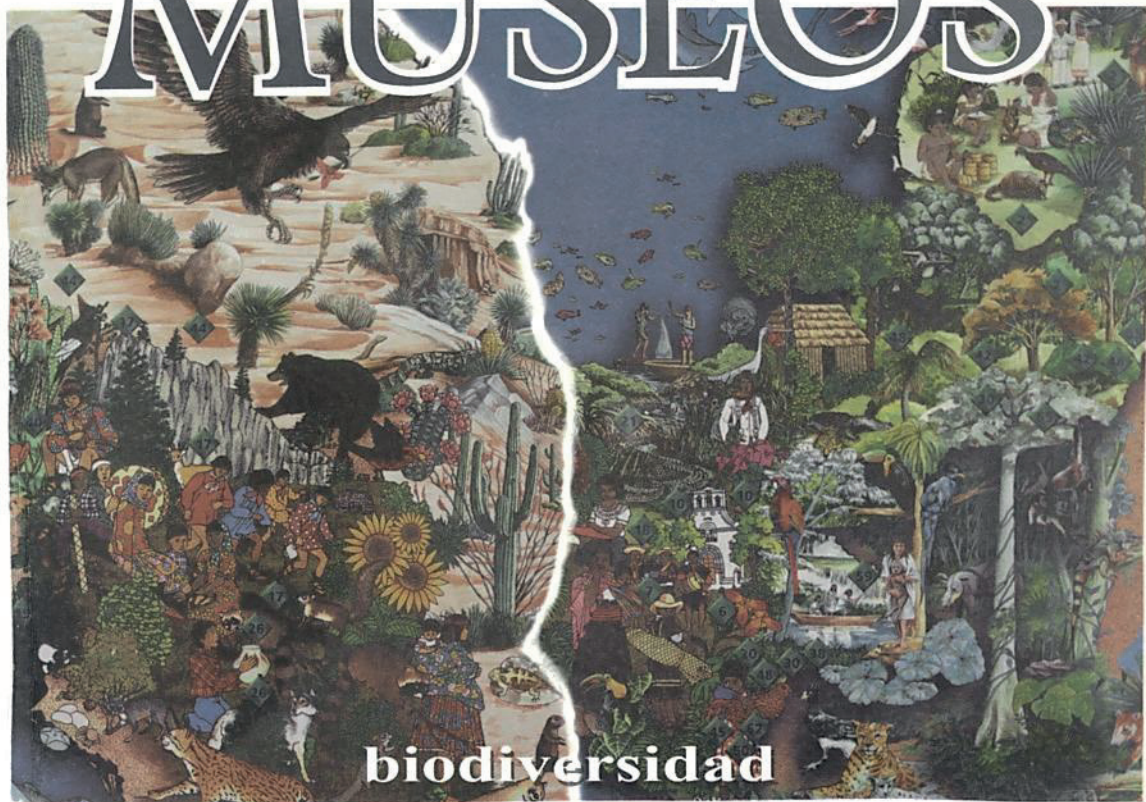


Número 19 - 20 Julio - Diciembre 2000

GACETA DE MUSEOS



biodiversidad

Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica

CONACULTA · INAH

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

ICOM MEXICO

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente: Rafael Tovar y de Teresa

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Directora General: María Teresa Franco

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Miguel Ángel Fernández

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSEOLÓGICA

Felipe Lacouture Fornelli (FLF)

INVESTIGADORES

Angélica Ávila Meléndez (AAM)

Programa Nacional de Museos Comunitarios INAH - DGCP

COLABORADORES PERMANENTES Y ASESORES

Centro de Arte Mexicano, A.C. / Dirección y miembros integrantes

Coordinación del Programa Nacional de Servicios Educativos INAH / Ma. Engracia Vallejo

Dirección de Estudios Históricos, INAH / Salvador Rueda Smithers

Directora Ciencia es Cultura, ICOM CECA Latinoamérica / Silvia Singer

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-INAH / Javier Vázquez Negrete

Instituto de Arquitectura y Urbanismo, A.C. / Carlos Alberto Trápaga

UNAM Campus Iztacala / Tizoc Altamirano

Dirección General de Intercambio Académico UNAM / Karina Durand

Universidad La Salle Pachuca. Depto. de Ciencias Sociales y Humanidades / Juan Luna Ruiz

COLABORADORES EN ESTA GACETA

Marco Barrera (México)

Sara Guitelman (Argentina)

María Emilia Grandi (Argentina)

Jorge Kulemeyer (Argentina)

Mónica Lacouture (México)

Eleonora Langard (Argentina)

Florencia Lloret (Argentina)

Juan A. Magariños (Argentina)

María de las Mercedes Filpe (Argentina)

Lina Nagel (Chile)

Alicia de las Nieves Sarno (Argentina)

Guillermina Noël (Argentina)

Joaquín Palacios (México)

Bárbara Ponce (Argentina)

Romina Romero (Argentina)

Tereza Cristina Scheiner (Brasil)

Silvia Tejada (México)

Chistian Toldo (Argentina)

Lauro Zavala (México)

PRODUCCIÓN

Captura y distribución: Norma Chávez, Brenda Reyes

Corrección: Guadalupe Mariscal

Diseño e impresión: Gráfico 21

La Gaceta de Museos, es una publicación trimestral elaborada por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, a través del Centro de Documentación Museológica (CDM).

El Centro de Documentación Museológica reúne y sistematiza información de diverso tipo acerca de la teoría, práctica y técnica del museo. Asiste principalmente a instituciones oficiales y privadas así como a estudiantes y profesionales interesados. Promueve la formación y desarrollo de la museología a niveles académicos y científicos, y también en las distintas áreas de trabajo en museos existentes. Mantiene, a su vez, vínculos con instituciones similares en Costa Rica, Francia e Italia.

Edición 1,000 ejemplares. Julio - Diciembre del 2000.

Pórtico

Gaceta de Museos.....	3
-----------------------	---

Editorial

Revisando las 20 Gacetas 1995 - 2000	6
--	---

*Gaceta de Museos**Felipe Lacouture***Foro**

El patrimonio cultural y la experiencia educativa de los visitantes	19
---	----

*Lauro Zavala***Seguridad**

Seguridad global para museos del siglo XXI	33
--	----

(Versión resumida)

*Gaceta de Museos***PRESENCIA LATINOAMERICANA****Más allá de las Fronteras**

○ México: Patria de la justicia	41
---------------------------------------	----

Angélica Avila

○ Argentina: Presentación	50
---------------------------------	----

Juan A. Magariños

○ Argentina: Los museos argentinos en cifras	53
--	----

Eleonora Langard, Bárbara Ponce y Romina Romero

○ Argentina: Patrimonio cultural y natural en San Salvador de Jujuy	58
---	----

Jorge Kulemeyer

○ Argentina: Museos – accesibilidad	66
---	----

María de las Mercedes Filpe, Sara Guitelman, Guillermina Noël

○ Argentina: Museo del Puerto de Ingeniero White	73
--	----

Christian Toldo

○ Argentina: Una mirada sobre los museos en la Argentina	81
--	----

María Emilia Grandi, Florencia Lloret y Alicia de las Nieves Sarno

○ Puerto Rico: Estrategias educativas en museos puertorriqueños	98
---	----

Gaceta de museos

○ Chile: Fomento de trabajos conjuntos en museos chilenos: Algunos casos destacables	103
<i>Lina Nagel</i>	
○ Brasil: <i>Museología, identidades, desarrollo sustentable: estrategias discursivas</i>	109
<i>Tereza Cristina Scheiner</i>	

Museología Integral

Un nuevo edificio del patrimonio natural y cultural al sur de la Ciudad de México.....	128
<i>Marco Barrera</i>	

Estimulación múltiple de los sentidos	137
<i>Silvia Tejada y Joaquín Palacios</i>	

Espacios del Arte

Chiapas en la cultura	146
<i>Mónica Lacouture</i>	

La palabra viajera	151
---------------------------------	-----

Karina Durán



Y hasta aquí hoy, con un ciclo que cierra el número 20 de la Gaceta de Museos, como los ciclos de cuenta entre los antiguos mexicanos, 20..., y 20, "*cempohualli... , huan cempohualli*"

De ahí nuestra flor de los muertos, simbólica del final del año en el Altiplano de este país, la última de un ciclo, amarilla flor de veinte, la "*costic cempohua xochitl*", hoy conocida como cempasuchil¹, amarilla como toda la floración silvestre, última de los campos en noviembre. Amarillo, el color que anuncia el fin, la muerte de un ciclo con el invierno, pero el amarillo era asimismo, el color de la mariposa "*Papalotl*", símbolo de metamorfosis de los guerreros que mueren, transformados en espíritu "*Yoliliztli*", el que renace cíclicamente y no muere.

Esta labor de comunicación y difusión, solo iniciada con nuestra modesta publicación, pero tan necesaria, tendrá que seguir entre nuestros museos.

Nuestra gratitud a colaboradores generosos y a nuestros lectores de México, del Caribe y del Continente.

Flores de cempazúchitl, en olla michoacana. Fondo de roana colombiana sobre poncho ecuatoriano.

GACETA DE MUSEOS

1.- Clavel de las Indias en Europa.

Revisando las Gacetas 1995 - 2000

Hoy concluimos un ciclo administrativo en el Gobierno Federal, se abre uno nuevo y con él, seguirán nuevas publicaciones, tan necesarias en nuestro medio.

La receptividad de la Gaceta de Museos en instituciones de México, del área latinoamericana y otros países, nos ha indicado la urgencia de esto último, no sólo como elemento de difusión, sino como comunicación e intercambio enriquecedor.

* El **primer** motivo, para la consignación de un pensamiento propio, para este país y Latinoamérica, y su sistematización, fundamentalmente para **nuestras características y circunstancias**

* **Un segundo** motivo, el intercambio de ideas y de experiencias prácticas, en nuestro medio mexicano y latinoamericanos, en **similitud de características y circunstancias**.

* **Un tercer** motivo, la dimensión universal, de importancia singular en estos momentos, en la llamada globalización, de preferencia vista como orquestación posible y deseable de mil voces, considerando a las nuestras y no como imposición de poderes o de aquellos altamente organizados, para **otras características y circunstancias**.

Recorremos ahora las veinte Gacetas publicadas, destacando sucesivamente conceptos y temas, tratados o simplemente anotados, aunque no todos por imposibilidad, pero como un preámbulo, **PÓRTICO**, de lo que debe continuarse hacia el futuro, para un mayor desarrollo, en prioridades, ordenación y método. **No anotamos referencias**, salvo **nombres de autor** al quedar éstas distribuidas en las Gacetas a que nos iremos refiriendo en este texto.

Ésta ha sido una labor de conjunto y han sido muchas y magníficas las aportaciones. Sólo así, incrementándolas, lograríamos un cuerpo importante de reflexión y experiencias comunes, altamente enriquecedoras. A todos mil gracias, lectores y colaboradores.

1.- EL MUSEO: DESARROLLO, DIVERSIDAD Y PARTICIPACIÓN

Tres elementos vinculados, según concepto de la Dirección General del Instituto Nacional de Antropología e Historia (I.N.A.H.) y que aparecen en el Pórtico de la **Gaceta No. 17** de este año, indican una forma de relacionarlos, a manera de un proceso.

El **Desarrollo** entendido como control de decisiones de cada grupo, sobre su propio futuro, es decir Cultura y Desarrollo en un mismo proceso. Caemos de inmediato en el respeto a la pluralidad. **Diversidad**, además de la riqueza que ella significa. Esto a su vez nos lleva a un concepto de **Participación**, hoy ya ineludible de todos los sectores de la sociedad, acentuado por el adelgazamiento de los aparatos administrativos del Estado. No únicamente puede tratarse de grupos determinados, sino del cuerpo social integralmente considerado.

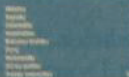
Nuestra pluralidad cultural se confronta con esquemas selectivos tradicionales, más bien simplificadores y aún mutiladores, en el concepto único Cultura. La propia diversidad interna empieza a manifestarse con vigor y a ello responde, por ejemplo, el sorprendente desarrollo de los Museos Comunitarios en este país, así como el acelerado incremento de actividades museísticas en la Iniciativa Privada, con la fundación de nuevos museos y sociedades de apoyo a las instituciones existentes.

La reunión de Museos Comunitarios llevada a cabo en Nombre de Dios, Durango, el año de 1996, con la presencia de más de cien delegados de instituciones, inició en la **Gaceta No. 4**, la traducción a múltiples lenguas de este país, de la frase que expresa nuestro trabajo con esta publicación: *"La palabra viajera de los Museos de México", comenzando con la lengua Nahuatl de nuestros antepasados mexicanos: "In mexicah tlamaniayan inehnemí tlatoltzin"*.

La reunión mencionada se llevó a cabo simultáneamente con otra muy importante de Asociaciones Internacionales de Amigos de los Museos, en la Ciudad de Oaxaca.

Idioma nacional

El español es el idioma nacional de México. En los Estados de los Indígenas que hablan otros idiomas, el español es el idioma más utilizado. En el resto del país, el español es el idioma más utilizado. En el resto del país, el español es el idioma más utilizado.



El español es la lengua materna de los mexicanos. En los Estados de los Indígenas que hablan otros idiomas, el español es el idioma más utilizado. En el resto del país, el español es el idioma más utilizado.

Miomas indígenas

México es un país con una gran diversidad de idiomas indígenas. En los Estados de los Indígenas que hablan otros idiomas, el español es el idioma más utilizado. En el resto del país, el español es el idioma más utilizado.

Lenguas vivas

En México, hay 36 lenguas indígenas vivas. En los Estados de los Indígenas que hablan otros idiomas, el español es el idioma más utilizado. En el resto del país, el español es el idioma más utilizado.



Lenguas muertas

En México, hay 12 lenguas indígenas muertas. En los Estados de los Indígenas que hablan otros idiomas, el español es el idioma más utilizado. En el resto del país, el español es el idioma más utilizado.

Migrantes indígenas

Algunos indígenas han migrado a otras partes del país. En los Estados de los Indígenas que hablan otros idiomas, el español es el idioma más utilizado. En el resto del país, el español es el idioma más utilizado.

Indígenas originarios	Indígenas migrantes
Nahuatl y lenguas Mayan	Mayan languages, Nahuatl, etc.
Mayan languages, Nahuatl, etc.	Nahuatl, etc.
Nahuatl, etc.	Mayan languages, Nahuatl, etc.
Mayan languages, Nahuatl, etc.	Nahuatl, etc.

Población indígena con ruficación e la población total en cada estado



La población indígena con ruficación en el 2000.



LA DIVERSIDAD CULTURAL de México

LOS PUEBLOS INDIGENAS Y SUS 62 IDIOMAS *

* Las lenguas cambian con los siglos. (En el libro *Los pueblos indígenas de México*, se mencionan, además de los 62 idiomas indígenas, palabras de otros idiomas: el español, el francés, el portugués y otros idiomas). En México se hablan, además del español, alrededor de 62 idiomas indígenas. Algunos de ellos han dejado de hablarse o casi de 100 en la actualidad. **



A propósito del sentido inicial del coleccionismo, mencionamos ahora palabras de dos colaboradoras argentinas: "...vinculado éste indisolublemente a la clase dominante, el museo al hacer públicas las colecciones privadas de príncipes, reyes o de la clase dirigente vernácula, ... continuó ese vínculo¹" Vínculo con una cultura selectiva, desarrollada en los altos estratos sociales, pero no la única. Se refieren a la apertura de las grandes colecciones europeas al público general, principalmente durante la segunda mitad del S. XVIII. Con la misma visión, en un coleccionismo de prestigio, emulando a las viejas aristocracias europeas, los grupos de comerciantes, industriales y financieros en los Estados Unidos, dieron pie al desarrollo de la museología norteamericana en el S. XIX. Solamente un incansable esfuerzo no concluido, de especialistas y curadores en ese país, ha dado validez científica aspirando universalidad, quitándoles su carga de subjetividad, a las colecciones de los museos de origen privado.

Pero podemos observar valores de trascendencia en determinados casos, entre múltiples culturas sólo en espera de un mayor desarrollo, como **Ética, Estética, Poesía, Expresión** vigorosa y genuina de **Valores Étnicos**, hasta **Excelencia Creativa y Maestría** en realizaciones, etc... Toda cultura, es válida en cuanto forma de ser y su estructurada operatividad en un grupo humano, pudiendo en un momento determinado, adquirir sentido universal, susceptible de alto desarrollo, pero a menudo soslayada por esta carencia. Volvemos aquí a los conceptos anotados arriba, de Desarrollo, Diversidad y Participación y con esto al concepto de verdadera democracia cultural y no únicamente *democratización de la cultura*, de la llamada alta cultura, recordando palabras de los iniciadores de los Eco- museos².

No difusión única de la cultura de élite y por reiteración del poder de quien la detenta. Forma cultural entre otras existentes o posibles, pero que ha podido disponer de grandes recursos materiales y tiempo. En la **Gaceta No. 16**, anotamos palabras del conocido sociólogo argentino Néstor García Canclini, quien labora en este país: "*En las clases populares encontramos a veces extraordinaria imaginación... Pero difícilmente ese resultado puede competir con el de quienes disponen de un saber acumulado históricamente... cuentan con vastos recursos materiales...*"³. Volviendo al concepto de museo y poder, pocas referencias sobre el tema se han hecho en nuestras publicaciones pero sobre ellas habremos de volver. Alguna anotación se hace en el apartado 7 de este escrito.

1.- María Emilia Grandi, Florencia Lloret, Alicia de las Nieves Sarno.

2.- Marcel Evrard, Georges Henry Rivière

3.- Nestor García Canclini

2.- EL MUSEO: PENSAMIENTO Y REFLEXIÓN

La necesidad de reflexionar constantemente sobre las cosas con y en las que vivimos, profundizando en ellas, nos lo señalan algunas palabras refiriéndose a nuestra vida cotidiana. En Pórtico de la **Gaceta No. 11** de 1998 se consigna: "...un trato trivial con aparatos y sistemas que no entendemos"⁴. Además, en la **Gaceta No. 12**, se nos dice: "...la realidad sólo es verdadera cuando la apresamos en un concepto manejable por la mente"⁵. Este mismo espíritu nos llevó, en la misma publicación, a precisar en un esquema, áreas de pensamiento y práctica, generalmente confundidas; **Museología y Museografía**, diversos niveles **filosóficos, científicos y taxonómicos**, así como la práctica, en las **Acciones Internas** del museo, claras y definidas en seis pares que hemos precisado, las que organizan el proceso y la producción en la institución actual concluyendo como circuito de comunicación. Sobre esto, adelante, hablamos del **Museo Dialogal**, como única versión futura de la actual institución, según hemos propuesto.

Previamente, en la **Gaceta No. 8**, un grupo de reflexión vinculado a estas publicaciones, intentaba una definición de Museología⁶ como el *Estudio científico del Proceso Museal: Postulados, Acciones y Consecuencias*, es decir en visión integral, considerar los **principios** y objetivos, las **acciones** necesarias para realizarlos y las **repercusiones** en el Hombre y en la Sociedad, como un fenómeno total. Sólo así podían conciliarse diversos criterios fragmentarios presentados por especialistas, casi todos europeos, sea en pura consideración filosófica sobre el hecho esencial de confrontación Hombre-Objeto, o la consideración empírica a través de las acciones de producción⁷. Habrá que considerar, dentro de su sentido procesal, el todo así mismo como circuito, según acabamos de señalar sobre las acciones, es decir el museo participativo en su gestión que implica revisión, modificación y reconsideración en la estructuración y operación mismas. Concebimos hoy día, pero hasta hoy, el museo como **mediador** a partir de una efectiva comunicación y no únicamente como **difusor**.

Existiendo variaciones en el proceso de comunicación con objetos, en el tiempo histórico y en los espacios humanos, cualquier definición para "el Museo" es válida sólo en su circunstancia temporal y espacial, variables. El museo que hoy conocemos como tal, es el resultado de una evolución que se completa únicamente a fines del S. XX que acaba de concluir y en los espacios de la Civilización Occidental. En consecuencia, hay que pensarlo diacrónicamente, en definición evolutiva en el tiempo y hacia adelante.

4.- Jürgen Habermas

5.- R. G. Collinwood, citado a Vico

6.- Grupo I.Do.Mu. Dersdepanian, Espinoza, Lacouture y Turrent

7.- Felipe Lacouture, Graciela de la Torre

3.- EL MUSEO Y EL PÚBLICO

Preocupación por el visitante, dentro de nuestros colaboradores, aparece desde la **Gaceta No. 4** de 1996, abordando la pluralidad de públicos, el problema de los “públicos difíciles” y el de los jóvenes en el Museo. En nuestra publicación **Gaceta No. 6** del mismo año, unos versos de Paul Valéry inscritos en el frente del Museo de los Monumentos Franceses, en la colina de Chaillot en París, nos precisan la complementariedad del público, en bella metáfora dirigiéndose al que pasa: *“Sólo depende de quien pase, que sea yo tumba o tesoro, que hable o me calle, ésto solamente a ti corresponde, amigo no entres sin desearlo.”*

Los estudios de público, considerados aisladamente, para establecer políticas de difusión que correspondan a su configuración, se amplían ahora necesariamente superando esquemas y métodos propios de la mercadotecnia, hacia el verdadero papel del Museo como “mediador” en el cuerpo social integral. Mediador, entre especialistas con disciplinas científicas de un lado y la totalidad de los grupos sociales del otro, para un desarrollo integral, no en perspectiva de consumo cultural. La Cultura no se consume, se vive. La sociedad es la otra parte constituyente del fenómeno museal y sin ella, no hay museo así hubiera un portentoso repositorio, como en los grandes museos de las potencias imperiales, con varios millones de objetos, como alto prestigio, en acumulación casi financiera y como capitalización nacional.

Integrar museos con y para el cuerpo social integral y no para determinados estratos o áreas de la sociedad, como los altamente cultivados en sentido tradicional, o los llamados “públicos de museo”, especiales, como son los de aficionados para deportes determinados o bien para la tauromaquia y sólo a ellos dedicar nuestros esfuerzos. Se habla de públicos con hábito del museo y éstos existen, pero la postura es más amplia al abarcarse la sociedad entera como objetivo.

4.- EL MUSEO EDUCATIVO:

En nuestro número inicial, la **Gaceta No. 1** de 1996, aparece un texto elaborado en 1944 por José de J. Núñez y Domínguez como Director, para la apertura del primer Museo Nacional de Historia, derivado del antiguo Museo Nacional de temática múltiple, nos habla del Museo visto como elemento del Estado Nacional para la Educación. Este propósito, vinculado estrechamente a la museología mexicana hasta hoy, deriva en el museo participativo. Pueden destacarse intereses de poder que han condicionado a nuestros museos, pero proponemos la Educación

como fundamental y recordamos las palabras de un Prócer latinoamericano de la Democracia, el costarricense José Figueres, en el Pórtico de nuestra **Gaceta No. 8**, última del año 1997: *“Para acabar con las desigualdades ofensivas, hay que acabar con la incultura. Es decir, hay que generalizar la educación.”* Y esta advertencia la sugerimos como ideal en continuidad, para nuestra común área latinoamericana plagada de desigualdades. Algún pensador mexicano⁸ plantea tres Paradigmas del Museo, a considerar para los estudios sobre la institución: los **educativos**, los **rituales** y los **lúdicos**. Ante el hecho de que los primeros pueden derivar en inculcación, por parte de poderes interesados surgió, como propuesta el Museo Comunitario, Ecomuseo, gestionado por una comunidad en su propio espacio cultural y natural, su hábitat. Fue impulsado inicialmente con antecedentes en los países bálticos, hacia los años inmediatos posteriores a la Segunda Guerra. Algún museólogo en su definición que llamó, “Definición Evolutiva”⁹, especifica que se trata de una visión “espejo” es decir reflejo preciso, de la población y como interpretación propia, siendo además de Conservatorio, **Laboratorio y Escuela**, en los que la Comunidad misma gestiona su patrimonio integral, Naturaleza-Hombre, con la asistencia, y no determinación de arbitrio, del especialista científico. Esta visión a la base de los Museos Comunitarios de este país, se desarrolla en forma novedosa y particular, actualmente en Argentina. En este tipo de Museo, como dice el museólogo citado arriba, *“la diversidad no tiene límites y la población recibe y da todo”*

5.- EL MUSEO DIALOGAL

En la **Gaceta No. 16** de diciembre de 1999, se publicaron los siguientes párrafos elaborados por el suscrito:

Visiones múltiples y diálogo equitativo

Se plantea hoy en día la necesidad de considerar y analizar con detenimiento las circunstancias históricas regionales y locales del museo, en múltiples marcos culturales existentes, vistos en su Proceso Museal particular con “Postulados, Acciones y Consecuencias”.

La prevaleciente situación, en desarrollo o concluyendo aún en algunos países, en una museología nacional derivada del concepto político europeo, particularmente del francés del siglo XVIII, nos lleva a proponer como necesaria y urgente la participación de todos los sectores de la sociedad civil, a manera de intercambio de ideas con las instituciones, sus científicos y técnicos en el área del museo, dentro de una urgente necesidad de diálogo. Éste, por ejemplo, se escucha hoy débilmente

8.- Lauro Zavala

9.- Georges Henry Rivière

pero firme como un inicio, en la presencia del movimiento de Museos Comunitarios, en este país, con apoyo institucional y como principio de una transformación de la estructura rígida aunque interesante, pero impositiva, de nuestra museología oficial.

Por lo anterior, proponemos para todo nuestro subcontinente dentro de una nueva visión libertaria y razonable, a fin de no incurrir en arbitrariedades desconociendo y descalificando realidades, lo que hemos concebido como el **Museo Dialogal**, considerando a los bienes culturales únicamente sólo como símbolos de conceptos más profundos, todos respetables, que las comunidades latinoamericanas diversas, pueden tener a propósito de su Realidad Natural, Cultural y Social, en su propia circunstancia histórica.

En nuestra **Gaceta No. 11** una colaboradora¹⁰ haciéndose la pregunta de si hay o no una participación activa en los museos, dice lo siguiente: *Tradicionalmente, la comunicación y la participación, se han circunscrito a la práctica de la encuesta, la evaluación o incluso la opinión. No obstante su utilidad en el conocimiento del público, dichos instrumentos no son formas dialogales, y muchas veces atienden a los intereses del museo pero no necesariamente dan cabida a aquello que el visitante quiere expresar. También es cierto que en muchos museos, se promueve este tipo de participación entre el público infantil, con un afán educativo, más que comunicativo, lo cual, no deja de ser acierto. Sin embargo, cabe destacar, que el compromiso del museo como medio de comunicación, lo tiene con todo su público.*

6.- EL MUSEO OBJETIVO Y CIENTÍFICO

Nos remitimos otra vez, a la **Gaceta No. 16** de 1999, a nuestro Editorial intitulado "*Bienes culturales latinoamericanos. Identificación conceptual y operación en su circunstancia.*" Este aspecto que ahora mencionamos queda vinculado al tratado en nuestro anterior apartado No. 5.

Un concepto cultural, elaborado o esencial, característico de un grupo o grupos humanos, se identifica circunstancialmente con un objeto, que lo representa y se le otorga luego condición de símbolo, con aceptación común. Éste, elegido según circunstancia, opera asimismo según circunstancia, llegando en ocasiones hasta serle revocada su condición de representatividad o bien, nueva simbología le es otorgada. En nuestra **Gaceta No. 9**, la autora del artículo denominado "El objeto de estudio de la museología¹¹", se refiere a las diferentes interpretaciones simbólicas que se le ha dado al tambor de madera de Malinalco, en el actual Estado de México, el conocido Tlapanhuéhuatl, que actualmente se exhibe en un museo con

10.- Georgina Dersdepanian

11.- Lourdes Turrent

critérios científicos y no religiosos habiendo recorrido el mundo en grandes exposiciones con este nuevo significado.

El llamado “Calendario Azteca”, símbolo circunstancial, fue representativo en su forma monumental consagratoria de la visión del tiempo y del cosmos, como saberes de una sociedad, la *mexicah*. Pasó posteriormente, con otros monolitos en los albores de la independencia nacional, a ser visto como testimonio ancestral de la existencia de la nación en su extenso territorio de entonces, que aspiraba libertades y más tarde, hoy, constituye símbolo de “mexicanidad” en una sociedad distinta totalmente a la inicial que lo produjo.

Poderes circunstanciales, se han apoyado en símbolos, en ésto que pudiéramos llamar relatividad simbólica, con apropiación oportuna para sus propósitos particulares mediante inculcación. La Museología, a partir del siglo que acaba de concluir, propone una institución, para poder subsistir y trascender, solamente de validez universal en objetividad científica, es decir el **Museo Científico**, y agregamos nosotros integralmente, en **postulados** u objetivos, **acciones** o procedimientos y **consecuencias** o resultados y respuestas. En una estricta objetividad, vienen insistiendo incansablemente especialistas de todo el mundo. La mediatización de los símbolos y aún de las ciencias en el Museo, es un problema vinculado y lo mencionamos mas adelante en el apartado No 7.

Pero analizando más a fondo el problema, no acaba ahí. En la **Gaceta No. 14-15** de 1999, nos referimos al planteamiento de la metodología científica misma, que se aplica no sólo al fragmento de realidad por considerar, en un arbitrio científico o aún político, sino en ella misma, según un pensador latinoamericano sobre Ciencias Sociales: “...no es el proceso lógico general de toda investigación empírica, sino una etapa que dimana de **una posición filosófica...** en la que el investigador basado en la respectiva perspectiva teórica, examina y selecciona unas técnicas concretas de investigación sociológica para **conseguir un objetivo concreto**”¹² Las marcas en negrilla son nuestras.

En nuestra **Gaceta No. 12** de 1998, el Editorial trata de los tres momentos de arbitrio por parte del Museo en la exposición. El primer momento implica parcializar la realidad para elegir de ella un tema de acuerdo a los enunciados culturales y metodologías en uso. Otro momento de total arbitrio está en la determinación de elegir los objetos significativos, para realizar una propuesta y un tercer momento decisivo está en la relación de significados que constituye la organización de los objetos en el espacio y en los elementos soportadores.

12.- José Antonio Alonso

Éstos quedan constituidos por valores visuales, volumetrías, cromatismos, texturas, luz, etc. El problema es arduo, complicado y también podemos observar además que si estudiamos la evolución del museo a través de sus acciones, consideraríamos necesariamente la *circunstancia histórico vital*, tal como lo propone Ortega y Gasset.

7.- EL MUSEO COMO UN MONUMENTO

El Museo visto como monumento a la Cultura Nacional o a la Nación, que tuvo gran desarrollo en México, determinado por posturas políticas del Estado, subsistirá de alguna manera, tal vez como necesidad de exaltación de lo propio, ante la diversidad, o lo impositivo externo en nuestra dependencia; en esta etapa de globalización. Sin embargo, la mediatización de las ciencias, como la Arqueología, la hemos visto en nuestro medio, no alterando su técnica ni su discurso en sí, pero en el significado que adquiere por la ubicación de objetos, emplazamiento, en énfasis visuales y diversos recursos semióticos del lenguaje plástico espacial.

Esto implica discontinuidad entre el discurso del especialista en la disciplina que corresponde y el discurso en el espacio del diseñador. No hay vínculo entre un discurso **entimemático**, analítico reflexivo, necesario a la ciencia y otro **metonímico**, es decir narrativo y además el **metafórico**, estos dos últimos siempre presentes en el lenguaje plástico en el espacio. Sólo una sólida formación museológica y no en diseño aisladamente y como voluntad, puede garantizar una continuidad. En la **Gaceta No. 17** se expuso la diferencia de los 3 discursos y su presencia en la museografía, concretamente en la expografía.

Esto es válido, e importante tenerlo en cuenta para las consideraciones de nuestro apartado sobre el Museo Científico. Recordamos de paso "Semblanza" en la **Gaceta No. 12** de 1998, sobre un museógrafo mexicano¹³, creador de "atmósferas" de alta calidad estética, pero personales, verdaderas mediatizaciones subjetivas, por así decir, del arte nacional, que pudiéramos equiparar a las llamadas "Instalaciones" de los artistas contemporáneos, pero desvinculadas de cualquier sentido entimemático de la Historiografía del Arte. Este ilustre personaje fue elemento importante en una etapa nacionalista del Estado, presente en una museografía, no científica, pero necesariamente monumental, refiriéndonos aquí al **Museo Monumento** determinado por los poderes de la Nación, en su circunstancia política de los años 50 y 60, del siglo recientemente concluido. Mencionamos aquí la **Gaceta No. 16**, en artículo de una colaboradora, abordando el vínculo de nuestra museografía con el proceso económico político del Estado Mexicano¹⁴.

13.- Fernando Gamboa

14.- Nuria Balcells

Este tema se vincula al relacionado al museo visto como un poder y esta redacción lo ha señalado así en Pórtico de la última **Gaceta No. 18**: “Todo museo es una instancia de poder”.

De la misma manera, las imágenes, objetos con que trabajamos lo son por el uso determinado que se les puede dar con este propósito. Una colaboradora nuestra hace un estudio del destacado pintor mexicano del siglo XVIII, Miguel Cabrera, cuya obra sobresale por proliferación y abundancia. Inundó por así decir, el inmenso territorio de la Nueva España con su pintura religiosa, habiendo dispuesto para esto, de un enorme taller y asimismo enorme cantidad de colaboradores. La autora del artículo denominado “UN PODER QUE SE IMPONE DESDE LA IMAGINERÍA: La pintura del oaxaqueño Miguel Cabrera”, así nos lo señala con las siguientes palabras, dentro de las que cita a Marcus Burke y a Armando Torres Michúa, en la **Gaceta No. 12** de 1998¹⁵.

“... rigidez... y énfasis en los ropajes y otros aprestos de clase” son característicos del retrato. Los atributos de sus personajes parecen legitimar a estos grandes señores como los futuros protagonistas del poder... Desde estas nociones de poder se construye un imaginario que “entroncándose en la imagen, polariza la atención, anima decesos y esperanzas”... un imaginario oficial que encontró en las pinturas de Miguel Cabrera, uno de sus vehículos más valiosos”.

8.- EL MUSEO COMO REPOSITORIO:

El Museo actual, visto en su carácter de Repositorio de objetos, en este momento considerados simbólicos, en nuestro trabajo educativo de transmisión y promoción de Ciencia y Cultura, sigue teniendo importancia particular, como salvaguarda en visión prospectiva de testimonios de la concepción de la realidad presente que tenemos, de nuestros saberes, o bien los pasados. Así lo consideró un autor¹⁶, proponiendo su revisión, como se consigna en el Pórtico de la **Gaceta No. 2** de junio de 1996 “...en el marco de una institución, el museo, con vistas a identificarlos (los objetos), revisarlos y asegurar la transmisión...”

Este repositorio de objetos, también lo será como presencia de ideas, conceptos y hechos significativos. La memoria escrita, es decir letrada, no se dio en las culturas mesoamericanas y fueron señaladas como bárbaras y por lo mismo condenadas a su desaparición por los primeros europeos conquistadores. Sin embargo la comunicación se lograba garantizando su precisión mediante diversos elementos como fueron los ritos y ceremonias, las imágenes visuales, los calendarios y el mito¹⁷. La importancia

15.- Georgina Dersdepanian

16.- Georges Henry Rivière

17.- Enrique Flores Cano

de la imagen fue enorme y su conservación necesaria, al igual que en nuestros repositorios contemporáneos.

A la conservación de algún concepto como memoria significativa, nos referimos asimismo, al recordar palabras como las inscritas en el Museo Capitolino de Roma sobre Tiziano: *"Il XX marzo MDXLVII, Tiziano Vecelli fu acclamato cittadino romano"*, una ciudadanía reconociendo la alta calidad artística. Precisamente ésto queda grabado en el primer gran repositorio abierto al público general, el de Roma, el año de 1471 por Sixto IV, para presentar las colecciones de obras de la antigüedad greco-latina conservadas por el Pontificado. Antecede en más de 300 años a la aparición del museo público de la Ilustración, nuestro punto arranque en la concepción del museo de hoy. La **Gaceta No. 5** de 1997, nos habla de este hecho histórico y el de un primer edificio recinto realizado para estas funciones, con diseños de Miguel Ángel.

En otras circunstancias y culturas, el proceso museal se da de distinta manera, no precisamente resultando en su actual configuración; tal es el caso del Ecomuseo sin "colección" ni edificio recinto, aunque sí con una "selección" de elementos en sitio, dentro de su propio territorio, o bien el caso de nuestros Centros Ceremoniales precolombinos, con elementos semióticos creados para el efecto en espacios, arquitectura, escultura y pintura. Consideraciones importantes nos llegan desde Argentina sobre el objeto semiótico, publicadas en artículo de nuestra **Gaceta No. 17** de este año.

9.- EL MUSEO Y LA MUSEOLOGÍA EN LATINOAMÉRICA

Destacar elementos comunes para identificación en raíces y desarrollo, en el tiempo y en el espacio, nos motivó la reunión de Museos de América, en San José de Costa Rica en 1998 y de ahí la apertura de la Gaceta de Museos a la voz de Latinoamérica en nuestras instituciones. En la **Gaceta No. 10** del año, el Pórtico se encabezó con versos de Rubén Darío que concluyen diciendo *"Mi piqueta, ... trabaja en lo eterno de la América ignota"*

Un sentido latinoamericano que se desea buscar, no sólo identificación por similitudes o sentimientos, cooperación en el área y aportaciones enriquecedoras, nos llevó a iniciar su búsqueda con fragmentos motivadores de textos de Bolívar, en *"Mi delirio sobre el Chimborazo"*, incluidos en la **Gaceta No. 16** de 1999 y a distribuir versos de Neruda a lo largo de los artículos, tomados de su Canto General. En la actualidad hemos podido publicar generosas aportaciones procedentes de más

de 18 países del área continental latinoamericana y el Caribe, exponiendo pensamiento y ejemplos concretos de instalaciones museísticas.

Desarrollo de un sólido pensamiento museológico en común, es urgente para nuestra realidad y circunstancia peculiar. Considerar nuestros Procesos Museales, en sus Postulados, en sus Acciones y particularmente en sus Consecuencias, al prevalecer hasta hoy como únicos y predominantes, los modelos y sistemas de los países del norte del Atlántico. Necesitamos mayor intercambio en el área, ir a conceptos y operatividad eficientes.

Para las necesidades de un desarrollo, ¿hemos considerado acaso, qué tanto nos puede dar una comunicación (diálogo) mediante objetos significativos, con su doble carga emotiva y racional, de enormes posibilidades para un urgente desarrollo socio-cultural y en otros órdenes, en la dramáticamente fragmentada y escasamente letrada sociedad de Latinoamérica? . En una sociedad, como se nos apunta, desde Colombia¹⁸, que pasa de una tradición rural, de cultura auditiva, a otra cultura primordialmente visual, sin pasar por la cultura letrada, ¿el Museo en qué, y cómo debe operar? ¿Es la única forma de museo posible, una sólida pero compleja y costosa instalación, derivada del museo europeo ciudadano, decimonónico, en medio de un desarrollo urbano acelerado sin paralelo y en situación de diminutos islotes en un océano? Estas preguntas y otras muchas, sólo por considerar algunos postulados u objetivos y acciones que es indispensable revisar a fondo y realizar.

Múltiples esfuerzos emulando a los países del primer mundo se hicieron (y se siguen haciendo) en Latinoamérica, sin considerar entre otras cosas, nuestra condición de dependencia, no imperial ni dominante. La integración del público, con su respuesta aceptada, operante, vinculada al proceso en un **museo mediador**, la proponemos como indispensable dentro de la **consideración paradigmática** de la **educación** que se ha hecho¹⁹.

Una propuesta para el “Desarrollo Sostenible”, como compromiso para los museos de América, convenida por más de 120 representantes de instituciones del Continente, en San José de Costa Rica en 1998 según comentamos en la **Gaceta No. 10** del mismo año, es esencial pero implica un cambio en la cultura del hombre actual, dentro de un concepto integrador en la consideración de la realidad.

No basta la visión pragmática, presente en varios de los interesantes textos que nos fueron suministrados, sobre cómo llevar acciones en todos los órdenes, de tipo

18.- Jesús Martín Barbero

19.- Lauro Zavala

“sostenible”. El problema hay que vincularlo a nuestra **visión cósmica parcelada**, herencia de la Ilustración y de un poco antes, en la separación epistemológica entre ciencias Naturales y Ciencias Sociales, sugerida por Kant. Metodologías generando parcelaciones, que se incrementarían con el desarrollo de ciencias y tecnologías especializadas al máximo, afectando todos los campos de las actividades y creaciones humanas, hasta las mismas producciones artísticas. América Latina tal vez por heterogeneidad en su complejo cultural, ha sido ajena al llamado Modernismo, salvo en sus élites dominantes, y no ha vivido en su conjunto esta situación, más propia de los centros gestores, los países occidentales del norte del Atlántico. La repercusión ha sido grande en nuestros museos oficiales y de preferencia en los manejados con el Arte, por el Estado o por las altas clases, siempre emulando al llamado primer mundo. Ésto, válido para minorías y como presencia necesaria informativa, soslaya la amplitud del gran problema educativo y cultural.

Como aportaciones genuinas de América Latina, recordamos la hoy casi olvidada reunión de **Santiago de Chile de 1972**, promovida por elementos visionarios del I.C.O.M., desarrollada por Directores de Museos de América Latina.

Desde entonces se planteó el problema de una urbanización acelerada y una sociedad en ruptura. Se propuso el **Museo Integral**, dicho en otras palabras, una museología integradora de la realidad Naturaleza-Hombre, el museo para el Desarrollo Sostenible de hoy. Una visión diferente para nuestra realidad, a la especializada en parcelas aisladas del primer mundo, se hizo presente entonces.

En la **Gaceta No. 10** nos referimos igualmente, al campo del Arte, siempre vinculado al museo, durante el segundo tercio del siglo que concluyó, inmerso en los procesos de cambio en Sociedad y Cultura, como propuesta latinoamericana. Se dio así una integración de los llamados “Ismos,” esteticistas e intelectualizados, no aceptados en su parcelación, por los creadores de la Escuela Mexicana posterior a la Revolución. Soluciones y nuevas propuestas para nuestro momento se deben dar, es cuestión de inquietud y creatividad en las nuevas generaciones de museólogos y museógrafos de este Continente.

GACETA DE MUSÉOS
MTRO. FELIPE LACOUTURE FORNELLI
CNME-INAH

El patrimonio cultural y la experiencia educativa del visitante

El concepto de patrimonio cultural está ligado, necesariamente, al concepto de objeto cultural y sus respectivos acervos y estrategias de conservación. Con el fin de contribuir a la reflexión sobre este campo cultural, en las notas que siguen ofrezco algunas reflexiones acerca del lugar que ocupa el sujeto que visita los museos, y sobre las diversas opciones que se le ofrecen para incorporar los valores representados por estos acervos a su capital cultural.

Hoy en día, el visitante de los espacios museográficos tiene ante sí una gran diversidad de opciones, en el contexto de lo que podríamos llamar el sistema de la ecología cultural urbana. Para iniciar el debate sobre su valor social, creemos que puede ser útil pensar esta diversidad en términos de una polarización de las opciones. A cada una de ellas, antagónicas y sin embargo complementarias, podemos llamarlas, respectivamente, la opción ritual y la opción lúdica. Cada una presupone en los museos una determinada función en relación con el patrimonio cultural, y a cada una de ellas corresponden diferentes estrategias de comunicación museográfica.

El museo tradicional y la experiencia ritual

En gran parte de los museos contemporáneos se pretende llegar al mayor número posible de visitantes, sin por ello reconocer la existencia de una gran heterogeneidad en lo relativo a edad, educación, género y otras variables contingentes que determinan la especificidad de cada experiencia de visita. Desde esta perspectiva, se concibe la función principal del museo como educativa. Y sin embargo, no por ello el museo deja de ser un espacio privilegiado de legitimación social, a través del empleo de diversas estrategias discursivas. Esta es la naturaleza del discurso museográfico en el ámbito de la modernidad occidental, y las limitaciones de esta perspectiva se hacen evidentes al poner en el centro de las discusiones las condiciones de la experiencia de visita, como parte de la tendencia conocida, en el terreno de las disciplinas sociales, como el retorno del sujeto.

En este contexto, aunque se llegue a reconocer en algunos casos la necesidad de que el museo cuente con determinados acervos, se presupone que la función básica del museo es conservar los valores representados por un determinado patrimonio material. De esta manera se pretende mostrar lo excepcional o ejemplar, así como propiciar su estudio por los especialistas y explicar al público (selecto o indiferenciado) en qué radica el valor de estos acervos.

Desde esta perspectiva no se pretende cuestionar o relativizar tales valores, sino legitimarlos, extender su alcance y difundir aquellos objetos o espacios que mejor los representan.

En los espacios museográficos apoyados en la lógica ritual se enfatiza el valor que se asigna a los objetos y espacios.

La extensión de estos objetivos —donde el museo es el espacio de un patrimonio que sirve fines educativos— son los cedularios, los catálogos, la crítica museal, las visitas guiadas y los servicios de carácter educativo que se ofrecen en los museos.

Esta visión presupone la creencia institucional en criterios de selección valorativa de la producción cultural, de tal manera que se preservan aquellos objetos que representan lo valioso, siempre desde un criterio institucional, canónico y legitimado. Sin embargo, esta selección genera una violencia simbólica sobre los objetos (P. Bourdieu 1991), al ser expuestos fuera de su ámbito original, y como parte de un discurso específico que se los apropia para sus fines.

Esta perspectiva produce y reproduce el sentimiento de lo ritual y presupone que los objetos comunican por sí mismos, lo cual es parte de una metafísica del objeto y de las colecciones. Se apoya, a su vez, en el principio de autoridad. Desde esta visión patrimonial es posible sostener que sólo hay museo donde hay una colección de objetos valiosos, independientemente de la lógica que subyace a la estructura de estas colecciones, y a las condiciones históricas que hicieron posible su existencia (S. Pearce 1993; W. Muensterberg 1994).

En los espacios museográficos apoyados en la lógica ritual se enfatiza el valor que se asigna a los objetos y espacios, y a los discursos autorizados que los legitiman, bajo el pretexto de tener un carácter didáctico.

Las principales características de estos museos son la legitimación institucionalizada de los criterios de selección y su elevado costo social. La

preservación, seguridad y mantenimiento de los objetos, colecciones y sitios considerados como valiosos significa un promedio de casi el 90% de su presupuesto. Este hecho refleja la complejidad de la legislación respectiva para la preservación de toda clase de patrimonio material.

En estos museos se presupone que el visitante debe acceder al lenguaje y las estrategias de codificación y legitimación que este discurso ofrece. El museo funciona entonces como espacio indiferenciado, accesible en sus códigos únicamente para los afortunados visitantes que se reconocen en sus mecanismos de legitimación. En este contexto se presupone un determinado capital en el visitante, que así podrá acceder al discurso museográfico no con el fin de tener una experiencia de aprendizaje, sino de confirmación de los valores y conocimientos que aquél reproduce. En el mejor de los casos, el discurso didáctico termina por imponerse sobre el posible valor educativo de la experiencia de visita.

Los nuevos espacios museográficos y la experiencia lúdica

En contraste con los espacios descritos en el apartado anterior, se pone en el centro de las estrategias comunicativas la posibilidad que tiene el visitante de interactuar con los espacios, objetos y conceptos que constituyen el discurso museográfico, de tal manera que éste puede jugar con diversas opciones de conceptualización, y construir su propio discurso museográfico.

En este contexto también se pueden encontrar propuestas que propicien la posibilidad de que los visitantes interactúen entre sí, lo cual puede enriquecer la experiencia de visita. En estos espacios se disuelve el principio de autoridad, que es sustituido por el principio de experimentación, a su vez apoyado en la estrategia acierto y error.

En todos estos ejemplos el museo puede ser considerado como un espacio recreativo, y su patrimonio es de carácter interactivo

En todos los casos, se trata de participar en la construcción de un patrimonio cultural de naturaleza virtual, como un proceso experiencial. Esta experiencia de visita tiene como presupuesto el interés de la institución y de los visitantes por desarrollar un patrimonio intangible: el ejercicio de la imaginación, la curiosidad intelectual y la capacidad de asombro.

Este es el principio que subyace a algunas de las más recientes propuestas de los museos para niños (a los que también tienen acceso los adultos), así como

también es el caso de algunos espacios recreativos, de algunas recreaciones ambientales y de los centros de aprendizaje construidos a partir de módulos interactivos (J. Hanhardt 1994).

En todos estos ejemplos el museo puede ser considerado como un espacio recreativo, y su patrimonio es de carácter interactivo, independientemente de la presencia o ausencia de un determinado acervo material.

El patrimonio más valioso en estos espacios de interacción consiste en el hecho de que en su interior "en lugar de haber cosas, ocurren cosas" (J. Dewey). El riesgo de estas propuestas museográficas consiste en que el carácter lúdico de la experiencia no garantiza que los valores representados por los acervos o los módulos interactivos sean reconocidos por el visitante como resultado de su experiencia de visita. Por esta razón, la posibilidad de que el visitante integre a su capital cultural la significación de aquello con lo cual ha interactuado es una variable contextual y aleatoria. En este sentido se puede hablar de un patrimonio virtual, que puede o no tener significación para el visitante.

El patrimonio cultural y la experiencia educativa

En todas las reflexiones acerca del patrimonio cultural y el papel de los museos ante él se enfatiza la naturaleza educativa de esta relación. A partir de las estrategias ritual y lúdica de la museografía contemporánea, es posible formular la posibilidad de que el efecto educativo del discurso museográfico sobre el visitante sea el producto de un equilibrio entre estas tendencias (L. Zavala et al. 1993).

Proponemos la hipótesis de que el efecto educativo de la experiencia de visita consiste en la integración de elementos rituales y lúdicos.

En otras palabras, proponemos la hipótesis de que el efecto educativo de la experiencia de visita consiste en la integración de elementos

rituales y lúdicos, de acuerdo con el capital cultural, las expectativas, las competencias de lectura y el contexto de cada experiencia de visita. De hecho, la museografía contemporánea parece inclinarse, cada vez con mayor claridad, hacia la integración equilibrada, según las necesidades de los distintos tipos de públicos, de las estrategias lúdicas y rituales para la preservación y difusión del patrimonio cultural.

El surgimiento de esta modalidad de museo, con la subsecuente creación de un nuevo concepto de patrimonio —y de las posibles actitudes ante él— coincide con

la fusión de la nueva museografía y la industria de la información, así como también con la articulación entre las necesidades de supervivencia y adaptación de los espacios museográficos y las estrategias de la industria del turismo (K. Walsh 1992; R. Lumley 1995). Se puede hablar, simultáneamente, de un doble movimiento de integración de estas tendencias culturales, a las que se ha llamado, respectivamente, la "disneyficación" de los espacios museográficos, y la "museificación" de la vida cotidiana urbana. Es también en este contexto en el que se ha acuñado el concepto de "edutenimiento" (educación con entretenimiento) en los espacios museográficos (A.Mintz 1994).

La finalidad última hacia la que señalan estos espacios museográficos es hacia la posibilidad de percibir a la vida cotidiana — ámbito natural de los sujetos — desde una perspectiva museográfica. Esto significa la posibilidad de recrear la experiencia estética y ritual propias de los museos tradicionales y modernos, como parte de opciones cuya más valiosa producción es la percepción que las hace posibles, y no únicamente la experiencia misma.

Por otra parte, si tradicionalmente el estudio sistemático de los visitantes potenciales ha sido ignorado en el diseño de todo proyecto de conservación y difusión de los acervos materiales, el surgimiento de estas nuevas formas de museografía nos lleva a señalar que, como ocurre en otros campos del consumo cultural, el visitante — sus condiciones de visita, su experiencia museográfica y sus expectativas culturales — deberían ser la preocupación central de quienes son responsables de las políticas culturales que afectan la preservación y circulación de las distintas formas del patrimonio cultural.

Cabe señalar que el surgimiento de estas estrategias museográficas coincide con el surgimiento del museo como objeto de investigación sistemática en las universidades, a partir de los primeros años de la década de 1990.

Hemos visto las estrategias básicas de la comunicación museográfica, cada una de las cuales conlleva una determinada conceptualización del patrimonio. Ahora las podemos retomar desde la perspectiva de los métodos de apropiación que generan en sus visitantes idóneos. A cada una corresponde un tipo de museo:

a) el museo como espacio centrado en la conservación de un determinado acervo material, caracterizado por objetos, colecciones y sitios históricos, y propiciador ante éstos de una experiencia ritual en el visitante; en este contexto se enfatizan los objetos, y su preocupación se centra en el pasado;

b) el museo como espacio de interacción, a partir del cual se generan en el visitante diversas experiencias de naturaleza lúdica y participativa; en este contexto se enfatiza el lugar activo de los sujetos, y su preocupación parece estar centrada en el futuro.

Ambas estrategias de comunicación, a las que corresponden distintos tipos de museos y que atraen a muy distintos tipos de visitantes, pueden llegar a integrarse en una tercera opción:

c) el nuevo museo imaginario, como espacio virtual, en el que se ponen en

Es necesario, reconocer al visitante como el patrimonio más valioso con el que puede contar cualquier espacio museográfico.

práctica las estrategias de la nueva museografía, orientada al reconocimiento de la heterogeneidad de condiciones de los visitantes; este museo está orientado hacia el presente de la experiencia de visita, y es el producto de un equilibrio entre los objetos y los sujetos que recorren el espacio museográfico; una derivación de esta propuesta es el museo como espacio inmerso en una red de relaciones con las nuevas industrias del turismo y de la información.

El patrimonio ante su público y el público como patrimonio

Hoy en día, toda discusión sería sobre el lugar que ocupan las estrategias de conservación del patrimonio cultural como parte de una determinada política cultural lleva a pensar en la urgencia de iniciar estudios sistemáticos acerca de los públicos que visitan estos espacios. La preservación de estos patrimonios en los museos plantea un problema de comunicación social y, en esa medida, queda inscrito en la discusión sobre las redes de comunicación política de la sociedad contemporánea.

Es necesario, en otras palabras, reconocer al visitante como el patrimonio más valioso con el que puede contar cualquier espacio museográfico. Todo museo se debe a sus visitantes. O al menos ésta es la situación deseable, en términos de comunicación social, si se espera que el patrimonio cultural se integre a las experiencias de formación de las comunidades interpretativas a las que pertenece por derecho propio.

La tradición institucional en los museos, que consiste en considerar la mera preservación de los acervos materiales como una de las funciones prioritarias de los

espacios museográficos, por encima de las necesidades de los visitantes de tener una experiencia de carácter educativo, recreativo, estético o ritual durante su visita, ha determinado que los estudios sobre el público haya sido, desde sus inicios hasta nuestros días, casi exclusivamente de carácter cuantitativo.

Esta situación sería incomprensible en otros campos de la comunicación social. Sin embargo, persiste debido a que los museos — y sus respectivos patrimonios materiales — son utilizados con el fin de legitimar diversos discursos institucionales, los cuales son casi siempre ajenos a las condiciones, experiencias, expectativas y necesidades específicas de los visitantes. En este contexto las formas del diálogo que se establece entre los patrimonios y sus visitantes se ve reducida a su dimensión estadística.

De hecho, la mayor parte de los estudios sobre los visitantes siguen siendo realizados por iniciativa de los museos, y por lo tanto su objetivo último es la evaluación con fines administrativos. Sólo muy recientemente (con mayor intensidad a partir del inicio de la década de 1990) se ha empezado a plantear la necesidad de realizar estudios cualitativos de la experiencia del visitante con fines no administrativos, como es el caso de los estudios etnográficos, sociológicos o pedagógicos, o incluso propiamente interdisciplinarios.

Esta situación ha llevado a algunos autores a formular una distinción entre evaluación (caracterizada por su naturaleza cuantitativa y realizada con fines administrativos) e investigación (de carácter científico y cualitativo, realizada con el fin de construir un objeto de conocimiento específico de las disciplinas sociales).

Esta situación ha empezado a ser discutida de manera sistemática por estudiosos de las más diversas disciplinas en el contexto de las ciencias sociales, como ocurrió en el Primer Encuentro Internacional sobre Estudios de Visitantes, organizado por el Museo de Ciencias de Londres (S. Bicknell & G. Farnello 1993).

La utilidad de conservar y exhibir los patrimonios culturales exige, desde la perspectiva de la apropiación simbólica de esta oferta cultural, reconocer la necesidad de convertir estos espacios en objeto de investigación cualitativa, propositiva e interdisciplinaria. ¿Qué estrategias comunicativas producen en el visitante y sus acompañantes determinadas experiencias durante su visita? ¿Qué elementos de la experiencia cultural de los visitantes determinan que su relación con los patrimonios tenga una determinada naturaleza? ¿Qué elementos del sistema ecológico cultural condicionan que se realice una visita a los museos o sitios

históricos? ¿Cómo se satisfacen o modifican las expectativas de los visitantes a lo largo de su visita? ¿Cuál es el rango de opciones y cómo se integran o alternan las estrategias de comunicación que se ofrecen al visitante? ¿Qué clase de diálogo se establece entre el patrimonio y la visión del mundo que tiene el visitante?

Estas son sólo algunas de las preguntas cuyo equivalente ha sido formulado desde hace ya varios cientos de años para las disciplinas interesadas en el estudio de otras formas de patrimonio cultural, como la literatura, la música o —más recientemente— el cine. ¿Por qué no formular estas preguntas también en el ámbito del patrimonio histórico, arqueológico, artístico o tecnológico? Sólo desde esta perspectiva será posible reconocer que el patrimonio más valioso de nuestros museos son sus visitantes y su participación activa en la reconstrucción permanente de nuestra memoria cultural.

El turista accidental y otros turistas

Antes de continuar conviene señalar el surgimiento de un campo simbólico en las industrias culturales, que afecta el papel que juegan el patrimonio cultural y natural en el contexto de la sociedad contemporánea.

La última década del milenio se ha iniciado, en varias partes del mundo, con una nueva tendencia en la industria del turismo, producida como resultado de las necesidades de los nuevos mercados. Se trata del surgimiento del turismo ecológico y del turismo cultural.

Si todo está en venta, ¿por qué no ofrecer al turista una oportunidad moral o prestigiosa para el empleo de su tiempo libre, a la vez que se le lleva a incursionar en las estrategias más recientes para despertar su interés por lo más valioso del patrimonio natural y cultural?

En primera instancia podría pensarse que se trata de ofrecer al turista en potencia un "ingrediente extra" en los paquetes de viajes. Sin embargo, lo que está en juego con el surgimiento de esta hibridación turística es el desplazamiento del debate sobre los límites de la comunicación social. En lugar de la preocupación dominante hace apenas 25 años sobre la naturaleza apocalíptica de las nuevas tecnologías, la preocupación actual entre los estrategas de las industrias culturales consiste en proponer mecanismos que permitan reciclar los recursos ya existentes, incorporándolos a las nuevas tecnologías, siempre con una mirada puesta en las consecuencias políticas y en el costo ecológico de tales estrategias.

El surgimiento de estas nuevas modalidades del turismo ha producido ya resultados sintomáticos de lo que podría esperarse en el futuro próximo. Así, por ejemplo, en las inmediaciones de Tokio se construyó la primera playa artificial. Esta playa cuenta con una agradable brisa durante todo el año (regulada por varias turbinas situadas en los puntos estratégicos de la construcción), y sobre sus agradables olas nunca cae la lluvia, pues esta playa da servicio a los vacacionistas bajo techo, utilizando para ello varias toneladas de una finísima arena transportada desde una playa próxima.

Hasta el momento, los turistas de la región prefieren visitar esta playa artificial que realizar el viaje hasta la playa natural más cercana, debido a su costo y a las comodidades que ofrece la experiencia. Esta playa ha resultado rentable en términos económicos, turísticos y, principalmente, en términos de preservación de los recursos naturales de la región.

Este fenómeno lleva a pensar en el surgimiento de una nueva clase de viajeros, similares al descrito en “El turista accidental”, la famosa novela de Ann Tyler. Como el lector recordará, en esta novela el protagonista elabora manuales de turismo para quienes no desean viajar con las incomodidades que significa dejar, aunque sea temporalmente, lo cotidiano y familiar. En el caso de quienes disfrutan del turismo ecológico y cultural, el encuentro con la otredad cultural y el encuentro con la diversidad natural se producen en condiciones necesariamente reguladas y previsibles. Esta clase de viajeros pertenecen, entonces, a una nueva especie, la del naturista ocasional o etnógrafo accidental.

En términos más generales, el surgimiento de estas nuevas formas de turismo coincide con la tendencia a redefinir el concepto de patrimonio cultural y natural, lo cual afecta el concepto de lo que actualmente entendemos por espacio museográfico. (P. Boniface & P. Fowler 1993).

En lo sucesivo, las instituciones responsables de la conservación del patrimonio ya no solamente atenderán a los museos y las colecciones, o a los santuarios y sitios históricos, sino también, y principalmente, a la legítima aspiración de los viajeros que desean ocupar su tiempo libre en la realización de actividades que sean simultáneamente recreativas y educativas. Esta nueva especie de turista no solamente espera encontrar una cierta familiaridad y un grado de seguridad en su visita a un

El surgimiento de estas nuevas formas de turismo coincide con la tendencia a redefinir el concepto de patrimonio cultural y natural.

espacio museográfico, sino sobre todo la posibilidad de tener una experiencia epifánica, a la vez lúdica y ritual, con una dimensión prestigiosa, que puede ser educativa o moral. También en el terreno del turismo, los usuarios tienen ahora la última palabra.

¿Y la investigación? Situación de un patrimonio ausente

Es ya parte de la tradición museográfica el hecho de que todo museo y todo proyecto de exposición temporal cuenta con un equipo de investigadores que recaban y sistematizan la información que debe ser presentada a los visitantes, en relación con el patrimonio que se exhibe. A esta clase de investigadores se les llama curadores. También algunos museos cuentan con un equipo de investigadores que formulan, aplican e interpretan diversos cuestionarios, encuestas y cuadernos de visita, a través de los cuales se pretende responder a diversas preguntas relacionadas con necesidades administrativas de los museos. A esta clase de investigadores se les llama evaluadores.

Pero existe también otra clase de investigadores; son aquellos que formulan preguntas de carácter general acerca del lugar que ocupan los museos en la red de relaciones sociales, así como el lugar que se les asigna en estas estrategias de construcción de sentido a las distintas formas del patrimonio. Esta clase de investigadores es prácticamente inexistente. Esta inexistencia se debe a la naturaleza polémica de los museos como instituciones mediadoras de poder simbólico, y es una condición compartida por todos los países en los que hay un patrimonio que conservar y un proyecto museográfico que lo contempla.

La naturaleza de esta clase de investigaciones necesariamente interdisciplinaria, en la medida en que su objeto de estudio —el patrimonio cultural, los museos y la experiencia del público— exige retomar, integrar y reformular la experiencia de las disciplinas sociales que se han abocado al estudio del poder y la comunicación social: psicología social, etnografía, sociología de la cultura, historia de las mentalidades y estética de la vida cotidiana, entre muchas otras.

En los centros de estudio de cada una de estas disciplinas se ha ignorado hasta ahora la investigación teórica y la reflexión sistemática y permanente sobre este campo cultural, lo que podría dar forma a un cuerpo teórico sustancial y cuyo alcance podría ir mucho más lejos que una mera reflexión sobre lo que ocurre en un país o en un momento específico. Existen, en cambio, opiniones, evaluaciones y diagnósticos sobre situaciones muy particulares, o en el mejor de los casos, trabajos de investigación

y reflexión que terminan por quedar aislados, como resultado de condiciones coyunturales.

En parte, ello se debe a que sólo una minoría extraordinariamente pequeña de la población global en todos los países asistía regularmente a los museos. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la década de 1980 ha habido en casi todo el mundo un paulatino pero sostenido incremento en la proporción de visitantes que asisten a conocer o recorrer los patrimonios naturales y culturales de cada región, en parte como resultado de las nuevas condiciones de los mercados simbólicos de la sociedad contemporánea.

Este fenómeno ha determinado que se empiece a sentir cada vez con mayor fuerza la necesidad de formar equipos interdisciplinarios de trabajo en los que no sólo haya especialistas de los diversos campos de la investigación social, sino también expertos en los distintos momentos de la producción museográfica.

La literatura especializada sobre museos y patrimonios cubre una gama sólo en apariencia muy amplia, pues en realidad se limita a ofrecer recuentos de experiencias específicas de producción y evaluación de exposiciones museográficas, así como el recuento de la experiencia de producción de proyectos museográficos específicos, las necesidades de seguridad y conservación del patrimonio, los servicios educativos que se ofrecen en los espacios museográficos, y los recursos utilizados para ofrecer estos servicios a sectores de la población con necesidades particulares.

Al respecto se pueden estudiar numerosos trabajos que ofrecen una perspectiva panorámica sobre el estado de la investigación, como los de E.

Hooper-Greenhill (1994) acerca de la situación en Europa, o el de John Falk y Lynn Dierking (1992) sobre la investigación en los Estados Unidos.

No existe ningún centro de investigación académica en el que se reflexione sobre... los espacios museográficos, los patrimonios y sus respectivos visitantes en la cultura contemporánea.

En este contexto, es evidente el énfasis que la investigación ha puesto hasta ahora en considerar a los museos como empresas y a los visitantes como clientes potenciales. Por esta razón, se ha dejado de lado la posibilidad de considerar a los museos como espacios con un enorme potencial educativo, gracias a la dimensión estética y recreativa de la experiencia de visita. Una consecuencia sintomática de lo anterior es el hecho de que no existe — en el contexto internacional — ningún centro

de investigación académica en el que se reflexione sobre el lugar que ocupan los espacios museográficos, los patrimonios y sus respectivos visitantes en la cultura contemporánea. En su lugar sólo hay centros de acopio de información, y numerosos programas de posgrado en los que se privilegia la formación orientada hacia la producción museográfica, la evaluación de los visitantes, la conservación del patrimonio y la oferta de los servicios educativos, pero raramente hacia la reflexión sistemática y la investigación cualitativa sobre los procesos de comunicación en los espacios museográficos.

Apenas en el año 1992 se creó la primera revista académica de carácter internacional sobre este nuevo campo de investigación, **Publics et Musées**, publicada por la Universidad de Lyon, en Francia. Es necesario retomar este proyecto en otras lenguas, incluyendo la nuestra, con el fin de contribuir a un debate que está aún en sus inicios, y del cual podría depender lo que alguien ha llamado “el porvenir de nuestro pasado”.

LAURO ZAVALA

INVESTIGADOR

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

XOCHIMILCO

Profesor e Investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente, desarrolla cursos sobre temas museológicos en la Escuela Nacional de Antropología, Coautor del libro “Posibilidades y límites de la comunicación museográfica” y múltiples artículos vinculados al tema del museo.

Bibliografía

1. Bicknell, Sandra & Graham Farmello, eds.: *Museum Visitor Studies in the 90s*. London, Science Museum, 1993
2. Bonfil Castro, Ramón; Néstor García Canclini et al.: *Memorias del Simposio: Patrimonio, museo y participación social (mayo 28 a junio 2, 1990)*. México, CNCA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) / INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), Colección Científica, núm. 272, 1993
3. Boniface, Priscilla & Peter J. Fowler: *Heritage and Tourism in "the Global Village"*. London, Routledge, 1993
4. Bourdieu, Pierre, Alan Darbel & Dominique Schnapper: *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Stanford University Press, 1991 (1969). Traducción del francés de Caroline Beattie y Nick Merriman
5. Dewey, John: *Art as Experience*. New York, Dutton, 1943
6. Falk, John H. & Lynn D. Dierking: *The Museum Experience*. Washington, Whalesback Books, 1992
7. García Canclini, Néstor: "Los abusos del patrimonio cultural", en Enrique Florescano (compilador): *El patrimonio cultural de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1a. ed., 1993, pp.41-61
8. -----: "El porvenir del pasado", en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Serie Los Noventa, CNCA/Grijalbo, 1990, pp. 149-190
9. Hanhardt, John G.: "Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual", *Revista de Occidente*, núm. 153, febrero 1994, pp. 91-104
10. Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and their Visitors*. London, Routledge, 1994
11. Karp, Ivan & Steven D. Levine, eds.: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1991
12. Lumley, Robert: "The Heritage Debate in England", en Roger Miles & Lauro Zavala, eds.: *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*. Londres, Routledge, 1994. Hay traducción al español ("El debate sobre el patrimonio cultural en Inglaterra") en *El museo del futuro*. México, UNAM, 1995, pp. 201-213
13. Luna, Juan: "Un acercamiento a la muerte del patrimonio cultural y la ecología en México", *Zurda*, núm. 5-6, 1989, pp. 115-122

14. Mandoki, Katya: Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano. México, Grijalbo, 1994
15. Mantecón, Ana Rosas: "Historia y vida cotidiana: la apropiación del patrimonio mexicana dentro y fuera del Museo del Templo Mayor", *Alteridades*, núm. 3, 1992, UAM Iztapalapa, pp. 11-20
16. Mintz, Ann: "That's Edutainment!", en *Museum News*, November-December 1994, pp. 32-35
17. Muensterberger, Werner: *Collecting: An Unruly Passion. Psychological Perspectives*. Princeton University Press, 1994
18. Pearce, Susan M.: *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1993
19. *Publics et Musées*. Presses Universitaires de Lyon, 86 rue Pasteur 69365 Lyon Cedex 05. Revista creada en 1992
20. Silverstone, Roger: "The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces", en Roger Miles & Lauro Zavala, eds.: *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*. London, Routledge, 1993. Hay traducción al español ("El medio es el museo: sobre los objetos y las lógicas en tiempos y espacios") en *El museo del futuro*. México, UNAM, 1995, pp. 26-43
21. Varios autores: *Patrimonio cultural: ¿qué hacer?* Número especial de *Este País. Tendencias y Opiniones*. México, núm. 32, noviembre 1993, pp. 2-25
22. Vidargas, Francisco, comp.: *Frontera de lo irremediable*. México, FONCA / Textos Dispersos, 1993
23. Walsh, Kevin: *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*. Londres, Routledge, 1992
24. Zavala, Lauro: "Towards a Theory of Museum Reception", en Sandra Bicknell & Graham Farmello, eds.: *Museum Visitor Studies in the 90s*, London, Science Museum, 1993, pp. 82-85
-----: "La experiencia de visita, entre el ritual y el juego", en L. Zavala, M. P. Silva y F. Villaseñor: *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*. México, UNAM, 1993, pp. 15-81
25. Zunzunegui, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla, Alfar, 1990

A lo largo de sus ediciones, el tema de Seguridad ha sido una constante en la Gaceta de Museos. Creemos que las aportaciones de los colaboradores que han tocado este tema son valiosas en dos aspectos. Por un lado, ofrecen acciones concretas, como la protección para los objetos de las colecciones o la seguridad integral de los inmuebles. Por otro, contemplan la Seguridad, en un sentido muy amplio, que abarca los tratados, acuerdos y convenios nacionales e internacionales, los programas de protección civil y los aspectos técnicos aplicables a inmuebles y colecciones.

A continuación presentamos el resumen del texto enviado por un asiduo colaborador, el Arq. Carlos Trápaga, y que por motivos de espacio nos vemos imposibilitados de publicar íntegramente. Asimismo nos tomamos la libertad de anotar una relación de los artículos sobre el tema que se han publicado, a los que remitimos para ampliar los puntos del presente texto.

Seguridad Global para el siglo XXI Nuestros Museos ante el Tercer Milenio

Un Nuevo Paradigma: Seguridad, Higiene y Protección

Al construir un concepto de Seguridad para Museos se propone un cambio de paradigma, la compleja red de convenios internacionales, cartas y declaraciones internacionales deben ser incluidos y la seguridad, higiene y protección incluyen al usuario, al prestador de servicios, a las actividades museológicas y al patrimonio del museo que aumenta cada día con mayor conocimiento y con valores agregados.

Nuestra legislación nacional comprende diversos niveles, leyes, reglamentos y normas oficiales mexicanas emitidas por diversos órganos de la administración pública tanto federal como estatal, aplicables a la realidad museal y que demandan de ésta su asimilación constante.

Educar a la Comunidad en la seguridad, la higiene y la protección : consolidar la cultura prevenciónista-proactiva

Los usuarios y los trabajadores reciben del espacio museístico, mediante la vivencia de espacios proactivos, la experiencia y el conocimiento aplicado en seguridad, higiene y protección, se estimula el compromiso para practicarlas y fortalecen su actitud corresponsable y solidaria hacia las colecciones y espacios del museo.

Seguridad en los edificios de museo

Sobre la base del edificio como el gran contenedor, como la envolvente protectora, que en una primera instancia conserva las “colecciones” construimos las primeras propuestas, seguridad estructural, protección del medio natural y desarrollo de condiciones mínimas, creadas o rescatadas de un edificio histórico o ex profeso que exigen la aplicación de la normatividad existente y plantean el desafío de una integración de la normatividad en este espacio.

Un análisis de las características físicas de los inmuebles museales permite una aproximación preliminar a la complejidad de la seguridad para museos, plantea que la vivencia, que la relación usuario—colecciones en el deleite y el aprendizaje se genera en un ámbito de protección, donde el usuario vive y comparte la seguridad de las colecciones.

Espacio Museístico : espacio generador de salud para usuarios y colecciones (Promoción de la salud)¹

Las características de espacio museal como espacio educativo y placentero plantea su naturaleza como espacio generador de salud para usuarios y prestadores, la aplicación de los principios de promoción de la salud de las Cartas de Alma Ata, Ottawa, Jakarta y la Declaración de México 2000, refuerzan lo ya postulado en la Cumbre de los Museos de las Américas (San José 1998) sobre Museos y Comunidades Sostenibles nos ha hecho reflexionar sobre el “Crear Salud” a través de la vivencia museal.

Ambiente Museal: vivencia de la Seguridad, higiene y Protección²

Asímismo el ambiente museal no sólo crea salud, cristaliza la vivencia por parte del usuario y del prestador de servicios, de la seguridad, higiene y protección dentro de los distintos aspectos de aplicación de la normatividad y plantea el enriquecimiento hacia la gestión y el aprendizaje social. Comunidades vivenciando y creando, aprendiendo y construyendo significados de la protección al patrimonio cultural.

Protección Civil en Museos³

Los aspectos de protección referentes a fenómenos geológicos, hidrometeorológicos, físico-químicos, biológicos y socio-organizativos de una comunidad, y que abarcan al Museo plantea la necesidad de sistemas de protección

1. Ver Gaceta de Museos No. 8, p.31-34

2. Ver Gaceta de Museos No. 9, p.21-24

3. Ver Gaceta de Museos No. 10, p. 20-26

especiales, dadas las experiencias nacionales e internacionales en la intervención de cuerpos de auxilio no especializados y la aplicación de planes no específicos.

Por tanto, se requiere construir y sobre todo concebir como posible la protección civil especializada para las “colecciones” del museo y los fenómenos socio-organizativos como el tráfico ilícito de bienes culturales en donde la participación de la comunidad del museo es estratégica.

Plan de Protección Civil: nuestras comunidades al rescate

Sólo las comunidades museales en su acción proactiva hacen posible la protección Civil dentro del Museo entendido éste como una institución social para el desarrollo, la convergencia de conocimientos, la creatividad local potencializa los recursos de apoyo en la sociedad en general ante los fenómenos geológicos, hidrometeorológicos, físico químicos, biológicos y sanitarios y sobre todo socio-organizativos.

Diagnóstico estratégico en seguridad, higiene y medio ambiente museal⁴

Con la finalidad de crear programas eminentemente participativos del conjunto de comunidades que constituyen la gran comunidad museal (usuarios, prestadores de servicios, patronatos, amigos del museo, comunidad sede, organizaciones no gubernamentales y la sociedad en general) requerimos de un diagnóstico estratégico donde la confluencia de debilidades y fortalezas específicas y amenazas y oportunidades del entorno permitan establecer los objetivos y las estrategias necesarias para crear Seguridad Global.

Requerimos de un diagnóstico estratégico donde la confluencia de debilidades y fortalezas específicas y amenazas y oportunidades del entorno permitan establecer los objetivos y las estrategias necesarias.

Identificación del nivel de la Seguridad Global

Bajo una concepción de análisis estratégico deberemos realizar el diagnóstico que nos permita conocer el nivel de seguridad global museística. Inicia con el levantamiento de información mediante cédulas de identificación de factores de riesgo y beneficio en los aspectos de salud, seguridad, higiene y protección del edificio-museo, estos mismos aspectos acerca de las colecciones, de los trabajadores y de los usuarios. Se realiza un análisis estratégico y las conclusiones se traducen a

4. Ver Gaceta de Museos No. 11, p. 15-21

líneas estratégicas que permitan dar solución a puntos neurálgicos específicos de cada museo.

Respecto a trabajadores y usuarios debemos considerar un enfoque de género, contemplar a los grupos sociales vulnerables (niños, mujeres, adultos mayores y discapacitados) y concebir la praxis museística como una praxis de desarrollo humano dentro de una psicología histórico— social (Vigotsky).

Seguridad Global

Se plantea como propuesta de la Mesa de Seguridad para Museos de ICOM – MEXICO una concepción global y globalizante de la seguridad, que abarca la salud, seguridad, higiene, protección y bienestar de los usuarios, patronato, amigos del museo, comunidad sede y sociedad en general; prestadores de servicios; las

Una concepción global y globalizante de la seguridad, que abarca la salud, seguridad, higiene, protección y bienestar.

actividades museológicas (seleccionar, adquirir, conservar, investigar, exhibir y difundir los testimonios materiales del hombre y su entorno para la sociedad y su desarrollo; y el patrimonio científico, artístico y tecnológico del museo (desde las colecciones, el conocimiento que generan, los sistemas de gestión de las distintas

actividades museales, su documentación y derechos correspondientes) bajo una cultura proactiva de protección.

Mesa de Trabajo de Seguridad para los Museos ICMS / ICOM - MEXICO

Actualmente se realizan actividades de desarrollo con respecto a la normatividad nacional de seguridad, higiene, protección, salud y bienestar con los directivos de los museos miembros de ICOM, y se ha establecido como compromiso publicar un cuaderno de estudio de seguridad para los museos que contenga el marco teórico y las propuestas consensadas sobre Seguridad Global para los museos a fin de colaborar a nivel mundial con la responsabilidad que nos corresponde como profesionales en la protección del patrimonio cultural como la herencia para las generaciones futuras.

Se ha establecido como propósito a corto plazo establecer convenios de colaboración a nivel nacional con la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS), la Secretaría de Salud (SSA), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), la Secretaría de Comercio (SECOFI), la Secretaría de Turismo (SECTUR),

la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), la Secretaría de Gobernación (SG) y los gobiernos estatales y del Distrito Federal; a nivel internacional con la Organización Internacional del Trabajo (OIT), la Organización Mundial de la Salud (OMS), los países miembros de la Conferencia Interamericana de Seguridad Social (CISS), la Organización Mundial de Comercio (OMC), la Organización Mundial de Turismo (OMT), y los Programas de Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), para la Mujer, para la Protección del Ambiente y para el Desarrollo, a fin de enriquecer nuestro conocimiento y participar en el papel que le corresponde a la comunidad de museos en el desarrollo de la sociedad.

Es fundamental mencionar la necesidad de un nuevo Acuerdo Presidencial sobre Seguridad Global para Museos, que abarque la concertación intersecretarial, la coordinación de los diversos sectores públicos, sociales y privados involucrados en el quehacer museal, y la vinculación de acciones que logre potenciar esfuerzos y optimar recursos para lograr el objetivo de la "Protección Global del Patrimonio Cultural de la Humanidad"; así como la participación en los grupos de trabajo para la elaboración de las Normas Oficiales Mexicanas correspondientes a las diferentes entidades de la Administración Pública Federal.

Creando Seguridad Global

Pensemos y creemos seguridad global para el patrimonio cultural y para el desarrollo de nuestra sociedad. Participemos como comunidad museal en la construcción de la experiencia social de la seguridad global y aportemos esta experiencia museológica para la mejora continua y actualización permanente de las Normas Oficiales Mexicanas sobre la materia, y en el cumplimiento de los Convenios y Recomendaciones, Tratados y Compromisos aceptados por nuestro país, transformemos el ámbito museal.

ARQ. CARLOS ALBERTO TRÁPAGA CRUZ
INSTITUTO DE ARQUITECTURA Y URBANISMO A.C.
COLEGIO DE ARQUITECTOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO A.C.
SOCIEDAD DE ARQUITECTOS MEXICANOS A.C.
SEGURIDAD PARA LOS MUSEOS ICMS
CONSEJO MUNDIAL DE MUSEOS ICOM - MÉXICO
U N E S C O

Referencias bibliográficas

- Ley Federal del Trabajo
- Ley del Seguro Social
- Reglamento de Seguridad, Higiene y Medio Ambiente de Trabajo. STPS
- ICOM. Estatutos y Código Deontológico. Paris:ICOM-UNESCO, 1997
- ICMS. Cahier d' étude. Comité pour la sécurité dans les musées. Paris: ICOM/ICMS, 1997
- IMSS. Programa Estratégico de Salud en el Trabajo 1996 - 2000
- IMSS. Acuerdo de Acciones Vinculadas
- IMSS. Delegación No 3 Suroeste. Planeación Estratégica, 1997
- OIT. Seguridad, salud y bienestar en las obras en construcción. Ginebra, Suiza, 1997
- SECODAM. Programa de Modernización de la Administración Pública Federal. 1997
- STEINER. Planeación Estratégica. México: Editorial CECSA 1992
- STPS. Reglamento Federal de Seguridad, Higiene Y Medio Ambiente de Trabajo
- ROTHERDY B. Normas en la Industria de los Servicios ISO 9000 / ISO 14000. 1998
- VALDEZ L. Conocimiento es Futuro. Hacia la Sexta generación de la Calidad. 1996
- VIGOTKY, L.S. Obras Escogidas Tomo I. Editorial Visor. Madrid España. 1993
- SECOFI. Ley de Protección al Consumidor
- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. Seguridad, Gaceta de Museos. México: INAH / Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones / Centro de Documentación Museológica, 1997 – 1998. (números 6 al 12)

Fuentes de Información

- Cursos para Director Responsable de Obras. Facultad de Arquitectura UNAM / Colegio de Arquitectos / Gobierno del D.F. (México, 1997, 1998, 1999)
- Cumbre de los Museos de las Américas (San José, Costa Rica, 1998)
- III Jornadas Nacionales de Promoción de la Salud. Salud en el Trabajo. IMSS. (México, 1998)
- III Congreso Internacional "Hospital del Futuro". SMAES. (México, 1998)
- Seminario Permanente: Atención de Accidentes. Facultad de Medicina / Facultad de Arquitectura UNAM (México, 1999)
- III Reunión Nacional de Investigación en Salud en el Trabajo. IMSS (México, 1999)
- IV Reunión Nacional de Investigación en Salud en el Trabajo. IMSS (México, 2000)

Gacetas de Museos en que se incluyeron artículos sobre Seguridad:

Gaceta no. 1

Seguridad en Museos
Leonor Lara de la Fuente

Gaceta no. 3

Un enfoque de la seguridad en los objetos de colección de los museos
Héctor Mendoza Negrete, José Patricio Mejía Venegas

Gaceta no. 4

Acuerdo Presidencial del 20 de febrero de 1986, por el que se establece normas de seguridad para la protección y resguardo del patrimonio cultural que albergan los museos
MLO

Gaceta no. 5

Seguridad en los inmuebles de museos
Alberto Salazar Hernández

Gaceta no. 7

Seguridad, higiene y protección de las colecciones del espacio arquitectónico – museístico, de los recursos humanos y de los usuarios
Carlos Alberto Trápaga Cruz

Gaceta no.8

Espacio museístico: generador de salud par las colecciones y el hombre
Carlos Alberto Trápaga Cruz y Eveline Brom Klanner

Gaceta no. 9

Ambiente museal: vivencia de la seguridad, higiene y protección para las colecciones y para el ser humano
Carlos Alberto Trápaga Cruz y Eveline Brom Klanner

Gaceta no. 10

Entorno y Protección Civil
Eveline Brom Klanner

Gaceta no. 11

Diagnóstico: la identificación de debilidades, fortalezas, amenazas y oportunidades de la seguridad global en el Museo.
Carlos Alberto Trápaga Cruz y Eveline Brom Klanner

Gaceta no. 12

Creando Comunidades sostenibles: Seguridad Global. Práctica museológica vital para la cultura como base del desarrollo sostenible
Carlos Alberto Trápaga Cruz y Eveline Brom Klanner

Gaceta no. 13

Seguridad Global para los Museos. Seguridad Global para el Siglo XXI en nuestros museos
Carlos Trápaga Cruz

Patria de la Justicia

Con estas palabras, el Prof. Pedro Henríquez Ureña (1884 - 1946) propuso el primer (y supremo) ideal de Latinoamérica. Justicia, antes que cualquier otra aspiración, se òalaba este ensayista, filólogo e historiador dominicano, uno de los más preclaros humanistas del continente.

Con estas palabras, Horacio Cerruti, en su texto sobre la construcción utópica en el "nuevo" mundo¹, afirma el irrenunciable derecho de los latinoamericanos a edificar nuestra propia utopía, el lugar propio. Nuestros jóvenes países, surgidos en las más difíciles condiciones y que aglutinaron numerosos pueblos, continúan hoy día la búsqueda de soluciones adecuadas a los contextos políticos, a los recursos humanos y materiales disponibles, a una geografía y a una historia que numerosas veces ha sido lugar de realización de utopías ajenas.

El desarrollo de los museos latinoamericanos refleja la construcción de las diferentes utopías en cada país: ya como memoria y afirmación histórica de los nacientes Estados en los Museos Nacionales, ya en su diversificación temática dirigida a sectores sociales específicos, ya en la creación de espacios para hacer realidad el desarrollo sustentable al proteger y aprovechar adecuadamente los recursos naturales.

La guía inicial de este texto fue un resumen de los museos latinoamericanos basado en la información de los autores de 18 países que han colaborado con esta Gaceta. Se advierte enseguida la complejidad del tema y aunque contamos con información actualizada, ciertamente no resulta exhaustiva de todos y cada uno de los países que conforman el subcontinente.

Sabemos que contamos con valiosos datos sobre el desarrollo histórico de los museos en varios países hermanos, y sobre múltiples temas particulares. Por esta

1. CERRUTI G., Horacio. "Peripecias en la construcción de nuestra utopía" en El descubrimiento de América y su sentido actual. ZEA Leopoldo (comp.) México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Fondo de Cultura Económica, 1992. pp. 111-119

razón nuestro objetivo, más modesto, es señalar los desafíos que aparecen como temas comunes a muchos países, a pesar de las particularidades de cada región y exponer, de manera muy resumida, las soluciones museológicas que se proponen.

A tal fin, hemos agrupado los temas de más de veinticinco artículos publicados, en cuatro grandes temas, relacionados entre sí, incluyendo también breves comentarios de la experiencia mexicana. Con el fin de facilitar la lectura, se anotaron únicamente las referencias de la Gaceta en que se publicaron los textos a que se alude.

I. Origen de los Museos en Latinoamérica

En la Gaceta se han difundido once artículos que tratan específicamente sobre el desarrollo histórico de los museos en la región; generalmente es punto clave en estas historias la aparición del Museo Nacional. En este tipo de museos, se aprecia que los esfuerzos por reflejar una imagen de Nación utilizando el museo son vigentes; para algunos países, con recientes y graves conflictos armados, el Museo Nacional es una prioridad, tanto por su sentido de cohesión social como por el deseo de mostrarse al mundo a partir de la expresión simbólica del museo-monumento.

Los centenarios Museos Nacionales, de Antropología o de Arqueología en **Bolivia, Colombia, Costa Rica, México** y los proyectos más recientes en **El Salvador y Panamá**, tienen ese carácter nacional tanto por el soporte científico que explica las culturas de los pueblos que conforman cada nación, como por su necesidad de expresar una continuidad histórica y afirmar un destino común.

Si bien comparten una azarosa historia por su supervivencia, entre la falta de valoración de su misión, las luchas políticas y las crisis económicas, estos Museos pioneros cristalizaron su experiencia para continuar con la creación de museos de sitio, museos regionales, locales o municipales, museos universitarios, museos privados, museos comunitarios... una gama de espacios que ha rebasado la posición tutelar del Estado y que ha vuelto más complejo y dinámico el medio museístico.

Disculpándonos con los colaboradores latinoamericanos por no poder citar aquí las numerosas ideas vertidas sobre el tema, queremos mencionar el texto sobre

los Museos en **Haití**, país de reciprocidad y ayuda mutua ante las adversas condiciones que vive. El autor ve en el museo, instrumento centenario, la posibilidad de "un lugar abierto para todos, sin discriminación de edad o conocimientos previos, independientemente de cualquier formación particular". (Gaceta no. 17 pp. 60-65). Este acceso ágil a la educación, en mayor o menor medida, es una de las funciones vitales que el museo latinoamericano debe proseguir.

Otro aspecto, la preservación de los objetos arqueológicos también ha estado íntimamente ligada al origen de estos museos. De hecho, ha sido el principal argumento para defender su creación y continuidad: la conservación de dichos testimonios, como bienes culturales de la Nación. Aunado a ello, las políticas culturales y la legislación sobre el patrimonio cultural han sido factores decisivos para la creación de museos y para la formación de recursos humanos.

Tenemos aquí, los temas comunes que referíamos al inicio; la atención de los museos latinoamericanos, explicable en parte por su desarrollo histórico, está centrada en tres grandes desafíos: la conservación del patrimonio cultural, la formación de recursos humanos y la estructura organizativa propiciada por las políticas culturales que permitan su desarrollo.

II. Conservación del Patrimonio

Una ocupación constante del medio museológico latinoamericano son las medidas contra el saqueo arqueológico. La riqueza de sus testimonios es tal, en cantidad y calidad, que esta región desde hace quinientos años ha provisto de colecciones a museos en todo el mundo. Primero "curiosidades" de pueblos primitivos, después objetos reconocidos por su valor científico, continúan siendo testimonios de la concentración patrimonial de las metrópolis la que colonizaron.

Las acciones latinoamericanas frente a esta situación, reseñadas en la edición 16 de la Gaceta por voceros de Bolivia, Colombia, Costa Rica y Chile, siguen siendo prioritarias e inclusive más apremiantes ante los cambios impuestos por la globalización y sus innovaciones tecnológicas.

Bolivia planteó una perspectiva desde la educación al brindar apoyo institucional a los "museos de bolsillo". Museos con los que se pretende interactuar incluso con las comunidades más aisladas para que la valoración del patrimonio

cultural se afirme en las personas junto con el sentido de su conservación (Gaceta 16, pp. 33-35). **Costa Rica** ofreció otra respuesta: la adquisición de los bienes arqueológicos por parte las Instituciones Autónomas con el fin de contrarrestar su exportación. (Gaceta 16, pp. 60-65)

En **México**, la adquisición legal de piezas por instituciones no se ha considerado viable por el posible fomento a los efectos del saqueo: la destrucción del contexto arqueológico. En cuanto a la labor de extender el compromiso social sobre el patrimonio, se realiza a través de diversos programas y de los servicios educativos de los dos principales organismos que atienden museos: el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes. El primero de ellos cuenta con un Programa Nacional de Museos Comunitarios en coordinación con la Dirección General de Culturas Populares, que justamente propicia la valoración y conservación del patrimonio por organizaciones sociales creadas con ese fin.

Colombia y **Chile** tocaron el tema desde el punto de vista legislativo. (Gaceta 16, Colombia: pp. 50-57; Chile: pp. 67-60). Un primer e importante paso ha sido el reconocimiento interno para instaurar como ley la protección de los bienes arqueológicos. El necesario complemento de esto, es la firma de acuerdos y convenios internacionales para impedir la exportación e importación de estos objetos y para facilitar la restitución de los que salen de forma ilegal. Difícilmente se cumplirán estos objetivos existiendo en los convenios requisitos imposibles de cumplir en la práctica, como comprobar que las piezas ingresadas legalmente a un país fueron extraídas de un sitio no explorado y por tanto producto del saqueo.

III. Formación Profesional

Este aspecto, también de vital importancia, ha sido desarrollado por Brasil y Colombia en la edición 16; Cuba y Perú continuaron el tema en la edición siguiente y Venezuela participó en la edición 18.

Punto común a todos ellos es que la insuficiencia de personal altamente calificado, con una comprensión global de los problemas nacionales y la dificultad para allegarse fondos tanto para su formación como para posibilitar el uso de nuevas tecnologías.

El **Brasil** ve una íntima relación entre el desarrollo del museo público y la orientación para formar a los especialistas en los museos de historia y de arte. Se marcó así, un distanciamiento entre museólogos y museos de ciencias que recientemente se empieza a cerrar, fenómeno que también ocurrió en otros países, México incluido.

También resalta la participación brasileña en el ámbito internacional desde la fundación del ICOM en 1945, en la propuesta de creación de la Asociación Latinoamericana de Museos y en el ICOFOM lo que impulsó una teoría museológica, una profesionalización inscrita en el sistema universitario. (Gaceta 16, pp. 36-48)

Los señalamientos del **Perú** hicieron hincapié en la capacitación y la tecnología para el registro, catalogación, conservación preventiva y restauración de las colecciones, así como en el aspecto museográfico para presentar exposiciones de mayor calidad. (Gaceta 17, pp. 75-84)

Al hablar de las tendencias en la museología, **Cuba** comparte la importancia de la capacitación, haciendo notar que debemos romper con la visión del objeto por sí solo y en cuanto a la inquietud por las nuevas tecnologías, sugiere reflexionar sobre nuestra realidad para desarrollar esta tendencia de innovación tecnológica sin olvidar aquellas las soluciones propias, que son vigentes aún e insiste en la sensibilización de todo el personal: el museólogo, el técnico, pero también el personal administrativo y de servicio. (Gaceta 16, pp. 43-48)

Venezuela brindó un amplio panorama del tema, en que relaciona las políticas culturales y los programas que desde 1986 incluye como parte importante la formación de recursos humanos.

Entre otros datos está el señalamiento venezolano de crear una base documental y bibliográfica (Centro de Documentación e Información de Museos), de apoyarse en los cursos impartidos, de todos niveles, para proyectar una maestría que respondiera a las necesidades del país y la inclusión de un plan formativo dirigido a los directores de museos.

IV. Organización de los museos a nivel nacional

En esta sección y de manera muy esquemática, presentamos las referencias de los países que brindaron datos sobre su actual estructura institucional y las relaciones con museos dependientes de otras instancias.

Brasil. Los Museos Nacionales, casi siempre ubicados en los grandes centros urbanos del país, actúan en red. De esta manera, y principalmente en el campo de las artes plásticas, facilitan exposiciones itinerantes con acervos extranjeros y la formación de colecciones brasileñas que viajan a otros países. Considera vital compartir información a través de las redes virtuales.

Del Ministerio de Cultura depende el Sistema Nacional de Museos, cuya Coordinación Nacional de los Acervos Museológicos también trabajó en la década de los ochenta con los Centros de Memoria y Centros Culturales, sumándose en la siguiente década proyectos financiados total o parcialmente por empresas privadas.

Colombia. El Ministerio de Cultura (antes Instituto Colombiano de Cultura) cuenta con una Ley de Cultura que fija la misión de los museos, depositarios de bienes patrimonio de la nación y al servicio de la educación y con la Red Nacional de Museos que desde el Museo Nacional apoya desde 1986 el desarrollo local y la descentralización; esta Red permite realizar el Plan Nacional de Inventarios de Colecciones, el envío de exposiciones itinerantes del Museo Nacional a todos los municipios y la divulgación de publicaciones.

Cabe acotar que este planteamiento de descentralización que se dio en Colombia tuvo repercusiones a nivel mundial y a mediados de la década de los ochenta ya sumaban varias las políticas culturales latinoamericanas que se manifestaban por la descentralización de los servicios culturales.

Costa Rica. A partir de 1980 hay un auge encabezado por la Dirección General de Museos y una política de regionalización; una década después se desarrollan nuevas propuestas como los museos productivos y los ecomuseos y a partir de enero del 2000, el programa de Museos Regionales queda a cargo del Museo Nacional. (Gaceta 4, pp. 21-23).

La Red ILAM, uno de los tres proyectos del Instituto Latinoamericano de Museología, se inauguró en octubre de 1996; realizó una propuesta clasificatoria de museos, para construir la página virtual del Directorio de Parques y Museos de Latinoamérica, además de llevar a cabo proyectos especiales orientados a la capacitación como el Museodoc (Centro de Documentación).

En 1999, el Directorio enlistaba por país, unos 4500 instituciones entre museos y áreas protegidas y unas 1500 páginas web para recorridos virtuales. Los proyectos a futuro son, entre otros, incluir los países de habla inglesa y francesa, la traducción del sitio al inglés y establecer una Biblioteca virtual. (Gaceta 17, pp. 38-42)

Chile. Alrededor de un centenar de museos dependían en 1984 del Ministerio de Educación, universidades, municipalidades, entidades religiosas, civiles y particulares. En 1997 se mencionan 161 unidades museológicas, de numerosas temáticas.

Los 26 museos estatales dependen de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, a través de la Subdirección de Museos, si bien ésta es un organismo rector de los museos, establece políticas y normas, asesora y coordina proyectos con otras entidades. (Gaceta 5, pp. 24-27)

Ecuador. De acuerdo a un diagnóstico de 1996 elaborado por la Dirección del Patrimonio Cultural del Distrito Metropolitano de Quito, esta Provincia concentraba 38 museos, en segundo lugar, la Provincia de Cuenca contaba con 11 museos. Cabe destacar que la actividad museística estuvo dominada por los Museos del Banco Central (Museo Nacional, Museo Antropológico y Museo Nacional Etnográfico), existe una inmensa diversidad: Museos de Arte, Colonial, Moderno, Contemporáneo; museos in situ, incluyendo parques arqueológicos, museos comunitarios y museos privados.

Perú. De la información de la Guía de Museos del Perú, se desprende que de 195 museos, 67 se encuentran en el Departamento de Lima y 51 dependen del Instituto Nacional de Cultura, a través del Sistema Nacional de Museos del Estado. El ICOM - Perú resalta la necesidad de partir de estos datos para aplicar una encuesta cualitativa que dé un perfil más exacto de cuáles son los recursos de cada museo, sus procesos organizativos, sus prioridades.

Venezuela. Del Consejo Nacional de Cultura depende la Dirección General Sectorial de Museos desde 1986; el Sistema Nacional de Museos impulsado por la mencionada Dirección abarca desde la formación de recursos humanos, asistencia y asesorías, encuentros anuales de directores, un centro de documentación y un proyecto editorial.

Es a partir de 1999 que cambia la estructura y se incluye la figura de un Consejo Nacional de Museos, como órgano de funcionamiento entre las instituciones, mencionando también el estímulo del desarrollo cultural a través de la descentralización.

Como nota aclaratoria e importante, es necesario mencionar que **Honduras y Nicaragua** participaron en la Gaceta, el primero con un interesante texto sobre la función de los museos etnográficos para hablar de las realidades actuales y el segundo sobre un museo en particular: el museo-archivo Rubén Darío, museos biográficos como éste, que ocupan un lugar significativo en toda la región latinoamericana.

Comentarios finales

En varios de los textos se habla de la conformación de los comités nacionales del ICOM; en mayor o menor grado se menciona cómo los parámetros de este organismo internacional han influido en la construcción de postulados museológicos. Temas centrales como la definición misma del museo, sus funciones, su inserción en la sociedad actual, los códigos de ética profesional, entre otros, son adoptados y adaptados a la realidad de cada país, a la par que surgen propuestas novedosas en cada uno de ellos.

Este brevísimo resumen de las inquietudes y propuestas museológicas dejan vislumbrar que existe una experiencia y una voluntad para continuar la utopía latinoamericana, basados en el conocimiento, el intercambio y la organización.

GACETA DE MUSEOS
ANGÉLICA AVILA MELÉNDEZ

Bibliografía:

1. Textos publicados en los siguientes números de las Gacetas (México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones) :

2. Número 4. Diciembre 1996

3. Número 5, Marzo 1997

4. Número 6, Junio 1997

5. Número 16, Octubre - Diciembre, 1999

6. Número 17, Enero - Marzo 2000

7. Número 18, Abril - Junio 2000

La respuesta de los colegas de la hermana República de Argentina para participar en esta publicación, rebasó nuestras expectativas por su importancia y debido a que nos presenta un todo bien integrado, deseamos vincularlo incluyéndolo completo en esta Gaceta No. 20, última del año y del ciclo administrativo federal 1995-2000. Las ideas claramente expuestas, coinciden con las de mayor actualidad hoy día, en el pensamiento museológico, Argentina ha sido pionera en la profesionalización y formación de personal para los museos, habiendo iniciado cursos desde 1922, como ya lo hemos señalado anteriormente.

Los Museos en la Argentina

Los dos proyectos de investigación que dirijo sobre la temática del museo, uno en la Universidad Nacional de La Plata: “El museo como acto comunicativo. Su producción e interpretación”, y el otro en la Universidad Nacional de Jujuy: “Comunidad y Museo. La problemática de su integración en el caso del Museo de Alto La Viña”, configuran una estrategia de análisis en la que se concilian dos enfoques fundamentales de los estudios sobre el museo: *la exhibición de objetos y su interpretación por la comunidad participante*.

Si se tienen en cuenta ambos aspectos, resulta posible informar acerca del estado de desarrollo del concepto de “museo”, desde una perspectiva de política institucional, y del nivel de receptividad que el concepto de “museo” alcanza en una determinada comunidad. Al menos, así tratamos de responder a la invitación del Mtro. Felipe Lacouture Fornelli, para dar cuenta, desde las páginas de la GACETA DEMUSEOS, de algunas características específicas de los museos de la Argentina.

Ante la imposibilidad de ofrecer, en breves páginas, una mirada suficientemente rica como para informar acerca de la totalidad de la oferta museal en la Argentina (alguna estimación extraoficial los lleva a más de 4000 establecimientos) y su receptividad tanto por parte de propios como de visitantes del exterior, hemos optado por trabajar algunos puntos en particular, que permitan, a un eventual lector, hacerse una idea de su estado actual en nuestro país. Los autores de los textos que siguen son todos, aparte de su tarea académica, en la Universidad o Institutos Terciarios, y/o de su tarea institucional, como Directores de concretos museos, integrantes de los Proyectos de Investigación que mencioné inicialmente.

Mercedes FILPE, Titular de Diseño Gráfico y Directora de la Carrera de Diseño en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, junto con Sara Guitelman y Guillermina Noël, Adjunta y JTP de esa Cátedra, desarrollan un rápido y crítico análisis acerca de las condiciones de comunicabilidad e identificación urbana de cuatro de los principales Museos de la Ciudad de La Plata, en la Provincia de Buenos Aires.

Jorge KULEMEYER enfoca su tema desde una sólida experiencia como Director del Centro Cultural y Museo Arqueológico “Jorge Pasquini López” de Alto La Viña, en San Salvador de Jujuy, la capital de la provincia más noroeste de la Argentina. En su trabajo, analiza, de manera sintética, aspectos salientes de la concepción y gestión del proyecto que lleva a cabo como Director del Grupo Yavi de Investigaciones Científicas, el cual, desde principios de 1996, sin contar con apoyo estatal, ha comenzado a organizar un polifacético complejo que incluye un sector de museo y desarrollo de actividades culturales y educativas y un centro de investigaciones científicas (con laboratorios de arqueología, palinología y sedimentos).

Eleonora LANGARD, es Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Semiótica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata y, desde hace varios años, investigadora, actualmente en el tema del Museo como acto comunicativo. Junto con Bárbara Ponce y Romina Romero esbozan un agrupamiento cualitativo básico de los tipos de museo que pueden identificarse en los diversos catálogos de museos argentinos, completándolo con una aproximación cuantitativa.

Alicia SARNO, junto con su equipo docente integrado por María Emilia Grandí y Florencia Lloret, es integrante del Departamento Patrimonio Cultural e Investigación Histórica, del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, y titular de las Cátedras de Museografía I y II y de Introducción a la Museología, todas ellas en el Instituto de Formación Docente. Tras una rápida caracterización de la historia de los museos en la Argentina, dirigen una severa mirada crítica hacia las consecuencias que la actual coyuntura económica y la falta de políticas estatales adecuadamente fundadas, acarrearán al desarrollo de la actividad museística.

Christian Hugo TOLDO, también integra la Cátedra de Semiótica en la Universidad Nacional de La Plata y viene trabajando en las investigaciones sobre el Lenguaje de las Ciencias y sobre el Museo, desde 1995. Su trabajo propone al Museo del Puerto de Ingeniero White, una pequeña localidad cercana a la ciudad de Bahía

Blanca, pero “lejos de todas partes”, como caso único, al menos en Argentina, de institución participativa que, además de la exhibición, apela a otro complejo repertorio de actividades para vincularse y enriquecer la interpretación dinámica que sus visitantes, locales o extraños, puedan llegar a construir acerca de la historia, recuerdos, tradiciones, fiestas y catástrofes, de sus propios pobladores “llegados”, a su vez, “de los lugares más remotos del globo”.

JUAN MAGARIÑOS DE MORENTIN
PROFESOR TITULAR DE LA CÁTEDRA DE SEMIÓTICA, DE LA FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACIÓN SOCIAL, UNLP.
morentin@inea.com.ar

Los museos argentinos en cifras

Cuántos y cuáles son los museos en la Argentina no son preguntas fáciles de responder. Podríamos comenzar diciendo que no hay un registro oficial completo, fiable y actualizado que permita conocer todos los museos existentes en el país. Ésta es una gran dificultad para poder organizar el mapa museográfico argentino, los datos que se proporcionan aquí son parciales y en algunos casos pueden no coincidir con la realidad presente. Por este motivo, con la intención de aproximarnos a esta cuestión y con el objetivo de conocer la cantidad y las características de los museos en nuestro país recurrimos a dos tipos de fuentes; por un lado, los listados publicados en Internet, porque es una fuente de acceso directo desde cualquier lugar del mundo y también debido a que en los sitios que mencionaremos encontramos organizados y sistematizados un número significativo de museos. A su vez, se proporcionan algunos datos obtenidos de publicaciones oficiales.

El listado de Estudios Museológicos de Rosario (EMR)¹ es uno de los más actualizados y completos de los que se consultaron, están allí agrupadas por provincias 442 instituciones entre las que se consignan además algunos centros culturales y fundaciones. Una cantidad semejante de instituciones, y de características similares, ha sido sistematizada por la Fundación YPF², que con fondos privados ha financiado proyectos seleccionados entre los museos que se presentaron a un concurso que promovía la innovación dentro esas instituciones.

Los organismos oficiales suelen presentar sólo los museos que están en la esfera de su jurisdicción, así por ejemplo, la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, dependiente de la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Nación, cuenta en su página web³ con links de sólo 22 museos en todo el país, mientras que, en los otros listados los museos nacionales que contabilizamos en total ascienden a 31, por lo que, si bien tomamos estos datos en cuenta, nos resultaban insuficientes para brindar un panorama completo de la cantidad y las temáticas de los museos

1. www.geocities.com/emuseoros/ERM_museos_Argentina.htm

2. www.museosargentinos.org.ar

3. www.cultura.gov.ar/museos/los_museos/html

argentinos. En una guía de museos argentinos, publicada en 1986 por la Dirección Nacional de Museos⁴, el número de los museos nacionales es de 98 en total.

Los museos fueron organizados en dos grandes grupos; el primero responde a la jurisdicción de la que dependen los museos, en este agrupamiento se contabilizaron las instituciones de acuerdo a su pertenencia a la administración nacional, provincial, municipal o privados, teniendo en cuenta que estas categorías abarcaron también instituciones como las dependientes de las Fuerzas Armadas (que son nacionales) o, en algunos casos, los museos de criminalística dependientes de los cuerpos de policía provinciales, por lo que son sumamente generales, pero sirven para tener un panorama de la distribución de los museos en las diferentes jurisdicciones del país.

Como ya se dijo, el total de los museos nacionales contabilizados en la página web de Estudios Museológicos de Rosario es de 31, los dependientes de las

Los museos municipales son los más numerosos... puede pensarse que existe una tendencia a la descentralización.

gubernaciones provinciales son 31, y los museos municipales son 63. Sólo tres de los museos incluidos en los listados se consignan como privados, pero es posible pensar, a partir de otros datos que se aportarán, que en muchos de los casos los museos privados no están explícitamente designados como tales. Como se verá, el total de todos estos museos sumados es muy inferior al total de 442 museos. Lo que sucede es que en muchos casos la dependencia del museo no está

mencionada y es complejo acceder a esa información en cada caso en particular, pero, incluimos esta información porque aunque fuera parcial, podría brindar una aproximación proporcional a los totales.

En *Argentina y sus museos* el total de estas instituciones asciende a 515, pero lamentablemente la información que se suministra en esa guía no ha sido actualizada. Sin embargo, para tener una idea de la pertenencia de los museos a las distintas jurisdicciones puede sernos de utilidad. Los museos nacionales son 98, la misma cantidad de museos provinciales, son 189 los municipales y un total de 121 museos privados. Además de dos categorías especiales que son los museos de administración mixta, que en ese momento eran 5 en todo el país, y los llamados comunales, que son sólo 4 en la provincia de Santa Fe.

Como puede observarse a partir de las cifras, los museos municipales son los más numerosos por lo que puede pensarse que existe una tendencia a la descentralización de los museos, sobre todo teniendo en cuenta que los museos

4. Argentina y sus museos, Guía publicada por la Dirección Nacional de Museos de la Secretaría de Cultura, Buenos Aires, 1986.

nacionales y provinciales son proporcionalmente la mitad de los pertenecientes a la administración municipal. Sin embargo, hay dos datos que son importantes para hacer una correcta lectura de estas cifras, como el hecho de que 46 del total de los museos nacionales están emplazados en la Capital Federal y 78 del total de los museos municipales se encuentran en la provincia de Buenos Aires. Teniendo en cuenta además que los museos privados son más que los nacionales o los provinciales tomados por separado.

El segundo agrupamiento responde a seis categorías muy generales que se tomaron como referencia a partir de los temas y los tipos de colecciones que poseen los museos y fue realizado en base al listado de Estudios Museológicos de Rosario. Los museos, respondiendo a estas categorías, pueden ser históricos, regionales, de ciencia y técnica, de ciencias naturales, de arte o los que denominamos como mixtos, ya que se conjugaban en su interior colecciones de diversa índole (por ejemplo el Museo de Arte e Historia de los Toldos o el Museo Paleontológico, Arqueológico e Histórico de la Ciudad de Deán Funes, y que no responden a ninguna de las otras cinco categorías). Estos conjuntos de museos se intersectan con el agrupamiento anterior.

En la categoría de museos Históricos se incluyeron, además de los tradicionales museos consagrados a la Historia, los de tipo biográfico, indigenistas, los de todos tipos de colecciones de objetos históricos, por ejemplo de autos antiguos, que no fuesen obras de arte ni muestras que tuviesen como finalidad la transmisión de conocimiento científico. En no pocos casos, el museo era al mismo tiempo Archivo histórico. Esta categoría permitió agrupar 175 museos en todo el país, por lo que se puede hablar de una preponderancia de los museos históricos en Argentina.

Entre los museos de Ciencias Naturales se contaron los museos más tradicionales vinculados con disciplinas biológicas, los antropológicos, arqueológicos, paleontológicos, etnográficos. Son 58 los museos de este tipo que se cuentan en la lista con la que se trabajó. Entre los museos de Ciencia y Técnica se incluyeron los nuevos museos de ciencia interactivos, los de ciencias exactas más tradicionales y los de orientación tecnológica, este tipo de museos en la Argentina son muy escasos, en todo el país la cifra total asciende a sólo 19 museos.

Una de las deficiencias más preocupantes para los especialistas en museos en la Argentina es precisamente la carencia de registros completos, confiables y que permitan conocer la situación actual

Los museos regionales suelen reunir colecciones de diferentes características, por ejemplo Historia y Paleontología, pero siempre concernientes exclusivamente a la zona de influencia de la localidad en la que se encuentran. En Argentina esta categoría reúne 54 instituciones.

Dentro de la categoría de Artes se incluyen cualquiera de las formas posibles de su expresión desde los más clásicos de pintura y escultura hasta los de historietas, fotografías, etc. El total de museos reunidos en este agrupamiento es de 61. Los museos a los que denominamos mixtos llegan a sumar 14.

Para revisar con propiedad estas cifras hay que tener en cuenta la escasa información de que se dispone, por lo que queremos aclarar que al momento de realizar los agrupamientos, que son -de más está decirlo- absolutamente arbitrarios, en algunos casos se ha optado por incluir a los museos en sólo una de las categorías y, en algunos casos, en ninguna de ellas. Faltan mencionar 7 centros culturales que se toman en cuenta por la lista de Rosario y que comienzan a estar agrupados junto a los museos tradicionales en estos listados, ya que también la Fundación YPF los incorpora en su lista.

Una de las deficiencias más preocupantes para los especialistas en museos en la Argentina es precisamente la carencia de registros completos, confiables y que permitan conocer la situación actual de su campo de estudio, cabalmente. Esta información es imprescindible para poder delinear en el presente un panorama que aporte al conocimiento de estas instituciones, pero, es al mismo tiempo fundamental para proyectar una política de museos en el futuro.

Los museos argentinos según la jurisdicción de que dependen

Jurisdicción Fuente	Nacional	Provincial	Municipal	Privados	Mixtos	Comunal
Listado EMR (actual, datos incompletos)	31	31	63	3	-	-
Argentina y sus museos (1986)	98	98	189	121	5	4

Los museos argentinos según los temas

Categoría Fuente	Históricos	Artes	Ciencias Naturales	Ciencia y Técnica	Regionales	Mixtos
Listado EMR (actual, datos incompletos)	175	61	58	19	54	14

La jurisdicción y los temas de los museos

Jurisdicción Fuente	Nacional	Provincia	Municipal	Privados
Catálogo de Museos, Monumentos y Sitios Históricos (1989) ⁵	7	9	90	49

Categoría Fuente	Históricos	Artes	Ciencias Naturales	Ciencia y Técnica	Regionales	Mixtos
Catálogo de Museos, Monumentos y Sitios Históricos (1989)	74	27	20	5	13	16

en la Provincia de Buenos Aires

ELEONORA LANGARD

JEFA DE TRABAJOS PRACTICOS EN LA CÁTEDRA DE SEMIÓTICA DE LA
FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA UNLP.
elangard@yahoo.com

BARBARA PONCE

AYUDANTE GRADUADA DE LA MISMA CÁTEDRA.
eliabar@yahoo.com

ROMINA ROMERO

AYUDANTE GRADUADA DE LA MISMA CÁTEDRA.
rominron@topmail.com.ar

5. Este catálogo fue publicado por la Dirección de Museos, Monumentos y Sitios Históricos de la Provincia de Buenos Aires en 1989. Estos cuadros se agregan, aunque los datos no están actualizados, a modo de ejemplo. Buenos Aires es el estado provincial más poblado del país y con el más alto PBI de la Argentina. El total de museos catalogados en ese momento ascendía a 155.

Patrimonio cultural y natural en San Salvador de Jujuy y una propuesta alternativa para su gestión

Introducción

Este escrito referido a una experiencia de cuatro años en la creación y gestión de un Centro Cultural y Museo, radicado en una capital de provincia del extremo noroccidental de la República Argentina, no pretende ser simplemente la presentación de una institución, sus virtudes y limitaciones sino que, más allá, se procura ofrecer elementos que sirvan al análisis de una alternativa que en reiteradas oportunidades ha sido caracterizada como interesante. La idea de generar un museo a partir del

En el extremo norte... se crea una singular simbiosis entre la naturaleza y la cultura local.

trabajo de un grupo de investigaciones científicas no ha sido casual ni caprichosa: ha surgido, casi naturalmente, al procurar cubrir la carencia de espacio físico propio de las tareas académicas, dar a conocer sus resultados y atender las necesidades del entorno social en

cuanto a actividades culturales y educativas como las que se propone la institución. Es claro que las situaciones no son automáticamente duplicables en otro momento y lugar y que son muchos los factores aleatorios de cada caso.

Datos sobre el contexto en el que se desarrolla el emprendimiento

En opinión de muchos, la provincia de Jujuy dispone de restos de la cultura material del pasado arqueológico más atractiva y variada de la Argentina a la par que en la mayor parte de su territorio la población guarda un componente de tradiciones de origen hispano e indígena cuyo interés y preponderancia no encuentra equivalente en otras regiones del país. Un viaje por Jujuy rompe con los esquemas del turismo tradicional. No solamente se trata de grandiosos y muy originales paisajes. En el

extremo norte de la Argentina se crea una singular simbiosis entre la naturaleza y la cultura local, en el marco de una zona de frontera donde las identidades nacionales están difusas. Los límites trazados por el hombre blanco separan una región que antes de la colonia conformaba una unidad, hoy dividida entre Chile, Bolivia y Argentina. A 1.700 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, Jujuy es una de las provincias económicamente peor ubicadas en el concierto nacional, con los más altos índices de mortalidad infantil y desnutrición y un progresivo decaimiento, hasta la casi desaparición de las diversas producciones industriales (minería, tabaco y caña de azúcar). Las estadísticas marcan que los habitantes de la ciudad de Buenos Aires poseen un nivel de vida similar al de algunas ciudades de la Comunidad Europea en tanto que para la población de Jujuy la media de los ingresos es la que se observa en los países pobres.

A pesar de que ningún jujeño dudaría en calificar a su provincia como turística y que mucho se espera de su desarrollo, esta actividad no ha tenido al presente mayor significación en valores absolutos, especialmente si se la compara con los grandes atractivos del país y, menos aún, en relación a otros centros de características similares de Latinoamérica.

En materia de museos, el atractivo preexistente más importante en la provincia pertenece a la Universidad de Buenos Aires y se encuentra en la localidad de Tilcara (Quebrada de Humahuaca). El tradicional Museo Histórico Lavalle se destaca entre las propuestas de la capital de la provincia. A estas ofertas se agregan una veintena de museos cuya gestión se encuentra en manos de los estados municipales, provincial o nacional o, en la mayoría de los casos, privada. En los últimos años han habido en la provincia numerosos intentos y anuncios (tanto estatales como privados) de creación de nuevos museos y centros culturales, de los cuales la inmensa mayoría no han podido concretarse en la práctica a pesar de que, en algunos casos se informaba sobre la disposición de dinero a tal fin. El crecimiento sostenido que ha tenido la propuesta que aquí se expone, incita a reflexionar sobre este modelo de gestión basado fundamentalmente en actividades relacionadas con la investigación científica e implementado al margen de las administraciones estatales.

El Grupo Yavi de Investigaciones Científicas

El Grupo Yavi de Investigaciones Científicas es una organización no gubernamental (ONG) con personería jurídica (decreto Poder Ejecutivo 1557/90), sin fines de lucro, que realiza estudios interdisciplinarios sobre los sistemas culturales y naturales de la región a fin de generar avances en el terreno científico y que estos conocimientos puedan ser puestos a disposición de la comunidad en su conjunto.

La labor del Grupo tiene sus primeros antecedentes en el proyecto de investigación piloto iniciado en 1987 con estudios sobre la localidad de Yavi, a 316 kilómetros al norte de la capital de la provincia y próxima al límite dado por la frontera argentino-boliviana. El objetivo primordial de esta tarea fue sentar las bases de un proyecto que permita generar una infraestructura humana, científica y física capaz de ofrecer respuestas adecuadas a numerosos aspectos de la investigación arqueológica y paleoambiental que por entonces no habían recibido la atención que, según nuestro parecer, merecían.

Yavi es un pequeño y bello poblado, cuyo nombre adopta el grupo de investigaciones, ubicado a 3.440 metros sobre el nivel del mar, en el extremo nororiental de la Puna argentina. Aquí la historia de los asentamientos humanos se inicia hace 12.500 años con los primeros cazadores-recolectores, prosigue con un desarrollo muy importante de la actividad humana en tiempos agroalfareros para luego, ya en época de la colonia, llegar a ser sede del

El objetivo primordial fue ofrecer respuestas adecuadas a numerosos aspectos de la investigación arqueológica y paleoambiental.

único marquesado, título nobiliario más alto que se concediera en el Virreinato Río de la Plata.

La formación profesional de los miembros del Grupo Yavi estuvo originalmente orientada a la atención de problemáticas propias de los sistemas culturales y naturales de la región conformada por el noroeste argentino, sur de Bolivia y norte de Chile. La formación del Centro Cultural y Museo ha obligado a la ONG a ampliar su radio de acción y procurar plasmar una fuerte política de incorporación de conocimientos y nexos en pos de ofrecer respuestas adecuadas y coherentes con las necesidades de aprendizajes y posibilidades de esta nueva actividad. En la práctica, ello significa la organización y concurrencia a cursos y conferencias, búsqueda e intercambio de información, pretensión de crear un equipo de especialistas propio, participación en redes de museos, realización de proyectos de investigación específicos, incorporación de pasantes, etc.

El Centro Cultural y Museo Jorge Pasquini López de Alto la Viña, San Salvador de Jujuy

La "Sala Pasquini López", ubicada en el barrio Alto La Viña de la ciudad de San Salvador de Jujuy, ofrece la más bella vista panorámica del valle de Jujuy.

El inmueble fue legado en 1967 a la provincia por su propietario (el Dr. Jorge Pasquini López) a fin de servir de residencia de los gobernadores. La administración provincial no cumplió con este propósito y el edificio sufrió, con el correr de los años, un progresivo y total abandono que lo dejó en un estado ruinoso. Esta situación se revierte a partir de diciembre de 1995 cuando el Grupo Yavi de Investigaciones Científicas recibe en comodato la propiedad. La ley no. 4837/95 fue sancionada especialmente a los efectos de regular las actividades a desarrollar en el inmueble que, en su artículo segundo, determina:

La finalidad de la autorización prevista en el artículo anterior, lo es a efectos de que el Grupo Yavi de Investigaciones Científicas radique un Centro Cultural destinado a:

- 1. Desarrollar actividades y encuentros culturales, educativos y científicos de extensión*
- 2. Realizar exposiciones museográficas para el público en general.*
- 3. Ofrecer servicios al turista y al visitante en general.*
- 4. Desarrollar y favorecer el avance de las investigaciones científicas sobre diversos aspectos culturales y naturales del territorio provincial.*

El artículo cuarto de la ley expresa que el gobierno reconoce al conjunto la jerarquía de "Museo". Los decretos n°. 4829/95 y 84/96 del Ejecutivo Provincial han reafirmado la voluntad de los legisladores.

Mucho se ha avanzado desde entonces en cuanto a la rehabilitación, remodelación y crecimiento del edificio para posibilitar su adaptación al cumplimiento de las nuevas funciones.

La realidad actual del emprendimiento

La gestión está asociada a dificultades generales que son propias de la región y que, en algunos casos, pueden ser también interpretadas y aprovechadas como oportunidades para el crecimiento. Otros inconvenientes son, quizás, más específicos, como las constantes posturas antagónicas ejercidas por las autoridades estatales (provinciales) del sector cultural al momento de reparar en la presencia y acciones de la institución. Esta situación implica limitaciones en determinadas posibilidades de progreso del Centro Cultural y Museo. Es de señalar que habitualmente la institución no cobra dinero por concepto de entrada a sus visitantes ni tampoco a los grupos de escolares. Ello se debe tanto a una adecuación a la realidad socioeconómica del lugar como a la consideración de que la oferta en materia de exposiciones refleja etapas de formación (independientemente de posibles comparaciones con otras instituciones locales). El museo no cuenta con una tienda para la venta de

productos ni una cafetería o equivalente. Las actividades se sustentan en base al trabajo de sus miembros que incluye oferta de servicios en tareas relacionadas con la investigación científica.

El proyecto ha crecido y despierta estima entre los visitantes. Las expresiones más frecuentes de los visitantes locales son: "no parece Jujuy", "no sabía que en Jujuy había algo así" y, en una nueva visita, "cuánto han progresado desde la última vez!". Los alumnos y docentes de otras universidades argentinas suelen opinar: "en mi universidad no tenemos algo así". Todo ello es reconfortante pero no debe olvidarse que es dicho e interpretado en el marco de un contexto determinado.

Atractivos y actividades del Centro Cultural y Museo

El Centro Cultural y Museo se ve favorecido por la ubicación del inmueble y su entorno natural, que constituye su principal atractivo. Alto la Viña, a pocos minutos del corazón de la ciudad de San Salvador de Jujuy, es el más privilegiado de los balcones naturales sobre la quebrada del Río Grande, el mismo que aguas

El Centro Cultural y Museo se ve favorecido por la ubicación del inmueble y su entorno natural.

arriba es artífice de la Quebrada de Humahuaca para terminar por entregar su acrecentado caudal al San Francisco. Allí tiene el privilegio de emplazarse el Centro Cultural y Museo disfrutando la más encantadora diversidad de ecosistemas. La vista descansa sobre la multiplicidad de tonos de verde que ofrecen las yungas, para girar y elevarse con la

maravilla del asombro, hasta la aridez cortante de las altas montañas. Superados los primeros instantes que forzosamente estuvieron dedicados al deleite de la vista a analizar el paisaje, se comienza a reconocer la ciudad, sus calles y toda su geografía cotidiana. El paisaje se presenta como una infinita pizarra natural, una oportunidad para el aprendizaje y la docencia desde una perspectiva interdisciplinaria. Al amanecer las lejanías resplandecen tan intensamente como cuando en los atardeceres se confunden los colores para, por las noches el paisaje transformarse en armonía de luces y sombras. Aquí el hombre, allá la naturaleza, a veces juntos, otras fronterizos. De pronto, San Salvador de Jujuy se revela como una fantástica bisagra. Y la historia del hombre parece dibujar espacios similares a los naturales. La diversidad cultural y étnica que se refleja sin dificultad hasta nuestros días. Esa diversidad que parece desdibujarse en las convergencias que muestran los materiales encontrados en el inmenso yacimiento arqueológico precolombino que se extiende ahí nomás, en Bajo la Viña y en caravanas, de raigambre antiquísima, que aún hoy realizan intercambios de bienes entre las tierras altas con las bajas. Y es entonces, sólo entonces, que se comienza a comprender el fantástico desafío que la naturaleza y el hombre plantean

al querer desarrollar un museo en este lugar. El paisaje y las historia de los pueblos que lo habitaron aparecen como para desafiar la imaginación y recordar que se debe procurar no desentonar con aquello que ellos tan majestuosamente han logrado.

Investigación científica con laboratorios de arqueología, suelos, palinología, antropología social y antropología física. La propuesta de realizar investigaciones científicas interdisciplinarias surge, en su conjunto, ante la necesidad y el objetivo de generar desde nuestra región conocimientos con el respaldo y el fundamento suficientes para integrarse con naturalidad y derecho propio a las mayores exigencias internacionales en la materia. En la práctica cada una de las disciplinas científicas participantes requiere de las restantes para que su actuación adquiera fundamento y relevancia. El resultado de esta interacción es, con el avance de las investigaciones, un detallado panorama de los procesos culturales y la evolución paleoambiental asociada, tanto a nivel local como regional, desde los primeros asentamientos humanos a la actualidad y su proyección en capacidad de análisis, planificación, propuestas y réditos concretos para la atención de la problemática actual de la región.

El Grupo Yavi ha suscrito acuerdos de cooperación con entidades académicas del país y el extranjero así como también con organismos oficiales e instituciones particulares que se encuentran relacionados con sus objetivos y actividades. En particular es muy importante la relación con universidades de Alemania y Suiza y es en este marco en el que se han obtenido subsidios que han permitido la instalación de laboratorios. Estudiantes universitarios de distintos puntos del país realizan pasantías de perfeccionamiento en su sede de Alto la Viña. Son numerosos los trabajos de investigación conjuntos que se realizan que incluyen trabajos de campo y laboratorio, tesis de grado y doctorales, publicaciones, organización de cursos de especialización y congresos, etc.

Exposiciones permanentes: la mayoría de los materiales y explicaciones en exposición permanente son producto del trabajo de investigación del grupo e incluye materiales procedentes de diversos yacimientos arqueológicos los que han proporcionado valiosos materiales e información sobre distintos momentos y contextos del pasado, resultados de estudios de Antropología social, Artesanías regionales y materiales etnográficos.

Exposiciones temporarias: pintura, teatro, danza, música, fotografía, artesanías regionales.

Presentaciones de libros, conferencias, seminarios, talleres, etc.

Actividades educativas: tienen una fuerte inserción en el Centro Cultural y Museo y habitualmente son realizadas por los miembros del grupo que son también aquellos que realizan las tareas de investigación científica. El objetivo usual es el promover el desarrollo de investigaciones científicas y técnicas en tareas de Ciencias Sociales/Ciencias Naturales y aquellas relacionadas con el patrimonio cultural y natural de la región. Los destinatarios son tanto docentes como alumnos de los distintos niveles de la educación formal y grupos organizados para estos fines de alguna otra manera.

Se encuentra muy próximo a su organización y habilitación un Paseo botánico y etnobotánico con implementación de medidas en favor de la preservación de fauna autóctona en terrenos que circundan al edificio del Centro Cultural. Fitogeográficamente se encuentra en territorio de las yungas. En la actualidad se trata de un bosque natural secundario que se habrá de enriquecer restituyendo

Un proyecto que se destaca por el crecimiento logrado y haber sentado bases para alcanzar su continuidad.

ejemplares de especies taladas. El terreno, en gran parte caracterizado por la fuerte pendiente natural, se extiende desde la ruta asfaltada de acceso hasta la orillas del Río Grande. La propuesta incluye paseos dados por sendas interiores, con explicaciones sobre nombres y usos tradicionales de las especies vegetales de la zona.

Se propone organizar un paseo arqueológico en terrenos fiscales ubicados a menos de un centenar de metros del Paseo Botánico y Etnobotánico. El sitio arqueológico de Bajo la Viña representa la mejor y más accesible de las oportunidades de puesta en valor con fines turísticos y culturales que se ofrezca en una capital de provincia argentina. Los restos del asentamiento, cuya disolución puede haber estado relacionada con la llegada del español, son muy abundantes. Se cuenta con dos fechados radiocarbónicos: uno realizado sobre huesos de camélido encontrados en el nivel de ocupación directamente por encima de un enterratorio humano dio una fecha: CSIC-1088 645 ± 45 BP, en tanto que el segundo, CSIC-1348 511 ± 24 BP, corresponde a restos de carbón vegetal hallados al interior de un recinto de vivienda. Se destaca la presencia de elementos, tanto culturales como naturales, cuya presencia se relaciona con las tierras altas y secas (Puna y Quebrada de Humahuaca) como con las partes bajas (valles húmedos) de la región.

Además se cuenta con sectores de depósito, taller y servicios, sala de conferencias, biblioteca, y un anfiteatro al aire libre.

Algunas consideraciones finales

Se ha logrado implementar un proyecto de Centro Cultural y Museo que se destaca por el crecimiento logrado y haber sentado bases para alcanzar su continuidad en el tiempo. En algunos aspectos, aunque no en forma permanente, la institución ha logrado implementar una dinámica propia que no requiere de presencia y apoyo especiales para garantizar su buen funcionamiento.

El Centro Cultural y Museo de Alto la Viña ha logrado, en poco tiempo, aparecer como el proyecto más destacado en su tipo de la provincia dada la variedad de aportes que desde aquí se pueden realizar a partir de la amplia y comparativamente sólida infraestructura disponible, su potencial de crecimiento y la gran versatilidad e interés público de los atractivos que se ofrecen. El proyecto procura incorporar las modernas metodologías de acercamiento e interacción con los diversos sectores de la sociedad. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en otras ciudades importantes del país, la ausencia de instituciones de perfil similar en la ciudad permite al complejo atraer la atención y generar expectativas positivas en una variada gama de público local y de otras latitudes por lo que, en este contexto regional, la mayor parte de los visitantes deben ser considerados como parte de los “nuevos públicos”.

La propuesta incluye aportes importantes, directos e indirectos, relacionados con el planeamiento urbano, el desarrollo educativo, cultural, artístico, científico, turístico y algunas otras consecuencias económicas positivas.

Resulta necesario continuar con las acciones de crecimiento y consolidación. La puesta en marcha de planes de trabajo en forma mancomunada con el Estado (municipal, provincial o nacional) debería ser, en un futuro cercano, una realidad en beneficio de la sociedad en su conjunto.

JORGE KULEMEYER¹

CICNA-FHYCS-UNJU. GRUPO YAVI DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

1. Dirección postal: Casilla de Correo 78 4600 San Salvador de Jujuy, Argentina. grupoyav@imagine.com.ar

Museos - accesibilidad

Una relación poco explorada en las propuestas actuales en la ciudad de La Plata

El relevamiento de cuatro museos de la ciudad de La Plata, realizado por este equipo en el marco del proyecto de investigación *El museo como acto comunicativo*, nos permitió concentrarnos en un análisis focalizado de casos que consideramos

El objetivo fue verificar la posibilidad de que un museo se defina a sí mismo por sus aspectos visuales

paradigmáticos en su tipo siempre en el ámbito de nuestra ciudad: Museo de Ciencias Naturales (UNLP/Nacional), Museo de Bellas Artes Bonaerense (Provincial), Museo Azzarini (UNLP/Nacional) y Museo Dardo Rocha (Municipal), seleccionados en base a sus diferencias tipológicas (ciencias / arte / instrumentos musicales / histórico de sitio) y en cuanto al organismo gubernamental del que dependen.

Para su análisis se establecieron las siguientes variables, con indicadores específicos:

- 1) **planta arquitectónica** (perímetro, accesos, circulación, propuesta lumínica), representación gráfica que exhibe la concepción espacial de un edificio en el plano, la organización espacial y lumínica orientan recorridos y ponen limitaciones visuales;
- 2) **exterior** (fachada, materiales, relación con entorno, interior y escala humana, propuesta comunicacional), rasgo que a través del cual el museo pone de manifiesto su contenido al afuera y, por otro lado, señala el tipo de comunicación con el entorno (color, arquigrafía, señalización, referencias estéticas) y
- 3) **material gráfico/merchandising** (folletos, catálogos, objetos promocionales, otros), modalidad de la institución para informar y para presentarse a sí misma.

El objetivo fue verificar la posibilidad de que un museo se defina a sí mismo por sus aspectos visuales, para lo cual se intentó estudiar cómo los componentes antes enunciados operan en este sentido.

Nos detendremos en este artículo en alguna conclusión derivada del análisis de los dos primeros puntos. Específicamente en la concepción espacial de estos edificios y en la relación de los mismos con el exterior, el entorno y la escala humana, que nos enfrentaron a una conclusión preocupante: más allá de las particularidades de cada edificio, hay un rasgo en común que caracteriza estos cuatro casos en cuanto a la comunicación visual y la propuesta espacial, y es que **permanecen absolutamente ajenos a la renovación de estrategias comunicacionales que ha signado las transformaciones que en las últimas tres décadas se produjeron en la institución museo a nivel mundial.**

La preocupación por cuestiones que hacen al emplazamiento en el espacio y la relación con el entorno urbano, el aprovechamiento de nuevos recursos de información, comunicación y difusión, etc. no son más que un signo de **una especial valoración de la relación del museo con su entorno social y, en definitiva, de su función de transmisión cultural a un amplio público.**

Muchos autores hacen referencia al florecimiento de nuevas propuestas comunicacionales y espaciales y renovadas actividades en los museos, desde el Museo Nacional de Arte Moderno en el Centro Georges Pompidou, en 1977, que marca el comienzo de grandes transformaciones en la concepción del museo, hasta el Guggenheim de Bilbao, las nuevas propuestas en los museos de Buenos Aires, y más recientemente la inauguración de la Modern Tate Gallery, en Londres, como así también la propuesta de imagen coordinada que propone “Bologna de los Museos”, donde un conjunto de 38 museos es concebido en función de orientarlos a las necesidades de los públicos.

Marta Dujovne señala¹ que una manifestación de esta tendencia, es, por ejemplo, la revalorización de los museos pequeños, que favorecen una mayor interrelación con la comunidad. Como veremos, los casos que nos ocupan -salvo el Museo de Ciencias Naturales- encuadran en esto que llamamos museos pequeños, sin embargo no participan de esta transformación.

De distintas maneras, las nuevas modalidades de museo tienen en común el proponer una mejor y mayor accesibilidad y un replanteo del vínculo entre el objeto y el sujeto donde el sujeto pasa a ser el centro. Hoy el museo tiende a proponerse

Las nuevas modalidades de museo tienen en común el proponer una mejor y mayor accesibilidad y un replanteo del vínculo entre el objeto y el sujeto.

1. Dujovne, Marta. “Entre musas y musarañas. Una visita al museo”. Fondo de Cultura Económica, México, 1995. p. 42

como un lugar abierto, que invita a entrar, que trabaja hacia afuera, que se expande en actividades que enriquezcan el entorno socio-cultural.

Como veremos, esto es exactamente lo que **no pasa** en los casos que analizamos.

La relación con el entorno y los condicionamientos a la accesibilidad

Descripción de cuatro casos en la ciudad de la Plata

Museo de Ciencias Naturales

Emplazado en el Paseo del Bosque. Impone su presencia en el entorno 'aurático' de un parque, que potencia la majestuosidad de su arquitectura. El museo se separa de la ciudad a través del parque y al mismo tiempo, el edificio permanece ciego frente al entorno. El acceso muy mediatizado -vereda, escalinata, logia, columnas- y la ubicación lateral de las ventanas -que en gran proporción están cerradas-, genera una casi nula relación con el entorno. Se emplaza en el parque como un templo o un mausoleo.

Su escala es imponente aunque se integra a otros edificios de similares características que forman parte del proyecto urbanístico del Paseo del Bosque.

La única vinculación interior-exterior es la escalinata de acceso, que por sus dimensiones establece una distancia excepcional, tanto por el recorrido de la misma como por la altura respecto del nivel del piso. Aunque cuenta con numerosas ventanas, éstas permanecen cerradas en una gran proporción. Son aberturas chicas en relación a las dimensiones del edificio.

No es una construcción a escala humana sino a escala del valor que se le da a los objetos que en él se alojan. Establece una fuerte distancia entre sujeto y objeto.

Museo Azzarini

Emplazado en el casco urbano de la ciudad. El museo no impone su presencia, se mimetiza con su entorno. El acceso es directo / inmediato -vereda, puerta de acceso- las ventanas, que permanecen la mayor parte del tiempo cerradas, generan una casi nula relación con el entorno.

Su escala no es imponente, se integra con otros edificios de similares características que forman parte de la manzana que lo contiene, y lo rodean.

Las únicas vinculaciones interior-exterior son la puerta de acceso, y las ventanas -de ambas plantas- aunque éstas permanecen cerradas en gran proporción.

Es una construcción a escala humana. No establece una distancia entre sujeto y objeto pero tampoco se manifiesta un particular interés por favorecer esta relación desde la propuesta espacial / comunicativa. Por sus características arquitectónicas y la ausencia de una propuesta comunicacional, pierde su identidad en el entorno.

Museo Dardo Rocha

La casa se encuentra frente a la Plaza Moreno (punto geográfico central de la ciudad), la Catedral, la Municipalidad y dos gigantescas torres donde se albergan oficinas dependientes de la Municipalidad local y de la Provincia de Buenos Aires. Por otra parte se encuentra dentro del circuito turístico de esta ciudad. Su emplazamiento pasa a ser un elemento más en este escenario y en su contexto.

De su imagen externa no se desprende la actividad que se desarrolla en su interior, dado que no parece un lugar para ser visitado.

Su fachada y su presencia no se plantean como imponentes frente a la escala humana ni al visitante, dado que se presenta como un elemento a escala de su contexto. Se mimetiza con el entorno al punto de no ser identificable como museo.

Museo Bonaerense de Bellas Artes

El museo está ubicado en uno de los ejes cívicos más importantes de la ciudad de La Plata, la calle 51. Se encuentra frente a la Casa de Gobierno de la provincia y próximo a la Plaza San Martín. Por esto su articulación con el entorno no es sólo política, de cara a la sede provincial más importante, sino también como emblema cívico, es coherente en su alineación con los edificios y espacios verdes más importantes de la ciudad: Plaza San Martín, Teatro Argentino, Municipalidad Plaza Moreno y Catedral. Si bien está emplazado en el centro de la ciudad, cercano a comercios y al edificio del Correo Argentino, está ubicado en una zona algo retirada y tranquila. La existencia de la rambla con arboleda de la calle 51, que divide al museo de la Casa de Gobierno, posibilita una visión en perspectiva del edificio, lo que favorece un panorama general del museo en su conjunto. También se ubica cerca del Museo de Bellas Artes Bonaerense, el Pasaje Dardo Rocha, centro cultural en el que se disponen tres museos: El Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, el Museo Municipal de Bellas Artes y el Museo Galería Fotográfico. Esto lo sitúa no sólo en el área cívica administrativa más importante sino también en el circuito turístico y cultural de la ciudad.

La articulación del exterior del edificio con su contenido está sugerido por la temática de la pintura mural. En ésta se desarrollan motivos pictóricos de artistas

argentinos como Molina Campos, Spilimbergo, etc, que se supone, manifiestan parte del patrimonio del museo y delimitan su especialización. En el centro del mural, se despliega una imagen del rosetón de la Catedral, que no guarda ninguna relación con el museo, excepto por pertenecer ambos a la ciudad de La Plata, es un elemento que confunde.

Ni la fachada ni el resto del edificio presentan dimensiones monumentales. Desaprovecha las posibilidades de apertura/expansión hacia un entorno favorable como es la calle 51 con su rambla.

Si bien el Museo de Ciencias Naturales es el único ejemplo de museo de nueva planta -edificio construido específicamente para cumplir funciones museológicas, se pueden encontrar en los cuatro casos, ciertos rasgos recurrentes. Según la estructura de la planta se observa en la muestra analizada: la presencia de un acceso único, en el frente del edificio y recorridos lineales, generados por la única entrada viable a estas edificaciones, y por la propuesta espacial progresiva, en el sentido de

Pero podría afirmarse que estos recursos arquitectónicos no están pensados para lograr una comunicación efectiva.

que cada sala conduce a la siguiente, estableciendo un tipo de circuito previsible, basado en líneas geométricas, circulares, ángulos rectos, etc, que no incluyen la posibilidad de sorpresa o los cambios bruscos de dirección. Otra característica que se repite es el uso generalizado de las galerías y los

gabinetes, usualmente dispuestos en torno a un eje central, clase de habitáculos que por su forma extremadamente geométrica y visualmente cerrada, promueven un tipo de circulación estática. La excepción podría ser el Museo de Ciencias Naturales, que por estar construido en función de una gran rotonda podría resultar un recorrido más dinámico, la forma circular siempre se vincula, visual y somáticamente, a la idea de movimiento. De todas maneras, la repetición de los círculos, desprendidos de esta estructura envolvente, genera cierto estatismo. En los otros tres museos se pasa de una sala a otra algunas veces directamente (Museo Dardo Rocha, Museo de Ciencias Naturales) y otras, a través de halls (Museo de Bellas Artes y Museo Dardo Rocha), patio central (Museo Azzarini) o escaleras (Museo de Ciencias Naturales y Museo Azzarini), pero podría afirmarse que estos recursos arquitectónicos no están pensados para lograr una comunicación efectiva en los circuitos museísticos. Más que cumplir una función comunicacional aparecen como conectores espaciales que bien podrían existir en otras tipologías arquitectónicas como hospitales, colegios u otras instituciones culturales.

En relación a los exteriores de estos museos -fachada, acceso o pórtico de entrada, relación con el entorno, escala humana e interior, materiales, arquigrafía, señalización, etc.-, no se puede hablar de una sistematización visual en este sentido, no existe una identidad visual ni entre los museos, como instituciones culturales platenses más o menos con los mismos fines culturales, ni en cada museo como propuesta comunicacional global. En todos los casos observados, no parece existir un proyecto de comunicación visual integral, desde la concepción de la planta, que englobe todos los elementos externos e internos que le dan significado al museo, con una propuesta sistémica.

Decíamos al comienzo que el museo contemporáneo focaliza su atención en el vínculo del objeto con la GENTE. La relación del museo con los visitantes se ha transformado en un aspecto fundamental en el planeamiento de los museos contemporáneos. Y ésto es lo mismo que decir el eje de atención está en el **museo como acto comunicativo**, lo que supone un papel activo del visitante, a nivel cognitivo, intelectual y emotivo.

Esta es una realidad frente a la que los museos analizados permanecen ciegos. Nuestras observaciones en relación a aspectos espaciales/visuales de los edificios nos llevan a reflexionar, por ejemplo, **sobre la ausencia de propuestas que abran el museo hacia el espacio exterior**, en los casos en que ese vínculo podría concretarse ya que las situaciones espaciales lo favorecen -caso del Museo de Ciencias en relación al Bosque, caso del Museo Bonaerense de Bellas Artes y su relación con la rambla-. Asimismo, **ausencia de proyectos de identidad visual** que demarquen la presencia del museo -Museo Azzarini, Museo Dardo Rocha-.

Por otra parte, y sólo para señalar algunos otros aspectos que confirman este estado de la situación, en todos los casos observamos la **ausencia o escasa presencia de espacios sociales y ambientales, o la desintegración de éstos respecto de los espacios objetuales**.

Por supuesto que estas apreciaciones, no apuntan a responsabilizar a los funcionarios que tienen directamente a su cargo el funcionamiento de estas instituciones y menos aún a menospreciar la tarea que realizan, sino que reclaman la falta de planificación y de una política cultural definida, con un decidido y cuidadoso trazado, que debe definirse en los niveles de poder político y económico en función del desarrollo cultural de todas las sociedades.

Es claro y observable, que actualmente el estado no invierte (al menos lo suficiente) en espacios con significado social, histórico o estético.

En la ciudad de La Plata podría decirse que hay una institución donde las nuevas modalidades de acceso y comunicación se experimentan y, creemos, con muy buenos resultados en cuanto a la repercusión en la comunidad, se trata del Centro Cultural Islas Malvinas, ubicado en una plaza de grandes dimensiones. Es un edificio reciclado, abierto al espacio exterior, que integra las actividades de la plaza -juegos infantiles, murgas, espectáculos callejeros- a actividades musicales en un patio central, un café, librería, discoteca y videoteca, ciberbar, salas de conferencias y salas de exposiciones.

La flexibilidad del espacio y la variedad de propuestas culturales y recreativas integradas lo convierten en una zona activa y visitada en los más variados horarios y por las franjas más disímiles de visitantes: unas actividades llevan a otras. El adolescente que va a un recital, probablemente recorre las exposiciones igual que los padres que llevan a los chicos a andar en bicicleta el fin de semana, y pueden introducir la bicicleta hasta el patio central.

Se trata de un centro cultural, pero creemos como Marta Dujovne, que **hoy todo museo debe ser, por definición, un centro cultural**, de alguna manera sintetiza esta visión amplificada y expansiva del museo que, entendemos, es la que los convierte en espacios abiertos para una cultura abierta.

El éxito de estas nuevas propuestas marcan que el museo en su formato tradicional, está condenado al museo, parafraseando a Alan Pauls².

MARÍA DE LAS MERCEDES FILPE

PROFESORA TITULAR DEL TALLER DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL 2C Y
DIRECTORA DE LA CARRERA DE DISEÑO EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA
UNLP.

fyl@movi.con.ar

SARA GUITELMAN

PROFESORA ADJUNTA DEL TALLER DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL 2C,
FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNLP.

sara@diariopionero.com.ar

GUILLERMINA NOEL

JEFA DE TRABAJOS PRACTICOS, TALLER DE DISEÑO EN COMUNICACIÓN VISUAL 2C,
FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNLP.

gnoel@impsat1.com.ar

2. Pauls, Alan. "El museo como musa". En: Radar, suplemento de ocio, cultura y estilos en
Página / 12. Buenos Aires, 29 de noviembre de 1999 p. 15

Museo del Puerto de Ingeniero White

*"White es exagerada en todo:
en las comidas,
en las inundaciones,
en sus accidentes..."*

Vivimos en un época en que surgen museos por doquier; un período en el que se pone más énfasis en la construcción de edificios ostentosos y en la recolección de colecciones millonarias, que en la tarea pedagógica que los mismos pueden realizar. Objetos que se valoran más por lo que reditúan económicamente que por el beneficio social que pueden aportar a la comunidad.

En este marco el *Museo del Puerto* de Ingeniero White rompe¹ con esta práctica conservadora, planteando una manera innovadora de transferir los conocimientos, una manera sutil, e ingeniosa a la vez, de educar. Se trata de una experiencia atípica, originaria, tal vez no en Latinoamérica, pero sí en nuestro país donde no es frecuente encontrarnos con instituciones de este tipo.

Está enmarcado dentro de lo que se ha denominado como **museo comunitario**. O sea, ubicado en un pequeño distrito, en este caso portuario, y que focaliza su atención sobre la comunidad local. Comunidad con la que mantiene una aproximación social y física muy fuertes. De hecho, fue ésta la que lo gestó –no sólo impulsando el proyecto sino también aportando la base de acervo para la exhibición–, y es a ella hacia donde se dirigen los saberes producidos.

Otras formas de comunicar

La experiencia se concretó en 1987, luego de que un grupo de vecinos planteó la iniciativa a la Municipalidad de Bahía Blanca, a cuyo partido pertenece la villa portuaria. Aprobado el proyecto se destinó un viejo edificio construido en 1907 por la empresa Ferrocarril del Sud –ligada a los capitales ingleses– para alojar el resguardo de la aduana. De chapa y madera, y montado sobre pilotes debido a las

1. Ingeniero White es una pequeña localidad portuaria ubicada sobre el océano Atlántico, a escasos 7 kilómetros de la ciudad de Bahía Blanca, y a unos 700 al sur de Buenos Aires.

continuas inundaciones de la época, es un ejemplo típico de las obras ferropor-tuarias de los británicos y forma parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Bahía Blanca.

La tarea del mismo grupo de vecinos whitenses no se detuvo allí, ya que enseguida crearon la *Asociación de amigos del museo*, que de inmediato comenzó a reunir el acervo museístico con objetos familiares que pudieran ser representativos de toda la comunidad. Y a partir de allí, junto con la restauración del edificio, se comienzan a confeccionar las salas, a recopilar las fotografías, y por supuesto a restaurar los objetos que iban a ser destinados para la exhibición.

Desde un comienzo se decidió que la temática no iba ser solamente “lo portuario”, sino que también iba a involucrar a otros aspectos de la localidad como la inmigración, las distintas formas de diversión, las comidas y sus recetas, y los más

La idea hacía eco ... de un ámbito en donde las experiencias de las distintas colectividades... pudieran fusionarse y enriquecerse mutuamente.

diversos aspectos de la vida whitense. No se trataba solamente de un museo destinado a recordar los grandes nombres fundacionales o a exponer las condecoraciones de próceres regionales. Más bien la idea hacía eco en la constitución de un ámbito en donde las experiencias de las distintas colectividades, de los oficios, las recetas de las abuelas, como así también las crisis pesqueras y los grandes desastres que castigaron a la comunidad,

pudieran fusionarse y enriquecerse mutuamente. Ejemplo de ello es una de las publicaciones de **EL PUERTO**, en donde relatan la llegada del progreso haciendo hincapié en las penurias sufridas por los trabajadores que construyeron los muelles y el ferrocarril.

Congruente con esta idea es que el museo no se limita únicamente a la exhibición, más o menos compleja, “de cosas”, sino que apela a otros soportes como las fotografías, los relatos orales de los propios protagonistas, los sabores y aromas de las comidas, los bailes y tradiciones de los pobladores llegados de los lugares más remotos del globo. Sin lugar a dudas se trata de un proyecto pedagógico que involucra por igual a los viejos inmigrantes -y a sus nietos-, como así también a los hijos de las nuevas comunidades que llegan a la región, esta vez provenientes de países limítrofes.

Aspectos de una comunidad en donde el tiempo se entrecruza y redefine continuamente. “Tratando de encontrar esos trozos del pasado que también nos remiten a un presente; y ahora mucho más, cuando notamos que, de la noche a la mañana empezó a cambiar el paisaje, empezaron a llegar grandes firmas, y con ellas las riquezas culturales de nuevas comunidades: bolivianos, paraguayos, chilenos, inmigrantes que vienen justamente a construir esas empresas.”, dice Aldo Montecinos, coordinador del área de cocina.

La cocina

Desde el inicio se transformó en uno de los lugares privilegiados (y de mayor movimiento). Y es que justamente se trata de ese espacio en donde se pasa la mayor parte del día; “allí, como en las cocinas de nuestros hogares, se desarrolla gran parte de nuestras vidas cotidianas, es motivo de encuentro, de transmisión de experiencias; lugar privilegiado desde donde se trata de reconstruir la memoria colectiva.”, afirma Montecinos.

La cocina “es la gran vedette del museo”, como ellos dicen. Su toque distintivo es que no se trata de un lugar en donde se amontonan cacerolas y utensilios, sino de un ámbito de reunión a donde se puede acudir con la simple excusa de saborear las exquisiteces dulces que allí se preparan. Especialmente las tradicionales tortas que abuelas italianas, croatas, griegas, judías, españolas, galesas, irlandesas, etc., han cocinado por años a sus nietos y que hoy lo hacen -en forma voluntaria- en la institución. Pero esto no termina allí ya que, además de un café o un chocolate caliente, estos manjares vienen siempre acompañados de sus recetas originales, lo que le permite a cualquier persona prepararlos en sus propios hogares.

Es motivo de encuentro, de transmisión de experiencias; lugar privilegiado desde donde se trata de reconstruir la memoria colectiva.

Otro de los atractivos lo constituye la cocina salada, elaborada a partir de los productos que brinda el mar, y bajo la supervisión de cocineras que durante años han desarrollado esa misma labor en las tradicionalísimas cantinas de la zona. Éstas, durante los años '60, sufrieron una explosión de convocatoria de gente, en donde el baile y las orquestas de tango, eran precedidos por comidas tales como rabas, cazuelas o paellas. Aún quedan algunas de aquellas 5 cantinas, aunque el glamour de aquellos años irremediablemente ha pasado. Sobreviven, en cambio, estos preparados que en la actualidad el museo vende durante los fines de semana en carritos emplazados en la localidad.

Finalmente, otra de las actividades que se propone el área es la mantener, generalmente entre viernes y domingos, distintos encuentros como los patios de tango, festejos, chocolate o té canasta, etc, en donde se trabaja en forma coordinada con la Asociación de amigos.

A través de la editorial

El área Editorial está compuesto por la publicación de distintos materiales: artículos, folletos, pequeñas encuadernaciones, como así también por la elaboración de videos. Todos estos se confeccionan, principalmente, a partir de las entrevistas que los mismos integrantes de la institución realizan a los habitantes de la zona. De la selección y compaginación de las cintas surgió uno de los fines más preciados del museo: el *archivo oral*.

El museo sigue queriendo mantener ese cariz comunitario, y sobre esa base se trabaja. De allí que sus publicaciones y videos relatan siempre historias de los vecinos, como protagonistas centrales, a través de sus comidas, sus hogares, sus espacios, sus oficios, etc.

El museo sigue queriendo mantener ese cariz comunitario, y sobre esa base se trabaja.

Dentro de lo estrictamente gráfico se han impreso algunos materiales dedicados a las cantinas, otro a los primeros trabajadores del muelle, a la inmigración croata, a la pesca artesanal, al impacto del ferrocarril en la región en la voz de quienes construyeron el “muelle de hierro”.

“Este año queremos hacer una publicación en donde pondríamos en evidencia la idea que tenemos del museo, que parece bastante atípica y que quisiéramos plasmar en un librito”, sostiene Cristian Peralta, empleado del área y responsable de los registros fotográficos.

También se han editado una serie de videos dedicados a la cocina. En uno de ellos su protagonista es una inmigrante italiana, llamada María Marzoca, que, mientras amasa tallarines caseros, cuenta las peripecias que sufrió al arribar a nuestro país. En otro, denominado “*Pollo - lechón por ochenta*” y que está protagonizado por un cantante, y un cocinero y navegante de la zona (ambos muy conocidos en la localidad), se enseña a cocinar en el estilo whitense un pollo -lechón para un festejo en donde concurren unas 80 personas.

Por si fuera poco, a escasos cien metros, el museo cuenta con la *Tienda Fantástica*, un estudio fotográfico en donde los visitantes pueden retratarse con vestuario “de época”, como así también vestuarios fantásticos que van desde seres

mitológicos hasta mutaciones de seres marinos. En el complejo también funciona el archivo fotográfico encargado de registrar la vida cotidiana de los vecinos de la zona, tanto en sus distintos oficios, como en su vida particular. Vale recordar que el retrato era un bien muypreciado por los inmigrantes europeos que arribaban a nuestras costas. Por eso, una vez establecidos, reunían el dinero suficiente -y la vestimenta adecuada-, se fotografiaban y enviaban esa imagen a los familiares de ultramar, como certificado de bonanza.

Pedagogía comunitaria

Una de las preocupaciones que motivaron la fundación del museo fue la tarea pedagógica. De allí el empeño en trabajar con las distintas escuelas de la localidad, no sólo con los alumnos (de 5°, 6° y 7° grado, principalmente) sino que también mediante los talleres con las maestras. En cuanto a la transferencia de conocimiento hacia los alumnos se insistió siempre en la realización de reuniones en que los vecinos contaran sus experiencias personalmente a los chicos de las escuelas. “Por ejemplo convocar a un pescador para hablar del oficio, y complementarlo con un viaje en barco con los chicos. Y es algo que a los chicos les gusta y a las maestras también- cuenta Peralta, y agrega que “por las características locales de estas experiencias se le ha dado prioridad a las escuelas de White, ya sean públicas y privadas.”

De lo que se trata, en definitiva, es de enseñar a los niños a partir de las experiencias y vivencias de sus propios abuelos.

La idea es que pudieran dialogar con los viejos residentes pero mediados por la escuela (y el museo) que quizás pueda llegar a generar otro tipo de compromiso.

“Se decidió que los vecinos vinieran a contar sus historias de vida, porque era más fructífero y no implicaba grandes esfuerzos para ellos. Eran contactos más abiertos con las escuelas, que los relatos grabados. Además es un lindo proyecto porque involucra a las personas de la **Asociación de amigos**, a través de la preparación del chocolate y de tortas”, afirma Peralta. Vale destacar que estos refrigerios se brindan en forma gratuita a los alumnos, gracias a los fondos recaudados los fines de semana en la cocina.

A través de esta dinámica la institución ha ido convocando a muchos whitenses: el partido de Huracán y Comercial², que puede convocar a los hinchas; o la experiencia de la gente que arribó a la región huyendo de las guerras mundiales; o los accidentes de los silos cerealeros y los testimonios de los bomberos voluntarios; de la historia de los pescadores y la problemática actual de la pesca. De lo que se trata,

2. Clubes de fútbol tradicionales (y por supuesto rivales) de Ingeniero White.

en definitiva, es de enseñar a los niños a partir de las experiencias y vivencias de sus propios abuelos.

“En un primer momento se realizaron estas reuniones en el museo, luego se pensó en llevar a los chicos a otros lugares de White y poder generar allí mismo los proyectos: si vamos a hablar de la explosión del tanque del '69 (silos portuarios), qué pasó acá, entonces vamos a hablar con los bomberos y nos trasladamos al Cuerpo de bomberos; si vamos a hablar de la pesca entonces vamos a hablar con los pescadores y de paso vamos a dar una vuelta en lancha”, asevera Montecinos.

“Y la idea era un poco que los pibes no se quedaran quietos escuchando el relato. Por ejemplo si hacíamos una charla con inmigrantes griegos, estos finalizaban enseñándonos unos pasos de baile o a romper los huevos según su tradición. En fin, que lo chicos saborean de otra manera esas historias”, concluye.

Una comunidad poco tradicional

Las descritas son algunas de las características de un museo, como puntualizamos, “poco tradicional”, tanto por su participación comunitaria, como por las características de sus destinatarios. Pero sobre lo que no hemos hablado es sobre la localidad que le dio origen. Una villa surgida alrededor del puerto homónimo en 1885, a escasos kilómetros de la ciudad de Bahía Blanca. Lugar al que enseguida llegaron miles de inmigrantes de todo el mundo y cuya oleada, de decenas de culturas disímiles, aún no ha mermado.

Por otra parte hay que destacar que Ingeniero White está compuesta por diversas instituciones, y grandes factorías, que suelen rebasar ampliamente los marcos de la comunidad. Allí se encuentra uno de los puertos de aguas profundas más grandes del país, en su cercanía se está construyendo la planta de fertilizante más grande del mundo. La petroquímica emplazada es imponente, al igual que el puente “La Niña”, o la central termoeléctrica. Como suelen decir los vecinos, “Todo aquí es exagerado, o por lo menos característico.”

A estas fastuosas obras se le suma una comunidad activa. Ciudadanos que participan, ya sea en la *Asociación de Amigos* o en la *Sociedad de Fomento*, o colaborando con el *Club de Leones* o con los *Bomberos Voluntarios*. Una sociedad de pescadores, de inmigrantes, de hinchas fanáticos. Del club deportivo Comercial, por ejemplo, salió hace muchos años el arquero Walter Baley, para integrar el seleccionado argentino de fútbol, campeón del Mundial del '78.

De White también son famosas las cantinas que en los años '60 hicieron furor en toda la región, siendo paso obligado para todo artista que se presentara en los teatros de Bahía Blanca. Allí están las fotos de Mirta Legrand, de Alfredo Alcón o de Libertad Leblanc³ dando testimonio de ese esplendor. Son célebres también las luces de su media docena de cabaret y sus pintorescas casas de cinc.

Todo esto es Ingeniero White, la suma de los inmigrantes del viejo mundo interactuando con las nuevas oleadas provenientes de países limítrofes; la localidad del viejo puerto cerealero y de las nuevas fábricas de plásticos; de la ría contaminada y de los viejos pescadores que alguna vez, en mares tumultuosos, juraron presenciar la figura de San Silverio, el Santo Patrono de los pescadores que hasta ese entonces sólo hacía sus apariciones en el Mediterráneo.

Por todo esto resulta inverosímil concebir a un museo de estas características en otro contexto, en una localidad sin tantas contradicciones marcadas a fuego, en una comunidad en donde sus fuerzas vivas estén reducidas a una placa recordatoria de bronce.

De lo que se trata, ante todo, es de un proyecto innovador que recupera experiencias de otras latitudes, pero que a la vez las potencia y las adapta a un contexto específico, generando lo característico y a la vez lo irrepetible del museo. Irrepetible en el sentido de que es la propia comunidad la que le brindó, y la que le sigue brindando, una personalidad única, conformada por una mixtura de identidades heterogéneas gestadas a través de un siglo.

Un proyecto innovador que recupera experiencias... irrepetible del museo. Irrepetible en el sentido de que es la propia comunidad la que le brindó una personalidad única.

Por eso, en una primera aproximación, podemos aventurar que tal vez el museo del puerto no sea un modelo a seguir indiscriminadamente, ya que como dijimos la localidad que le dio origen está conformada por instituciones que exceden ampliamente los marcos de la propia comunidad: los clubes deportivos, los bomberos voluntarios, los cabaret, las cantinas, los boy scout, y por supuesto el puerto. Resulta obvio que su experiencia no es aplicable taxativamente a todos los museos –ya sean comunitarios o no, de pequeñas localidades o no-, sí en cambio algunos de los soportes utilizados para comunicar, para transmitir, para educar.

3. Actores y vedettes que dominaron las portadas de las revistas de farándula, como así también la pantalla de cine, durante las décadas del '60 y '70.

En tal sentido es evidente que el museo es efectivamente innovador en el plano pedagógico, en la instrucción y transferencia de conocimientos; tan cierto como que la localidad que le dio origen está revestida de particularidades que harían imposible trasladar, en un cien por ciento, la experiencia. Sí en cambio, es recomendable adaptar la experiencia a regiones que, de alguna manera, se ajustan a estas particularidades, pero conservando siempre su idiosincrasia.

Como dice el escritor Horacio Radetich, desde una de las publicaciones del museo, "Ingeniero White está lejos de todas partes y precisamente por eso se vuelve, desde la distancia y desde su propio interior, un lugar particularmente curioso."; y que puede generar instituciones tan originales, acotamos nosotros.

CHRISTIAN TOLDO

DOCENTE EN LA FPYCS DE LA UNLP. INVESTIGADOR DEL PROYECTO:

EL MUSEO COMO ACTO COMUNICATIVO.

toldocristian@yahoo.com

Una mirada sobre los museos en la Argentina

"No hay ojo inocente"

Jack Aumon

Nosotros agregamos: no hay museo inocente.

No hay museo neutro o aséptico.

Históricamente, el museo siempre estuvo "allí" para significar. Heredero del coleccionismo, vinculado éste indisolublemente a la clase dominante, el museo al hacer públicas las colecciones privadas de príncipes, reyes o de la clase dirigente vernácula, al exhibirlas y conservarlas para las generaciones futuras, continuó ese vínculo.

Los museólogos acostumbramos a decir que el objeto en ese museo llamado tradicional, no comunicaba; no había por parte de la institución ninguna intención de contextualizarlo, de atravesar los objetos expuestos con un argumento que conformara un discurso. El objeto estaba allí por su materialidad: valor de origen, valor económico, obra de arte, rareza, exotismo, y desde esa materialidad, ser contemplado y admirado por quien pudiera apreciarla.

Y no es inexacto. Lo que estamos olvidando en ese análisis, es que el museo en sí mismo es un signo (en el sentido de Peirce), contenedor a su vez de innumerables signos (de mundos semióticos posibles ilimitados). Su sola mención remite al visitante a representaciones convencionalizadas, a conductas ritualizadas: nos comportamos dentro del museo de determinada manera, hablamos en voz baja, admitimos su autoridad y consideramos que los objetos allí expuestos son valiosos –son museables porque están en el museo–; su fachada casi siempre monumental, majestuosa y su atmósfera solemne lo confirman. El museo legitima su contenido.

"El museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos

lo organizaron. Entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras, sino a un sistema ritualizado de acción social". (García Canclini 1990: 158).

Entonces ese objeto sí comunica (aunque no en el sentido museográfico): está dando cuenta del prestigio de su propietario actual (el museo), de su propietario original, y del visitante que lo contempla fascinado. Está cumpliendo su función ostentativa. O, en el sentido de Baudrillard su función "por procuración".

El museo debería estar habitado por la memoria colectiva, las maneras en que la gente construye las experiencias del pasado.

Los museólogos somos proclives, también, a recordar que la palabra museo deriva del griego mouseion: templo dedicado a las musas. Allí estaban con sus atributos, sentadas junto al trono de Zeus para inspirar a los sabios y los artistas: Clío, la diosa de la historia, con sus laureles y sus libros; Calíope, la musa de la poesía épica, provista de tablillas y estilete o de un rollo de papiro; Euterpe, la madre de la música, entre flautas y flores; Melpómene diosa de la tragedia, con su corona de oro y una daga en la mano; Terpsícore de la danza; Erato de la poesía amorosa; Polímnia diosa de la elocuencia que porta un bastón de mando para demostrar el poder de la palabra; Urania de la astronomía y Talía divinidad campestre y diosa de la comedia.

Pero generalmente olvidamos mencionar que en el trono mayor y presidiéndolas se encuentra la madre de las musas: **Mnemosine**, la diosa de la memoria y reina del museo.

Una de las primeras necesidades del hombre, en todos los tiempos, fue conservar la memoria como estrategia para afirmar su identidad. De esta necesidad nacieron los museos; ésta es su esencia.

Luego cabe reflexionar: ¿qué memoria guarda el museo?, ¿la memoria de qué gente? ¿quién decidió qué objetos se conservaban para perpetuar esa memoria y cuáles se desechaban? ¿quién se apropió de ese patrimonio? ¿se puede hablar de memorias múltiples y diversas en el museo?

El museo debería estar habitado por la memoria colectiva, es decir, las maneras en que la gente construye las experiencias del pasado; las formas de evocación, de representación y recuperación de la experiencia del pasado, construidas socialmente.

Pero sabemos que esa necesidad y deseo de preservar los signos y los significados de la memoria, el capital simbólico de una sociedad, son en realidad escenarios de luchas por el poder: “Si bien el patrimonio sirve para unificar a cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos”. (García Canclini 1989:42)

Por otro lado, en todo discurso del museo hay una mirada implícita.

Coincidimos con James Young que para la construcción de esa memoria colectiva es necesaria la presencia de las instituciones y del Estado: “Las razones de la memoria y las formas que la memoria toma son siempre mandatadas socialmente, parte de un sistema de socialización en el que los ciudadanos ganan una historia común a través de la memoria vicaria de la experiencia de los otros. Si parte del compromiso del estado es crear un sentido de valores e ideales compartidos, entonces debe ser parte de ese ánimo crear una memoria común”. Consideramos que es parte de las responsabilidades que el Estado tiene y que no puede delegar: generar espacios comunes para la memoria, “unificar” las memorias parciales y las tradiciones compartidas.

Pero ¿podemos ignorar que esos espacios –incluido el museo– no son puros o neutros?. ¿Podemos ignorar que la forma que tiene el Estado de apropiarse del patrimonio puede impregnar el discurso del museo? : “El papel protagónico del Estado en la definición y promoción del patrimonio se funda en una concepción conservacionista y monumentalista. En general las tareas del poder público consisten en rescatar, preservar y custodiar, especialmente los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad, ser símbolos de cohesión y grandeza. Ante la magnificencia de [...] un palacio colonial a casi nadie se le ocurre pensar en las contradicciones sociales que expresan (46). [...] el Estado se interesa por el patrimonio porque el alto prestigio de los monumentos es un recurso para legitimarse y obtener consenso”. (García Canclini 1989: 45)

¿El museo sólo reproduce la historia oficial? ¿el estado en sus diferentes instancias –nacional, provincial o municipal– controla o determina los mensajes del museo? ¿o es la confusión entre estado y gobierno la que lo produce?

Junto con la necesidad de preservar la memoria y los referentes tangibles e intangibles que la representan, existe el deseo del hombre de la trascendencia, la permanencia, la neutralización de la muerte, la supresión del tiempo, que encontró en el museo un lugar de privilegio, instalándose en la memoria pública.

Según Alfredo Benavidez Bedoya “son operaciones de momificación. En todas las culturas las clases dirigentes lo han hecho. Los principales deben permanecer y vencer a la muerte, es su privilegio y hasta su obligación para distinguirse de los demás”.

Sólo dentro de este contexto desarrollaremos nuestra mirada sobre los museos en la Argentina

Mirada histórica de los museos

Inmerso en las ideas liberales, mediadas y difundidas por la Revolución Francesa y la burguesía triunfante, surge en la Argentina el primer intento de conformar un museo.

Es Bernardino Rivadavia quien promueve la creación, en 1812, del museo de Historia Natural. El acervo de ese museo se conformaría con el “acopio de todas las producciones extrañas y privativas de este territorio, dignas de colocarse en aquel

La creación del museo formó parte de un proyecto de gobierno que significó una alianza circunstancial de sectores

depósito”, que Rivadavia en calidad de miembro del Primer Triunvirato, solicitaba mediante una circular a las provincias del interior. Cabe mencionar que en el país no existían colecciones conformadas, ni desarrollo sistemático de investigaciones en el campo de la naturaleza. Una excepción fue la colección de Bartolomé Muñoz, donada a la Nación en 1814.

La caída del Triunvirato puso fin a este primer intento.

Rivadavia (ahora ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores de Martín Rodríguez) retoma y materializa su proyecto en 1823, con la creación del Museo del País que abarcaría “todos los ramos de historia natural, química, artes y oficios”.

La creación del museo –como la Universidad de Buenos Aires, el Colegio de Ciencias Naturales y el Archivo General- formó parte de un proyecto de gobierno que significó una alianza circunstancial de sectores (los ganaderos y la élite mercantil porteña) para ordenar y “civilizar” el país, a fin de asegurar el desarrollo económico, utilizando en forma productiva los recursos naturales del país y promoviendo la inversión extranjera (fundamentalmente británica). En este contexto es significativa la creación del Museo.

También son coincidentes con este período, las exploraciones sistemáticas a América del Sur, que realizaron los grandes naturalistas: Humboldt, Bonpland, posteriormente Darwin y que en nuestro país realizaron D'Orbigny, Arsenio Isabellie, y otros. El producto de estos viajes fueron investigaciones, relatos, diarios de viaje que dieron cuenta de los recursos naturales, el paisaje y los pueblos originarios. Estos textos, mapas y dibujos circularon por Europa y América y contribuyeron a “abrir” las puertas de estos territorios.

El Museo del País fue la base para la conformación posterior del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires “Bernardino Rivadavia”.

En 1854 se establece la creación en Paraná, capital de la Confederación Argentina, de un Museo Nacional, “destinado a recibir los productos minerales, vegetales e industriales de la Confederación”. El Decreto consideraba “que importa al comercio y a la industria de la Confederación reunir en un mismo punto los productos más notables de su industria y del reino mineral y vegetal, y especialmente aquellos que para hacer conocer la riqueza de estos países y aumentar sus artículos de exportación o ser el objeto de establecimientos importantes de explotación o de fabricación”.

Es explícito el sentido pragmático del Museo y coincidente con una nueva tendencia internacional: las exposiciones universales. Producto de la era industrial, se convirtieron en verdaderas puestas en escena, teatralizaciones del presente, futuro y pasado de las naciones modernas. Cada nación representaba una imagen de sí misma que deseaba que el resto del mundo viera, y mostraba los adelantos de la ciencia y la técnica, el progreso humano, en definitiva los atributos de lo moderno.

Los museos participaron activamente en la construcción de ese relato.

Y la Argentina no fue la excepción: en 1855 participa en la Exposición Universal que se realizó en París y el encargado de su organización fue el director del Museo Nacional, Alfredo du Graty. El país estuvo representado por minerales, productos de la agricultura y de la industria primaria y cumplió su objetivo de mostrar las potencialidades económicas a los capitales europeos.

El proceso de formación y consolidación del Estado Nacional que se dio en la Argentina entre 1852 y 1890, comenzó con la promulgación de la Constitución, y

Es explícito el sentido pragmático del Museo y coincidente con una nueva tendencia internacional: las exposiciones universales.

prosiguió con la estructuración de una economía de mercado y su consecuente mercado nacional, nacionalización de la banca, codificación de las leyes de fondo, conformación del ejército nacional que permitió el ensanchamiento territorial logrado mediante la Conquista del Desierto, el fomento a la inmigración, el desarrollo de la educación libre y gratuita.

Bajo el lema “orden y progreso” –donde el orden aparecía como la condición de posibilidad del progreso y éste como legitimador del orden- quedaron marginados en la estructura social, el gaucho y el indígena sobrevivientes. Ideológicamente ese lema se sustentaba en la concepción de la evolución cultural unilineal progresiva mezclada con los postulados del positivismo spenceriano.

Constituido el estado y producidos los grandes aportes inmigratorios, la amenaza de desintegración interna por la presión cultural de los recién llegados, generó la necesidad de un sentimiento “nacional” como un emergente que redujera esas amenazas. Así, fue necesario “escribir” la historia nacional y poner en escena todos los referentes y signos de ese pasado común: los símbolos patrios, los héroes nacionales, los monumentos, los sitios históricos. En este constructo social fueron escenarios claves la escuela, en primer lugar, y los museos. Estos contribuyeron a la construcción de un relato sobre la historia nacional y la escuela lo transmitió a través de la enseñanza, lo ritualizó y conmemoró en las celebraciones y lo “visitó” en los museos.

Los representantes de la Generación del 80, en especial Sarmiento, tuvieron muy en claro el poder de esas instituciones: en 1891 se crea el Museo Histórico Nacional, en 1896 el Museo Nacional de Bellas Artes, 1899 el Museo de la Policía Federal, en 1892 el Museo Naval de la Nación, en 1885 Museo Antropológico y Paleontológico de la Universidad Nacional de Córdoba, mientras que durante la presidencia de Sarmiento se crearon el Museo Zoológico y el Museo Mineralógico.

Positivismo y evolucionismo fueron en gran medida la base ideológica de la modernidad argentina.

“El espíritu burgués del siglo XIX, disociado entre el romanticismo y el realismo, utilizó ambas facetas para constituir las bases del fabuloso progreso científico de la época. Románticas fueron las grandes hipótesis que permitieron plantear, desde nuevos ángulos, los orígenes de la vida y las causas del dolor, la constitución de los seres y su distribución en el universo. Realistas los procedimientos que hicieron posibles comprobarlas mediante la acumulación de datos y el constante

recurso a la experimentación. Así nació la ciencia positivista...” (Vicens Vives: II 395).

Sin datos no hay ciencia, sin ciencia no hay progreso técnico, sin progreso la sociedad no podrá alcanzar el tercer estadio de la evolución humana: el positivo, aquel en que todo descansa en el dato.

El positivismo, en nuestro país, fue utilizado como instancia interpretativa del pasado nacional y su ejemplo más paradigmático fue la creación del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Fundado en 1888, según el modelo de la Smithsonian Institution de Washington, pasó a formar parte de la Universidad Nacional de La Plata en 1906. Era considerado entre los principales museos del mundo y sus colecciones comparables a las de los museos de Berlín y Viena.

El museo, con sus taxonomías precisas, inspiraba un sentido de orden, legalidad y método. Había sido creado como monumento a las huellas de la “evolución argentina”. Todo fue concebido como evidencia del proceso evolutivo, inclusive el proyecto arquitectónico, que representaba -según la idea de su fundador Francisco P. Moreno- el anillo biológico: el visitante en su recorrido debía avanzar desde el mundo inanimado del mineral al desarrollo de la vida en el planeta, tanto de plantas como de animales, culminando con el ser humano.

Así, estos museos de historia natural dieron cuenta de la evolución: de los organismos más simples a los más complejos, de la barbarie a la civilización. De esta forma incluyeron al indígena en los museos de ciencias naturales, lo “deshistorizaron”, negándole la condición de sujeto histórico y asimilándolo al orden natural. Al separarlo del campo de la historia, se desafectó el conflicto y se legitimó el exterminio (la “Conquista del Desierto”).

Por otro lado se consideró a las culturas etnográficas como algo ya muerto (tanto las desaparecidas como las contemporáneas), sobrevivientes sólo en sus bienes y creaciones, sólo valoradas como meros objetos de estudio.

La Historia Nacional quedó en manos del Museo Histórico Nacional que comenzaba su relato con la presencia del español en el siglo XVII.

Este museo fue creado en 1891, a partir del trabajo de recuperación del patrimonio histórico realizado por Adolfo P. Carranza. El discurso del museo se articula fundamentalmente a través del relato político militar, que considera la llegada del conquistador como el inicio de la historia argentina. Hasta una reciente

remodelación, estaban ausentes en este discurso etapas esenciales en nuestra construcción histórica: los aborígenes y la inmigración.

En una descripción de una visita al museo, de 1911, se detalla que "... rememora los episodios más importantes de la historia patria y nos evoca sus mayores glorias. Hállanse allí representadas todas las épocas de la evolución del pueblo argentino... ante todo, yendo nuestras observaciones por orden cronológico, poco o nada encontramos proveniente de la barbarie indígena anterior al descubrimiento o la conquista." (Podgorny, 1993: 164)

Los museos
antropológicos y
etnográficos
en el contexto
internacional,
fueron hijos del
colonialismo...

El Museo Histórico Nacional, un monumento en sí mismo, fue concebido para albergar las "reliquias" de las "glorias nacionales".

Los museos antropológicos y etnográficos en el contexto internacional, fueron hijos del colonialismo y mostraron el uso de esta institución al servicio de la construcción de una mirada sobre el "otro" cultural, primitivo, exótico, inferior que representaba una etapa del desarrollo humano superada por el progreso.

En nuestro país la temática fue primeramente abordada por los museos de Ciencias Naturales. En 1904, por impulso de Juan B. Ambrosetti, se crea el Museo Etnográfico, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, institución de carácter más específico por la orientación de sus investigaciones y la naturaleza de sus materiales.

"La etnografía ponía al investigador frente a la 'prehistoria viviente', al 'salvajismo' cuyas manifestaciones era necesario registrar antes de su desaparición que, se suponía, habría de ser total, incluyéndose en este juicio tanto a la cultura como al tipo humano portador de la misma. Ese proceso de extinción era considerado por todos inevitable y por algunos, beneficioso, por ser una manifestación del crecimiento orgánico y evolutivo de la sociedad, guiado por la selección natural y orientado hacia una mayor perfección humana." (Madrazo: 20-21)

Actualmente, en una de las salas del Museo Etnográfico, "Entre el exotismo y el progreso", se exhiben objetos –un altar budista, una coraza de fibra de coco de Oceanía, platería mapuche- que dan cuenta de la razón de ser del museo en sus comienzos: Ilustrar y difundir un panorama amplio de los denominados pueblos

“primitivos”: aquellas exóticas comunidades por completo ajenas a la experiencia de la sociedad industrial moderna y que, en la mayoría de los casos, vivían según normas arcaicas y rodeadas de objetos de extraña belleza. La exhibición del “otro”, poniendo el énfasis en lo exótico, venía a dar prueba del largo camino que habían recorrido las sociedades occidentales y, por contraste, ayudaba a resaltar con particular brillo el proyecto de Nación moderna que se pretendía fundar a orillas del Plata.

La fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896, estuvo inspirada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, representada en las figuras de Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino.

Más que en ninguna otra tipología, el modelo europeo es reproducido en nuestros museos de arte. Al no existir, en América en general, tesoros reales para apropiarse, fue la clase dirigente la que se despojó voluntariamente de sus riquezas entregándolas al dominio del museo, perpetuando de esta manera el apellido o la familia.

El patrimonio del Museo quedó compuesto por obras compradas en Europa, generalmente flamencas, francesas o italianas de autores anónimos del siglo XVII, así como copias de pinturas de Murillo o Rafael.

Tomando a Benavidez Bedoya se podría aplicar a este paradigma de museo su afirmación: “las culturas centrales crean y las periféricas coleccionan. Amontonan todo hasta completar el catálogo. La periferia colecciona y al duplicar el centro, es coleccionada por este último. Resumiendo, las culturas centrales se crean y se coleccionan a sí mismas al ser convalidadas por las culturas periféricas”.

Mirada actual de los museos

Con posterioridad a las etapas fundacionales, los museos en Argentina a lo largo del siglo XX, sufren una parálisis de crecimiento. Esto es compartido en el concierto mundial, acausado de los conflictos internacionales (períodos de entreguerras), pero agudizado por diversas razones de índole interna (de alguna manera no hubo un proyecto de país que reemplazara al de la generación del 80).

Con el retorno a la democracia en 1983, se produjeron importantes acciones de gobierno que fueron el reflejo de políticas culturales a nivel nacional tendientes a una mayor participación popular en la promoción cultural, al debate y la preservación

del patrimonio, a la mayor libertad de creación, políticas que serían generadas y dirigidas por genuinos representantes de la cultura.

Estos lineamientos, imprescindibles para el desarrollo de una sociedad democrática, y herramientas de cambio y transformación social, no quedaron instalados dentro de las estructuras del Estado.

“Los museos en la Argentina padecen los problemas de la mayoría de los organismos dependientes de la política cultural oficial: frente a la retirada del Estado (...) las instituciones se ven obligadas a generar recursos propios para suplir los presupuestos con los que se manejaban” (Ferraro et al.: 35)

Los museos de las grandes capitales se debaten entre propuestas atractivas... y el fino y peligroso límite de convertir los museos en shoppings de la cultura.

Los museos son instituciones que forman parte de la sociedad, no pueden escapar a la realidad social y económica de la sociedad nacional que los contiene. Si observáramos el mapa de los museos de la Argentina, veríamos como se reproducen en ellos las diferencias

regionales, la vieja antinomia entre Buenos Aires y el interior.

Por un lado, los museos de las grandes capitales que se debaten entre propuestas atractivas que produzcan una mayor afluencia de visitantes, y el fino y peligroso límite de convertir los museos en shoppings de la cultura. Por otro, los museos del interior del país—creados sin responder a ninguna política cultural clara—son reflejo de la sociedad y la cultura de cada región.

Ambas situaciones nos permiten detectar falencias comunes (en los museos del interior se exteriorizan con mayor fuerza) que obstaculizan los cambios necesarios en estas instituciones. El contacto prolongado con estudiantes de la carrera de Museología¹ residentes en el interior que, en su mayoría trabajan en museos y las conclusiones a las que arribó la Fundación YPF en su Concurso Innovación en Museos, posibilitan establecer núcleos problemáticos:

- Falta de reflexión teórica: los museos no están habituados a reflexionar sobre sí mismos, a auto-revisarse críticamente, para determinar estrategias y políticas, plantear objetivos y metas a corto y largo plazo para la institución.

1. Cátedras de Museografía I y II. Instituto Superior de Formación Docente y Técnica No. 8, La Plata.

- Bajo nivel de profesionalismo: los museos necesitan capacitar a su personal, actualizarlo y proveerlo de las herramientas necesarias para el trabajo museológico, para de esta manera, poder trabajar interdisciplinariamente.
- Atomización de voluntades y esfuerzos: los museos y su personal, en nuestro país no conciben al trabajo en equipo, a la tarea interdisciplinaria. Desaprovechan (en ocasiones por falta de recursos) oportunidades de trabajar con otra institución, de intercambiar personal capacitado y buscar recursos conjuntamente.
- Necesidades básicas y tecnología: en muchos de nuestros museos, donde las necesidades económicas, de servicios, de infraestructura, son apremiantes, plantear el uso de la tecnología puede aparecer como secundario. Pero debe ser un objetivo a alcanzar, para poder utilizarla como herramienta que nos permita optimizar la comunicación museográfica.

¿Cómo deben ser, entonces, los museos que contemplan dar respuestas a las nuevas demandas de la sociedad?

Más dinámicos e interactivos: la combinación deseada es aprender y disfrutar. Los visitantes de museos ya no se conforman con circular por la exposición simplemente mirando, sino que van en busca de experiencias que comprometan todos los sentidos y que permitan obtener beneficios rápidos y explícitos, que les planteen interrogantes y les permitan explorar ideas nuevas.

Más democráticos: democratizar el museo es básicamente democratizar su mensaje, posibilitar su apropiación a cualquier categoría de visitante, con edades, intereses, motivaciones o nivel socio cultural diferentes.

Más sensibles: esta actitud sería reflejo de un museo más cercano a la gente común y a sus necesidades y vivencias, donde estén presentes las voces y los testimonios de esos actores sociales.

Más profesionales: una de las mayores potencialidades del museo reside en su equipodetrabajo, el que debe ser inter y multidisciplinario. Este personal especializado debe generar programas museológicos generales y museográficos específicos.

Más polémicos: los museos deben constituir un espacio de reflexión, un lugar para la actitud crítica. El museo ya no brinda una única mirada, ya no facilita la "verdad revelada", sino las múltiples verdades que encierran los objetos. Ya no tiene la última palabra.

Más representativos de todos los segmentos sociales: para dejar de constituir un factor de reproducción y legitimación de las diferencias sociales. El museo debe comenzar a compartir su "autoridad" con los protagonistas del discurso, aceptar que existen diversas voces idóneas, además de las de sus profesionales.

Más atento a sus públicos: resume la expectativa mayor de estas instituciones por dar respuesta a las demandas de los visitantes, las que se conocen mediante los estudios de público.

Pero en toda esta propuesta hay un actor que tiene la más alta responsabilidad en cuanto a la custodia y promoción del patrimonio y que hoy la ha delegado a la sociedad civil: ese actor es el Estado. Y su responsabilidad debería materializarse en fuertes y coherentes políticas culturales que sirvieran de marco a toda la labor desarrollada en torno al patrimonio cultural. Está ausente el debate nacional sobre las mismas y sobre la política de los museos. Pero si bien no negamos la presencia

Toda esta propuesta hay un actor que tiene la más alta responsabilidad en cuanto a la custodia y promoción del patrimonio y que hoy la ha delegado a la sociedad civil: ese actor es el Estado.

del Estado –incluso la necesidad– en la custodia del patrimonio, y reconocemos su modo de apropiación del museo, creemos que es la comunidad (en la cual estamos los museólogos) la que debe presionar y gestionar para que el mismo Estado genere los espacios de participación y producción.

Una mirada semiótica sobre el patrimonio y el museo permitirá desacralizarlos: al considerarlos como objetos semióticos, signos, que generan redes infinitas, mundos semióticos posibles, que al confrontarse resignifican al objeto.

¿Tendremos que enfrentarnos con un imaginario colectivo que le tiene asignado al museo el rol de "guardián del templo"? Es posible.

Por lo pronto ya existen algunos intentos:

Museo Leleque: Ubicado en la estancia Leleque, provincia de Chubut. Se inauguró en noviembre de 1999, bajo el desafío de contar 13000 años de historia a través de los pueblos que habitaron ese territorio.

El museo es particular desde su concepción. Ubicado en una zona rural, tiene como objetivo trascender al exterior del país. Nace como el espacio de difusión del

centro de investigaciones científicas, que lo nutrirá de una actualizada producción de conocimientos. Por esta razón, el objetivo del museo se ve reforzado por una mirada transversal que busca mostrar el conflicto, en ese período histórico.

Museo de Ingeniero White: En 1987 la comunidad genera la creación de un museo. Es una localidad dedicada a la pesca con inmigración proveniente de Italia. Los relatos en común y la búsqueda de objetos cotidianos para exponer, dan vida a un museo creado por la gente. Donde la comunidad estuvo involucrada desde la mirada que hoy lleva adelante la institución: trabajar para recuperar la memoria y colaborar al reconocimiento de una identidad plural.

¿Cómo? Trabajando con las colectividades, rescatando sus comidas para ver como se adaptaron a nuestro medio, publicando cuadernillos, invitando a los pescadores, abuelos, cocineras (verdaderos protagonistas de este museo) a ser los guías de los visitantes, cocinando en el museo....Las actividades son variadísimas, se incrementan día a día.

El museo, una vez creado, supo reflexionar sobre cuál era su función y establecer su política: ser un museo donde la vida, los temas, los ritmos los pone la propia comunidad que lo rodea, que lo creó. El museo solo actúa como núcleo de organización.

Museo Paleontológico Egidio Feruglio: Ubicado en la ciudad de Trelew, el 29 de diciembre de 1990 nace el museo y fundación Feruglio.

Lo atípico de este museo paleontológico está dado en el proyecto: se lo concibe para que genere una fuente de recursos que les permita no depender del subsidio estatal y poder financiar sus investigaciones científicas.

“A partir de un enfoque científico – turístico, tiende a la realización de proyectos que no terminan en el mundo académico en sí (...) Se trata de utilizar al turismo como un medio para ejercer la pedagogía”.

Para atraer al turismo se han utilizado técnicas de marketing, desde el trabajo con artistas plásticos locales para lograr un fuerte impacto visual en su puesta museográfica, diseños de folletos adaptados a distintos públicos, etc

Museo Etnográfico Juan Ambrosetti: Creado como centro de investigación antropológica, se mantuvo así hasta los '90, cuando se plantea que el museo carece de un lugar en la sociedad.

Ante esta situación el museo replantea sus objetivos a partir del contexto en que se ubica y en su historia: devolver a los indígenas su lugar en nuestra historia, desmantelar prejuicios y contribuir al conocimiento de la antropología.

Se rediseñan sus exposiciones. La permanente se centró en las culturas indígenas que se desarrollaron en la Argentina, rompiendo la separación entre sociedades precolombinas y su historia posterior, mostrando los procesos de contacto y la transformación de una sociedad. No muestran al "otro" como algo exótico, sino que permiten ver las dos miradas.

Las exposiciones temporarias son concebidas como un "laboratorio para explorar nuevas alternativas".

Pero para ambas modalidades, tratan de superar al texto como único medio de transferencia. Se atrevieron a tener un enfoque interdisciplinario que les permitió mostrar múltiples facetas de problemas complejos y abordar la realidad desde distintos puntos de vista: propuestas museográficas donde el color y la iluminación son preponderante, utilización de niveles de lectura, diseño escenográfico del espacio, laberintos, pocos objetos en exposición.

MARÍA EMILIA GRANDI
DOCENTE Y TÉCNICA N° 8, LA PLATA

FLORENCIA LLORET
ALICIA DE LAS NIEVES SARNO
DOCENTES DE LAS CÁTEDRAS MUSEOGRAFÍA I Y II,
CARRERA DE MUSEOLOGÍA, INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN

INTEGRANTES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN "EL MUSEO COMO ACTO COMUNICATIVO. SU PRODUCCIÓN E INTERPRETACIÓN", FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL, UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA.

is0010812@ed.gba.gov.ar

Bibliografía

1. AUZA, Néstor. El Museo Nacional de Paraná. : RAAM, 1981.-- p.6-9. -- (Vol. I N° 2, Buenos.Aires.).
2. BARBA, Enrique M. "La fundación del Museo y el ambiente científico de la época": En Obra del Centenario del Museo de La Plata, T. I, Reseña Histórica: Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo: La Plata, 1977. - p.3-10.
3. BAUDRILLARD, Jean. "La moral de los objetos", en: Los objetos.: Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1971.
4. BENAVIDEZ BEDOYA, Alfredo. "Sobre Museos y tumbas" . Diario pág. 12
5. BURUCUA, José E. Terra Australis Incógnita: "La investigación histórico-artística en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires": Runa, Instituto de Ciencias Antropológicas y Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Bs.As., Vol. XXII, 1995. -- p. 105-117.
6. BUSICHESCOBAR, Ismael. El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939: Buenos Aires., 1939.
7. COCARO, Nicolás. Juan B. Ambrosetti.: RAAM, 1981.-- p. 57-58.-- (Vol. I N°2, Buenos.Aires.).
8. DE SANTIS, Luis. El Museo de La Plata: Obra del Centenario del Museo de La Plata, T. I, Reseña Histórica. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo: La Plata, 1977. -- p.11-22.
9. DUJOVNE, Marta. "Entre musas y musarañas." 1995
F.C.E: El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939.
Buenos Aires, 1939 [folleto].
10. FERRARO R., BUTA J., y DELGADO A. "El concurso de subsidios a la innovación en museos de la Fundación YPF de Argentina".--p.33-36.--Revista de Museología. -- N° 15 (Madrid, 1998).
11. FERRER, Jorge A. "Función de los museos en la educación. Atracción del público al museo a los fines de la educación":-- p.21-64. -- Boletín de la Dirección

de Museos, Monumentos y Lugares Históricos de la Provincia de Buenos Aires N°5 (1966).

12. GARCIA CANCLINI, Néstor. ¿Quiénes usan el patrimonio?: Jornadas-Taller El Uso del Pasado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP: La Plata, 1989.

13. GARCIA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. -- México: Grijalbo, 1990.

14. GARCIA CANCLINI, Néstor. Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización. -- México: Grijalbo, 1995.

15. GLUSBERG, Jorge. Museos fríos y calientes. -- Buenos Aires, 1983. -- (Serie Arte y Comunicación, N°4, Museo de Telecomunicaciones).

16. HERRERO DUCLOUX, E. ¿Qué es un museo?: El Museo. -- Publicación del Centro de Estudiantes del Museo: La Plata, 1906-1908. -- p. 14-18.

17. LAUMONIER, Isabel. Museo y sociedad: CEAL, Col. Los fundamentos de las ciencias del hombre, Buenos Aires, 1993.

18. MADRAZO, Guillermo. "Determinantes y orientaciones en la antropología argentina". -- p. 13-56. -- Boletín del IIT N° 1, Instituto Interdisciplinario Tilcara. (Buenos Aires, 1985)

19. MORENO, Francisco P. "Al Lector". -- p. III-VI. -- Revista del Museo de La Plata, T. I. (1890-91).

20. MORENO, Francisco P. "El Museo de La Plata". -- p. 28-55. -- Revista del Museo de La Plata, T. I. (1890-91).

21. MORENO, Francisco P. "Proyecto de una exposición retrospectiva argentina". -- p. 152-159. -- Revista del Museo de La Plata, T. I. (1890-91).

22. PEREZ GOLLAN, José A. y DUJOVNE, Marta. El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras: balance de una gestión: Runa, Instituto de Ciencias Antropológicas y Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1995. -- p. 119-131. -- (Vol. XXII).

23. PODGORNY, Irina y MIOTTI, Laura. El acervo histórico de la Facultad y Museo de La Plata: huesos flechas para la nación, 1993.-- p. 157-165.— (Entrepasados, N°3 Buenos Aires).
24. PODGORNY, Irina y MIOTTI, Laura. El pasado como campo de batalla, 1994.-- p.16-19. (Ciencia Hoy, Vol.5, N°25, Buenos Aires).
25. PODGORNY, Irina. De razón a Facultad: ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata en el período 1890-1918.: Runa, Instituto de Ciencias Antropológicas y Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1995. -- p. 89-104.-- (Vol. XXII)
26. TALICE de SECO VILLALBA, Dora C. "Contribución a la historia de la Museología argentina".-- p.31-80. -- Museo Boletín de la Dirección de Museos, Monumentos y Sitios Históricos de la Provincia de Buenos Aires. N°4. (1986).
27. TERUGGI, Mario E. Museo de La Plata. 1888-1988: Una centuria de honra: Fundación Museo de La Plata, 1994.
28. TODOROV, Tzvetan. Los abusos de la memoria. – Barcelona: Paidós Asterisco, 2000
29. VICENS VIVES, Jaime. Historia General Moderna. – Barcelona: Montaner y Simón, 1976. -- p. 395-397. – (Tomo 2)
30. VIDAL-NAQUET, Pierre. Los asesinos de la memoria. – México: Ed. Siglo Veintiuno, 1994.
31. VUGMAN, Laura Y. Conmemorando: del pasado del territorio a la historia de la Nación Argentina en las ferias y exposiciones internacionales del cuarto centenario. Runa, Instituto de Ciencias Antropológicas y Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1995. -- p. 69-87. – (Vol. XXII).
32. YERUSHALMI, Yosef H. Reflexiones sobre el olvido: Los usos del olvido: Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1998. -- p. 13-26.

Estrategias Educativas en los museos puertorriqueños

El Instituto de Cultura Puertorriqueña fue creado en 1955, año en que funcionaba un solo museo público: el de la Universidad de Puerto Rico. Ante esta situación el Instituto promovió un activo Programa de Parques y Museos. Para 1973 Puerto Rico contaba con quince museos en operación y cinco más en preparación, además de múltiples proyectos museológicos.

De acuerdo a un documento sobre dicho Programa, editado en el último año mencionado¹, existía una amplia gama temática en el ámbito museal. Desde el Museo y Parque Arqueológico en el Centro Ceremonial Indígena de Utuado y el de Historia Militar en el Fuerte de San Jerónimo del Boquero hasta el Museo de Arte Religioso en la antigua Ermita de Porta Coeli en San Germán.

No faltaban tampoco los ilustres próceres, como los Museo-Bibliotecas dedicados a Luis Muñoz Rivera y a José Celso Barbosa e inclusive un Museo Rodante que viajaba a diversas poblaciones para llevar exposiciones de arte e historia.

Es digna de mención la relación que el Instituto desarrolló con diversas organizaciones para establecer museos. Por ejemplo, el Colegio de Farmacéuticos de Puerto Rico para crear el Museo de Farmacia, también llamado Botica Babel en honor a don Tomás Babel, boticario del siglo XIX; la colaboración de la Sociedad de Amigos del Museo de los Santos en apoyo el Museo de la Imaginería Popular; los proyectos de museos del Sello Postal y el de la Historia de la Moneda que también contemplaban una relación estrecha con la Sociedad Filatélica y la Sociedad Numismática, respectivamente.

A la fecha y de acuerdo a la página de internet sobre Parques y Museos, se mencionan 78 entidades: 47 museos, 19 parques y reservas; 7 fuertes y monumentos históricos; y 5 espacios bibliotecarios.

1. INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA. Programa de Parques y Museos. San Juan, Puerto Rico, 1973. 55 pp.

Sirva esta breve referencia a los museos puertorriqueños y a su riqueza temática para dirigir la atención al desarrollo de los programas educativos tomando como ejemplo dos museos de arte: el Museo de las Américas y el Museo de Arte Contemporáneo².

MUSEO DE LAS AMERICAS

(www.prtc.net/~musame)

Este museo, único en su género en el hemisferio occidental se inauguró en 1992 a iniciativa de la Comisión Puertorriqueña para la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y de Puerto Rico. Sin embargo, la inquietud no era reciente, en el texto del Instituto de Cultura Puertorriqueña, citado arriba ya se planteaba crear un museo que presentara una visión panorámica de la historia cultural de América³.

Ofrecer a través de sus exposiciones permanentes y temporeras, una visión sinóptica de la historia y la cultura de las Américas.

El propósito de este museo es “ofrecer a través de sus exposiciones permanentes y temporeras, una visión sinóptica de la historia y la cultura de las Américas, desde la era precolombina hasta nuestros días”⁴.

Fue creado como una institución autónoma, sin fines de lucro y se sostiene con ayuda de la Asamblea Legislativa, las empresas privadas y los Amigos del Museo.

Tan ambicioso proyecto se materializó en un recorrido cultural a través de las Artes Populares y Tradiciones en las Américas, organizadas en ocho grandes temas:

- La vivienda, el mobiliario y los objetos decorativos
- Los instrumentos de trabajo
- La música y los instrumentos musicales
- Alfarería y cestería
- Diversiones y juguetes
- La vestimenta y el adorno corporal
- Las creencias mágico-religiosas
- La imaginería popular

Mención aparte merece la sede del museo, albergado en el Antiguo Cuartel Ballaje en el Viejo San Juan. Dicho cuartel está considerado como la mayor obra arquitectónica construida por los españoles durante el siglo XIX.

2. El Centro de Documentación Museología / CNME – INAH dispone para consulta textos, folletería y material de apoyo didáctico de estos y otros museos de Puerto Rico.

3. Ibid. p.55

4. ALEGRIA, Ricardo E. Las artes populares en las Américas. San Juan, Puerto Rico, Museo de las Américas: 1999. 36 pp.

Entrando al punto de los servicios educativos, el Museo de las Américas busca fortalecer los lazos con las instituciones educativas de todo el país. El proyecto "Educación para un nuevo siglo" inició en 1995 auspiciado por el propio museo, la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, el Consejo General de Educación y el Distrito Escolar de Barranquitas.

El eje del programa es la capacitación a maestros y maestras en un distrito escolar, inicialmente el de Barranquitas, para que desarrollen estrategias de trabajo en las aulas sobre temas de arqueología y artes populares, que son relevantes en el museo.

Al paso del tiempo, el programa entró en una fase de divulgación y de extensión; se amplió a otros distritos educativos e inclusive algunos maestros de Barranquitas se integraron al equipo de capacitadores, al lado de expertos en educación, arqueología y artes populares.

Los objetivos del Programa⁵ son:

- Establecer una relación recíproca entre el Museo y las escuelas
- Incidir desde una perspectiva constructivista en el currículum y las estrategias educativas de la educación pública
- Estimular el análisis y la difusión de temas humanísticos

Las actividades y los materiales de apoyo que componen el proyecto son los siguientes:

- Baúl viajero de Artes Populares y el manual de utilización
- Muestrario de piezas arqueológicas (reproducciones) y el manual
- Talleres artesanales
- Conferencias sobre arqueología y artes populares
- Talleres de capacitación a maestros y maestras participantes en áreas de educación, artes populares y arqueología.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE PUERTO RICO (www.museocontemporaneo.org)

Este museo se inauguró en octubre de 1988 y su colección permanente abarca desde los años de posguerra, la década de los cuarenta hasta la actualidad y reúne artistas puertorriqueños, del Caribe, Centro y Sudamérica. Sus esfuerzos se encaminan a compartir con un amplio sector de la población, la visión y el proceso creativo de los artistas a través de experiencias multidisciplinarias.

Al igual que el Museo de las Américas, también contempla un extenso programa educativo con atención diferenciada, desde una perspectiva del arte contemporáneo. De acuerdo a una comunicación reciente⁶, el principal propósito del museo es "...utilizar el arte como recurso formativo a través de expresiones creativas bajo la dirección de artistas profesionales. Siendo una institución de arte contemporáneo siempre propiciamos el encuentro directo con el artista y con las obras de arte originales. También buscamos utilizar el arte como recurso para modificar la conducta, como elemento facilitador y comunicador de emociones".

El MAC dirige sus actividades educativas al desarrollo integral a través de las artes desde los individuos de corta edad (años primarios) hasta los adultos que encuentran en esas actividades la oportunidad de canalizar sus necesidades e intereses particulares. Ofrece cursos, talleres y demostraciones a todo el público, no solamente a las personas con talento innato para el arte.

Siempre en base a la información recibida, pudimos confirmar los proyectos vigentes en sus programas de actividades con excelentes resultados didácticos:

Utilizar el arte como recurso formativo a través de expresiones creativas bajo la dirección de artistas profesionales.

- **Maletas culturales.**

Se discuten temas de actualidad partiendo de los temas expuestos por los artistas en sus piezas. Actualmente cuentan con las maletas de: Nuevos lenguajes en el arte contemporáneo; El paisaje puertorriqueño: fuente y referencia de nuestra identidad; Encontremos un niño: recuento fotográfico de las Antillas; maleta para el no vidente; maleta de artesanía puertorriqueña: maleta de teatro y pronto, la nueva maleta de instalación. Físicamente, las "maletas" son baúles que facilitan llevar en su interior de manera segura y cómoda obras de arte originales a escuelas, comunidades y compañías.

- **Encuentros creativos**

En esta visita especial al museo, los participantes disfrutan de juegos educativos relacionados con la colección, recorrido guiado, cuaderno educativo y conocen personalmente al artista profesional (por lo general de nuestra colección permanente) quien habla de su obra y ofrece un taller especial al final del día.

- **Centro de Documentación**

En la oficina de educación del MAC se recopila toda la información importante del mundo del arte y se organiza de manera que estudiantes e investigadores puedan

6. Comunicación por correo electrónico con Jossie E. Cepro, coordinadora educativa del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 31 julio del 2000.



Adiós Mahatma, obra del artista puertorriqueño Domingo García.

utilizarla en sus trabajos. En el Centro de Documentación se guardan videos, catálogos, ensayos, biografías, fotografías y partes de prensa tanto de artistas como de instituciones locales e internacionales. El personal del museo también ofrece orientación general a los estudiantes para sus proyectos.

● Centro Educativo

Inaugurado el 5 de julio de 1999 el CEMAC tiene como misión contribuir al disfrute y aprovechamiento del tiempo libre entre el público de todas las edades y su meta es fomentar la participación en experiencias creativas que le permitan al individuo expresarse sanamente por medio del arte. Actualmente el Centro (CEMAC) trabaja en el establecimiento de un programa anual de actividades educativas y de entretenimiento diseñadas especialmente para el MAC por profesionales de las diferentes disciplinas del arte (música, teatro, danza, pintura ...)

COMENTARIOS FINALES

Las estrategias educativas utilizadas en los museos de arte abarcan múltiples facetas; las estrategias utilizadas por los museos puertorriqueños mencionados, comprobadas en la práctica, enfrentan al igual que en el resto de países latinoamericanos y del Caribe, el reto de dirigirse a públicos con expectativas y necesidades diferentes, extienden el museo más allá de sus muros para llegar a los ámbitos cotidianos y sobre todo, de difundir el arte como medio de conocimiento de la realidad .

Como lo menciona el Museo de Arte Contemporáneo en su página de presentación en la Web, Puerto Rico comparte dos medios geográficos y culturales : el del caribe y el hispanoamericano. El mar y el paisaje, el pasado indígena y el proceso de mestizaje, el sistema agrícola, los movimientos migratorios lo hermanan con las otras islas caribeñas. Al mismo tiempo, su pasado colonial, la lengua y la religión, lo unen a Latinoamérica. Esta situación se refleja en su arte y, con una perspectiva amplia y enriquecedora, los museos de Puerto Rico hacen posible, para propios y extraños, conocer su desarrollo histórico particular a través de los artistas del continente americano.

GACETA DE MUSEOS
AAM

Fomento de trabajos conjuntos en museos chilenos: Algunos casos destacables

Desde hace algún tiempo son numerosos los casos en donde diferentes organizaciones chilenas están trabajando en forma conjunta en proyectos para museos chilenos; con la modalidad de proyectos específicos, trabajos colaborativos, apoyos financieros a programas específicos y asesorías profesionales. De esta forma se potencian estas instituciones mutuamente unas con otras, ocasión en la cual cada museo ofrece sus experiencias a otra institución que lo está necesitando y compartiendo éstas unos con otros. También se da el caso de importantes apoyos financieros otorgados por organizaciones privadas y estatales a los museos chilenos.

Esta modalidad de trabajo con estas novedosas iniciativas de apoyo profesional y financiero ayudan al mejoramiento del quehacer museológico en nuestros museos, permitiendo ciertamente el favorecimiento de la preservación del patrimonio cultural custodiado por los museos chilenos, como también así la capacitación y profesionalización de los trabajadores como de las acciones realizadas en estas instituciones.

En estos trabajos conjuntos vemos como hilo conductor y como actores directos a tres tipos de organizaciones muy diversas en su constitución; por una parte centros especializados dependientes de la *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*¹ (organización gubernamental dependiente del Ministerio de Educación) como es la *Subdirección de Museos*, la otra es una organización no gubernamental como es el *Comité Internacional de Museos - ICOM - Chile* y por último, en forma muy importante es el aporte y estímulo a proyectos de una fundación privada, la *Fundación Andes*².

¿En qué medida estas organizaciones gubernamentales y privadas ayudan a museos y a los profesionales y coordinan actividades en nuestro país y a veces, en el extranjero?

1 www.dibam.renib.cl

2 Hay otros programas que apoyan financieramente a los museos en sus diferentes áreas de trabajo, como es el caso del programa de Fondo de Apoyos a las Artes (Fondart), programa anual del Ministerio de Educación

Centros Asesores y Subdirección de Museos

La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos tiene tres grandes áreas de trabajo dentro de su misión, que son las de las bibliotecas, los archivos y los museos públicos que se encuentran a lo largo del país y esta institución tiene como misión fundamental el *“rescatar, conservar, hacer accesible, investigar y difundir nacional e internacionalmente el patrimonio cultural de Chile, para ponerlo al servicio del desarrollo de las personas y de la identidad cultural del país”*.³

En relación directa con los museos está la Subdirección de Museos, la cual tienen por misión fundamental el *“potenciar, asesorar, apoyar y regular el desarrollo de los museos del país; que propone políticas públicas y establece estándares para museos”*⁴ y orientando profesional y administrativamente a los veintiséis museos Dibam dispersos a lo largo del territorio chileno; desde Antofagasta en el norte, y hasta Puerto Williams (Tierra del Fuego), en el sur de Chile.

Algunos de estos museos tienen carácter nacional, como es el caso del *Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Historia Natural y el Museo Histórico Nacional*, localizados todos en la ciudad de Santiago. Otros museos son regionales y tienen por misión fundamental el custodiar los objetos más representativos de la región y organizar sus acciones en torno a ellos y a la comunidad; es el caso del *Museo Regional de Copiapó* en la III Región del país. La tercera división son museos específicos, con colecciones acotadas en torno a un tema o a un personaje, siendo representativos los museos *Gabriela Mistral* en Vicuña (Valle de Elqui, IV Región) o el *Museo Benjamín Vicuña Mackenna*, en la ciudad de Santiago.

La Subdirección de Museos trabaja en forma conjunta con los dos centros especializados que el *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP)* y *Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR)*, localizados los tres en la ciudad de Santiago.⁵

Estos centros especializados; el *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales* y *Centro Nacional de Conservación y Restauración* fueron creados en el año 1982 para asesorar y apoyar a los museos en tareas específicas propias del registro y documentación de colecciones y en la conservación y restauración de ellas. Desde el comienzo de los años noventa los dos centros están llevando a cabo proyectos con diferentes modalidades:

3 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: **Memoria 1996 – 1998**. Santiago Dibam, 1999, pp. 4

4 Op. Cit., pp. 14

5 Para mayor información, contactarse con el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales: cdbp@ctcinternet.cl y Centro Nacional de Conservación y Restauración: cncrbam@reuna.cl

1. Proyectos conjuntos con la Subdirección de Museos y los Centros Especializados

Estos proyectos son realizados con profesionales pertenecientes al *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales*⁶ y al *Centro Nacional de Conservación y Restauración* y con profesionales de la *Subdirección de Museos*. En algunos casos puntuales se contratan profesionales y técnicos, permitiendo así capacitar y formar a profesionales en áreas tan específicas como son la documentación y restauraciones de objetos culturales.

Estos proyectos consisten principalmente en un manejo integral de las colecciones custodiadas por los museos e instituciones afines, orientados al mejoramiento de la colección, exhibición, habilitación y optimización de los espacios tanto de exhibición como de depósitos, registro y documentación, conservación y restauración de los objetos, y como parte fundamental la capacitación del personal de museos, para tener así una continuidad en los trabajos después de terminados los proyectos. Ésto permite en el futuro, el trabajo independiente de los profesionales de museos, ya sin la ayuda de los centros asesores.

De este tipo de proyectos ya se han finalizado y muy exitosamente, dos proyectos integrales; uno realizado en el *Museo Regional del Limarí*⁷ (IV Región) y el otro en el *Museo Regional de Copiapó* (III Región). Éstos fueron iniciados a fines de los años noventa, con una duración de tres a cuatro años y fueron financiados en parte por la Dibam y por otra como contrapartida, por fundaciones y empresas privadas.

El éxito de estos programas ha sido precisamente el trabajo multidisciplinario de los centros asesores con los museos; privilegiándose la capacitación de los profesionales y técnicos de los museos, el trabajo conjunto con ellos, cuyas opiniones, sugerencias y trabajo han sido vitales en el éxito de las tareas y el trabajo integral en etapas a largo plazo.

2. Proyectos Independientes de los Centros Especializados con los Museos y/o Colecciones

En este tipo de proyecto trabajan en forma conjunta el *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales* y el *Centro Nacional de Conservación y Restauración* en museos chilenos o con colecciones custodiadas en otras instituciones, continuando con la modalidad del trabajo integral con participación de los profesionales de los Centros, de los museos y contratados especialmente para la ocasión.

⁶ El CDBP ha desarrollado en Chile el Software SUR, programa para automatizar la información de las colecciones en museos públicos y privados. También está difundiendo y traduciendo al español estándares como el Art & Architecture Thesaurus (proyecto Getty Grant Program) y en el área de Capacitación dicta cursos de Registro y Documentación en Chile y próximamente en un país latinoamericano. Amplia información en: Revista Museos, Santiago, 1997

Destacable es el proyecto a tres años que se comienza próximamente en una región de Chile; proyecto consistente en el registro de todos los objetos religiosos y litúrgicos (un año) y la restauración de una selección de imaginería y pintura religiosa (dos años) en un universo de alrededor de 50 iglesias y capillas, distribuidas en una amplia zona geográfica del norte del país.

Este proyecto será pionero en Chile, en cuanto a registrar y restaurar objetos custodiados en las iglesias, lo que ayudará principalmente a la identificación, valorización y protección de ellos en caso de robos; siendo las iglesias y capillas las más afectadas por robos sistemáticos. Este proyecto capacitará también a los encargados de las iglesias en todo lo relativo a registros básicos de colecciones, en el caso de nuevos ingresos y a medidas de conservación de los objetos.⁸

3. Proyectos con Fundaciones

La tercera modalidad en cuanto a proyectos destacables, son los proyectos financiados por la *Fundación Andes*; organización privada de carácter filantrópico fundada en Chile en los años ochenta y cuenta con organizaciones similares en Argentina (*Fundación Antorcha*) y Brasil (*Fundación Vitae*).

La *Fundación Andes* apoya a particulares y a museos e instituciones culturales a participar en proyectos que financian acciones en áreas tan diferentes del conocimiento como son la educación, ciencia y cultura.

Con relación al área cultural, y específicamente en el área de los bienes muebles donde los museos y las colecciones tienen su espacio, la *Fundación Andes* mantiene diferentes tipos de proyectos para apoyar iniciativas en vías de la conservación del patrimonio cultural. El más importante es el *Programa de Apoyo a Museos*, el cual consiste en “*profesionalizar estas instituciones, colaborar al reconocimiento de su misión y realzar sus actividades, motivando una mayor interacción con la comunidad*”.⁹

Estos proyectos tienen un largo recorrido en cuanto a que los museos tienen que concursar con anteproyectos, los cuales son revisados por asesores y revisados por expertos para ver las posibilidades de ejecución de ellos como también el impacto que pueda tener en la institución y en la comunidad. Para asegurar una ejecución óptima recibe cada museo una asesoría técnica, lo que garantiza un trabajo óptimo.¹⁰

7 Una visión completa sobre uno de estos proyectos se puede ver en: Seguel y Ladrón de Guevara: *Planificación estratégica para el manejo integral de las colecciones arqueológicas: una experiencia piloto en el Museo del Limarí, Ovale*. En: *Conserva*, Santiago (CNCR) 1997, pp. 61 - 81

8 Proyecto “Puesta en Valor Arte Sacro Diócesis de La Serena” 2001 - 2002

9 *Fundación Andes: Informe Anual. Año Fiscal 1999*. Santiago, 2000, pág. 23

10 Información a estos proyectos y acciones de la *Fundación Andes*: www.fundacionandes.cl

○ **Comité Internacional de Museos - ICOM – Chile**

En los últimos años el directorio del Comité Internacional de Museos – ICOM Chile está orientado a profesionalizar las actividades de museos, a interrelacionar los museos entre sí y a difundir actividades propias de éstos. Es interesante destacar en este artículo las siguientes actividades.

1. Políticas para los Museos

En el año 1999 se comenzó a trabajar con la **Subdirección de Museos**, estableciéndose así una nueva modalidad de trabajo conjunto; se formó entre estas dos organizaciones un grupo de trabajo con especialistas de diferentes áreas. Ya se están revisando diferentes temas importantes para el desarrollo profesional de los museos. Uno de ellos son las Políticas para los Museos; desarrollado el tema por un grupo de expertos, el borrador fue enviado a cada museo chileno, esperando así que surja una discusión entre los profesionales de cada museo y se envíen sugerencias al comité de expertos.

Otro de los temas que preocupa al ICOM es la '*acreditación de museos en Chile*'. Tema en discusión que se aplicará en nuestro país en un futuro cercano, por lo tanto se ha comenzado a reunir información, como por ejemplo los estudios de acreditación de museos aplicados en Estados Unidos basándose en lo desarrollado por la *Asociación Americana de Museos*.¹¹

2. Jornadas Museológicas

Con gran éxito de asistencia fueron organizadas las *VIII Jornadas Museológicas* (Punta de Tralca, Santiago y Valparaíso) en octubre de 1999. El tema central de estas Jornadas fue "*Aunando criterios para el Siglo XXI*". Para esta ocasión se contó con el apoyo de diferentes instituciones como son la *Fundación Andes*, *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos* y la *Comisión de Educación de la Cámara de Diputados*.

Las conclusiones de la Mesas de Trabajo de las "*VIII Jornadas Museológicas Chilenas*" se refirieron a temas específicos del quehacer de museos y fueron enviadas a todos los participantes e instituciones que apoyaron su realización:

- Manejo y Documentación de Colecciones
- Investigación y Curatoría
- Políticas de Exhibición
- Políticas de Conservación
- Colecciones; Formación en el Presente y Futuro
- Acción Educativa y Estudios de Público

¹¹ Para mayor información sobre el tema ver www.aam-us.org

De las “VIII Jornadas Museológicas Chilenas”, además del documento de trabajo¹² que se está difundiendo, se pueden destacar varios hechos notables:

- La incorporación y apoyo del Comité de Educación de la Cámara de Diputados a muchas actividades del ICOM – Chile
- Realización del “Primer Encuentro de Museos Municipales y Turismo” (Antofagasta, II Región, septiembre 2000)
- Formación de redes de museos en el país: Museos Municipales, Museos de la X Región, Museos de Magallanes (XII Región)
- Iniciativa Museo ayuda a Museos

Conclusión

De lo expuesto anteriormente podemos concluir que las diferentes modalidades de proyectos, las iniciativas de diferentes organizaciones, el trabajo conjunto entre ellas, la planificación de las acciones de acuerdo al impacto en la institución y en la comunidad, y la capacitación del personal ha permitido un mejoramiento de las actividades de los museos como también una profesionalización entre su personal. Ésto sin lugar a dudas, favorece la preservación de los objetos culturales y un mayor acercamiento de ellos hacia la comunidad.

12 Cámara de Diputados de Chile: VIII Jornadas Museológicas Chilenas “Aunando criterios para el siglo XXI. Punta de Tralca, 27, 28 y 29 de octubre de 1999. Valparaíso, Publicación Oficial Redacción de Sesiones, 2000

Museología, identidades, desarrollo sustentable: Estrategias discursivas

La identidad no es un puerto. Es el viaje
(Miguel Wiñazki – Travesías Argentinas)

INTRODUCCIÓN

El paisaje cultural de lo contemporáneo se caracteriza por la complejidad, por el movimiento y por la fragmentación. Se perciben lo Real e identidades de modo fragmentario, a partir de un sujeto en proceso, generador de múltiples sentidos –en oposición al “*ego*” unificado y dotado de razón, conciencia y acción, característico del pensamiento moderno. Sociedad, cultura y nación, tradicionales representaciones del mundo moderno, ya no más son entendidas como realidades materializadas en espacios, personas y objetos, sino como discurso –y son continuamente recreadas, según las percepciones de identidad de cada individuo, grupo o colectividad. El mismo concepto de individuo ha cambiado, y hoy se vincula a la percepción compleja del Ser en multiplicidad.

Nuevas imágenes y sentidos, generados por la globalización y por las nuevas tecnologías, subvierten los sentidos de la Modernidad – fundados en el concepto de separación entre el orden del mundo y la conciencia humana, anclados en los paradigmas de la igualdad, de la libertad y de los derechos humanos, e identificados con los ideales democráticos. En este ambiente, nuevos paradigmas se dibujan, creando un nuevo orden, definido por el poder del capital y asociado a los mercados unificados. Hay los que creen en ese

“Nuevas imágenes y sentidos, generados por la globalización y por las nuevas tecnologías, subvierten los sentidos de la Modernidad... anclados en los paradigmas de la igualdad, de la libertad y de los derechos humanos...”

nuevo orden global. Pero la globalización no solucionó los problemas del mundo, sino que dió origen a nuevas categorías marginales, en todas las sociedades. Ésta sería la gran paradoja de la contemporaneidad.

Si pensamos el mundo bajo los nuevos paradigmas, nos daremos cuenta de que no existe, en ese universo de multiplicidades y contradicciones, solución “*global*” posible, y que el verdadero orden es el de la complejidad –donde todo se ve subvertido por la aceptación de lo impreciso; y donde lo que hasta hace muy poco tiempo era “*doxa*” o dogma, se ve relativizado. Y es en sintonía con ese nuevo orden que se debe percibir y analizar el Museo: a partir de su naturaleza fenoménica y de su pluralidad en cuanto representación. Ya no apenas como institución, sino como espacio perceptual, como espacio/tiempo de revelación, de creación, de celebración del Hombre sobre sí mismo y sobre el Universo. Plural, pasionario, contradictorio, el museo-fenómeno puede ser identificado por la relación muy especial que establece con el tiempo, el espacio, la memoria y los valores del hombre. Sus características intrínsecas serán: libertad, pluralidad, capacidad de producir conocimiento y potencial para realizarse en diferentes tiempos y espacios.

El reconocimiento del carácter fenoménico del Museo se refiere a la posibilidad de percibirlo a través de la experiencia del mundo del individuo –en sí mismo y en sociedad– por medio del entrecruzar de relaciones que cada actor o conjunto de actores establece con lo Real complejo.

Si la percepción es el fondo sobre el cual todos los actos se evidencian, el mundo, más que objeto, es medio natural y campo de todos los pensamientos y percepciones. Y lo que importa es el sentido que surge en la intersección de esas experiencias. Más que representación, el Museo será, por lo tanto, creador de sentidos, en la relación –de los sentidos que surgen en la intersección de todas esas sensaciones, de todas esas experiencias. Forma en permanente construcción, el Museo trasciende la materialidad de los objetos que lo representan y crea conjuntos sfgnicos que sintetizan prácticas, valores y sensaciones del individuo como ser biológico y social –especialmente aquéllos que permanecen, de alguna manera, en la memoria afectiva de los hombres, constituyendo lo que se entiende como *patrimonio*.

Entendidos como instrumentos semióticos, Museo y Patrimonio se despliegan en todas las direcciones: del interior (mundo de la percepción y de los sentidos) al exterior; de lo material a lo virtual; de lo tangible a lo intangible; de lo local a lo global.

Percibir Museo y Patrimonio en pluralidad (no como Uno, sino como Muchos) permite aún admitir la existencia de un museo y de un patrimonio virtuales, originados en las múltiples interfases entre creación e información; se comprende, asimismo, que patrimonio y museo tienen una faz intangible – no de cosa dada, sino de algo que se configura en el acto, en el momento de la relación. Mas, si es en el mundo que el patrimonio se constituye y que el museo se realiza, se podría aún reafirmar que la verdadera relación Museo - Patrimonio es la que se instituye en la práctica, a partir de las relaciones de cada grupo social con los tiempos y los espacios de la memoria individual y colectiva.

Poco estudiado en el ámbito de las ciencias humanas, el patrimonio es una poderosa construcción signífica, que se constituye e instituye a partir de percepciones de identidad. Sea o no vinculado al territorio geográfico, está presente en el sentido de pertenencia que atraviesa el cuerpo y el alma del hombre, se deja entrever en todos los juegos de memoria y se expresa en todas las formas de Museo. Equivocadamente vinculado a los sentidos del pasado, viene ahora a ser percibido en cuanto “*construcción para el futuro*”, y como tal utilizado como instrumento de resistencia, en el ámbito de los discursos socio-económico-culturales. Es necesario, pues, investigar qué y cómo las relaciones entre Museo y Patrimonio significan, en el ideario de las sociedades contemporáneas.

En cuanto a la Museología, como campo disciplinar que trata de las relaciones entre el fenómeno Museo y sus distintas expresiones, debe ahora trascender espacio y tiempo para dimensionar cómo se darán, en el presente, las múltiples relaciones entre Museo y Patrimonio, concibiendo y actuando esas relaciones en el plano del Real complejo. Y ello se puede hacer analizando los diferentes discursos que sobre dichos objetos se construyen y se establecen.

1. MUSEOLOGÍA Y LOS LUGARES DE LA IDENTIDAD

En su libro *Travesías Argentinas*, Miguel Wiñazki menciona que las escenas sociales son narrativas que provienen de una historia, de una trayectoria en el tiempo y en el espacio. Aunque de cierta manera congeladas para efecto de relato, dichas narrativas integran un contexto que existe en continuo movimiento, y donde las personas transitan continuamente, en permanente búsqueda –para, “*como Ulises, retornar a casa o, como Moisés, llegar a una nueva tierra*”.¹ El tiempo puede ser entendido, así, como una sucesión de viajes, aunque ilusoriamente los hombres busquen congelarlo en escenas; pero no es posible detenerlo: todo está en movimiento o en permanente recomienzo.

1. *Travesías Argentinas*., p. 20

Para Wiñazki, estamos en permanente viaje, sea de búsqueda o de éxodo: búsqueda en cuanto proyección hacia el devenir, hacia la construcción de identidades por medio del movimiento; éxodo en cuanto movimiento mesiánico en dirección a la libertad. Algunos viajan solos, y tejen, en su camino, una relación muy específica con el mundo; pero en general el camino se hace en grupo, en movimiento solidario, donde los que caminan, caminan cómplices, en búsqueda de un mismo objetivo. Dicho objetivo puede ser la construcción o la reafirmación de la identidad –aquí comprendida en cuanto movimiento, en cuanto proceso donde somos, en permanente devenir, pero que también nos significa en el “dejar-de-ser”. O como tenue película, que “cuando parece captada por las filosofías o por los dogmas, ya se encuentra en otro lugar”.²

En tiempos de globalización, cuándo las fronteras se vuelven “un monumento histórico”.³ La cuestión de las identidades resurge con énfasis especial. **¿Dónde estamos? ¿Cuáles son las fronteras –si es que existen– que nos definen?** hay quienes dicen que todos los límites se pierden en la virtualidad de las redes de comunicación. Pero puede ser falsa la impresión de que todo camina para la virtualidad: estamos, sin duda, virtualmente en todos los lugares y en ningún lugar; pero, **aunque las redes virtuales nos diluyan los límites y nos proyecten de manera inexorable hacia los universos simulados de las nuevas tecnologías, restan algunas fronteras reales, palpables –como el cuerpo y la conciencia.** Son este cuerpo y esta conciencia que todavía nos dan el sentido de límite, y es por ello que necesitamos aún, en algún momento de nuestras vidas, estar en algún lugar en el tiempo, en algún lugar en el espacio.

Es a través del cuerpo y de la conciencia que percibimos los otros cuerpos, en los espacios reales y virtuales que nos circundan –y con ellos interactuamos, por medio de los estados de la mente a los que denominamos emociones. Es del entrecruzar de esos sutiles movimientos que se alimenta la percepción de la identidad –“ese hilo de Ariadna que continuamente desenrollamos a lo largo de nuestras vidas, y que a veces se retensa, tenso, cuando nos proyectamos de pecho abierto hacia el devenir”.⁴ Pero que otras veces se novela con los muchos otros hilos que nos envuelven, para formar la tesitura (a veces tenue como gasa, a veces, firme como lana) de las identidades colectivas.

Inmersos en ese proceso, no siempre nos damos cuenta de que es ese entrecruzar de hilos lo que nos define frente al mundo exterior y frente a los demás mundos más allá de nuestro cuerpo –el virtual y el tangible. **Y muchas veces,**

2. Ibid., p. 24

3. Ibid., p. 128

4. Ibid., p. 130

tampoco nos damos cuenta de la inmensa fuerza que tenemos como individuos y como colectividades -del enorme potencial de movilización y de resistencia que representa la acción colectiva, en un tiempo dado en un espacio dado. Es cierto que el mundo se espectaculariza –pero, “más allá del espectáculo, la vida continúa, y el duro trabajo de vivir prosigue por detrás de las cámaras de televisión, o mismo cuando no prolongamos nuestro cuerpo en la computadora”.⁵

Necesitamos, por lo tanto, volver a pensar en lo cotidiano, en esas pequeñas cosas que nos definen, para a través de ellas y por medio de ellas, intentar dibujar un suelo que confiera sentido y forma a nuestras trayectorias. Y una vez más, buscar relativizar la avasalladora ola globalizante, reconociendo el inmenso poder de resistencia que existe en el interior de las pequeñas cosas, de los pequeños gestos – y en los movimientos de los pequeños grupos.

¿Cuáles son las estrategias posibles de valoración de los sujetos con identidad determinada, en un ambiente de permanente cambio cultural? Ello depende del lugar desde el cual sentimos y hablamos.

Pues, inmersos en el avasallador y recurrente discurso de la globalización, muchas veces no nos damos cuenta de que la contemporaneidad no ha expulsado lo moderno, y que moderno y contemporáneo se articulan, hoy, en el espacio vivencial, dejando entrever sus máscaras en cada lugar, a cada momento.

Tavares d' Amaral nos dice que moderno y contemporáneo, más que “períodos” identificables en una trayectoria lineal del Hombre en el planeta, se hacen presentes por medio de conjuntos de significantes –posibles de coexistir en el tiempo y en el espacio. Lo moderno permanece aún, mientras lo contemporáneo ya se venía configurando desde el siglo pasado– dejándose entrever en el movimiento que, iniciado como occidentalización del mundo, poco a poco ha resultado en mundialización económica y de las comunicaciones. Es del escenario moderno que aviene la idea de “humanidad” como colectivo –en un primer momento añadida al concepto de “progreso” y posteriormente vinculada al sentimiento de que existe, en el planeta Tierra, una colectividad humana que vive y que se comunica, a pesar de las diferencias. El mundo puede ser entonces percibido como holograma: “no

“Y una vez más, buscar relativizar la avasalladora ola globalizante, reconociendo el inmenso poder de resistencia que existe en el interior de las pequeñas cosas...”

5. Ibid., p. 131

*solamente cada parte del mundo deviene cada vez más parte del mundo, sino que el mundo como totalidad está cada vez más presente en cada una de sus partes”.*⁶

Lo contemporáneo, a su vez, se esboza ya en la conciencia planetaria, propiciadora del surgimiento de una conciencia ecológica y de una cultura mundializada, y también de un adelgazamiento de las viejas diversidades. Es en este ambiente que se dan las nuevas síntesis y diversidades: “*al antiguo substrato bio-antropológico que constituye la unidad de la especie humana se agrega ahora un tejido de comunicación, civilización, cultural, económico, tecnológico, intelectual, ideológico*”⁷ que, por un lado, configura la unidad planetaria, y por otro ya devela, a nivel mundial, la realidad y la pluralidad de las diferencias. Pero ahora la diferencia ya no asusta más, pues la ciencia nos dice que la misma Tierra es un espacio caótico, donde se confrontan el orden y el desorden. Y, si se puede pensar la Tierra como

caos en su misma génesis, se puede también admitir que la vida ocurra de forma no-lineal, resultando de encuentros aleatorios entre moléculas.

“...los cruzamientos socio-culturales mezclan tradicional y moderno, erudito y popular, relativizando dichas categorías en mil matices e hibridaciones, que dan origen a formas muy específicas...”

Mundialización y complejidad, ese es el ambiente donde se instaura lo contemporáneo —esa manera de pensar el mundo impregnada por la presencia de la finitud del hombre y por la

permanente sensación de que ya no hay un espacio configurado: estamos todos en el itinerario previsto, no en yerros accidentales o al azar, como nos dice Morin, sino un permanente negociar con nuestras propias contradicciones. Ese trayecto, nos permite “*plenamente vivir el tiempo, no apenas como continuum que hilvana pasado/presente/futuro, sino como retorno a las fuentes*”.⁸

Volvamos entonces a la cuestión de las identidades —y nadie mejor que Canclini para expresar cómo esa cuestión se revela en nuestra América Latina. Acá, donde “*las tradiciones aún no se fueron y la modernidad no ha terminado de llegar*”,⁹ los cruzamientos socio-culturales mezclan tradicional y moderno, erudito y popular, relativizando dichas categorías en mil matices e hibridaciones, que dan origen a formas muy específicas. En el entrecruzar de lo tradicional con lo moderno (y resaltamos acá la sutileza de las categorías utilizadas por Canclini) estarían ocurriendo intentos de renovación donde, a los valores culturales tradicionales, se incorporarían nuevos valores, que dan como resultado una heterogeneidad cultural muy propia de la región, donde hábitos autoritarios y regímenes paternalistas

6. Terra-Pátria, p. 35

7. Ibid., p. 42

8. Ibid., p. 50

9. Culturas Híbridas, p. 18

conviven con instituciones liberales y movimientos democráticos. En este ambiente, el universo “popular” -construcción de la Antropología y de los populismos políticos- sufre ahora una reevaluación: ya no es más tan importante lo que se extingue, sino el modo bajo el cual las cosas se transforman. Pues lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión, de unos y de otros, de configurar universos auto-suficientes.

Canclini propone pensar la cultura y la producción simbólica del universo latino-americano en la intersección entre las diferentes prácticas sociales y las diferentes formas de discurso que sobre ellas se establecen –pues lo popular no se define por una esencia a priori, sino por el modo bajo el cual la cultura popular se hace representar en el museo o en la academia, o es divulgada en los medios. Y también porque *“hoy concebimos a Latinoamérica como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (...), un continente heterogéneo, formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo”*.¹⁰ La pos-modernidad no sería, así, una etapa o tendencia a substituir el mundo moderno, sino un modo de problematizar los vínculos existentes entre modernidad y tradición. En ese contexto, es importante analizar no solamente las contradicciones entre la utopía de autonomía cultural y la industrialización de los mercados simbólicos; o reinterpretar los vínculos entre moderno y modernización, estableciendo diferencias entre innovar y democratizar: se necesita, también, buscar comprender las estrategias de utilización del patrimonio histórico y de las tradiciones populares, por parte de los museos y de las escuelas – o por parte de las antropologías, sociologías y populismos políticos.

En Latinoamérica, lo popular es identificado con el excluido, con el que *“no tiene patrimonio o no alcanza que él sea reconocido o conservado”*.¹¹ hacen parte de ese segmento los artesanos (excluidos del mercado de bienes simbólicos “legítimos”), o los que no tienen acceso a las universidades y museos, y por lo tanto desconocen los códigos que les darían acceso a las expresiones de *“alta cultura”*. Producto de una construcción maniqueísta, que opone tradicional a moderno, popular a culto y subalterno a hegemónico –y que elabora el folklore como espacio melancólico de las tradiciones, dicha visión no ha llegado a incorporar las manifestaciones originarias de las sociedades de masa, especialmente en los medios urbanos.¹²

10. Ibid., p. 28

11. Ibid., p. 205

12. Analizando la Carta del Folklore Americano, elaborada por la OEA en 1970, Canclini encuentra las siguientes afirmaciones: a) el folklore es constituido por manifestaciones tradicionales de carácter oral y local, siempre inalterables; b) así entendido, constituye la esencia de la identidad y del patrimonio cultural de cada país; c) el progreso y los medios de comunicación, al acelerar el proceso final de desaparecimiento del folklore, desintegran el patrimonio y hacen a los pueblos americanos ‘perder su identidad’. En Op. Cit., p. 214

Pero el desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales —que ya ni siquiera representan la parte mayoritaria de la cultura popular. El “folk” ya no se concentra en objetos, y por lo tanto no depende de forma directa del proceso de producción y consumo de los bienes estables; tampoco es monopolio de los sectores populares, y puede estar presente en las más diferentes prácticas sociales y procesos de comunicación. Y por lo tanto, no es vivenciado por los sujetos populares como complacencia melancólica hacia las tradiciones: puede estar presente en las conmemoraciones carnavalescas, en el humor y en muchas otras prácticas que transgreden los rituales del orden tradicional.

En 1998, Rusconi¹³ se refirió al carácter pulsante de nuestras culturas populares, especialmente en nuestra región. Mencionando a Paulo Freire, decía que nuestras culturas tradicionales permanecen vivas y se perpetúan en las prácticas cotidianas —en continuo proceso de transformación, se autoconstituyen en lo cotidiano en la permanencia y en la creatividad. Y nadie ha defendido mejor que

“Nuevos procesos de producción se desarrollan y articulan, especialmente en el medio urbano, resultando en los más diferentes cruzamientos entre cultura popular “tradicional”, cultura de masas y cultura “erudita...”

Paulo Freire la dignidad de los elementos culturales nacionales y populares, rechazando la imitación y acordando, en todos los momentos de su trayectoria, que **la dignidad humana y las identidades culturales se construyen en lo cotidiano, a partir de la valoración de los trazos que definen a cada individuo frente a sí mismo y en su relación con el mundo.**

Las interacciones entre moderno y contemporáneo producen nuevas matrices simbólicas, como parte de un proceso de recomposición del tejido social. Nuevos procesos de producción, circulación, recepción y apropiación de bienes simbólicos se desarrollan y articulan, especialmente en el medio urbano, resultando en los más diferentes cruzamientos entre cultura popular “tradicional”, cultura de masas y cultura “erudita”. Lo mismo ocurre en las zonas de frontera —esas “*fendas entre dos mundos*”,¹⁴ donde se desarrolla un tejido cultural muy específico, híbrido de todas las matrices y de identidad disponibles.

2. MUSEOLOGÍA, IDENTIDADES Y LAS NARRATIVAS DEL PATRIMONIO

Saber comprender cómo, dónde y cuándo se dan esos cruzamientos es esencial para el entendimiento de los procesos interactivos entre tradición, modernidad y

13. Extensão Cultural e Pedagogia do Desenvolvimento: um desafio para a contemporaneidade da Museologia Latinoamericana, ICOFOM LAM, 1998.

14. Canclini, Op. Cit., p. 324

contemporaneidad en América Latina. En el ámbito de la Museología, dicho entendimiento servirá como base para la acción museológica. Y, si debemos pensar la cultura y la producción simbólica en la intersección entre las diferentes prácticas sociales y las diferentes formas de discurso que sobre ellas se establecen, **es fundamental buscarnos comprender cómo se vienen articulando esos discursos, y cuáles son las narrativas desarrolladas.**

Sabemos –porque ya lo proponía Lyotard en 1973,¹⁵ que toda narrativa organiza el discurso de acuerdo a un cierto número de operaciones específicas, utilizando los hechos como material operativo. Pero la actividad narrativa depende del narrador –y, por lo tanto, todo discurso es nada más que el resultado de operaciones mediáticas entre los hechos en sí mismos y la personalidad e intenciones del que narra. **Todo discurso puede ser entendido como una “metamorfosis de afectos”,** que produce, a partir de sí mismo, una otra forma de discurso: la historia. Lo que hace la historia es entonces, mucho menos el conjunto de acontecimientos ocurridos en el espacio y en el tiempo, que la nueva “realidad” reinstaurada por aquellos que narran los hechos. Jamás sabremos cómo los hechos realmente se dan, a no ser que estemos participando directamente de los mismos –y, aún así, estaremos influenciados por nuestra percepción muy personal de aquellos segmentos de realidad.

Lyotard nos dice que, en el volumen teatral abierto por la narración, el narrador sabe que el espectáculo no puede ser llevado a cabo sin que al mismo tiempo exista una realidad. Pero él elige, segmenta, interpreta, nombra, hace de cada hecho en sí mismo apenas referencia, para crear, a través del discurso, un nuevo hecho –que, en verdad, apenas existe en su percepción. **La instancia narrativa puede aún reforzar la historia interpretando los hechos a partir de operaciones ideológicas definidas,** dándoles la dimensión diacrónica de sujeto supuestamente social, engendrando la historia como totalidad organizada de acuerdo a una cierta temporalidad. **Y, aunque algunas formas de discurso se detengan en los hechos, otras existirán, construidas intencionalmente, para provocar ciertos efectos emocionales en el interlocutor –buscando canalizar y regular movimientos de afectos.** Y entonces estaremos frente a una “*historia referencial*”,¹⁶ engendrada menos por el hecho y su causa, que por la intención de provocar, en el interlocutor, determinados efectos emocionales. Todo puede ser reinventado, adaptado o mismo manipulado: lugares, hechos, personajes –hasta el mismo tiempo de la historia puede ser un efecto de narración. Es de eso que se alimentan las ideologías partidarias, el teatro, los medios impresos, la televisión y la práctica jurídica de los tribunales. **Y es de ello**

15. Les Dispositifs Pulsionnels, p. 171

16. Ibid., in Op. Cit.

que se alimenta, de cierta forma, la Museología —especialmente en lo que concierne a los movimientos interpretativos de la museografía tradicional; pero también —y muy a menudo— se le ve en las narrativas que vienen configurando lo que se convino llamar, en el ámbito de ciertas experiencias, “*Museología Social*” (como si toda Museología, al trabajar con el Hombre y sobre el Hombre, no fuera social en su misma esencia...).

¿Cuál es la propuesta de la Museología teórica? Es buscar identificar, caso a caso, en qué medida los hechos se inscriben en perspectivas históricas y sociales definidas y qué acontecimientos —por imprevistos o espontáneos— apenas ocuparían lugar en el contexto social como singularidades. Pues ya no es más posible creer que cada hecho tenga causas y consecuencias específicas: ya no existe una temporalidad posible de analizar como sistema vectorial (causa – hecho – consecuencia) para garantizar la veracidad del dispositivo narrativo. Al contrario, cada hecho puede ser

Aquí, lo que deseamos enfatizar es el carácter afectivo (libidinal, diría Lyotard) que inscribe los hechos en una realidad más amplia, configurando la tesitura de una red donde somos al mismo tiempo actores, intérpretes y objetos. Esa es la realidad que nos atraviesa.

entendido como “*tensor o pasaje intenso (...), que requiere no el espacio tridimensional del cuerpo social organizado, sino el espacioso-dimencional, neutro e imprevisible*”¹⁷ de la película de afectos y deseos que reviste cada acontecimiento. La relación causa hecho – consecuencia no es, por lo tanto, lineal: ella se encuentra permanentemente atravesada por los movimientos emocionales y sensoriales ya tan bien identificados por la Gestalt.

Podríamos, entonces, pensar que basta reconocer la calidad orgánica de los acontecimientos para diversificar dicha linealidad: pero el cuerpo orgánico es un volumen que ocupa un espacio tridimensional y tiene límites que disocian el exterior del interior; sus unidades tienen relación con un

grupo específico de unidades en funcionamiento. Es un cuerpo político, dotado de límites que circunscriben su propiedad, y afectado por un régimen que lo constituye y lo hace funcionar. Y el cuerpo social, “*cuerpo meta-orgánico*”, es un receptáculo, la superficie sobre la que se irán a inscribir los hechos, en temporalidad. Aquí, lo que deseamos enfatizar es el carácter afectivo (libidinal, diría Lyotard) que inscribe los hechos en una realidad más amplia, prácticamente ilimitada, donde cada gesto, cada palabra, cada mirada se desdoblan infinitamente —como fracciones— o evolucionan alrededor de sí mismos, “*como en un mandala o un cinturón de Moebius*”¹⁸,

17. Ibid., ibidem., p. 177

18. Ibid., ibidem.

configurando la tesitura de una red donde somos al mismo tiempo actores, intérpretes y objetos. Esa es la realidad que nos atraviesa.

En lo que toca a la Museología, es necesario reconocer la inviabilidad de desarrollarla adecuadamente en nivel teórico sin reconocer la existencia de esa pluralidad de relaciones, que se inicia en la identificación de un “*museo interior*”, de una memoria afectiva que nos configura en el mundo y para el mundo, y que interfiere de modo permanente en nuestra forma de ver, seleccionar, retener e interpretar los hechos. Reconocer que el dispositivo narrativo no opera entre historia y discurso, sino entre la singularidad del deseo y su coherencia en el tiempo y en el espacio, “*entre película tensorial (superficie en tensión) y cuerpo social articulado, entre la intensidad de los hechos y el reglaje unitario*”,¹⁹ y que tanto los discursos que se elaboran sobre los hechos como el mismo análisis de las prácticas de lo cotidiano para fines de “*interpretación museológica*” deben llevar en cuenta dichas realidades.

Es por ello que tantos teóricos de la Museología vienen utilizando elementos de análisis del discurso para buscar articulaciones entre Museo y Sociedad. El “*discurso museológico*” se hace a partir de los códigos y procesos narrativos ya explicados, y puede ser entendido a partir de las relaciones ya descritas por Genette²⁰, que se establecen entre:

- La **duración de los hechos** en el tiempo y en el espacio (que los franceses tan suavemente denominan la *durée*), y sus relaciones con las distintas narrativas que sobre ellos se establecen;
- La **frecuencia**, o repetición (extensiva o detensiva) de los hechos;
- El **modo**, o distancia entre los acontecimientos y las referencias que a partir de ellos se construyen –en intensidad y pluralidad;
- El **foco**, o perspectiva según la cual dichas referencias se construyen;
- La voz, o **tiempo de narración** –concerniente al instante mismo en el que se dan (o dieran) los hechos;
- La **función del narrador** –que puede reproducir los hechos acontecidos o testimoniar, bajo el discurso, sus propios afectos.

Es asimismo importante especificar **a quién se dirige el discurso:** pues, al no dirigirse a nadie específicamente, el narrador anula al interlocutor. O se auto-anula, posibilitando al receptor tomar su lugar y agregar, a cada hecho narrado, sus propios afectos –de tal modo que inexorablemente llevará a muchas distorsiones.

19. Ibid, p. 182

20. Especialista francés en análisis del discurso

3. MUSEOLOGÍA, DISCURSO Y ACCIÓN COMUNITARIA

La teoría museológica puede identificar, en el discurso elaborado por los museos sobre cultura y patrimonio popular, una serie de operaciones anulatorias, sea del narrador (caso más específico de los museos tradicionales, donde es común no poder identificar quién habla), sea del interlocutor (caso de los museos que no conocen su público). Pero existen, asimismo, operaciones de anulación del mismo hecho, o del conjunto de realidades que deberían fundamentar el discurso: en dichos casos, o se privilegia el enfoque ideológico, o prevalecen las emociones y propuestas personales del narrador –a tal punto preocupado en describir su trabajo sobre un determinado sujeto u objeto que todo lo que resta en su discurso es él mismo, con sus estrategias personales de intervención.

Esas dos formas de operación anulatoria son más comunes de lo que se piensa, y pueden resultar desastrosas cuando se trata del trabajo museológico sobre una comunidad específica –cuando la verdadera comunidad ‘desaparece’, substituída por un simulacro que apenas existe en los relatos del narrador. Y por lo tanto, las distintas narrativas de la escena social deben hacerse en pluralidad, permitiendo que las muchas identidades constituyentes del cuerpo social se puedan manifestar. Nadie mejor para hablar por una comunidad específica que la misma comunidad. Ella lo hará a través de muchas voces, distintas y relatará muchas historias –algunas divergentes, otras sincrónicas; algunas, privilegiando el hecho, otras perdidas en el tiempo, o recuperando detalles; algunas, brillantes, otras simples –pero todas tejiendo un punto en la inmensa red de conocimientos, afectos, saberes, acciones y conflictos que constituyen su Ser, en lo cotidiano.

Al trabajar las relaciones entre Museología, identidades y desarrollo, en el ámbito del discurso, identificaremos, en cuanto sujetos narradores, diferentes comunidades: a) las comunidades de los museos de territorio (incluyendo ocomuseos), que suelen intervenir directamente en los procesos de constitución de su propia identidad, de gestión, de su patrimonio y de elaboración de sus estrategias de desarrollo; b) las comunidades definidas en la tesitura urbana, y que generalmente constituyen el público de los museos tradicionales; c) las comunidades de profesionales que actúan en los museos; d) la comunidad académica, cuya relación con el Museo puede ser apenas del orden del discurso, o mezclar discurso y acción; e) la comunidad “global” –sujeto y objeto del discurso y de las políticas implementadas, por las agencias internacionales, sobre el ambiente, la cultura y el desarrollo sustentable. Cada uno de esos grupos elabora discursos muy específicos sobre Museología y museos.

Cabe entonces acordar que **el discurso elaborado sobre los ecomuseos no siempre se fundamenta en las narrativas de las comunidades locales** (grupo a), sino que se construye frecuentemente a partir de las narrativas de los profesionales (c), o de la comunidad académica (d). Esos dos últimos grupos fueron los elaboradores y difusores de las teorías del Ecomuseo y de la Nueva Museología—ciertamente atravesadas por riesgos filosóficos e ideológicos definidos.

Las principales narrativas sobre el ecomuseo pueden ser halladas en la magnífica compilación elaborada por André Desvallés y Odile de Barry, y editada por Françoise Wasserman: *Vagues, une Antologie de la Nouvelle Museologie*. Es en esa obra donde podremos encontrar el texto clásico de Cameron — “*Museo: templo o foro?*”, ahí se cuestiona el inmovilismo de la museología tradicionalista y se presenta la posibilidad de que el museo pueda actuar como un espacio de encuentro y de diálogo —una ágora, espacio de intercambios sociales activos. Se encuentran asimismo el texto de Jean Clair sobre “*Las orígenes de la noción de Ecomuseo*”, o la “*Definición evolutiva de Ecomuseo*”, de Rivière, entre muchos otros casos de estudio.

Es fundamental comprender dichos textos a partir de la óptica vigente en el momento en que fueron producidos: quiénes son esas personas, y de ¿dónde hablan? Es importante, asimismo, buscar conocer los relatos de experiencias hechos por aquellos que efectivamente han trabajado—o trabajan—en ecomuseos, como Marcel Évrad y Mathilde Bellaigue, responsables por la estructuración del Ecomuseo del Creusot. O Hughes de Varine. O Pierre Mayrand y René Rivard, que han actuado en Canadá para estructurar la Nueva Museología. O mismo Mário Moutinho y Antonio Nabaís, en Portugal. En los países escandinavos, Marc Maure, John Gjestrum y muchos otros. Son esas personas las que, a través del trabajo de las comunidades, vienen contribuyendo para desarrollar una filosofía (casi una ideología) de los ecomuseos, de la acción comunitaria y del desarrollo integrado, muchas veces basada en las ideas de Paulo Freire. Poco sabemos de las comunidades a que se refieren, y de ellas tenemos noticia casi siempre por medio de los relatos de esos autores. Y, aunque dichos profesionales hablen en nombre de una comunidad que efectivamente integran y donde actúan de forma efectivamente transformadora, cabría identificar, para efectos de análisis del discurso, qué mecanismos los han elegido como sujetos narradores de dichas experiencias. Entre los textos de esos profesionales, llamaríamos la atención para los que apuntan hacia las dificultades del trabajo comunitario, identificando el alto potencial de conflictos presente en ese tipo de experiencia, y buscando elaborar estrategias para el desarrollo de acciones por medio de las cuales los ecomuseos efectivamente se realicen, definiéndose como instancias de renovación y movimientos de resistencia cultural.

4. DESARROLLO SUSTENTABLE COMO DISCURSO GLOBAL

Hay una otra forma de discurso, que es el elaborado por las agencias internacionales dedicadas a la implementación de políticas sobre cultura, medio ambiente y desarrollo sustentable. En dicho ámbito, poco se hace la narrativa de hechos pasados, sino que se trabaja sobretodo con las cartas de intenciones y con las proyecciones hacia el futuro. Tomemos como ejemplo el 'Earth Charter', organizado en 1989 por la IUCN²¹ como foro de discusión de las cuestiones relacionadas al desarrollo de las sociedades del planeta, en ámbito global –y donde se elaboró una Declaración de Principios, adoptada por las Naciones Unidas, defendiendo el establecimiento de una ética global relativa al medio ambiente y al desarrollo. Basado en la experiencia práctica de sustentabilidad de los diferentes pueblos, el documento legitima un creciente sentido de comunidad y de responsabilidad moral, concerniente a todas las sociedades, asimismo como a todas las comunidades vivas del planeta.

Desarrollo sostenible... podremos relacionar esos hechos con el discurso de la Museología... la Mesa Redonda de Santiago, donde se definieron las bases teóricas para el museo integral.

Su contenido reafirma valores tales como: el respeto por todas las formas de vida; la protección y la restauración de la diversidad; la producción, consumo y reproducción sostenibles; el respeto hacia los derechos humanos -incluyendo el derecho a un ambiente adecuado a la dignidad y al bienestar de los pueblos; la erradicación de la pobreza; la solución de

los conflictos por medio de la no-violencia; la distribución equilibrada de los recursos de la Tierra; la participación democrática en las tomas de decisión; la educación universal para la vida sustentable; y el desarrollo de responsabilidades compartidas hacia el bienestar de la comunidad global y de las futuras generaciones.

La política implementada por el Foro de la Tierra se fundamenta en la filosofía de las Naciones Unidas, y se legitima en la preocupación por la seguridad ecológica, instaurada a partir de 1972, en la Conferencia Mundial sobre el Desarrollo (Estocolmo, Suecia).

Podremos relacionar esos hechos con el discurso de la Museología, si nos acordamos de que ese fue, también, el año de la Mesa Redonda de Santiago, donde se definieron las bases teóricas para el museo integral. Pero las relaciones no se agotan ahí: en 1982, la Asamblea General de la ONU firma la *Carta de la*

21. Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza

Naturaleza –una declaración de principios éticos y ecológicos que constituye el más representativo de los documentos concernientes a una ética ambiental. Y luego, en 1983, con la Declaración de Quebec, se instaura el Movimiento para la Nueva Museología.

El documento de 1987 –**Nuestro Futuro Común**– recomienda la consolidación de los principios éticos del 82, a través de una Convención sobre el patrimonio ambiental y el desarrollo sustentable. La cuestión fue retomada en 1992, en la II Conferencia Mundial sobre el Desarrollo de Río de Janeiro 1992. **La Declaración de** esta ciudad y con este nombre, no llega a reafirmar el valor intrínseco de todas las formas de vida para el desarrollo sustentable; pero la **Agenda 21** –el Plan de Acción de la declaración mencionada– ya incluye una serie de puntos que especifican las relaciones entre cultura, sociedad, ambiente integral y desarrollo.

Entre las iniciativas que se sucedieron con los mismo propósitos, destacamos el Río + 5 (1996-97),²² la Cumbre de la Tierra (*Earth Summit II*, 1997) y las reuniones efectuadas por la UNESCO en el ámbito del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural –que han generado el documento **Nuestra Diversidad Creativa** –que define la cultura como el último catalizador hacia el desarrollo.

Pero más importante que relacionar esos foros internacionales, es analizar sobre qué concepto de desarrollo trabajan. La Cumbre Hemisférica de las Américas sobre Museos y Comunidades Sustentables, realizada en 98 en Costa Rica, entendió como desarrollo sustentable “*un proceso de mejoramiento de la calidad de vida en el presente y en el futuro, que promueve un equilibrio entre el medio ambiente, el crecimiento económico y la auto-afirmación*” de las sociedades.²³ Esa reunión estableció un paralelo entre las tendencias del desarrollo internacional y el rol de las comunidades, enfatizando la **importancia de la comunidad “museológica” en el diseño de las estrategias de acción hacia el desarrollo integral** a punto de que el Banco Mundial haya formalizado su compromiso en hacer de la cultura una parte vital en la toma de decisiones sobre el desarrollo. Las conclusiones de ese encuentro incorporan

La Cumbre Hemisférica de las Américas sobre Museos y Comunidades Sustentables, realizada en 98 en Costa Rica enfatizando la importancia de la comunidad “museológica” a punto de que el Banco Mundial haya formalizado su compromiso en hacer de la cultura una parte vital sobre el desarrollo.

22. iniciativa de la UNCED – Comisión de las Naciones Unidas para el Desarrollo

23. Primera Cumbre Hemisférica de los Museos de las Américas. Agenda para la acción. Acuerdos. San José, Costa Rica, abril de 1998.

algunas directivas filosóficas de la contemporaneidad, tales como “*participar de la construcción de un proyecto de futuro en el marco de la diversidad*”; pretenden, asimismo, involucrar todos los segmentos de la sociedad en la generación de modelos alternativos de conservación del patrimonio y de desarrollo.

Entre las organizaciones de ámbito mundial, no podríamos dejar de mencionar el **ICOM**, cuyo **Plan Estratégico para 1995 – 2004** prevé, entre otros objetivos:

- a) Soportar a los museos como instrumentos de desarrollo social y cultural;
- b) Reforzar la ética profesional, bajo la forma de legislación nacional e internacional hacia la protección y el desarrollo de la herencia natural y cultural de los pueblos;
- c) Implementar redes regionales e internacionales de cooperación;
- d) Establecer mecanismos de defensa y protección legal de la herencia natural y cultural;
- e) Responder a las tendencias de liberalización económica que atañen a los museos;
- f) Expandir y consolidar las redes de comunicación entre y para museos;

La gran contribución de esos documentos es reunir, de modo organizado, las principales aspiraciones de los segmentos que representan, buscando definir estrategias de acción en un ámbito amplio y total. Identificar su real eficacia, su real correspondencia a las aspiraciones de esos segmentos -o su efectividad hacia las necesidades de las sociedades en cuyo nombre se presentan - sería nuestra tarea y nuestro rol. **Muchas veces se substituye la acción por mero discurso o, por razones políticas, se evita debatir los puntos de conflicto de las situaciones analizadas –como si fuera fácil o incluso posible abarcar acciones de ámbito global o regional, a partir de una carta de intenciones.**

5. POSIBILIDADES Y PERSPECTIVAS

Poco analizados en el ámbito de la Academia, los discursos sobre Museología, Patrimonial, Identidad, Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable no siempre llegan a ser conocidos (o reconocidos) por las comunidades y/o segmentos de las sociedades a las cuales se refieren. Ni siquiera han sido comprendidos y aprovechados correctamente por los especialistas, o por los profesionales que actúan en los museos y con la Museología: permanecen en la esfera de las intenciones estratégicas, o

limitados a las narrativas de casos, de influencia local. Mientras tanto, magníficos trabajos se desarrollan en varios países, sin que los actores tengan conocimiento del valor de su experiencia.

Sería por lo tanto necesario realizar un trabajo urgente de reconocimiento, levantando un mapa, con el análisis de dichas experiencias; también comparar esas iniciativas, estableciendo puntos de convergencia y divergencia; identificar su potencial transformador, a la luz de las filosofías de trabajo existentes; establecer su pertinencia, en relación a los discursos y narrativas del Museo, del Patrimonio, de la Identidad, del Medio Ambiente y del Desarrollo.

Es en ese sentido que trabaja el **MINOM**, y que se desarrolla la acción del **ICOFOM LAM**. Dedicado a las estrategias de acción comunitaria, el MINOM trabaja más específicamente con las iniciativas locales, y genera un discurso sencillo y directamente volcado hacia la acción. En cuanto al ICOFOM LAM, aunque específicamente volcado hacia el dominio del discurso, por su característica de grupo teórico, **se viene dedicando, desde su primera conferencia (Buenos Aires, 1992), a discutir las relaciones entre Museología, ambiente integral, patrimonio y desarrollo sustentable** –no solamente como línea filosófica, pero asimismo como propuesta ética. El trabajo desarrollado a lo largo de esos diez años comienza a hacerse sentir, en la influencia ejercida sobre la producción de la comunidad académica dedicada a la Museología; en el diseño de programas académicos y de entrenamiento técnico en distintos países de la región; y especialmente en el reconocimiento, por parte de los liderazgos comunitarios, de que el trabajo que desarrollan se inscribe en el ámbito de la Museología.

Un ejemplo es la comunidad de Santa Cruz (Río de Janeiro), articulada desde hace años sobre su identidad y su patrimonio, pero que, a partir de 92, y por contacto con el discurso de los profesionales del MINOM y del ICOFOM LAM, se ha identificado y legitimado como Ecomuseo.

TEREZA CRISTINA SCHEINER – Lic., BACH., MC.
PRESIDENTE, ICOFOM

RIO DE JANEIRO, MAYO DE 2000

(ORIGINAL EN PORTUGUÉS –

PRESENTADO EN LA X CONFERENCIA ANUAL DEL ICOFOM LAM,
ENCUENTRO ANUAL DEL MINOM Y II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEOS)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ASTUDILLO, Lucia, DECAROLIS, Nelly & SCHEINER, Tereza C. (org.). **Museus, Espaço e Poder na América Latina e no Caribe**. Cuenca, Ecuador: ICOM/ICOFOM/LAM, 1993. Co-auspícios OEA y Consejo Nacional de Cultura del Ecuador. 134 p.
2. ATLAN, Henri. **Entre o Cristal e a Fumaça: ensaio sobre a organização do ser vivo**. Trad. de Vera Ribeiro. Rev. de Henrique Lins de Barros. RJ: Zahar, 1992. 268 p.
3. DAVALON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. **L'environnement entre au Musée**. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992. 206 p. il.
4. DESVALLÉS, André, DE BARRY, Marie Odile e WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie**. Collection Museologia. Éditions W, M.N.E.S., 1992 (vol. 1). 529 p. y 1994 (vol. 2). 573 p.
5. DE VARINE, Hughes. **L'initiative Communautaire: recherche et expérimentation**. Collection Museologia. Editions W, M.N.E.S. 1991. 265 P.
6. GARCIA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. RJ: Ed. UFRJ, 1995. 266 p.
7. _____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidad**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2a ed. São Paulo: EDUSP, 1998. 385 p. il.
8. GJESTRUM, John Aage & MAURE, Marc. **Økomuseumsboka**. Identitet, ðkologi, deltakelse. ICOM, Tromsø Museum, 1988. 192 p. il.
9. HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva y Guacira Lopes Louro. RJ: DP&A, 1997. 111p.
10. ICOM/ICOFOM. **ICOFOM STUDY SERIES. Anais dos Encontros Anuais do Comitê Internacional de Museologia do ICOM**. ICOM/ICOFOM, vols. 1 a 20. Vol. 1-19 ed. por Vinos Sofka. Vol. 20 and reprint by Martin R. Schärer. 1978 / 1995.
11. _____. *Museum and Community I*. ISS no. 24. Symposium Museum and Community. Beijing, China: ICOM/ICOFOM, September 1994. 124 p.
12. _____. *Museum and Community II* ISS no. 25. Symposium Museum and Community. Stavanger, Norway: ICOM/ICOFOM, July 1995. 217 p.

13. ICOM/ICOFOM. **ICOFOM LAM. *Museus, Memória e Patrimônio na América Latina e no Caribe***. Coord: Teresa Scheiner. VI Encontro Regional do ICOFOM LAM. Cuenca, 29 nov. / 03 dez. 1997. 200 p. Pré-ed.
14. _____. *Museus, Museologia e Diversidade Cultural na América Latina e no Caribe*. Coord: Decarolis, Nelly & Scheiner, Teresa. VII Encontro Regional do ICOFOM LAM. 13-20 Junho 1998. México. Pré-ed. 160 p.
15. JEUDI, Henri Pierre. **Memórias do Social**. Tradução de Márcia Cavalcanti. RJ: Forense Universitária, 1990. 146 p.
16. LYOTARD, Jean-François. *Petite économie libidinale d'un dispositif narratif: le Régie Renault raconte le meurtre de Pierre Overney*. In: **Des dispositifs Pulsionnels**. Paris: Christian Bourgois ...diteur, 1973: 171-213.
17. MOLES, Abraham. **As Ciências do Impreciso**. Trad. de Glória de Carvalho Lins. RJ: Civilização Brasileira, 1995. 371 p.
18. MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Trad. de João Guerreiro Boto y Adelino dos Santos Rodrigues. Bibl. Universitária no. 19. Lisboa: Publ. Europa-América Ltda., 327 p.
19. MORIN, Edgar & KERN, Anne Brigitte. **Terra-Pátria**. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1995. 189 p.
20. SCHEINER, Tereza Cristina (org.). **Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental**. Manual de Curso de Extensão. RJ: Tactnet Cultural, 1991. 200 p. il.
21. _____. *Museum Ethics and the Environment: in search of a common virtue*. In: **Museum Ethics**. Ed. by Gary Edson. London: Routledge, 1997. p. 176-178.
22. RUSCONI, Norma. *Extensão Cultural e Pedagogia do Desenvolvimento: um desafio para a contemporaneidade da Museologia Latinoamericana*. Trad. Tereza Scheiner. In: **ICOM/ICOFOM LAM - Museologia e Globalização na América Latina e Caribe**. Mexico, 1998.
23. TAVARES D'AMARAL, Márcio (org.). **Contemporaneidade e Novas Tecnologias: comunicação e sistemas de pensamento**. Seminários de Investigación, IDEA/ECO/UFRJ. RJ: Sette Letras, 1996. 165 p.
24. WIÑAZKI, Miguel. **Travesías Argentinas. Diez historias en busca de la identidad perdida**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999. 142 p.

Un nuevo edificio del patrimonio natural y cultural al sur de la ciudad de México

Es de llamar la atención el desarrollo acelerado de los museos dedicados al Hombre y su Cultura en nuestro país, en comparación con los dedicados a la Naturaleza. Si descontamos los Parques Nacionales, estos no llegan a 40 y en cambio los primeros llegarían a cerca de 1000, según recuerdo de museos hecho por alguna empresa cultural, en publicación realizada pero desgraciadamente nunca distribuida. Ante este desequilibrio, cobra mas importancia, la loable labor desempeñada por la actual administración del Museo de Historia Natural de esta ciudad, en las renovaciones ejecutándose.

PROBABLEMENTE EL MAYOR DAÑO QUE SE LE PUEDE CAUSAR
 A LAS COLECCIONES DE UN MUSEO, MÁS QUE NINGUNO OTRO,
 PROVENGA DE UN INAPROPIADO ALMACENAJE.
 E. VERNER JOHNSON AND JOANNE C. HORGAN,
 MUSEUM COLLECTIONS STORAGE, UNESCO, 1979.

El nuevo edificio del patrimonio natural y cultural de la Dirección General de Educación Ambiental ofrecerá sus servicios para la renovación del Museo de Historia Natural, el Museo del Agua del Centro de Educación Ambiental (CEA) Acuexcomatl, al Museo Interactivo del Medio Ambiente (MIMA) y para aquellas instituciones que carezcan de instalaciones de depósito de colecciones y exhibiciones, entre otros recursos.

Antecedentes

Con 210 años de historia y a más de dos años de haber iniciado su proyecto de restauración y renovación, el Museo de Historia Natural de la Ciudad de México, dependiente de la Dirección General de Educación Ambiental, comenzó el proyecto de diseño y construcción del Edificio del Patrimonio Nacional y Cultural para dotar al futuro Museo de Agua del CEA Acuexcomatl (en proceso), al MIMA (1999), al de Historia Natural (1964) y a otros dos centros de educación ambiental, todas integrantes de la Secretaría del Medio Ambiente, de un espacio que resuelva uno de los asuntos de infraestructura más importantes.

Como tantos otros museos construidos en las últimas décadas, tanto el Museo de Historia Natural, como el resto arriba señalados, no contaron con bodegas de colecciones que previeran su constante crecimiento, ni áreas apropiadas de servicios internos que para el caso del MHN quedaron rebasadas hace ya mucho tiempo.

Como tantos otros museos no contaron con bodegas de colecciones que previeran su constante crecimiento, ni áreas apropiadas de servicios internos...

Pero ¿Qué representa este nuevo espacio para el Museo de Historia Natural?.

Como parte de los nuevos preceptos del proyecto de renovación, se prevé la adición de nuevas exhibiciones ocupando los amplios espacios disponibles dentro de sus salas – bóvedas. Si bien, el Museo conservará parte importante de la museografía diseñada durante los años sesenta, pues representa un momento de la historia de la percepción, ésta ocupa fundamentalmente espacios perimetrales y el nuevo programa no considera la producción de nuevas exhibiciones permanentes (¿qué es permanente en esta vida?), sino áreas temáticas, esas sí permanentes, que presentarán exhibiciones temporales de mediano o largo plazo, es decir, de 3 años las primeras, a 11 años las segundas, que respondan todas ellas a la dinámica de formación y difusión de los conocimientos relacionados con su nueva Misión y Visión.

Por otra parte, México es uno de los 5 países con mayor diversidad biológica y cultural en el mundo y no existe un espacio museográfico que presente de manera conjunta y vinculada estos valores y riquezas. Por todo lo anterior, el MHN diseñó el programa DIVERSUM como una política de formación de las colecciones representativas de ese doble eje de la diversidad del país para que nutran el nuevo dinamismo que adquirirá el Museo con este esquema.

Por ejemplo: para el año 2001, el Museo tiene prevista la apertura de la *Sala México Diverso* que en primera instancia representará esta temática a través de la gran diversidad de aves que posee nuestro país (1,150 especies) y reuniremos, con ese nuevo enfoque, desde especímenes naturales disecados y piezas prehispánicas, hasta artesanía, escultura, pintura, fotografía, instalaciones, etc. Esta exhibición está programada para estar abierta al público por 3 años, después de la cual se presentará en el mismo espacio otra exhibición del mismo carácter pero cuyo eje sea ahora la diversidad de felinos, o de reptiles. Es decir, las nuevas exhibiciones, desde una visión contemporánea, obligan a la formación constante de colecciones

especializadas y al diseño de exhibiciones que vayan cubriendo temáticas previamente planificadas y que, al mismo tiempo, generen nuevas colecciones y una oferta más dinámica, para un público más exigente y diverso.

Al mismo tiempo, la concepción de este espacio como un Centro de Recursos, o Unidad de Servicios que atienda a distintas instituciones, hace más eficiente su

México es uno de los 5 países con mayor diversidad biológica y cultural en el mundo y no existe un espacio museográfico que presente de manera conjunta y vinculada estos valores y riquezas.

operación y su mantenimiento: resulta mejor a largo plazo, una inversión de este tipo—como lo sugieren Verner Johnson y Joan Horgan—, que seguir padeciendo malas y pequeñas bodegas en cada museo. En ese sentido se prefirió este esquema que de tiempo atrás ha sido adoptado por instituciones como el Instituto Smithsonian en Washington, Estados Unidos y de redes de Museos como los de

las ciudades de Quebec y de Ottawa que aún siendo de diverso tipo, unen esfuerzos y logran la planeación de Centros de Recursos regionales que permiten optimizar las inversiones.

Como parte de la investigación durante el proceso de planeación y diseño, parte del equipo de trabajo del MHN visitó el Edificio de Patrimonio Natural del Museo Canadiense de la Naturaleza que conserva cerca de 2 millones de especímenes naturales y de objetos culturales; tiempo atrás el director de Museo visitó el Centro de Recursos de los Museos de la Ciudad de Quebec donde el Museo de las Civilizaciones, junto con otros museos locales, conserva sus colecciones, además de haber visitado las bodegas de los Museos de Historia Natural de Grenoble y el Nacional de París (institución con la que mantiene un convenio de colaboración y de asistencia). Al mismo tiempo se visitaron las nuevas instalaciones del Instituto de Biología de la UNAM y el proyecto de ampliación (que incluye bodegas de colecciones) del Museo Franz Mayer, intercambiando opiniones y escuchando sugerencias del personal y de los directivos de todas estas instituciones.

Pero la asesoría más importante provino de Pierre Yves Gagnier, responsable del servicio de conservación de colecciones de la Gran Galería de la Evolución del Museo Nacional de Historia Natural de París, renovada en 1994 y que conserva en sus instalaciones dos millones de especímenes aproximadamente. A través de sus gestiones se pudo acceder al programa arquitectónico que hizo posible el diseño de sus nuevas instalaciones y que sirvió de base para nuestro diseño. Vale la pena



Levantamiento (vista lateral) del edificio proyectado para la conservación de colecciones.

señalar que ambas instituciones son de una escala similar y reciben en sus instalaciones anualmente, más o menos, al mismo número de personas (un poco más de medio millón de personas), además de sus programas extramuros en los que atienden a otro medio millón o más personas.

Bajo la dirección del Museo de Historia Natural de la Ciudad de México, durante este año se iniciará la construcción del Edificio que contó con el apoyo de la Comisión de Recursos Naturales de la misma Secretaría. Estas instancias entendieron la importancia estratégica del mismo. De hecho los recursos financieros provinieron del Proyecto para Reforestación de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México, como parte de las obras complementarias del Centro de Educación Ambiental, Acuexcómatl.

¿En qué consiste el Edificio del Patrimonio Natural y Cultural?

Área total en planta: 2,200 m²

Área total a construirse: 3,000 m²

Área total para depósito de colecciones (23 galerías y una bodega de alta seguridad): 2 400 m²

Capacidad de almacenaje: 777.13 metros lineales de gabinetes.

Una Unidad de Servicios abierta al público y a la investigación curatorial, tanto para las colecciones propias (MHN, MIMA, Museo del Agua, etc.), como para la de aquellos Museos que decidan hacer uso de estos servicios vía renta.

El Edificio fue organizado en dos grandes bloques debidamente separados por muros dobles. El programa arquitectónico consideró, por un lado, el área de depósito de colecciones y del otro, el de recepción de las mismas (andén de carga y descarga

Como una peculiaridad, el área de almacenamiento de las colecciones podrá ser visitada por el público

con capacidad de recibir un trailer, cuarentena, registro digital, bodega de tránsito y descontaminación-fumigación); una bodega de museografía, talleres de experimentación museográfica en carpintería y herramienta; un taller de taxidermia (con su andén de carga y descarga, cámara de congelación, cámara fría, almacén de triturados e incineración, descarnado, curtido, montaje y terminados) y finalmente un área de oficinas que incluirá espacios para curadores invitados, además de las áreas de maquinaria y almacenes generales. El edificio fue vestibulado para tener un control de seguridad y vigilancia permanente.

Esta novedosa construcción, como ya fue señalado, aunque brindará sus servicios de manera central a las necesidades de la Dirección General de Educación Ambiental y su operación será responsabilidad del MHN, dadas sus dimensiones y la capacidad técnica con que contará (cumpliendo con los estándares europeos en materia de conservación y resguardo de colecciones), ofrecerá sus espacios, en renta, a aquellas instituciones culturales (museos, galerías, centros de investigación, etc., ubicados en la Ciudad de México), para el almacenaje de colecciones que requieren de un cuidado especial y de control total en materia de seguridad.

Como una peculiaridad, el área de almacenamiento de las colecciones podrá ser visitada por el público mediante un sistema de citas previas. Se trata de que la organización y disposición de las colecciones hagan factible su visita, sensibilizando al público general sobre la importancia de la conservación y a los tomadores de decisión, a posibles patrocinadores de los Museos y a coleccionistas para que constaten los estándares de seguridad con que serán manejadas piezas y exhibiciones.

El proyecto incluye un área total de almacenamiento de 2,400 metros cuadrados, organizados en 23 galerías selladas, distribuidas en dos niveles. Una de las características principales será la posibilidad de desplazar los muros divisorios interiores que separan una galería de otra, a fin de ampliar los espacios según las

necesidades de almacenamiento. De esta forma se cuidó que aunque exista un plan para la formación de la Colección DIVERSUM, por diferentes causas puede resultar factible la recepción de donaciones que no hubiesen sido contempladas y que puedan requerir de espacios propios. Para que esta modalidad funcione cabalmente, tanto el sistema de control de humedad como de temperatura podrá ser regulado de manera especial para cada galería, según los requerimientos técnicos de conservación para cada tipo de colección.

Tecnología de punta

-Materiales y sistemas empleados

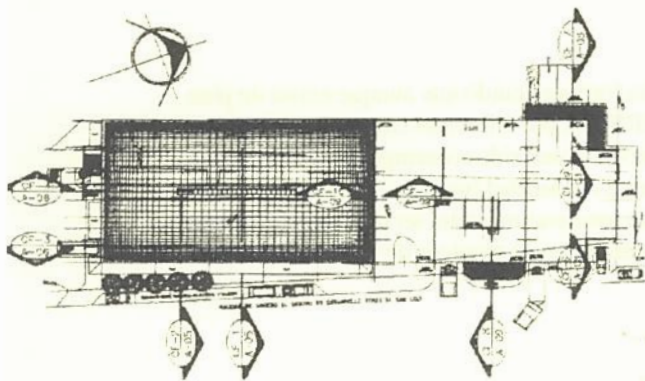
Área de depósito de colecciones.

Los muros perimetrales de tabicón serán dobles y llevarán una cubierta exterior de lámina galvanizada acanalada. Entre el muro exterior y la lámina habrá un aislante. Todo ello para lograr el mayor aislamiento climático, por lo que se prefirió evitar ventanas que dieran al exterior. Los pisos serán de cemento pulido. Los muros interiores de separación de las galerías serán móviles y sellables, de forma tal que o bien pueda dividirse el espacio en dos grandes galerías, por nivel, o bien hasta 23 galerías en total. Se contará con un sistema de almacenamiento mediante gabinetes compactables (con una capacidad de 777.13 metros lineales), de diferente tipo según la colección, de origen canadiense, que permiten una mejor organización, conservación y fácil acceso.

El sistema de aire acondicionado estará conectado a un equipo de cómputo que registra el comportamiento diario, autorregulable, para cada uno de los ambientes que se generen.

Taller de taxidermia

Concebido como una Unidad Metropolitana de Servicios, este taller apoyará los procesos de taxidermia, a diferentes instituciones públicas y privadas, tanto federales como locales (zoológicos, instituciones de investigación, laboratorios, otros museos y particulares). Su planeación fue hecha tomando en cuenta los modernos estándares (de seguridad e higiene) y las actuales técnicas de taxidermia que se llevan a cabo en la Gran Galería de la Evolución del Museo Nacional de Historia Natural de París. Este taller podrá diseccionar desde pequeños roedores, hasta una jirafa. Aunado al convenio con la Gran Galería, se capacitará en Francia a los técnicos mexicanos que habrán de operarlo.



Planta arquitectónica del proyecto
"Edificio del Patrimonio Nacional y Cultural"

para su pre-tratamiento en una planta de aguas residuales industriales.

Un edificio ambientalmente amigable

La concepción del Edificio tomó en cuenta el criterio de ser ambientalmente amigable. Es decir que se previó el uso de energía solar para la iluminación exterior y un sistema hidráulico que emplea la captación del agua de lluvia que caerá sobre sus techumbres. Al mismo tiempo se previó la canalización de los residuos propios del proceso de taxidermia para su pre-tratamiento en una planta de aguas residuales industriales.

-Sistemas contra incendio

Se están considerando una diversidad de métodos y equipos contra incendio flexibles para cada galería. Se trata de proveer que sea factible emplear el sistema adecuado según el tipo de colección que se almacene. Además contará con un CCTV y sistemas inteligentes de acceso a cualquier área interior del edificio y se provee dotar de chips personalizados de localización al personal e invitados, de forma tal que éstos pueden ser localizados fácilmente y evitar que queden atrapados en una galería, por ejemplo.

Ubicación

El edificio del Patrimonio Natural y Cultural estará ubicado en terrenos del Centro de Educación Ambiental Acuexcómatl, en San Luis Tlaxiátemalco, Xochimilco, sobre un terreno de 2 200 metros cuadrados.

¿Quién planificó y diseñó el proyecto?

El diseño del proyecto fue producto de un trabajo interdisciplinario. De esta forma la planificación inicial (programa arquitectónico, diagramas de relaciones, funcionales, y la definición de los estándares generales de seguridad y conservación) provinieron del equipo de trabajo del MHN. El anteproyecto debe a los arquitectos de la empresa Tláloc Ingeniería S. A. de C. V., quienes desarrollaron también el proyecto ejecutivo. El proyecto fue posible gracias al apoyo de la Dirección General de Educación Ambiental y de la Secretaría del Medio Ambiente, quienes valoraron la importancia estratégica del mismo.

Planeación, Dirección y Supervisión del Proyecto.

Museos de Historia Natural de la Ciudad de México:

Historiador, museólogo y museógrafo Marco Barrera Bassols, Director.

Biólogo Alejandro Peláez Goycochea

Geógrafa Dulce Olivia Reynoso, Jefa de Colecciones

Arquitecto Rafael Zamora, Asesor en Museografía y Arquitectura

Arquitecto José Luis Hernández. Coordinador de Producción Museográfica

Arquitecto Humberto Valentín. Coordinador de Diseño Museográfico

Ingeniero Javier Razo. Subdirector de Museografía

Dirección de Ejecución de Obras y Proyectos de Corena:

Maestro en Arquitectura Roberto Lavalley Spargo, Director

Arquitecto Angel Castillo Elizarraráz, Gerente de Licitaciones

Arquitecto Fernando Aguilar, Supervisor de Obra

Desarrollo del Proyecto Tláloc Ingeniería, S. A. de C. V.

Ingeniero José Luis Ayala

Arquitecta Teresa Macias

Asistencia Técnica: Gran Galería de la Evolución del Museo de Historia Natural de París, Francia

Pierre Yves Gagnier, Responsable del Servicio de Conservación de Colecciones

Franz Jullien, Técnico taxidermista

El Museo de Historia Natural de la Ciudad de México quiere expresar su especial agradecimiento a la Embajada de Francia en México, en particular al Dr. Julián Montemayor, Agregado de Cooperación Universitaria; Stephan Pujol, Agregado Cultural y Responsable de la Casa de Francia, Yannick Maignien, exdirector de la Casa de Francia y a Annie Marchegay, Asistente del Agregado de Cooperación Universitaria, quienes se han preocupado y ocupado de las relaciones de nuestro Museo con las instituciones pares de Francia.

MARCO BARRERA BASSOLS
DIRECTOR DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL
HISTORIADOR, MUSEÓLOGO Y MUSEÓGRAFO

Correos electrónicos: mhn@zeus.df.gob.mx, mbassols@aol.com, dulceo@mixmail.com,
pelaez@servidor.unam.mx

Bibliografía

1. GENOWAYS, Hugh H., HAWKS, Catherine y ROSE, Carolyne L. *Storage of Natural History Collections: A preventive conservation approach*. -- York: Published by the Society for the Preservation of Natural History Collections, 1995.
2. CASSAR, May. *Environmental Management, Guidelines for museums and galleries*. -- London and New York: Routledge, 1995.
3. UNESCO. *Museum International*. -- París: UNESCO, 1995. -- (No. 188, Vol. 47,)
4. KNELL, Simon. *Care of collections*. -- London and New York: Routledge, 1994.
5. NATIONAL INSTITUTE FOR THE CONSERVATION OF CULTURAL PROPERTY, INC. *Preserving Natural Science Collections: Chronicle of our Environmental Heritage, 1993*.
6. BACHMANN, Konstanze. *Conservation Concerns. A Guide for Collectors and Curators*. -- Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.
7. BACHMANN, Konstanze. *Principles of Storage. Conservation Concerns*. -- Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.
8. ROSE, Carolyne L. y DE TORRES, Amparo R. *Storage of Natural History Collections: Ideas and practical solutions*. -- York: Published by the Society for the Preservation of Natural History Collections, 1992.
9. THOMPSON, Garry. *The Museum Environment*. -- 2nd. ed.-- Butterwoth: National Gallery of London, 1986.

Estimulación múltiple de los sentidos como guía para el diseño de modelos interactivos para los museos de ciencias

Introducción

Más de una vez nos hemos preguntado cómo funciona una pila voltaica, ¿Cómo fluyen los electrones entre dos puntos de un circuito eléctrico? ¿Qué pasa cuando se introducen dos metales diferentes dentro de una celda que contiene una disolución de alguna sal? ¿Se podría usar como electrólito al cuerpo humano? ¿Podría usarse al cuerpo humano como parte de un circuito eléctrico?

Estas y otras preguntas más se intentaron contestar por medio de un modelo interactivo que se diseñó, construyó y evaluó como parte de la Sala de Química del *Museo de las Ciencias Universum*, UNAM, es ahí donde se expone al público. Este modelo se encuentra en el ala oriente de la Sala de Química, donde llegan alumnos universitarios y visitantes muy numerosos.

Nuestro equipo de trabajo siempre tuvo en mente como filosofía conductora del diseño de la Sala de Química, el que esta ciencia toma como su objeto de estudio a la materia y sus transformaciones, consideramos que la transformación de la materia ocurre a través de los procesos químicos, sea por medio de una reacción en la que se pueden transferir electrones, agrupar o reacomodar átomos o grupos de átomos.

Una pila voltaica es un buen ejemplo que nos permite experimentar en el ámbito macroscópico, cómo un flujo de electrones entre dos placas metálicas sumergidas en un electrólito, unidas mediante un alambre metálico, puede encender un foco, generar un sonido o producir una sensación de descarga eléctrica o toque, al producirse la pequeña descarga de electrones.

En varias sesiones de trabajo nos propusimos identificar y analizar a las variables fundamentales que controlan al fenómeno del transporte de electrones

El visitante es parte del experimento pues con su cuerpo como parte de una pila, produce estímulos visuales, sonoros y una serie de sensaciones al tacto.

entre dos placas de metales diferentes de alta pureza. Se seleccionó al cobre, al zinc y a la plata por su posición en la Tabla Electromotriz ya que esta posición es favorable para la creación de un potencial eléctrico, después se introdujo el concepto de participación y aprendizaje activo con el propósito de involucrar al visitante en el experimento de participación.

El visitante es parte del experimento pues con su cuerpo como parte de una pila, produce estímulos visuales, sonoros y una serie de sensaciones al tacto producidos por el contacto directo de sus manos con los elementos metálicos.

Más tarde con el apoyo de un grupo de diseñadores y constructores se llegó al modelo actual, colores vivos, luces que se encienden para crear un ambiente de discoteca, algunos sonidos graves que acompañan al visitante a lo largo de su viaje a través del modelo.

Alrededor del equipamiento a veces se escuchan gritos, se ve a los jóvenes discutiendo alegremente por el estrecho pasillo de 6 metros de largo. Al final siempre se tiene la sensación agradable de haber aprendido algo o haber experimentado un fenómeno que ya se conocía de manera teórica.

En este trabajo se hace un reseña del proceso que se vivió durante el diseño, construcción y evaluación de un modelo interactivo para presentar de manera clara el fundamento fisicoquímico de una pila voltaica.

Relato de las etapas seguidas durante el proceso de construcción del equipo “pila voltaica”

La primera etapa es la selección del concepto a tratar. Nosotros consideramos que en una sala de química de un museo de ciencias debería presentarse por lo menos un equipamiento relacionado con la electroquímica, pensamos que éste debería explicar algún fenómeno electroquímico fuera de uso común en la vida diaria de cualquier persona, entonces fue fácil encontrar el ejemplo, éste era una pila o celda electroquímica, la cual es muy utilizada por niños, adultos y ancianos. (Tejeda y Palacios, 1998)

El concepto que queríamos presentar a través del modelo era el que las reacciones electroquímicas pueden producir una corriente eléctrica. Las pilas eléctricas son dispositivos que convierten la energía que aparece en las reacciones químicas espontáneas, en energía eléctrica. Estas generalmente están formadas por dos metales distintos sumergidos en una disolución salina, en el momento de conectar mediante un alambre los dos metales, se establece una diferencia de potencial a la que se llama fuerza electromotriz. (Bockris, Reddy, 1980; Ramírez, 1973)

Por ejemplo consideremos la pila cobre-disolución salina-zinc, las reacciones que ocurren son las siguientes

Figura 1

En la figura 1 se puede apreciar el flujo de electrones el cual puede ser aprovechado cuando se necesita energía eléctrica de valor reducido.

¿Cómo presentar la pila de manera que fuera un equipamiento interactivo?. Pensamos en que el propio visitante fuera parte de la misma pila. Aquí recordamos que cuando Volta hizo sus experimentos colocó una moneda de plata y una de oro en diferentes posiciones de su lengua. En cuanto el científico Volta conectaba las dos monedas a un alambre se producía un sabor amargo.

Hizo entonces otro experimento, conectó dos barras ligeras de diferentes metales y se colocó una en la boca y otra en un ojo. Para su asombro, sintió una aguda

sensación luminosa en el momento del contacto. Así Volta pudo ver y saborear la electricidad. (Tejeda, 1998)

Pensamos que para que el visitante fuera parte de la pila bastaría con que éste colocara una mano en un metal y la otra en un metal distinto uniendo previamente las placas metálicas mediante un alambre. Los metales seleccionados fueron zinc-cobre, y zinc-plata y el electrólito fue el cuerpo humano.

Es interesante hacer notar que cada persona genera una intensidad de corriente distinta, la cual se puede percibir por el sonido de un timbre acoplado a la pila o por el número de focos que se encienden o se puede medir a través de un amperímetro. ...sto en buena medida depende del grado de humedad que tienen las manos (sudor) de cada persona.

Proposición de un modelo

Con estos elementos y después de amplias discusiones, se puso la pila a consideración del grupo de trabajo del *Museo de las Ciencias Universum*, UNAM; entre los participantes se encontraban diseñadores, artistas, ingenieros, museógrafos, ilustradores, etc., para que cada uno en su especialidad hiciera propuestas de cómo presentar el fenómeno.

Hubo una lluvia de ideas, así por ejemplo: se mencionó que se hiciera una escultura con diferentes metales, o que se hiciera un programa de cómputo, o una película, etc., finalmente se optó por el equipamiento que se presenta en la figura 2, para que el visitante comprendiera el concepto que se deseaba transmitir y al mismo tiempo fuera divertido.



En el equipamiento pueden pasar hasta cuatro personas al mismo tiempo y darse cuenta que no todas producen la misma respuesta. Desde luego que en el equipamiento del museo fue necesario colocar un amplificador de las señales auditivas (timbre) y visuales (focos) para hacerlo más atractivo al visitante.

Construcción del equipo final

Ya en la construcción del equipo final se tuvo cuidado de guardar las dimensiones del equipo para que pudieran interactuar fácilmente los niños y los adultos. Además los materiales usados deberían ser resistentes, de fácil limpieza, de colores atractivos de acuerdo con las características generales del diseño de la sala de Química.

Al mismo tiempo que se construyó el equipo final, se prepararon las cédulas museográficas y un estudio de museografía para definir la ambientación y ubicación del equipo dentro del espacio asignado.

Preparación de la cédula museográfica

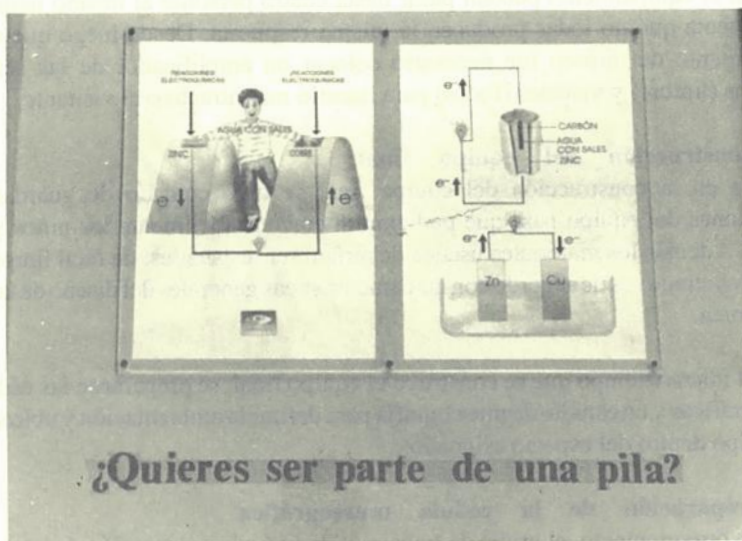
En otro momento, el grupo de trabajo se dedicó a la preparación de la cédula museográfica. La cédula es una presentación corta, cuyo objetivo fundamental es explicar de manera sencilla y adecuada el fenómeno que se va a observar, o en el que se desea participar.

Cuando trabajamos en la preparación de la cédula siempre tuvimos en cuenta las características propias de un trabajo de diseño. Se trató siempre de que el escrito fuera corto, no mayor de media página a doble espacio y con letra grande para facilitar la lectura.

Primero se preparó y colocó una cédula que reunía las características recomendadas por los especialistas en comunicación, texto ligero, lenguaje simple y coloquial, un texto corto de cuatro párrafos a doble espacio.

Después de platicar con el público y con los edecanes, ellos nos informaron que, los jóvenes y los niños habían hecho muchas preguntas relativas al principio fisicoquímico que se les presentaba y no lograban entender el funcionamiento básico. Nuevamente el equipo de trabajo se reunió para discutir el asunto, entonces se propuso la presentación de un diagrama en forma de cartel, en el cual se dio una explicación clara de la forma en que el visitante cierra el circuito eléctrico entre dos metales, así se producen luces y sonidos.

La cédula tradicional fue sustituida por este cartel que ilustra de manera clara el fenómeno.



Estimulación múltiple de los sentidos ...

El texto de la cédula es el siguiente:

Conforme avances por el pasillo coloca simultáneamente las palmas de tus manos sobre las placas de metal que se encuentran a los lados.

Observa la cantidad de focos encendidos en las paredes interiores: son una medida de la corriente eléctrica que se genera cuando tocas las placas. Esta señal la hemos amplificado para que veas mejor su efecto.

Cuando colocas tus manos en superficie metálica, el sudor, que tiene agua con sales, reacciona químicamente con ellas. Durante la reacción, el zinc libera electrones y la placa de cobre los captura. Como las placas están conectadas por medio de un cable, los electrones pasan del zinc al cobre o la plata; este movimiento de electrones se llama corriente eléctrica.

A este tipo de reacciones se les llama reacciones electroquímicas.

Evaluación del equipo

Una evaluación del equipo en funcionamiento se hizo considerando que nos propusimos diseñar un modelo para demostrar cómo funciona una pila voltaica, el cual favorece la interacción integral con el público participante. Por lo tanto, se decidió medir de manera cualitativa el grado de interacción sensorial, recordando que se deseaba proponer un estímulo para cada uno de los sentidos.

En este caso se logró tener una interacción con tres de los cinco sentidos de nuestro cuerpo; ya que al participar se emplea el tacto, en el juego los visitantes al modelo, colocan las manos sobre las placas metálicas, entonces sienten la temperatura y la textura de los cuerpos metálicos.

Por medio de la observación visual el joven distingue el color característico café rojizo de las placas de cobre, el color plateado característico de las placas de zinc y de plata, así como los colores que producen lámparas colocadas en el piso del equipo cuando se cierra el circuito eléctrico al tocar las placas metálicas.

También se estimuló al oído como un medio de comunicación, se puede observar cuándo ha comenzado a producirse el fenómeno eléctrico, ya que se escuchan sonidos musicales al cerrar el circuito con las manos.

El modelo de pila voltaica resultó muy atractivo especialmente para los niños con edades entre 5 y 12 años, pues ellos participan en el juego más de una vez durante su visita a la Sala de Química. Siempre se puede notar un ambiente lúdico alrededor de este modelo, ya que los grupos de niños pasan una y otra vez, por el pasillo, deseosos de producir sonidos, ver luces de colores y sentirse parte del circuito que produce esos cambios en el ambiente.

Conclusiones

El trabajo interdisciplinario fue fundamental para lograr un diseño atractivo, en el que se trató siempre de integrar el mayor número de sensaciones: visuales, auditivas, táctiles, etc.

A través de estos estímulos se logra transmitir el concepto de flujo de electrones en una reacción electroquímica. Así también el visitante puede establecer una comparación entre una disolución salina que sirve como conductor de la electricidad y su propio cuerpo que sirve para el mismo fin.

SILVIA TEJEDA Y JOAQUÍN PALACIOS *
DEPARTAMENTO DE FISCOQUÍMICA
FACULTAD DE QUÍMICA, UNAM

Nota al pie:

* Los autores, como responsables de este equipo, queremos agradecer a las personas participantes en el proceso de diseño, construcción, elaboración de las cédulas museográficas, evaluación, etc., sin los cuales no hubiera sido posible obtener los resultados deseados.

En el Comité Científico participaron el Dr. Martín Hernández L., coordinador de la Sala de Química, Ing. Carlos Galdeano, corresponsable de este equipamiento, Dr. Helio Flores, Dra. Elvira Santos, M. en C. Glinda Irazoque, Dr. Fernando Montiel e Ing. Jorge Alcaraz.

Además contamos siempre con el invaluable apoyo de: Dr. Jorge Flores, Director del Museo; Alejandro Manzanares, diseñador; Héctor Ortega, actor y director de teatro; Arturo Orta, fotógrafo; Ing. Amado Santiago, jefe de ingenieros; Biol. Pedro Munive; I.Q. Alejandro Iñiguez, asistente de coordinación de la sala de Química; Adriana Aragón, diseñadora.

Bibliografía

1. BOCKRIS, J. O'M y REDDY, A.K.N. *"Electroquímica moderna"*. España: Editorial Reverté, 1980. Vol. II
2. TEJADA CASTA—EDA, Silvia. *"Un shock eléctrico a cambio de mi libertad"*. México, 1998. En proceso. Registro Público del Derecho de Autor No. 171746
3. TEJADA Silvia y PALACIOS Joaquín. *"La evolución del concepto de museos en ciencia"*. Gaceta de Museos No. 11. México: INAH-CNME, 1998. pp. 43-62
4. RAMÍREZ VÁZQUEZ José. *"Pilas y acumuladores. Máquinas de corriente continua"*. Barcelona, España. CEAC, 1973. Enciclopedia CEAC de Electricidad.

Chiapas en la cultura

Al ser un Estado de una riqueza cultural inimaginable, con numerosos bienes patrimoniales tangibles e intangibles, con culturas privilegiadas con la concurrencia de símbolos, creencias, ideales, costumbres, mitos y rituales que se han transmitido de generación en generación, que han otorgado identidad a nuestros pueblos, condensado herencias, imágenes compartidas y experiencias colectivas que han dado a los chiapanecos gran sentido de pertenencia, identidad y orgullo; poseedores de un gran acervo cultural en el Estado, teníamos todo tan cerca y tan lejos a la vez.

Cuando llegué a este maravilloso lugar en el año de 1977, me percaté del gran rezago en las oportunidades que el arte y la cultura otorgaba a los chiapanecos, tal vez por insuficiencia de recursos humanos, técnicos y presupuestales, inadecuada cobertura, falta de espacios para la formación, promoción y difusión de la obra de los creadores y artistas.

Afortunadamente a partir de 1996 cuando se crea el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, el Estado cobra una vida cultural sin precedentes, con una visión amplia, con la participación del sector intelectual, artístico y la sociedad civil, que atienden áreas tan importantes como la cultura indígena, el patrimonio cultural, la promoción cultural, convenios y fondos con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, las culturas populares, bibliotecas públicas, programa editorial, museos y difusión cultural.

Ante la necesidad de los chiapanecos de contar con un foro ineludible de las manifestaciones culturales del Estado, se inaugura en abril de 1999 un espléndido conjunto arquitectónico que exigió varios años de construcción y una fuerte inversión; el Centro Cultural de Chiapas Jaime Sabines, sin duda uno de los más importantes del sureste y de la nación, cuyo nombre es un homenaje sincero y sentido a nuestro inolvidable poeta mayor, Jaime Sabines. La respuesta no se hizo esperar,

cientos de personas lo visitan a diario y disfrutan de todos los servicios, en las diferentes áreas que lo conforman.

En la parte exterior, en el jardín del arte, podemos apreciar una escultura de concepción contemporánea, de nuestro poeta Sábines, intitulada *"Mi cuerpo está hecho de aire y de palabras"* realizada en bronce, por el artista chiapaneco Luis Aguilar.

En la parte interior del inmueble, cinco destacados artistas plásticos chiapanecos nos legaron su arte en los muros de este recinto consagrado al encuentro del arte y la cultura. Luis Alaminos con su mural *"Cada paso que doy es un arista de edades"*, Rodolfo Disner con *"Meditación a nuestros orígenes"*, Gabriel Gallegos con *"El encuentro"*, Manuel Suasnívar *"Lo épico, lo mágico y lo mítico en la cultura de Chiapas"* y el maestro Juan Gallo con *"Movimiento cultural de los pueblos indígenas de Chiapas"*.

También decoran sus paredes 15 bellísimos murales creados por las manos infantiles de los municipios más representativos de las regiones del estado.

Entre las diferentes áreas que conforman este espléndido Centro Cultural, se encuentra la Biblioteca Pública del Estado, con un importante acervo bibliográfico, con servicios de mapoteca, videoteca, hemeroteca, ludoteca, centro de cómputo infantil y general y servicios de internet, entre otros. Existen tres auditorios con una intensa actividad cultural y artística, uno de ellos denominado el ágora, que es



Mi cuerpo está hecho de aire y de palabras
del escultor Luis Aguilar.

un espacio al aire libre donde se presentan espectáculos artísticos de teatro, conciertos y danza. La librería Educal difunde la cultura a través de la comercialización de publicaciones generadas por el sector cultural, educativo y privado, el usuario encuentra ediciones de arte, música, literatura y una sección permanente de productos culturales relacionados con la región. Cuenta también con una cafetería, con la atmósfera y tradición del cultivo del café chiapaneco, producido en equilibrio y respeto a la naturaleza, además de alimentos ligeros. Asimismo un área de exposiciones temporales de fotografía, pintura y música en vivo. Gran parte de la población infantil y adulta se beneficia con los talleres que se imparten, entre los cuales destacan artes plásticas, creación literaria, editorial, teatro, técnicas artesanales, computación y marimba.

Este Centro alberga también el archivo histórico del Estado, que cuenta con servicios de información documental, histórica y bibliográfica del Estado de Chiapas. Se ofrecen seminarios y cursos de historia, entre muchas otras actividades.

'Una muestra de la riqueza de nuestro patrimonio cultural artístico en pintura, escultura, grabado y platería'.

En la magnífica galería se presentan exhibiciones de reconocidos artistas plásticos, obra y muestras de diferentes corrientes históricas y culturales. No quiero dejar de mencionar la regia exposición sin precedente en la entidad que en estos momentos se está presentando, llamada "**Cinco Siglos de Plástica en Chiapas**". Realizada por iniciativa del gobierno estatal a través del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, conjunta más de 300 obras de incalculable valor estético con la finalidad de fomentar y fortalecer el conocimiento y disfrute de la conservación y difusión del arte.

Comprende una muestra de la riqueza de nuestro patrimonio cultural artístico en pintura, escultura, grabado y platería, desde el siglo XVI hasta nuestros días. A través de ella, el espectador recorre los periodos estéticos e históricos, en que se funda nuestro sentido de percepción del mundo y la compleja red social que constituye la identidad de la sociedad chiapaneca.

El arte colonial temprano (1530-1640) exhibe relieves y esculturas que combinan la influencia renacentista con el espíritu creativo de los nativos de la región; además, el gusto por la escultura en piedra y una pintura cuyo paradigma estético fue dado por los grabados europeos.

La pintura y escultura barroca (1640-1820), destaca por la cuidadosa policromía en el tallado de la época y las versiones alegóricas en pintura y escultura que expresan tanto la altivez y la gallardía como la dulzura celestial. Piezas relevantes de esta

sección son la Santísima Trinidad y el Niño dormido, así como las pinturas del cuadro de Ánimas con San Miguel Arcángel y Tobías y el Arcángel Rafael.

En la escultura de la Escuela Antigua de Guatemala (XVIII-XIX), dada la íntima relación histórica entre Chiapas y Guatemala, se presenta una pequeña muestra de estofados provenientes de la República de Guatemala, ejemplos señeros de la reconocida Escuela Antigua de Santiago de los Caballeros, cuyos artistas lograron obras de gran impacto corporal, caros al sentimiento humano. En esta sección destacan las obras de San Joaquín y San Miguel Arcángel.

La platería en Chiapas (XVI-XIX), significó un elemento artístico de gran relevancia, desde la época colonial hasta el siglo XIX. Prueba de ello es el acervo hasta hoy desconocido del exconvento de Santo Domingo, en Tecpatán, que afortunadamente en esta exposición apreciamos en toda su magnitud. Reviste una importancia fundamental la Cruz procesional, obra del maestro platero del siglo XVI, Pedro Xuárez de Mayorga.

En el periodo republicano (1820-1920), el estudio del arte del siglo XIX creado en Chiapas es aún incipiente, quizá por estar inmerso en el periodo porfirista, situación que ha producido la falta de atención que merece. Es justo destacar la persistencia de la pintura por la devoción mariana, a partir de un colorido iconográfico chiapaneco, así como la tendencia al retrato civil, que exhiben el tránsito sociohistórico de la región. Obras significativas son los cuadros de Nuestra Señora del Rosario, anónimo, y Nuestra Señora de la Caridad; y en el rubro del retrato civil, el lienzo Retrato del General Nicolás Ruiz, atribuido a Anselmo Rodas, y el Retrato de don Manuel Robelo Escandón, de Benjamín Crocker.

En la época contemporánea (1920-2000), al apreciar la diversidad de obras e intereses en la mayoría de los creadores de Chiapas en el siglo XX, se puede afirmar que no hay una escuela chiapaneca de pintura. Hay buenos pintores, grabadores, dibujantes, escultores, performancers con obra de calidad y diversidad; personalidades definidas, con múltiples matices e intereses, que conforman un amplio y estimulante abanico. En esta sección cobra relevancia el trabajo en grabado de Franco Lázaro, el Retrato de Linda Esquinca del maestro Héctor Ventura y la pintura y escultura de Reynaldo Velásquez, entre muchos otros destacados artistas chiapanecos.

La construcción final del proyecto levantó sus muros desde un cimiento sólido y de gran riqueza humana. Ahí se dio también la mayor interrelación entre

institución y sociedad, confiriendo al trabajo algo con frecuencia inusual y que puede considerarse es el mayor de los logros y los hallazgos: el carácter comunitario.



Un Centro Cultural dinámico, con una intensa actividad cultural y artística dirigida a la población infantil y adulta

El hombre es el protagonista que logra con su poder creador, enriquecer el espacio y tiempo que nos ha tocado vivir mediante la maravillosa capacidad transformadora de la cultura, el arte y las ideas.

MÓNICA LACOUTURE HENRY
DIRECTORA Y FUNDADORA DEL CENTRO CULTURAL
DE CHIAPAS JAIME SABINES

Gaceta de Museos

Traducciones a diversas lenguas maternas habladas en México que han sido publicadas en la Gaceta

“La palabra viajera de los museos de México”

“Te tzame nimba y manbawø te Mexico’s myuseosta”

ZOQUE de Tecpatan, Chiapas.

Traducción: Sra. Pelagia Hernández

Gaceta 8, diciembre 1997

**“Je’m naaxi’ anmatyi di jo’m t+k yoxakuy ankejooyi di
Tannasyukm+”**

POPULUCA del sur de Veracruz.

Traducción: Prof. Eliseo Santiago Bautista

Gaceta 9, marzo-mayo 1998

“U XIK’NAL T’AAN U POPOLNAJILO’OB MÉXICO”

MAYA de Xaya, Tekax, sur de Yucatán.

Traducción: Unidad Culturas Populares-Yucatán

Gaceta 10, junio-agosto, 1998

“An kauhuinlalab xi belai alan villal tajibilab ti labtom”

NAHUATL de Chunutzen, San Luis Potosí.

Traducción: Sr. Flavio Martínez Terán del

Consejo de Ancianos Indígenas de la Huasteca

Gaceta 11, septiembre 1998

*"UANDAKU ENGA NIRAJKA, K'UMANCHIKUA JUCHARI MIMIXIKU
PATSARICHA ANAUAKI ANAPUECHA"*

PUREPECHA, Michoacán.

Traducción: Sr. Benjamin Gonsalesi Urbina.

Chatarhu Anapu

Gaceta 13, marzo 1999

" JUU 'ENGI 'E KIE' XOO JMOO KIE' GOO 'IO' "

CHINANTECO de San José Río Manso, Veracruz.

Traducción: Sr. Maximino Manzano Hernández

Gaceta 14 – 15, junio-septiembre 1999

"Prajonin slora museum et Mexico"

RUSO, Valle de Guadalupe, Baja California.

Gaceta 16, octubre-diciembre 1999

*"TU' UN XIKA NUU NDA KANI, NI KIAN SA NA'A ÑU'UN INI VE'E YOO,
ÑUU KO'OYO"*

MIXTECO de Huajuapán de León, Oaxaca.

Traducción: Comisión Mixta de lectoescritura

Dirección General de Educación Indígena

Gaceta 17, enero-marzo 2000

*"Ñ'oom na manon cantya'maa 'l'aa museo na niom
Ndyvaa Sndaa' "*

ÑOMNDAA o AMUZGO, Guerrero.

Traducción: Unidad Regional de Culturas Populares-Guerrero

Gaceta 18, abril-junio 2000.

“La palabra viajera de los museos de México” “Ra’itzari basoraa eyena Mexico Museo”

RARÁMURI, Chihuahua

Traducción: Unidad Regional de Culturas Populares / Chihuahua
Gaceta 19-20, julio-diciembre 2000.

Tradujo

Ilustraciones:

Agradecemos al CNCA y a la Dirección General de Culturas Populares CNCA la autorización para reproducir el mapa “La diversidad Cultural de México”. Nuestro territorio es espacio de encuentro de dos regiones biogeográficas, la Neoártica y la Neotropical y dentro de esta riqueza se han desarrollado múltiples culturas, conservándose hoy día 62 lenguas indígenas además del español. El mapa que publicamos en conjunto y en fracciones, nos habla de la variedad de nuestra Naturaleza y nuestra Cultura. Se produjeron 1,170 ejemplares que se distribuyeron en todas las escuelas de educación básica, además de otras instituciones. Para su realización participaron especialistas de la Dirección General de Culturas Populares CNCA y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social. Se contó con la asesoría de la Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad (CONABIO). Y con el trabajo creativo de dibujantes y artistas.

El mapa es una lección clara de la conjunción que debemos tomar en cuenta, del **Hombre y la Naturaleza** para un “Desarrollo Sostenible”.

Colaboraciones:

Aceptamos colaboraciones sobre temas de: *museología, museografía, práctica o pensamiento* relacionado con museos; cuando éstas coincidan con los criterios y perspectivas de trabajo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH o bien con los del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, instituciones a las que estamos vinculados.

La Redacción de la Gaceta de Museos, se reserva el derecho de seleccionar y decidir el momento de publicación de los artículos. El contenido de los textos incluidos en este número es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Portada: La diversidad cultural de México.
Los pueblos indígenas de México y sus 62 idiomas.
(fragmento)



Responsable del C. D. M. y coordinador de la Gaceta de Museos

Felipe Lacouture Formelli

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Orzaba 215, esq. Coahuila, Col. Roma Sur, C.P. 06700

México, D.F. Tel. 55 64 12 71, 55 64 12 79, Fax 55 64 95 21

Email: museolog@dfi.telmex.net.mx

GACETA
DE
MUSEOS

CONACULTA - INAH