

Alfonso Soto Soria y el proyecto museográfico

Carlos Vázquez Olvera*

Con la intención de dar a conocer los sistemas de trabajo desarrollados por especialistas en nuestro campo a lo largo de su trayectoria profesional, comparto las experiencias sistematizadas que me transmitió Alfonso Soto Soria durante la serie de entrevistas que realizamos como parte de mi investigación *Museógrafos mexicanos*,¹ cuyo objetivo central ha sido el rescate de vivencias y conocimientos de los personajes que han contribuido al desarrollo de la museografía en México. En el siguiente relato, de 1999, el profesor Soto Soria explica a detalle, en su propia voz, las fases de su trabajo mediante la aplicación de un sistema personal que fue creando y perfeccionando en la diversidad de proyectos que ha coordinado. Para no omitir ninguna etapa, la información publicada en estas páginas fue sintetizada, la misma que el lector encontrará en su versión completa en mi libro sobre Soto Soria.

DEFINICIÓN DE OBJETIVOS

Narraré un recorrido de lo que hago cuando me llaman para montar una exposición o un museo. Lo primero y más importante es establecer un plan de trabajo, que consiste en responder a una serie de preguntas —no muchas, seis o siete— que darán una idea clara del proceso y los requerimientos para llevarlo adelante. Las primeras dos están ligadas: qué haré y para qué, es decir, determinar con claridad el objetivo de la muestra o de la sala del museo, que depende del material a exhibir. Una vez identificado, debe discutirse, ajustarse y estar estrechamente enlazado con las personas o instituciones promotoras, y ver cuántas interrogantes se presentan para llevarlo a su término cabal.

Una misma colección, digamos, de artesanías mexicanas, puede tener distintos propósitos, que requieren encuadrarse en el objetivo de la institución. Por decir algo, si es el Instituto Nacional de Bellas Artes, el sentido estará más dirigido a mostrar las soluciones estéticas, las cualidades plásticas de los objetos, sin que se pierda la necesidad de una introducción para ponerla en contexto. Sería distinto con la Secretaría de Turismo: el material tendría que organizarse, por ejemplo, con base en la belleza de los lugares donde se produce para la difusión del turismo en México. Si es la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial,² se resaltarían los aspectos tecnológicos, de producción, las materias primas y la comercialización de los objetos, inclusive. Si se trata del INAH, se mostrará al ser humano como productor y los aspectos humanísticos, antropológicos y etnográficos determinarán el desarrollo del guión.

Si se piensa en los objetivos generales de la institución y en los fines de la muestra, es fácil determinar los propósitos museográficos. Éstos también deben estar ligados con el público

—local, regional, nacional o internacional—, que condiciona el lenguaje y las posibilidades de exhibición. Habrá que tomar en cuenta las edades, pues la organización debe tener características diferenciadas cuando está especialmente dirigida a un público multivalente, a grupos rurales o a escolares y niños. El lenguaje, la connotación de los objetos, su organización y el entorno tienen que relacionarse con estos aspectos. Esto se resuelve más fácil con la experiencia acumulada montando exposiciones. Llega un momento en que la familiaridad es suficiente para que, sin mucho meditar, sin mucho pensar, uno sepa qué hará, especialmente cuando se trata de materiales, objetos, colecciones que se manejaron en el pasado y de las que se tiene información y documentación. Sé cómo encarar estos problemas porque ya los resolví alguna vez, con las adiciones necesarias por los matices en los objetivos.

ANÁLISIS DE LOS RECURSOS

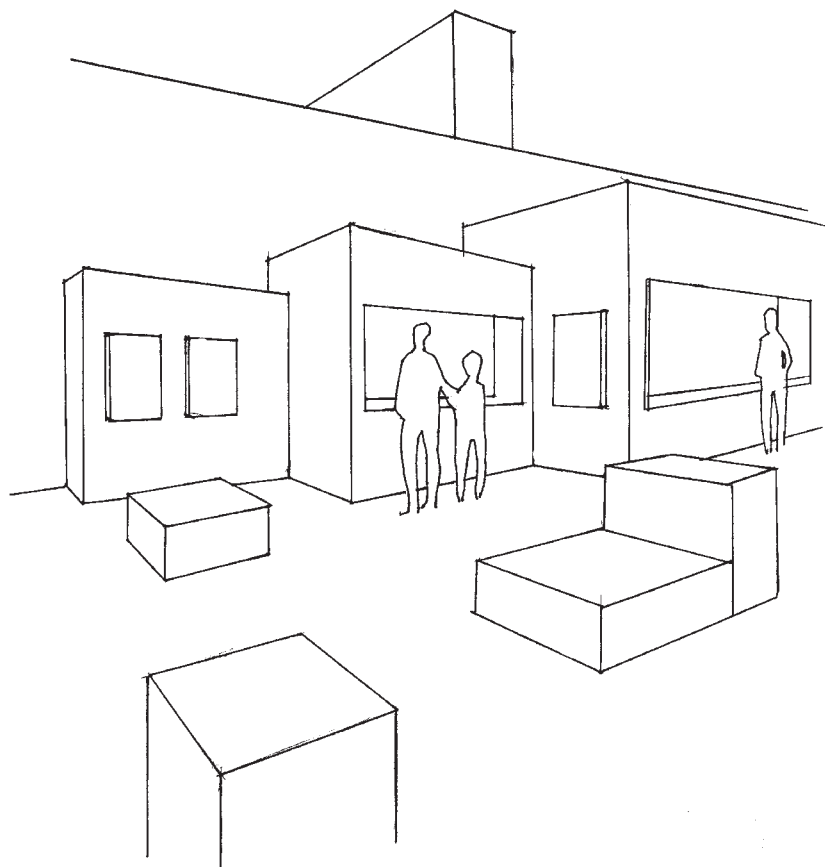
Después de contestar las primeras preguntas —qué haré y para qué—, vienen las siguientes: dónde, cómo y con quién, es decir, el análisis de los recursos para llevar a cabo el plan de trabajo y cumplir con los objetivos. Hay muchos asuntos que cubrir: por un lado, el manejo, estudio y documentación de las colecciones; por otro, el lugar, sus posibilidades y los recursos económicos. Eso permitirá iniciar el estudio del manejo de los espacios para determinar las áreas de exhibición, las de circulación, el movimiento del público, que será distinto si se espera uno masivo u otro restringido por las características del museo.

No es igual montar una muestra en la ciudad de México que en Pátzcuaro, Michoacán, o Teotitlán del Camino, Oaxaca. Los recursos son distintos; lo que se puede conseguir de los proveedores locales, también. Necesito conocer las complejidades técnicas y de captación de materiales, y no sólo eso, sino las dificultades que supondrá el mantenimiento museográfico para que la exposición o el museo trabajen con eficiencia por muchos años —las calidades en función de la duración— y que no se estén cayendo seis meses después.

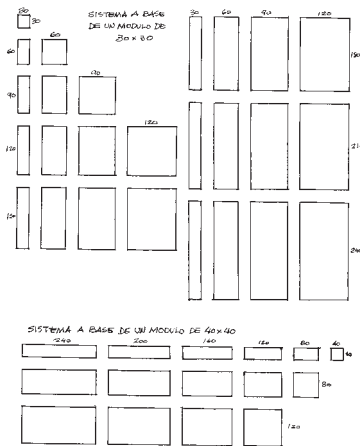
Por ejemplo, lo que estamos haciendo en el Museo Nacional de Antropología (MNA) lo calculamos para un mínimo de treinta años. Treinta y tantos años después de que se inauguró —en 1964— ya era conveniente hacer una remodelación: hay cambios en la tecnología, en los ma-

teriales; nuevos sistemas de iluminación y electrónicos que incrementan las posibilidades de información; investigaciones recientes, descubrimientos, materiales que deben incorporarse a las exhibiciones.

Son las características a considerar cuando se analizan los recursos para la instalación: determinar los materiales y si existen localmente, la obsolescencia de los sistemas, si será fácil conseguir repuestos para la iluminación, a fin de lograr la máxima seguridad y permanencia. Éste es un análisis obligatorio, aparte de la información, que requiere de otros especialistas, y cómo serán complementados los objetos con elementos de apoyo —mapas, ilustraciones, esquemas, gráficas— que los pondrán en contexto y les permitirán contar su historia en relación con el objetivo. Estos análisis determinan los criterios generales de información, de diseño, y qué personal se necesitará en cuanto a construcción, documentación, limpieza, preservación y conservación —si hay que restaurar objetos, habrá que tomar en cuenta a otro equipo de especialistas.



Resultado de la aplicación del sistema modular **Bocetos museográficos** Alfonso Soto Soria



Propuesta de dos sistemas modulares, a base de un módulo de 30 x 30 y 40 x 40 centímetros

Cuando ya se conocen estos recursos, se tienen los elementos suficientes para iniciar el diseño de la exposición y desarrollar el proyecto, que se divide en dos etapas. La primera consiste en los anteproyectos, con los que se consigue una imagen inicial. El proyecto definitivo será muy distinto de lo que se propuso en las primeras ideas, que se irán ajustando con las que surjan sobre la marcha y en relación con los elementos y recursos que ya he comentado. El anteproyecto inicial se ajustará hasta lograr uno definitivo, a consultarse con la institución y los especialistas. En esta primera fase se hacen muestras y prototipos, como de los materiales en que se imprimirán las cédulas, la información que se proporcionará, la cuantificación de textos, las posibilidades de diseño y los medios audiovisuales.

La segunda etapa consiste en el proyecto ejecutivo, que se hace una vez que se aprueba el anteproyecto y se realizan los ajustes. Este proyecto, que raras veces entra a revisión, sufrirá pequeños arreglos durante la instalación —por ejemplo, un objeto que requiere un montaje especial—. Luego se entrega y se difunde entre los contratistas, constructores, carpinteros y demás participantes. Para esto ya se debe contar con muestrarios de colores y gamas establecidas.

Mientras más compleja sea la exposición, más complejo será el proceso; mientras más sencilla, más simple. Y empieza la producción y, al final, el montaje.

CONTINENTE ARQUITECTÓNICO

Cada problema requiere una solución específica. Si hablamos de un museo que no se ha construido, se tiene que pensar desde la arquitectura, a diferencia de un edificio que se adaptará para la exposición, como el caso del Franz Mayer. Algunos inmuebles se construyeron especialmente, como el de Villahermosa, Tabasco, o el MNA, pero lo más común es que se use un edificio proyectado para una función distinta. Entonces hay que adaptarlo, y a veces resulta complicado. La sede del Museo Nacional de las Intervenciones, en Churubusco, está llena de celdas pequeñas donde dormían los monjes que, por su tamaño, resultan difíciles de utilizar como salas de exposición; además, como es un monumento histórico, no puede alterarse y la adaptación es sumamente complicada.

En este momento estoy interviniendo como consultor del que será un Museo de Arte Popular, en el antiguo edificio de bomberos del centro de la ciudad de México, en Revillagigedo e Independencia. Es un edificio *art déco* que la Secretaría de Marina ocupó por una temporada y desalojó después del terremoto de 1985, aunque no sufrió muchos daños. Como está planeado para cuartel de bomberos, tiene espacios generosos, amplios, perfectamente adaptables como museo. Son enormes galerones, empezando por el área donde están las bombas, que es una cochera gigantesca, mucho metros cuadrados con techos altos donde puede hacerse cualquier exposición. Los tres pisos siguientes tienen más o menos las mismas características: eran los dormitorios y los lugares de equipamiento. Es mucho más fácil adaptar para museo un edificio de ese tipo. Ahora, si el museo ya existe y hay que modificar o reestructurar las salas, como ya hay una arquitectura pensada para esa función se facilitan mucho las cosas. Es el caso del Museo Universitario, que tiene dos mil quinientos metros cuadrados —más o menos el tamaño de la sala Mexica del MNA—, con piso, columnas y una cubierta. El espacio queda totalmente libre para construir lo que uno necesite: meter muros falsos y cambiarlos; usar distintas alturas —tiene cinco metros del piso al techo bajo de plafón, así que se pueden construir muros de 4.8 metros de alto o de 3.66 o de 2.44—; incluso es posible hacer mezanines. Además, las columnas forman una retícula aprovechable para manejar los espacios.

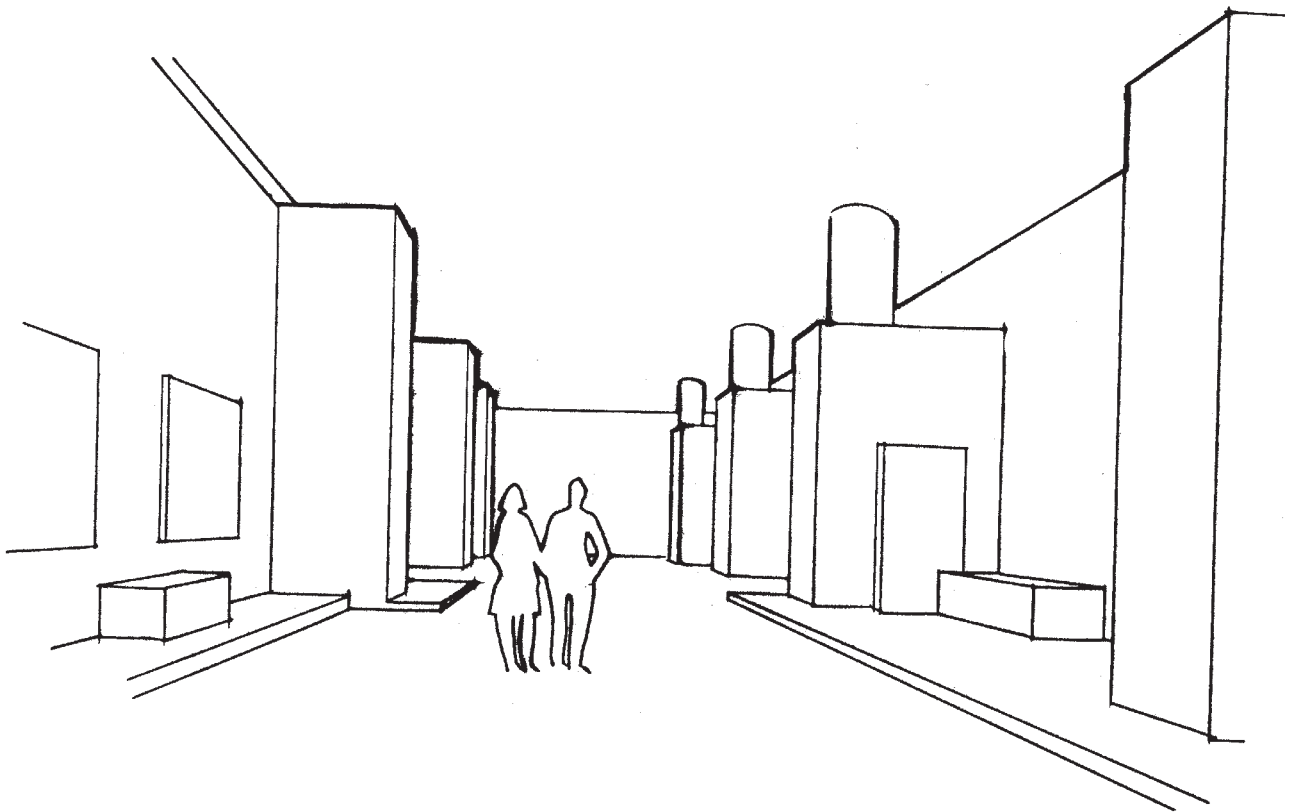
Los problemas son distintos porque dependen del edificio donde se hará la instalación. Por un lado, la cantidad de temas generará los espacios en función del material, de las necesidades de mobiliario museográfico y de la circulación del público. El estudio de las colecciones –sus características, sus dimensiones– proporciona mucha información para definir el manejo de los espacios. Si se hará una exposición de pintura de grandes dimensiones, se requiere un área amplia para admirar la obra desde una distancia adecuada. Piezas como la *Coaticue* o la *Piedra del Sol*, en el MNA, o el cuadro *Las bodas de Canaán* de Paolo Caliari, *el Veronés*, en el Louvre, París, que debe de medir unos doce metros de largo y cinco de alto, necesitan salas enormes para ser apreciados en todas sus calidades, pero los grabados de José Guadalupe Posada o las cabezas de Palenque y el monito de obsidiana de la sala Mexica del MNA no requieren esas dimensiones, sino distancias cortas y un espacio mínimo, porque son muy pequeños.

LA PRODUCCIÓN DE MOBILIARIO

Las características están determinadas por el espacio y las necesidades de las piezas. Si es una muestra de esculturas exentas, sólo se necesitan bases. Existe mucho mayor liber-

tad, especialmente cuando no se requiere una secuencia determinada de visita. Cuando se hace una exposición de etnografía, en la que se cuenta una historia, el mobiliario debe ser diferente, porque se exhibirán objetos disímolos y hay que encontrar la manera de presentarlos con eficiencia.

En términos generales, divido las necesidades de mobiliario en tres elementos condicionantes: el primero es el espacio arquitectónico con sus características. En un continente dado no es posible alterar la arquitectura, sino integrar el mobiliario. Cuando se trabaja en monumentos donde no pueden tocarse las paredes, los



Resultado de la aplicación del sistema modular

plafones ni los pisos, uno debe pensar en mobiliario exento, que no esté anclado para no afectar el monumento. Caso contrario es el del MNA, donde es posible aprovechar la estructura y se permiten todas las posibilidades de instalación a base de cremalleras en los muros, pero de todas maneras hay una arquitectura que debe respetarse y ser visible.

El segundo elemento son los muros que sí están incorporados al espacio arquitectónico y planeados para ser complementados con los elementos específicos de la exhibición, como vitrinas y bases. Esto supone otro equipo de trabajo. Construir muros requiere un tipo especial de carpinteros, porque es una labor masiva que debe ser lo más perfecta posible, con sus propios acabados, a los que se incorporarán —como en una casa— los muebles. Para la producción de los espacios que contendrán las piezas habrá que tomar en cuenta la información complementaria —mapas, gráficos, ilustraciones—, así como prever los pasos para colocar los objetos en el interior de las vitrinas o en exteriores, según las dimensiones y las necesidades de información. Asimismo debe considerarse la ubicación de los sistemas audiovisuales e interactivos, en caso de que se incluyan. Se requiere que la construcción de muros esté bien planeada para que las instalaciones queden ocultas pero utilizables, ya sea por piso, plafón o de manera directa. Cuando la exposición durará muchos años, la estabilidad de los muros debe estar bien planeada para que no se caigan con un

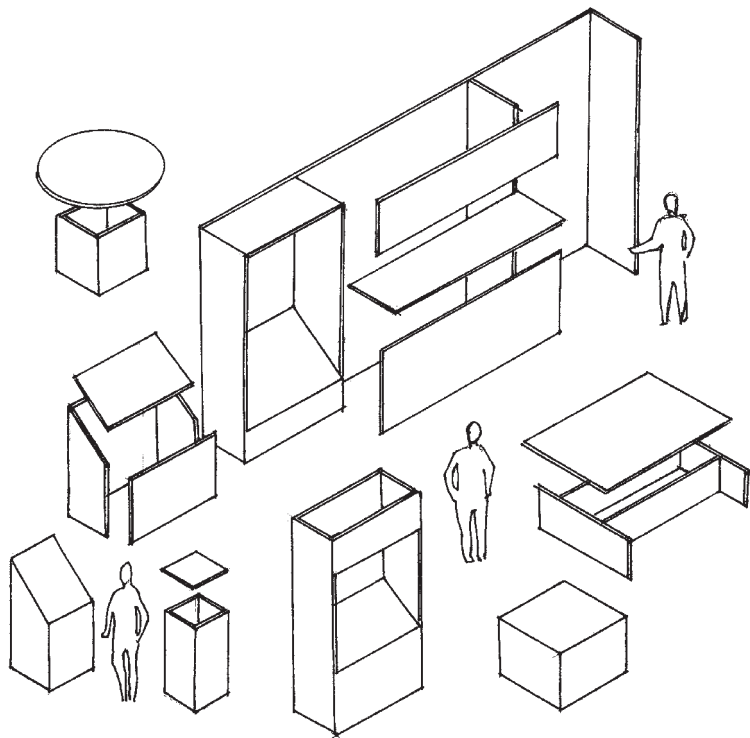
empujón y evitar agrietamientos o movimientos de materiales que echen a perder el montaje en poco tiempo.

En tercer lugar, el resto del mobiliario, como las vitrinas, tiene que estar adaptado a las características de los materiales: si vamos a exhibir textiles, cerámica o lítica, la iluminación será distinta. Para los metales habrá que hacer vitrinas con microclimas para piezas que sean afectadas por la temperatura o los cambios de ambiente. Todo está en función del estudio de la colección a exhibir.

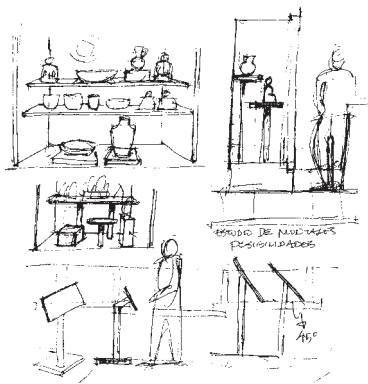
LA SOLUCIÓN GRÁFICA

Aparte de esto viene la cuestión de los elementos gráficos, elaborados por un equipo que resolverá el diseño y la producción con los sistemas que se decidan de acuerdo con los presupuestos, los tiempos, las posibilidades y los recursos industriales —fotografías, computación, serigrafía.

Además, hay que atender la producción de los textos y cédulas. La información escrita tiene distintas características según lo que se quiera decir, pero siempre debe haber una cédula introductoria a la sala que explique, en términos generales, sintéticos, qué verá la gente allí.



Resultado de la aplicación del sistema modular



Estudio sobre posibilidades de montaje

Como la exposición seguramente estará dividida en varias secciones, se necesitarán cédulas de sección. Luego habrá una serie de cédulas temáticas –por ejemplo, sobre cerámica, metalurgia, elaboración de objetos de barro o de textiles–, desarrolladas en un texto más o menos largo, según la información que se quiera dar. Por último vienen las cédulas de agrupamiento y las individuales, con un tamaño y una extensión mucho menores, pero un poco más especializadas.

Todos los textos deben estar previstos desde el proyecto ejecutivo, en el que ya se conoce cuántas piezas se exhibirán, cómo serán agrupadas y cuáles son sus características. El curador o investigador remitirá los textos a revisión a alguien que conozca de corrección de estilo y del lenguaje que deben tener para un público multivalente; si se enviarán a traducción, no debe hacerse antes de la corrección, a fin de que estén totalmente depurados, aprobados y firmados por los autores, con la seguridad de que están correctos.

Después viene la producción del cedulario, según el formato: si tendrá un adorno, una ilustración, un complemento gráfico o sólo texto. También habrá que determinar el tamaño y la tipografía adecuados para que sean legibles; con este objetivo se contrata a un equipo de producción que trabaja con los formatos, los materiales y las características definidos en el proyecto.

EL MONTAJE

Cuando ya se tiene la producción –acabados, material gráfico y textos– viene la solución del montaje de las colecciones de acuerdo con la sensibilidad, experiencia y conocimiento del museógrafo.

Es muy difícil establecer reglas –yo no creo en la ortodoxia–. Estoy absolutamente convencido de que la colocación de las piezas en una vitrina puede tener muchas soluciones acertadas, y el problema es escoger una de ellas, la que uno sabe por experiencia que da buenos resultados. Sin embargo, resolver el diseño interior de vitrinas de acuerdo con ese conocimiento no quiere decir que alguien no lo pueda hacer con la misma eficiencia con una colección totalmente distinta.

El montaje depende de muchas características, entre ellas el sentido de composición que se tenga: resolver composiciones gráficas, darle a las piezas más importantes el lugar destacado o resaltarlas con recursos que uno ya maneja. Por decir algo, si tenemos veinte figuras de cerámica en la vitrina y una de ellas es muy importante, a ésta le ponemos una base roja y a las otras diecinueve, una blanca. Puede ser un recurso muy barato, pero ejemplifica con claridad que es posible destacar los objetos por medio del montaje, según las características de los mismos.

Cuando hablo de estas cosas en clases o pláticas con museógrafos, les digo que es un poco como el teatro. En un ballet hay cuarenta bailarinas vestidas de blanco y, de repente, en el centro, vemos a una vestida de amarillo o que recibe el chorro de luz: es la primera bailarina. En la composición, las otras le sirven de fondo. Estos recursos se usan mucho en el montaje de vitrinas. Hay objetos que por sus características, tamaño, calidad o material destacan de inmediato para ponerlos en un lugar de honor, más arriba o más abajo. Todo depende de la sensibilidad del museógrafo ❖

Notas

¹ Los tres primeros libros publicados del proyecto, editados por el INAH, son *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, de 2004, *Alfonso Soto Soria, museógrafo mexicano e Iker Larrauri Prado, museógrafo mexicano*, ambos de 2005.

² Secretaría de Economía desde el año 2000.

* Antropólogo, CNME-INAH/GACETA DE MUSEOS