

En torno a la museografía en el INAH





Hacer exposiciones es la actividad más importante de los museos y alrededor de ella se llevan a cabo todas las demás. Realizar esa función es lo único que le otorga a estas instituciones su carácter y cualidad como museo.

Se puede decir que los inicios de la museografía se encuentran antes de que existieran propiamente los museos, y cuando se crearon éstos, aquélla se convirtió en el centro de su quehacer. La museografía se refería tanto a las técnicas como a las reflexiones sobre el modo de exponer. Posteriormente se dijo que la museografía era la actividad práctica de los museos, aunque todos estamos de acuerdo en que llevar a cabo la restauración, los servicios educativos o la difusión no es hacer museografía. Museografía es hacer exposiciones. En 1970, el ICOM estableció que la museología es la ciencia de los museos. Algunos museógrafos, sin hacer mucho caso de estas grandes definiciones, que no modifican la práctica museográfica, continuaron haciendo exposiciones y reflexionando sobre ellas. Otros sostuvieron que “sin la figura del técnico de museos es difícil que surja una auténtica reflexión museológica” y que “teoría museológica y práctica museográfica no parecen fácilmente separables, y la idea de un museólogo *per se*, dedicado a la pura elaboración teórica, me resulta tan anómala como un antropólogo que no hiciera etnografía o el arqueólogo que no hiciera *arqueografía*”.¹

El trabajo que se realiza en el proceso museográfico consiste en construir instalaciones conceptuales en las que los objetos y todos los elementos del diseño museográfico tienen un significado. Nada puede ser gratuito. Son representaciones tan diversas y experimentales como diversos son los temas y los equipos de museografía que las realizan.

Interesa principalmente el espacio. Como hace muchos años afirmó Michael Belcher,² se pretende crear exposiciones que sean verdaderos espacios escultóricos por donde circulen los visitantes. Al mismo tiempo, este elemento privilegiado de nuestro trabajo ha dejado de ser considerado solamente un contenedor de objetos y se le han conferido los atributos expresivos y narrativos que realmente tiene —como lo afirman Bruno Zevi³ y Ralph Appelbaum—.⁴ Con esta concepción se crean ambientes que contienen la esencia misma del tema de la exposición, utilizando las dimensiones del espacio, el color y la luz. De esta forma se hace posible una experiencia museográfica trascendente.

Interesa también la percepción de los objetos y de los elementos museográficos por parte del público. Desde siempre

ha sido materia de reflexión la relación que se establece entre los objetos y el observador en el espacio, tema principal de las preocupaciones actuales de Juan Carlos Rico⁵ y que los museógrafos mexicanos han aplicado en sus exposiciones de manera intuitiva y artística. Al colocarse en la posición del público, no han querido sacar el manual o el libro de composición para montar las salas; lo han hecho solos, utilizando su estudio y experiencia sensible. Estos temas fueron objeto de análisis en los cursos de museografía de Churubusco, cuando se revisaban los textos de Félix Beltrán,⁶ Héctor Montenegro⁷ y muchos otros.

Lo de reflexionar sobre el trabajo museográfico ha sido siempre complejo, porque las decisiones conceptuales surgen de manera intuitiva y no a partir de una teoría. Se cuida en abrir un espacio mental para la creatividad, y por eso puede ser difícil explicar el porqué de tal o cual propuesta, aunque al final siempre se puede justificar –ya sabemos que en museografía todo se debe justificar–. Sin embargo, no hay pretextos para la falta de análisis e intercambio de experiencias, menos cuando muchos aspectos del trabajo museográfico son muy concretos.

Las exposiciones no pueden ser realizadas por una sola disciplina, porque integran varios campos de la ciencia y de la cultura y requieren su dominio. Por eso debe existir un acuerdo para trabajar juntos en un proceso en el que todos los participantes son museógrafos, porque todos hacen museografía. Tan museógrafo es el guionista de una exposición como el que la diseña y el que la produce y monta. El traductor principal al espacio tridimensional es el diseñador museográfico, pero no haría nada sin la propuesta narrativa del guionista-investigador. Y nada serían ambos sin los productores y montajistas. Y todos investigan: el investigador-guionista, los diseñadores, los arquitectos y, en cierta medida, también lo hacen los productores y montajistas. De alguna manera todos reflexionan después sobre su trabajo. En ese momento también podemos decir que todos son museólogos. Sólo que no escriben.

Éstas son las cosas sobre las que queremos pensar. Y ahora, a los 70 años de la institución, podemos preguntarnos qué ha sido esta profesión a lo largo de ese tiempo. Una profesión que es también una forma de vida de miles de personas que han aprendido y que hacen su trabajo en los numerosos museos del INAH, del INBA, de los estados, universitarios, privados y de la sociedad civil. En este marco se inscriben las entrevistas realizadas con Salvador Pedraza, serigrafista del Centro INAH Querétaro, con 40 años de experiencia en la institución; con la museógrafa y actual directora del Museo Regional de Querétaro, Rosa Estela Reyes, y con Sonia Butze, promotora y responsable de proyectos museográficos y educativos hacia la comunidad, también en Querétaro.

SALVADOR PEDRAZA, "CHAVA"

Ahora que el instituto cumple 70 años de vida, ¿podrías hacer una pequeña reflexión de lo que ha significado para ti trabajar en él durante 40 años?

Cuando entré, en 1969, se puede decir que la serigrafía apenas empezaba en el INAH. Entré desde abajo, como *office boy*. Después me mandaron llamar cuando nació Museos Regionales. Yo estaba estudiando la secundaria y tenía 16, 17 años. Le hacía de todo, que ayúdame a fulanito, que ayúdame a menganito. Así anduve por todos los talleres. En Museos Regionales, en El Carmen, nació la serigrafía en el '69.

¿Quiénes fueron los primeros serigrafistas?

Se puede decir que Roberto Cuétara fue el primero. Él ya sabía serigrafía y fotografía. Yo le cargaba el equipo. Me decía, vamos a la biblioteca fulana de tal o al Archivo de la Nación, y yo me iba con él para tomar las fotos de los documentos y después reproducirlos. Poco a poco me fui empapando de todo el proceso y llegó el momento en que Cuétara me dejó hacerlo solo. La serigrafía se convirtió en mi oficio, en mi especialidad.

¿Era cuando los textos se hacían con *letraset*?

Sí, con *letraset*. Armábamos los textos con *letraset* y las cédulas pequeñas se hacían con el *leroy*, con el cangrejo, una por una. Y las cédulas temáticas grandes se hacían también letra por letra, con *letraset*, y luego se les sacaba un negativo, o sea, se fotografiaban. De ese negativo se sacaban muchos positivos, muchas copias, y se iban cortando letra por letra, porque *letraset* era carísimo. Teníamos unas cajitas donde las metíamos: *a*, *b*, *c*. Las íbamos agarrando de allí. Entonces teníamos los restiradores forrados con papel milimétrico; comprábamos acetato transparente y pegábamos allí las letras. Cuando nos daban el texto, empezábamos a trabajar. Cuando lo terminábamos, lo mandábamos a serigrafía. Hacer el proceso de serigrafía era un lío porque de repente se botaban las letras. Pero todo lo hacíamos allí. En el taller de carpintería nos hacían los marcos, que nosotros íbamos tensando. Nos compraban la tela y a tensar a mano.

¿Qué le siguió a *letraset* como forma de hacer textos?

Después había un laboratorio donde hacíamos todo. Mandabas los textos y ellos te los formateaban con el tipo de letra que les pedías y te entregaban el rollo con todas las cédulas que tú habías mandado hacer para un museo o para un espacio. Esa tipografía nada más sacaba rollos de papel como de 30 centímetros. En esa pequeña área te acomodaban la cédula que querías. No te la sacaban al tamaño porque la tecnología no daba más. Se puede decir que lo que te entregaban en papel era el original. Ése lo cortábamos, cédula por cédula, y lo fotografiábamos con una cámara de cuatro por cinco, con negativo grande, porque así podíamos ampliarlas. Sacá-

bamos la foto de la cédula en papel y hacíamos un negativo. Luego de ese negativo ampliábamos al tamaño que nos pedía el museógrafo, para cédulas o mamparas.

¿Cómo se hacían las imágenes en serigrafía?

Se sacaba un negativo pequeño, de ahí se amplificaba y se hacía la figura, o sea, la viñeta o lo que se quería. Con eso también se hacían los facsimilares de documentos. Íbamos a los archivos, tomábamos la foto y la llevábamos a museos, la revelábamos y ya. Antes de tomar la foto medíamos el documento, y una vez que estábamos en el laboratorio, entonces amplificábamos al tamaño. Sacábamos un positivo, lo pasábamos a la seda y se imprimía. Y luego, para darle la pátina a los documentos, les echábamos el café o la *coca-cola*.

¿Cómo eran las relaciones con los compañeros de trabajo?

Cuando empezamos éramos pocos y se podía decir que éramos una familia donde todo mundo hacía de todo. Si había que pintar, pintábamos, si había que limpiar vidrios, lo hacíamos, si había que hacer una instalación eléctrica o cualquier otra cosa, también la hacíamos. También hice montaje museográfico con don José Aguilar.

¿Cuáles equipos de museografía eran más reconocidos?

Nosotros éramos uno de los equipos de museografía más fuertes. Antropología tenía el equipo y un edificio nuevo; realmente lo habían equipado muy bien y nosotros nos acomodábamos donde fuera. Pero llegó un momento en que nosotros fuimos más fuertes, porque teníamos mucho más trabajo. Llegábamos a un lugar y ya estábamos con un pie en otro.

Poco a poco se fueron modernizando los equipos. Se cambiaron los marcos de madera por los de metal; se mejoraron los equipos para hacer el transporte, o sea, el contacto del positivo a la malla. Luego aparecieron los viniles, pero se destruían muy rápido. En zonas calientes no duraban por el calor. Entonces todos preferían la serigrafía.

¿Se hace mejor el trabajo museográfico en la actualidad?

No, porque aquel saborcito que tenía hacerlo manualmente, pues ya no lo tiene. Ya todo es digital. No sé si te tocó dibujar algún mapa donde pintabas las zonas arqueológicas todo de manera manual. Ahora un monito hace todo eso. Hoy cada quien sabe cuál es su especialidad y no se mete en otra cosa que no sea lo suyo. Yo veo una museografía fría, aunque con muchas imágenes y muchos videos y todo eso que le da más armas al público.

Lo que está claro es que hay más posibilidades técnicas.

Claro. Por eso los serigrafistas tendemos a desaparecer en el INAH, por la nueva tecnología. Solamente en casos muy especiales nos piden hacer algo. Pero igual, si quieren, lo pueden

solucionar con calcomanías pegadas. Éste es mi último año, la última y me voy. Como le dije a Rosa Estela, nos falta una sala, la última sala, y ahora sí que la última y nos vamos.

¿Y te vas con buen sabor de boca?

Con tristeza, porque no quiero irme todavía, pero ya son 40 años. El que venga atrás, que le eche ganas, porque yo ya...

Ya hiciste tu parte.

Podría haber hecho más. Yo a Museos le decía, oigan, ¿por qué no me mandan a provincia a levantar un pequeño taller de serigrafía? Y me decían, pues sí, suena interesante, pero...

¿Cuál es el trabajo que más te ha dejado satisfecho?

En todos lados me he sentido bien. A lo que iba. A veces tenía la playa enfrente y no me metía al mar. Me ha gustado mucho trabajar. En todos los museos nacionales, regionales y locales me la pasé muy bien e iba aprendiendo algo en cada lugar.

¿Qué le dirías a las nuevas generaciones?

Que le echen ganas, no hay otra cosa. Que lo que vayan a hacer lo hagan con gusto. Lo que sea. Si son barrenderos, que lo hagan bien, que le tomen el gusto a lo que sea. Que sean los mejores. Cuando haces las cosas bien, te sientes muy a gusto.

Y los museos regionales todavía siguen esperando su momento...

Sí, a ver quién les da su manita de gato. No han cambiado nada. Es triste ver, cuando vas a un museo que hiciste hace 20 años, que sigue igual, no cambió nada, nada más el personal.

ROSA ESTELA REYES

Nos gustaría hacer una reflexión sobre la museografía del instituto, a 70 años de su creación. Sería muy interesante conocer tu opinión sobre este tema, que es tu tema. La opinión de una museógrafa experimentada, que ha tenido una reconocida gestión en la dirección y en la reestructuración del Museo Regional de Querétaro y que ha participado también en numerosos proyectos institucionales.

El INAH es una institución muy importante en nuestro país para la reflexión, la recuperación y la difusión de nuestra historia, y es a través de los museos que la ha podido hacer de manera atractiva, amable y más dinámica. Me han tocado los últimos 34 años de los museos del INAH, y a través de esa experiencia me he dado cuenta de que, en una primera etapa, el discurso de los investigadores era lo más importante. Los arqueólogos, etnólogos e historiadores, apasionados por la recuperación de nuestro pasado, eran los que se hacían notar en nuestros museos y el resto del personal

se encontraba subordinado a ellos. En una segunda etapa los servicios educativos vinieron a complementar el discurso museográfico y tuvimos un auge importantísimo de esa actividad, que le empezó a dar un carácter diferente a los museos. Los servicios educativos fueron el centro, y la organización de las actividades se realizó en torno a ellos y a la actividad con los niños. Después vino una tercera etapa, en la que apareció un intento de las áreas museográficas por hacer más interdisciplinarios los museos. Al mismo tiempo, los espacios museográficos del INAH se fueron multiplicando, hasta llegar a los 117 que tenemos ahora, y ese crecimiento, no controlado ni planeado, nos hizo perder un poco de vista la experiencia interdisciplinaria.

No aprendimos al mismo nivel que íbamos desarrollando la experiencia. No sistematizamos, no ordenamos ni documentamos nuestras acciones, de modo tal que hoy tuviésemos elementos para hacer un balance más justo. Tenemos posibilidades de armar la historia, pero no de armar un balance, porque nunca tuvimos estadísticas ni artículos de reflexión.

A nivel museográfico, el proceso para la realización de exposiciones sigue siendo multidisciplinario y no interdisciplinario. Cada quien trabaja por su cuenta, generando un producto final que muchas veces es una mezcla de conceptos. Por otra parte, los museógrafos nunca luchamos por un reconocimiento laboral que estuviera de acuerdo con la importancia singular que se tiene en la creación de exposiciones. Hubo siempre un nivel de reconocimiento menor que el de otras especialidades. Al menos eso pasó con los trabajadores de base del INAH.

Como te comentaba, a los investigadores no les interesaba la interdisciplina y los museógrafos quedamos subordinados a ellos. Como bien lo dices, no defendimos nuestro espacio y nos quedamos a nivel de apoyo técnico. Éramos los montajistas y no un área profesional formada por especialistas con un saber específico: el manejo del espacio, de la estética y del color, y con capacidad para incorporar la información de los investigadores.

De 20 años para acá ha habido un desarrollo museográfico y una recuperación. Recuerdo cuando llegaron Iker Larrauri y Jorge Agostoni a la Coordinación de Museos del INAH y se manifestaron dos grandes tendencias: una que hablaba del espacio y otra de los contenidos. El hecho de que se juntaran posibilitó una experiencia rica que de alguna manera nos tocó a nosotros, los jóvenes que veníamos detrás y que quedamos en una especie de sándwich, en medio de la parte pragmática de lo que había sido la museografía, en la que obedecíamos las instrucciones de los investigadores, y de estos arquitectos que venían con un planteamiento distinto. Nosotros, como tercera generación, tenemos la influencia de las dos tendencias. José Enrique Ortiz Lanz decía que tenía-



Laboratorio de fotografía del antiguo Museo Nacional

mos la virtud de ser el producto de estas dos generaciones y el puente para un conjunto de jóvenes que vinieron después. Producto de la influencia de Larrauri y de Agostoni por un lado, y del planteamiento pragmático de Mario Vázquez por el otro, fuimos haciendo nuestros propios caminos y desarrollando la posibilidad de ejercitar procesos interdisciplinarios y más profesionales en la museografía.

Creo que nunca ha habido una reflexión seria de nosotros, los que denominas como la tercera generación. No hemos realizado una revisión sobre el trabajo ni una estructuración de un marco de conceptos explícito sobre la museografía que realizamos. Tampoco hemos sido capaces de crear espacios para el intercambio de experiencias y mucho menos espacios con algún tipo de continuidad. En la actualidad, si hablamos de museografía, recurrimos a los consagrados. Pero más en un acto de memoria y de homenaje que de reflexión. Ni ellos mismos hacen un análisis reflexivo de su experiencia y a mí me choca la nostalgia. Me gustaría más hablar de la memoria, pero no a nivel anecdótico ni personal, sino del impacto que tuvo, por ejem-



Página siguiente Eulalia Guzmán en la Biblioteca del Museo Nacional, en Moneda 13

plo, el Museo de Antropología desde la década de 1960 hasta nuestros días.

La museografía es una disciplina pragmática y nosotros somos ágrafos porque nos pasamos haciendo las cosas, no escribiendo sobre ellas. Cuando veo a gente como Carlos Vázquez, que se dedica a sistematizar las experiencias, pienso que está recuperando algo de la historia, pero que ya no está en el quehacer del hacer. Si nosotros estamos en el quehacer del hacer, no estamos en la recuperación de la historia. O haces una cosa o haces la otra.

Y por supuesto que faltan foros de reflexión donde puedas debatir o analizar tu experiencia. He presentado ponencias sobre el Museo Regional de Querétaro en varios foros, y la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) me ha mandando a varios lugares a presentar nuestro plan de manejo. Pero hay momentos en los que te preguntas de qué sirve que presentes tu experiencia si no está sirviendo para provocar un debate y aportar un crecimiento.

Y tampoco escribimos mucho. Es cierto, nos cayó la maldición del pragmatismo y la falta de capacidad para escribir. Somos responsables de eso. No escribimos, aunque

tampoco hay una política dentro del INAH que te provoque una reflexión. La CNME tendría que atender esta parte como una línea de trabajo.

¿Qué podemos hacer si no hay una intención en las instituciones en las que trabajamos de posibilitar el trabajo interdisciplinario y reflexivo?

No ayuda nuestra estructura actual para la reflexión colectiva y nacional. Pero a nivel local sí podemos hacerlo. Te puedo mostrar las reflexiones que realizamos desde que iniciamos la sala de Querétaro Prehispánico hasta los siglos XIX y XX, y cómo hemos ido revisando los defectos en la museografía de las primeras salas, de modo tal que ahora que estamos llegando a los siglos XIX y XX nuestro ceculario lleva ya una estructura hipertextual. Otras reflexiones nos llevaron a modificar también nuestro concepto sobre el espacio en las últimas salas.

Ciertamente, en el Museo Regional de Querétaro sí ha habido ese proceso de reflexión y lo hemos colectivizado. Aquí tenemos una vida operativa que a lo mejor nos cansa, pero que, a la hora en que te comparas con el funcionamiento de otros museos, te das cuenta de que estamos muy bien, porque tenemos reuniones periódicas con diferentes equipos de trabajo. Y en ellas hacemos reflexiones hasta de terminología sobre qué es curaduría, qué es museografía.

Yo sostengo que, si no hay una coordinación nacional que desate procesos de reflexión a nivel nacional, estos procesos tendrán que ser regionales. Yo lo he propuesto ya desde hace un rato –bueno, tú y yo hemos hablado sobre el asunto de la regionalización para hacer estas reflexiones, y de no hacerlas sobre el funcionamiento de todo un museo, sino de las áreas–. Cada museo debe tener una reflexión interdisciplinaria de manera propia y a nivel regional y nacional, por temas. Porque de todo no podemos. Tendríamos que llegar también a una escala media para hacer y escribir, las dos cosas y no una u otra.

¿Ha habido una evolución del INAH en los aspectos sociales, de diseño, de guiones, de propuestas museográficas?

Sí, definitivamente. Ya no estamos hablando del INAH de hace 70 años. Para empezar, somos una institución que ha crecido mucho y en la que se han multiplicado los aspectos y procesos de sus museos y el número mismo de sus espacios museográficos. Se abrió el abanico y se multiplicaron nuestros problemas porque crecimos. Nuestras discusiones son ahora sobre la conservación preventiva como un modo de vida. Ya no estamos hablando de barrer y trapear. Museográficamente hablando, estábamos mejor hace diez años. Si embargo, también hemos crecido los que hemos estado impulsando los museos a nivel local. Y esta fuerza te la generan tus comunidades locales y dejar de pelearnos por lo que pasa en el resto de la nación. Consolidarnos aquí, avan-

zando en los aspectos de conservación, de restauración, de difusión, de imagen corporativa y de obtención de recursos. Son muchas las cosas que tenemos que hacer como para tener tiempo para ir a reflexionar a nivel nacional sobre lo que no hacemos. A mí me haría falta ahora discutir sobre la obra artística contemporánea para el museo, y esto te lo da la retroalimentación con gente que se encuentra en los mismos procesos que tú. Al no poder hacerlo a nivel nacional, lo hemos generado aquí, de manera local.

¿Por qué piensas que hace diez años estábamos mejor en museografía?

Hace diez años se inició el proceso de reestructuración del museo regional –tengo 14 años aquí–, y tenía más discusiones con la CNME sobre el proyecto museográfico. Hoy ya no hay un nivel de asesoría ni de interrelación sustantiva. Existe una relación más operativa y administrativa. La parte reflexiva, que nunca ha sido la que hubiéramos querido, ciertamente nos falta. Hay menos ahora que hace diez años.

Todas esas cosas que sabemos hacer nos dicen que ya somos profesionales de museos, aunque nunca acabes de reconocerte como tal. Hace cinco años, cada vez que traía a gente experta en planes de manejo, decía cosas que no nos servían para nada. Entonces vimos que los expertos éramos nosotros. ¿A qué hora nos reconoceremos?

Hace dos o tres años, después de criticar la falta de asesoría para los directores jóvenes por parte de la CNME, pensé que yo ya estaba para formar a la gente, y que lo que estuviera a mi alcance lo tenía que hacer. Nunca dejas de apren-

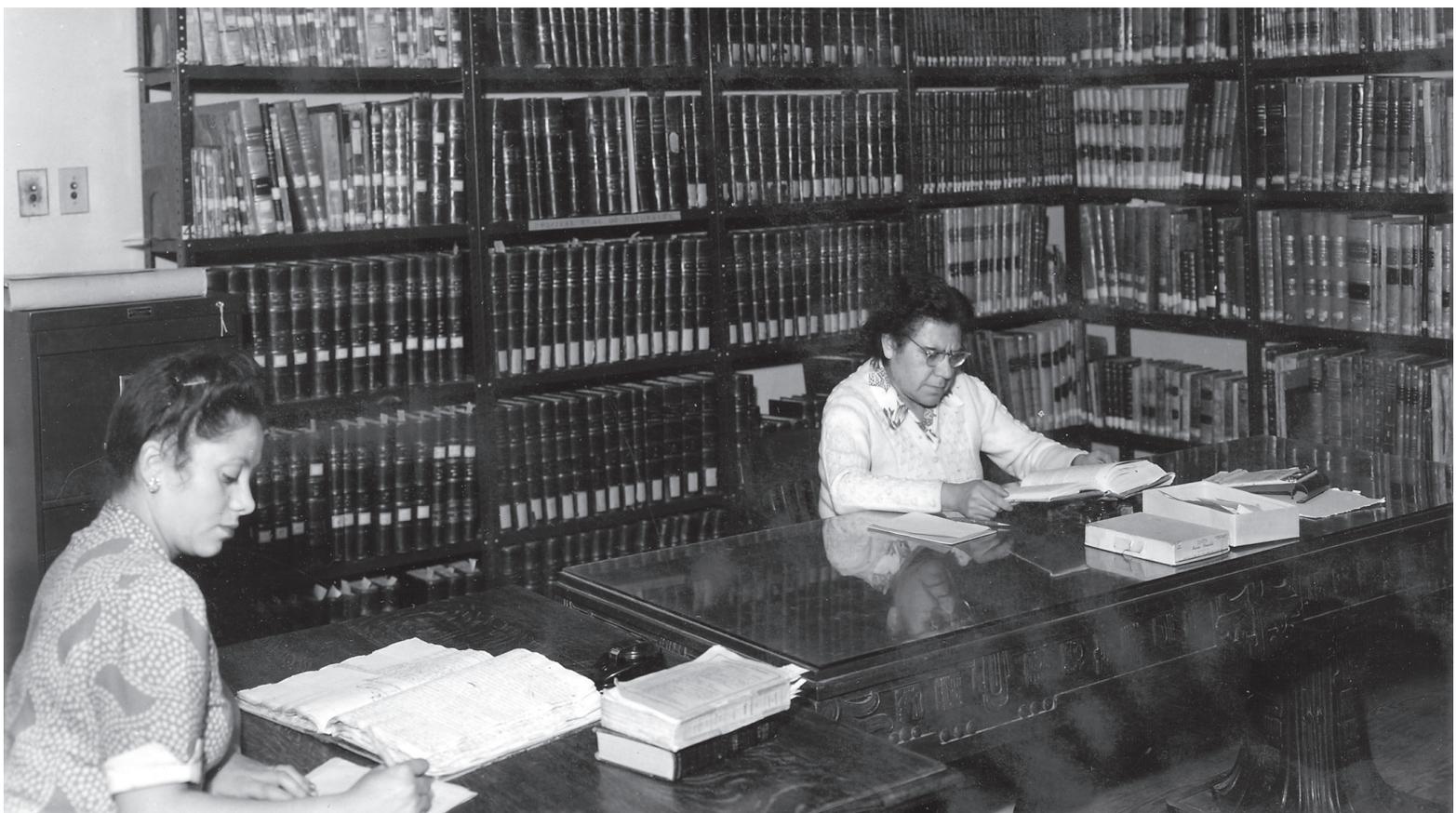
der, pero ya estamos en la posibilidad de devolver. Por eso no estoy tan enojada con esta falta de espacios para la reflexión y para la formación más teórica sobre qué es el quehacer de los museos. Estoy contenta porque en la práctica vas aplicando lo que sabes, y sé que ya tendré tiempo para irlo escribiendo o para procesar la escuela de museografía, que es otro pendiente que tengo. Meter la licenciatura de museografía en Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Ése es otro proyecto. Primero reestructuramos el museo y luego me meto en esa parte académica que siempre tengo pendiente.

Mucho material para pensar... Faltaba alguien que hablara desde la experiencia regional.

En general, no puedes hacer un proyecto sin involucrar a la gente. Eso lo hacía la CNME. Llegaba con su equipo y montaba el museo, como pasó en Durango, en San Miguel Allende, en muchos lugares. Llegan, se plantan, hacen el museo y se van. ¿A qué hora incorporan a la gente? Ésa es la diferencia de proyectos de museos como éste, adonde llegas, traes a los investigadores, a los diseñadores del lugar, a los artistas, y ellos se van apropiando del museo. De esta manera estás incorporando a las comunidades de la localidad al proceso ejecutivo de tu museo. Ésa es la manera de crecer en tus comunidades.

SONIA BUTZE

En la plática con Sonia Butze se percibe fácilmente la manera en que ella representa el espíritu de la institución. Con



una actitud comprometida y generosa, ha realizado una larga carrera en actividades muy diversas de tipo educativo, museográfico y de difusión cultural. Impregnada aún de una mística que ha caracterizado los mejores momentos institucionales, no logró detenerla ningún tabulador, catálogo de puestos ni especialidad.

Desde sus inicios, en el Museo Nacional de Antropología, surgió su preocupación por la difusión del patrimonio. A lo largo de su carrera, y principalmente en Querétaro, ha llevado a cabo diversas actividades y numerosos proyectos. En el marco de los servicios educativos para la comunidad, impulsó museos como el muy conocido Museo de la Muerte de San Juan del Río, exposiciones temporales, conferencias y toda clase de actividades educativas sobre muy diversos temas del interés general. Después de muchos años, no deja de aprender. Actualmente está realizando actividades de curaduría. Su trabajo definitivamente es representativo de lo mejor de los Centros INAH.

COMENTARIOS FINALES

Ha sido una experiencia muy grata conocer el trabajo y las ideas de estos trabajadores de la museografía y de la cultura, que se encuentran desde hace varios años en el Centro INAH Querétaro. Nos hablan de su pasado, de su presente y del futuro de una institución fundamental en la investigación, docencia, conservación y difusión del patrimonio cultural de nuestro país.

Los comentarios de Salvador Pedraza nos hacen reflexionar sobre la tecnología y las nuevas formas de percepción visual y cultural, que no tendrían que modificar la naturaleza de la museografía, sino integrarse a la creación de exposiciones. Los museos y las exposiciones pueden adaptarse a los nuevos tiempos.

Algunos consideran a la museografía como un arte; otros —como Rosa Estela Reyes—, integran el arte a sus muestras. No debería desaparecer una disciplina artística como la serigrafía de las presentaciones, ni como arte en sí mismo, ni como técnica de producción museográfica. Hay más posibilidades técnicas, pero a veces perdemos el buen diseño, la belleza y la calidez en nuestras exposiciones.

Es ejemplar la claridad y la autonomía necesaria que le imprime Rosa Estela Reyes a su gestión. Planear y construir el proyecto de reestructuración del Museo Regional de Querétaro a largo plazo, e ir convocando al mismo tiempo a la comunidad que lo alimenta y que lo mantiene, es una experiencia muy interesante y singular. Sus opiniones sobre el tránsito de la disciplina museográfica hacia la interdisciplinariedad nos hacen comprensible este proceso histórico. Me hace pensar que las formas iniciales de trabajar la museografía se dieron de manera natural, sin una reflexión y sin posibilidades de ser de otra forma. La subordinación de los museógrafos ante los

investigadores y curadores se debió a que la museografía era una disciplina relativamente nueva, realizada por técnicos y algunos profesionales formados en la práctica. Para los investigadores significó una nueva manera de difusión de sus trabajos, pero conservando el privilegio que le dispensaban a los libros como el elemento principal de salida de sus investigaciones. Tampoco entendían al nuevo medio que se había popularizado. De ahí los excesos en la extensión de las cédulas y las estructuras librerías de las exposiciones.

Los investigadores también han tenido que aprender, pero desde el control del discurso y desde una posición de poder, como afirma Rosa Estela Reyes. Y por supuesto que no les interesaba la interdisciplina, porque no había posibilidades de interlocución. Después habría una apropiación pragmática del proceso por parte de los museógrafos, que les permitió sobrevivir como especialidad y que posibilitó la creación de un concepto y una plataforma inicial sobre el proceso y sus productos, que hará posible, de la mano con la creación de espacios adecuados para la reflexión y formación, la interdisciplinariedad en un futuro.

Finalmente, algo hemos aprendido, y en este “empate técnico” ha surgido la posibilidad de establecer nuevas formas de trabajo. Se ha entendido que el vínculo entre las disciplinas no debe hacerse de manera externa ni multidisciplinaria, sino desde adentro, trabajando sobre un mismo objetivo y objeto: la exposición.

Y ya podemos responder a la pregunta de Rosa Estela Reyes: ¿a que hora nos reconoceremos? Hoy, hoy es el momento, porque sólo reconociéndonos podremos avanzar ❖

* Museógrafo. Trabajó en el Museo del Templo Mayor y en el Museo Nacional de Antropología. Coordinó el Área de Museografía de la ENCRIM de 1993 a 1994. Actualmente se desempeña como profesor de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Notas

¹ Andrés Carretero, “La museología, ¿una práctica o una disciplina científica?”, *Museo*, Madrid, núm. 1, 1996.

² *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Madrid, Trea, 1994.

³ *Architecture as Space*, Nueva York, Da Capo Press, 1993.

⁴ “Diseñar museos para el próximo siglo”, *Revista de Museología*, Madrid, TEM, núm. 13, 1998.

⁵ Arquitecto e historiador del arte español, con numerosos libros publicados sobre aspectos muy diversos del quehacer de los museos, entre ellos *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas* (2006) y *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos* (1994), ambos editados por Silex en España.

⁶ “El diseño en los museos”, conferencia dictada en la I Reunión de Historiadores de las FAR, en *Acerca del diseño*, La Habana, La Unión, 1972.

⁷ *La exposición*, La Habana, Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología-Ministerio de Cultura, 1987.