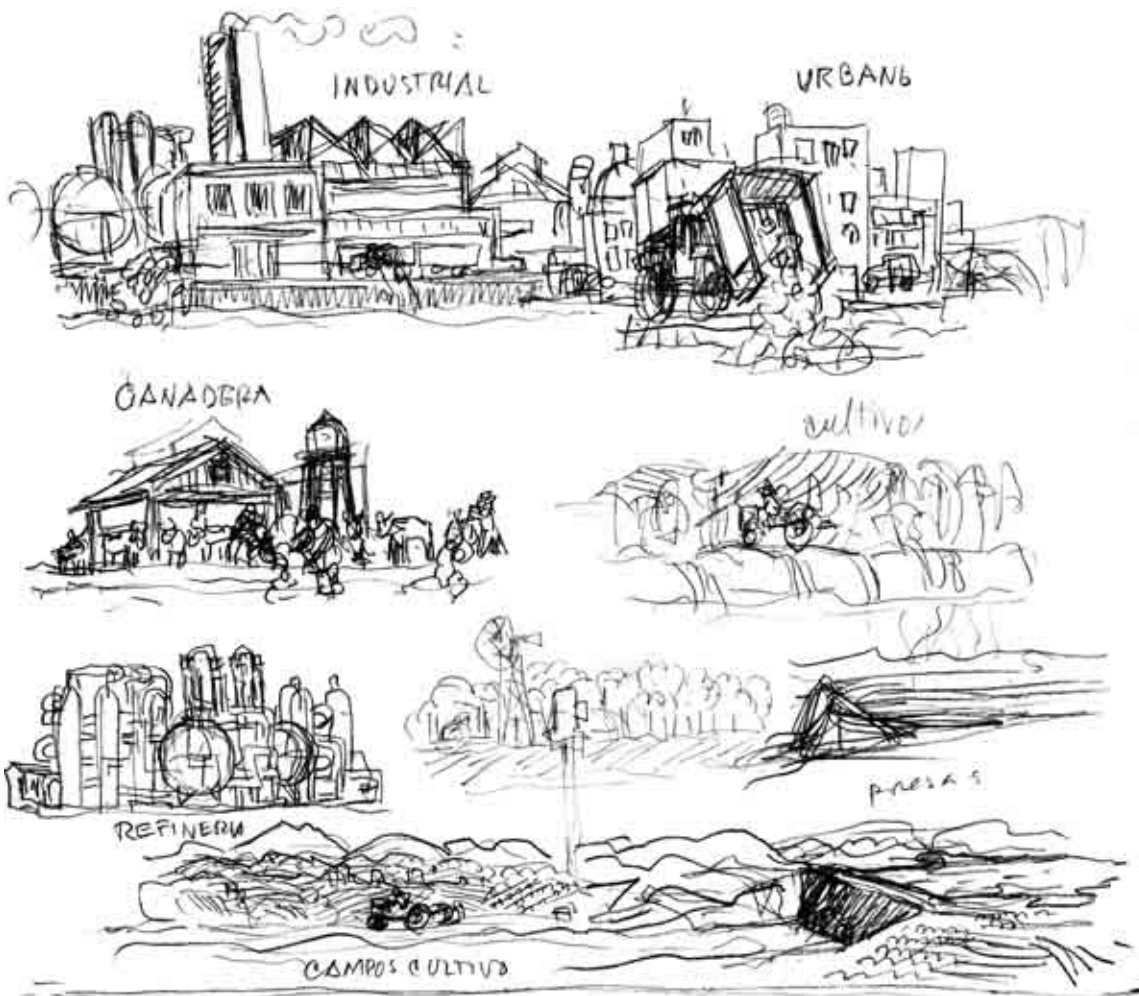
Porque Iker transita por el mundo practicando el precepto de que las relaciones con las personas dan valor a la vida y con una gran capacidad de hacer amigos. Su generosidad y entusiasmo son la esencia que le ha permitido no sólo alcanzar grandes logros, sino reunir siempre amigos a su alrededor. Amigos a los que trata como lo hace con las piezas de un museo, con gusto, atención y respeto, poniéndolos siempre en posición destacada y bajo la mejor luz. Mil veces he pensado que la suya es una de las más grandes y más cuidadas colecciones de amigos que conozco.

Y ha sido gracias a esta capacidad y calidad de Iker, que se generó el entrañable lazo que me une a él. Juntos, no sólo como socios, sino como amigos, logramos hacer realidad algo que al principio parecía un sueño. Una realidad que, a pesar de lo extenso del camino recorrido, no ha resultado larga ni pesada, sino por el contrario, llena de satisfacciones, enmarcada en una amistad que nos abrió la puerta a la aventura, exploración y búsqueda, tanto en la museografía como en la vida misma. A lo largo de los años

profundizamos en el conocimiento mutuo y aprendimos a respetarnos y complementarnos; descubrimos que compartimos el gusto por las mismas cosas y también el disgusto por otras, tanto profesionales como personales, y desarrollamos una amistad que no está hecha de palabras sino de significados, en la que cada quién espera lo mejor del otro, sin exigirlo, y con la certeza de contar con su ayuda si la necesitamos.

Somos muchos los que formamos parte destacada de esta colección y que pueden decir lo mismo que yo sobre su amistad con Iker, porque él es de esas personas que, como lo expresó Thomas Stearns Elliot, hacen lo que es útil, dicen lo que es valiente, contemplan lo que es bello. Es suficiente. Y por eso estamos aquí.

Iker: Gracias por tus aportaciones, tus enseñanzas, tu ayuda, tu amistad.



Derechos de Autor →

Coméntale que la obra está en proceso de registro. Reservados los derechos de autor!




Presencia del pasado en la actualidad actual continúa

Iker: Gracias por tus aportaciones



El hablar de las cosas

Pedro Miguel¹



Una diferencia importante entre Iker y uno es que, cuando uno viaja, suele visitar museos; en cambio, cuando Iker viaja, suele diseñarlos. Y como es un viajero incansable, ha hecho más museos de los que han visto no pocos turistas empedernidos.

Por algún lado había que empezar estas palabras y escogí la museografía, una disciplina que fue criticada desde la contracultura porque, se decía, convertía las expresiones del quehacer humano en fetiches, reducía las culturas a sus expresiones materiales, las cosificaba y, a fin de cuentas, convertía a los humanos en objetos.

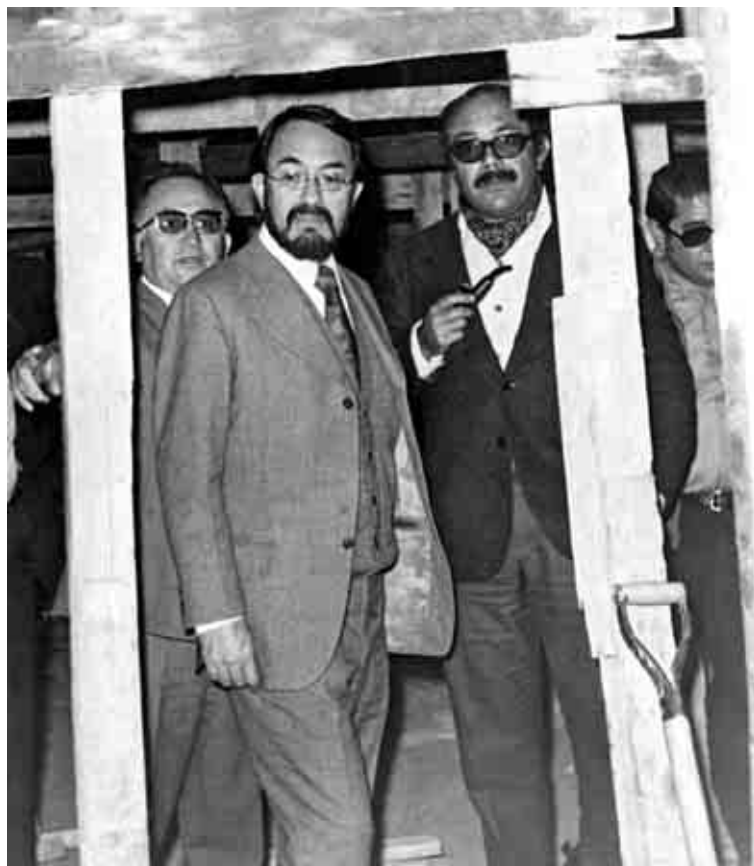
Con Iker aprendí que el proceso es al revés: que la dignificación de los objetos restituye a los humanos, a su trabajo, su propia dignidad, y que todo artefacto guarda un saber sobre sus creadores.

El oficio de nuestro homenajeado consiste, básicamente, en convertir ese saber en decir, en convencer a los objetos de que nos cuenten condiciones y temperaturas, desgracias y felicidades, desvelos y manías de quienes los fabricaron, o de las circunstancias naturales que les dieron origen. La cosa más humilde, el fragmento más irrelevante, se convierte en un profesor de historia, en un testigo de sociedades, en un cronista consumado, en un vínculo entre uno y los otros, aquellos que habían sido enmudecidos por el tiempo y la distancia.

Para hacer hablar a las cosas, Iker no emplea el método del torturador, sino el del seductor: les ofrece que sus historias serán escuchadas por muchas personas del presente y del futuro, les promete ponerlas en contacto con individuos que aprenderán de ellas, les propone convertirse en puente y vínculo entre personas de distintas épocas, latitudes, colores y credos. Y les cumple.

No quiero emplear el término "seducción" en su sentido de manipulación y aprovechamiento, sino en el que denota un acto de amor. Porque, como él mismo lo reconoce, Iker está enamorado de los objetos. La Coatli-

¹ Es columnista del periódico *La Jornada*.



"¿Será que esto aguantará otro sexenio?".

cue, aquí presente, es su amiga, y la Maja, vestida o desnuda, es un viejo amor al que visita siempre que pasa por Madrid.

La dignidad de la materia

Pero no sólo hay que hablar del museógrafo, en cuyo oficio se expresa, lo digo con sus palabras, esa tendencia humana, que no tiene ningún otro bicho en el mundo, de recoger canicas, piedras y estampas, de coleccionar y enriquecer su colección y de apreciar los objetos sencillos o las grandes obras. Es que Iker es también un productor de objetos, un hombre curioso ante todos los materiales que le fueron dados por la naturaleza y por los otros hombres: cemento, pintura, carbón, látex, fibra de vidrio, cartón, madera, tela, entre otros. Su capacidad creadora no puede constreñirse a términos rígidos como pintor, escultor, dibujante, arquitecto u orfebre. Iker transforma lo que toca, no en oro sino en algo más va-

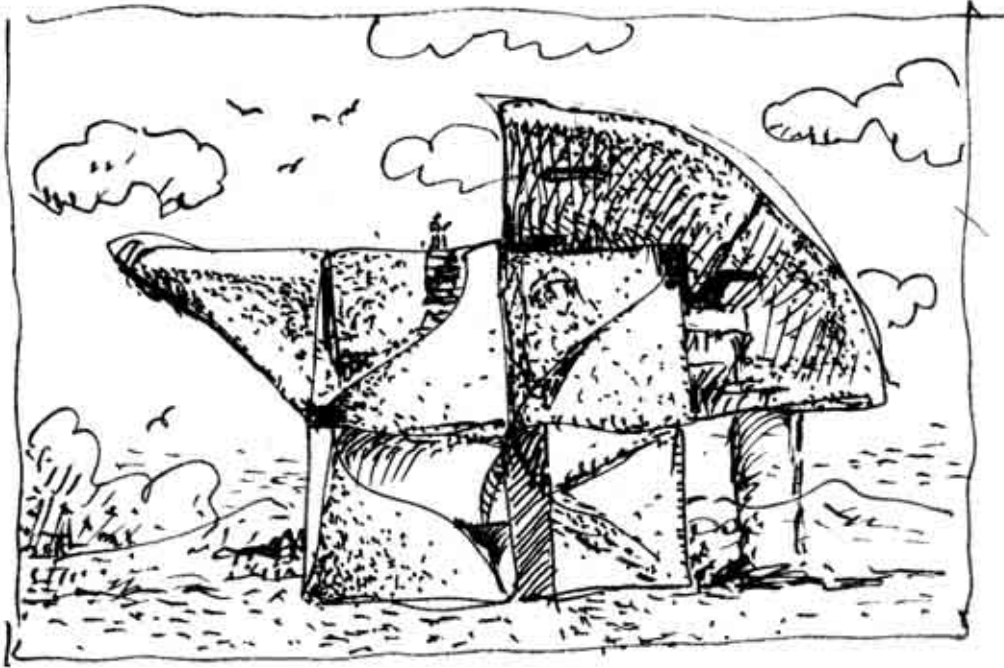
lioso: en expresión, en reflejo del mundo, en documentación fiel o en retrato de lo imposible.

Y si en su trabajo museográfico se muestra el sentido estético del artista, en la obra del artista se percibe el rigor del académico. O no, o se da rienda suelta a una libertad juguetona que deja las decisiones al arbitrio de los propios materiales, y entonces se descubre que el carbón y la fibra de vidrio y la loneta y el azul de Prusia traían ya en sus genes, o perdón, en sus moléculas, la proporción áurea. Y la obra restituye la propia dignidad de los materiales.

El amor de los oficios

Iker Larrauri da sorpresas. La más reciente que me llevé con él fue la de su pintura deportiva. Estamos acostumbrados a los apuntes taurinos, a la acuarela, a los murales que retratan obreros en plena labor, a la Hilandera de Vermeer, en fin. Pero la primera vez que vi una escena de salto de altura pintada al óleo, fue en un cuadro de Iker. Entiéndanme, no era un apunte estudiantil, no era una obra elaborada por encargo de un marquista ególatra, sino un cuadro elaborado con ojo y mano de pintor, con entendimiento de todo lo que hay que entender de Leonardo a la fecha, con sentido de la pintura.

Fue otra lección. No es raro que desde el quehacer intelectual se desdeñe un poco el deporte, que desde la academia se mire con desdén los quehaceres administrativos, que desde la *praxis* artística se observe la



política con un poquito de asco y que en los ámbitos empresariales se vea a los artistas con conmiseración. Si alguien se identifica con una de estas actitudes, o con todas ellas, le sugiero que platique con Iker Larrauri. Hasta entonces, ningún deportista había sido capaz de hacerme entender la trascendencia de su actividad ni el profundo sentido creador que encierran los afanes por afinar un cartílago, por precisar el desplazamiento de un miembro, por esforzar el cuerpo, por convertir en poesía el movimiento del organismo.

Me parece que una de las claves en el espíritu de Iker es el respeto y la comprensión del quehacer humano en todas sus expresiones.

Hasta aquí, habría ya materia suficiente para ir a traer el lugar común, endilgárselo a nuestro homenajeado y llamarlo "hombre del Renacimiento". Pero sospecho que ese presunto halago es tan antiguo como la época a la que hace referencia, y además hace cinco o seis siglos no había electricidad, fotografía, cine, ferrocarril, viajes en avión, electrónica, televisión, ni aparatos de sonido, ni tantas otras cosas que convergen, junto con las materias esenciales y los pigmentos puros, en la obra y en la vida de Iker, quien es un artesano y un artista, pero también un especialista, un técnico y un erudito que se ha hecho a fuerza de enfrentar y resolver problemas, pero también montado en las ganas de conocer de todo y sobre todo y en la amplitud de espíritu para abor-





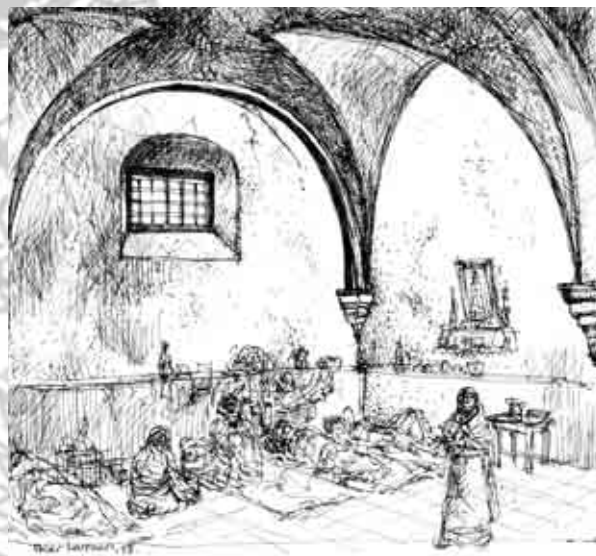
Siempre con los amigos de siempre...

dar cualquier asunto sin ideas preconcebidas. No, Iker no es un renacentista, sino un hombre de sus siglos, el XX y el XXI.

No voy a detenerme en las facetas de nuestro homenajeado como conversador excepcional, como colega leal de muchos aquí presentes, como marido que conserva intacta la admiración por su mujer, como padre amantísimo, como amigo espléndido y solidario. Ya hablé mucho de algunas de las cosas que me gustan de él y no quiero terminar sin mencionar sus fallas: deploro que haya desperdiciado sus dotes de narrador y que no haya escrito -no todavía, al menos- un par de novelas, o que haya echado en saco roto sus capacidades diplomáticas y que no se haya desempeñado como alto funcionario de la Organización de Naciones Unidas (ONU), en donde sería tan necesario, o que no haya escrito hasta ahora un texto de historia universal, que la platica tan sabroso, que no haya dirigido un documental sobre Mozart y Wagner, él que es melómano, o que, siendo un comunicador tan experimentado y lúcido, no haya iniciado aún una carrera periodística.

Querido Iker: Te necesitamos. Todavía hay mucho por hacer. Tienes que echarle ganas.

De Iker Larrauri



Trazos y Apuntes Inéditos





El diálogo con los objetos

Todas las cosas elaboradas por los humanos están marcadas por su origen. El lugar, la época y la cultura de quienes las elaboraron dejan en ellas su sello, uno o varios indicios significativos. Su forma, tamaño y estructura corresponden a una función, a la técnica y a los materiales empleados en su elaboración. En cada tiempo y en cada sitio prevalece un gusto, una intención, una manera característica y tradicional, de dar forma a las obras. Eso en conjunto define un estilo, una impronta en el objeto que puede reconocerse mediante la intuición y la investigación.

En todo lo que captan nuestros sentidos hay significados que revelan su naturaleza, calidad y función y provocan en quien los percibe diversas respuestas, activas, contemplativas o de simple indiferencia.

El significado de las cosas es algo que se reconoce en ellas, un indicio, una particularidad que puede interpretarse racional y emocionalmente.

En todo momento y en todas partes dialogamos con los objetos. Al percibir en ellos sus características y su circunstancia descubrimos sus significados y simultáneamente localizamos en nuestra memoria los datos disponibles como referencia para responder de alguna manera a la impresión que nos ha causado.

Desde la perspectiva del quehacer museográfico, los significados de las cosas pueden agruparse en tres categorías: los inherentes a los objetos, los circunstanciales y los atribuidos. El propósito principal de la actividad del museógrafo es ofrecer al público la posibilidad de percibir e interpretar los significados que se presentan en una exposición.

A. Significados inherentes

Los inherentes son significados que están en los objetos, que se manifiestan y pueden reconocerse en las características físicas de las cosas, forman parte de ellas y nos dan indicios de su naturaleza, origen y función. De igual forma son las marcas, firmas e inscripciones originales y las *huellas del tiempo*, como son las fallas, anomalías y faltantes, los desgastes, roturas y deformaciones.

Percibir e interpretar



En el río Jataté, cerca de las Limas, Ver. (1977).

Estos significados pueden distinguirse en las particularidades de cada cosa:

- Material, forma y dimensiones.
- Técnicas de elaboración o procesos de transformación.
- Estilo.
- Marcas, firmas, inscripciones, huellas, alteraciones, faltantes y anomalías, roturas y deformaciones que a través del tiempo se hayan agregado a la forma original.

B. Significados circunstanciales

Son significados variables que adquieren las cosas según su posición en un contexto específico y con relación a otros objetos.

- Posición del objeto en determinado contexto.
- Relación de este objeto con otros en ese contexto.

Un orden específico y una particular relación entre los componentes del conjunto en un espacio determinado, afecta, modifica y enriquece el significado de cada ejemplar por separado. En el conjunto su sentido es más específico. Igual como ocurre con los signos, las letras y los números, las palabras mismas:

Un número representa un valor, una cantidad. Cuando éste se acompaña de otro, su valor se modifica según su posición relativa.

El uno es una sola unidad, acompañado por otro número a continuación es una decena, y si es por dos más, es una centena. Al incorporar un punto entre ellos, los que queden del lado derecho de éste, serán fracciones de la unidad precedente.

1 = una unidad (de lo que sea).

1 y 2 = 12 unidades (el uno representa así una decena).



1 y 2 y 3 = 123 unidades (el uno representa ahora una centena).

12.3 = doce unidades y tres décimas de lo mismo que se enumera (en este caso el uno vuelve a representar una decena).

De manera semejante se comportan las letras, las palabras, otros signos y los objetos mismos:

Una jarra se utiliza generalmente para contener y verter un líquido.

Cuando se ponen flores en ella su función se ha modificado y consecuentemente tiene un significado. Si a continuación colocamos ésta en un altar, junto a un sepulcro o sobre una mesa servida para un festejo, el significado original de la jarra es distinto en cada caso.

C. Significados atribuidos

Los atribuidos son significados que se asignan o reconocen en objetos existentes o creados como representaciones materiales de algo abstracto; un testimonio, un conocimiento, un ideal o una consigna, una emoción o la aspiración colectiva de un grupo. Asimismo puede conmemorar un suceso, mantener la memoria de algo o de alguien. Otros son testimonios históricos, científicos o culturales.

De hecho, todas las cosas tienen uno o varios significados atribuidos, particularmente si ameritan conservarse en un museo. Son significados que pueden reconocerse en diversos objetos, algunos triviales, otros raros, modestos o desmesurados:

Hay significados específicos, distintivos, impuestos a un sólo ejemplar entre varios semejantes por haber estado involucrado efectiva o supuestamente en un hecho particular, extraordinario, ya sea real o ficticio.

Asimismo, hay objetos creados con un propósito emblemático, conmemorativo u ornamental. Banderas, insignias, medallas, monumentos, trofeos, imágenes, santos, retratos, estatuas y reliquias, emblemas, señales y avisos de todo tipo.

Testimonios científicos o mundanos que se guardan por haber pertenecido a alguien o haber estado involucrados en algún suceso memorable (la emergencia de un continente en épocas geológicas, la existencia de la fauna Pleistocénica en el Valle de México, *La Matona* de Don Porfirio, entre otras).

Una planeación museográfica eficaz es la que reconoce y considera como propósito esencial que los visitantes no sólo disfruten las cualidades materiales de las cosas que se exponen, sino que también comprendan sus





significados. Con ese fin la planeación y el diseño de las exposiciones deben procurar un ordenamiento de los componentes del conjunto –los elementos de exhibición y los objetos que se exponen– de manera que favorezcan el reconocimiento de los significados de las cosas, pues como ya se ha dicho, la posición de las cosas y la relación espacial entre ellas afecta directamente sus significados.

La eficacia del lenguaje escrito para explicar estos significados a los visitantes es muy limitada dada la diversidad del público que asiste a los museos. Son varios los factores que determinan esas desigualdades, entre otros la edad, el origen, la experiencia, la pertenencia cultural y la preparación escolar, también cuenta la actitud individual y el objetivo de su visita.

A lo anterior se agrega lo incómodo que es leer en una exposición. En ésta las luces están dispuestas para favorecer la visión de los objetos que se exponen, no los textos. Además, no es raro que otros visitantes al desplazarse atropellan al que está leyendo, y cuando no, que se sitúen entre éste y lo escrito. La información escrita es necesariamente fragmentada, distribuida en cédulas y tableros sujetos a la distribución de los materiales que se exponen, lo cual impide la continuidad de su discurso. La lógica de las exposiciones



es distinta por ser tridimensional. Se rige por condiciones espaciales y volumétricas, tanto estáticas como en movimiento y debe adecuarse a los desplazamientos no reglamentados de los individuos, ya sea solos o en grupos, entre el mobiliario de la exposición. En cambio, el desarrollo material de un texto es sobre una superficie predominantemente plana, de modo que durante la lectura la mirada pueda deslizarse sobre ésta, sin tropiezos y con sólo leves cambios de dirección.

Debe tomarse en cuenta que el público se comporta de muy diversas maneras. Son pocos los visitantes que se sujetan rigurosamente a una secuencia preestablecida. Por lo general se dirigen y observan con atención sólo aquello que les atrae o les intriga, lo que les parece raro o hermoso. Buscan la información que les permitirá situar el objeto observado dentro de los parámetros de su existencia o conocimientos previos. Adicionalmente a esto son pocos quienes asisten a los museos con el propósito de instruirse leyendo más que observando los objetos. Desde luego, no faltan los visitantes disciplinados que intentan leer todo lo que se presenta por escrito, sin embargo, al cabo de media hora abandonan su fatigoso empeño.



Nostalgia por los tiempos que se han ido.

Los textos son un elemento necesario, imprescindible de la exposición. La información que éstos aporten deberá complementar el mensaje que proviene de los objetos mismos.

Los datos que aporten deberán coadyuvar a situarlos en el tiempo y el espacio, en su nicho cultural. Contribuir a esclarecer el sentido y valorar la calidad estética, tecnológica y funcional de las cosas expuestas.

Resulta bastante inútil, o al menos poco práctico, que los textos se ocupen en describir lo mismo que el ojo está percibiendo, o que intenten dar una lección que cabe mejor en un libro o se expresa con mayor eficacia en una clase. Trasladar las páginas del libro a los muros de una sala de museos resulta bastante inútil, aún cuando se presenten con una tipografía de gran formato.

Son los recursos gráficos de información los que con una eficacia mayor pueden suplir la escritura en las exposiciones: las ilustraciones, los mapas, planos y maquetas, las fotografías, las tablas cronológicas, los dioramas, entre otros.

Los dispositivos sonoros son útiles también, aunque su empleo es más complicado y costoso. Aparatos individuales que deben controlarse y que frecuentemente se descomponen, instalaciones emisoras que sufren interferencias, receptores que captan los mensajes sólo en determinadas condiciones y que para otros visitantes resulta intrusivos. A estos inconvenientes podemos sumar la necesidad de emplear distintos idiomas.

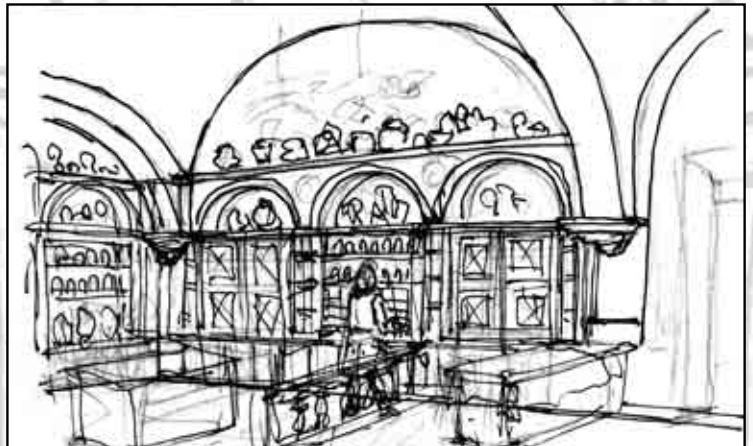
Un recurso informativo práctico y de bajo costo son las llamadas *hojas de sala*, textos informativos impresos y parcamente ilustrados, tamaño carta, montados sobre un respaldo rígido, muy ligero. Es conveniente proveerlos de un cordón de manera que quien los porte pueda colgarlos de su cuello o de un hombro. En las hojas se muestra esquemáticamente un plano de la exposición con la ubicación numerada de los objetos que se exhiben y la información correspon-

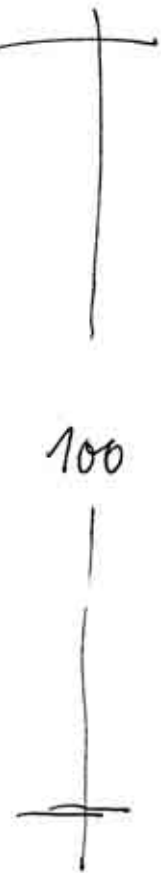
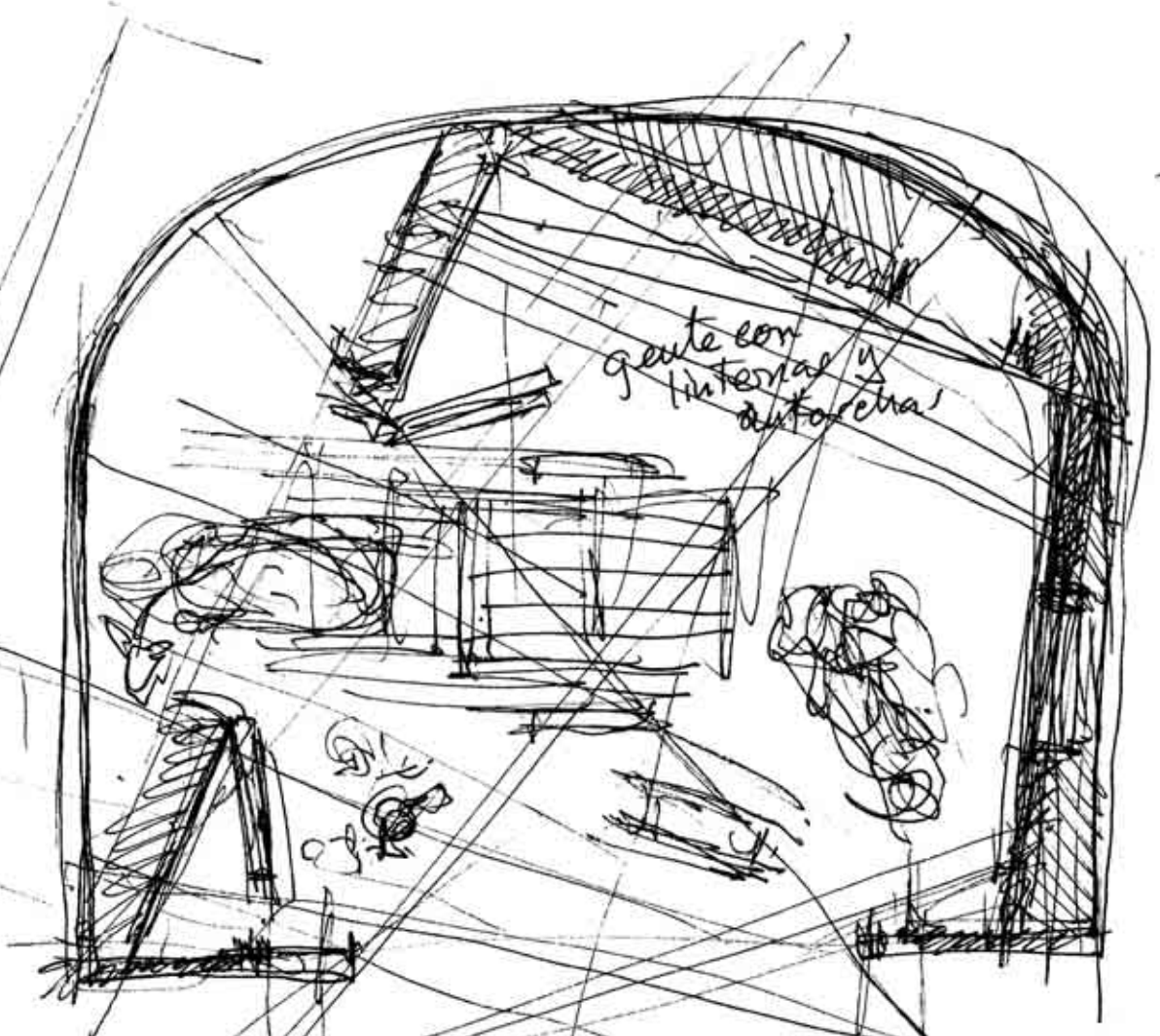
diente a continuación. Estas tablillas se devuelven o depositan en algún mueble al salir de la sala. Igualmente son útiles aunque de producción un poco más complicada y costosa, las ediciones de *guías* en cuadernillos que pueden venderse a la entrada de la exposición. Esta solución no excluye a la anterior.

Al preparar la información que se ofrecerá a los visitantes, quienes la elaboren deberán imaginar e intuir, las preguntas que el público se hará frente a lo que está viendo. Anticiparse en lo posible a sus preguntas. Según la naturaleza de los objetos, algunas veces las respuestas consistirán en sólo datos escuetos, en otras requerirán de explicaciones más o menos extensas. Desde luego, esto es algo que los curadores deberían investigar previamente en cada caso, ya que el carácter de la información variará según el de los objetos y la temática y la intención de la muestra. La información sobre las obras de arte que se presenten en una exposición local de arte contemporáneo es muy breve: título de la obra, nombre del autor, fecha y técnica empleada en su elaboración. En cambio la que muestre a los aparatos y los procedimientos empleados en una investigación nuclear de laboratorio y explique sus resultados, requerirá una información muchísimo más amplia.

Insistimos en que el museógrafo más que atenerse a la información escrita, debe establecer en las exposiciones ordenamientos significativos de objetos dentro de un contexto diseñado de modo que contribuya a hacer evidentes sus características para que sea el propio observador quien descubra el sentido del conjunto y el valor de cada pieza.

Para los arqueólogos, que a falta de textos deben interpretar el sentido de los materiales que obtienen en sus excavaciones analizando sus características y estableciendo el mismo tiempo la posición relativa de las piezas en el terreno donde se han encontrado, lograr que las cosas mismas cuenten su historia es un problema cotidiano. Sin embargo, sus investigaciones de campo se basan en la posibilidad de interpretar los significados de las cosas a partir de su posición y relación dentro de un área y un contexto determinados, así como en otras disciplinas científicas, prácticas, artísticas y deportivas.





120

Hacia una apreciación de los objetos

Las siguientes son notas que apunté al reflexionar nuevamente sobre las cuestiones de la información relativa a los objetos que se muestran en las exposiciones; la información racional, los datos duros, las precisiones que al complementar lo que reportan los sentidos, favorecen la apreciación emocional de las cosas, la experiencia de ver y contemplar los objetos en una exposición.

Los datos que ubican las cosas en dimensiones temporales y espaciales, dentro de una particular circunstancia, así como los que indican su calidad, estado y condición y la manera como operan, son útiles y necesarios para completar la experiencia sensorial y emotiva del observador. La misma información que aportan, si está comunicada hábilmente, complementa la percepción sensorial y enriquece la apreciación emocional de las cosas.

Tanto los textos como otros recursos de información –diagramas, esquemas, mapas, planos o en relieve, maquetas, modelos y reproducciones; ambientaciones, no sólo corpóreas sino también auditivas, proyecciones de imágenes fijas o en movimiento y otras– deberán contribuir a la apreciación y a la comprensión de las características y los significados de las cosas.

El tipo y detalle de las referencias informativas deberán adecuarse al carácter y el tema de cada exposición y al carácter de los objetos que muestra. La información deberá ser cada vez más detallada y precisa conforme al tema pasa de las producciones artísticas a los logros científicos y tecnológicos, hasta tratar las llamadas ciencias duras, las cuales mientras más abstractas menos resultados tangibles producen, pues llegan a expresarse sólo por medio de gráficas, fórmulas y ecuaciones matemáticas.

Para que los textos sean realmente útiles, la información que comuniquen deberá ser complementaria de la experiencia visual y la apreciación de los materiales expuestos. En todo caso, deberá concebirse como una respuesta a la curiosidad provocada por las obras, no como una lección. Ser referencias escuetas que permitan esclarecer el sentido de las cosas, datos veraces y breves más que interpretaciones eruditas, explicaciones técnicas, valoraciones académicas o discursos filosóficos que finalmente se escapan de la memoria de los observadores y que, por otra parte, pueden conocerse y comprenderse con mayor facilidad y eficacia en lugares más adecuados, y mediante otros recursos dirigidos al intelecto y la memoria



racional; clases, conferencias, cursos, seminarios, entre otros.

No obstante, sin perder de vista lo antes dicho, debe reconocerse y tener presente que los datos mismos, aún solos, tienen la capacidad de conmover y despertar sentimientos y emociones, incluso pasiones.

En los terrenos del arte, por ejemplo, algunas referencias, ciertos datos relativos a la temática de las obras, al estilo de su realización, a la manera como fueron ejecutadas; el lugar y la fecha de su realización, incluso detalles más ordinarios, pueden desatar pasiones aún cuando muy pocos hayan realmente leído, visto o escuchado las obras.

Pensemos en el deporte, actividad lúdica, objetiva, visual y audible, tan cercana al arte que con frecuencia las fronteras entre uno y otro se diluyen. Acti-

vidad que pone en juego todos nuestros sentidos, tanto en los espectadores como en los ejecutantes. Que nos reporta emociones y placer y que se realiza casi exclusivamente con ese fin (si consideramos aparte su comercialización y la política, contaminantes necesarios que también agobian al arte en todas sus expresiones). Para apreciar en todo su valor cualquier suceso deportivo son indispensables las más exactas referencias cuantitativas y cualitativas: tiempos, distancias, fechas, condiciones del terreno, capacidades de los participantes, y variantes climáticas. Son algunos de los datos que permiten tomar conciencia, conocimientos, de las características y la calidad de los sucesos. Son complementos racionales de una experiencia emotiva vivida por los atletas y los espectadores. La sola mención de algunos de esos datos son motivo suficiente para las más apasionadas expresiones y las más encendidas discusiones aún entre quienes no presenciaron las competencias.



La madre educadora, amorosa en el aula y en la casa.





¿Cómo hacer un museo?

*Diplomado en Museología de la Academia Mexicana
de Ciencias Antropológicas*

Para tratar este tema me parece imprescindible revisar con ustedes, muy brevemente, qué es lo que hace un museo, para qué sirve éste, cuál es su misión – como ahora se dice – y de allí pasar a revisar qué espacios requiere físicamente para cumplir sus funciones.

El Consejo Internacional de Museos, (ICOM) filial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), ha elaborado una definición práctica y certera, cuya vigencia se revisa y ajusta periódicamente desde hace al menos unos cincuenta años, y que hasta la fecha sigue siendo válida para cualquier tipo de museo, independientemente de cual sea su temática, su dimensión, la composición de sus acervos o las características del público que lo visite.

Un museo es una institución pública de carácter permanente que reúne, estudia, ordena y conserva objetos de interés cultural, para darlos a conocer públicamente interpretando sus significados para el conocimiento y deleite de los visitantes. (Esta cita resume sólo lo esencial).

Es decir, forma colecciones de materiales, de objetos tangibles, para conservarlos y mostrarlos. Divulga su conocimiento de modo que personas no especializadas puedan disfrutar, comprender y apreciar su valor cultural, su significado como creaciones del hombre y como testimonios de su historia y de la naturaleza.

Conforme a lo anterior, todos los museos, independientemente de su temática, el carácter de sus colecciones, la dimensión de sus instalaciones o su condición administrativa, son iguales y realizan las mismas funciones con un propósito básico semejante: exponer de la manera más liberal posible los materiales que guardan para que el público los conozca y los disfrute.

Así pues, desde esta perspectiva, podemos afirmar que todos los museos son iguales, ya que cumplen las mismas funciones con los mismos propósitos.

Sin embargo, desde otro ángulo, también podemos decir – sin contradecir lo anterior – que no existe en el mundo un museo que sea igual a otro.



Diálogo con su propia obra (1998).

No por las acciones que desempeñan y sus objetivos, sino por lo que los conforma físicamente: su ubicación, dimensión y estilo, así como el carácter, índole y calidad de sus contenidos – colecciones y exposiciones – el tipo de público que los frecuenta, la eficiencia de sus servicios y la calidad de sus instalaciones.

Todo eso resulta ser diferente, por lo que desde esta perspectiva cada museo es único.

De allí que visitarlos sea siempre una aventura para los curiosos.

Me he referido a partir de la definición, a lo que es semejante y lo que es diferente en los museos porque el tema de nuestra plática se basa en esto.

Ya sea que se trate de la adecuación de construcciones antiguas o de la edificación de nuevos edificios y sus instalaciones, éstos deberán estructurarse

como organismos eficientes que cumplan con sus funciones básicas. Funciones para que como hemos visto son semejantes en todos los casos, pero que inevitablemente deberán realizarse en condiciones físicas diferentes.

Si hacemos una revisión crítica de un conjunto de museos seleccionados al azar, veremos que la eficacia o la deficiencia de su funcionamiento no depende de que unos estén alojados en edificios antiguos adaptados para una nueva función mientras que otros ocupan nuevas construcciones diseñadas especialmente para ellos.

La calidad del resultado depende de que la adecuación o la edificación se base en una correcta planificación, la cual deberá hacer un museólogo, un conocedor profesional especializado en la materia. Alguien que pueda prever y calcular cada una de las funciones de la institución, definiendo y estructurando de manera racional las actividades del conjunto, los alcances y los medios que requiere cada operación, así como las características de las colecciones, las obras y especímenes depositados en el museo y que se muestran en las exposiciones.

Las actividades del museo – que llamamos servicios – se agrupan en las siguientes categorías: Este esquema de organización no es único, es un ejemplo y una posibilidad entre otras.

A los museos pequeños les corresponde hacer lo mismo que los mayores, sólo que en otra escala y con menos recursos. Puede pensarse que de acuerdo a su tamaño, el número de visitantes será menos numeroso, sus colecciones más chicas y los espacios de menor tamaño.

En muchos casos, en los museos comunitarios por ejemplo (caso extremo), una o dos personas tienen a su cargo todas las funciones del museo.

La planeación de un museo se basa en diversos estudios especializados de los que se derivan los siguientes documentos de trabajo:

- Definición, programación y descripción de las actividades y servicios necesarios para que la institución cumpla cabal y correctamente su función.
- Planeación de la estructura orgánica de la institución.
- Definición de necesidades de espacio, instalaciones, equipos y personal.
- Programa arquitectónico, basado en los anteriores estudios, ya sea para planear una adecuación de áreas e instalaciones en un edificio existente o para desarrollar el proyecto de una nueva construcción.

Otros estudios especializados y necesarios para la planeación de un museo, son los siguientes:

- Catálogo de Colecciones.
- Diagnóstico de Conservación de las Colecciones.
- Programación Temática de las Exposiciones.
- Guión Museográfico.
- Estudios de Público.
- Estudios de los servicios urbanos disponibles.
- Normas y reglamentos municipales.

¿Adecuación o construcción? Las razones o consideraciones para proceder de una u otra manera, dependen de la disponibilidad de los recursos económicos necesarios para la realización de las obras y para cubrir las futuras necesidades de mantenimiento y operación de la institución. Cuestiones que generalmente dependen de una voluntad política superior.

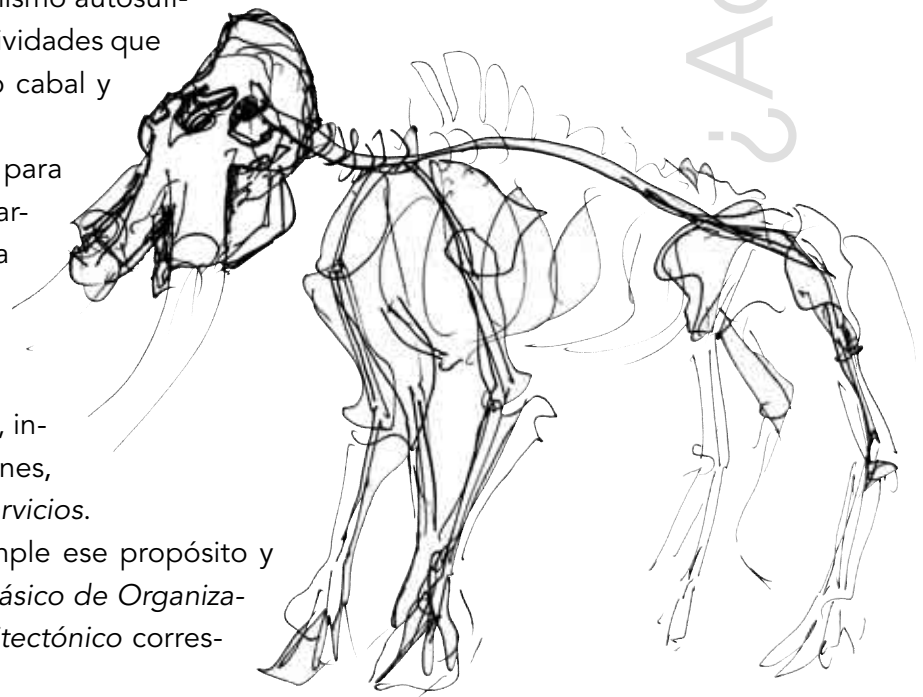
El documento, *Sumario de Servicios de un Museo*, se anexa como un ejemplo de la organización funcional propuesto para un museo de tamaño mayor.

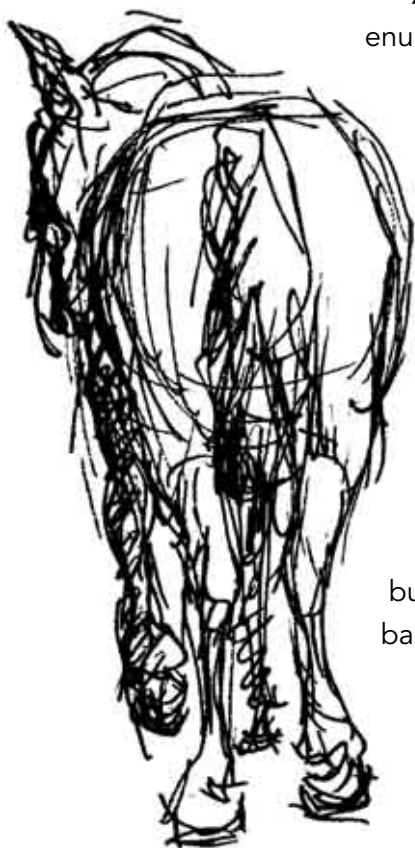
Sumario de Servicios de un Museo

Un museo se concibe como un organismo autosuficiente, capaz de realizar todas las actividades que son necesarias para el cumplimiento cabal y satisfactorio de su misión.

La capacidad del organismo para efectuar esas acciones de manera articulada y eficaz dependerá de la organización racional de sus componentes, para lo cual se requiere, definir el carácter de éstos y especificar la manera como deberán actuar, interactuar y complementar sus funciones, las cuales en adelante llamaremos *servicios*.

Este *Sumario de Servicios* cumple ese propósito y da base para elaborar el *Esquema Básico de Organización del Museo* y el *Programa Arquitectónico* correspondiente.





A primera vista la cantidad y diversidad de las funciones que se enumeran puede parecer excesiva y requerir por tanto una plantilla de personal numerosa. En la práctica varias de estas funciones pueden asimilarse con otras afines y ser atendidas de manera conjunta por una misma persona o entidad operativa.

Debe considerarse también que varios de los servicios aquí señalados podrán, eventualmente, contratarse con empresas independientes o personal externo especializado, de modo que la planta de empleados, los espacios y las instalaciones del museo no resulten excesivos en número y dimensión.

Se consideran tres categorías de servicios:

Los *Eventuales* (E) que dado su carácter podría ser conveniente contratarlos externamente.

Los *Optativos* (O) que a pesar de ser útiles y favorables para la buena marcha y mejor calidad de los servicios del museo, éste, sin embargo, puede funcionar de manera correcta y regular sin ellos.

Los *Imprescindibles* son los siempre necesarios para que el museo opere bien.

Un asterisco (*) indica los que podrían contratarse externamente o ser concesionados a terceros, ya sean eventuales u optativos.

Componentes operativos y servicios

- A. Dirección
 - 1. Director
 - 2. Secretaría Privada
 - 3. Secretaría Técnica
 - 4. Secretaría de Relaciones Públicas
 - 5. Asesoría Jurídica (E*)
 - 6. Asesoría en Mercadotecnia (E*)
 - 7. Consejo Técnico
- B. Servicios al Público
 - 1. Recepción y *confort*
 - 2. Extensión Cultural y Recreación (O*)
 - 3. Servicios Educativos
- C. Servicios Técnicos
 - 1. Curaduría
 - 2. Conservación (*)
 - 3. Museografía (*)
 - 4. Diseño Gráfico y Producción Editorial (E*)
- D. Exposiciones (Permanentes, Temporales, Itinerantes)
- E. Servicios Administrativos
 - 1. Administrador
 - 2. Tesorería, Contabilidad y Caja
 - 3. Adquisiciones
 - 4. Inventarios
 - 5. Personal

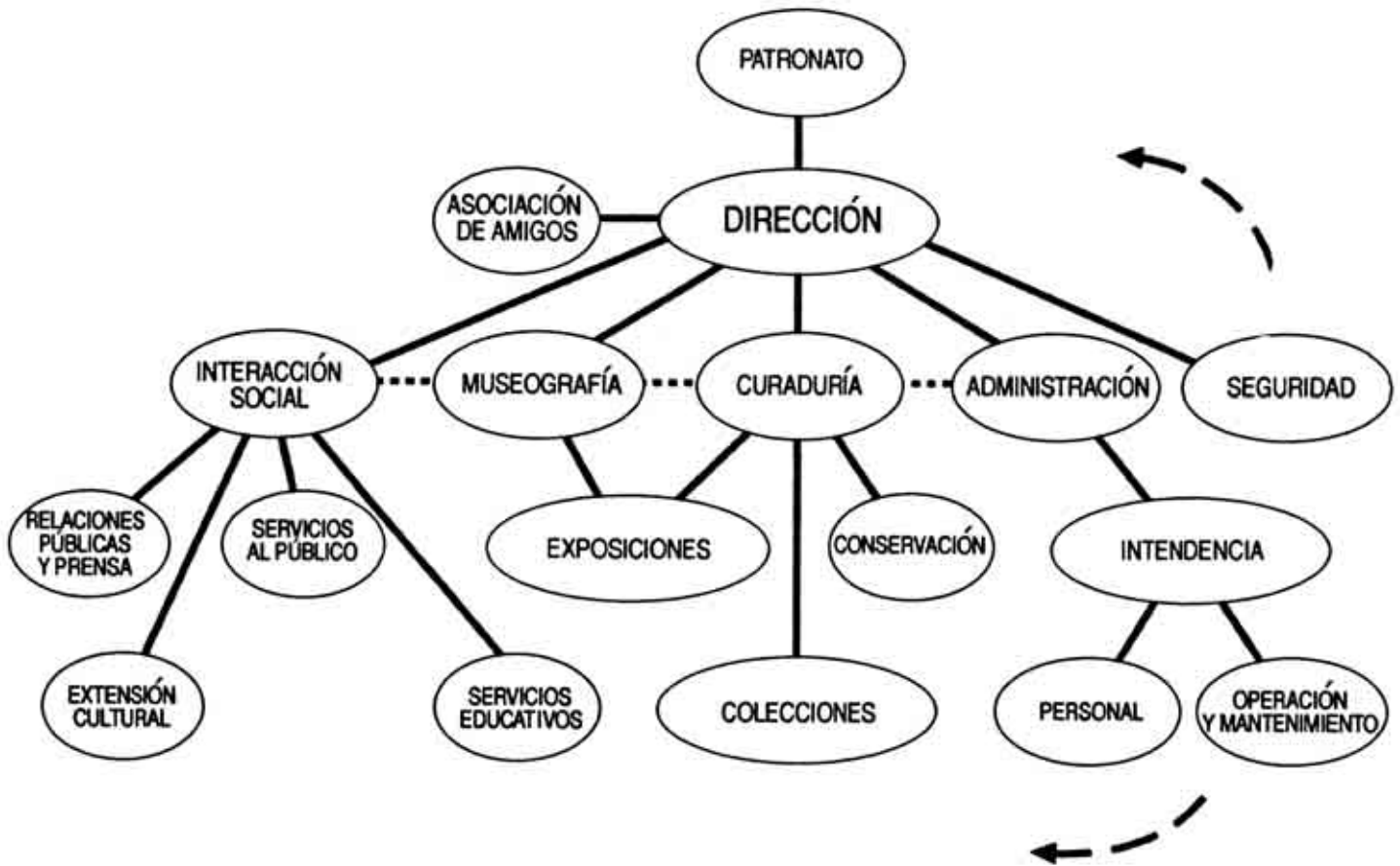
- F. Servicios de Intendencia
 - 1. Operación
 - 2. Mantenimiento (*)
 - 3. Servicios al personal
 - 4. Servicios Generales (*)

- G. Seguridad y Vigilancia (*)

A continuación se desglosan los anteriores rubros:

DIAGRAMA DE RELACIONES FUNCIONALES

MUSEO DE SAN PEDRO, PUEBLA, PUE.



A. Dirección

La Dirección del Museo programará y coordinará sus funciones conforme a las normas y los procedimientos del Reglamento Interno que deberá establecer el Consejo Directivo y las Comisiones que él designe.

Además, normará y conducirá las relaciones y el trato formal de la institución con otros organismos y con las autoridades, funcionarios y personas que lo requieran.

1 Director

El Director es la máxima autoridad en el museo. Será nombrado por una entidad superior (¿el Consejo Ejecutivo?) a la que informará periódicamente, o cuando se le solicite, sobre las operaciones del museo y dará cuenta de sus planes, acciones, disposiciones, necesidades y logros institucionales.

Será su responsabilidad asegurar la buena marcha del museo y la realización de sus objetivos. Con ese fin analizará, planeará, y generará las disposiciones ejecutivas que considere pertinentes y verá que las dependencias operativas que integran la institución las cumplan cabal y eficazmente. Asimismo, cuidará que las acciones se realicen conforme a las normas y procedimientos establecidos en los reglamentos y manuales vigentes.



Para cumplir de la mejor manera su cometido, contará con el apoyo de un Consejo Técnico integrado por los directivos de las secciones o departamentos subordinados del mismo museo.

2 Secretaría Privada

Atiende y mantiene al día la agenda, el archivo, la correspondencia, los procedimientos de trato y relación de la Dirección con el personal, los colaboradores y otras entidades dentro y fuera de la institución, así como la recepción y atención de visitantes y el abasto y organización del área de trabajo, sus muebles, equipos y enseres.

Recibe, revisa y clasifica las comunicaciones oficiales, las de prensa y la correspondencia.

Secretaría Técnica

Da curso conforme a las normas vigentes y los conductos adecuados, a las disposiciones del Director, internamente y hacia el exterior; vigila su cumplimiento y confirma su realización y asimismo, lo mantiene informado del desarrollo de las funciones técnicas y de los servicios al público.

Preside las funciones del Consejo Técnico y coordina las de los servicios técnicos.

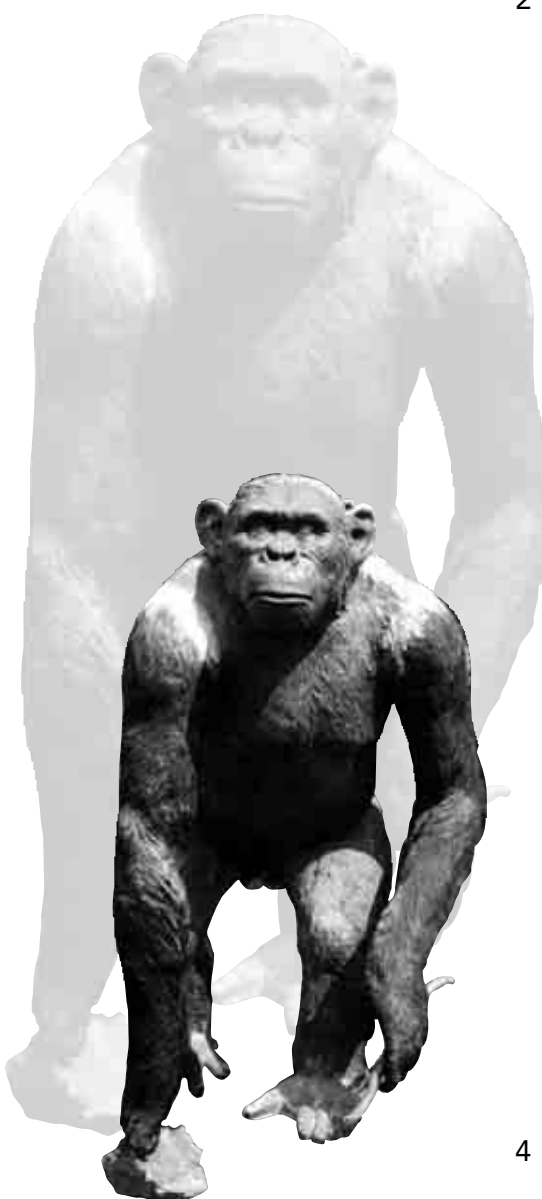
Propone y programa las relaciones y los intercambios académicos y culturales.

Se ocupa de planificar los aspectos técnicos de las acciones encaminadas a obtener recursos financieros suficientes para la realización de los programas y proyectos del museo.

Cuida y confirma el cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y que las directivas se ejecuten de manera correcta y oportuna. De no ser así y según el caso, remedia la falta, ordena una acción más eficaz o reporta a la Dirección el incumplimiento o el error a fin de que se corrija.

4 Secretaría de Relaciones Públicas

Su función es programar, organizar y realizar acciones que mantengan, amplíen y refuercen los vínculos del museo con la so-



El fiel compañero.

ciudad, así como las que divulguen y promuevan públicamente su imagen y presencia al dar a conocer sus objetivos y actividades.

Cubre los servicios de comunicación social, al proporcionar información a los medios y convocar a conferencias de prensa o mediante el envío de boletines y registros gráficos de los acontecimientos.

Atiende a visitantes distinguidos y a grupos o delegaciones especiales.

Fomenta y apoya la formación y las actividades de la Sociedad de Amigos del Museo.

Tiene a su cargo la sede de reuniones y acuerdos y los servicios secretariales del Consejo Directivo, los Patronos y Benefactores del Museo y la Sociedad de Amigos del Museo. Espacio que funge también como Sala de Recepciones.

Organiza e impulsa campañas financieras y de obtención de apoyos para proyectos específicos, adquisiciones de piezas extraordinarias de colección y el sostenimiento regular de las actividades del museo.

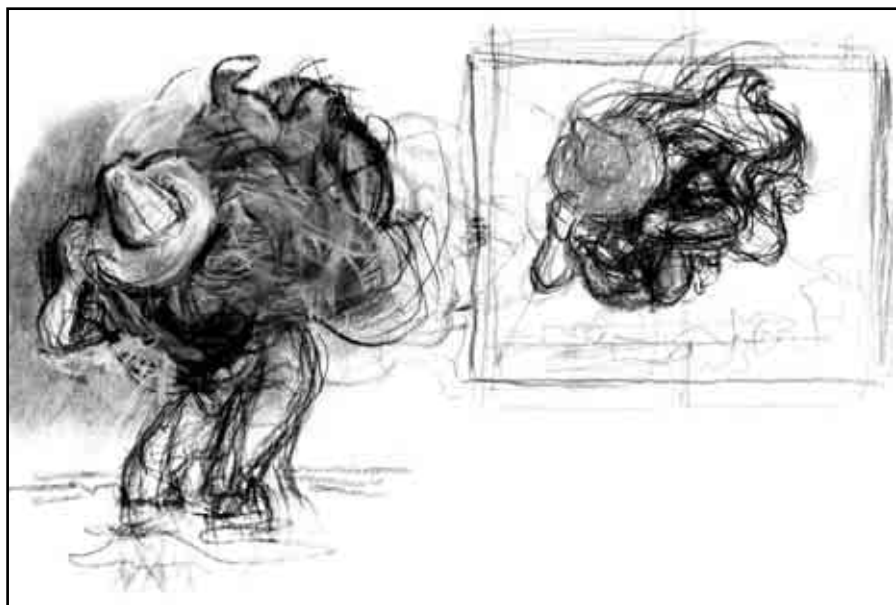
5 Asesoría Jurídica

Asesora, supervisa, revisa, informa y da seguimiento a todas las cuestiones legales que conciernan al museo y que afecten sus funciones y su patrimonio. Representa legalmente a la institución y la defiende. En su nombre demanda, litiga y arregla las cuestiones que puedan afectarla.

6 Asesoría en Mercadotecnia

Sondea, estudia, caracteriza y evalúa las necesidades y los gustos del público en relación con los objetivos y funciones del museo, a fin de establecer, programar y promover los productos y





servicios que ofrece, de manera que satisfagan las necesidades y expectativas del público.

Con el mismo fin, revisa y evalúa el diseño, la calidad y el precio de las mercancías y servicios que ofrece el museo.

7 Consejo Técnico

Es un órgano auxiliar de la Dirección que se reúne cuando es convocado por ésta para considerar, analizar y opinar sobre asuntos que atañen a la buena marcha del museo.

El Secretario Técnico del Museo es quien preside las intervenciones de este cuerpo colegiado, cuyas funciones son consultivas, no ejecutivas.

B. Servicios al público

1 Recepción y confort

Estos son servicios que facilitan al público la visita al museo y hacen confortable su estancia en él.

Comprende los de información y orientación, las Visitas guiadas, los apoyos a minusválidos, la localización de personas y objetos perdidos, el guardarropa, los sistemas de comunicación externa e interna y los sanitarios.

Orienta a los visitantes en las áreas de encuentro y agrupamiento y en las de espera y reposo.

2 Extensión Cultural y Recreación

La finalidad es ampliar por medio de actividades de diversa índole la oferta cultural y de esparcimiento del museo y extender su presencia fuera del ámbito del Centro Cultural.

Con ese propósito organiza y efectúa cursos, congresos, actos culturales, festivales, conciertos, audiciones y representaciones, cine clubes y eventos sociales y ceremonias cívicas, visitas especiales a las salas de exposiciones y paseos culturales.

Administra, programa y opera las actividades del Auditorio y es su responsabilidad coordinar y mantener el servicio eficiente y oportuno de la Cafetería, Tienda y Librería.



3 Servicios Educativos

El objetivo central de los Servicios Educativos es la atención de los grupos escolares y organizaciones infantiles que visiten el museo con el propósito de conocer las exposiciones y participar en las actividades culturales que organiza.

La atención comprende actividades didácticas, creativas y de esparcimiento que los conductores acompañantes de los grupos visitantes acordarán previamente con la unidad operativa correspondiente del museo.

El carácter de las actividades de los Servicios Educativos será diferente durante los periodos de vacaciones, pero no se suspenderán.

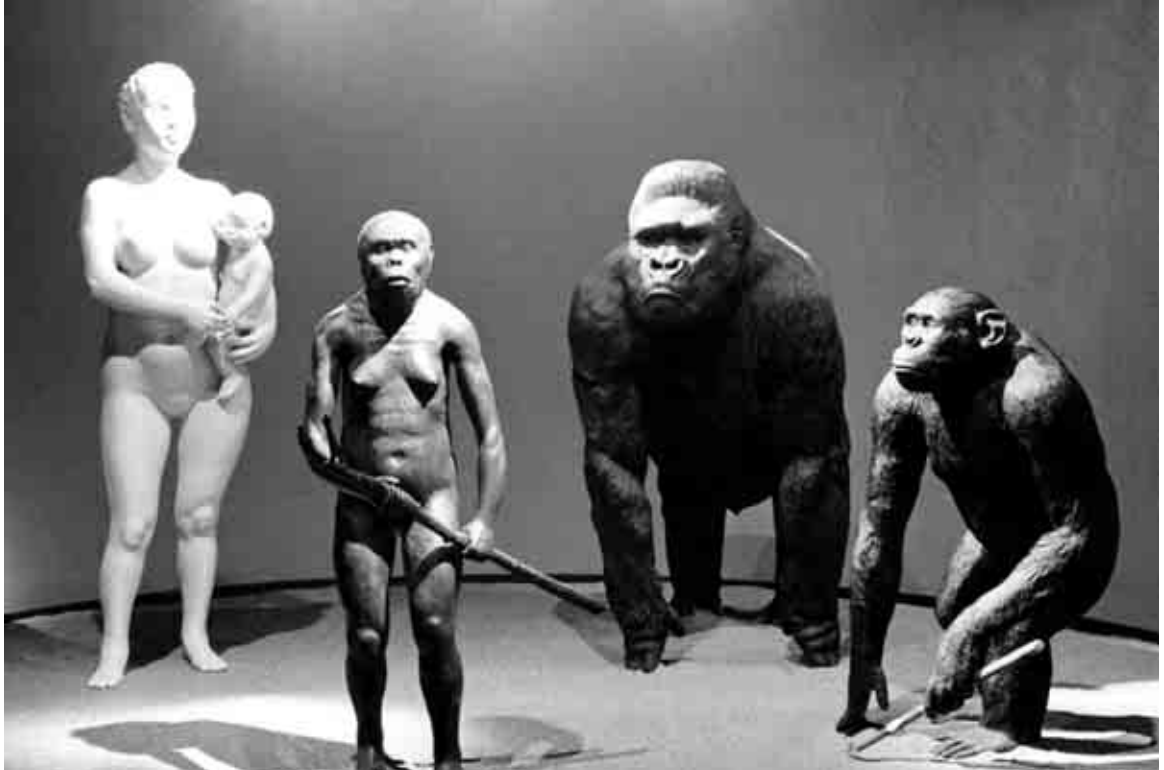
Este servicio implica diversas actividades que se inician con la recepción de los grupos escolares y continúan con las actividades introductorias y las visitas guiadas a las exposiciones, para pasar después a la realización de actividades de afirmación de experiencias y creativas en talleres.

Durante los periodos de vacaciones, organiza programas y eventos especiales: cursos, conferencias, espectáculos y excursiones en los que los niños pueden inscribirse para participar acompañados de sus padres, otros parientes y amigos.



Enamorado de una dama antigua (1976).





Nuestros parientes directos en el Museo de Villahermosa. Esculturas de Iker Larrauri (1998).

C. Servicios Técnicos

1 Curaduría

Los servicios de Curaduría son acciones encaminadas a localizar, obtener, ordenar, estudiar y conservar los bienes culturales que forman el acervo del museo.

También controlan el acceso, manejo, almacenamiento y devolución de las obras y especímenes que el museo reciba en préstamo para las exposiciones temporales y cuida que las condiciones de exhibición de estas piezas sean las adecuadas.

Los servicios de curaduría implican la investigación temática y el estudio de las colecciones, el registro y la catalogación, el control y manejo de éstas.

2 Conservación

Tanto la conservación, restauración y el correcto manejo de los objetos de colección, así como el adecuado almacenamiento de éstos, son tareas complementarias de los servicios de curaduría, imprescindibles en un museo.

3 Museografía

La función principal de este servicio es la planeación, el diseño, la producción y el montaje de las exposiciones del museo, ya sea con el propósito de renovar, ampliar o modificar las permanentes o el de realizar las de carácter temporal.

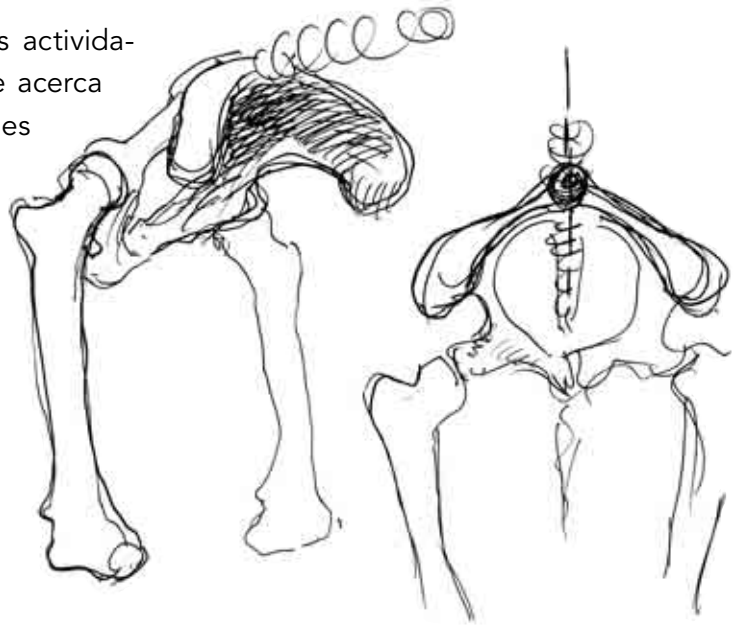
Se ocupa también del mantenimiento especializado de los elementos museográficos (bases, mamparas, vitrinas, equipos de iluminación y otros), lo mismo que de los objetos en exposición.

4 Diseño Gráfico y Producción Editorial

Se ocupa de preparar y producir materiales informativos que forman parte de las exposiciones, así como los gráficos y escritos

con los que el museo promueve sus actividades regulares y eventuales e informe acerca de ellas, lo mismo que otros con fines educativos y de esparcimiento y los de pequeño formato y amplia distribución como son: invitaciones, programas, boletines, guías de visita y hojas de sala, entre otras.

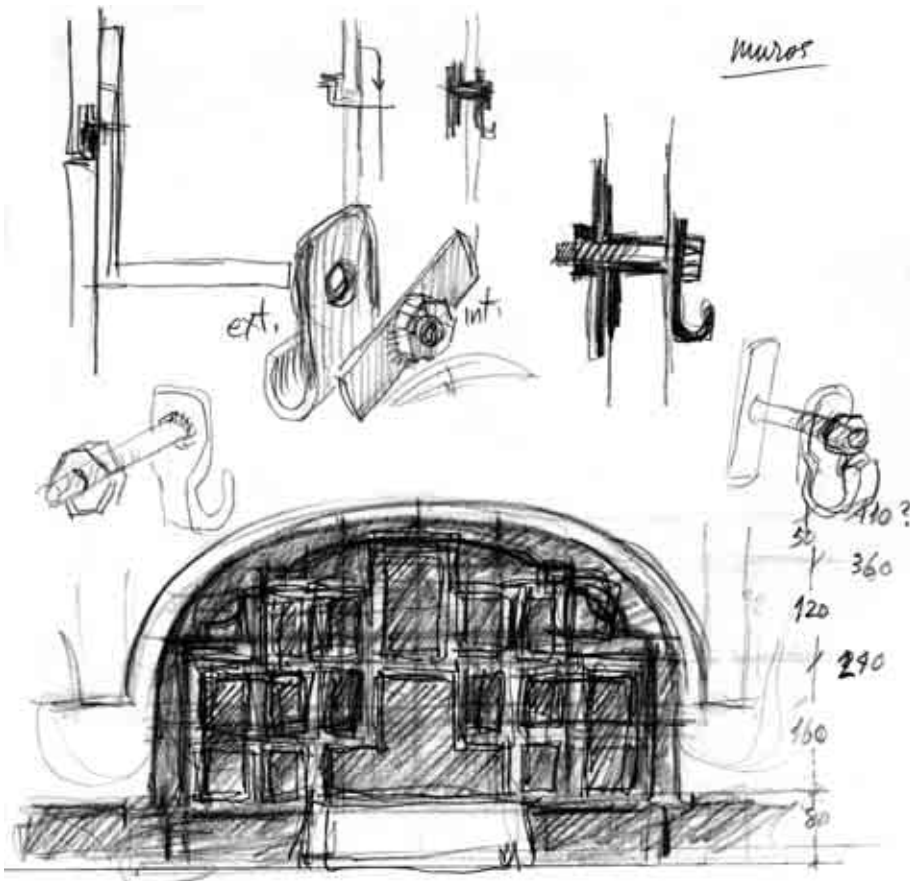
Planifica los procesos de producción, define los contenidos, planea y programa el diseño, contrata las colaboraciones y los servicios editoriales, gestiona los derechos de autor y el registro legal de las obras y las distribuye.



D. Exposiciones

Las exposiciones constituyen la actividad más relevante del museo. Son básicamente el motivo principal de las visitas a la institución y el principal enlace de ésta con la sociedad. Es mediante las exposiciones que se dan a conocer los bienes culturales que el museo reúne, estudia y conserva, así como la interpretación de sus significados. Por lo tanto, son el medio esencial de divulgación del conocimiento y el motivo del deleite de los visitantes ante las obras.

Según su duración, el carácter de éstas podrá ser permanente o temporal. Estas últimas organizadas y realizadas por el mismo museo o bien recibidas en préstamo de otras instituciones durante un determinado tiempo.





E. Servicios Administrativos

1 Administrador

El administrador tiene a su cargo la gestión de los recursos humanos, técnicos, financieros y materiales del museo. Dispone de lo necesario para que se cumplan con eficiencia y conforme a las normas reglamentarias y dentro de la legalidad, las obligaciones administrativas, fiscales, laborales, operativas, de mantenimiento y seguridad, así como las actividades públicas de promoción y difusión cultural, las académicas y las de esparcimiento, tanto las regulares como las eventuales, incluyendo las que requieren la intervención de servicios externos.

2 Tesorería, Contabilidad y Caja

Se ocupa de recibir, contabilizar, manejar y guardar los recursos financieros y la documentación contable del museo. Recaba y co-teja la documentación correspondiente y realizar los pagos de salarios, adquisiciones, servicios y obligaciones fiscales.

3 Adquisiciones

Debe localizar, evaluar, tratar y obtener los insumos consumibles y combustibles, las herramientas y equipos, los materiales, procedimientos y servicios que requiera el funcionamiento del museo.

4 Inventarios

Lleva el registro y el control administrativo de todos los bienes muebles e inmuebles de la institución y los ajenos que ingresan temporalmente al museo.

5 Personal

Atiende todas las cuestiones que conciernen a los trabajadores del museo, cualquiera que sea su condición; empleados de planta, extras o eventuales. Contratación, y rango; asignación de puestos y tareas, horarios, servicios y prestaciones.

F. Servicios de Intendencia

Los servicios de intendencia son básicamente acciones que tienen como objeto la operación y el mantenimiento del edificio, sus instalaciones, equipos y mobiliario, tanto en espacios interiores como al exterior, ya sean abiertos al público o de acceso restringido:

1 Operación

Comprende todas las acciones necesarias para poner en marcha y funcionando en todo momento, los diversos componentes y las varias dependencias del museo, así como sus sistemas, equipos e instalaciones.

Asimismo, es responsable del almacenamiento, control, carga, descarga y traslado de materiales, repuestos y equipos relativos a las labores de intendencia.

2 Mantenimiento

Conservar en buen estado y reparar las fallas y deterioros de las estructuras y componentes arquitectónicos; las herramientas y equipos móviles o fijos; manuales, mecánicos o electromecánicos; las instalaciones eléctricas y electrónicas, hidráulicas y sanitarias; el mobiliario, plantas, jardines y estacionamientos.



3 Servicios al personal

Sanitarios, baños, vestidores, comedor, cocina y despensa.

¿Transportación?

4 Servicios Generales

Los generales son servicios que deben cubrir necesidades compartidas por la totalidad de las dependencias e instalaciones del museo. De su correcto funcionamiento dependen las operaciones de toda la institución:

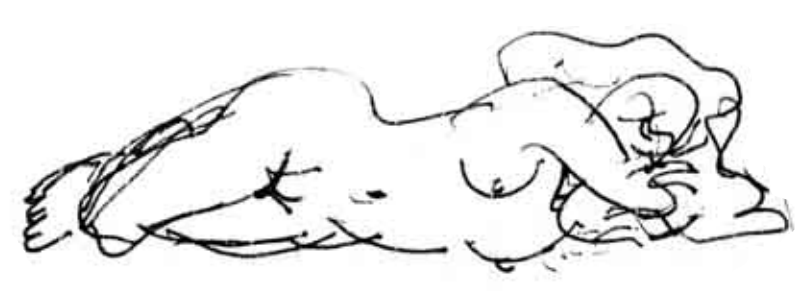
Son básicamente los equipos y sistemas de producción, generación, conducción, depósito y distribución de electricidad, agua y combustibles, los aparatos y sistemas de telefonía y de climatización. Comprenden también las operaciones de eliminación de basuras y desechos.

G. Seguridad y Vigilancia

Esta unidad tendrá a su cargo aplicar las medidas necesarias para garantizar la integridad de los bienes muebles e inmuebles del museo, así como la de los visitantes y los trabajadores.

Su personal – custodios, veladores, policía, bomberos y paramédicos – emplea equipos y sistemas exclusivos de intercomunicación, alarma, circuitos cerrados de televisión, filtros detectores de armas y explosivos, instrumental médico y medicamentos.





Los espacios públicos y el museo



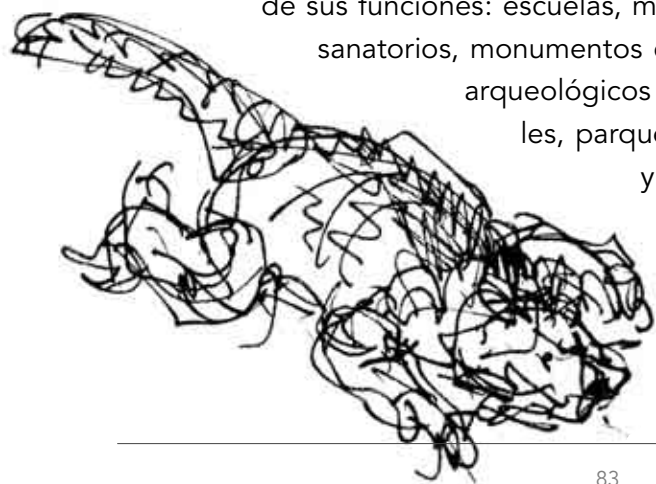
Por definición, los museos son instituciones públicas y los bienes que custodian, incluso los de propiedad privada, son de interés para la sociedad dada la función educativa y cultural que cumplen. Es necesario que la institución considere con atención el derecho de usar los valores institucionales con fines comerciales y establecer para ello normas que puedan regir las acciones y los compromisos que implican las transacciones de mercancías y servicios dentro y fuera de sus instalaciones, de modo que ni los bienes culturales ni el prestigio institucional sufran menoscabo.

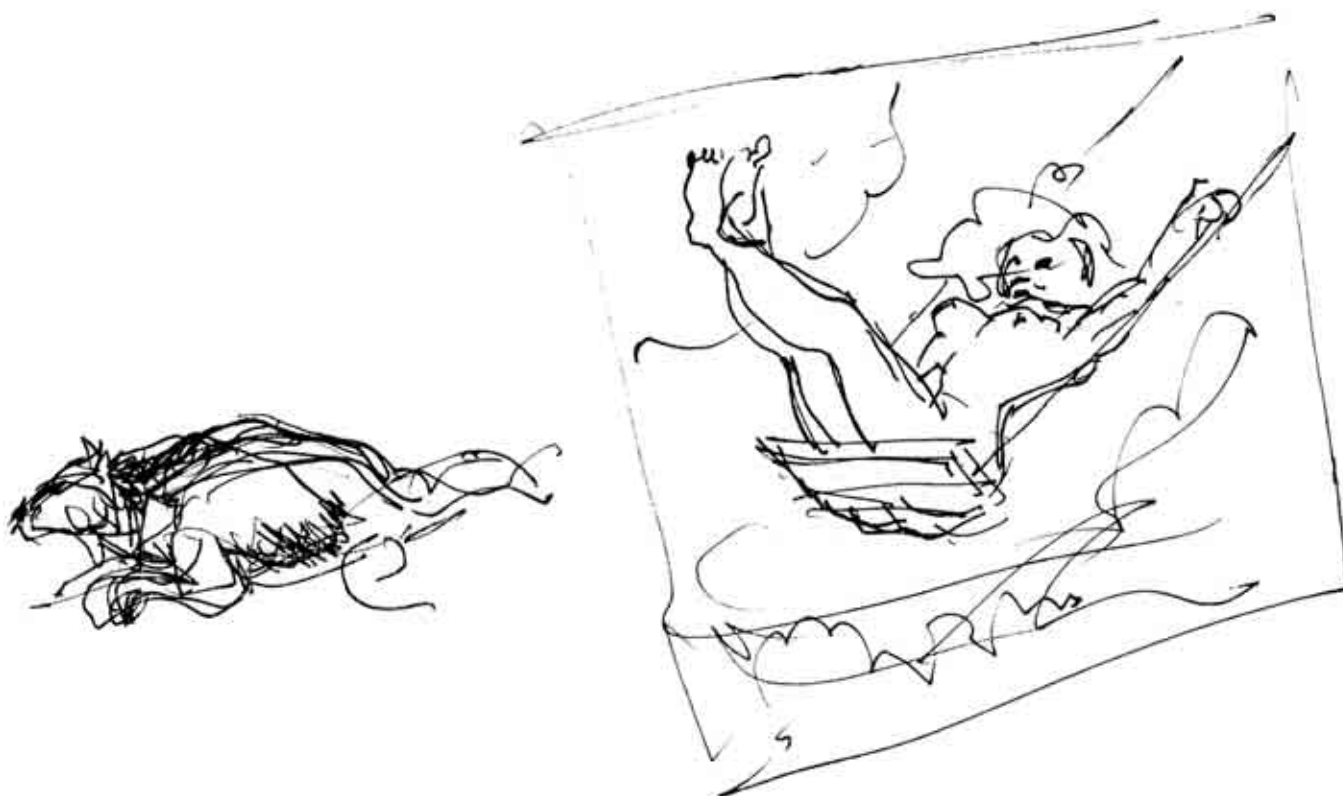
Es pues conveniente que los museos comercialicen solamente productos que correspondan con su temática y sus colecciones, asimismo los que por ser afines a su carácter y a su misión lo distinguen e identifican ante el público. Es decir, deberán dar en concesión únicamente actividades y materiales que directa o indirectamente divulguen y promuevan su imagen, sus contenidos y su historia, así como los servicios que beneficien a los visitantes e incrementen la eficiencia operativa del organismo.

Como parte de estas consideraciones debe también tomarse en cuenta que en los museos, como en varios otros recintos, la publicidad mercantil no tiene cabida. Ésta puede aceptarse en ellos de manera circunstancial, con relación a determinados actos, pero sólo transitoriamente, no de manera permanente.

Como referencia, aquí se mencionan algunas instituciones que se verían afectadas por un manejo publicitario poco respetuoso del carácter de sus funciones: escuelas, museos, bibliotecas, universidades, sanatorios, monumentos conmemorativos, sitios históricos, arqueológicos y monumentales, reservas naturales, parques, santuarios, iglesias, sinagogas y mezquitas, panteones y otros recintos dedicados al recogimiento y la devoción.

Cuando la publicidad invade sin miramientos las áreas públicas que por costumbre o





tradicción se mantienen libres de ella, esto equivale a un atropello. Una imposición que por otra parte resulta contraproducente ya que provoca el rechazo y no el favor del público.

Por lo que se refiere a los servicios susceptibles de ser concesionados o contratados en los museos, son varios de los que regularmente se ofrecen para comodidad de los visitantes o que son necesarios para el buen funcionamiento de sus instalaciones.

Concesiones a particulares para prestar servicios al público

- La Tienda del Museo. Este espacio, usa el nombre del museo y su emblema para la venta de publicaciones y productos originales, artesanales, industriales, artísticos y decorativos; adornos, juguetes, acertijos, pasatiempos experimentales, joyería, prendas de vestir entre otros, seleccionados de acuerdo con el carácter de la institución y el interés de los visitantes.
- Cafetería y restaurante. Para atender a los usuarios del museo. Puede ser, sin embargo, un lugar en donde se atienda a un público más amplio, no necesariamente los visitantes del museo. Incluso, dependiendo del impulso comercial que se le quiera dar, puede llegar a ser una alternativa de servicio para muchos otros usuarios de establecimientos vecinos o personas que laboren en el área.
- Visitas guiadas en varios idiomas, tanto a las exposiciones en el museo como en excursiones a sitios de interés relacionados con la temática de éste.
- Audio-portátiles de visita. Producción y alquiler.
- Producción, distribución y venta de videos y grabaciones relativos a la temática de las exposiciones.



- Cursos especializados sobre cuestiones relacionadas con la temática del museo.
- Asesorías e investigaciones relativas a la temática del museo.
- Organización y realización de cursos, seminarios y conferencias, ceremonias, festejos y recepciones.

Renta de espacios e instalaciones del museo a terceros para actividades culturales

- Realización de actos académicos, conferencias y congresos.
- Conciertos y representaciones teatrales.
- Cine clubes.
- Talleres creativos; desde manualidades y electrónica hasta productos artísticos, musicales, de teatro y literatura.
- Ferias y festivales temáticos.
- Actos y festejos sociales que favorezcan los intereses de la población vecina y resuelvan las necesidades de espacio e instalaciones en el entorno urbano.

Contratación de servicios museográficos externos

- Planeación, proyecto y realización de ampliaciones y adecuaciones de espacios e instalaciones del edificio y sus dependencias.
- Exposiciones. Proyectos totales o parciales de planeación, diseño, producción y montaje de exposiciones, lo mismo para presentar colecciones del propio museo o colecciones en préstamo.
- Convenios de inversión compartida con otras instituciones nacionales o extranjeras para la producción y presentación de exposiciones temporales.
- Publicación, producción, distribución y venta de los catálogos, carteles y tarjetas postales e invitaciones, correspondientes a las exposiciones.
- Redacción e ilustración de manuales, guías y catálogos relativos a la temática del museo.
- Entrega al museo en consignación, de libros y publicaciones, especializados y de divulgación, sobre la temática de las exposiciones o de interés general para el público del museo.



Esperando que bajen para irnos...(1972, Coyoacán, D.F.).



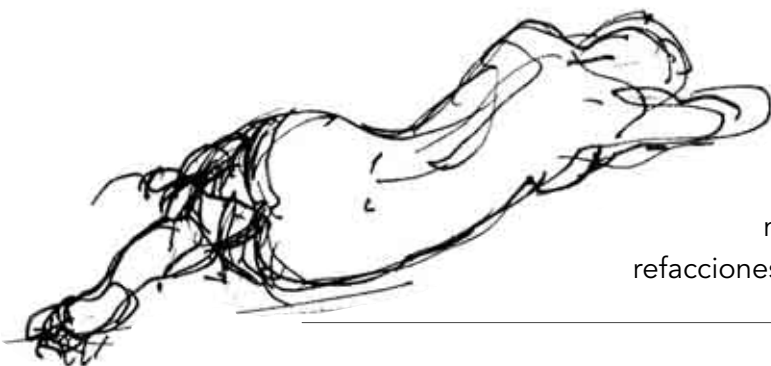
Terminando "La ceiba sagrada" escultura de Iker para el Museo de la Cultura Maya, en Chetumal, Q.R. (1993).

Contratación de servicios internos de operación y mantenimiento

Además de los servicios al público ya mencionados, el museo requiere de otros servicios, tanto administrativos, como de operación y mantenimiento de sus equipos e instalaciones. Servicios que hasta hace poco cada institución debía considerar, formando parte de su estructura orgánica, pero que actualmente debido al desarrollo y multiplicación de empresas particulares especializadas que atienden estas tareas, resulta, en muchos casos, más práctico y económico contratarlas por fuera.

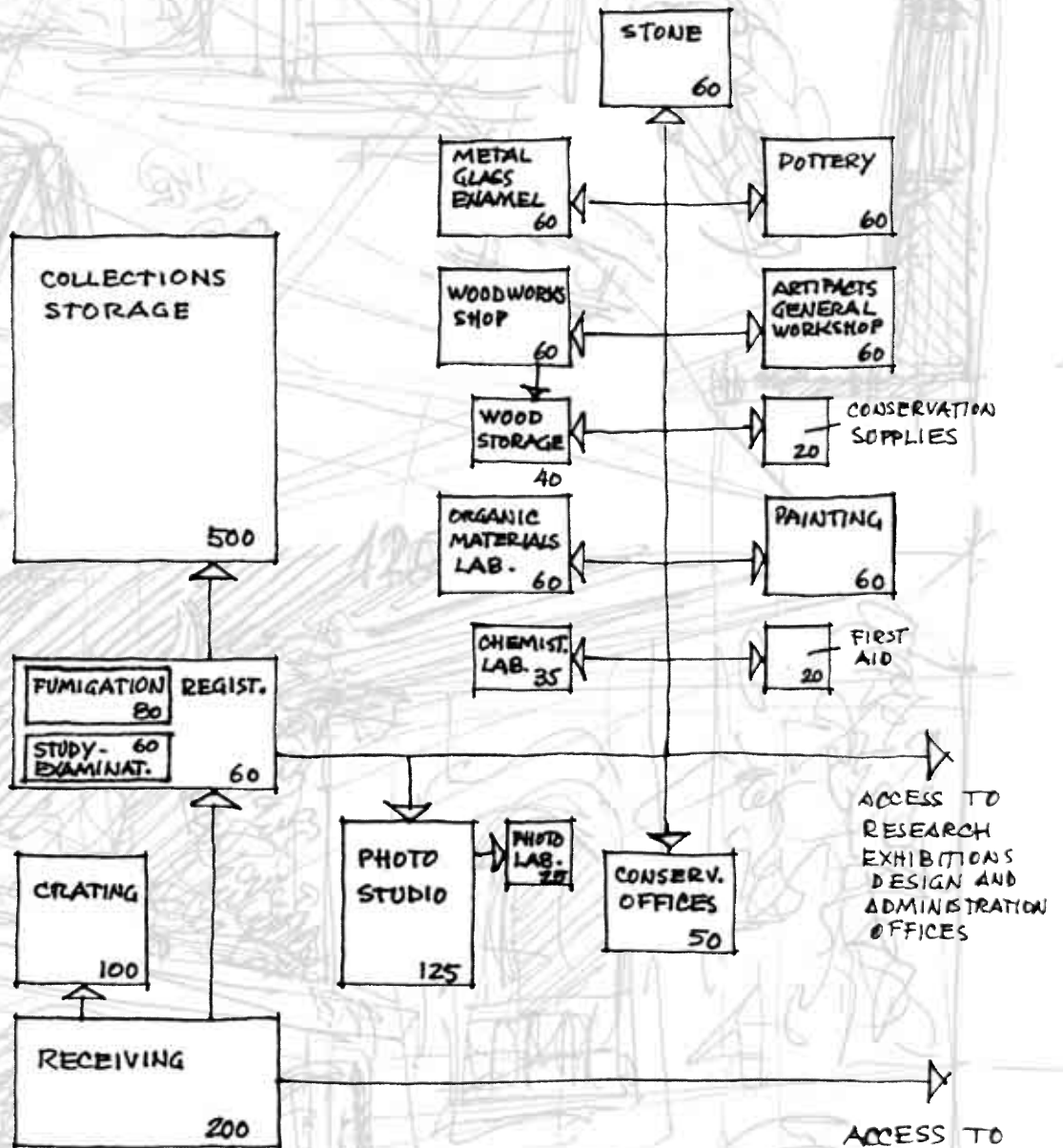
- Vigilancia y seguridad.
- Servicios médicos y de emergencia para el personal y los visitantes.
- Transportes y mensajerías.
- Mantenimiento y limpieza del edificio y sus dependencias.
- Operación, mantenimiento y renovación de equipos e instalaciones técnicas.
- Mantenimiento y renovación de equipos, redes e instalaciones electromecánicas y electrónicas.
- Mantenimiento y renovación de áreas verdes y plantas de ornato.
- Tratamientos de limpieza, conservación y restauración de los objetos de colección.

Todas las funciones que arriba se mencionan son necesarias y dependen de ciertas condiciones (la dimensión y el estado de las instalaciones, la capacidad técnica del personal, así como la existencia de herramientas, talleres y equipos necesarios y refacciones, entre otros), contratarlas fuera de la



institución resulta más conveniente y menos costoso que intentar superar internamente las deficiencias, en particular, cuando es importante incorporar nuevos equipos y ampliar instalaciones.

Para la planeación de un nuevo museo o uno en proceso de renovación, estas consideraciones son importantes, ya que tanto la inversión en obra y los presupuestos de operación y mantenimiento como la dimensión y distribución de los espacios arquitectónicos, así como la planta y la nómina del personal, la dotación de equipos y herramientas dependerán de la organización y los procedimientos que se establezcan desde un principio.



CONSERVATION AREAS

585 m²

PHOTOGRAPHY

150

COLLECTIONS MANAGEMENT

500

DOCUMENTATION AND COLLECTIONS MANAGEMENT } 650

COLLECTIONS STORAGE

500

1735 m²



75 cm X 90 h.



Curas, curanderos y curadores en los museos

Para quienes laboran en nuestros museos es recomendable que se esmeren en tratar bien y con todo respeto a los curas y a los curanderos, ya que estos especialistas ejercen poderes que van más allá de los que generalmente utilizan nuestros expertos y profesionales, así como los funcionarios, autoridades y patronos culturales en el país.

Desde luego, es ilusorio pensar que ellos, los primeros, obrarán milagros y lograrán soluciones sobrenaturales para los problemas de nuestras instituciones; sin embargo, lo que sí pueden hacer es dar esperanzas y consuelo y tal vez una limpia para conjurar la crisis y, en lo posible protegernos de quienes nos están llevando a tocar fondo porque piensan que sólo desde los más bajos niveles podrá, los que sobrevivan, alcanzar la *Gloria Neoliberal*.

Es lamentable que ni los curas ni los curanderos puedan ofrecernos lo necesario para que los museos superen sus limitaciones y resuelvan sus problemas.

Las soluciones dependen de otros factores que podemos resumir en cuatro grupos:

- A. Los factores conceptuales que dan fundamento a la estructura y las actividades de los museos. Éstos van desde una clara comprensión de sus funciones, utilidad y misión social, hasta la definición de sus políticas, las cuales deberán responder, por una parte, a las condiciones reales de la sociedad, y por otra, al carácter, voluntad y capacidad de las instituciones que los cobijan (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, los gobiernos estatales y municipales), y la captación profesional de los responsables de sus funciones.
- B. Los factores prácticos, que dependen de la disponibilidad de recursos humanos, materiales y presupuestales, suficientes para operar y mantener los museos y realizar las acciones necesarias para que se cumplan satisfactoriamente sus funciones.
- C. Los factores organizativos y operativos necesarios para aplicar de manera eficiente esos recursos y desarrollar de manera acertada los programas de gestión del organismo.

D. La capacitación profesional especializada del personal directivo, técnico y manual, quienes laboran y tienen a su cargo la conservación, protección y funcionamiento de los museos.

Es evidente que ante esto, la realidad no da lugar al regocijo. Por lo que respecta a los presupuestos, los recursos asignados además de insuficientes, están arbitraria y desequilibradamente distribuidos. Y cuando por razones más de capricho que de lógica, las altas esferas deciden asignar fondos extraordinarios de inversión, éstos se dedican a obras que en el futuro correrán la misma suerte que sus antecesoras: la incompreensión, la negligencia y el abandono. Esas aplicaciones desatinadas de los recursos financieros inducen a sospechar que en realidad el problema no depende tanto de que éstos falten, sino que la irresponsabilidad existe entre quienes los asignan a proyectos mal fundamentados y sesgados en sus propósitos.

Los recursos materiales, en lo medular, allí están. Un patrimonio de alto valor cultural, histórico y artístico. Una herencia extraordinaria de monumentos y edificios que alojan museos de diversos tipos y dimensiones; colecciones de objetos, únicos muchos de ellos, que constituyen los acervos y destacan en las exposiciones. Sin embargo, su conservación y la divulgación de su conocimiento distan de ser satisfactorios. Las deficiencias tienen su origen en las carencias ya señaladas: de recursos, las limitaciones presupuestales, la inadecuada aplicación de las inversiones y la incompreensión de la función y los fines de los museos, de su utilidad social y su responsabilidad pública.

La incompreensión resulta preocupante cuando en los niveles superiores de la burocracia cultural y entre los profesionales responsables de la conducción y la realización de las actividades de los museos no se percibe con claridad cuál es su papel y el sentido de la labor que desempeñan.

La calidad de las operaciones de un museo depende de la correcta conducción de sus actividades en cuatro sectores:





Vacaciones en el estado de Morelos.

El de curaduría, el de museografía, el de promoción y divulgación activa de los contenidos del museo y la dirección y administración de los recursos y los servicios. Para mejorar la situación del organismo en su conjunto, en cada uno de estos sectores se requiere la colaboración de personas no sólo bien preparadas, sino también decentemente remuneradas y, sobre todo, conscientes de su papel con relación a los propósitos de la institución.

Suele suceder que algunos funcionarios, técnicos e investigadores no sólo carecen de una concepción global del organismo en que trabajan, sino que además son indiferentes al quehacer de sus pares y colegas y desconocen las particularidades del ejercicio de su propia disciplina en los museos. Es por esta razón que no está por demás referirse a la labor de los curadores en especial, pues sus aportaciones son decisivas tanto para establecer los contenidos conceptuales de las actividades en los museos, como para atender y manejar los acervos de éste y divulgar su conocimiento.

Para el Instituto Nacional de Antropología e Historia sus museos son un complemento necesario para el cumplimiento de las funciones de investigación y docencia que realiza, particularmente en las áreas de arqueología y etnografía, ya que por una parte, son el destino final de los materiales que se recuperan y colectan como materiales de estudio en las excavaciones e investigaciones de campo, y por otra, esos mismos son materiales de referencia y estudio en los cursos que imparte la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

En México, los términos *curador* y *curaduría* como acepciones relativas a la museología, se incorporaron al uso de esta actividad en tiempos recientes, en la década de los setenta. Anteriormente se empleaban con ese sentido las palabras *conservador* y *conservación*.

Los nuevos vocablos no fueron aceptados con facilidad ni con simpatía porque sus significados más conocidos están asociados a actividades ajenas a la labor de los museos, como son la medicina y el sacerdocio católico; el cura cuida las almas de los pecadores, el médico la salud física de éstos y sus semejantes.

No obstante, la misma situación que hizo necesaria la adopción de las nuevas denominaciones, ha influido para que su uso se generalice.

Desde el momento en que los antes llamados *restauradores*, con toda razón, establecieron que su especialidad no sólo es restaurar, sino que abarcaba un campo mucho mayor, el de la *conservación*, se entendió que es a ellos a quienes corresponde el nombre de *conservadores*. Esto produjo inquietudes y una leve crisis de identidad entre los investigadores de los museos, la cual se ha ido resolviendo con el uso reiterado de los nuevos términos que son privativos de su especialización profesional.

En el diccionario *Pequeño Larousse Ilustrado*, se encuentran las siguientes definiciones: Curar: del latín, *curare*. Cuidar. Curador: del latín, *curator*: Que cuida de alguna cosa. Curaduría: Cargo de curador.

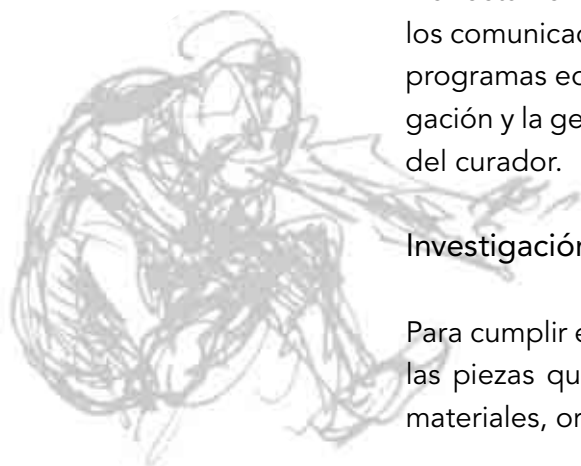
El curador es el investigador que conoce y estudia los temas y los materiales que dan motivo a la existencia y determinan las funciones de un museo. Para esto aplica los conocimientos de su especialidad y contribuye de esta manera a la conservación y divulgación de esos temas y materiales. Sus actividades se orientan en dos sentidos, por una parte, la organización, control y manejo de las piezas que forman las colecciones, y por otra, su estudio, identificación y clasificación, para conocer e interpretar el significado de éstas. En consecuencia, el curador además de tener a su cargo el cuidado de las colecciones, es quien sistematiza y conforma los contenidos temáticos y materiales de las exposiciones. Asimismo, tiene indirectamente injerencia y responsabilidad en los contenidos temáticos de los comunicados informativos y promocionales que emite el museo y en los programas educativos y de divulgación que realiza. Resumiendo: la investigación y la gestión de colecciones en un museo son responsabilidad directa del curador.

Investigación

Para cumplir esta función, el curador examina, identifica, clasifica y cataloga las piezas que integran las colecciones, estableciendo sus características materiales, origen, función, procedencia, antigüedad, entre otras, así como



Tratando de convencer a todos.



las diferencias y similitudes entre ellas y las relaciones funcionales, contextuales y circunstanciales que pudieran guardar entre sí. Y conforme a las modalidades que hubiera determinado de esa manera, organiza los materiales en conjuntos, apegándose a los criterios y sistemas vigentes en el museo.

Con base en esa información, el curador interpreta los significados culturales de los objetos, tanto en lo particular como con relación al conjunto. Los documenta para formar los catálogos, incluyendo las historias particulares de las piezas cuando éstas lo ameritan. De estos datos deriva los elementos de control necesarios para la gestión de las colecciones.

Para la realización de las exposiciones aporta las bases de conocimiento (*programación temática o guión científico de la exposición*) que dan base a la elaboración de los guiones museográficos y a la selección y ordenamiento de las obras que serán exhibidas. Asesora la producción de los elementos de información y revisa y aprueba sus contenidos. Asimismo, supervisa la correcta ubicación de los objetos en el conjunto, según el discurso de la exposición.

Los conocimientos del curador son también el soporte conceptual de las labores educativas y de difusión que realiza el museo.

Gestión de colecciones

El curador tiene a su cargo el registro y la elaboración del catálogo de las colecciones; la localización de los objetos en depósito, en exhibición o fuera de la institución, y en principio es quien establece o modifica, dispone y cuida que se apliquen las normas y técnicas adecuadas para el control del movimiento y ubicación de los objetos en el museo o fuera de él cuando por razones técnicas o de difusión se autoriza su salida.

Supervisa el manejo de las piezas a su cargo, cuida que no sufran deterioro durante su traslado, almacenamiento o exhibición. Cuando lo considera necesario recurre al auxilio de los técnicos que asesoran y solucionan los problemas de conservación de las colecciones, según su especialidad.



Procura el acrecentamiento de las colecciones por diversas formas de adquisición: recolección, excavaciones, préstamos, intercambios, compra o donaciones.

Divulgación del conocimiento

Determina el contenido temático de las exposiciones relativas al área de su especialidad y supervisa las que exhiben piezas de las colecciones a su cargo.

Redacta los programas temáticos que son la base para el desarrollo de los proyectos museográficos, así como los textos y cédulas informativas para el público sobre el tema de exposición y la identidad de los objetos.

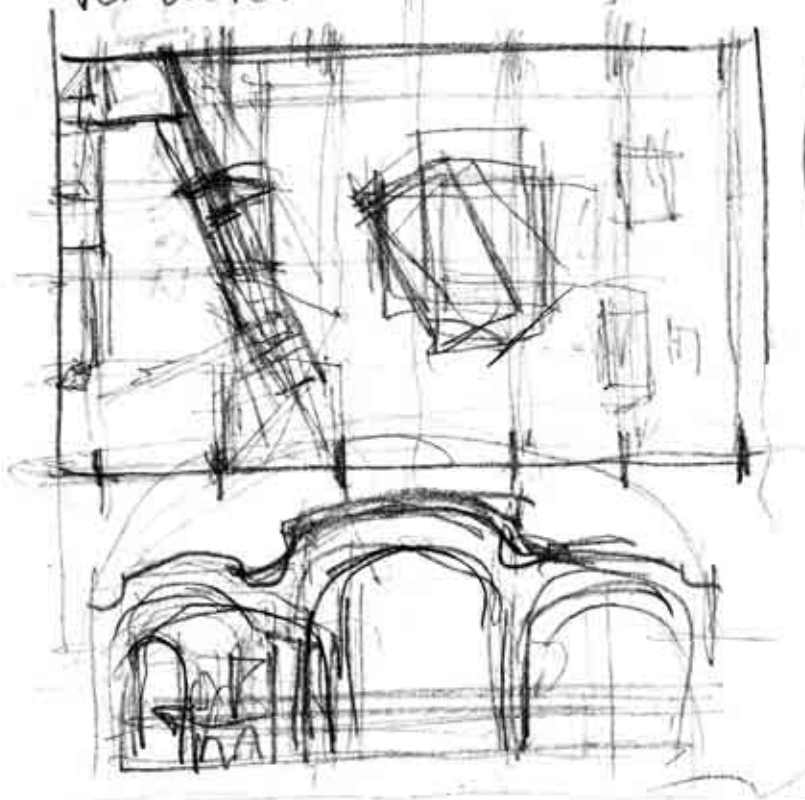
Documenta y supervisa la producción de los elementos de información gráfica, tridimensional y animada de las exposiciones que le corresponde curar y asesora su instalación a fin de asegurar la correcta expresión de los datos que hubiera aportado.

Contribuye a la difusión de los conocimientos relativos a su especialidad mediante publicaciones, conferencias y visitas guiadas a las exposiciones del museo. En especial, prepara y redacta las guías de sala, los catálogos de las colecciones y estudios particulares sobre los materiales a su cargo.

Para ampliar sus conocimientos y experiencia participa en actividades afines a su especialidad fuera del museo y asiste a cursos, conferencias, seminarios y congresos siempre que es oportuno, sin que interfiera en el desempeño de las labores a su cargo.



Ver al reverso de la hoja ↻



La concepción visionaria



7



DIRECTORIO

Alfonso de María y Campos
Director General

Arqueólogo Mario Pérez Campa
Secretario Técnico

Licenciado Luis Ignacio Saínz
Secretario Administrativo

Maestra Gloria Artís Mercadet
Coordinadora Nacional de Antropología



Diario
DE CAMPO

SUPLEMENTO No. 41 • FEBRERO • 2007

ES UNA PUBLICACIÓN INTERNA
DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DIARIO DE CAMPO

Gloria Artís
Dirección Editorial

Roberto Mejía
Subdirección Editorial

Vicente Camacho
Responsable de Edición

Cipactli Díaz Rivera
Acopio Informativo

Juanita Flores
Apoyo Secretarial

Olga Miranda
Corrección de Estilo

Amadeus / Alberto Sandoval
Belem Rueda / Daniela Iglesias
Diseño Gráfico

Mayán Cervantes
Coordinación de este número

Iker Larrauri
Dibujos que ilustran este número

Gloria Artís, Francisco Barriga,
Francisco Ortiz, Lourdes Suárez,
Xabier Lizarraga, María Elena Morales
Consejo Editorial





