

GACETA



DE MUSEOS

ÓRGANO INFORMATIVO DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSEOLÓGICA
CNME PUBLICACIÓN TRIMESTRAL / NÚMERO 7 / SEPTIEMBRE DE 1997

INAH



Sumario



Presentación

Cristina Stoupignan de Payán
In Memoriam

6



Voces del ICOM

Los comités internacionales

9



Colecciones

Colección de emblemas
del Museo Nacional de Historia

El Escudo Nacional y Francisco Eppens Helguera

La sala de banderas del MNH

El Museo Nacional de los Ferrocarriles

Mexicanos y la constitución de sus acervos

13



La ciencia del objeto

Las colecciones Franz Mayer

Los trabajos de curaduría

21



Pensamiento y metodología para el museo

Juegos de artificio,

el museo como ámbito de expresión

26



Seguridad

Seguridad, higiene y protección en el museo

33



Más allá de las fronteras

Una experiencia en Lisala, Zaire, 1978

Nuevos museos en Francia

38



¿Conoce usted lo que hay
en otros museos del INAH?

Museos de las Misiones Jesuíticas,

Baja California Sur

42



En los espacios del arte

Los museos del INBA

Las colecciones

del Museo Nacional de Arte

46



Todo lo que el hombre ha humanizado

Museología integral

El Museo de las Aves de México

49



Reseña de publicaciones

54



Episodios y vida en los museos

57

MUSEEN

*An Bildern schleppt Ihr hier und her
Verlornes und Erworbnnes
Und bei den Senden kreuz und quer
Was bleibt uns denn? Verdorbnes*

GOETHE

MUSEOS

De los cuadros que colgáis acá y allá
de lo perdido y lo adquirido
y con los envíos en todas direcciones
¿qué nos queda? Lo podrido

Este epigrama, escrito en abril de 1816 por el gran poeta alemán Johann Wolfgang von Goethe, nos habla sobre el enorme interés, en el tiempo que le tocó vivir (1749-1832), por formar colecciones y de tesoros trasladados acá y allá durante las guerras, dando cuenta de los disgustos consecuentes por los deterioros sufridos.

Si el siglo XVII marca el desarrollo de las grandes colecciones aristocráticas al otro lado de los Alpes, como seguimiento de esfuerzos anteriores similares en Italia, el siglo XVIII ve el acceso de la gran burguesía al coleccionismo más intenso en algunos países, como Alemania o Inglaterra particularmente.

Gaceta de Museos

Citado por Julius von Schlosser en su obra "Cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío". Madrid, ed. Akal, 1988.

Presentación



En su séptima edición la Gaceta de Museos trata de las colecciones, sin duda el eje principal que articula el pensamiento y la actividad museológicos. Las aproximaciones que aquí se compendian nos ilustran acerca del panorama museístico actual del país, reuniendo colecciones representativas de la historia social y natural, la tecnología y el arte, entre otras.

Referimos también algunos procesos metodológicos para la gestión y registro. En el espacio de reflexión teórica presentamos algunas consideraciones sobre el significado de los objetos en el ámbito museal.

No obstante la diversidad de enfoques que plantea el estudio de las colecciones, éstos derivan de uno fundamental, la importancia que los objetos adquieren al testimoniar nuestro conocimiento de la realidad; en un primer momento nos confrontan con el mundo, del cual seleccionamos y conservamos elementos materiales, configurando un fragmento de esa realidad de acuerdo a distintos criterios, con el fin de comunicar algo que es relevante. Ello nos hace ver la colección como un organismo que se va formando sistemática y paulatinamente, y en donde se manifiesta en última instancia una forma de interpretación del pasado y del presente.

Esto se evidencia en la investigación de los acervos museales, los mecanismos que guiaron su integración, la relación específica que mantienen con respecto a una disciplina particular, pero también su carácter abierto a distintas interpretaciones: la colección podrá ser permanente y estática, no así su significado. La tarea del museo es la de construir una red de mensajes que expliquen, cada vez con mayor profundidad, el origen, la función, la composición, el valor de los objetos reunidos en colección. En síntesis, el sentido (o los sentidos) que adquieren ante nuestra mirada.

Un enfoque de esta naturaleza compromete la actividad profesional entera, bien en la índole técnica de identificación y registro preciso de las colecciones, en su manejo y preservación correctos, pero también en el acercamiento científico a las mismas. El conocimiento integral y especializado de los acervos determina su función cultural en la sociedad, integrándose así a las circunstancias que la definen. Por conducto de las colecciones, se nos ofrece un campo abierto a la creatividad e incluso a la experimentación, fundado en el inestimable recurso del museo como repositorio o albergue de objetos importantes, que a pesar de su origen dispar, funciona como un ámbito para la continua enunciación de argumentos, aproximaciones variadas a la realidad misma; como de hecho se ha dado en nuestros museos. Ejemplo de esto es el esfuerzo, poco valorado, de los antiguos directores del Museo Nacional, por acopiar durante el siglo XIX los materiales que habrían de significar la historia oficial de la nación, pasando de la dispersión a formar un núcleo, que hoy ha permitido la instalación de múltiples museos en el país. Éstos más bien como áreas de exhibición del mismo acervo original, dicho sea de paso, y no como inicio de repositorios de carácter local regional, como debiera ser en justicia.

Finalmente, aún quedan por estrechar los vínculos entre el discurso de la exposición museográfica, dirigido básicamente a los sentidos al relacionar las piezas con el espacio, y el discurso de las ideas, poseedor de una estructura precisa basada en la lógica del lenguaje verbal, pero que hace posible un empleo menos rígido y en el que descansa, finalmente, el uso de las colecciones en el museo.

Gaceta de Museos
FLF
JAE

Cristina Stoupignan de Payán

In memoriam

Además de la eficiencia y la visión amplia en su trabajo, adquiridas en la vivencia directa de las acciones de producción en el museo, Cristina Payán cautivaba por la enjundiosa alegría de su carácter y la atención particular que prestaba a cualquiera que se le acercaba como subalterno o colaborador.

Su capacidad profesional en nuestra área de trabajo le permitía una visión de conjunto orgánico, de más de 100 museos del INAH que le tocó coordinar, al considerarlos un todo con desarrollo unísono, a la vez dentro de una estructura de Centros Regionales, con clara autonomía institucional.

La viva preocupación por la formación profesional, de los cuadros de trabajo de los museos, que tanta falta hace, comenzando por las direcciones muchas veces sustentadas por profesionales de diversos orígenes, sin formación forzosamente museológica, la llevó a impulsar además las labores de seguimiento constante y desarrolló un programa de cursos para los museos del INAH que coordinaba. Como caso único en su género fue el curso de formación para el nivel de custodios, trabajadores y técnicos de rango elemental, casi siempre olvidados.

Su formación e ideología en el campo social, vivida y ejercida en los museos de comunidad, la llevaron a dar apoyo siempre a aquellos aspectos relacionados con expresiones culturales del pueblo mexicano, y a manera también de planteamientos de culturas alternativas necesarias. Así se explica su acceso a la dirección del Museo de Culturas Populares, donde alcanzó a desarrollar en breve tiempo una magnífica labor, en compañía de colaboradores bien seleccionados. Todo esto visible en varias exposiciones relevantes, concebidas de manera interdisciplinaria, vinculándose a múltiples aspectos de la vida de nuestras culturas, tanto rurales como urbanas.

Su capacidad para discutir temas teóricos y a la vez atender los aspectos más prácticos de la vida del museo, nos dan todo el espectro intelectual y vivencial de que fue capaz y que nos ofreció a quienes tuvimos la oportunidad de colaborar con ella.

Gaceta de Museos
(F.L.F.)

Los comités internacionales (I)



Desde su fundación, en 1946, en el seno de la Unesco, el ICOM se definió como una organización no gubernamental dedicada a agrupar a los profesionales de los museos de todas las regiones del mundo. Desde entonces hasta nuestros días, el ICOM ha desarrollado una valiosa labor en favor de la conservación y difusión del patrimonio cultural que resguardan los museos, y en favor de la concientización sobre el importante papel de éstos en la sociedad moderna. La creación de los Comités Internacionales ha sido una de las páginas más importantes en su historia; ejemplo de ello fue la creación del Comité de Educación en 1953, denominado posteriormente de Educación y Acción Cultural (CECA); en 1977 se estableció el Comité Internacional de Museología (ICOFOM), y entre los Comités fundados recientemente podemos nombrar al de Audiovisuales y Nuevas Técnicas de Imagen y Sonido (AVICOM) creado en 1990, y el INTERCOM o Comité Internacional sobre Gestión, creado en 1991; esto ha permitido la cooperación y el acercamiento entre especialistas de las áreas más diversas, científicas, humanísticas y artísticas, que convergen en el quehacer de los museos. Además, han servido como principales instrumentos de trabajo del ICOM y de la realización de sus programas de actividades.

Los Comités Internacionales han abierto canales para la comunicación entre quienes se dedican a diferentes tareas en áreas como la arqueología y la historia, la arquitectura y las técnicas museográficas, el arte contemporáneo, las artes aplicadas, las ciencias naturales o la etnografía, entre otras.

Los Comités Internacionales han abierto canales para la comunicación entre quienes se dedican a diferentes tareas en áreas como la arqueología y la historia, la arquitectura y las técnicas museográficas, el arte contemporáneo, las artes aplicadas, las ciencias naturales o la etnografía, entre otras. Asimismo, estos Comités se han

ampliado para dar cabida a otros aspectos de la vida de los museos, que demandan atención especializada en la documentación, la conservación, la formación de personal, el intercambio de exposiciones, la seguridad y las relaciones públicas.

Gracias a estos Comités, que cuentan con la participación de profesionales de diversas áreas y nacionalidades, el ICOM ha alcanzado un carácter interdisciplinario que ha sido de vital importancia para el fortalecimiento y diversificación de su labor.

Por su parte, el Comité Mexicano del ICOM ha contribuido a la mayor vinculación de los museos en nuestro país, y ha buscado la permanencia del diálogo entre éstos y los del exterior a través de los Comités Internacionales.

Gracias a estos Comités, que cuentan con la participación de profesionales de diversas áreas y nacionalidades, el ICOM ha alcanzado un carácter interdisciplinario que ha sido de vital importancia para el fortalecimiento y diversificación de su labor.

La estructura de cada Comité Internacional, en general, se integra por un presidente, un vice presidente y un secretario, quienes organizan y encabezan actividades diversas como seminarios, coloquios, cursos de capacitación y publicación en torno a temas y aspectos de actualidad en cada área.

Con el afán de prestarle la atención que amerita el relevante papel de los Comités Internacionales, el ICOM ha creado un conjunto de mesas de trabajo que corresponden a cada uno de estos Comités; cada mesa cuenta con un coordinador nacional

que sirve de enlace entre los profesionales mexicanos interesados en conocer más de su área y las actividades de los Comités Internacionales a nivel mundial.

Para una mejor comprensión, a partir de este número de la Gaceta de Museos proporcionaremos una breve descripción de los Comités Internacionales, que en total suman 25.

ICAA, Comité Internacional de Artes Aplicadas

Este Comité está interesado precisamente en los museos y colecciones de artes aplicadas albergados en edificios históricos. El enfoque es tanto hacia los interio-

res históricos como hacia los diseños y técnicas contemporáneos. Los miembros participan en reuniones anuales, donde se llevan a cabo sesiones de lecturas cortas por los miembros, así como visitas organizadas por los museos a los talleres de los artistas y a colecciones privadas de artes aplicadas.

Coordinadores Nacionales de Mesa de Trabajo (ICOM-México):

Lic. en Restauración Guillermo Andrade

Subdirector del Museo Franz Mayer

Tel.: 518 22 65

Soumaya Slim

Directora del Museo Soumaya

Tel.: 616 37 31

ICMAH, Comité Internacional de Arqueología e Historia

El ICMAH se interesa por los museos de arqueología e historia como guardianes, conservadores e interlocutores de la historia y la arqueología. Los profesionales de los museos que integran el ICMAH, en sus diferentes modalidades e interpretaciones, toman la experiencia de las diferentes relaciones que el hombre ha establecido con la sociedad y al medio ambiente al que pertenece. El ICMAH interpreta la historia con el propósito de integrar diferentes medios de investigación y relación interdisciplinaria. La arqueología, como uno de los métodos esenciales de investigación histórica, estudia los modos de acercar a los museos, para que sean un vehículo ideal y un guardián de los recuerdos mostrados por medio de sus colecciones y de su acción, proporcionando información profunda acerca de sus propósitos. El ICMAH tiene actualmente seis grupos de trabajo.

Coordinadora Nacional de Mesa de Trabajo (ICOM-México):

Mtra. Luisa Fernanda Rico Mansard

Tel.: 618 00 43

ICAMT Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas

El ICAMT ofrece un espacio para el intercambio de ideas y habilidades para todos aquellos que estén involucrados con los intereses del Comité, a saber, arqui-

tectura, planeación y programación de los museos, así como todos los aspectos del diseño y producción de exhibiciones, tanto permanentes como temporales. Éstos varían desde los aspectos filosóficos de interpretación hasta el equipo básico usado en la realización de la exhibición. El Comité publica su informe dos veces al año y organiza una reunión anual con sus grupos de trabajo, además de reuniones directivas que permiten el trabajo en conjunto de sus miembros.

Coordinadores Nacionales de Mesa de Trabajo (ICOM-México):

Lic. Jorge Agostoni

Tel.:548 01 20

Lic. Jorge Reynoso Pohlenz

Subdirector del Museo Carrillo Gil

Tel.: 550 62 60

Hacemos una atenta invitación a participar activamente en el Comité Internacional de su interés, para que de esta manera se vaya enriqueciendo el intercambio de quienes integramos la profesión de museos en sus diversas especialidades.

Para mayor información pueden dirigirse a la oficina del ICOM-México, en Valerio Trujano No. 2, Col. Guerrero, o llamar al teléfono 510 43 77.

HÉCTOR RIVERO BORRELL

Presidente del Comité Mexicano del ICOM

Director del Museo Franz Mayer

La colección de emblemas del Museo Nacional de Historia



Sin duda, la colección de emblemas del Museo Nacional de Historia es una de las más importantes a nivel nacional. Esta constituida por banderas, estandartes, guiones, gallardetes y cornetas. En ella se localizan emblemas utilizados en las distintas etapas históricas de México como, por ejemplo, las del virreinato de la Nueva España, en la lucha de independencia encabezada por Miguel Hidalgo y José María Morelos, así como en la consumación de la Independencia, durante el imperio de Agustín de Iturbide, en la intervención norteamericana, la intervención francesa, en el imperio de Maximiliano, en el Porfiriato, en la Revolución o la lucha cristera.

Las banderas del Museo Nacional de Historia, tienen un significado especial, son símbolo de la patria y de la nación mexicana. A una de ellas, la del Batallón de San Blas, se le rinden honores diarios mediante un ritual civico-militar. Esto se debe a la trayectoria heroica del citado batallón, la cual se inicia en el año de 1923, cuando de acuerdo a la ley del 20 de agosto se integraron los batallones Guarda Costa, entre las cuales figuró el Batallón de San Blas. Tiempo después, por decreto del 30 de marzo de 1846, tomó el nombre de Tercer Regimiento de Infantería Permanente; pero en julio del mismo año, Antonio López de Santa Ana le devolvió

su antiguo nombre. Este batallón participó activamente durante la intervención norteamericana, en la defensa de Monterrey el 24 de septiembre de 1846, en la batalla de Cerro Gordo el 18 de septiembre de 1847. El batallón de San Blas se desintegró en Mazatlán el 31 de diciembre de 1848.

La historia del origen de la colección de emblemas está ligada a la historia institucional del Museo Nacional de Historia y tiene sus antecedentes en marzo de 1825, cuando el presidente Guadalupe Victoria apoyó el proyecto de don Lucas Alamán para formar el Museo Nacional.

La historia del origen de la colección de emblemas está ligada a la historia institucional del Museo Nacional de Historia y tiene sus antecedentes en marzo de 1825, cuando el presidente Guadalupe Victoria apoyó el proyecto de don Lucas Alamán para formar el Museo Nacional, el cual tuvo su sede en uno de los salones del edificio de la Universidad. Pasaron los años y, en 1865, Maximiliano de Habsburgo ordenó la formación del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia en la antigua Casa de Moneda. Las colecciones, entre las cuales figuraba un lote de emblemas, se trasladaron a este recinto, el cual más tarde sería denominado Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

Un número importante de emblemas proviene del Museo Nacional de Artillería, fundado aproximadamente en 1878, durante el gobierno de Porfirio Díaz. La creación de este museo correspondió a la corriente nacionalista de la época. En él se fomentó el culto a los héroes que participaron en las luchas libertarias, a los de trayectoria liberal y a los que combatieron durante la intervención francesa. En este Museo funcionó la Comisión de Auténticas de Trofeos de Guerra, presidida por el general Felipe Barriosabal, quien apoyado por personal militar se dedicó a la localización de objetos y emblemas que tuvieran relación con hechos históricos. La Comisión de auténticas dejó de existir en diciembre de 1910; el Museo Nacional de Artillería cerró sus puertas y sus colecciones, entre ellas la de emblemas, pasaron al Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Como se sabe, en 1940 por decreto presidencial se inicia el traslado de las colecciones históricas y artísticas al Castillo de Chapultepec, sitio en donde se inauguraría el 27 de septiembre de 1944 el Museo Nacional de Historia. Ya en este recinto, la colección de emblemas se incrementó con donaciones, compras y con la devolución que hizo el gobierno de los Estados Unidos, el 13 de septiembre de 1950, de un lote de enseñas capturadas durante la intervención norteamericana.

Entre los emblemas más significativos figura un estandarte con la leyenda "Este estandarte fue el que trajo don Fernando Cortés en la Conquista de México", el cual procede de las colecciones del antiguo Museo Nacional. También son dignos de ser mencionados por su importancia dentro de la historia oficial el estandarte que Miguel Hidalgo y Costilla tomó en Atotonilco el 16 de septiembre de 1810, así como el estandarte "el doliente de Hidalgo À 12", que fue capturado por Félix María Calleja el 2 de enero de 1812 al derrotar a las tropas insurgentes; otros emblemas significativos son las banderas de las tropas insurgentes de José María Morelos y Pavón, de las cuales la más antigua corresponde a los años de 1812 -1814, y se distingue por la leyenda "Aeque Victrix Oculis et Unguivus Unum". Siguiendo el orden histórico cronológico se encuentra el estandarte "Re-

gimiento Infantería Religión Independencia Unión", que abanderó al regimiento de infantería de Línea provincial de Puebla, así como el estandarte del imperio de Agustín de Iturbide utilizado entre los años de 1822 - 1823. Otro emblema es el guión de Caballería "Religión, Independencia y Unión", el cual fue donado al antiguo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología por el general Venustiano Carranza. De la época de la intervención de los Estados Unidos de 1847 está el guión de caballería "Escuadrón Activo de Veracruz", el cual fue capturado por las tropas invasoras del 28 de marzo de 1847; años más tarde, el gobierno de Estados Unidos lo devolvió a México.

DOLORES ENCISO

La sala de banderas

Museo Nacional de Historia del INAH

En el marco del acto conmemorativo a los 150 años de la defensa de la soberanía nacional, el Museo Nacional de Historia, entre otras actividades, reinaugurará el próximo 13 de septiembre la sala de banderas.

Esta sala fue concebida desde su origen como recinto para rendir honores a las banderas nacionales que han sido enarboladas en distintas batallas del México independiente.

La presente reestructuración pretende como meta central mostrar la evolución del escudo nacional, haciendo una presentación de las etapas históricas de México desde su independencia has-



Escudo e Himno Nacional Mexicanos s/f. Francisco Eppens H. Gouache sobre cartulina. Anteproyecto de mural en el Salón de Banderas en el Castillo de Chapultepec.

Nota: Dolores Enciso Rojas, Maestra en Historia, de 1975 a 1982 estuvo a cargo de la curaduría de Emblemas del Museo Nacional de Historia. Actualmente labora en la dirección de Estudios Históricos, es coordinadora del Seminario de Historia de las Mentalidades y es alumna del doctorado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

ta nuestros días. El apoyo museográfico estará dado no sólo por los diferentes lábaros, sino que también se ilustrará con documentación oficial, indumentaria militar, armas y artes aplicadas donde quedaron estampados nuestros símbolos patrios.

Esta colección está integrada en su totalidad con el propio acervo del Museo Nacional de Historia. En el recorrido histórico por las enseñas y los objetos sobresale, naturalmente, la bandera del batallón de San Blas, insignia representativa de las batallas del 12 y 13 de septiembre de 1847, y que es por decreto presidencial la bandera oficial del Museo Nacional de Historia.

MARGARITA LOERA

Directora del Museo Nacional de Historia

Escudo nacional y Francisco Eppens Helguera



El águila en el emblema nacional, ha tenido variaciones importantes en el tiempo, aunque conserva los elementos esenciales de los símbolos prehispánicos, como son el ave misma, en nopal con las tunas, la serpiente y el agua.



Escudo Nacional Mexicano, 1968.

La forma actual, que emplea los mismos elementos, es una concepción del artista potosino Francisco Eppens Helguera, quien lo elaboró en julio de 1968. El presidente Díaz Ordaz le hizo el encargo y lo oficializó con el decreto presidencial del 17 de septiembre del mismo año.

De esta manera se conserva una misma forma reconocida universalmente y por todo mexicano, evitando la aparición en el tiempo de interpretaciones personales que confunden.

La forma se adapta, por su disposición circular, a las monedas en las que aparece acuñada y es fácilmente usada en sellos y papeles oficiales.

Francisco Eppens Helguera nació en San Luis Potosí en 1913 y falleció en la ciudad de México en 1990. Fue muralista distinguido, pintor de caballete, escultor relevante y diseñador, quedando integrado al magnífico movimiento nacionalista en la pintura mexicana dentro de una visión pública y social del arte.

Gaceta de Museos

El Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos y la constitución de sus acervos



En 1850, 13 años después de haber sido otorgada por las autoridades gubernamentales la primera concesión ferroviaria, se realizó en tierras mexicanas el primer viaje en tren. Éste era tirado por una locomotora de vapor llamada "La Veracruzana", construida en Bélgica por la Casa Couillet. El convoy tardó 18 minutos en llegar desde la ciudad de Veracruz a los llanos de El Molino. Los jubilosos pasajeros viajaron por 11.5 km de vía ferrea a una velocidad media de 40 km/h. Se daba inicio así al continuo transitar de los ferrocarriles mexicanos.

Desde 1837 hasta la década de los años veinte, fueron solicitadas al gobierno mexicano más de cuatrocientas concesiones para la construcción y operación de diferentes ferrocarriles. Aunque muchas no pasaron de ser mero proyecto, debido principalmente al incumplimiento por parte de quienes recibieron la concesión, muchas otras sí llegaron a realizarse, lo que tuvo un notable impacto en la vida económica y social del país.

Podrían encabezar la extensa lista de grandes y pequeñas empresas ferroviarias que han operado en nuestro país las que se mencionan a continuación: El Ferrocarril Mexicano, que concluyó en 1873 la primera línea completa y unió la capital de la República con el puerto de Veracruz; el Ferrocarril Nacional Mexicano, que a partir de 1888 operó entre la ciudad de México y Nuevo Laredo, mientras que el Ferrocarril Central Mexicano, su gran competidor, comunicaba la capital con Paso del Norte, hoy Ciudad Juárez; el Ferrocarril Interoceánico, el Fe-

rocarril Internacional Mexicano, el Ferrocarril de Coahuila y Zacatecas, el Ferrocarril Nacional del Istmo de Tehuantepec, el Panamericano, los Ferrocarriles Unidos de Yucatán y los Ferrocarriles Nacionales de México, empresa gubernamental que a partir de 1908 comenzó a aglutinar en torno suyo a todas las demás empresas ferroviarias del país.

A partir de 1995 se intensificaron las labores de registro y rescate de equipo rodante, estaciones, puentes y otros elementos de infraestructura, así como de muebles, maquinaria, herramienta y diversos utensilios, acervos documentales, gráficos, bibliográficos, fílmicos y de planos o mapas.

En Puebla, el 16 de septiembre de 1869, el presidente de la República, Benito Juárez, inauguró el ramal Apizaco-Puebla del Ferrocarril Mexicano, acto con el que se puso en servicio, en medio de un ambiente festivo, una de las estaciones más antiguas del país en cuyo elegante edificio de estilo neoclásico, andenes y patios está instalado actualmente el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos.

El Museo se ha dedicado desde su fundación, en 1988, a rescatar, conservar, estudiar y difundir el patrimonio ferrocarrilero. A partir de 1995, ante la política de privatización de los ferrocarriles,

se intensificaron las labores de registro y rescate de equipo rodante, estaciones, puentes y otros elementos de infraestructura, así como de muebles, maquinaria, herramienta y diversos utensilios. No se han descuidado los acervos documentales, gráficos, bibliográficos, fílmicos y de planos o mapas. El propósito de esto es la localización y catalogación del patrimonio ferroviario que por su importancia para la historia, la cultura y la identidad nacionales, se deba proteger y conservar por ley, sin que pueda ser destruido ni alterado.

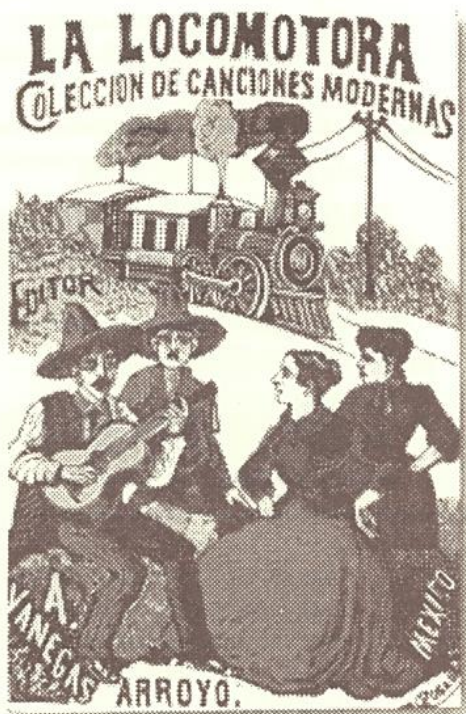
Los materiales que están siendo objeto de rescate se eligen en atención a su valor histórico, cultural y artístico, a su antigüedad, su estado de conservación y su rareza, entre otros elementos. Para localizar esos bienes se ha recorrido las distintas partes de la red ferroviaria. En cada sitio de importancia se hace un levantamiento de datos y un registro fotográfico que permiten la identificación plena de cada pieza y del sitio en que se encontró, con lo que se inicia un proceso que conlleva su protección, custodia y acopio. En todo este proceso se ha contado con la valiosísima ayuda de los trabajadores rieleros y de la población de los lugares donde el ferrocarril ha tenido una presencia viva y actuante. Tras un proceso de ordenamiento y clasificación de los bienes, se reunirán elementos de juicio para decidir su destino y usos posteriores. En este sentido, se propiciará que las pie-

zas registradas se expongan en los lugares a cuya historia están ligados, por lo que se impulsará la creación de museos ferrocarrileros de carácter regional, estatal o municipal, mediante convenios con instituciones culturales, grupos sociales, asociaciones de jubilados y autoridades estatales o municipales que tengan interés en las tareas de rescate y salvaguarda del patrimonio histórico y cultural de los ferrocarriles.

Actualmente, las colecciones del Museo alcanzan, cualitativa y cuantitativamente, un alto valor: el parque tractivo y de arrastre llega al medio centenar; se han acopiado cerca de 25 000 bienes muebles; la Biblioteca Especializada cuenta con más de 10 000 títulos; la Fototeca contiene cerca de 75 000 imágenes; los planos y mapas de valor histórico suman 42 000 unidades, en tanto el Archivo Histórico resguarda fondos documentales que van de 1880 a 1950.

Por otra parte, en los últimos años se han realizado diversos esfuerzos para el mejoramiento de las instalaciones del Museo: se rehabilitó el techo y el piso del edificio principal; se construyó una barda perimetral acorde con el inmueble, el cual, por haber sido construido en el siglo XIX, está considerado como monumento histórico y protegido por la legislación respectiva. Asimismo, se concluyó la construcción de una bodega de colecciones, los laboratorios de conservación y fotografía, y la de un edificio para el resguardo de los acervos documentales. Como parte de este último se cuenta con la antigua estación La Griega, que fue retirada de la línea México-Querétaro por razones de tráfico de la Doble Vía Electrificada México-Querétaro.

La constitución de un gran acervo que dé cuenta de lo que ha sido la historia y la cultura ferrocarrilera en México, se está llevando a cabo sin desatender las actividades de difusión, mediante publicaciones de varios tipos, filmaciones y grabaciones, encuentros de investigadores del ferrocarril, conferencias, cursos y talleres, además de exposiciones itinerantes y actividades de



"La Locomotora", colección de canciones modernas; no. 27 para 189. José Guadalupe Posada.

divulgación en diversas partes de la República con la colaboración de otras instituciones.

Después de nueve años de existencia, el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos ha avanzado en su proceso de consolidación para contribuir al enriquecimiento de la cultura en México, por medio del estudio y difusión de los aspectos tecnológicos, históricos, sociales y culturales de los ferrocarriles mexicanos.

JOSÉ RAMÓN GÓMEZ PÉREZ
Investigador del MNFM

TERESA MÁRQUEZ MARTÍNEZ
Directora del Museo Nacional de los Ferrocarriles

Bibliografía

MNFM, "La Locomotiva", en *Gaceta del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos*, Nueva Época núm. 1, noviembre de 1996.

MNFM, *El Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos y la defensa del Patrimonio Histórico y Cultural*, México, MNFM, 1995.

Ortiz Hernán, Sergio, *Los Ferrocarriles de México, una visión social y económica*, T.1, México, FNM, 1997.

Yanes Rizo, Emma, "De estación a museo", en *Cuadernillos del Museo* núm. 2, Puebla, FNM/Síntesis, 1993.

Las colecciones Franz Mayer



Partiendo de la abundante colección que el financiero alemán naturalizado mexicano Franz Mayer Truman legó al pueblo de México, surge el Museo Franz Mayer, que también podría ser conocido como el Museo de Las Artes Aplicadas. Su organización se basa en un patronato integrado por catorce miembros que dictan el rumbo y los objetivos de la institución, contando con la estricta organización del Banco de México que en este caso actúa como Fiduciario del Fideicomiso Cultural Franz Mayer.

Nuestra institución surge en 1975, año en que muere Franz Mayer y entra en funciones el fideicomiso siguiendo las precisas y minuciosas órdenes del financiero alemán, lo cual culminaría con la creación de un museo, que hasta el día de hoy labora, pretendemos nosotros, con el mismo espíritu de servicio, eficiencia y superación.

El eje sobre el que gira nuestra institución son sus colecciones y, conscientes de ello, concentramos nuestra atención en la conservación de los más de doce mil objetos en prácticamente cualquier material y técnica que comprendan las artes aplicadas. En esta ocasión, estas líneas se enfocarán en lo que consideramos sería el primer paso para la buena conservación de las colecciones, es decir al registro de los objetos, pues aun contando con un buen equipo de restauradores, talleres, laboratorios, materiales y herramienta, una colección no clasificada o mal registrada se enfrentará continuamente a obstáculos que dificultarán, por ejemplo, la ubicación de las piezas, la consulta de datos antecedentes, el asentamiento de dictámenes y repor-

El eje sobre el que gira nuestra institución son sus colecciones y, conscientes de ello, concentramos nuestra atención en la conservación de los más de doce mil objetos en prácticamente cualquier material y técnica que comprendan las artes aplicadas.

tes de tratamiento, así como la insignificante presencia del objeto sin datos de registro.

En nuestro caso, la laboriosa actividad del registro de colecciones la inició el mismo Franz Mayer, legándonos ficheros muy completos con los datos básicos que él y sus asesores pudieron recabar en su momento. Estas fichas cuentan con un contacto fotográfico en blanco y negro de 35 mm y tenía una organización de tipo topográfica en la cual los objetos se agrupaban desde el punto de vista de una colección privada; esto se podría considerar un trabajo que, aunque incipiente, resulta muy encomiable.

Actualmente consideramos esta información como parte de la colección y como un antecedente que en su momento de producción fue un ejemplo de orden y organización; lo llamamos "Número de Procedencia". Sin embargo, fue lógico imaginar que para la actividad cotidiana del museo este material de registro no resultaría práctico ni reuniría las características que nuestra época exige a la organización de la información.

Para tomar la decisión del tipo de museo a organizar, la vocación del mismo y su perfil en general, fue instrucción del patronato desarrollar un "Inventario" que clasificará la colección en su magnitud, tipologías, especialidades, dimensiones, etc. Para este fin, se otorgaron números progresivos en cinco dígitos que arrojaron la información requerida, pero que hasta el día de hoy es la numeración que garantiza la cantidad total de objetos contenidos en el museo, información que es usada como herramienta de auditoría por el Banco de México, que periódicamente supervisa la permanencia de las colecciones.

El análisis de este inventario por especialistas en museos y particularmente por el Prof. Miguel Alfonso Madrid, propició lo que actualmente manejamos como catálogo de colecciones. Este último registro es sofisticado en el manejo de la información, pues otorga claves alfa-numéricas a cada una de las piezas de acuerdo al tipo de objeto; de esta manera, todas las piezas de las colecciones Franz Mayer cuentan con una clave de tres letras que alfabéticamente las organiza por su tipología o nombre común en distintos campos, como obra pictórica, mobiliario, indumentaria o utensilio, entre otros. Por ejemplo, en el campo del mobiliario un "altar" ocupará un primer lugar frente a las "bancas" o "cajoneras", todo esto determinado por la letra con que inicia su nombre. La tercera letra resuelve el problema de más de un objeto en el mismo campo y que inicie con la misma letra, como sería el caso de "banco", "bargueño", y "baúl", otorgando la si-

guiente letra BA, BB, BC; en el mismo orden, separadas por un guión de las letras se ubicarían los números, que significan la cantidad de objetos de un mismo tipo existentes en la colección. Por tanto, considerando que el campo de mobiliario se identifica con la letra "M" y en el caso de los bargueños "BB", y se cuenta con catorce de estos muebles, el último tendría la clave MBB-014.

En la misma ficha de control, donde se conservan los tres registros de cada pieza (número de procedencia, inventario y catálogo) concentramos la siguiente información:

- Nombre del objeto
- Materiales y/o técnica
- Autor
- Procedencia (país, estado, localidad)
- Época y estilo
- Dimensiones (altura, largo, ancho, diámetro y peso)
- Número de negativo fotográfico
- Estado de conservación
- Avalúo (valuador y fecha)
- Obtención (subasta, donación, compra, etc.)

Además, consigna la historia de movimiento del objeto, donde en tres columnas se registra la fecha del movimiento, lugar de ubicación y responsable de la pieza, convirtiéndose esta información en la cronología de participación de las piezas de la colección en exposiciones temporales, préstamos a otros museos, cambio de estatus exhibición-reserva o a la inversa, tratamiento de restauración, etcétera.

Lo más reciente ha sido alimentar un programa computarizado con la información de muchos años de registro con lo cual se pretende tener un acceso más simple y rápido a estos datos, lo cual el museo ofrecería como un servicio más a toda persona interesada en consultar sus acervos.

GUILLERMO J. ANDRADE L.
Subdirector de colecciones
Museo Franz Mayer

Los trabajos de curaduría



Nos es grato presentar un esquema del sistema de registro de objetos y colecciones que se lleva a cabo en el Museo Franz Mayer, establecido por su actual director, Héctor Rivero Borrell, y su colaborador Guillermo Andrade. Ejemplar ya para muchos museos del país, el sistemático trabajo del museo que mencionamos se refiere no sólo al inicio indispensable y fundamental de toda labor museográfica, como es el registro, sino a todos los aspectos que se siguen consecuentemente en un proceso de doce acciones fundamentales hasta el conocimiento del público.

Conservadores o curadores son los profesionistas responsables de las colecciones, comenzando por su control administrativo y documental hasta los estudios particularizados sobre cada objeto, mediando las ciencias exactas, naturales y humanas.

El Lic. Andrade es curador¹ del Museo Franz Mayer, en el sentido integral de este cargo y ante el uso indiscriminado y hasta ambiguo de este término profesional; actualmente, en nuestro medio conviene hacer alguna precisión respecto de sus funciones concretas y derivadas.

Conservadores o curadores son los profesionistas responsables de las colecciones, comenzando por su control administrativo y documental hasta los estudios particularizados sobre cada objeto, mediando las ciencias exactas, naturales y humanas. Esta labor hasta aquí resulta ya de por

sí eminentemente interdisciplinaria y debe hacerse con la concurrencia de diversas ciencias mediante una visión de verdadero generalista de quien detenta este título, referido a la investigación, recolección, catalogación y documentación para resumirlo en cuatro acciones fundamentales. La responsabilidad de la conservación y eventualmente la restauración, le competen asimismo en otros medios como E.U. y Gran Bretaña. No así en nuestro medio mexicano oficial, donde directamente existen instancias, tanto en el INAH como en el INBA, que se encargan de absorber técnica y científicamente esta responsabilidad.

Como acciones derivadas directamente de las responsabilidades del curador están la organización del discurso científico museográfico, particularmente de su

¹ Curador viene del latín *curator- oris*, de quien tiene cuidado de una cosa.

apoyo didáctico y explicativo mediante los sistemas tradicionales escritos o electrónicos actualmente.

Derivada también de sus facultades y formación profesional, el curador despliega actividades en el ámbito de la educación y difusión para documentar y además tomar en cuenta lo que las ciencias sociales, en la investigación del público, puedan sugerirle como modificación y mejoramiento de su trabajo, en un verdadero acto comunicativo en que debe concluir la verdadera labor del museo.

En resumidas cuentas, por así decirlo, el área fundamental quedaría ubicada para el curador en lo que hemos denominado el "museo cerrado", anterior a la exposición, con los importantes derivados que hemos enunciado en la secuencia de acciones museográficas.

El término curador se empezó a usar principalmente en este país, con muy poco uso en épocas anteriores o casi ninguno, desde el año de 1976, en que Iker Larrauri lo propuso para el INAH, posteriormente se usó por todos los organismos museográficos de la SEP.

Este término presenta dificultades aún para su comprensión general pública; antes se usó con más frecuencia el término "conservador", como es corriente en los países latinos, siendo el primero usado preferencialmente por los norteamericanos y el segundo, entre otros, por los franceses y españoles.

Gaceta de Museos
(F.L.F.)

Pensamiento y metodología para el museo



A este artículo precedieron varias discusiones acerca del museo como un medio de reproducción del conocimiento sistematizado, que a menudo resultaron contradictorias al añadir las implicaciones ideológicas que se desprenden de cada grupo social, y que determinan las formas discursivas de la institución.

Como preámbulo nos permitió abordar el tema principal, el objeto, en cuanto referencia concreta del mundo y que constituye una parte sustancial del museo mismo, en el cual se verifica nuestra actitud de representación simbólica que origina el significado. Al respecto mencionamos los factores que propician el interés hacia el objeto, siendo éstos la percepción y el fenómeno. De antemano se ha intentado desprejuiciar al acto de los mecanismos del discurso, que erróneamente se imponen al entendimiento individual, sin ignorar con ello la función de dichos esquemas en la estructura de las ideas, como la ciencia, que por otro lado justifican la existencia de la propia institución.

Se presentan una serie de reflexiones que abundan en la expresión espontánea del pensamiento imaginativo y la emotividad como fin alterno de la comunicación museográfica, advirtiendo al lector de la alta dosis de conjeturas que aquí se manifiestan, sin intenciones de veracidad, que tan sólo se ofrecen como elementos para la discusión futura.



— ¿Qué quieres comprar? —dijo finalmente la Oveja cesando de tejer un momento y mirándola.

— Todavía no lo sé —respondió Alicia cortésmente—. Primero, si puedo, quisiera ver todo lo que está a mi alrededor.

— Puedes mirar frente a ti, y a ambos lados, si quieres —dijo la Oveja—; pero no puedes mirar completamente a tu alrededor... a menos que tengas ojos por detrás de la cabeza.

Pero sucedía que Alicia no los tenía. Por tanto, se contentó con dar unas vueltas por la tienda mirando los estantes conforme llegaba a ellos.

La tienda parecía estar llena de toda clase de cosas curiosas, pero lo más raro de todo aquello era que, cuantas veces miraba con atención en cualquier anaquel para descubrir exactamente lo que había en él, ese anaquel estaba siempre absolutamente vacío, aunque los otros que le rodeaban estaban tan colmados como podían estarlo.

— Aquí las cosas vuelan de acá para allá —dijo Alicia finalmente en tono quejumbroso, después que pasó cerca de un minuto persiguiendo un gran objeto brillante que algunas veces asemejaba una muñeca y otras un costurero, y que parecía encontrarse en el anaquel siguiente a aquél que miraba.

— Y este objeto parece ser el más atractivo de todos... Pero, ya sé lo que debo hacer... Lo perseguiré hasta arriba, hasta el anaquel más alto de todos. ¡Me extrañaría que volara al través del techo!...

Pero incluso este plan falló: la "cosa" pasó al través del techo, tan suavemente como era posible, y como si estuviera acostumbrada a ello.

Extracto del capítulo V: "Lana y Agua" de *Al Otro Lado del Espejo y lo que Alicia encontró allí, Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, de Lewis Carroll, publicado por primera ocasión en el año de 1872.

Juegos de artificio, el museo como ámbito de expresión



Para iniciar nuestra excursión habrá que situarse a contracorriente de algunas normas que guían la producción de mensajes en el museo y su percepción; así despejamos el camino para ver algo más elemental: los componentes clave que relacionan al individuo con el objeto.

Esta decisión trae consigo el riesgo del escepticismo ante los valores más caros en la práctica museística, como son la aplicación de metodologías de diversas ciencias en la investigación de las colecciones, la estrecha visión didáctica que hasta el momento se ha mantenido como prioridad social, e incluso la categoría misma de bien cultural más o menos sacralizado.

Pensemos, no sin dificultad, en el carácter arbitrario de éstas y otras tantas nociones que rodean nuestro entorno, para enfrentarnos de la manera más ingenua posible ante el objeto, percibido en el fenómeno.

La vivencia del objeto define su sentido más peculiar. Aquí se abre una vía menos convencional para el entendimiento, dado en el encuentro azaroso o necesario, en la acción que confirma o trasgrede la norma; un hacer en el mundo para concebirlo.

Para acceder a la conciencia, vía los estímulos asociados a su materia y que captan sucesivamente los sentidos, el objeto aparece por las cualidades que lo distinguen: tamaño, forma, volumen, etcétera, que al darse aquí y ahora producen un concepto, que se rige por el sentido común y acertamos a denominar; no hay duda de que compartimos su significado más primario.¹

¹ En otros términos se podrá hablar de una función signo o signo-objetual, en la cual se reconoce la función que el objeto facilita, comunicándola incluso si no se verifica. Ahí reside una función primaria a la que se añade una secundaria que procede de las características más específicas del objeto, como son las variantes cromáticas, textura, forma... sumadas a la realización funcional pero, evidentemente, con gran poder de significación. Eco, Umberto, *El Signo*, 1976, pp. 39 y 40.

Mas no podemos apartar a la vivencia del objeto mismo, que define su sentido más peculiar. Aquí se abre una vía menos convencional para el entendimiento, dado en el encuentro azaroso o necesario, en la acción que confirma o trasgrede la norma; un hacer en el mundo para concebirlo.

“Mi cuerpo es este nudo significativo que se comporta como una función general y que, sin embargo, existe y es accesible a la enfermedad. En él aprendemos a conocer este nudo de la esencia y de la existencia que encontramos, en general en la percepción.²

Así, el espacio objetivo es derivado del espacio estructurado por mi cuerpo. Antes de que lo piense, el mundo está ahí, función de mi cuerpo, que es a su vez función del mundo.³

Fuera de la lógica más restrictiva, queda la oportunidad de ejercer un descontrol del mundo, llenando este vacío creativamente, un pensar que “lo que hoy está probado en su momento era sólo imaginado”.⁴ Por medio de un campo de acción simbólica de los objetos que adoptan, en la intención del individuo, formas significativas con determinaciones múltiples, aun sin una transformación evidente del espacio que las circunda o de la manipulación de la materia.

Volvamos ahora a nuestro terreno. Si bien casi ningún objeto es hecho para el museo y en ellos se encuentran cientos de millones y de todos tipos y funciones aparentes, ¿cómo generalizarlos en una categoría específica?

Como es bien sabido, se les ha distanciado, digamos separado, con una intención: extraerlos de lo que nos parece actual, de la vivencia cotidiana y la actitud corriente ante la realidad y que obedecen ahora a un uso impreciso. Están ahí para ser observados, super-expuestos, si se permite el término.

También damos por hecho que a medida que entran en el museo, con cierto automatismo se les asigna un lugar, se les impone un discurso que, como ya señalamos, es artificial pero se estructura como un sistema pretendidamente objetivo. Lo que aquí importa no es arruinar dicho proceso, si no más bien evidenciar sus límites.

² Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*.

³ Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*.

⁴ William Blake (1757-1827), *Proverbios del Infierno*.

Si el artefacto ya refiere su función, naturaleza y muy probablemente su origen, se ve condenado al vaivén de las teorías, los momentos políticos, las repeticiones del espectáculo de la historia para representar un papel digno, en el mejor de los casos.

Al fin es inerte y para algo habría de servir o de utilizarse.

Pero más allá de esta aparente ironía, el objeto puede corresponder al individuo y no al sistema, manteniéndose como signo de la realidad, es decir, como algo que le otorga sentido pero que es susceptible de alteración, no así la clasificación de los especímenes y artefactos en colecciones, que son un reflejo de innumerables respuestas sobre la naturaleza del mundo concreto e incluso del ficticio. Postura por demás válida para establecer la continuidad en la cultura material, pero de indudable y arbitraria rigidez.

A pesar de esto, el objeto siempre se da en sincronía, es decir, en homogeneidad temporal, en el hecho de acercarnos. Luego, ¿qué nos impide dejar a un lado los modelos del discurso establecido y su difusión, por muy bien organizados, asimilados y esquematizados que hayan sido, y que presentan al objeto como un bloque único monolítico de significados, pudiendo ser ello una corriente impredecible variable y múltiple?

Hasta el momento la exposición museográfica se ha formulado como el medio fundamental de enlace con el observador individual o con la sociedad. Si hacemos un recuento de temas, un rápido análisis sugeriría las pautas que sigue, independientemente del tipo de museo. Y si observamos con cierta frialdad, acaso no deducimos una repetición de los mismos sistemas y argumentos con distintas cosas. El mundo que nos brinda el museo se resuelve en un puñado de versiones especializadas y aisladas. Sin renunciar al discurso el ser humano dejaría de serlo; existen otras rutas y perspectivas.

El sentido que cada uno conforma se presenta durante el recorrido de la exposición con los elementos de su contexto (objetos más otras cualidades sensibles), que se entrelazan como en una amalgama. Si omitimos el patrón lineal y unívoco de la razón más radical, permanecen los objetos cada uno como un pequeño universo de significados, expresiones polivalentes que permiten al observador "individualizar más de un sentido, al emisor prever varios recorridos de lectura, y a uno y a otro elegir los sentidos que se contradicen recíprocamente".

Un enfoque diferenciado al de la ciencia no tiene por qué ser pobre y mucho menos descuidado o ilegítimo, por el contrario, nos hace conscientes del círculo vicioso en el que puede convertirse si se lleva al extremo la forma o el adiestramiento cultural del que dependemos.⁵

Para finalizar con esta breve referencia a la práctica de la comunicación, es oportuno hablar de la interpretación con respecto a esta otra alternativa del mensaje en el museo, la cual hemos de designar como poética, en función de su expresión subjetiva.

Considerándonos como los receptores de una serie de ideas complejamente elaboradas y subyacentes a las piezas, los fenómenos y el espacio, asumimos la actividad interpretativa fundada en la decisión personal para explicar el contenido, y nos despreocupamos de la noción de verdad, como ajustamiento imprescindible para obtener conocimiento. Nosotros mismos hacemos la exposición al reelaborarla sin importar que el efecto producido coincida con el propuesto por el realizador que es relativo. El museo se convierte en instancia únicamente, se afirma como medio.

El paso decisivo trasciende a la comunicación, pues nos lleva a explorar nuevas e infinitas valoraciones imaginativas e invita a la participación emotiva.⁶

Retomando las palabras de Fromm: " Actualmente el hombre no sufre tanto por la pobreza como por el hecho de haberse vuelto un engranaje dentro de una máquina inmensa, de haberse transformado en autómatas, de haber vaciado su vida y haberle hecho perder todo su sentido."⁷ Sin embargo, existe la posibilidad de romper con esta realidad, a través de una acción liberadora expresada como la espontaneidad suprema de la creación humana, que se encuentra tanto en las experiencias emocionales como en las intelectuales, en nuestro caso dadas en el fenómeno vivencial objetivo como realización libre y activa.

⁵ *Ibidem*, pp. 187

⁶ Para profundizar en estos temas, recomendamos consultar la obra de R.G Collingwood, *Los principios del arte*, 1938, FCE, 1993. Especialmente los capítulos VI y VII del Libro Primero, quedando al criterio del lector la aplicación de los conceptos al ámbito extra-artístico.

⁷ *El miedo a la libertad*, p. 262.

El sentido que cada uno conforma se presenta durante el recorrido de la exposición con los elementos de su contexto (objetos más otras cualidades sensibles), que se entrelazan como en una amalgama.

Las opiniones hasta aquí vertidas apuntan a un enfoque del museo como expresión, posibilidad no sólo del arte que se realiza en el objeto, como podría entenderse en riesgo de un veredicto excluyente; por el contrario, incluye la acepción más literal del ser público.

Quedan varias preguntas aún sin resolver: ¿puede el museo como institución renunciar, aunque sea hipotéticamente, al poder que le otorga el sistema, dejar de ser tribuna de verdades o aún de falsificaciones, de "cumplir"? ¿puede el investigador alejarse por un instante de su ciencia para debatirla y compartir con otros sin esperar su aprobación, por el solo hecho de adaptarse a una metodología puramente racional?

Aunque todo esto no es más que un juego de artificio, efímero y ruidoso, creemos que el museo no se extingue o concluye, sino que se recrea en cada momento.

Centro de documentación museológica
JAE
GFP



Seguridad, higiene y protección de las colecciones, del espacio arquitectónico-museístico, de los recursos humanos y de los usuarios



Introducción

Tradicionalmente se ha concebido la seguridad de las colecciones como la protección contra contingencias de origen natural o humano (robo y vandalismo), como el resguardo de la integridad y preservación del patrimonio cultural que albergan los museos. Este enfoque está en el espíritu de la ley que se marca en el Acuerdo Presidencial del 20 de febrero de 1986, donde se establecen normas mínimas de seguridad para la protección y resguardo del patrimonio cultural que albergan los museos y que tiene su fundamento legal en la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y la Ley Orgánica del Instituto de Antropología e Historia.

Debido a los cambios en la legislación en materia de protección y preservación, que tiene su expresión en el Plan Nacional de Protección Civil y la Ley de Protección Civil y el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal; de normalización, expresada en la Ley de Metrología y Normalización; en seguridad e higiene en el trabajo contenidas en el Reglamento Federal de Seguridad Higiene, y Medio Ambiente de Trabajo; en materia de protección a grupos especiales de la sociedad, que cristaliza los derechos humanos de estos grupos en el Reglamento de Protección a No Fumadores y el de Protección a Discapacitados para el Distrito Federal; propician a reflexionar sobre estos aspectos y su relación con el patrimonio cultural

Nos planteamos un nuevo paradigma respecto a la seguridad, conceptualizamos a ésta con un enfoque globalizador que incluya a todos los elementos del museo y permita crear una cultura de protección integral al patrimonio cultural.

que albergan los museos y, aún más, sobre los que como obras arquitectónicas constituyen en sí mismos parte importante del patrimonio cultural.

Con base en lo anterior nos planteamos un nuevo paradigma respecto a la seguridad, conceptualizamos a ésta con un enfoque globalizador que incluya a todos los elementos del museo y permita crear una cultura de protección integral al patrimonio cultural.

Un nuevo paradigma: el concepto globalizador para la cultura de protección al patrimonio cultural

Se ha considerado que los museos se encuentran integrados por tres elementos básicos: las colecciones, el espacio arquitectónico museográfico y los recursos humanos al servicio y para el desarrollo de la sociedad (constituida por sus usuarios o consumidores). Puede decirse que el museo se concibe como la institución permanente que adquiere, conserva, comunica y expone los testimonios materiales del hombre (o colecciones) y su medio ambiente.

Seguridad

Dentro de este marco conceptual, para fortalecer la cultura de protección al patrimonio cultural, la seguridad se extiende a los cuatro elementos de la vivencia museográfica: colecciones, espacio arquitectónico del museo, recursos humanos y usuarios. La seguridad abarca no sólo la protección y resguardo, que constituyen aspectos de la protección civil, sino que deberemos considerar los aspectos de espacios y áreas con su señalización para los trabajadores y usuarios en función de las colecciones y de las diferentes actividades que se realizan con éstas; las instalaciones eléctricas e hidrosanitarias y, en su caso, las instalaciones especiales; la protección de la maquinaria; los procesos de manejo de colecciones y materiales, así como de sustancias que se emplean en las actividades museísticas.

Higiene

Consideramos los aspectos de la higiene referentes al efecto originado por la exposición a ruido y vibraciones, por sustancias corrosivas, reactivas, explosivas, tóxicas e inflamables, por la acción de la luz y la ventilación, así como aspectos de ergonomía, servicios para el personal y usuarios (sanitarios y comedor) y los procesos de orden y limpieza, tanto para las colecciones como para el Museo, además de los recursos humanos e incluir a usuarios proveedores.

Protección civil, ambiental y a grupos especiales de la sociedad

Ampliamos la protección hacia todos sus aspectos: la protección del personal en el ambiente de trabajo, la protección civil en su sentido amplio; desastres fisicoquímicos como los incendios, los hidrometeorológicos o inundaciones; los geológicos, como sismos; los biológicos, como la presencia de bacterias y otros organismos, y los psicosociales, tales como robo o vandalismo, pero considerando a las colecciones y al espacio arquitectónico museístico. Se consideran también los aspectos de protección al ambiente, referentes a emanaciones atmosféricas, descargas de aguas residuales y desechos sólidos que pudieran contaminar el suelo.

Administración

Como soporte para hacer práctica cotidiana de la seguridad, la higiene y la protección en el ambiente de trabajo, civil y ambiental para colecciones, museo, recursos humanos y usuarios, se considera indispensable operar la administración dentro de un sistema integral, comprendiendo la emisión de políticas institucionales, elaboración y actualización de documentos normativo-administrativos y la operación de la Comisión de Seguridad e Higiene, Comité de Protección Civil, Servicios Preventivos de Medicina del Trabajo y de Seguridad e Higiene, participación del Equipo Natural de Administración y del Sindicato, así como los servicios para visitantes, incluyendo orientación, difusión sobre los servicios museísticos.

También deberán incluirse los sistemas de educación continua y capacitación de los recursos humanos y usuarios, el fortalecimiento de líneas de investigación sobre Seguridad, Higiene y Protección, y la difusión en la materia.

Propuesta Museos INAH

Ante la necesidad de operacionalizar las diferentes leyes, reglamentos y normas oficiales mexicanas en el espacio museístico y con las colecciones por medio de los recursos humanos y para el servicio de usuarios, la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones se plantea la elaboración de una normatividad, que tomando como fundamento el Acuerdo Presidencial de 1986, considerando la conservación y, en su caso, regeneración del espacio arquitectónico del Museo, no pocas veces albergado en edificios históricos o artísticos, que dé respuesta con un concepto globalizador y un esquema estratégico a los aspectos de seguridad, higiene y protección de colecciones como aspecto medular, del espacio arquitectó-

Propone el Centro de Documentación de la CNME aplicar una normatividad realmente integral en la materia, bajo un concepto globalizador esencial para consolidar el objetivo de los museos respecto a proteger, estudiar y difundir los testimonios materiales del hombre.

nico-museístico, de los recursos humanos y de los usuarios, es fundamental tener presente que los museos sujetos tanto a la legislación federal como local vigente, y en el caso de Monumentos-Museos a una doble legislación, de monumento histórico o artístico y a la de museo, se debe, como se ha señalado, dar cumplimiento a la reglamentación de Seguridad, Higiene y Protección de las diversas disposiciones sobre la materia.

Cabe recordar que dentro de su enfoque científico, los museos del INAH promueven la educación fuera de las aulas, generándose en ellos los servicios técnicos y de apoyo indispensables para el logro de este objetivo: áreas de exposiciones temporales, de conservación de colecciones y de promoción e investigación científica.

Reflexionar acerca de que el museo está constituido por espacios educativos, permite aplicar nuestro enfoque, considerando que estos espacios educativos ofrecen, junto con el disfrute y el aprendizaje sobre las colecciones, la oportunidad de reafirmar la cultura del autocuidado, la participación social comprometida

y responsable, del espacio arquitectónico-museístico, de los trabajadores y usuarios, y de la educación de la protección del patrimonio cultural.

Por lo anterior, propone el Centro de Documentación de la CNME aplicar una normatividad realmente integral en la materia, bajo un concepto globalizador esencial para consolidar el objetivo de los museos respecto a proteger, estudiar y difundir los testimonios materiales del hombre.

CARLOS ALBERTO TRÁPAGA CRUZ¹
Instituto de Arquitectura y Urbanismo
C.A.M.-S.A.M.

EVELINE BROM KLANNER
Centro de Documentación Museológica
Seguridad, Higiene y Protección
CNME-INAH

¹ Información curricular resumida para la Gaceta de Museos
Arq. Carlos Alberto Trápaga Cruz. Asesor externo de la *Gaceta de Museos*.
Egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Mención honorífica en la tesis "Museo Universitario", actualmente jefe del departamento de Seguridad e Higiene en el Trabajo, en la Coordinación de Salud en el Trabajo, de la Delegación 3 Suroeste del IMSS.

Una experiencia en Lisala, Zaire, África Central, 1978

Autour d'un fleuve majesté¹



Aunque el hecho fundamental del museo es la confrontación vivencial con objetos tridimensionales dados en el tiempo y en el espacio, al considerárseles representativos en una interpretación científica y cultural de la realidad, y como esta circunstancia se ha dado a través del tiempo, casi desde que el hombre existe y coleccionó objetos, la institución-museo tal como hoy se concibe en el mundo desarrollado a la manera occidental incluye temáticas, continentes y mecánicas internas de acciones muy especializadas para su producción. Esta complejidad que la caracteriza no ha existido siempre para producirse el hecho fundamental anotado antes.

Cabe preguntarse si esta forma característica de acumulación cultural a manera de acumulación de capital, y luego de comunicación, podrá mantenerse hacia el futuro y en circunstancias diferentes.

En septiembre y octubre de 1978 un directivo de museos del INAH fue comisionado por Unesco para elaborar un proyecto en la aldea congoleesa, entonces zaireña, de Lisala, cuna del último dictador de esa región del mundo, Mobutu Sesé Secó, actualmente en el exilio en la Riviera francesa y sustituido en su mandato por otro dictador.

La región de Zaire, a los márgenes del ancho río del mismo nombre, fue invadida y colonizada para su explotación por Leopoldo II, hermano de Carlota Amalia, casada con Maximiliano de Habsburgo, vinculados a la historia de este país.

¹ Frase que se incluye en el himno de Zaire y que significa "Al derredor de un río majestad", refiriéndose al magnífico río y a sus afluentes que recogen todas las aguas de esa región del África Central.

En las conferencias de las potencias europeas para la distribución colonial equitativa del África, la de Berlín en 1895 determinaba áreas de ocupación para Alemania y Bélgica, entre otros. Poco importó la presencia de múltiples etnias distintas ajenas a estos hechos y se determinó, junto con otros, un pedazo con límites geográficos al arbitrio del usufructo imperialista.

De esta manera nació el Congo Belga y luego el Museo del mismo nombre, que le correspondió, en la población de Tervuren, cerca de Bruselas, Bélgica. Más tarde, en pleno siglo XX, el Rey Balduino proclamó la independencia de la región el 30 de junio de 1960, habiendo sido el primer ministro del país el preclaro Patricio Lumumba. Sin embargo, el mismo año, unos meses después comenzó la revuelta que llevaría el 14 de septiembre al poder a Mobutu, afín de los intereses de los inversionistas del cobre y de la explotación forestal. Imponiéndose el modelo europeo de estado-nación, éste se planteaba ante circunstancias histórico-culturales particulares y únicas. .

Vienen a nuestra memoria frases de Nietzsche, tentados a darle la razón: "Donde el Estado acaba, allí comienza el hombre, Allí donde el Estado acaba, ivedlo, hermanos míos! ¿No veis el arco iris, y los puentes hacia el super-hombre? Así habló Zaratustra". (1883/1886).

Dentro de este marco y en una aldea remota a tres horas de vuelo sobre la selva desde Kinshasa, la capital, cercana a la orilla del mar, se pretendía realizar un museo a la europea, planteándose, además, la arquitectura como elemento indispensable.

Se propuso, ante esta situación, la alternativa de establecer un sistema de comunicación museográfica a través del río Zaire, única vía posible y la de sus afluentes, para presentar la realidad cultural del país en forma de exposiciones viajeras permanentes en un barco o varios, y buscar de esta manera el contacto entre tribus distantes. La idea no fue del agrado total y se decidió realizar el concepto de museo-tradicional a la europea, sin contar con todos los elementos tan complejos señalados al principio en tan apartado lugar.

La idea del museo-monumento para perpetuar hechos, circunstancias o memoria de personajes se impuso finalmente sobre el concepto de comunicación, que tiende a prevalecer como preferente en la concepción actual del museo, sin hablar ya de los aspectos participativos.

En la primer página del libro del Museo de Lisala el técnico mexicano anotado antes hizo la siguiente inscripción en idioma francés, el oficial de la región, además del Lingala bantú.

"La contribución del África en el trabajo de la naturaleza y del hombre, desde su más lejano pasado, debe continuarse hacia el porvenir. La tarea principal del museo será despertar esta conciencia de participación universal entre sus visitantes, y hacerles comprender que todo objeto expuesto representa un esfuerzo en este sentido y que detrás de su valor material, antes y siempre, habrá que buscar al espíritu humano como su más alto significado."

(El director del Museo Nacional de Historia, INAH-México, octubre de 1978, Consultor de Unesco).

Gaceta de Museos
(F.L.F.)

Nuevos museos en Francia¹



La provincia de Alsacia, integrada a Francia en el siglo XVII, fue anexada al imperio alemán después de la batalla de Sedán en 1870. Las pugnas intereuropeas continuaron y en 1918 se reintegró a Francia después del Tratado de Versalles.

De fuerte raigambre cultural franco-germánica, Alsacia se ha destacado desde el siglo XIX en la producción textil y su maquinaria correspondiente, habiendo producido además en sus escuelas múltiples técnicos de primer orden, que se han repartido por el mundo, entre otros nuestro país.

En este medio humano y cultural, nacen hoy en día dos importantes museos con la orientación industrial. El Museo de la Impresión sobre Telas y el Museo del Textil y del Traje de la Alta Alsacia. Las colecciones de la primera institución men-

¹ Información obtenida de *Lettre d'information*, publicación bimestral del Ministerio de Cultura de Francia, Département de l'information et de la communication No.4.

cionada se comenzaron a constituir hacia 1833 en el seno de la Sociedad Industrial de Mulhouse, la que ha extendido su recolección a diversas regiones del área. Actualmente contiene en su acervo más de tres millones de muestras, puestas a la disposición de investigadores y creadores del mundo entero. Conserva, asimismo, diversos productos hechos con textiles, como bufandas, chales, colchas de cama, cortinas, etcétera.

El visitante puede observar la historia completa del arte de la impresión en telas, así como diversas vestimentas aristocráticas y populares desde el siglo XVIII. Igualmente, se pueden estudiar maquinaria, útiles de trabajo y herramienta vinculada a esa tecnología, históricamente y en el presente.

El Museo del Textil y del Traje de la Alta Alsacia, antes mencionado, está instalado en la población de Wesserling, cercana a Mulhouse, en una construcción antigua de carácter industrial debidamente restaurada. El motivo de las exposiciones permanentes es presentar las etapas técnicas de la manufactura a través del tiempo. La colección se inició en 1762 e incluye materias primas, su transformación y reelaboración en vestimenta. Se presentan al visitante las variaciones de las modas entre el siglo XIX y siglo XX, acompañadas de la evolución de la silueta femenina, tan variable y móvil, a través del tiempo.

Estas instituciones, inauguradas a principios de este año, están promovidas por una Asociación fundada en 1993, que se denomina "Musées Sans Frontières", lo que significa "Museos sin Fronteras", nos señalan la necesidad de abrir en nuestro medio, museos con estas u otras orientaciones enriquecedoras, pero fuera ya de las temáticas preestablecidas que han determinado nuestra museografía y que todos conocemos. Es oportuno señalar la presencia de la sociedad civil como promotora cultural al lado del Estado, tradicionalmente protector, aún de escaso desarrollo en nuestro medio latinoamericano.

Gaceta de Museos

¿Conoce usted lo que hay en otros museos del INAH?

Museo de las Misiones Jesuíticas



Mucho antes que la palabra California cristalizara en la cartografía del mundo, aparece en el siglo XI la "Canción de Rolando" que menciona a sus habitantes como "Cels ci de Afrique, Cels ci de Califerne...". Más tarde, en el siglo XV, los conquistadores leían con avidez "Las Sergas de Esplandián", de Garci Ordoñez de Montalvo, donde reaparece California como isla situada "a la diestra mano de las Indias". Las expediciones en pos de la mítica tierra se sucedieron durante 162 años a partir del desembarco de Hernán Cortés en la Bahía de La Paz, en 1535. Fue hasta 1697 que se logra en Loreto la fundación del primer asentamiento permanente de las Californias realizado por la Compañía de Jesús.

El museo cuenta con un rico acervo de piezas ligadas a la fundación del sistema misionero jesuítico, su expansión y comercio con el Oriente, la expulsión de la Compañía y la entrada de los misioneros que continuaron con su labor.

El objetivo del Museo de las Misiones es desarrollar el tema de la evangelización realizada por los jesuitas en Baja California Sur. Se encuentra instalado en el antiguo edificio que albergó la comisaría y el almacén general, a un costado de la primera misión de las Californias, Nuestra Señora de Loreto.

El edificio fue levantado por órdenes del visitador José de Gálvez, inmediatamente después de la expulsión jesuita hacia fines del dieciocho; se construyó a base de piedra, cal de concha, palo fierro y palma negra. El inmueble es de una sola planta en forma de L con un espacioso corredor abierto hacia un gran patio jardinado de aproximadamente 800 metros cuadrados. En 1824 se da por terminada la labor evangelizadora en Las Californias por decreto del entonces presidente, Valentín Gómez Farías. Tanto los edificios misionales como sus anexos pasan a manos de civiles quedando algunos de ellos en total abandono, como es el caso que nos

ocupa. A fines del siglo XIX se realiza una primera reconstrucción de la antigua comisaría, destinándose una sección para casa habitación de pescadores de perlas. El inmueble sufre nuevas modificaciones en 1940, cuando se le destina para escuela primaria, hasta su definitiva recuperación por el INAH en 1973.

El museo se compone de seis salas de exposición permanente que muestran el desarrollo de las misiones jesuíticas en la parte sur de la media península.

La sala uno ofrece una introducción al tema de la evangelización en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII, con una muestra de los vestuarios de las órdenes religiosas que trabajaron en la región complementada por reproducciones de mapas antiguos, señalando la ubicación de los misioneros a lo largo del territorio nacional. De esta forma se busca crear un vínculo entre los procesos misionales desarrollados en el macizo continental y aquéllos procurados en la Antigua California.

Continuando con el tema, la sala dos ofrece un panorama de las culturas autóctonas californias representadas por algunas piezas arqueológicas de las tribus que habitan la península a la llegada de los jesuitas. Entre estas destacan puntas de flecha de pedernal, canastillas elaboradas de fibras vegetales, metates y piedras labradas, además de algunos fragmentos de redes de pesca. En la misma sala y sin dejar de hacer mención de los exploradores anteriores a la colonización definitiva, se ofrece la contraparte del mundo indígena con la llegada del fundador de Loreto, el padre Juan María de Salvatierra, representada con piezas de carácter religioso propias del quehacer evangelizador. Aunados a éstas se exhiben mosquetes, espadas y un cañón de mecha, armas todas portadas por los soldados del presidio que le acompañaban.

La tercera sala está dedicada a la fundación de las misiones, con un rico acervo de piezas ligadas a los trabajos cotidianos de los misioneros: ollas, cazuelas, vinageras y herramientas utilizadas en la etapa constructiva de las misiones, tales como la carpintería y la herrería. También se muestra la enorme importancia que tuvo el desarrollo de la agricultura, sin la cual hubiera sido imposible la labor evangelizadora.¹

¹ La mayoría de las plantas que hoy se conocen en Baja California fueron introducidas por los misioneros. Aunado al proceso de aclimatación de éstas, construyeron también sistemas hidráulicos de riego.

En la cuarta sala se observa el establecimiento del sistema misional jesuítico y su importancia relacionada con el comercio de Oriente, siendo San José del Cabo un punto estratégico para el arribo temporal de la Nao de China en su paso hacia el puerto de Acapulco. Como testimonio de estas escalas obligadas quedan en el museo algunos objetos orientales, como arcones, porcelanas y vestimentas religiosas. También se observa la expansión evangélica en el territorio peninsular realizada por la fundación de 17 misiones, unidas todas por una red de caminos que dio origen al Camino Real.



"Mapa de la California... Nueva España" I. Peña (grabador), 1757.

La quinta sala da tratamiento al tema de la expulsión de la Compañía de Jesús y a la entrada de aquellos misioneros que continuaron con su labor, primero dominicos y finalmente franciscanos. Se muestra además el legado misional compuesto de manera significativa por la arquitectura de las misiones, de las cuales siguen en pie seis en Sudcalifornia y dos más en Baja California; piezas de indumentaria religiosa, libros y, por supuesto, esculturas y pinturas del periodo barroco.

Respecto a estas últimas, cabe señalar que el museo cuenta con un rico acervo de obras de la época, provenientes en su mayoría de la Misión de Loreto. Todas ellas se aprecian diseminadas a lo largo del recorrido, recordando al visitante que la religión fue el objetivo último que hizo realidad la fundación de las Californias. En cuanto a la obra historiográfica jesuítica, en esta sala se muestran reproducciones facsimilares de las obras de Juan Jacobo Baegert, Miguel Venegas y Miguel del Barco.

La colección de piezas de arte religioso contiene algunas que destacan por sus cualidades artísticas. Tal es el caso del Cristo del Sarcófago, pieza articulada casi de tamaño natural de finísima factura, que representa al Crucificado yacente. Otras piezas de la escultórica barroca que cautivan por su belleza son María Magdalena y María Madre, policromadas y estofadas con hoja de oro, ambas también de grandes proporciones.

Termina el itinerario en la sala seis, dedicada a mostrar la herencia misional viva representada por la ambientación de un rancho, compuesto por sillas de montar e implementos asociados con la ganadería. La presencia de ganado mayor y menor en la península se debe también a los jesuitas. Ellos fueron quienes introdujeron las especies que hoy se conservan y que constituyen una fuente de alimentación e ingresos para los ranchos asentados en los agrestes y secos paraes californianos.

Los servicios que presta el museo lo han convertido en un centro importante de reunión para la comunidad. Entre éstos cuenta con el Patio Cultural, que ofrece un foro para actividades culturales al aire libre con capacidad para 100 personas; sala de exposiciones temporales, visitas guiadas, expendio de publicaciones y un programa de asesoría a estudiantes y maestros en materia de historia regional, apoyado con materiales audiovisuales.²

Este año, con motivo de la conmemoración del tricentenario de la fundación de Loreto y las Californias, el Museo de las Misiones llevó a término la actualización museográfica integral de sus salas y el mantenimiento mayor del edificio. Dentro de su recinto se realizarán eventos artísticos y culturales de gran trascendencia en el ámbito nacional e internacional, reconociendo así el mérito de ser el espacio cultural más antiguo y por tanto el origen de las tres Californias.

ESTELA GUTIÉRREZ PADILLA
Directora del Museo de las Misiones Jesuíticas

² El rancho sudcaliforniano de hoy es una herencia cultural viva de la época misional. La palabra "rancho" ha servido para descubrir fincas ganaderas en ambas Californias. Si bien existen variantes por las diferencias geográficas de ambas áreas, la mayoría de ellos se asentaron cerca de los aguajes y se dedicaron a la cría del ganado caprino y vacuno y al cultivo de hortalizas.

El ganado fue la base del lento crecimiento de la vida civil. La primera cría de ganado de importancia en la península fue la del capitán del presidio de Loreto, Esteban Rodríguez Lorenzo, a quien se le permitió criarlo para su uso personal desde la década de 1720.

Los museos del INBA

Colecciones del Museo Nacional de Arte



Inaugurado en 1982 en el que fuera el Palacio de Comunicaciones, el Museo Nacional de Arte reúne el proceso histórico del arte producido en México a partir del siglo XIX y hasta la década de 1950.

El suntuoso edificio, obra del Porfiriato encomendada al arquitecto Silvio Contri, se integra por tres cuerpos y posee cuatro fachadas revestidas con la excelente cantera de los bancos tlaxcaltecas de San Martín Xaltocan.

La fachada principal se orienta al sur, y presenta tres puntos de acceso en la planta baja; sus puertas laterales ostentan recuadros con el águila y la serpiente posada sobre el nopal, como una cabal representación de la mexicanidad. El segundo piso cuenta con regios balcones que lucen arcos de medio punto.

Carlo Coppedé, artista italiano, realizó las pinturas de los plafones de la escalera y del Salón de Recepciones. En el salón las alegorías de Coppedé aluden a los lemas del Porfiriato: la primera representa a la Paz, mientras que la segunda se refiere al Progreso, el cual se sustenta en la Ciencia, la Libertad, la Historia, el Trabajo y el Arte.

El edificio se construyó de 1904-1910. En términos generales, su característica fundamental es el eclecticismo, pues estilísticamente reúne y sintetiza reminiscencias renacentistas, manieristas, barrocas y neoclasicistas, al tiempo que ofrece nuevas propuestas arquitectónicas como el empleo de estructuras de hierro y la distribución racional de los espacios.¹

¹ Es relevante aún hoy en día, y más en su momento, el alarde de vuelo espacial de la escalera principal con magníficos hierros forjados y bronce, cuyas huellas fueron realizadas en bello mármol de Carrara.

Acorde con las necesidades del gobierno que lo patrocinó en su momento, el Palacio de Comunicaciones cumplió satisfactoriamente dos funciones: un lugar de prestigio y sitio de trabajo, constituyendo un paradigma de la modernidad a la que aspiraba nuestro país en los albores del siglo XX.

Una visión panorámica del arte mexicano ofrece el Museo Nacional de Arte al visitante,² desarrollada en sus 24 salas de exhibición permanente, con un particular énfasis en los periodos que manifiestan visualmente los distintos proyectos de Nación. Se inicia el guión museológico en el segundo piso del edificio con un ejemplo del arte prehispánico, para simbolizar el peso del México antiguo en la conformación de la cultura plástica nacional. La primera sala ilustra las tareas estéticas del siglo de la Conquista y la evangelización; enseguida se exhibe una selección del arte dieciochesco, dando cuenta de cómo se acrecienta y perfila el propósito militante de una conciencia criolla, vertida en signos plásticos. Posteriormente, se incluyen obras de la Academia de San Carlos "fundada por la Corona Española", con obras destacadas de su primer periodo (1781-1821).

De las ideas de emancipación da cuenta el rico contingente de obras del siglo XIX, como significativo intento por consolidar visualmente un arte nacional, paralelo a los procesos de unificación política e ideológica del país. En los artistas de esta etapa se evidencia la búsqueda de elementos iconográficos inspirados en la historia, las costumbres y el paisaje nacional, favoreciendo el proceso de definición de un arte mexicano. Claro ejemplo del periodo es José María Velasco (1840-1912), paisajista al que se dedica la única sala monográfica del Museo.³

El primer piso del Museo se aboca al siglo XX, donde encontramos variadas manifestaciones del modernismo producidas antes y durante la Revolución. Está

² El Museo Nacional de Arte fue concebido como un museo de síntesis de las artes plásticas desde el siglo XVI hasta mediados del presente siglo, a manera de museo "cúpula", según las propias palabras de quienes lo realizaron. Conjuntaba la visión especializada en que se habían repartido las colecciones del INBA desde la década de los años sesenta, en un museo de obras europeas antiguas como el Museo de San Carlos, la Pinacoteca Virreinal, el Museo de Arte Moderno, y otros de arte del siglo XIX y XX como el Palacio de Bellas Artes.

³ Para presentar el arte del siglo XIX dentro de una repartición cronológica, se había concebido la idea de un museo especializado con el título "Museo de Arte Mexicano del siglo XIX". Este proyecto utilizando para su inicio las colecciones producidas por los artistas de la Academia de San Carlos durante el siglo XIX, fue promovido por el Arq. Luis Ortiz Macedo y para ello se nombró director al especialista, historiador de esa época, Salvador Moreno, hacia el año de 1976. Ante la imposibilidad de realizar tal proyecto en su momento, las colecciones decimonónicas referidas fueron presentadas definitivamente en el Museo Nacional de Arte. Gaceta de Museos

presente la diversidad plástica de la Escuela Mexicana, desde su inicio en la década de los veinte hasta la llegada de los surrealistas europeos a nuestro país en los años cuarenta, que influyeron en el "realismo mágico" y en el arte nacional de los cincuenta: Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Dr. Atl (1875-1964) y José Clemente Orozco (1883-1949) que entre otros creadores definieron la plástica de la primera mitad del siglo.

Una visión panorámica del arte mexicano ofrece el Museo Nacional de Arte al visitante, la distribución de sus espacios y la secuencia del trayecto obedecen a una ordenación por periodos cronológicos. No obstante, cada sala guarda una relativa autonomía para sugerir y proponer una lectura del arte nacional, sin la pretensión de imponerla como única.

La visión de arte mexicano que ofrece el Museo se ha enriquecido gracias a importantes contribuciones de coleccionistas privados, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., por medio de préstamos a mediano y largo plazo, y sobre todo a través de altruistas donaciones y adquisiciones, mecanismos que poco a poco permitirán ilustrar con mayor claridad los contenidos contemplados en la concepción de un periodo.

La distribución de los espacios y la secuencia del trayecto obedecen a una ordenación por periodos cronológicos. No obstante, cada sala guarda una relativa autonomía para sugerir y proponer una lectura del arte mexicano, sin la pretensión de imponerla como única.

De esta manera, el Museo Nacional de Arte estimula al visitante para que sea un espectador participativo, con la posibilidad de descubrir o redescubrir, valorar y disfrutar la riqueza del patrimonio artístico mexicano.

JULIA MOLINAR
Curadora en jefe
del Museo Nacional de Arte

Todo lo que el hombre ha humanizado

Museología integral

Museo de la Aves de México

(Saltillo-Coahuila)



En agosto de 1993 empezaron los trabajos de instalación museográfica en el edificio que antaño ocupara el Colegio de San Juan (siglo XIX); que incluían, además de la construcción de nichos, vitrinas y dioramas, el montaje de la exposición.¹ El resultado es un museo interactivo de ciencias naturales que cuenta además con diversos espacios para la cultura y las artes.

La parte artística es un elemento muy importante y a la vez difícil, ya que pretende reproducir ambientes naturales utilizando el menor material natural posible. La razón de esto es que las vitrinas se encuentran prácticamente selladas para evitar la entrada de polvo y la proliferación de organismos que puedan dañar a los especímenes, y los materiales tales como troncos, ramas, hojas, etcétera, que constituyen un ambiente ideal para el desarrollo de estos organismos. Por tal motivo, podemos encontrar cactus de plásticos, follaje de seda, humedales hechos en resina y plantas pintadas sobre las paredes de los dioramas. Además, en todos los pasillos se colocaron sensores de movimiento que activan la iluminación, de manera que las aves se encuentran iluminadas solamente cuando hay alguien frente a ellas, ayudando de esta manera a la conservación de los colores y calidad del plumaje.

La exposición consta de 1 000 ejemplares pertenecientes a 670 especies de 84 familias de aves. La única ave que no pertenece al continente americano es una avestruz, que se utiliza junto con un colibrí para ilustrar los extremos en tamaños de aves.

**La exposición consta de
1 000 ejemplares pertene-
cientes a 670 especies de 84
familias de aves.**

¹ El arquitecto Eduardo Uribe, bajo la supervisión de la arquitecta Yani Herreman, fue el encargado de este diseño.

La Exposición

La exposición esta dividida en varias salas con diferentes temas. En la primera sala, preside la colección una majestuosa águila real símbolo de nuestro lábaro patrio y la primer ave colectada por don Aldegundo Garza de León, fundador del museo. En esta sala nos enteramos del origen de las aves, de cómo son y de sus diferentes tamaños, formas y colores. Se muestran las diferencias entre las formas de sus alas y colas de acuerdo al tipo de vuelo que realizan.

En cuanto al dimorfismo sexual, es decir las diferencias entre machos y hembras, se muestra gráficamente cómo en la mayoría de las aves el macho tiene colores mas brillantes y llamativos; la razón de esto es que el macho atrae a los posibles depredadores y de esta manera contribuye a la conservación de la especie protegiendo de alguna manera a la hembra.

En esta sala podemos observar algunos ejemplares al lado de esqueletos de aves de su misma especie, y se explica que el esqueleto de las aves es muy resistente, ligero, con bolsas de aire, y básicamente fijo a excepción de cuello y las articulaciones de alas y patas. También se explica cómo los sentidos se desarrollan más de acuerdo a la función que cumplen.

Nos enteramos así que el olfato esta muy desarrollado en los carroñeros como los zopilotes, la vista se encuentra muy desarrollada en las aves nocturnas, y el oído es particularmente importante para aves que se alimentan de termitas, como los pájaros carpinteros y las cazadoras nocturnas.

Mas adelante encontramos información acerca de la conducta de las aves. En esta sección se muestran interesantes exposiciones sobre cortejo y reproducción, con explicaciones gráficas sobre vuelos, bailes y despliegues que hacen algunas aves para atraer a sus parejas. El visitante conocerá los diferentes tipos de nido que por lo general se relacionan con los grupos de aves y sus habitantes. Aquí podemos ver materiales sólidos de desecho y cómo pedazos de trapo, plástico y hasta de pañales desechables con los que algunas aves forman sus nidos, debido a la proliferación de tiraderos de basura expuestos al aire.

Una vitrina muy interesante nos muestra el parasitismo de algunas aves, que ponen sus huevos en nidos de otras especies para que estas los críen.

Prosiguiendo con la visita nos encontramos una exhibición de huevos de todos tamaños y colores, desde el de una avestruz hasta el de un colibrí, y posteriormente se muestran los diferentes hábitos alimenticios de las aves.

En la siguiente sala el tema son las aves de México, sus rutas migratorias, sus movimientos, etc., y se explican gráficamente las diferencias entre aves migratorias, residentes y endémicas.

En otra sección encontramos las aves de México en sus distintos ecosistemas, con información de los mismos sobre un mapa del país, además de un manglar, las garzas y otras aves que lo habitan. La vitrina que muestra la selva tropical alta no sólo es imponente por su tamaño, sino también por la variedad de aves que ahí se exhiben. En ella podemos observar el pavo ocelado, tinamues, chachalacas, loros, pájaros carpinteros, hocofaisanes y varias rapaces incluyendo un águila arpía y otras más que habitan en el nivel superior de la selva. En la misma sala se exhiben hábitat especializados como el de algunas rapaces y las cotorras serranas que habitan en barracas o desfiladeros, y hábitat generalizados con aves de amplia distribución que encontramos básicamente en todo el país, tales como tordos, chorlitos y aguilillas colirrufas. Posteriormente se muestran las diferencias entre el día y la noche en un mismo hábitat.

Continuando con los ecosistemas hay representaciones de costas, mares y marismas con las aves que los caracterizan, como pelícanos, fragatas, gaviotas, patos, garzas, tildillos, etc. Más adelante se nos muestran algunas aves colonizadoras de áreas urbanas como las palomas, tordos, zanates y gorriones.

En la sala tres se exhiben aves migratorias acuáticas de invierno, y nidificantes. Adicionalmente podemos observar aves en vuelo y sus diferentes formas de volar, velocidades y alturas. Posteriormente se encuentra la sala de cantos con nichos en ambos lados, en donde hay una exposición óptica y auditiva.

Por medio de un sistema de audio, escuchamos los cantos y llamados de diferentes especies, al tiempo que se iluminan los nichos que las contienen representando su hábitat.

En seguida hay una interesante vitrina que imita la descarga de un drenaje industrial en un río contaminado. En esa vitrina se muestran varias aves comiendo desperdicios y una muerta, concientizando así al público sobre los efectos que la ingestión de desechos puede ocasionar en la fauna.

En la última sala de la exposición hay tres nichos centrales donde se observan ejemplares de especies amenazadas. En éstos se proporciona información acerca de su rango, características y razones por las que se encuentran en peligro. En esta sección hay un pequeño espacio donde se proyectan videos relacionados con aves en peligro de extinción. Adicionalmente, a través de toda la exposición se encuentran varios monitores en donde continuamente se exhiben videos sobre diferentes temas como migración, aves rapaces, aves de la selva, etcétera.

Una labor educativa

A través de toda la exposición el público va tomando conciencia no sólo de la gran riqueza de la avifauna que existe en México, sino también de los problemas

A través de ésta el público va tomando conciencia de la gran riqueza de la avifauna que existe en México, de los problemas que sus poblaciones están teniendo, como la pérdida de hábitat, la cacería indiscriminada, la captura para su venta, etc.

que sus poblaciones están teniendo, como la pérdida de hábitat, la cacería indiscriminada, la captura para su venta, etc. Aparte de la exposición, el Museo de las Aves tiene un auditorio para eventos artísticos y culturales, un laboratorio de taxidermia, un área pedagógica y cafetería para el público en general, además de una colección científica abierta exclusivamente con fines de investigación.

En el área educativa se cuenta con instalaciones y materiales educativos que sirven para reforzar el conocimiento adquirido en las salas.

Esto es particularmente útil durante las visitas

de grupos escolares, que constituyen el 25% de los visitantes. Aquí los jóvenes y niños pueden desarrollar diferentes tipos de actividades y juegos de acuerdo a su edad. Adicionalmente, se proyecta la construcción de aviarios en el jardín central, para exponer animales vivos.

El museo cuenta actualmente con 25 niños guías voluntarios, dos de ellos bilingües.

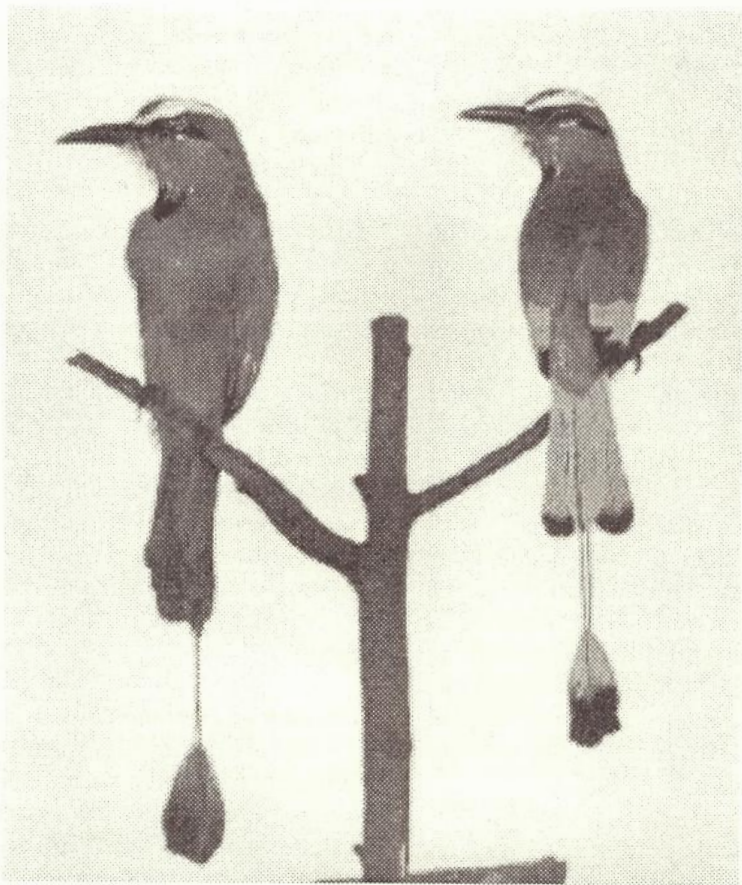
Además, su sitio en Internet (<http://www.aviles.com.mx>) recibe visitantes de todo el mundo y ofrece cada vez más información sobre la avifauna mexicana, tanto en inglés como en español.

La visitación global al mes de mayo de 1997 fue de 327 310 personas.

Fuente: Artículo basado en bibliografía propia del Museo.

BÁRBARA GARCÍA DE GONZÁLEZ

Directora del Museo de las Aves de México



Momotos

Reseña de publicaciones



Pearce, Susan, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*.

Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1992, 288 pp.

La autora ha desarrollado una labor fructífera en el campo de los museos, como responsable del Department of Museum Studies de la prestigiada Universidad de Leicester y de la Museums Association de la Gran Bretaña; ha publicado varios libros, ensayos y artículos acerca de la cultura material en su vínculo con la semiología, por los que es ampliamente reconocida.

De entre sus obras sobresale por sus alcances el volumen que nos ocupa, en el cual aborda aspectos de gran relevancia para la construcción de una teoría de las colecciones, incluidos sus mecanismos de integración y el significado cultural que adquieren los objetos al interior del museo. Éstos se refieren a diversos métodos de interpretación.

El conjunto de procesos de investigación que aplica podría resumirse en tres fundamentales: el análisis de la personali-

dad extraído de la psicología freudiana, la lingüística y el análisis de la comunicación, precedido por Ferdinand de Saussure y el estructuralismo antropológico de Claude Lévi-Strauss.

Los primeros capítulos esclarecen las nociones principales de la cultura material dentro y fuera de las instituciones museales, delimitando los temas que trata.

En los apartados 3 y 4 explica los mecanismos mentales implícitos en el acto de posesión de un objeto y que dan pauta a la colección, producto de motivaciones diversas inmersas en el mundo privado. Trata específicamente del coleccionismo, aficionado o profesional, abrevando en conceptos elaborados en la teoría sexual de Freud.

Ubicados en el museo público, la colección refleja el conocimiento sistematizado; surgen así los métodos de clasificación basados en las tradiciones ideológica y científica. Atinadamente, la profesora Pearce deriva de este punto los principios que animan a las profesiones típicamente museísticas: la

curaduría y la conservación, las cuales prefiruran, en palabras de la especialista, " la entidad funcional de los bienes materiales, su interés semiológico como mensajes y su historicidad".

En los siguientes capítulos desarrolla con mayor detalle los resultados de investigaciones centradas en la interpretación museológica del objeto en particular y del acervo, que se organizan de la siguiente manera: " Produciendo significados en el museo ", con particular interés en la documentación y las políticas de manejo de colecciones.

Los procesos de enunciación subyacentes a la exposición; "El significado como función"; "El significado como estructura" (simbólica); "El significado en la Historia".

Finalmente analiza diversas implicaciones, fenomenológicas y conductistas, del mensaje-objeto en la confrontación con el espectador, pasando después al nivel de la teoría política que compete al estudio del museo. (JAE)

Dudley, Dorothy H. et. al., *Museum Registration Methods*, Washington D.C., American Association of Museums, 1989, tercera edición, 437 pp.

No obstante el advenimiento de nuevas tecnologías en el campo de la documentación de objetos de museo, esta obra permanece como un clásico, cuyo origen se remonta al año de 1958, aunque ha sido actualizada en varias ocasiones.

Métodos de registro para museos compendia el conocimiento más completo acerca de los procedimientos adecuados para el registro, inventario, manejo interno y transporte de las colecciones, así como la organización y uso de archivos documentales que se desprendan de las actividades mencionadas.

El manual nos acerca a métodos que, a pesar de su rigor técnico, propios de unidades museográficas con capacidades materiales y humanas considerables, son factibles de implementar al trabajo cotidiano de los museos pequeños y con menores recursos, bajo correctas medidas de adaptación; todo ello con el fin de emplear los sistemas básicos de control e identificación de los objetos que custodian, aspectos de alta prioridad que son ignorados con frecuencia.

Tras dar un panorama general de requerimientos de un departamento de registro en el museo, su planificación, funciones y personal, inicia la descripción de procedimientos que abarcan desde que la pieza ingresa en el acervo, su registro inicial, examinación superficial, almacenaje y, en el caso de que salga temporalmente de su sede, las acciones indispensables para el préstamo, embalaje y transporte, importación y exportación según normas internacionales, así como el aseguramiento de la obra. Nos ofrece ejemplos de fichas y documentos varios como guía de lo antes referido.

En la segunda parte abunda en aplicaciones especializadas que conforman la ca-

talogación completa de uso en algunos tipos de museos, abordando específicamente los de arte, antropología, ciencias, tecnología, según el tipo de objetos más comunes en cada rama.

El contenido se complementa con el glosario de materiales, técnicas e instrumentos, repartidos en cuerpos a lo largo del libro que, por lo demás, está claramente organizado e ilustrado; sin duda una de las publicaciones mas valiosas en su género. (JAE)

Referencias bibliográficas

Pearce, Susan (ed.), *Objects of knowledge*, London, Athlone Press, 1990.

Porta, Eduard, *Sistemas de documentación para museos*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1982.

Light, Richard, *Museum Documentation systems: developments and applications*, London, Butterworths, 1986.

Thompson, John (ed.), *Manual of Curatorship. A guide to museum practice*, London, Butterwoths, 1992.

Programas de posgrado en museos de la Universidad Iberoamericana



Desde 1993 el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana ofrece dos tipos de programas para los interesados, una Maestría en Museos y una Especialización.

La maestría en Museos tienen como objetivos colaborar en la formación y perfeccionamiento de especialistas calificados en las diversas áreas de trabajo de los museos. Pretende establecer criterios generales y una metodología de aprendizaje, orientados hacia la crítica, mejoramiento y creatividad de los espacios museísticos, así como también proporcionar una visión completa de la teoría de los museos y de la conservación de los bienes culturales y sus procedimientos.

Programa de Apoyo Académico

Parte de las actividades que se programan semestralmente para complementar la formación de los alumnos son: visitas a museos y exposiciones, instalaciones, bo-degas y talleres de producción museográfica; conferencias por parte de los principales profesionales en museos, tanto nacionales como internacionales; actividades de seguimiento de diversos procesos de diseño, producción y montaje museográfico.

Convenios de Trabajo

Con el fin de otorgar a los alumnos espacios y proyectos reales donde realicen sus prácticas museográficas, la maestría de Museos ha implementado los siguientes acuerdos específicos para trabajar con diversas instituciones culturales:

1. En primavera de 1994, con la UNAM-ENAP se realizó el seminario: Estrategias de Comunicación en los Museos. Aproximaciones interdisciplinarias al estudio del público, con la presencia de docentes y profesionales de Francia y los Estados Unidos.
2. En otoño de 1995, con la Coordinación Nacional de Museos del INAH se llevó a cabo el proyecto de restauración del Museo de El Carmen, que está sirviendo de base para la actual modificación.
3. Para el semestre otoño de 1996, con la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal se firmó un acuerdo de trabajo conjunto para la creación del Museo Centro de Derechos Humanos del Distrito Federal.
4. Para este semestre, otoño de 1997, se tiene contemplado trabajar un proyecto de Adaptación Museográfica para el Museo Regional de Tlaxcala.

El claustro de profesores del Posgrado de Museos de la UIA está integrado por investigadores y profesionales con amplia trayectoria, coordinados por el Mtro. Rodrigo Witker.

Para cualquier información sobre cursos y profesores en la U.I.A., se proporciona la siguiente dirección:

- UIA
Departamento de Arte
Prof. Rodrigo Witker
E- mail rwitker@uibero.uia.mx
Tel.: (915) 723 11 32 / fax. 292 05 16

Maestría en museología



Una propuesta educativa del Centro de Arte Mexicano y el Museo Franz Mayer

El culto a los objetos es una característica de la cultura occidental de fin de siglo. Los individuos se reconocen en ellos, los convierten en símbolos, les rinden devoción y los sacralizan a través de los museos. Clasificar, conservar, mostrar para deleite o educación del público ha sido la consigna. Tal parecería que rescatando objetos el hombre contemporáneo cree detener la carrera del tiempo lineal ¿Cuándo será el momento de reflexionar en torno a este fenómeno?

Para el Centro de Arte Mexicano y el Museo Franz Mayer el tiempo ha llegado. Consideramos que la exposición de bienes debe ir acompañada de un estudio serio en torno a su significado. Debemos partir de que los objetos carecen de cualidades intrínsecas, fuera de las físicas y químicas. Que sus características dependen de la comunidad que los crea y de quien los descubre y los expone. Es el momento de estudiarlos como objetos de conocimiento.

También consideramos que en México debemos replantear la etapa del estudio cuantitativo en torno a los museos. No sólo debemos clasificarlos, establecer una tipología y definir una museografía de sala. El aumento del número de espacios museísticos en la República —de los 40 en 1970 a 700 en 1996— y su diversidad, exigen en la gente dedicada a los museos una preparación especializada, que sólo es posible alrededor de la museología: ciencia que estudia el hecho museístico central: la relación vivencial individuo-medio de comunicación-objeto.

Nosotros consideramos al museo como una institución en evolución. Sus antecedentes se dan en el coleccionismo y las cámaras de maravillas. Alcanza su gran desarrollo en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX y ofrece alternativas para el hecho central museístico en los ecomuseos, las comunidades museo y los circuitos culturales de muchas ciudades. En los dos últimos, en los que se intenta respetar al bien cultural *in situ*, se contempla un continente de exposición distinto al arquitectónico y museográfico tradicional.

La Maestría en Museología programada por el Centro de Arte Mexicano y el Museo Franz Mayer ofrece al alumno la posibilidad de:

- Conocer a fondo el hecho museístico central: relación vivencial individuo-medio de comunicación - objeto.
- Clasificar e investigar a los bienes culturales con objetos de conocimiento.
- Reflexionar y familiarizarse con los planteamientos y las acciones de los museos tradicionales y con las propuestas de la Nueva Museología de las cuales México es un digno representante.
- Desarrollar los conocimientos para entender, las habilidades para dirigir y las capacidades creativas para.
- Proponer los espacios museísticos del México del futuro.

Impartida en las instalaciones del Centro de Arte Mexicano y las del Museo Franz Mayer, la maestría en Museología tiene reconocimiento oficial de estudios de la Secretaría de Educación Pública, según número de acuerdo 974113 del 7 de febrero de 1997. Inicia cursos el 25 de agosto de 1997; duración de la maestría: cinco semestres a cubrir en dos años y medio; número de créditos: 116.

LOURDES TURRENT
Directora del Centro de Arte Mexicano

Para cualquier información sobre cursos y profesores en el Centro de Arte Mexicano, se proporciona la siguiente dirección:

Centro de Arte Mexicano
Lic. Lourdes Turrent
Calle de Cascada No. 180
Pedregal de San Ángel
C.P. 01900
Tel.: 568 32 44 / fax. 568 39 87

La formación profesional de los museos de México y el mundo

Información del Centro de Documentación Museológica CNME-INAH



Criterios observados en los cursos que se consideran

(Ver lista al final)

En las instituciones universitarias más importantes, puede observarse una distribución para la formación en tres áreas fundamentales, sea en especialidades aisladas o coordinadas en una sola, esto de acuerdo a lo siguiente:

- a) Área de la investigación, la documentación, la conservación y el pensamiento teórico.
- b) Área del diseño de la exposición, su proceso de ejecución y montaje.
- c) Área educativa y de conocimiento científico del público, para su repercusión en el museo. Incluye sistemas de difusión y comunicación electrónica.

Así, podemos hablar de tres aspectos fundamentales a propósito del museo¹:

- a) El museo interno² (investigación y conservación)
- b) El museo público (exposición e interpretación didáctica)
- c) El museo social (el público y participación)

Podemos señalar que la dominante preferencial en nuestro medio ha sido la del museo público, que hemos llamado así al referirnos al área concreta de la exposición, a la que se ha dado un acento especial, quizá como tradición, desde la mitad del presente siglo.

¹ Clasificación de arbitrio didáctico (F.L.F)

Existen instituciones que crean especialidades profesionales en la llamada área curatorial, que corresponde por lo general al primer inciso a) indicado arriba. Asimismo, otras dan preferencia al área del inciso c), específicamente creando maestrías o diplomados en educación, difusión y comunicación.

En cuanto al área del inciso b) o de la exposición, solo la Universidad de las Artes en Filadelfia tiene una maestría especializada, pero con fuerte contenido científico para fundamento a la creatividad espacial-escenográfica, que ha sido la dominante en nuestro medio, aunque matizada y sin soslayar los aspectos de los incisos a) y c), pero sin este enfoque rigurosamente científico como base, como el caso norteamericano que anotamos.

Antecedentes en nuestro país

Siglo XIX. Prácticamente fue inexistente la formación en el campo académico, siendo la práctica y la experiencia directa la forma de aprendizaje. En cuanto al enfoque de los objetivos fundamentales del museo, prevalecía el criterio estatal de nacionalismo y educación.

Siglo XX. Hacia 1950, José Rubín de la Borbolla, director del Museo Nacional de Antropología, se vio en la necesidad de generar un tipo de profesionista que tuviera conciencia del discurso científico y a la vez del discurso del espacio, con los objetos corpóreos. Esta conciencia debería desembocar en el manejo coordinado y equilibrado de ambas disciplinas, científica y creativa. Con ello logró, mediante el apoyo plástico-estético de Miguel Covarrubias, la iniciación conceptual de la primera generación de museógrafos mexicanos, cuya labor culminaría hacia 1960 en el Museo Nacional de Antropología.¹

La orientación profesional, con la idea fundamental esbozada arriba, seguía siendo la práctica misma. La síntesis de los dos lenguajes anotados la desarrolló el INAH antes que el INBA, éste apegado a la tradición exclusivamente escenográfica iniciada en 1934 por Julio Prieto y Julio Castellanos, ambos escenógrafos.

¹ Hacia el año de 1950 se estableció el primer curso de museografía en el INAH, habiéndose diplomado, entre otros, el señor Antonio Lebrija +, con la idea de dotar al Instituto de especialistas para presentar museográficamente la arqueología y la historia; se motivó la expresión peyorativa de don Antonio Pompa y Pompa: "Aparadoristas con título", que nos habla del enfoque exclusivamente dado a la formación de los museógrafos, como expertos en presentación de objetos. (FL.F.)

Sólo la llegada de los historiadores del arte a esta institución, 40 años después, cambiaría las cosas con el modelo indicado.²

Siglo XX (últimos treinta años). La necesidad de ampliar la formación a otras áreas del trabajo del museo, no únicamente la "conservación", motivó la iniciación del primer curso de síntesis de museografía-museología durante el año de 1971, promovida por José Luis Lorenzo³ y el Arq. Luis Ortiz Macedo director del INAH.

Posteriores acuerdos, en 1972, con la OEA, motivaron el nacimiento de los primeros cursos de museografía, con un diplomado, dentro de los cuales participaron múltiples latinoamericanos. Estos cursos se llevaron a cabo en la Escuela de Restauración del INAH.

No obstante, prevalecía el enfoque preferencial hacia la presentación museográfica "Museo Público", aludido antes —aunque ya derivado del desarrollo de los planteamientos de Rubín de la Borbolla—, en las realizaciones de los años 1964 al 1968, en los grandes museos que se hicieron.

Paralelamente a los cursos del INAH, hacia el año de 1990, ante la necesidad por el incremento de museos privados y de otras instituciones, se crearon múltiples diplomados y otros cursos en varias instituciones, entre otras la Universidad Iberoamericana y el propio INBA, dirigidos a los directivos de museos y contando con su participación.

Situación actual.

En 1971, el INAH tenía cuatro museos nacionales y cuarenta museos regionales. El INBA, a su vez, disponía de pocas casas de la cultura, promovidas por Víctor Sandoval principalmente, y de tres museos de arte en la ciudad de México, distribuidos y fundados por los presidentes López Mateos y Díaz Ordaz, además del Museo del Palacio de Bellas Artes, iniciado en 1934.

² Las primeras historiadoras del arte en el INBA, llevando por primera vez una metodología académica, entraron al Museo de San Carlos en 1973-75, estableciendo, como iniciación insólita, el primer guión museográfico organizado sistemáticamente de que se tiene memoria en dicha institución

³ El primer curso sobre museos en el INAH, a partir del año señalado se denominó "Iniciación al museo", impartido a los estudiantes del primer año de la carrera de Restauración, en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (Churubusco)

En la actualidad, el INAH dispone de 108 museos en total, incluyendo los nacionales, además de los monumentos coloniales y zonas arqueológicas que se presentan a los visitantes como museos arquitectónicos y museos al aire libre de arqueología. El INBA cuenta con cerca de a las doscientas unidades que desarrollan labores museográficas, entre casas de la cultura, institutos de arte y museos propiamente dichos.

Además, las comunidades han desarrollado, impulsadas por el INAH y la Dirección de Culturas Populares, ambos vinculados al CNCA, sus propias pequeñas unidades museográficas, con un total de 130 instituciones en formación o museos constituidos, los llamados Museos Comunitarios.

A esta cantidad impresionante de instituciones museales desarrolladas en sólo 25 años, hay que agregar todavía los de la iniciativa privada, constantemente en aumento. Como dato ilustrativo puede anotarse que el estado de Nuevo León tiene más de 30 museos y el Estado de México cerca de 50. En reciente estudio de la empresa privada denominada MUSEOTEC, se consignan 750 unidades museográficas en todo el país.⁴

Lo anterior habla de una profunda necesidad de comunicación social, cultural y tecnológica, mediante el uso de "objetos testimonio" considerados significativos de una realidad determinada, como método inmediato, objetivo y directo para acercar esa realidad al observador. Este principio, según consideramos, se incrementará aún más en lo sucesivo, como apoyo, punto de partida o estímulo que exige menor grado de abstracción, para una distribución social más ágil del conocimiento humano.

⁴ Las autoras de esta investigación, Georgina Larrea y Haydeé Roviroso, refieren haber encontrado 950 museos, pero desechado 200 por razones de criterio personal. Ambas profesionistas son egresadas de historia del arte de la Universidad Iberoamericana, con maestría en Museología de esa institución.

Instituciones que imparten cursos de museología-museografía

(Ver el significado de las siglas al final)

NUM.	INSTITUCIÓN	PAÍS	GRADOS	ORIENTACIÓN
1	Ecole du Patrimoine	Francia	(MA)-(DI)	(TE)-(AD)-(CO)-(CS)-(CO2)
2	Newcastle University	Gran Bretaña	(MA)	(TEO)-(FI)-CO)-(AD)
3	Leicester University	Gran Bretaña	(MA)-(PH)	(FI)-(CO)-(ED)-(AD)
4	Essex University	Gran Bretaña	(MA)	(CO2)-(FI)-ED)-(AD)
5	London (Cortauld)	Gran Bretaña	(MA)	(FI)-(ED)-(AD)-(CS)
6	London (UCL)	Gran Bretaña	(MA)	(CS)-(TE)-(AD)
7	Manchester University	Gran Bretaña	(DI)	(AD)-(FI)-(MU)-(ED)
8	University of the Arts (Filadelfia)	Estados Unidos	(MA)	(ED)-(MU)
9	New York University	Estados Unidos	(DI)-(MA)-(DR2)	(CU*)-(ED)-AD)
10	Bank Street College of Education (N.Y.)	Estados Unidos	(DI)	(ED)-(MU)-(ED)
11	Manchester University	Estados Unidos	(MA)-(DR)	
12	City of London University	Gran Bretaña	(MA)	
13	University of South California	Estados Unidos	(MA)-(DR)	
14	Bankstreet College of Education	Estados Unidos	(DI)	(ED)Leadership in Museum Education
15	Bard College	Estados Unidos	(MA)	
16	Baylor University (TX)	Estados Unidos	(DI)	
17	California State University	Estados Unidos	(DI)	
18	Case Western University (OH)	Estados Unidos	(MA)	
19	College of the City of New York	Estados Unidos	(MA)	
20	State University of New York	Estados Unidos	(MA)	
21	Siracuse University	Estados Unidos	(DI)	
22	Texas Tech University	Estados Unidos	(MA*)	
23	Tufts University	Estados Unidos	(MA)	
24	University of Central Oklahoma	Estados Unidos	(MA)	
25	University of Colorado at Boulder	Estados Unidos	(MABS)	
26	University of the Delaware	Estados Unidos	(MA2)-(DR2)	

Otras instituciones

27	University of Denver	Estados Unidos (MA)	
28	University of Kansas	Estados Unidos	
29	University of Michigan	Estados Unidos	
30	University of Nebraska Lincoln	Estados Unidos (MA)-(MS)	
31	University of South Carolina	Estados Unidos (MA)	
32	University of Southern California	Estados Unidos (MA)	
33	University of Washington	Estados Unidos (MA)	
34	University of Wisconsin Milwaukee	Estados Unidos	
35	Wayne State University	Estados Unidos	
36	College of New Rochelle	Estados Unidos	
37	Duquesne University	Estados Unidos (MA)	
38	Fashion Institute of Technology	Estados Unidos (MA)	
39	Framingham State College	Estados Unidos (MA)	
40	The George Washington University	Estados Unidos (MA)	
41	Hampton University	Estados Unidos (MA)	
42	Harvard University	Estados Unidos	
43	John F. Kennedy University	Estados Unidos (MA)	
44	Morgan State University	Estados Unidos (MA)	
45	New York University	Estados Unidos (MA)	
46	New York University	Estados Unidos (PHD)	
47	Getty Center for the Education in the Arts (CA)	Estados Unidos	
48	New York University	Estados Unidos (MA)	
49	New York University	Estados Unidos (MA)	
50	Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick	Estados Unidos (MA)	
51	San Francisco State University	Estados Unidos (MA)	
52	Seton Hall University	Estados Unidos (MA)	
53	Université de Montréal	Canadá (MA)	(TE)-(CS)-MU)-(CO)
54	Université du Québec à Montréal	Canadá (MA)	

55	Université Laval	Canadá		
56	University of Toronto	Canadá	(MA)	(TE)-(CS)-MU-(ED)-(AD)

Centro de documentación museológica INAH
FLF
JAE

Sigla	Orientación profesional
(AD)	Administración
(CO)	Comunicación
(CS)	Conservación
(CO.2)	Comunicación (incluye exposición)
(ED)	Educación
(FI)	Finanzas
(DI)	Diploma
(DO)	Documentalistas
(MA)	Maestría
(MA2)	Créditos en maestría en Ciencias Sociales
(MABS)	Master in Basic Science
(DR)	Doctorado
(DR2)	Créditos en doctorado en Ciencias Sociales
(MU)	Museografía-exposición
(MA*)	Ciencias del Museo
(TE)	Teoría del museo
(CU*)	Curaduría incluyendo investigación, recolección, documentación y conservación

Nota: Existe poca información sobre cursos impartidos en América Latina. Se destacan sin embargo tradicionalmente Argentina y, hoy en día, los esfuerzos de Venezuela y Costa Rica. Cuba ha mantenido discretamente un alto rango de formación científica y teórica en la práctica. Siempre atenta a las experiencias internacionales a través de sus directivos como Martha Arjona, próximamente proporcionaremos información particularizada sobre nuestro continente latinoamericano.



Gaceta de museos

“La palabra viajera de los museos de México”
*Suli Botojo Guio Sutupe Ja'nabanco**

* Traducción a la lengua tepehuan, interpretada como “voy por todo el camino al templo de México”. Las comunidades tepehuanas se ubican en los extremos sur de los estados de Chihuahua y Durango, de donde proviene la que ahora anotamos, proporcionada por el Sr. Juan Pérez Mandujano de Santiago Papasquiari, Durango.

A nuestros lectores

El próximo número de la Gaceta de Museos estará dedicado íntegramente a los museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, en colaboración especial de la Coordinación Nacional de Artes Plásticas de dicho organismo para su realización.

La coordinación de la Gaceta se reserva el derecho tanto de aceptar las colaboraciones, de acuerdo con los objetivos de esta publicación, como de decidir el momento de su publicación según intereses institucionales del INAH.

El contenido y forma de los textos incluidos en este número son responsabilidad exclusiva de sus autores.

RAFAEL TOVAR Y DE TERESA
Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

MARÍA TERESA FRANCO
Directora General del INAH

ENRIQUE NALDA
Secretario Técnico

JORGE CARLOS DÍAZ CUERVO
Secretario Administrativo

MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ
Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

ADRIANA KONZEVIK
Coordinadora Nacional de Difusión

MARIO ACEVEDO
Director de Publicaciones

Directorio

COLABORACIONES

Felipe Lacouture Fornelli (FLF)

Coordinador de la *Gaceta de Museos* y
responsable del Centro de Documentación Museológica
Eveline Brom Klanner (EB)

Documentación arquitectónica del Centro de Documentación Museológica
José Antonio Espinosa López (JAE)

Investigador del Centro de Documentación Museológica
Biblioteca y documentos

Gabriel Figueroa Pérez (GFP)

Investigador del Centro de Documentación Museológica
Carlos Alberto Trápaga Cruz (CATC)

Asesor externo de la *Gaceta de Museos*
Sección de Seguridad

Corrección

Valentina Gatti

Diseño y formación

Javier Curiel

Fabián Díaz

La *Gaceta de Museos* es una publicación trimestral

Septiembre, mes de la patria.
Águila solar, 1966
Francisco Eppens H.
Óleo sobre masonte
"in mexica cuauhli"



Felipe Lacouture Fornelli

**Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones
Instituto Nacional de Antropología e Historia**

Alhóndiga núm. 10, Centro, del. Cuauhtémoc

México, D.F., C.P. 06060 Tel. 522-62-28 y 522-62-44 ext. 22

GACETA DE MUSEOS

