

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | ABRIL-JULIO DE 2019 | NÚMERO 73
45 PESOS



Museos de arte

SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaria Alejandra Frausto Guerrero

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretaria Técnica

Aída Castilleja González

Secretario Administrativo

Pedro Velázquez Beltrán

Encargada de la Coordinación Nacional de Difusión

Rebeca Díaz Colunga

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Juan Manuel Garibay

Director Técnico, CNME

Fernando Félix y Valenzuela

Directora de Exposiciones Internacionales, CNME

Alejandra Barajas

Director de Museos, CNME

Jesús Martínez Arvizu

Encargado de la Dirección de Publicaciones, CND

Jaime Jaramillo

Subdirectora de Exposiciones Internacionales, CNME

Itzia Villicaña Gerónimo

Subdirector de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix y Valenzuela

Denise Hellion Puga

María del Consuelo Maquivar

Thalía Montes Recinas

María Bertha Peña Tenorio

Rosa María Sánchez Lara

Coordinadora del número

Rosa María Sánchez Lara

Editora

Gloria Falcón Martínez

Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

Apoyo logístico y redes sociales

Lucero Alva Solís

Edición y diseño

Raccorta

Apoyo editorial y difusión

Ruth Lucrecia Totolhua Cotzomi

Portada Exposición *Belleza y virtud*,
Museo Nacional de Antropología, 2019

Fotografía © Gliserio Castañeda García



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 73, abril-julio de 2019, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Hamburgo 135, Mezzanine, Col. Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 09840, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburgo 135, Mezzanine, Col. Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 21 de junio de 2019 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de **GACETA DE MUSEOS** son responsabilidad de los autores

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro

Correo electrónico: gacetademuseos@gmail.com / **Facebook:** Gaceta de Museos / **Twitter:** @gacetademuseos

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos>

Sumario

- 2 Presentación
- 4 La imaginación museográfica y el arte rupestre paleolítico: la cueva de Altamira
 Ara Ponce de León
- 14 Los museos de arte frente a la vocación racional del nacionalismo
 Sara Gabriela Baz Sánchez
- 22 El Museo Nacional de San Carlos visita tu comunidad. Propuesta educativa
 Carmen Gaitán
- 28 Un museo con significado social. Experiencias del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá
 Gustavo A. Ortiz Serrano
- 34 La museografía como destino y la gestión como misión: Jorge Guadarrama
 Ana Garduño
- 44 Arte, museos, documentación y objetos culturales
 Pedro Ángeles Jiménez
- 50 De lo que puede suceder cuando te acercas a una obra de arte
 Ana Graciela Bedolla Giles
- RESEÑA**
- 62 De frente al arte
 Jessica de la Garza
- FOTO DEL RECUERDO**
Museo de Arte Moderno
 Rosa María Sánchez Lara



Un visitante toma una fotografía de una obra de la exposición *Belleza y virtud*, Museo Nacional de Antropología, 2019 **Fotografía** © Gliserio Castañeda García

Presentación

Este número de GACETA DE MUSEOS, dedicado a los museos de arte, deja en claro a los lectores que, además de investigar, conservar y exhibir, los museos tienen otras tareas centradas en el desarrollo de la capacidad de aprehender a través de los sentidos y el conocimiento intuitivo. Cada uno de los autores que colaboran en esta entrega permiten ver sus perspectivas, conforme a su propia experiencia.

Aura Ponce de León habla de la cueva de Altamira, a lo largo de cuyo texto se observa que desde ese arte milenario hubo un principio de creación y que, dados su impacto y valor como patrimonio de la humanidad, resultó necesario cerrarla a las numerosas visitas y abrir un museo con un sentido didáctico, gracias a la imaginación museográfica.

Sara Baz se refiere al racionalismo en los museos de arte y su discurso nacionalista, en una lectura lineal con un sentido histórico; relata las prácticas que se pusieron en acción en el Museo Nacional de Arte para abrir nuevos enfoques de visita mediante la participación de los públicos de una manera más cercana a su cotidianidad.

Carmen Gaitán se refiere al programa llevado a cabo en el Museo Nacional de San Carlos para la formación de nuevos públicos, al visitar a las comunidades que por regla general suelen no ir; gracias a este ejercicio se ha logrado una vivencia enriquecedora en el aprendizaje de los niños de diferentes edades.

En este sentido, Gustavo A. Ortiz Serrano escribe acerca del significado social puesto en marcha en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, estrechando vínculos con la comunidad de su entorno y abriendo sus programas en los ámbitos nacional e internacional. Este ejercicio ha propiciado un impacto social que reitera la función de las instituciones museísticas en el medio donde se les ubica.

Ana Garduño aborda el campo de la museografía desde la trayectoria de Jorge Guadarrama, quien mucho tiene que relatar de su trabajo en este campo a nivel nacional e internacional, tras itinerar exposiciones por diferentes países para mostrar la rica historia del arte en México.

En estos momentos de las grandes arquitecturas de museos, la compra de marcas y el impacto de las edificaciones como hitos dentro del tejido urbano, Pedro Ángeles destaca la urgencia de documentar las colecciones, la información y las investigaciones que se generan en torno a ellas para propiciar su estudio y permanencia, además de la revisión periódica de los archivos para lograr su continuidad.

Si los museos de arte son un espacio de aprendizaje a través de los sentidos, ¿cómo lograr los resultados propuestos? Ana Graciela Bedolla hace un análisis basado en la investigación sobre el tema, con un marco teórico bien fundamentado, y lleva a reflexionar acerca de la ampliación de la vida a través del arte.

Finalmente, Jessica de la Garza reseña su experiencia frente al arte en un proyecto llevado a cabo en el Museo de Historia de Monterrey, que como colofón permite ver algunos alcances de lo escrito en estas páginas ✦

Rosa María Sánchez Lara

La imaginación museográfica y el arte rupestre paleolítico: la cueva de Altamira

Aura Ponce de León*



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Neocueva. Techo policromos © Museo de Altamira. Foto: Pedro Saura

El arte rupestre paleolítico es uno de los vestigios culturales más apreciados dentro del conjunto de bienes que constituyen el registro arqueológico de ese periodo de la humanidad. Algunas de las obras más extraordinarias de este rico acervo se encuentran en cuevas de la región franco-cantábrica, zona geográfica que incluye parte del norte de España y parte del sur de Francia. Una de las más emblemáticas cuevas de esta región es la de Altamira, en Cantabria. En las siguientes líneas se expone una mirada panorámica del valor arqueológico, patrimonial y social de este yacimiento, y se presenta una visión sobre la propuesta museográfica que hoy en día existe en ese sitio, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés).

LA IMAGINACIÓN MUSEOGRÁFICA

La primera frase del título de este artículo destaca un aspecto del trabajo de aquellos museógrafos y museólogos que a través de su actividad planificadora y creativa producen museos y exposiciones, en los cuales se ofrece a los asistentes experiencias valiosas, por las que a veces se logra propiciar vivencias de contemplación, inteligibilidad o placer estético, entre otras opciones. Cada visita enriquecedora o placentera a un museo o una exposición tiene en su base algunos actos de la imaginación museográfica.

Utilizo el término “imaginación museográfica” como elogio y síntesis de esa actividad creativa, siguiendo el concepto de imaginación sociológica del sociólogo Charles Wright Mills (2009: 25), autor que propuso un conjunto de preguntas que la “buena imaginación sociológica” debía considerar, orientadas a revelar aspectos que permitieran “producir recapitulaciones lúcidas de lo que ocurre en el mundo”.

Siguiendo ese orden de ideas, quizá algunas de las preguntas que se hace la imaginación museográfica para cada trabajo museístico sean como las siguientes: ¿qué significado tiene para la sociedad esta pieza, colección o conocimiento?, ¿qué es lo que interesa transmitir en esta exposición?, ¿a quiénes se dirige, a qué individuos, a qué sociedad?, ¿qué servicios debe prestar?, ¿a qué bienes debe darse la mayor relevancia?, ¿con qué recursos se cuenta?, ¿en qué partes o aspectos de estos saberes o colecciones debe ponerse mayor énfasis?, ¿cómo deben ordenarse las piezas?, ¿cómo deben resolverse el recorrido y la circulación para dar comodidad e interés?, ¿cómo debe aprovecharse este espacio particular?, ¿qué iluminación conviene más a ésta o aquella pieza o conjunto?, ¿qué colores, texturas, mobiliario, cédulas, alturas, soportes y orientaciones de las piezas deben elegirse?, ¿qué cantidad de información resulta apropiada y para qué públicos?, ¿qué invitaciones se realizan con ésta o aquella forma de presentar las ideas y los bienes? En fin: las preguntas son numerosas, quizá infinitas, pues se elaboran en cada

producción museística por parte de quienes la llevan a cabo, conforme a sus personalidades, filias, fobias, conocimientos, capacidades y posibilidades.

Tan inagotable y creadora es la imaginación museográfica como la imaginación artística o científica. Una buena imaginación museográfica es aquella que, a partir de determinados bienes y saberes, que incluyen el valor de lo que se expone y el conocimiento de la sociedad a la que se sirve, puede producir exposiciones atractivas, interesantes, cómodas, completas, con tramas ricas y complejas; en síntesis, apropiadas y valiosas en algún sentido para los visitantes y para la sociedad en su conjunto.

En la cueva de Altamira, los bienes y saberes que se poseen sobre ese sitio se presentan de manera rica e interesante a través de un cuidadoso trabajo museológico y museográfico.

EL ARTE RUPESTRE PALEOLÍTICO

La expresión “arte rupestre paleolítico” engloba dos conceptos: “arte rupestre” y “arte paleolítico”. El primero se refiere al arte parietal —de pared—; es decir, al conjunto de intervenciones gráficas que los grupos humanos han realizado sobre soportes fijos: paredes de roca en cuevas, abrigos, muros, alforramientos y, en fin, distintos tipos de soportes rocosos.

Así, hablar de “arte rupestre” es considerar su soporte. Se trata de un arte muy diverso con una amplia gama de intervención plástica: pintura, grabado, bajorrelieve, escultura. Se encuentra en muchas regiones del mundo y se ha realizado por decenas de miles de años en la historia humana, hasta el presente. Por oposición, el arte mueble o mobiliario se refiere a intervenciones del mismo tipo realizadas sobre piezas móviles, transportables.

Cuando se habla de “arte paleolítico” se hace referencia a su temporalidad. El Paleolítico es el periodo más antiguo de la historia humana y comprende desde los inicios del género *Homo*, en particular desde la aparición de utensilios en el registro arqueológico —hace 2.6 o 2.5 millones de años— hasta hace alrededor de 10 000 o 12 000 años, cuando llegó el cambio climático que llamamos Holoceno y apareció la agricultura. Se ha subdividido en tres periodos: inferior, medio y superior, con lo cual se distinguen algunas de sus características culturales.

El Paleolítico superior, que se inició hace alrededor de 45 000 y 40 000 años, es el periodo de esplendor de este arte. En esta etapa se ocuparon y pintaron las cuevas de la región franco-cantábrica, que son las más emblemáticas del arte parietal paleolítico y las de Indonesia, en particular de la isla de Sulawesi, que han arrojado fechas en el arte figurativo de alrededor de 40 000 años.

Se ha atribuido importancia a estas expresiones plásticas tanto en lo arqueológico como en lo patrimonial y social. Por el lado arqueológico, para muchos investigadores



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Puerta de acceso a la cueva de Altamira © Museo de Altamira

el arte paleolítico es el testimonio más claro de la aparición de una mente con capacidad de representar y de simbolizar. En los estudios sobre evolución humana se investiga con interés la aparición de lo que se ha llamado mente moderna o conducta humana moderna, como el hito que señala el aspecto de mayor relevancia en la aparición de nuestra especie. En el término “conducta humana moderna” se agrupan varios comportamientos novedosos en nuestra genealogía, distintivos de nuestra especie: dentro de ellos, por ejemplo, “construcción de campamentos, [mayor] utilización del paisaje y [...] conquista de nuevos hábitats” (Stringer y Gamble, 1996: 203-204), así como aparición del arte, una mayor tecnología, la adecuación de viviendas y una mayor colonización de espacios.

Para algunos investigadores el arte paleolítico evidencia una mente con capacidades de representación semejantes a las nuestras. Por ejemplo, Tattersall señala que es la prueba del tipo de mente que nos caracteriza: una mente simbólica. El autor indica que

[...] no tenemos modo de saber qué intentaban expresar los artistas, pero si usted considera la clara especificidad de las imágenes reunidas y las maneras complejas en que están yuxtapuestas, rápidamente empieza a darse cuenta de que este arte no

era simplemente representacional. Era simbólico. Cada imagen en esta cueva¹ y otras, realista o geométrica, está llena de significado que va más allá de su mera forma [Tattersall, 2012: xvi].

Resulta en efecto razonable pensar que las mentes que presentaban así sus ideas o percepciones del mundo eran semejantes a las nuestras, siempre teniendo presente que la historia y la cultura de cada época modela los contenidos y significados de los pensamientos.

Otro aspecto relevante en el ámbito arqueológico es el estudio de los vínculos entre estas formas de expresión plástica, el entorno y la fauna que rodeaba a las poblaciones del Paleolítico superior europeo, que incluía especies ahora extintas, como el mamut. Sin duda este arte guarda en su interior claves y atisbos sobre las formas de existencia de estos grupos.

En lo que se refiere a su condición de patrimonio, la cueva de Altamira fue inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial en 1985 (UNESCO, 1985 y 2008; “Bienes declarados...”, s.f.). Esta inscripción se amplió en 2008 para incluir 17 cuevas más de la región cantábrica —de Asturias, Cantabria y el País Vasco—. Con esto, la UNESCO reconoció el valor excepcional de este conjunto como uno de los repositorios de mayor importancia del primer arte de la humanidad.



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Parque, placa Patrimonio Mundial © Museo de Altamira

En cuanto a lo social, resulta de tal singularidad este patrimonio que atrae a muchas personas de España y del mundo para visitar las zonas y contemplar las obras que allí se encuentran. Lo anterior ha traído a las regiones una riqueza turística y cultural por la forma de movilidad de personas, así como por los equipamientos estatales y privados.

Todo esto propicia movimientos económicos e intercambios culturales que benefician e involucran tanto a visitantes como a las comunidades que se encuentran en los alrededores de las regiones. Si bien los gobiernos de todos los niveles han puesto en un lugar prioritario la investigación y conservación de las cuevas, al mismo tiempo mantienen a la vista la obligación del Estado de garantizar el disfrute turístico y cultural de estos sitios para quienes se acercan a ellos.

Así, siempre hay delicadas y cuidadosas acciones de los directivos, funcionarios y trabajadores involucrados en las decisiones en torno a las cuevas para garantizar, por un lado, los proyectos de conservación e investigación necesarios para el mejor cuidado posible de este patrimonio, y, por el otro, asegurar el ofrecimiento de la mejor propuesta cultural posible de acompañamiento a las visitas.

En el caso de la cueva de Altamira, la respuesta a estas obligaciones ha sido un interesante conjunto museísti-

co que incluye una réplica de la cueva, el cual considera las diversas variables involucradas —sociales, científicas, patrimoniales— y las características únicas del sitio, a modo de asegurar el manejo más equilibrado posible del mismo y así permitir que se conozcan, disfruten y expresen los valores presentes en él.

LA CUEVA DE ALTAMIRA

Altamira se ubica en las afueras de la población de Santillana del Mar, en Cantabria, España: una villa románica muy bien conservada, con una traza y arquitectura muy antiguas y bellas.

La cueva destaca entre otras de la región por la excepcional calidad y factura de sus pinturas. Quizá el espacio más conocido y apreciado de la misma sea la sala con el techo de figuras policromas,² sobre todo bisontes. Sin embargo, la variedad de motivos y técnicas a lo largo de más de 270 m de longitud de la caverna es amplia: desde simples trazos amorfos, manchas, signos como puntos y líneas, formas que recuerdan caras y figuras humanas o máscaras, pinturas de manos y, lo más extraordinario, animales pintados de forma muy realista y artística, de bellas formas, proporciones y posiciones. Los animales representados son bisontes,



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Entrada principal © Museo de Altamira

ciervos, cabras, caballos y uros (Fatás y Lasheras, 2014: 30; Bahn, 2015: 110-115). Las técnicas empleadas son el dibujo, grabado y pintura, con pigmentos de carbón vegetal y óxidos de hierro.

La cueva destaca por haber sido, para el mundo, la primera descubierta con arte rupestre paleolítico,³ y también por ser la primera de la cual se afirmó que sus evidencias pertenecían a ese periodo (Madariaga, 2002: 22, 71; Bahn, 2015: 110-115).

La datación de los vestigios del sitio ha arrojado diversas temporalidades. Se le situó desde el periodo Solutrense hasta el Magdaleniense, con fechas de 22 000 o 19 000 años hasta hace 13 500 años (González, Cacho y Fukazawa, 2003: 88; Fatás y Lasheras, 2014: 30). No obstante, en tiempos más recientes se dataron algunos vestigios que arrojaron fechas de más de 36 000 años (Fatás y Lasheras, 2014: 30). Los bisontes policromos han sido datados entre 14 900 y 14 100 años antes del presente, es decir, en el periodo Magdaleniense (González, Cacho y Fukazawa, 2003: 91; De las Heras y Lasheras, 2015: 618).

La entrada de la cueva se selló por un derrumbe hace unos 13 000 años (Fatás y Lasheras, 2014: 26) y no volvió a ser visitada hasta 1876 por Marcelino Sanz de Sautuola (Ma-

dariaga, 2002: 16), quien en 1879 descubrió, junto con su hija María, el techo policromado e inició una investigación de las pinturas en toda la cueva.

La historia de su descubrimiento y la incredulidad que lo rodeó es conocida. Por mucho tiempo se le negó a este yacimiento su condición de arte paleolítico. Su descubridor murió sin ver reconocido su hallazgo por la comunidad científica de la época. Sólo creyeron en él algunos leales amigos y personas que lo conocían: Juan de Vilanova, su mayor defensor, Augusto González de Linares, Juan de la Pedraja y Eduardo Pérez del Molino, así como Henri Martin (Madariaga, 2002: 22-26, 43-44), entre otros. Empero, al ser descubiertas otras cuevas similares en Francia y en España por otros investigadores, se aceptó su antigüedad y su legitimidad, aunque eso sólo ocurrió a principios del siglo xx.

La cueva fue protegida por Sautuola casi desde el descubrimiento, y también fue preservada y acondicionada por el Ayuntamiento de Santillana del Mar en los años siguientes. Pasó por sucesivas adecuaciones que incluyeron muros y pisos para permitir la visita. En 1924 fue declarada Patrimonio Histórico y se construyó una casa cerca de su entrada, a manera de vivienda para su guardián y como sala de exposición para los objetos provenientes de las exploraciones (De las



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Exposición “Los Tiempos de Altamira”, Moda © Museo de Altamira Foto: D. Rodríguez

Heras, Fatás y Lasheras, 2017: 830-831). La cavidad se convirtió en un atractivo mundial e incluso el gremio artístico acudió y encontró inspiración en ella.

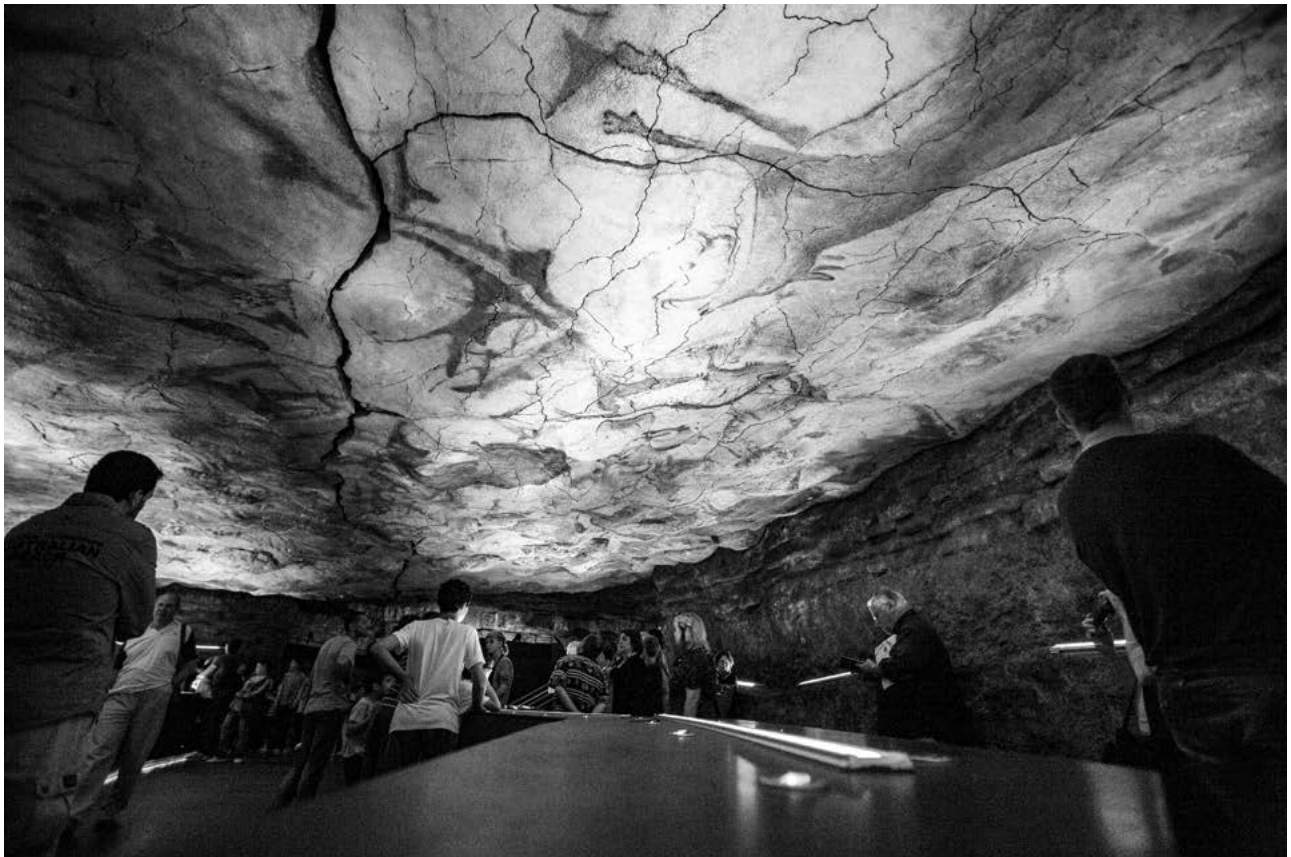
En la década de 1970 llegó a recibir hasta 170 000 visitantes anuales. En 1973 se construyeron tres espacios —pabellones— para exposición y recepción de visitantes. Fue hacia finales de esa década cuando se reconoció el riesgo proveniente sobre todo por la cuantía de las visitas, lo cual condujo a que en 1978 se cerrara el acceso al público y en 1979 se creara el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira en esos mismos pabellones, esta vez reacondicionados.

La visita a la cueva ha pasado por diversas modalidades y limitaciones: Por ejemplo, en 1982 llegó a aceptar alrededor de 8 000 visitantes anuales, mientras que en otro momento cerró por completo, cuando se encontró una colonia de algas que amenazaba las pinturas. En la actualidad, el régimen de visitas permitido es de cinco personas a la semana, admitidas por sorteo para una visita muy breve y controlada (Fatás y Lasheras, 2014).

Los cierres de la cueva, aunque plenamente justificados, han sido recibidos como contrariedades por algunos sectores que han considerado que con esto se afectan sus actividades econó-



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Exposición “Los Tiempos de Altamira”, Hominidos © Museo de Altamira. Foto: Otero



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Neocueva. Visitantes Sala Policromos © Museo de Altamira. Foto: V. Gascón

micas y que se han realizado sin consultar a la población (Fatás y Lasheras, 2014: 31). En efecto, los distintos niveles de gobierno han actuado poniendo en primer lugar la conservación de la zona e impulsando la realización de proyectos de investigación que monitoreen el impacto de las visitas en las condiciones ambientales de la cueva y en la preservación de esos bienes; sin embargo, a mi entender no han descuidado los otros aspectos.

El caso de Altamira presenta las siguientes características:

- a) Se trata de un patrimonio de excepcional riqueza por su singularidad arqueológica, por el atractivo que ejerce en los visitantes y por el interés que tienen en ella diversos sectores de la sociedad.
- b) Existe un conocimiento arqueológico amplio que incluye colecciones, interpretaciones sobre las formas de vida y los recursos de la región en tiempos prehistóricos, además de los registros detallados de las obras de arte.
- c) Se tiene un conocimiento del impacto humano sobre el sitio (De Guichen, 2014). Se sabe de cambios de temperatura, humedad y de microorganismos en el ambiente de la cueva, que no es un espacio aséptico o estático libre de transformaciones, sino una suerte de ecosistema con seres vivos y fuerzas químicas, físicas y biológicas en acción;

y que todas estas variables interactúan en forma continua y modifican la caverna. Sin embargo, las mayores transformaciones y amenazas a la conservación provienen de la visita masiva.

- d) Los agentes implicados en el manejo de la cueva —académicos, técnicos, directivos, patronato y distintos niveles de gobierno— han promovido investigaciones encaminadas a establecer las condiciones que favorezcan la mayor estabilidad climática y la mejor conservación posible del sitio.

Todo lo anterior ha conducido al régimen muy limitado de visitas arriba indicado. Se está así ante el complejo dilema de una cueva que debe mantenerse casi cerrada por completo y una demanda social de mantener el bien abierto al público como una fuente de atractivo turístico y como derecho cultural. Por lo tanto, la respuesta del pensamiento museológico y la imaginación museográfica consistió en planear un museo que ofreciera la mejor experiencia de visita posible.

EL MUSEO DE ALTAMIRA

En su primera versión, el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira fue creado en 1979 (De las Heras y Lashe-

ras, 2014: 617), año del centenario del descubrimiento de la cueva, cuando se construyeron tres nuevos pabellones. El edificio actual del recinto, que lleva el mismo nombre, se inauguró en 2001, poco más de dos décadas después.

Esta nueva edificación se planeó considerando la posibilidad de ofrecer, además de los servicios de un museo nacional, una réplica de la cueva. Se realizaron asimismo muchas otras acciones asociadas, tales como la adquisición de terrenos de la zona, el reordenamiento del tráfico en los alrededores y la formulación de un plan especial de protección del entorno (Lasheras, De las Heras y Fatás, 2002: 23).

El museo recibió en 2002 —es decir, al año de su inauguración— más de 368 000 visitantes; en 2017 recibió más de 287 000, y en 2018 más de 282 000 (“El público”, s. f.; “Cifras de visitantes...”, s. f.).

Como muchos de los grandes museos,⁴ el de Altamira ofrece, además de su exposición permanente, exposiciones temporales, talleres, conferencias, visitas al entorno y numerosos servicios de información a través de su página web. Como centro de investigación cuenta con áreas de conservación y resguardo de colecciones, así como de laboratorios y una biblioteca especializada en prehistoria, arte paleolítico, museología, conservación y otros temas relacionados. Realiza proyectos de investigación propios y de colaboración con otras instituciones, y mantiene programas de atención a investigadores de otros centros. Custodia e investiga colecciones de la propia Altamira y de sitios arqueológicos de la región, así como acervos de museos diversos.

Asimismo provee servicios dirigidos a diferentes públicos: tiene un área de actividades de educación y ofrece visitas alternativas a grupos familiares o grupos por edad; ha puesto en línea numerosos recursos para la investigación y publicaciones que divulgan los hallazgos, los conocimientos científicos, el valor patrimonial de la zona y los proyectos que se realizan con otras entidades: mantiene, pues, una actividad de divulgación, conservación e investigación de primer nivel (Museo de Altamira, página web).

Las exposiciones permanentes del museo son dos: la *Neocueva* y *Los tiempos de Altamira*, que cuenta con varias salas.

La primera ofrece al visitante una reproducción de la cueva como debió haber sido originalmente y no como está ahora, pues ha sido modificada por los muros que se construyeron para prevenir colapsos y por los pisos que se acondicionaron para facilitar la visita. La reconstrucción de la boca de la cueva presenta la forma posible de la entrada y el tipo de luminosidad que se disfrutaba en la original. Muestra asimismo un ejemplo de posible campamento de grupos cazadores-recolectores de la Prehistoria, algunos restos animales y un escenario de excavación arqueológica.

La parte más espectacular y apreciada de esta cueva moderna es la reproducción facsimilar del gran techo policroma-



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Neocueva. Bisonte recostado © Museo de Altamira. Foto: Pedro Saura

do, que no sólo presenta las figuras más tardías y conocidas de los bisontes, ciervos y caballos, sino las figuras más antiguas sobre las que éstas se superpusieron, como los caballos rojos, otros animales, figuras antropomorfas y signos. Se exhibe así una reproducción fiel —topográfica y artística— de este techo, ofreciendo al visitante un ambiente donde se percibe de manera realista cómo era en sus tiempos esta cueva con arte rupestre paleolítico. Visitarla constituye una experiencia valiosa.

En cuanto a la exposición *Los tiempos de Altamira*, ésta cuenta con varias salas. La primera parte está dedicada al descubrimiento realizado por Sanz de Sautuola, episodio muy interesante para el estudioso de la historia de la ciencia, que constata la reiteración de la falta de reconocimiento —y en ocasiones incluso rechazo—, en diversas disciplinas, de los hallazgos novedosos que desafían el conocimiento aceptado por la comunidad principal de investigadores de un tema. La exposición, con documentos y piezas, lleva de la mano al público por las vicisitudes del hallazgo y la falta de justicia contra este estudioso de la región.

Hay también una sala de arqueología prehistórica que muestra la labor arqueológica, las disciplinas a las que se acude en la construcción del conocimiento y, en fin, la ciencia y el arte del estudio de la Prehistoria. Otra sala, llamada “Antes de Altamira”, presenta una versión resumida de la evolución del linaje de los homínidos por medio de dioramas y paneles ilustrativos de gran interés, y aborda algunos saberes acerca de las transformaciones en el paisaje de la región y su fauna a lo largo de los tiempos.

La sala “La vida en los tiempos de Altamira” presenta una mirada sobre las principales actividades llevadas a cabo por los grupos que poblaron Europa en tiempos paleolíticos: la caza y la recolección, la ropa, el clima y la existencia en general.

Por último, cuenta con un espacio dedicado al arte paleolítico, rupestre y mobiliario, que cuenta con reproducciones muy cuidadosas de algunas piezas de este arte universal.

La propuesta general es muy completa; ofrece una visita que puede realizarse en un tiempo razonable y que brinda un panorama completo de la cueva y los saberes asociados a ella. Ofrece múltiples oportunidades de observación detenida, de entendimiento, reflexión y disfrute. Tiene en exposición numerosas piezas arqueológicas originales. Utiliza todo tipo de recursos museográficos: reproducciones, dioramas, mapas, vitrinas y material audiovisual, entre otros.



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Ministerio de Cultura y Deporte de España. Neocueva. Techo policromos © Museo de Altamira. Foto: Pedro Saura

A través de todo esto se hace partícipe al visitante del valor arqueológico y patrimonial del sitio y se ofrece una respuesta creativa y considerada al deseo de conocer la cueva original, que por el momento no puede cumplirse para todos, y a la búsqueda de entender el valor y significado de ese patrimonio de la humanidad.

PARA CONCLUIR

Altamira es un espacio donde el pensamiento museológico y la imaginación museográfica se dieron cita para ofrecer al público una visita significativa, llena de interés, valiosa en muchos sentidos para muy diversos públicos e intereses. A mi juicio, se trata de un logro del trabajo museístico sobre un bien que es patrimonio de España y de la humanidad, y puede aprenderse mucho de él.

Agradezco al Museo de Altamira su autorización para la publicación de las fotografías que ilustran este artículo, mismas que pertenecen a esa institución ❖.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano-SEP.

Notas

¹ Se refiere a la cueva de Lascaux.

² De acuerdo con las investigaciones realizadas sobre los pigmentos, sólo se utilizaron dos materiales en la elaboración de las pinturas: carbón vegetal y ocre rojo, por lo cual estaríamos ante una bicromía. Sin embargo, el tiempo y los colores variados del soporte construyeron la policromía.

³ No fue estrictamente el primer descubrimiento; hubo otros en siglos anteriores que pasaron inadvertidos para las comunidades científicas de la época (Madariaga, 2002), pero sí fue uno de la mayor importancia porque a partir de éste se situó en el escenario académico el estudio de este arte.

⁴ Los párrafos que siguen, descriptivos de las salas del Museo de Altamira, se apoyan principalmente en una visita realizada en 2016, cuando tuve oportunidad de conocer su biblioteca y sus laboratorios, así como en los textos de Lasheras, De las Heras y Fatás (2002); De las Heras, Fatás y Lasheras (2017); Fatás y Lasheras (2014), y en la información de la página web del recinto.

Bibliografía

Bahn, Paul G., *Más allá de Altamira. Guía de las cuevas decoradas de la Edad del Hielo en Europa*, Pola de Siero, Ménsula, 2015.

"Bienes declarados patrimonio mundial. Cueva de Altamira y arte rupestre de la cornisa cantábrica", Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte-Gobierno de España, s.f., recuperado de: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimoniomundial/bienes-declarados/por-ano-de-inscripcion/cantabria.html>>, consultada en diciembre de 2018.

"Cifras de visitantes de los museos estatales. Visitantes de Museo de Altamira", Ministerio de Cultura y Deporte-Gobierno de España, s.f., recuperado de: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/visitantemuseo/cargarFiltroBusqueda.do?layout=visitantemuseo&cache=init&language=es>>, consultada en diciembre de 2018.

Fatás, Pilar, y José Antonio Lasheras, "La cueva de Altamira y su museo", *Cuadernos de Arte Rupestre. Revista del Centro de Interpretación de Arte Rupestre de Moratalla*, núm. 7, 2014, pp. 25-35.

González Sainz, César, "Arte parietal en la región cantábrica: centros y peculiaridades regionales", *Kobie*, núm. 8, 2004, pp. 403-424.

_____, Roberto Cacho Toca y Takeo Fukazawa, *Arte paleolítico en la región cantábrica. Base de datos multimedia Photo VR database, DVD-ROM versión Windows*, Cantabria, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria/Universidad de Cantabria, 2003.

Guichen, Gáel (dir. cient.), *Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014). Informe final*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Gobierno de España/Secretaría de Estado de Cultura/Universidad de Cantabria/Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España/Universidad del País Vasco, 2014.

Heras, Carmen de las, Pilar Fatás, y José Antonio Lasheras, "La cueva de Altamira y sus museos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, núm. 35, 2017, pp. 825-840.

_____, y José Antonio Lasheras, "La cueva de Altamira", en Robert Sala Ramos (ed.), Eudald Carbonell, José María Bermúdez de Castro y Juan Luis Arsuaga (coords.), *Los cazadores y recolectores del Pleistoceno y el Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar: Estado actual del conocimiento del registro arqueológico*, España, Universidad de Burgos/Fundación Atapuerca, 2014, pp. 615-627.

Lasheras, José Antonio, Carmen de las Heras y Pilar Fatás, "El nuevo museo de Altamira", *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*, núm. 16, 2002, pp. 23-28.

_____, Carmen de las Heras, Ramón Montes, Pedro Rasines, y Pilar Fatás, "La Altamira del siglo XXI (el nuevo Museo y Centro de Investigación de Altamira)", *Patrimonio*, 2002, pp. 23-34.

Madariaga, Benito (ed.), *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria/Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santillana del Mar/Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Cantabria, 2002.

_____, "Introducción", en B. Madariaga, *op. cit.*, 2002, pp. 9-42.

Museo de Altamira, página web, recuperado de: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/home.html>>, consultada en noviembre de 2018.

_____, "Catálogo", recuperado de: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/home.html>>, consultada en noviembre de 2018.

_____, "El público del museo", recuperado de: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/museo/visitantes.html>>, consultada en noviembre de 2018.

_____, "Los tiempos de Altamira", recuperado de: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/que-hacer/exposicion-permanente/tiempos-de-altamira.html>>, consultada en noviembre de 2018.

Stringer, Christopher, y Clive Gamble, *En busca de los neandertales*, Barcelona, Crítica, 1996.

Tattersall, Ian, *Masters of the Planet. The Search for Our Human Origins*, Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2012.

UNESCO, "Inscription: Altamira Cave (Spain)", 1985, recuperado de: <<http://whc.unesco.org/en/decisions/3858>>, consultada en noviembre 2018.

_____, "Cave of Altamira and Paleolithic Cave Art of Northern Spain", 2008, recuperado de: <<http://whc.unesco.org/en/list/310>>, consultada en noviembre de 2018.

Wright Mills, Charles, *La imaginación sociológica*, México, FCE, 2009 [1959].

Los museos de arte frente a la vocación racional del nacionalismo

Sara Gabriela Baz Sánchez*

A cada nueva modernidad ha correspondido una “museización” diferente del pasado. Por “museización” entiendo el acto de “imaginar” museográficamente la historia, el arte o la vida misma, con las consecuencias que ello tiene.

LUIS GERARDO MORALES (1993: 158)

Todos queremos producir algo significativo en otros: dejar huella, incidir en el cambio social; al menos en el rumbo de la vida de alguien. Si trabajamos en museos, en especial en los de carácter público, tenemos esa oportunidad y —agrego— esa obligación.

La vocación de los museos públicos debe su peso desbordante al proyecto de educación y socialización de códigos culturales que se inició en 1825, cuando se abrió el Museo Nacional, pero cobró forma a lo largo de más de una centuria y se replanteó durante el ciclo 1964-1965, durante la inauguración o reinauguración de los museos Nacional de Antropología, Nacional de Historia, Nacional del Virreinato y de Arte Moderno.

En nuestro país, la creación estatal de un Museo Nacional, a principios del siglo XIX, contribuyó grandemente a la formación de una cultura simbólica de la identidad nacional, lo que constituirá, desde entonces, la característica principal de los museos públicos de ese tipo [Morales, 1993: 159].

La vocación de los museos nacionales fue la gestión de un patrimonio material y simbólico que construye, bajo las premisas de una identidad común, una misma base sólida de orgullo, plataforma de la que partimos para desarrollarnos como país moderno, consciente de su legado cultural. A partir de esos años se gestó el cometido de cada uno de los museos históricos y artísticos: en un lecho común, todos tenderían a alimentar orgullo y pertenencia, a favorecer la experiencia de “presentificación” de un discurrir histórico milenario, sintetizado en una sola pieza y en unos pocos eventos difíciles de identificar, pero realizables en el momento, en virtud de la operación de musealización y del peso dado al discurso en torno a un objeto o un grupo de ellos.

En su diferencia, cada uno se ocuparía de un periodo histórico específico y tendría que contar una historia cardinal y complementaria a la vez.

El aquí y el ahora no es un simple eslabón más en una cadena terrenal de acontecimientos, sino algo que no ha sido siempre y se cumplirá en el futuro; y estrictamente, a los ojos de Dios, es algo eterno, algo omnitemporal, algo ya consumado en el reino de los sucesos terrenales fragmentarios [Auerbach *apud* Anderson, 1993: 45-46].

Por eso “el aquí y el ahora” de la modernidad se manifiesta como nunca en el museo de cuño histórico. ¿Sucede lo mismo con los museos de arte?

Parece que el peso de la tradición es por demás insostenible; que lo que definió el origen de nuestras instituciones culturales en el ámbito nacional ha de ser permanente; sin embargo, por inamovibles que parezcan, está en su naturaleza modificarse con el paso del tiempo y adecuarse a las nuevas demandas del entorno. Tal vez una de ellas consista en echar abajo la única narrativa que dejaba fuera entornos periféricos, disidencias o cualquier acontecimiento, proceso o personaje que no representara el *mainstream* —corriente principal o dominante— avalado por el constructo posrevolucionario, donde México era al fin un país moderno e integrado.

En este sentido, más que apelar a una modificación radical de la premisa básica de esos recintos, en los que incluso muchas personas desde el interior no sienten una necesidad imperiosa de cambiar, se busca la introducción paulatina de nuevas estrategias debidas a múltiples factores: el personal que recibe una capacitación más específica en diversos campos, sobre todo la comunicación, la educación y la mediación; el personal más joven, conectado con una comunidad que responde a dinámicas y motivaciones distintas para visitar el museo de las que privaban en las décadas anteriores; los públicos cada vez más demandantes de participación.

En síntesis, se trata de crear personal y públicos con capacidad crítica, que no apelen al modelo desde una posición pasi-



Los trabajadores del Museo Nacional de Arte **Fotografía** © Museo Nacional de Arte (Munal)

va y receptora de “la verdad”, sino desde sus propias realidades. Esta apelación puede implicar violentarlo hasta romperlo.

Son justo las dinámicas de la comunidad a las que cada museo sirve y nos permiten —¿exigen?— probar y desarrollar nuevos modelos y estrategias de comunicación y difusión del quehacer habitual de los recintos. Si bien las antiguas instituciones surgieron con la vocación de catalogar, estudiar, conservar y exhibir objetos significativos de nuestra cultura, las tendencias más recientes se preocupan por lograr una conexión adecuada con los diversos públicos, y por ser capaces de concertar discursos provocadores de emociones, a más de continuar cumpliendo con las tareas asignadas antiguamente. Existe un buen número de museos que ya no gestionan colecciones: se han volcado a la gestión de discursos y conceptos, y no por eso son menos museos que los que surgieron custodiando la cultura material del pasado.

La vocación educativa y edificante en torno a los conceptos de identidad que se volcó en los museos nacionales, sobre todo en aquellos adscritos al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), resulta una carga pesada, pero comprensible si se analiza el momento histórico y la necesidad de generar una macronarrativa totalizadora que resolviera los conflictos —todavía latentes— visibles en la Revolución.¹

Los museos de arte no tenían cabida siquiera: simbólicamente, el hecho de mostrar objetos bellos que repercutieran en la producción de experiencias estéticas no se estimaba de la misma importancia que producir un discurso homologador —¿allanador?— que redujera diferencias étnicas en pro del surgimiento de una nación concertada y moderna, de una nación orgullosa de sus orígenes y de los procesos históricos que hicieron triunfar el liberalismo y proyectarían a la nación hacia un escaño superior. El arte posrevolucionario debía ser combativo y luchar por la permanencia y extensión de una educación en el nuevo modelo nacional. Por eso las tentativas de crear un museo de arte religioso, por ejemplo, fallaron en la década de 1930.²

Resalta que los museos de arte se crearon en años muy posteriores: el Museo de Arte Moderno (MAM) y la Pinacoteca Virreinal de San Diego en 1964, el Museo Nacional de San Carlos en 1968, el Museo de Arte Carrillo Gil en 1974, el Museo Tamayo en 1981, el Museo Nacional de Arte (Munal) en 1982 y el Museo Franz Mayer en 1986.

No es gratuito que uno de los museos de arte fundados en 1964 haya sido el MAM, cuya colección reúne la obra de artistas mexicanos revolucionarios y posrevolucionarios que dan cuenta del discurso homologador al que hago referencia



Preparados para recibir a los visitantes **Fotografía** © Munal

líneas arriba; no representaba la fragmentariedad de panoramas que ofrece el Munal incluso antes de la incorporación de los acervos de la Pinacoteca Virreinal de San Diego en el año 2000.

Otro caso es el Museo Nacional de San Carlos, encargado de custodiar la colección de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada a finales del siglo XVIII, que se enriqueció con la incorporación de piezas de maestros como José de Ribera y Zurbarán. Explicar estas cosas requería de otras aperturas y de otros dispositivos. La fórmula “patrimonio y tradición” siempre ha resultado noble para este propósito.

Sin embargo, en los museos de arte no parece resultar tan evidente la vocación de educar en el orgullo y el sentido de pertenencia, a diferencia de los museos históricos o arqueológicos. Tejer esa narrativa implicaría una analítica de los objetos a exhibir, y en ese proceso el arte corría el riesgo de parecer ancilar —accesorio— a la historia que se pretendía contar. El cuestionamiento se responde de manera sencilla cuando recordamos a qué sitios envían a los niños de las escuelas primarias y secundarias: al Museo Nacional de Antropología (MNA) y al Museo Nacional de Historia. Las salidas a museos de arte son opcionales; pocas escuelas privadas toman esta alternativa, pues sucumbe frente a opciones más entretenidas. La dimensión de lo artístico se aprecia como subsidiaria de la narrativa de un régimen esforzado por educar en el orgullo con base en las raíces prehispánicas y en resaltar cómo, después de tres siglos oscuros, el ser mexicano surge de sus ritos de paso en plenitud de modernidad.

El papel de un recinto museístico consiste en hacerse cargo de colecciones artísticas, botánicas, históricas y arqueológicas, de manera que se cataloguen, preserven, restauren, conserven, estudien, exhiban y difundan para el beneficio de una comunidad en tanto ésta la representa. Un paseo por los catálogos de aperturas, reestructuras y exposiciones temporales permite ver una construcción discursiva, particularmente inclinada a conceptos como riqueza y tradición.



Los asistentes participaron con entusiasmo **Fotografía** © Munal

En palabras de Rafael Tovar, en 1994 el Munal había “cumplido [...] el objetivo fundamental de mostrar a la sociedad mexicana la extraordinaria historia de su cultura y su expresión artística” (*Museo Nacional de Arte...*, 1994: 11); otro lugar común es el enriquecimiento del patrimonio y la tarea que realizan las instituciones por preservarlo y darlo a conocer; no obstante, si buscamos otros conceptos, nos topamos con pared.

MÁS ALLÁ DE LA RIQUEZA, LA CERCANÍA

Sin duda, la riqueza del acervo que por vocación y asignación custodia el Munal es enorme. Sin embargo, el discurso que privó en las campañas de difusión realizadas en la década de 1990 y en torno a su reapertura tras la remodelación integral de 1999 se ha agotado.³ Y no porque no se siga valorando el peso que implican los nombres de Velasco, Rivera, Herrán, Orozco o Siqueiros, sino porque ese capital debe hacerse asequible a la población que lo visita.

Como parte de la renovación de 1999 se convocó a varios especialistas en diversos periodos artísticos y se planteó un recorrido histórico-artístico en el que se apuntaba a desbastar esa macronarrativa de corte identitario que, dada la colección del recinto, como una camisa de fuerza, resultaba insuficiente para articular un discurso que hiciera justicia tanto a las piezas como al visitante.

El esfuerzo fue considerable desde el punto de vista curatorial y asimismo se canalizó en un programa de exposiciones temporales que comprendió las cuatro emisiones de una gran muestra llamada *Los pinceles de la historia*, echando mano de colecciones propias, así como de otras instituciones y particulares, para hacer énfasis en la apreciación del arte desde el conocimiento de sus procesos técnicos e ideológicos de producción.⁴ A diferencia de otros guiones, éstos fueron pródigos en la construcción de contextos. El problema fue que en varias ocasiones el discurso adquirió tintes de erudición y exhaustividad con fuentes y piezas, lo que hizo más difícil la apropiación por parte de los públicos.



Los visitantes comunicaron sus inquietudes al equipo de trabajo **Fotografía** © Munal

Sin duda, *Munal 2000* y su proyecto expositivo fue una gran salida para la investigación académica, sobre todo de miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM); se trató de un programa dirigido a la satisfacción de la comunidad intelectual, de profundo calado historiográfico, pero tal vez de escasa permeabilidad para el público lego. ¿Cómo librar el escollo?

Hasta la fecha hemos socializado esta inquietud en foros de diversa índole, y no es posible llegar a una solución entre las necesidades que sigue manifestando un público tradicional —autoridad, solemnidad, discursos cerrados— y las de profesionales más jóvenes en el museo, consistentes en ensanchar las fronteras de la institución y de tomar la decisión de construirla en conjunto con aquel público que sí está dispuesto a apelar y a participar en forma activa.

El Munal ha desarrollado diversas estrategias para lograr una mayor fidelidad de sus públicos. Para esto es necesario abundar en algunos datos que permitan conocer de alguna manera el perfil de los visitantes, a la par que sus hábitos de consumo y su nivel de apropiación de las actividades y contenidos propuestos.

Hacia 2007, con la administración del maestro Miguel Fernández Félix, se renovó el interés por el desarrollo de los servicios educativos —llamados desde entonces “comunicación educativa”— y por el diseño de interactivos atractivos para el público infantil y juvenil.

Desde la reapertura del museo, en el año 2000, bajo la batuta de la maestra Graciela de la Torre, la puesta museológica que se llevó a cabo no sólo implicó instalaciones e infraestructura, sino criterios novedosos incorporados a la gestación de nuevas experiencias de conocimiento y desarrollo estético en el público infantil, con la apertura de las salas de orientación, el espacio conocido como *Tras Bambalinas* y *Más Allá de tus Ojos*. Este esfuerzo puso al museo a la vanguardia de la innovación educativa y motivó una serie de reflexiones en torno a la introducción de la metodología Reggio



Speed dating en el Museo Nacional de Arte **Fotografía** © Munal

Emilia y al conocimiento mediado que produce una experiencia significativa en el usuario (*Memoria...*, 2001).

Sin embargo, los espacios creados para esta experiencia comenzaron a requerir mantenimiento y una atención que no fue posible lograr. Entre 2007 y 2008 se cerraron las salas de orientación. *Más Allá de tus Ojos* se mantenía abierta, pero no conforme a su intención original, sino como un espacio de talleres que no resultaba en absoluto funcional. Los esfuerzos de personas como la maestra Marcela Gálvez fueron sustanciales para adecuar los propósitos iniciales de *Munal 2000* y sus espacios de mediación a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades presupuestales y de atención.

No obstante, con el paso de los años el proyecto fue insostenible a causa de múltiples factores. *Más Allá de tus Ojos* se transformó en *Arte en Construcción*. Durante la gestión del doctor Agustín Arteaga se modificó radicalmente para convertirse en un área de talleres aséptica por completo, como hasta la fecha. En la actualidad se trata de un área versátil —empleada incluso para dar cabida a exposiciones eventuales de muy corta duración, a conversatorios y otro tipo de activaciones—, aunque ha perdido por completo su vocación original.

Lo anterior no se dice con nostalgia: las cosas, las funciones y las exigencias políticas cambian, y esto hace que las instituciones, en una dinámica más lenta, asimismo lo hagan. Lo que se extraña es la ocupación del espacio y su apropiación por parte de los niños y sus familias los fines de semana sin necesidad de la mediación de un tallerista.

Las agendas políticas trazadas en cada administración y los tiempos reales con que cada director cuenta a veces hacen irreconciliables proyectos que, a los ojos de extraños, deberían tener continuidad. Una política mucho más orientada a las exposiciones temporales conocidas como *blockbusters* —por su éxito de ventas o de asistencia de público— se observó entre 2013 y la primera mitad de 2016. La mediación se vio casi desterrada de las salas de exposición, donde antes tenía una presencia importante con interactivos, dispositivos

hands on, elementos de recuperación de experiencias y espacios de consulta bibliohemerográfica. El sitio web del recinto se reformuló conforme a otras premisas —limpieza en el diseño gráfico— y se dejó de lado el proyecto de vinculación de contenidos museo-escuela: un tema fundamental que debe explorarse con mayor detenimiento.

A raíz de la creación de la Secretaría de Cultura (2015) y de la separación que necesariamente implicó entre museos y vocación educativa, al menos en términos de armonización



Sara Baz escucha comentarios **Fotografía** © Munal



Participantes anotan sus respuestas a los reactivos **Fotografía** © Munal



La respuesta a nuestra convocatoria fue muy buena **Fotografía** © Munal

de contenidos y visitas con los programas de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en los museos de arte se vislumbró una luz de esperanza respecto de la subordinación que el arte representaba —en ocasiones como mera ilustración de otros procesos— en el currículo educativo.

Incluso se abría la posibilidad de resignificar lo estético y los procesos del gusto al margen de la misma historia de orgullo que nos contaban los museos en el pasado. En esta tarea, la curaduría educativa, las propuestas de participación de comunidades en los procesos curatoriales y las iniciativas de trabajo con grupos específicos —que luego son representados en los productos de los museos— resulta esencial. No obstante, si no se tenía un perfil abiertamente comunitario —y rara vez los museos nacionales se prestan a esto—, los directivos avalarían semejante “intromisión”. Muchos optaron por la mediación como un proceso interpretativo y medianero entre la apertura a las propuestas del público y su participación directa y la vulgarización de contenidos curatoriales. En la actualidad hay quienes abogan ya por la desaparición del término.

Está claro que no sólo se trata de contar con espacios específicos o con herramientas que interpreten el discurso de “los expertos”. Existen diversas propuestas de nociones y clasificaciones de los tipos de mediación que pueden realizarse. Dado que hacer este tipo de recapitulaciones escapa por completo a los fines de este artículo, sólo diré que es un elemento que facilita la transmisión de los discursos propuestos por el museo hacia sus públicos y procura obtener una respuesta de ellos, a efecto de retroalimentar el trabajo de los profesionales que constituyen al personal del museo.

EXPERIENCIAS, LEGITIMACIÓN Y RACIONALIDAD

Como parte de las estrategias de mediación que el Munal desarrolló en esta última etapa, durante la administración 2016-2018, a partir de una reflexión en torno a la capacidad de atención que nuestro personal puede dar en nuestros espacios, se ha realizado una serie de propuestas de diversa índole que incorporan, además de espacios en salas de exposiciones temporales, folletería de divulgación, programas académicos y activaciones con el público. Estas últimas se relacionan con los objetivos centrales que ha compartido la Dirección: acercar a los públicos al museo para desarrollar en conjunto experiencias significativas.

Lejos de sacrificar exposiciones que revistieran éxitos de taquilla, se pretendió crear propuestas más reflexivas desde el museo, a modo de proponer una serie de actividades paralelas que generen, sobre todo, una apropiación afectiva por parte de los públicos, al sentirse apelados directamente por los estímulos que se les presentan. Las reacciones de los asistentes frente a estas propuestas nos permitieron registrar de manera cualitativa si estábamos aproximándonos a nuestros objetivos o no.

Pese a la sencillez del planteamiento, cabe señalar que, a nivel interno, el equipo del museo llegó a presentar cierta reticencia cuando se trató de realizar actividades de vinculación que no necesariamente exigían una producción elaborada —de espacios, de materiales—, dejándose sentir el peso del compromiso con la calidad en acabados, pero demeritando por ello la inmediatez en la implementación de las propuestas.

Una de estas actividades de sondeo consistió en reabrir, en 2016, una de las salas de orientación, sin habilitación museográfica, para colocar allí una mesa, hojas de papel y un buzón, donde los participantes anotarían libremente las respuestas que quisieran dar a una serie de reactivos. El objetivo era obtener información sobre las expectativas de los visitantes en cuanto a qué desearían que hubiera en aquel lugar. En un principio la dinámica requería de otro tipo de despliegue: convencidos de que el público se motivaría a participar al ver otras respuestas y leer a otros visitantes, pensamos que era necesario colocar *post-its* o papeles que se pudieran pegar en un muro para que estuvieran al alcance de todos.

Una parte del equipo se mostró renuente a abrir el espacio sin habilitación museográfica; se solicitaba más tiempo y presupuesto para realizar una producción elaborada que realmente no incidía en la experiencia. La solución que se dio fue la de la mesa y el buzón, impidiendo que otros visitantes pudieran leer las contribuciones previas.

Las respuestas que recibimos fueron sumamente disímolas: la participación fue cercana a las 400 personas, quienes solicitaban que hubiera un espacio de relajación, un restaurante, un área lúdica o interactivos, entre otras propuestas. Poco después, en la coyuntura del Día Internacional de los Museos de 2017, una iniciativa de la persona encargada de manejar la prensa, Verónica Gómez, sorprendió a todo el equipo: “Hagamos un *speed dating*”.⁵ Consciente de lo que eso implicaba en términos mediáticos, de la expectativa que podría generar, pero también de la suspicacia que esto podría suscitar en nuestras autoridades, diseñamos la experiencia para encaminar la respuesta a un estudio de público muy limitado, pero de mucha riqueza cualitativa en la recuperación.

La actividad nos dejó sobre todo eso: lo cualitativo. Las personas que participaron se entregaron por completo a ella. Decidimos así plantear una estrategia de apelación emocional, a fin de desarrollar fidelidad sobre la base de un sentido de cercanía y vinculación afectiva. Parte de esto fue la planeación de la activación diseñada por el artista Daniel Godínez Nivón como parte de la exposición *Melancolía*, a mediados de 2017. La propuesta consistía en cuatro sesiones de baile en espacios del museo: se convocaría a bailar salsa —sobre todo—, con el objetivo de atraer a públicos que probablemente nunca hubieran entrado al museo ni creído en sus iniciativas.

La primera activación se llevó a cabo sin el menor contratiempo. Con las debidas precauciones, limitamos el acceso del

público al Salón de Recepciones; se definió el perímetro del espacio para no poner en riesgo detalles arquitectónicos del recinto, y la gente bailó. El objetivo era la liberación mediante la experiencia relajadora de la música, del movimiento corporal y de la capacidad de alternar con varias parejas o bailar en comunidad. Al amanecer del segundo viernes, cuando ya estábamos listos para la siguiente activación, las redes sociales ostentaban signos de suspicacia que fue necesario escuchar. Estas señales provenían, sobre todo, del sector más conservador de



Convivencia de todos los grupos de edad **Fotografía** © Munal



Bailando en la sala **Fotografía** © Munal

los concertistas del Palacio de Bellas Artes, así como de académicos que no participaron y denunciaron un presunto “deterioro” del Salón de Recepciones, sin corroborar la dinámica ni verificar absolutamente nada.

De cualquier manera, el resto de las activaciones se llevó a cabo con éxito, conforme a lo programado, considerando la respuesta del público. La experiencia nos sirvió para darnos cuenta del conservadurismo de un sector importante de nuestra audiencia. ¿Cómo pueden plantearse nuevas estrategias cuando la propia comunidad artística se muestra renuente a las novedades? Se desataron polémicas interminables en prensa y redes sociales en torno a qué sí y qué no merecen estar en el museo. Una vez más, las voces que pedían autoridad y sacralidad de los espacios museísticos se hicieron escuchar. La música popular y las activaciones comunitarias de este corte ofendieron a ese sector; aquel que mayoritariamente apoyó la moción del museo se sintió discriminado y ofendido frente a las protestas del otro.

En esta misma línea, resultó necesario enfrentar a la prensa con argumentos cuando, casi un mes después, inauguramos la muestra *Por los siglos de los siglos. Exploración matérica con la colección del Museo Nacional de Arte*. La exposición consistía en diálogos planteados entre piezas del artista Bosco Sodi y el acervo del museo. El montaje se distribuyó en 14 salas permanentes, generando de inmediato un flujo mayor de visitantes hacia nuestras salas del segundo piso, es decir, las que en general albergan arte novohispano y no contaban con una gran afluencia. Conscientes de que esta propuesta podría generar polémica por la presencia de un artista vivo —lo cual no está contemplado en la vocación original del recinto—, construimos un discurso sólido de interpretación de los diálogos a partir de la curaduría, y tratamos de plantear un montaje y una comunicación no invasivos para no alterar al público que sólo deseara ver el acervo permanente del museo sin tropiezos.

En el recorrido a los medios de comunicación, la reacción conservadora de muchos de los periodistas no se hizo esperar: pese a responder con argumentos estéticos comprobados, algunos de nuestros interlocutores de la prensa expresaron que era “una falta de respeto” incluir obra contemporánea y tener el atrevimiento de ponerla a dialogar nada más y nada menos que con José María Velasco. Esto nos da la pauta de los retos que, en materia de formación de públicos críticos, es necesario vencer en nuestro país, y la única manera de hacerlo es reconocer que existe una facción importante dentro de nuestra audiencia que todavía invoca un papel del museo como institución hegemónica, sacralizada, que dicta —o debe dictar— lo que el visitante debe asumir en cada propuesta.

¿Por qué una obra contemporánea demeritaría el valor de una obra histórica como la de Velasco? De ahí partí para

hacer el liminar del catálogo de la muestra. Sin suscribir necesariamente las premisas estéticas de Sodi o de Godínez Nivón, esa experiencia y la de Salón Munal sirvieron para reflexionar en la manera que este museo sigue siendo una institución de autoridad, que representa valores tradicionales en la narrativa antigua, y que eso llevó a pensar a la prensa y a una parte del público que profanar obras entronizadas en nuestra historiografía y en nuestro imaginario con acciones contemporáneas equivale a vulnerar el *statu quo*.

En tanto que institución irradiadora del conocimiento del pasado mexicano y de los valores que integran al ser nacional, el museo también contribuyó, en diferentes momentos de su historia, a desarrollar actitudes en el público que serían indicativas del proceso educativo —por no decir civilizatorio— al que estaba siendo sometido. Desde la modernidad manifiesta en el Museo Nacional de finales del siglo XIX, “los hábitos de urbanidad forman parte de las salas de exposición” (Morales, 1993: 162). Hábitos tales como realizar una visita “respetuosa”, que incluye la lectura atenta del cedulario y la observación pormenorizada de los objetos mostrados, guardar silencio o comunicarse con el otro en voz muy baja, y desplazarse lentamente por las salas de exhibición, suponen una actitud de “temor reverencial” propia del que visita un templo religioso.

En las modernidades europeas o extraeuropeas, el museo se distingue porque escinde al sujeto de sus obras. Por ejemplo, en las salas del museo el pintor está ausente, o los ancestros han desaparecido y quedan únicamente sus restos arqueológicos. En el caso de los museos de arte, el acto de mirar se convierte en *educación racional del gusto estético*, mientras que en los de ciencias naturales, arqueología, etnología e historia, mirar significa neutralidad de la observación [Morales, 2004: 24; las cursivas son mías].

Desde su inicio, las entidades del entonces Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se establecieron como las garantes de un discurso racional en torno a lo que debe ser apreciado y tenido como artístico, en los marcos de lo políticamente correcto. Cuando alguna manifestación artística no lo es, debe estar en espacios especialmente diseñados para contener esa expresión disidente —recuérdese la eclosión de los espacios alternativos en la década de 1990—. Por eso siguen suscitando polémicas las acciones y las obras contemporáneas en continentes históricos como el Munal. No obstante, esa polémica es, en efecto, una apelación directa al público: genera una postura frente al hecho, involucra la participación de las audiencias —en apoyo o en repudio—, implica un recorrido corporal que no sólo depende de la racionalidad que se va construyendo con la mirada de aprobación cotejada por lo que dice el cedulario.

La contemplación artística no requiere un “ojo sin cuerpo”, según el paradigma que plantea Luis Gerardo Morales, sino una cooperación activa de todo el ser; un apercebimiento, una



Bailando en la calle **Fotografía** © Munal

disposición que en ocasiones puede producir resultados que vulneren la solemnidad del museo concebido como espacio sagrado. Por eso la vocación educativa, y más aún, la consigna de crear narrativas identitarias, no se avienen a la contemplación del arte. El arte educa al cuerpo de manera dionisiaca. ✦

* Universidad Iberoamericana.

Notas

¹ Al respecto, conviene recordar, entre otros, los planteamientos de Immanuel Kant en su *Filosofía de la historia*. La idea consiste en desarrollar un pensamiento que concluya que en la modernidad la humanidad al fin habrá hallado un ritmo en la marcha que la conduce armónicamente hacia el progreso (Zermeño, 2002). Por eso la importancia de construir narrativas totalizadoras y homologadoras. Aquel que no se avenga a ellas será marginal, marchará lento y, si no quiere unirse a la marcha, será asumido como un misántropo (Blumenberg, 2004).

² Hago alusión al Museo de Arte Religioso, en la Catedral Metropolitana, que sólo permaneció abierto dos años y fue cerrado ante el recrudecimiento de las persecuciones religiosas en la época del callismo (Martí, 1988).

³ Me refiero a una campaña televisiva donde se exhortaba al público a visitar a “los Herrán”, “los Rivera”, “los Velasco”, en referencia a las obras de estos autores como si se tratara de personajes de familias ilustres.

⁴ Las fichas de cada uno de los catálogos pueden consultarse en: <<http://www.munal.mx/es/publicaciones>>.

⁵ Por lo general, las citas son cortas e inmediatas, con el propósito de encontrar una pareja; además, los participantes proporcionan sus datos para encuentros posteriores.

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE (Popular, 498), 1993.
- Blumenberg, Hans, *Salidas de caverna*, Madrid, Visor, 2004.
- Martí Cotarelo, Mónica, “El origen de las colecciones”, *Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, noviembre de 1988.
- Memoria Munal 2000*, México, Munal-Conaculta, 2001.
- Morales, Luis Gerardo, “El retorno de ‘lo público’ a los museos de México”, *M Museos de México y del Mundo*, vol. 1: “La voluntad de mostrar, el ingenio de ver”, primavera de 2004.
- _____, “Museo público e historia legítima en México”, *Historia y Grafía*, núm. 1, 1993.
- Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México, Munal-Conaculta, 1994.
- Zermeño, Guillermo, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, El Colegio de México, 2002.

El Museo Nacional de San Carlos visita tu comunidad. Propuesta educativa

Carmen Gaitán*

Abrir las puertas de un museo a todos los públicos no es suficiente. Si buscamos audiencias participativas, resulta necesario extender sus muros, ir al exterior: hacia la calle, ahí donde están aquellos quienes no acuden; nuevos públicos, jóvenes y adultos; niños que mucho tienen que aprender y experimentar.

Con este objetivo, el Museo Nacional de San Carlos presenta un programa de visitas para diferentes comunidades, mostrando su acervo para su conocimiento y apreciación mediante un acercamiento más fluido.

JUSTIFICACIÓN

La misión fundamental del Museo Nacional de San Carlos es el estudio, difusión y conservación de su acervo, que resguarda arte europeo de los siglos XIV al XVI. En este sentido, el recinto amplió su misión con la compra de un camión, para ser modificado y albergar en ese sitio un taller de servicios educativos móvil.

La justificación se basó en que el taller llegaría a un sinnúmero de infantes en situación de riesgo, para quienes recibir el conocimiento y la sensibilización de talleres artísticos de manos de expertos podría cambiarles la vida. Inicialmente el proyecto se enfocaría en la Ciudad de México y el Estado de México.

FUNDAMENTACIÓN

El proyecto buscó acercar la colección de arte del Museo Nacional de San Carlos a niños y jóvenes de comunidades marginadas del Estado de México: Ecatepec de Morelos, Metepec, Chalco y la colonia Las Golondrinas, en la actual alcaldía Álvaro Obregón, donde se encontraban instalados comedores de la Fundación Alsea. Esta última localidad se ha caracterizado por el alto índice delictivo, de violencia y embarazo en adolescentes.

La propuesta “El Museo Nacional de San Carlos visita tu comunidad” ha sido una apuesta al impacto del arte en el proceso educativo de los niños —y en general de toda persona—, ya que no sólo busca una experiencia estética, pues también atiende al desarrollo integral del individuo.

La sensibilidad no sólo se refiere a la facultad de sentir o tener un gusto artístico, sino a experimentar empatía con lo que nos rodea. El arte es capaz de vivificar lo concreto, de articular la visión de lo cotidiano y hacerlo resaltar; en otras palabras, no sólo pretende hacer sublime o mágico un momento o escena cualquiera, ya que busca en las reminiscencias de la experiencia para hallar un nuevo valor en las cosas; es decir, da una imagen de aquello que podemos ser.

Estamos ciertos de que el arte es una herramienta de transformación social para las comunidades a las cuales visitó el camión, para lo cual se hizo una selección de obras del acervo. Con éstas se prepararon actividades y talleres que profundizaron en tres aspectos principales: los valores, las emociones y la creatividad.

Por medio del arte fomentamos dos valores: la igualdad y el respeto. La primera es tanto un valor como un derecho fundamental del ser humano. En el caso del segundo, implica el “reconocer el propio valor y el de nuestros semejantes, comprendiendo y aceptando la singularidad de cada ser humano” (Quera, 1997: 74).

En segundo lugar, para acercar las piezas artísticas a los niños de las comunidades, lo hicimos a partir de las emociones propias de cualquier ser humano.

Por último, el programa también buscó desarrollar la creatividad de los niños mediante talleres de expresión artística. Es importante trabajar la creatividad de los pequeños, porque se trata de una capacidad que les permitirá, a lo largo de su vida, resolver situaciones o problemas para los que no tienen respuesta, así como adquirir nuevas ideas y obtener algún resultado a partir de éstas.

Con base en los ejes mencionados, “El Museo Nacional de San Carlos visita tu comunidad” asumió un papel integrador de la sociedad, al promover procesos participativos y educativos a través del arte.

OBJETIVO GENERAL

Dar a conocer y descubrir el Museo Nacional de San Carlos a niños y jóvenes de comunidades marginadas, y que esta oportunidad se convierta en una herramienta de transformación social.



A la izquierda, la obra *La boda de Sara y Tobías*, de Giovanni Biliverti (ca. 1622). Se muestra a los niños para la actividad Personajes que Dejan Huella y los talleres de Pigmentos y Pintura con Música **Fotografía** © Museo Nacional de San Carlos-INBA

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Desarrollar la creatividad de los niños a través del arte y de actividades de expresión artística.
- Generar una experiencia educativa significativa, así como contribuir al desarrollo integral de las personas.
- Provocar el interés del público por el arte y la colección a través de las diferentes actividades.

METODOLOGÍA

El Museo Nacional de San Carlos, en sus actividades con los diferentes tipos de público tanto dentro del recinto como en proyectos extramuros, es afín a la teoría del constructivismo. Ésta entiende a los niños —beneficiarios del programa— como agentes activos en su propio aprendizaje, el cual no es una realidad independiente que hay que descubrir y transmitir de individuo en individuo, sino que

[...] es el fruto de una elaboración (construcción) personal, resultado de un proceso interno de pensamiento en el curso del

cual el sujeto coordina entre sí diferentes nociones, atribuyéndoles un significado, organizándolas y relacionándolas con otras anteriores [Busquets *et al.*, 1993: 25].

Por eso son fundamentales el contenido a mostrar —el acervo del museo— y los procesos de interacción que surgen a partir de éste, tanto entre el mediador del programa y los niños como entre ellos mismos. Así, la participación y el diálogo son pautas primordiales del trabajo.

La noción constructivista va de la mano con la manera en que se entiende el arte; es decir, como una experiencia: aquel acontecimiento que resulta trascendente para el observador, porque logra abstraerlo de la rutina cotidiana y adentrarlo en un suceso único. Esto puede lograrse gracias a que el significado de las obras no es fijo, único ni agotable, sino que está en continuo proceso de interpretación, porque siempre se le pueden formular preguntas distintas.

El planteamiento anterior permite afrontar la obra de arte a la manera de un relato abierto, el cual es capaz de generar múltiples interpretaciones y narrativas creadas a partir de la



Niños participando en La Maleta de San Carlos **Fotografía** © Museo Nacional de San Carlos-INBA

interacción entre la experiencia del espectador, con sus condiciones socioculturales pertenecientes a una suerte de subjetividad colectiva y la experiencia del autor, plasmada en el artefacto artístico.

Como metodologías principales podemos mencionar la de Abriendo Puertas, derivada del Project Zero de Muse (Museos Unidos con las Escuelas), de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Harvard. Se refiere a la teoría de Howard Gardner sobre las inteligencias múltiples, en la cual cada persona tiene una combinación única de inteligencias que determina la forma personal de acceder y asimilar la información y, por lo tanto, los diferentes estilos y preferencias de aprendizajes existentes. La metodología plantea observar en vez de ver; hacernos preguntas en vez de responder; reflexionar sobre la obra y nosotros mismos.

Asimismo, Rika Burnham y Elliot Kai-Kee proponen una metodología basada en la indagación. Observar no es un acto pasivo, sino que remite a la significación; el diálogo es una indagación compartida; la interpretación se logra a través de la

estimulación de la curiosidad y la imaginación, así como de la reflexión. De esta forma, las actividades del programa serán “un acto guiado y compartido de interpretación en donde los objetos de estudio invitan a distintos puntos de vista, de manera que nuestra comprensión de las obras se enriquece gracias al diálogo y el debate” (Burnham y Kai-Kee, 2012: 64).

Finalmente, para el desarrollo de la creatividad y el fomento de la expresión artística nos inspiramos en la filosofía Reggio Emilia. Mediante ésta se fomenta la creatividad —como una herramienta transversal de actuación, aplicable a todos los ámbitos de la vida— a partir de diferentes instrumentos detonadores, los cuales son los medios por los cuales ocurre el proceso de aprendizaje.

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Para llevar a cabo los objetivos propuestos desde los ejes antes descritos —valores, emociones y creatividad— se han llevado a cabo distintos programas educativos, entre los cuales destacan los referidos a continuación.

1. La Maleta de San Carlos

Es una herramienta pedagógica que busca brindar un panorama general del Museo Nacional de San Carlos a partir de diferentes actividades didácticas. Sin embargo, no sólo sirve para acercar la colección a los niños, sino que también genera interés por el arte y desarrolla la creatividad de una manera lúdica y diferente, a partir de los siguientes elementos:

a) Titeres de Manuel Tolsá y Musa

Los títeres del arquitecto de la sede del museo y de la musa —quien le dio la inspiración— introducen de una manera lúdica al recinto y su colección. Cada uno de ellos tiene un modelo preparado y un diálogo acorde con diferentes edades.

b) Obras de la colección

Las obras de la colección se muestran en la pantalla de televisión con que está equipado el camión.

c) Actividades de expresión artística

Todas las actividades se relacionan con las obras de la colección mostradas en la pantalla de televisión (tablas 1-3).

2. Lee-arte

El camión está equipado con un librero donde se guardan los materiales de los talleres, así como libros infantiles, en su mayoría cuentos. Se busca fomentar el desarrollo de la imaginación y transportar a los niños a mundos fantásticos y divertidos.

DURACIÓN	45 minutos aproximadamente
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollar la sensibilidad hacia el arte • Desarrollar la creatividad de los participantes • Fomentar el uso de la imaginación
DESCRIPCIÓN Y OPERACIÓN	La pintura <i>Festín de changos</i> de Ferdinand van Kessel, muestra a varios simios haciendo actividades de humanos, debido a la similitud de ambos. Se formula esta pregunta: “¿A ustedes qué animal creen que los representa?”. Los participantes deben dibujar y colorear en la plantilla de la máscara que se les otorgará —una por persona— aquel animal que consideren que los representa mejor. Después de recortar el contorno de su dibujo, se les facilita un resorte o un palito de madera para que la usen a modo de máscara
MATERIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Plantillas de máscaras • Colores • Tijeras • Resorte o palito de madera

Tabla 1 Mi lado salvaje

DURACIÓN	30 minutos aproximadamente
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Fomentar el uso de la imaginación • Desarrollar la creatividad de los participantes • Fomentar el diálogo entre los participantes, así como el respeto a la opinión del otro
DESCRIPCIÓN Y OPERACIÓN	La pintura <i>Retrato de la familia de Carlos IV</i> de Eugenio Lucas y Villamil, muestra a una gran familia de la realeza. Se formula lo siguiente: “¿Alguna vez se han imaginado qué se están diciendo los unos a los otros? O tal vez, si ésa fuera su familia, ¿qué se dirían?”. Con la plantilla de títeres, los niños dibujan y pintan a los integrantes de la familia de Carlos IV, aunque si lo prefieren pueden pintar a su propia familia. Luego recortan la silueta de los personajes y la figura geométrica que se encuentra a un lado, la cual debe enrollarse y pegarse según el grosor de los dedos del niño. Por último, hay que pegar el cilindro al personaje y colocarlo en los dedos, e inventar diálogos entre los personajes, de modo que los niños dialoguen entre sí
MATERIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Plantillas de máscaras • Colores • Tijeras • Resorte o palito de madera

Tabla 2 Personajes que dejan huella

DURACIÓN	45 minutos aproximadamente
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollar la creatividad de los participantes • Fortalecer y propiciar el autoconocimiento • Expresar sentimientos e ideas por medio del dibujo
DESCRIPCIÓN Y OPERACIÓN	La obra <i>Retrato de la familia de Carlos IV</i> de Eugenio Lucas y Villamil, muestra el autorretrato del pintor Francisco de Goya. Se formula esta pregunta: “¿Cómo harían su autorretrato?”. Con colores, los participantes deben pintar su autorretrato físico en una parte de la hoja (“Así soy”); en la segunda parte deben retratar su personalidad, sus gustos, qué quieren ser de grandes o cómo les gustaría ser (“Mi otro yo”)
MATERIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Hoja de actividad • Colores (en caso de utilizar témperas, llevar también pinceles)

Tabla 3 Mi otro yo



Trabajo en el taller de Pigmentos **Fotografía** © Museo Nacional de San Carlos-INBA

3. Talleres de expresión creativa

Los talleres se proponen como una actividad posterior a la indagación de las obras del museo. Durante su celebración los niños son protagonistas de su propio aprendizaje, el cual es un hecho circular: se siente, se piensa y se actúa al mismo tiempo. En este proceso se aceptan la duda, la contradicción y la equivocación, para dar lugar a la sorpresa.

De igual forma, destaca en los talleres el autoconocimiento —el humano se caracteriza por su capacidad de comprender que es capaz de inventar, respetar y conocer—, la multiplicidad de lenguajes en la comunicación y la flexibilidad hacia lo que se percibe.

DURACIÓN	45 minutos aproximadamente
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollar la creatividad de los niños • Expresar sentimientos e ideas por medio de la pintura • Relacionar elementos musicales y pictóricos
DESCRIPCIÓN Y OPERACIÓN	Tras observar las obras en la pantalla de televisión, los niños pintarán lo que quieran con pinceles hechos con cascabeles y maracas, los cuales tienen cerdas para pintar. De esta manera interpretarán diferentes sonidos dependiendo cómo muevan el pincel. Por ejemplo, si desean hacer la lluvia, lo harán deprisa, con lo que el sonido emitido será fuerte, como el de la lluvia cayendo
MATERIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Pinceles • Cascabeles • Maracas • Limpia pipas • Pintura témpera • Un octavo de cartulina • Cuenco para agua

Tabla 4 Pinta con música

DURACIÓN	45 minutos aproximadamente
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollar la creatividad de los niños • Expresar sentimientos e ideas por medio de la escultura • Propiciar el autoconocimiento
DESCRIPCIÓN Y OPERACIÓN	La actividad permite a los niños experimentar en el campo artístico, específicamente en el modelado. A cada usuario se le asignan 125 g de pasta DAS. Se comparte una pequeña charola con la mitad de agua para dos personas. El agua es muy importante, pues se tiene que usar sólo la necesaria, ya que el abuso en su uso hará que la pasta comience a deshacerse
MATERIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Pasta DAS • Base de fibracel para escultura • Estiques • Cuenco para agua

Tabla 5 Escultura

DURACIÓN	45 minutos aproximadamente
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Comprender que comer en forma variada y hacer ejercicio físico contribuye a mantener nuestra salud • Desarrollar la creatividad de los niños
DESCRIPCIÓN Y OPERACIÓN	La actividad permite a los niños reflexionar sobre los elementos que conforman cada uno de los bodegones. Ellos crearán uno propio a partir de frutas y verduras de plástico, intentando integrar los elementos de ambas pinturas y añadiendo los alimentos de su preferencia. Para finalizar, pintarán, a la manera de los grandes maestros, un bodegón propio
MATERIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Frutas y verduras naturales o de plástico • Pintura témpera • Pinceles • Un octavo de cartulina • Cuenco para agua

Tabla 6 Arte y nutrición



Camión y espacios de trabajo para los talleres **Fotografía** © Museo Nacional de San Carlos-INBA

Así, a través del arte se enseña cómo los problemas pueden tener más de una solución, cómo hay múltiples perspectivas y formas de ver el mundo y se puede expresar aquello que, con palabras, resulta imposible (tablas 4 y 5).

4. Arte y nutrición

En la actualidad, dos de los principales problemas de salud en México son la obesidad y la desnutrición infantil. La alimentación en los niños está condicionada por muchos factores, entre ellos el contexto socioeconómico en que viven, el nivel de educación y sus actividades diarias.

A pesar de que se trata de un fenómeno complejo, la alimentación es una necesidad básica en la vida cotidiana de los seres humanos, y aunque muchos de los factores que la condicionan no son fáciles de cambiar, el Programa Arte y Nutrición busca hacer conciencia sobre los hábitos alimenticios de los niños, al igual que —en la medida de lo posible— intenta modificar algunos de ellos.

De esta manera, dos de los bodegones del acervo ayudan a descubrir los secretos tanto para lograr una buena alimen-

tación como alcanzar una vida sana y plena (tabla 6). En síntesis, esta experiencia invita a la reflexión sobre el papel de los museos al servicio de la comunidad y los diferentes públicos: se aprecia lo que se conoce y se vive de una manera diferente ✚

* Museo Nacional de San Carlos, INBA.

Bibliografía

- Burnham, Rika y Elliot Kai-Kee, *La enseñanza en el museo de arte: la interpretación como experiencia*, México, Museo Nacional de San Carlos-INBA, 2012.
- Busquets, María Dolores et al., *Los temas transversales. Claves de la formación integral*, Madrid, Santillana, 1993.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 1934.
- Einser, Elliot W., *Educación la visión artística*, Barcelona, Paidós Educador, 1995.
- Escámez, Juan, Rafaela García López y Antonio Pérez Cruz, *El aprendizaje de valores y actitudes. Teoría y práctica*, Madrid, Octaedro OEB (Educación en Valores), 2007.
- Quera, Pilar, *Valores para vivir: una iniciativa educativa. Manual para educadores*, Madrid, Comité Español de UNICEF, 1997.

Un museo con significado social. Experiencias del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

Gustavo A. Ortiz Serrano*



Arte en Casa **Fotografía** © Archivo Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

La belleza y la riqueza tienen una obligatoria función social.

RAFAEL GARCÍA HERREROS

El Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Bogotá, situado en la periferia de la capital de Colombia, se ha caracterizado desde su fundación, en 1966, por una alta pertinencia social, al estrechar sus vínculos con la vecindad en que se encuentra inmerso. En los últimos años, este recinto ha puesto en marcha iniciativas que incrementan el acceso y la participación de los diversos públicos en los ámbitos local, nacional e internacional.

Para entender el proceso que se ha llevado a cabo en el MAC es necesario aproximarse a lo que ha sido durante estos más de 60 años. En Colombia, El Minuto de Dios es una organización no gubernamental (ONG) conocida y respetada por su trabajo continuo en favor del desarrollo integral de las personas.

Las preguntas que podemos hacernos responden a las diferentes líneas de acción: El Minuto de Dios empezó como un programa televisivo y es reconocido, por su continuidad de 68 años, como el más antiguo de la televisión mundial; también es una iniciativa social, una comunidad que se ha construido a lo largo de estos años, donde se concentran la vivienda, la educación, la cultura, la proyección social y la animación espiritual. Por eso no es extraño encontrar allí un museo, específicamente de arte contemporáneo.

El fundamento del MAC ha sido dar significado social a la cultura; en sus inicios —1963, en plena Guerra Fría—, aludir a lo social en la cultura no era bien recibido; sin embargo, hoy es natural y hasta imperativo hablar del significado social que tienen los procesos culturales y artísticos.

Quiero compartir con ustedes cuatro experiencias que han sido muy significativas para la inclusión de públicos y el



Barrio Museo **Fotografía** © Archivo Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

acceso a todas las personas dentro del proyecto que hemos construido en El Minuto de Dios: la primera se llama Arte en Casa, la segunda Barrio Museo, la tercera Cultura Incluyente y, por último, el Proyecto TESIS.

ARTE EN CASA

Este proyecto nació con la celebración de los 50 años de la llegada del primer habitante al barrio. Los vecinos solicitaron conocer más la colección permanente, a partir de lo cual generamos este programa, mismo que a través de tres pasos —una visita previa, la selección de la obra y la realización de la visita— se llevan obras originales de artistas colombianos y extranjeros a las casas de los vecinos al museo.

El programa reconstruye la memoria colectiva, genera pertinencia al fortalecer los vínculos sociales y, por supuesto, es motivo de orgullo entre los habitantes que han recib-

do durante una tarde una obra original, en muchos casos con la presencia de su autor. A lo largo de la visita se conversa acerca de las vivencias en el barrio, y por otro lado se dan a conocer los procesos creativos, los contenidos y los significados de la obra que presenciaron.

Se han visitado más de 32 hogares y se ha generado una evolución adicional, llamada “*performance* en casa”, donde se diseñan *performances* específicos que se montan en diferentes espacios, como la sala, el comedor o la cocina, a modo de lograr una mayor empatía y comprensión del arte contemporáneo.

BARRIO MUSEO

Esta propuesta es una extensión o derivación del Programa Arte en Casa. Los vecinos nos comentaron las dificultades que tenían para mantener su fachada en buen estado debido



Mural en el Barrio **Fotografía** © Archivo Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá



al vandalismo y a la guerra entre barras bravas, las cuales marcaban constantemente los muros de sus casas; a partir de esto, durante una conversación espontánea surgió la propuesta de pintar murales y realizar intervenciones de arte urbano en sus casas.

El desafío ha consistido en entender el museo como un espacio expandido; es decir, romper los muros y las fronteras entre el espacio interior y el espacio exterior; ampliar de manera simbólica y física las superficies y los contenedores del arte. Y qué mejor opción que el arte urbano, con la generosa colaboración de destacados artistas nacionales e internacionales, quienes han contribuido a lo largo de estos cinco años a la configuración de unos los espacios de *street art* más reconocidos en Bogotá.

Hoy entendemos que todo el barrio puede ser un museo; el arte urbano es un dinamizador social que permite establecer diálogos, acuerdos y beneficios para todos, por los que la cultura se hace viva y se brinda un acceso permanente. Allí se fortalecen los vínculos internacionales para generar recorridos turísticos y artísticos.

Hasta el momento se han pintado 32 murales y se han generado varios recorridos por los diferentes sectores que componen el barrio Minuto de Dios.

Lo más destacable de este proyecto ha sido el cambio de perspectiva y los múltiples niveles del diálogo que se ha logrado establecer entre artistas, curadores, museo, habitantes del barrio, estudiantes, profesores y turistas.

Llegar hoy al barrio Minuto Dios es hacerlo a un museo vivo, donde cada esquina, cada plaza, cada restaurante y el propio museo participan en forma activa en la construcción social de significado.

CULTURA INCLUYENTE

“Cultura y contemporaneidad incluyente para la discapacidad” es una de las iniciativas más pertinentes entre todas las que hemos llevado a la práctica en los últimos cinco años. A raíz de la admisión de alumnos con diferentes discapacidades en nuestra universidad, planteamos un proyecto de inclusión, conscientes de las múltiples falencias que teníamos para brindar un acceso pleno a todo tipo de población.

Partimos de reconocer el valor y las capacidades del otro y, por supuesto, de entender que cada uno de nosotros también es un discapacitado en muchísimos temas y en multitud de acciones. Para hacer esto, entramos en contacto con varios actores, a modo de conformar un equipo de trabajo mixto donde los alumnos con diferentes discapacidades nos expresaran sus necesidades de accesibilidad en el interior del museo.

De esta forma, nos capacitamos en lengua de señas colombiana (LSC): nuestros alumnos fueron los profesores, de quienes recibimos una perspectiva totalmente diferente, ya que ellos fueron los protagonistas y los actores para la imple-



Socialización de herramientas en el Proyecto Cultura y Contemporaneidad Inuyente **Fotografía** © Archivo Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

mentación de la señalética, los videos en lengua de señas, el braille, los modelos senso-cognitivos, las cartillas, y para que las diferentes estrategias implementadas tuvieran la acogida y la pertinencia que deseábamos.

Como resultado se elaboró el primer manual de buenas prácticas de inclusión en los museos en castellano, el cual ha sido un referente para todo nuestro continente, ya que constantemente es consultado y reseñado en los diferentes foros que se llevan a cabo sobre inclusión en los museos, y que se encuentra disponible para consulta en: <https://issuu.com/macbogota/docs/manual_accesibilidad-digital>.

La Universidad Minuto de Dios cuenta con un poco más de 100 alumnos con diferentes discapacidades. Hemos hecho alianzas y actividades con entidades como el Instituto Nacional de Sordos y el Instituto Nacional de Ciegos, y recibimos como pasantes a dos alumnos con discapacidad visual que contribuyen en el área de mediación educativa.

PROYECTO TESIS

Las tesis de grado en artes plásticas y visuales son un desafío tanto para las universidades como para sus graduandos. Desde hace 15 años, el MAC organiza una gran muestra en la cual convoca a todas las universidades colombianas que tienen programas de artes plásticas, artes visuales y diseño, para que envíen sus mejores trabajos de grado.

Se trata de un proyecto único por sus características, pues valora todo el proceso académico de las universidades y, por lo tanto, su producción en investigación y generación de conocimiento desde el arte.

El objetivo era hacer un proyecto de carácter nacional y entender la diversidad de las regiones de Colombia, sus diferentes visiones desde la cultura, las problemáticas sociales, los niveles de formación y las afectaciones propias del marginamiento, el acceso y el centralismo de un país como el nuestro.



TESIS, resultado del proyecto curatorial **Fotografía** © Archivo Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá

El Proyecto TESIS es un fiel reflejo de las diferentes problemáticas de las regiones colombianas y cómo los artistas, desde su óptica personal, han sintetizado y visibilizado la emergencia y la resistencia a partir de prácticas artísticas contemporáneas.

Los estímulos a la creación del Proyecto TESIS han permitido la generación de intercambios internacionales para artistas jóvenes que inician su carrera, que se ven fortalecidos en su práctica profesional. En concreto, hemos realizado intercambios con Alemania, Francia y, en 2018, con Corea.

Además se ha configurado un banco de tesis de grado que cuenta con más de 1 300 trabajos, los cuales son un insumo muy importante para investigadores, curadores e historiadores respecto de lo que ha sido el arte contemporáneo en Colombia en las dos primeras décadas del siglo XXI.

Los catálogos de cada una de las versiones realizadas hasta ahora se encuentran en nuestro repositorio digital de libre acceso, disponible en: <<https://issuu.com/macbogota>>.

La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad se construyen de manera constante con intercambios, redes fortalecidas y conocimiento abierto. Allí el arte y la creatividad juegan un papel fundamental tanto para estudiantes como para docentes.

En consecuencia, el museo se instala como un laboratorio permanente que permite articular diálogos, saberes y experiencias que fortalecen la calidad educativa más allá del salón de clases.

El arte es una forma de conocimiento y forma parte de las capacidades con que cuenta el ser humano para entender su realidad circundante y su realidad interior.

El acceso a las manifestaciones culturales potencia el aprendizaje, incentiva la creatividad, fortalece la identidad, afirma los vínculos sociales y genera pertinencia y cohesión. ✦

* Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá.



La museografía como destino y la gestión como misión: Jorge Guadarrama

Ana Garduño*

La trayectoria profesional del maestro Jorge Raúl Guadarrama Guevara,¹ desarrollada entre 1960 y 2010, se caracterizó por su generosidad y congruencia, su alto compromiso con el arte y los museos, su notable capacidad de trabajo y una curiosa y atenta mirada a lo que lo circundaba. Hoy, en ocasión de su aniversario número 80, propongo una breve revisión de su carrera, tomando en cuenta que la museografía es una de las disciplinas que hasta ahora ha alcanzado un exiguo desarrollo historiográfico en nuestro país. Siempre en menor proporción que un curador o directivo de museo, la visibilidad que podrían alcanzar quienes la cultivan sólo permanece, por lo general, mientras están en funciones. Por eso, el presente ejercicio escrito busca ser un recurso contra el olvido.

No obstante ser un hombre discreto, a Jorge Guadarrama su práctica lo prestigió de tal modo que debió aceptar reflectores que nunca buscó. Es al mismo tiempo un protagonista y un testigo privilegiado de la diversificación de quehaceres entre la museografía tecnicada y la curaduría conceptual; de la progresión de la restauración de bienes patrimoniales, en tanto ciencia que excede los aspectos técnicos; de la profesionalización y modernización del sistema museal; de la producción artística local y, en términos más amplios, un lúcido conocedor de nuestras políticas culturales, públicas y privadas, de los usos y costumbres del ámbito artístico y museístico de México desde la segunda mitad del siglo xx hasta la fecha. Su sabiduría, expresada en juicios certeros y razonados, sólo se manifiesta si está en confianza o si se le pregunta. Lo suyo no es la estridencia ni el protagonismo, aunque se trata de un inteligente conversador y un entrevistado generoso.

Forma parte de una familia de museógrafos que se desempeñó inicialmente dentro del equipo del canónico curador y museógrafo Fernando Gamboa —quien representa en México la estandarización de exposiciones desde una perspectiva estética, sin atender al valor historiográfico documental o testimonial del objeto, sino sus valores plásticos—, y que contribuyó

al ensamblaje de muestras itinerantes, sufragadas por el Estado mexicano, entre las décadas de 1950 y 1980. A esta familia la constituyen su padre y hermano del mismo nombre: Emeiterio Guadarrama,² además de Juan,³ su hermano menor. En parte por eso su apellido se conoce y respeta en el sector de los museos de arte, las galerías —públicas o privadas— y entre los expertos activos, en las últimas décadas, vinculados con recintos culturales heterogéneos.

Con Gamboa en la coordinación general, los Guadarrama participaron en el montaje de muchos de los certámenes en el periodo de la Guerra Fría, con los cuales se buscaba posicionar a México como una nación perteneciente al exclusivo ateneo de las admiradas “culturas madres occidentales”, que aventaja a cualquier otro país de América por poseer una dimensión cultural mayor, con dedicatoria explícita a Estados Unidos, líder económico y financiero de la región. Se trataba de selecciones panorámicas, divididas en cuatro núcleos: arte prehispánico, virreinal-decimonónico, tardo-moderno —perfilada en exclusiva para piezas de creadores adscritos a la corriente muralista— y arte popular.

Una de estas exposiciones fue *Obras maestras del arte mexicano*, itinerada entre 1960 y 1964 en museos tan reconocidos como el Pushkin de Moscú y el Ermitage de Leningrado —dentro de la extinta URSS—, o el Petit Palais de París, para concluir su ciclo en el Museo del Condado de Los Ángeles, California, Estados Unidos.⁴ Justo ésta fue la primera en que colaboró Jorge Guadarrama de manera formal. Con el tiempo tomó conciencia de que despliegues tan oficialistas, forjados para consumo nacional e internacional, instrumentan el patrimonio artístico como herramienta política y dispositivo diplomático.

Después de tan exigente debut en el círculo elitista de las presentaciones internacionales, apoyó en la fase inicial de la estatal *Retrato de México*, articulada con un listado más modesto de piezas, pero que también buscaba ofrecer una síntesis del arte nacional de todas las épocas y destinada a viajar por numerosos países. Entre 1964 y 1965 Guadarrama trabajó en la

Paola Compagnoni (traductora y auxiliar del equipo museográfico) y Jorge Guadarrama en una calle de Copenhague. El cartel es de la exhibición *Obras maestras del arte mexicano*, entonces en el Museo Louisiana, 1963 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Montaje de la reproducción de las cámaras con murales de Bonampak, exposición *Obras maestras del arte mexicano*, Museo Pushkin, Moscú, 1960 Fotografía © Jorge Guadarrama

instalación de dicha muestra en Filipinas y la India,⁵ y regresó a nuestro país para ejercer diversos cargos, siempre relacionados con museos y exposiciones, hasta que en 1971 se insertó en la red del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) por invitación del arquitecto Luis Ortiz Macedo, a quien había conocido cuando era titular del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Guadarrama era el jefe de Museografía del Museo Nacional del Virreinato (MNV).

Su destino fue el Museo de Arte Moderno (MAM), donde comenzaba gestión Fernando Gamboa, su antiguo jefe, quien regresaba a dirigir un organismo fijo tras casi dos décadas de concentrarse en certámenes internacionales. Se mantuvo hasta 1980 en su posición de museógrafo adjunto de ese espacio en Chapultepec, y se incorporó a la dependencia que vincula a los recintos museísticos del INBA: la Coordinación Nacional de Artes Plásticas, hoy Artes Visuales.

Su curaduría primigenia había sucedido en el contexto de las Olimpiadas Culturales de 1968 con *Calaveras olímpicas*, realizada en el Anahuacalli.⁶ Por otro lado, la primera museografía en que se aprecia un sello personal de Jorge Guadarrama, en un lugar categorizado como “nacional”, fue en el Museo de San Carlos, con *Tesoros del Kremlin* (1982), por encargo de Teresa del Conde (1935-2017), entonces directora del Departamento de Artes Plásticas del INBA, y durante

una época de renovación completa del museo, encabezada por su entonces directora, Graciela de la Torre.⁷

Desde ese evento, Guadarrama se convirtió en “ajonjolí de todos los moles” museales en el circuito del INBA. En retrospectiva, él mismo escribió (2018a):

Estoy pensando y recordando cómo se formaba uno como chálán de la museografía y como “museógrafo”. Palabreja que no dejaba de apantallar a muchos que creían era una profesión nueva y misteriosa⁸ [...] Llego a la conclusión de que todo ha sido pura intuición, porque nunca le pregunté a don Fer [Fernando Gamboa] qué veía cuando relacionaba una pared con otra, un cuadro antes o después de otro y tuve que descifrar sus “ondas”. Había cosas que no tenían pierda, como entender que una pieza del Preclásico iba antes que el coloso de Tula. El problema lo veía más difícil con el arte moderno y contemporáneo.

Las exposiciones temáticas, razonadas y con la participación de un curador —figura inexistente hace no mucho— ya obligaban al estudio y a la consideración de la crítica [...] Todo un reto salir airoso, al igual que montar la obra de un artista vivo, crítico, exigente e intolerante. Vi que la cosa no era puramente museográfica, de poner en valor el objeto. Las relaciones humanas tenían lo suyo. Me fue bien; a pesar de raspar jerarquías, hubo serias discusiones y pocos pleitos.

Aunque él mismo tiende a minimizar la resonancia de su trayectoria, Guadarrama es un creador de conceptos museográficos inaugurales, dado que muestras fundacionales de instituciones inauguradas en múltiples ciudades del país fueron de su autoría: es el caso de los museos Nacional de la Estampa (1986), de Arte de Orizaba, Veracruz (1992), José Luis Cuevas (1992), de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas (1998) y Federico Silva de Escultura Contemporánea en San Luis Potosí (2003). Asimismo, fue el responsable de la remodelación integral del discurso museográfico de lugares que se preparaban para la Olimpiada Cultural de 1968, como el Anahuacalli y el Museo Frida Kahlo.⁹ Dentro del sistema del INBA, en 1980 transformó de manera radical los espacios de exhibición del Museo de San Carlos, y seis años después de la Pinacoteca Virreinal, y los museos Nacional de Arte y Rufino Tamayo.

Por supuesto, se ocupó de la museografía de eventos que, con periodicidad anual o bienal, buscaban dar cuenta de la producción artística local y que recibían atención y crítica, dada la centralidad de que en ese tiempo gozaba el INBA: los así llamados Salones de Pintura, Grabado, Textil y Escultura.

También era el museógrafo oficial de ambiciosas retrospectivas de creadores categorizados como consagrados, de carácter celebratorio, enaltecedor y publicitadas como homenajes nacionales. Algunas de ellas fueron las dedicadas a David Alfaro Siqueiros, José María Velasco, José Guadalupe Posada y Rufino Tamayo.¹⁰ Otra actividad que desempeñó fue la del levantamiento de inventarios artísticos: colección prehispánica de Dolores Olmedo (década de 1970), colección de arte mesoamericano del pintor Rufino Tamayo (1971), acervo de José Luis Cuevas (1988) y colección del Museo de la Basílica de Guadalupe (1971-2009). Tenía plena conciencia de que se trataba de una acción básica e indispensable para garantizar la protección permanente a los acervos patrimoniales en proceso de donación o ya depositados en fundaciones culturales.

Con todo, sus aportaciones no se reducen al campo de la museografía. Es muy reconocida su imaginativa y eficiente gestión como director del Museo de la Basílica de Guadalupe, al que llegó en 1971 y que dirigió hasta 2009.¹¹ Una de sus misiones, y no la menor, fue encargarse de la conservación de la valiosa colección artística,¹² en particular de la imagen guadalupana, a la que tuvo acceso entre 1976 y 2010. Si la imagen religiosa está aquí para dispensar protección espiritual a la nación mexicana, él estaba allí para cuidar de ella.

Su compromiso con esa institución fue tal que se le pidió que coordinara al equipo comisionado para su conservación y se aseguró de documentar todos los procesos, resguardando el expediente confidencial en la misma corporación. Más aún, con base en sus tempranos aprendizajes de creador

plástico y luego de muchos años de embalar, transportar, custodiar y proteger innumerables objetos artísticos, de mantener cercano contacto con profesionales de la restauración, acometió y organizó tareas de restauración del acervo, área en la que se había capacitado gracias a un acentuado interés personal, en parte impulsado por las circunstancias de no contar con especialistas adscritos a la Basílica con contrato permanente.¹³

Hay que subrayar que Guadarrama se autoimpuso una misión primordial en el museo: modernizarlo y profesionalizarlo, dado que lo que encontró fue un gabinete de “tesoros” artísticos a la manera de los siglos XVIII y XIX.¹⁴ Para esto, instrumentó una estrategia sagaz: renunció a utilizarlo como medio de promoción del culto guadalupano. Lo transformó para evitar limitarlo a espacio devocional que representara una prolongación de la visita religiosa a la Basílica. Para esto fue fundamental exhibir las piezas con una distancia crítica y ponderar sus dimensiones culturales, sociales y, sin duda, políticas. Al respecto, Guadarrama (2018b) escribió:



Auxiliares de museografía Antonio Díaz López y Emeterio Guadarrama (padre), con el menor Jorge Guadarrama. Montaje de la exposición inaugural del edificio de la Escuela Nacional de Maestros con temática educativa, presentada en el contexto de la Segunda Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) y la primera del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), Ciudad de México, noviembre de 1947
Fotografía © Jorge Guadarrama



Curso de pintura en la antigua Academia de San Carlos, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Jorge Guadarrama es el primero de derecha a izquierda, en la fila superior. El profesor es Manuel Herrera Cartalla. Ciudad de México, 1961 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

En esa época, el museo [...] era visto como una continuación de la Iglesia y los visitantes caían de rodillas ante algunas imágenes, especialmente las guadalupanas. Eso dificultaba la circulación de personas y producía un efecto dominó, pues bastaba con que una sola persona lo hiciera para ver cómo los demás lo hacían. Los visitantes tocaban mucho las obras y, como el acceso era gratuito, dejaban limosnas por todos lados. Colocaban monedas en las bases de las esculturas y las metían a presión entre las pinturas y los marcos y entre los dedos de las manos de las esculturas [Para mí] se trataba de que contemplaran las imágenes como objetos culturales, desde diversos puntos de vista, religioso, estético, histórico, político, sociológico, etcétera.

Para el proceso de secularización de la colección y del propio museo contó con el apoyo incondicional de dos directores sucesivos: el último abad de Guadalupe, Guillermo Schulemburg Prado (1963-1996), y el primer rector del Santuario de Santa María de Guadalupe, Diego Monroy Ponce (2000-2010). Como el excelente gestor cultural que demostró ser, persistió en la autoexigencia de ofrecer presentaciones de alta calidad a sus públicos heterogéneos, a quienes nunca menospreció escatimando información ni infantilizando cédulas y discursos.¹⁵ Incluso logró dar al recinto una proyec-

ción nacional e internacional, no sólo al prestar obras de su magnífica colección para exhibiciones de otras instituciones,¹⁶ sino sobre todo al estructurar curadurías propias destinadas a desplegarse en otros espacios.

Aunque nos cueste tiempo, dinero y esfuerzo, nos esmeramos por proyectar la imagen de un museo de primer mundo [...] Buscamos siempre que los proyectos expositivos tengan un sustento académico sólido y que las piezas no se incluyan nada más porque sí, sino que se aporte algo nuevo [...] Me he preguntado muchas veces: ¿cuánto vale poner un clavo en la pared del museo?, ¿en qué manera esto es redituable? [...] Una muestra sale muy cara. Sólo se valida el esfuerzo por la visita de las personas. Una exposición temporal requiere enormes esfuerzos y mucho dinero, que jamás se va a recuperar [...] entonces, creo que debemos mejorar nuestro trabajo y tratar de llegar a más gente [Guadarrama, 1996].

Destaca su interés en consultar y convocar a académicos prestigiosos que fungieron como curadores de emblemáticos certámenes, en particular los del eminente historiador de arte virreinal Jaime Cuadriello,¹⁷ cuidando que fueran acompañados de sus respectivos catálogos, menos efímeros que

una muestra temporal. Se trata de libros fundamentales dentro de la historiografía del arte mexicano, con estudios hasta hoy no superados sobre el riquísimo patrimonio del museo y, sobre todo, por el exitoso análisis de la iconografía política de la imagen guadalupana.¹⁸

En el primer periodo expositivo, ocurrido entre 1981 y 1999, destacan *La Virgen de Guadalupe en el arte*¹⁹ y *Santa María de Guadalupe. Cien años de su coronación*.²⁰ Además, *Grabados europeos del Museo de San Carlos, Fotografías de Héctor García e Imaginería popular*.²¹

Tales experiencias fueron la base para una serie de exhibiciones significativas que cobraron auge a partir de 2001, de las cuales —para fortuna colectiva— también se publicaron catálogos que son sumamente apreciados por los interesados en el arte virreinal y sacro: *El divino pintor* (2001-2002), *Entre flores y cantos. Juan Diego en la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe* (2003), *Un privilegio sagrado* (2005-2006), *Pasión y fe* (2006), *Guadalupe, arte y liturgia* (2006-2007), *El caballero andante. Vida, obra y desventuras de Lorenzo Boturini Benaduci* (2007-2008), *Del otro lado del mar... exvotos a la Virgen de Guadalupe* (2008).²²

Hoy se trata de eventos míticos. En particular, *Zodiaco mariano* (2004) representó un parteaguas en la historiografía de las exhibiciones temporales en México, en especial las clasificadas como “de gabinete”, según el concepto de Cuadriello. Allí se fundó un canon expositivo. Sobre ésta, Graciela de la Torre (2005: 246) escribió:

Los curadores Jaime Cuadriello y Jorge Guadarrama usaron la información de dos maneras. Por una parte, mediante un vestíbulo introductorio que pretende familiarizar al espectador con el tema y el sentido de parcelar o desmontar el cuadro en cada uno de sus componentes; por la otra, a través de la gráfica que dialoga y que comprende el cedulaario general correspondiente a cada núcleo; pero, además, insólito en nuestro ámbito, las obras se documentan dentro de la exposición misma al acompañarse de fichas particulares [...] La museografía resulta el elemento articulador de una propuesta curatorial que me parece eminentemente contemporánea, con la que no sólo se despliega un tema, sino que se estructura una manera originalísima de comprenderlo.

Al respecto, Cuadriello (2018) comenta:

Considero que de sus mejores puestas en la Basílica, *Zodiaco mariano* fue la más propositiva y reveladora [...] porque en ella [Guadarrama] logró desplegar varios conceptos museográficos nunca vistos, como caminar y desdoblar el cuadro a través del recorrido y las obras; jugando con la virtualidad/realidad del espacio.

Fue tan exitosa la edición de libros y catálogos que Guadarrama decidió incursionar en publicaciones seriadas; así, con el



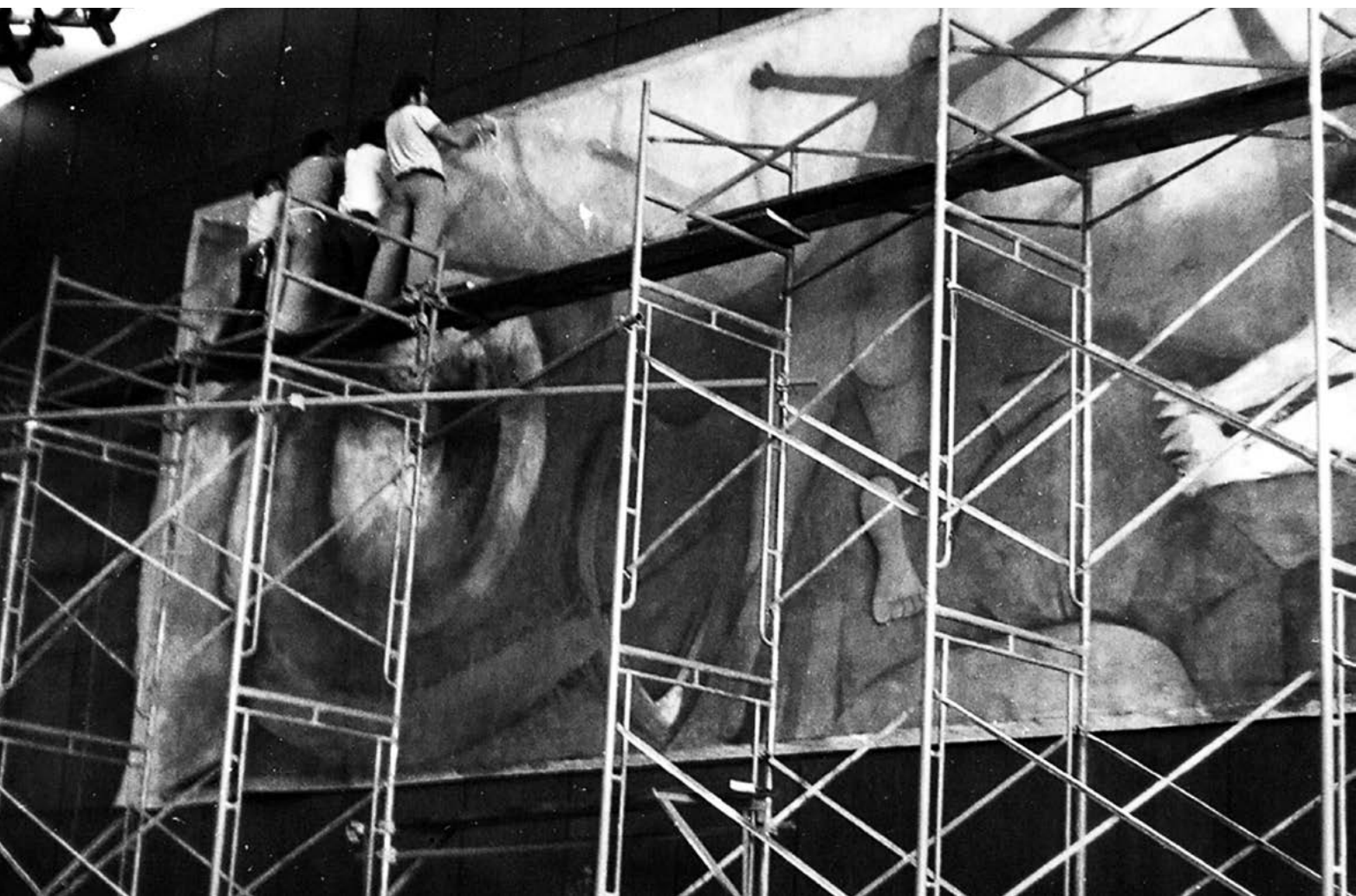
Fernando Gamboa, Jorge y su hijo mayor, Emeterio Guadarrama, en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México, 1972 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Monseñor Diego Monroy Ponce, Laura Aguilar de Cuadriello y Jorge Guadarrama en la inauguración de la exposición *Zodiaco Mariano*, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, 9 de septiembre de 2004 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Jorge Guadarrama durante los trabajos de conservación de la imagen original de la Virgen de Guadalupe. En el extremo izquierdo, el restaurador José Sol Rosales, Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, 1982 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Instalación del mural de Rufino Tamayo *El mexicano y su mundo* (1967), en el vestíbulo del antiguo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) en Tlatelolco, Ciudad de México, 1972 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

título de *Estudios en torno al arte* se imprimieron los primeros dos números, *El arte maestra. Traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (2006) y *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad* (2008). El cierre de su gestión, por jubilación, equivalió a la suspensión definitiva de la serie. Tengo para mí que ese conjunto articulado de novedosas y ambiciosas revisiones especializadas, aquí sólo mencionadas, aún son determinantes para los discursos académicos acerca del arte religioso en México. Se trató de una época de oro que concluyó hacia 2010.

Por todo esto me encuentro convencida de que el caso de Jorge Guadarrama destaca en el panorama nacional porque corrobora la influencia y capacidad de representación que puede alcanzar un recinto museal bajo la coordinación de un director responsable, comprometido e incluso apasionado por la gestión cultural, quien, sin desligarse de la práctica museográfica se caracterizó por su entrega y disposición laboral; por

su curiosidad, su perenne deseo de aprender y mejorar; por su lucidez, apertura y autocrítica, y por su respeto a las propuestas de los colegas, que lo llevó a privilegiar el diálogo interdisciplinario y a nivelar el trabajo en equipo, en calidad de pares complementarios, con jóvenes investigadores, respetados académicos, curadores e incontables agentes culturales activos a finales de la centuria pasada y principios de la presente.

En el rol de museógrafo, su especialidad fue activar las potencialidades del arte, al desplegar las obras en salas y galerías públicas. A través de sus montajes tendió un puente entre los objetos, las ideas y los públicos. Dentro de un universo donde circulan museógrafos de toda índole, se distinguió por la calidad plástica y el cuidado técnico de sus expresiones/diseños, así como por crear atmósferas idóneas para cada tipo de pieza.

Su trabajo ejemplifica una etapa de cambios radicales en la museografía mexicana; por sí mismo, documenta



Fidel Castro, presidente de Cuba, guiado por María Esther Zuno de Echeverría y Jorge Guadarrama. Exposición de pintura y grabado mexicano del siglo xx, con curaduría y museografía de Guadarrama, montada en el contexto de la Misión Artística y Cultural por el Caribe, La Habana, enero de 1975 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

[...] el tránsito que logró, con mucho éxito, entre la propuesta simplemente estética [de las décadas anteriores] y los guiones con contenido y desarrollo discursivo [...]. A diferencia de otros museógrafos protagónicos y llenos de pirotecnia visual [...] Jorge generó y mantuvo un principio, básico y personal, en sus montajes museográficos, el respeto absoluto por la obra de arte, sin interferencias ni contaminaciones estridentes que desvirtuaran la naturaleza del objeto. Esta consideración pudiera parecer anticuada, pero era un básico, un principio y una declaración por conservar la identidad y el significado de cada objeto. Muchas veces, a los “guionistas” nos tenía que atar las manos para evitar desmesuras visuales [Cuadriello, 2018].

Al respecto, Graciela de la Torre (2005: 246) señala:

Hasta la década de los setenta, y aún después, los museos de arte continuaron la tradición encabezada por el maestro Fernando Gamboa, quien marcó las exposiciones que presentó con características personales que en su tiempo eran consideradas virtudes, pero que ahora resultan limitaciones, ya que propugnó proyectos de exposición basados en el acopio y presentación de objetos sobresalientes por su factura o rareza [...] Para esta escuela, lo más importante era el efecto escenográfico del mon-

taje y no se concebía que fuese necesario dotar la exposición de un sustrato científico, de significados inherentes, puesto que la calidad estética del objeto de museo debía bastar por sí misma.

Por tratarse de una profesión de la que, desde el punto de vista técnico y académico, sólo se aprende en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y en algunas escasas universidades del país, poco sabemos de la historia de la museografía en México: sus etapas, procesos, rupturas. Más aún, a pesar de que ya se han publicado estudios de caso con enfoques biográficos, sobre todo de corte testimonial, desde el punto de vista de la investigación crítica, con un actualizado marco conceptual, es un terreno casi inexplorado. Ésta es una factura pendiente que las siguientes generaciones de académicos —espero— acometerán.

Hasta hoy, los tratados clásicos de historia del arte y de museología tradicional enfocan los reflectores en las obras y los artistas, pero menos hacia los coleccionistas, gestores, promotores, patronos y funcionarios culturales, y por lo general nunca hacia el museógrafo. Eso ocurre con Jorge Guadarrama, de quien en realidad sabemos muy poco. Por ejemplo, hace falta una indagación detallada de su estilo museográfico, dado que constituyó un factor que lo distinguió



Jorge Guadarrama y Manuel Felguérez durante el montaje del Museo de Arte Abstracto que lleva el nombre del artista en Zacatecas, 2001 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

de entre sus contemporáneos y lo llevó a instrumentar su propia “marca registrada”, a través de una intervención espacial modesta, sobria, aguda y minimalista... como él.

AGRADECIMIENTOS

No habría podido escribir este artículo sin la ayuda de Jorge Guadarrama, quien realizó detalladas y cuidadosas lecturas a los borradores, respondió con paciencia a mis interminables preguntas y me proveyó de las fotografías indispensables. Aquí doy fe de mi profunda deuda con él. Asimismo, agradezco los atinados comentarios de Graciela de la Torre, Jaime Cuadriello y Peter Krieger ✚.

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA.

Notas

¹ Jorge Guadarrama nació en la capital del país el 17 de marzo de 1939. Entre 1956 y 1960 estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estuvo en el equipo técnico que presentó la exposición *Obras maestras del arte mexicano* en varias ciudades europeas y de Estados Unidos. Entre 1966 y 1968 fue museógrafo adjunto encargado de las artesanías en el Anahuacalli y en el Museo Frida Kahlo.

² Son cuatro los miembros de la familia Guadarrama fundamentales dentro del equipo técnico de Fernando Gamboa. Su padre, Emeterio Guadarrama Romero (1 de abril de

1912-30 de agosto de 2014), carpintero de origen, se introdujo en el ambiente museal al laborar con Julio Castellanos —miembro de la camarilla fundadora del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y quien murió de manera prematura en 1947, mientras operaba como jefe del Departamento de Artes Plásticas— y después se integró a la cuadrilla básica de Gamboa, a quien asistió hasta comienzos de la década de 1980. Su hermano mayor, Emeterio Guadarrama Guevara (nacido el 9 de octubre de 1936), empezó su aprendizaje con Gamboa desde temprana edad; entre 1965 y 1968 fue administrador del Anahuacalli, ya que quien ocupaba de manera oficial el cargo de directora era Dolores Olmedo, y coordinó junto con Jorge Guadarrama la primera reeducación museográfica total del Anahuacalli y del Museo Frida Kahlo; el *display* original de ambos sitios habían sido creaciones del poeta y museógrafo Carlos Pellicer. Emeterio también fue museógrafo por varios años en el Museo Nacional de Arquitectura. ³ Juan Guadarrama Guevara (nacido el 23 de junio de 1947) ayudó en la sección técnica del Pabellón Mexicano de la *Exposición universal* de Osaka en 1970; después fue colaborador del museógrafo Mario Vásquez en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Acompañó a los símbolos patrios en su recorrido expositivo por el país en las últimas décadas del siglo anterior. Se trasladó a Veracruz y fue director del Museo de la Ciudad (Guadarrama, 2018a).

⁴ Otras sedes fueron el Museo Nacional de Varsovia, el Palacio de las Exposiciones de Roma y el Museo Louisiana de Humlebaek, Dinamarca.

⁵ Una se ubicó en la Biblioteca Nacional de Manila para conmemorar el año de la amistad mexicano-filipino, y la otra fue en Lalit Kala Gallery de Calcuta.

⁶ Por iniciativa de Guadarrama se contrató al cartonero Pedro Linares, inventor de los alebrijes, a quien se comisionó para fabricar esqueletos articulados, de poco

menos de un metro, a los que colocó en posturas deportivas. El éxito fue tal que posicionó en el plano internacional al artesano e incrementó de manera considerable la visibilidad del museo.

⁷ Con ella, Guadarrama estableció una fructífera alianza profesional en la que, además de los relevantes proyectos expositivos que acometieron en conjunto, coincidieron en sus preocupaciones por optimizar los productos culturales generados desde el museo, institución sujeta entonces a una reformulación necesaria para responder mejor a las necesidades de la sociedad finisecular.

⁸ Guadarrama ha definido: “La museografía es una actividad artística y técnica que consiste en lograr el buen encuentro y comunicación entre el objeto museable y el espectador en un espacio determinado. El museógrafo es el principal responsable de que una exhibición sea comprensible, práctica, funcional, apetecible y estética” (Jiménez, 2007: 24).

⁹ Ambos en asociación con su hermano Emeterio. Antes, en 1961, juntos idearon la museografía de *Arte popular mexicano* para la Galería Municipal de Niza, Francia.

¹⁰ La de Tamayo se desplegó entre 1987 y 1988 en dos sedes: Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, donde se concentró la producción en caballete con montaje a cargo de Raquel Tibol, y el Palacio de Bellas Artes, enfocada en la obra mural y gráfica, con Guadarrama como responsable museográfico. En total constó de alrededor de 625 piezas —pintura de caballete, dibujo, gráfica, mural sobre tela— en préstamo temporal de diferentes latitudes: América Latina, Estados Unidos, Europa y Asia.

¹¹ Se fundó en 1941 por la gestión del abad Feliciano Cortés y Mora (1880-1962). Cuenta con más de 4000 bienes patrimoniales. Nació como Tesoro Artístico de la Basílica de Guadalupe, título que por muy breve tiempo cambió a Museo Guadalupano, ya que poco después se rebautizó como Museo de la Basílica de Guadalupe. Las sucesivas transiciones nominativas fueron por iniciativa de Guadarrama.

¹² En 2004 gestionó, en alianza con Fernando Leal Audirac, la restauración de los frescos del pintor Fernando Leal (1896-1964) en la Capilla del Cerrito en el Tepeyac. Asimismo emprendió una estratégica campaña de adquisición de obras de arte que completaron discursos visuales, estéticos y temáticos de su colección.

¹³ “Desde el inicio de mi gestión puse especial énfasis en la conservación y restauración de las obras, ya que el estado en que se encontraba la colección lo requería [...] Me enteré de que antes de mi llegada habían encargado restauraciones a un taller privado ubicado en la calle de Santa Veracruz —donde hoy se encuentran instalaciones del Museo Franz Mayer— y me preocupó la mala calidad del trabajo. Como había planteado la necesidad de emprender la restauración de algunas obras, pensé en la forma de evitar los servicios de ese taller que, más tarde supe, pertenecía al Lic. Gonzalo Obregón” (Guadarrama, 2018b).

¹⁴ Véase el libro del director fundador Feliciano Cortés (1943), con fotografías de Alfonso Marcué González, su segundo director.

¹⁵ Lo actualizó totalmente en 1971, 1982, 1996 y 2009. Además, el espacio dedicado al museo creció de 298 m² en 1971 a 2 429 m² en 2007. “La durabilidad de nuestras exposiciones es de cuatro meses, procurando que coincidan con la llegada de grandes peregrinaciones como las de Querétaro y Toluca y puedan ser vistas por el mayor número de personas [...] Hemos realizado exposiciones, publicado libros y adquirido obras como nunca antes se había hecho” (Jiménez, 2007: 24).

¹⁶ Sobresale el préstamo de más de 60 piezas para integrar la célebre *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos* en el extinto Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México, entre 1987 y 1988.

¹⁷ Curadurías germinales: *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVII-XIX*, para el Hospicio Cabañas, Guadalajara, 1989; *Visiones de*

Guadalupe. Obras escogidas del Museo de la Basílica de Guadalupe, para el Museo Bowers de Santa Ana, California, 1995; *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, que fue la primera efectuada en el espacio físico del Museo de la Basílica, entre 2001 y 2002.

¹⁸ La investigadora Nelly Sigaut (2006) desarrolló un proyecto para analizar la sillería del coro de la antigua Basílica, mobiliario del siglo XVIII que sobrevivió a las obras de remodelación ejecutadas durante la edificación del nuevo edificio basilical gracias a la perseverancia de Jorge Guadarrama y al interés de monseñor Schulemburg, en principio, y luego de monseñor Monroy.

¹⁹ Con guión curatorial de Guadarrama. “En cuanto a la curaduría, con el tiempo comprendí que existían al menos de dos tipos. Uno, la curaduría académica, cuyo papel era desempeñado por estudiosos que a partir de una idea investigaban, escribían textos y seleccionaban las obras a exhibirse, así como otras imágenes de obras o documentos para complementar visual y conceptualmente el proyecto de la exposición en un espacio y en un catálogo, publicación de gran relevancia que es lo que al final permanece. Otro es lo que comencé a llamar curaduría técnica, y que en el caso del Museo de la Basílica de Guadalupe consistía en el resto de la labor que hace posible la realización de un proyecto: comunicación interna, interinstitucional y personal, localización de obras, tramitación de seguros y permisos, contratación de transporte y empaque, supervisión del movimiento de las obras, museografía, producción de mobiliario, fotografía, publicaciones, y montaje” (Guadarrama, 2018b).

²⁰ Curada por Carmen de Montserrat Robledo Galván (1995-1996), de la cual se publicó un cuadernillo.

²¹ El museo permaneció cerrado por los trabajos de restauración del edificio, dañado en su estructura (“Historia”, s. f.).

²² La última museografía que preparó Guadarrama para la institución fue *Guadalupe. Madre de la patria* (2010-2011), cuando ya no era director.

Bibliografía

- Cortés, Feliciano, *Tesoro artístico de la Basílica de Guadalupe*, México, Basílica de Guadalupe, 1943.
- Cuadriello, Jaime, comunicación electrónica, México, diciembre de 2018.
- Guadarrama, Jorge, texto inédito, México, 2018a.
- _____, comunicación electrónica, México, noviembre de 2018b.
- _____, “Entrevista de Jorge Guadarrama con Ana Garduño”, Museo de la Basílica de Guadalupe, 28 de marzo de 1996.
- “Historia”, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, recuperado de: <http://basilica.mx.mx/web1/-home/historia_museo.htm>.
- Jiménez Hernández, Samuel, “El director de nuestro museo: Jorge Raúl Guadarrama Guevara”, *Boletín Guadalupano*, vol. vi, núm. 78, junio de 2007, p. 23, recuperado de: <<https://es.scribd.com/document/344734592/JUNIO-2007>>, consultada el 8 de enero de 2019.
- Sigaut, Nelly (coord.), *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/El Colegio de Michoacán, 2 vols., 2006.
- Torre, Graciela de la, “Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxvii, núm. 87, 2005, recuperado de: <<http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie/article/view/2202/2779>>, consultada el 14 de diciembre de 2018.

ARKHEIX
CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN



Centro de documentación Arkheix
a viernes de 10.00 a 14.00

La biblioteca es un relato que tiene
muchos comienzos y ningún final.

Hatiruh Arendt

Arte, museos, documentación y objetos culturales

Pedro Ángeles Jiménez*

I En octubre de 2015, Holland Cotter, crítico de arte de *The New York Times*, escribió “Hacia un museo del siglo XIX”, interesante artículo en el que, andados entonces los primeros tres lustros de la nueva centuria, llamaba a pensar respecto a este tema tan relevante, a partir del “efecto continuo” heredado por el Museo Guggenheim Bilbao —diseñado por el arquitecto Frank Gehry en 1997—, el gigantismo en la arquitectura y el arte, y la apertura, entonces reciente y que parecía confirmar dicha tendencia, del museo de la Fundación Louis Vuitton, también diseñado por Gehry en 2014.

Famosos repositorios convertidos en marca, como el propio Guggenheim, pero también el Louvre o el Ermitage, han diseminado su presencia global, algunos con edificios extraordinarios en sí mismos, que se presentan como el marco ideal para la circulación de exposiciones, objetos e ideas integradas a un paradigma construido con solidez desde la segunda mitad del siglo pasado.

Mientras tanto, los efectos innovadores de las tecnologías de la información (TI) amplían de manera lenta pero inexorable el acceso a los objetos y colecciones de los museos, extendiendo a más públicos la oferta de piezas que de otro modo tendrían menos oportunidad de mirarse en sus salas de exposiciones, permanentes o temporales, de no ser por la benéfica consolidación de bases de datos y digitalizaciones convertidas en sumatorias de sus procesos de documentación, tanto como —y esto es aún más importante— en la búsqueda de la integración de su información.

Aquí algunos museos de arte pueden presentarse como parteaguas de este gran impacto, desde la noción de “museo extendido” propuesta por Rijks (Rijksmuseum, 2018; Higgins, 2013; Pekel, 2014), el modelado de información del contenido enciclopédico del Museo Británico a partir de tecnologías semánticas estándares como el “modelo conceptual de referencia” del Comité Internacional de Documentación (CIDOC CRM, por sus siglas en inglés) (“The British Museum. Collection Online”, s. f.; “The British Museum. Research Space”, s. f.), o bien la apuesta del Metropolitan Museum y su agresiva política de datos altamente accesibles mediante *open data* (Voon, 2017).

Todas éstas y algunas otras estrategias notables, que apenas se consolidaron en la última década, nos confirman que las preocupaciones de Cotter en términos de la integración del arte no occidental al sistema del arte o la búsqueda de nuevos públicos, van resolviendo en forma paulatina la deseable transformación de las organizaciones museísticas rumbo al futuro. Escribe Cotter:

El museo del siglo XXI va a tener que encontrarse a sí mismo. Y eso puede exigir determinadas habilidades curatoriales, tales como contar historias cada vez más imaginativas y el uso de métodos cuasi-etnológicos para su presentación. Incluso en una era impulsada por los medios, el arte es, en algún nivel básico, personal. La gente lo hace, reacciona a él y lo atesora en formas que podemos identificar. Pero el arte también es intrínsecamente político, diseñado para construir una visión del mundo empoderada, en formas que narran ciertas personas e ideas que en su registro dejan a otras fuera [Cotter, 2015].

II Para quienes trabajan en un museo donde sus objetos o colecciones parecen hallarse lejos del arte contemporáneo o no tener orientaciones estéticas, las cuestiones expuestas líneas arriba están lejos de resultarles ajenas. Al observar experimentos curatoriales tan espectaculares como los de CulturalSpace y los innovadores proyectos inmersivos de sus exposiciones, como la de Gustav Klimt (Daley, 2018), no podemos menos que admitir que la dinámica de la propia documentación, desde la administrativa hasta la que se hunde en la investigación curatorial, también amplifica sus formas y formatos, proponiendo retos o a veces contraviniendo los procedimientos antes claramente establecidos dentro de nuestros sistemas de documentación.

Por lo tanto, quizá deberíamos darnos cuenta de que las tecnologías de la información que han transformado ya a las manifestaciones artísticas y los objetos culturales afectan por igual la información que producen y nuestra manera de estructurarla.

En la búsqueda del museo del siglo XXI, la documentación no puede quedar inamovible ni rezagada, si bien la guía

Toward a Museum of the 21st Century



Frank Gehry's new Louis Vuitton Foundation museum on the western edge of Paris. Christophe Ena/Associated Press

Portada del artículo de Holland Cotter, "Toward a Museum of the 21st Century", *The New York Times*, 28 de octubre de 2015, recuperado de: <<https://www.nytimes.com/2015/11/01/arts/design/toward-a-museum-of-the-21st-century.html>> **Reprografía** © Pedro Ángeles, 2019

de sus buenas prácticas debe mantener lineamientos que la hagan:

- Clara, alejada de jerga excesiva, pero usando en forma apropiada los términos técnicos implementados a partir de sus correspondientes instrumentos de control terminológico.
- Permanente, sobre todo ahora, cuando los formatos electrónicos tienden a sustituir la documentación antes consignada en medios físicos; así, debemos por obligación garantizar su respaldo y transferencia periódica, evitando en la medida de lo posible la pérdida de información, sin olvidar que la documentación de ob-

jetos y colecciones raramente es estática, pues se incrementa el contenido y complejidad acorde a los objetos que son investigados, exhibidos, almacenados, restaurados, fotografiados, etcétera.

- Legible, es decir, accesible con facilidad para cualquier persona en el presente y el futuro.
- Integral, tan completa como lo permitan los procesos o actividades que afectan a los objetos y colecciones, garantizando el acceso a una información capaz de proporcionar cuánto tenga que saberse de los objetos de los que somos legalmente responsables, incluyendo préstamos, depósitos o colecciones permanentes (Simmons, 2006).

Al lado de estos principios, extensivos a toda clase de documentación de museos de cualquier tipo, también resulta indispensable tomar en cuenta que debemos orientar la construcción de sus sistemas de información al uso de normas y estándares internacionales alineados sobre tres ejes que se interrelacionan:

- Estructuras de información para la definición de los elementos donde se consigna la descripción de objetos y colecciones.¹
- Reglas de catalogación, alineadas a propuestas del tipo *cataloging cultural objects* (Baca *et al.*, 2006), sin dejar de lado las adaptaciones que surgen de las prácticas locales de cada museo.
- Terminologías controladas, es decir, el uso de nombres, términos, conceptos y tipologías sobre la base de control de autoridades y tesauros, como los publicados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España ("Tesauros...", s.f.) —que incluyen sus diccionarios de materias, denominación de bienes culturales, técnicas, geográfico, de cerámica, numismático y mobiliario—, o bien vocabularios como los creados por el Instituto Getty ("Getty Vocabularies", s.f.), que incluyen *The Art & Architecture Thesaurus*,² *The Getty Thesaurus of Geographic Names*, *The Cultural Objects Name Authority*, *The Union List of Artist Names* y su más reciente *The Getty Iconography Authority*.

Debe quedar claro que la documentación es una constante del museo como institución o lugar de la memoria, y esto es independiente del tamaño, la tipología o la gama de los objetos y colecciones bajo su resguardo. La documentación debe mirarse como el centro de gravedad que aglutina sus procesos y, con ese papel tan relevante, jamás debe dejarse de lado en pos de favorecer otras de sus actividades.

La historia y tradición, administración y manejo, impacto cultural y relevancia, dependen de una documentación adecuadamente instrumentada, hábil en la recuperación de

la información y fortalecida por profesionales de museos activos, conscientes de que su labor dependerá, en buena medida, de qué tan eficientes sean los flujos de información.

III

El año 2018 fue para México de gran relevancia en términos de la construcción y puesta en línea de información proveniente del sector cultural, pues ocurrió la inauguración, de manera oficial, de al menos los siguientes servicios en línea (véanse los enlaces en la bibliografía):

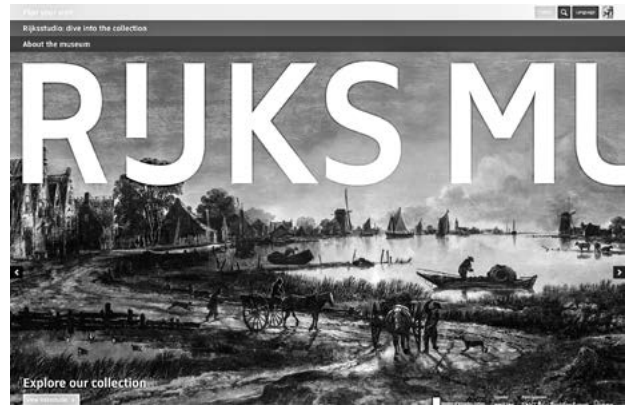
- Mediateca del Instituto Nacional de Antropología.
- Museos de México.
- M68-ciudadanías en movimiento.
- Mexicana. Repositorio del Patrimonio Cultural de México.

Todos ellos provienen o atienden diferentes instituciones e iniciativas y tipos de proyectos, con alcances variables. Su existencia ya es relevante debido a los miles —incluso cientos de miles— de objetos que casi de la noche a la mañana se han vuelto accesibles mediante su consulta en internet.

Es relevante el hecho de que cada uno de estos esfuerzos somete sus resultados a la aplicación de diversos tipos de estándares, tanto como al variable mapa de formas y métodos con que sus proveedores construyen cada ficha, descripción o elemento de información. Independientemente de su diseño de interfase o del amplio panorama de organizaciones involucradas, es cierto que, con iniciativas como las mencionadas, los museos mexicanos alcanzan el eco de una difusión de sus objetos como jamás antes había sido posible reconocer. Sin embargo, ¿tal difusión alcanza el objetivo de cubrir de modo sistemático la información de sus objetos y colecciones? ¿Cada ficha representa del mejor modo cada objeto de interés cultural?

También es cierto que en cada uno de estos sistemas encontramos un fiel testimonio del estado de avance con que nuestros museos describen a sus objetos. Lo anterior nos permite concluir que la descripción del patrimonio cultural mexicano aún tiene un futuro de intenso trabajo y una cuesta de aprendizaje en la construcción de información y representaciones de conocimiento que deben ocuparnos —y preocuparnos— en el futuro inmediato.

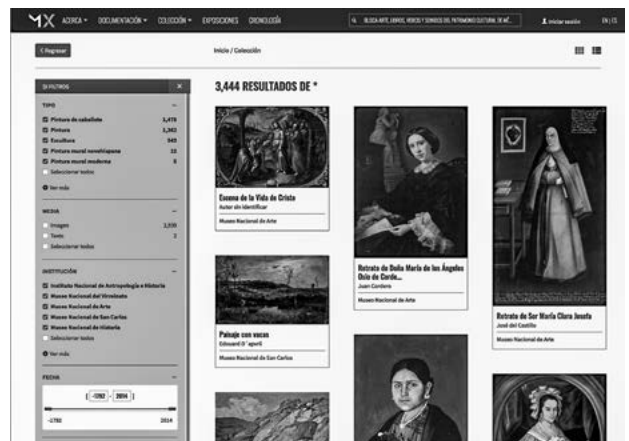
Cada búsqueda y objeto encontrado en este tipo de sistemas representa un logro en la intención de acercar los datos del patrimonio cultural a unos probables e innovadores que de seguro comenzaremos. Potencialmente, la riqueza y utilidad de estas bases de datos serán aún mayor siempre que atendamos, entre tantos problemas, el de una documentación orientada al conocimiento y la aplicación de los estándares producidos por las comunidades dedicadas al estudio del patrimonio cultural en el mundo.



Página principal de la web del Museo Rijks, recuperado de: <<https://www.rijksmuseum.nl/>> **Reprografía** © Pedro Ángeles, 2019



Página principal de la web de la Mediateca del INAH, recuperado de: <https://mediateca.inah.gob.mx/Islandora_74/> **Reprografía** © Pedro Ángeles, 2019



Página con la búsqueda "pintura" en la página Mexicana: Repositorio del Patrimonio Cultural de México, de la Secretaría de Cultura, recuperado de: <<https://mexicana.cultura.gob.mx/>> **Reprografía** © Pedro Ángeles, 2019

Estas iniciativas también deben cuestionarnos en cuanto al camino hacia donde debemos orientar nuestros esfuerzos, pues deberíamos trabajar de arriba abajo, con políticas generales, desde el dominio de las organizaciones culturales más relevantes del país, con el objetivo de impulsar la construcción de una documentación asentada en buenas prácticas y más adecuada a la interoperabilidad, prefiriendo proyectos que prioricen la riqueza de la información, en la forma de metadatos estructurados, respecto de cualquier otra iniciativa cuya meta esté centrada en producir la mayor cantidad de archivos digitales.

Otra posibilidad consiste en trabajar de abajo hacia arriba, con proyectos cuyo alcance primario parece local, dedicando pacientes esfuerzos para analizar los problemas de normalización en la documentación de descripción del patrimonio cultural. En suma, encontrar respuestas versátiles al uso de las TI para “poner la casa en orden”, con datos de calidad, personal capacitado, investigación y la paulatina construcción de una red de proveedores cuyos canales de distribución sean capaces de alimentar a diferentes tipos de agregadores. Si carecemos de una ruta definida y constante, apreciamos profundas limitaciones para el futuro inmediato.

Y mientras el futuro nos alcanza a cada momento, inmersos en resolver este incierto presente y en este siglo XXI que ya vislumbra dos décadas, tenemos que reforzar la infraestructura de los museos mexicanos en todas las dimensiones que alcancemos a imaginar. Entre éstas, concedamos la importancia que se merece fortalecer nuestro conocimiento en temas de documentación, estándares y su aplicación a sistemas de información pertinentes, reconociendo que entre la generosa franja de información que podamos llevar a la web se vislumbra una promesa muy bien expresada por John Overholt (2013: 18): “No podemos saber qué usos se harán de nuestras colecciones una vez que las pongamos en manos del mundo y, de hecho, ésta es la promesa más brillante del futuro digital” ✦.

* Instituto de Investigaciones Estéticas-UNIArTE.

Notas

¹ Para la amplia variedad de estándares de estructura de información, véase Riley y Becker (2009).

² Hasta la fecha, éste es el único traducido al español por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile.

Bibliografía

- Baca, Murtha *et al.*, *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*, Chicago, American Library Association/Visual Resources Association, 2006, recuperado de: <http://cco.vrafoundation.org/index.php/toolkit/cco_pdf_version/>, consultada el 9 de diciembre de 2018.
- Cotter, Holland, “Toward a Museum of the 21st Century”, *The New York Times*, 28 de octubre de 2015, recuperado de: <<https://www.nytimes.com/2015/11/01/arts/design/toward-a-museum-of-the-21st-century.html>>.



Acceso al Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo **Reprografía** © Pedro Ángeles, 2019

Daley, Hope, “The First Digital Art Museum in Paris Opens with a Klimt Exhibition”, *Architect News*, 27 de julio de 2018, recuperado de: <<https://architect.com/news/article/150075240/the-first-digital-art-museum-in-paris-opens-with-a-klimt-exhibition>>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

“El Tesoro de Arte & Arquitectura”, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, Santiago de Chile, recuperado de: <<http://www.aatespanol.cl/>>, consultada el 12 de diciembre de 2018.

“Getty Vocabularies”, The Getty Research Institute, recuperado de: <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html>>, consultada el 12 de diciembre de 2018.

Higgins, Charlotte, “Rijksmuseum to Reopen after Dazzling Refurbishment and Rethink”, *The Guardian* (blog), 5 de abril de 2013, recuperado de: <<http://www.metmuseum.org/press/news/2017/open-access>>.

“M68-ciudadanía en movimiento”, recuperado de: <<http://www.m68.mx>>, consultada el 13 de diciembre de 2018.

Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, página web, México, INAH-Secretaría de Cultura, recuperado de: <https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/>, consultada el 11 de diciembre de 2018.



Mexicana: Repositorio del Patrimonio Cultural de México, página web, México, Secretaría de Cultura, recuperado de: <<https://mexicana.cultura.gob.mx/>>, consultada el 6 de octubre de 2018.

Museos de México, página web, México, Secretaría de Cultura, recuperado de: <<http://museosmexico.cultura.gob.mx/>>, consultada el 16 de mayo de 2018.

Overholt, John, "Five Theses on the Future of Special Collections", *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, vol. 14, núm. 1, 2013, pp. 15-19, recuperado de: <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:10601790>>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

Pekel, Joris, "Democratising the Rijksmuseum: Why Did the Rijksmuseum Make Available Their Highest Quality Material without Restrictions, and What Are the Results?", enero de 2014, recuperado de: <http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Democratising%20the%20Rijksmuseum.pdf>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

Rijksmuseum, "Search in Rijksstudio", recuperado de: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search>>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

Riley, Jenn, *Glossary of Metadata Standards*, Indiana, Indiana University Libraries White. Professional Development Award, 2009, recuperado de: <http://jennriley.com/metadatamap/seeingstandards_glossary_pamphlet.pdf>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

Riley, Jenn, y Devin Becker, "Seeing Standards: A Visualization of the Metadata Universe", Indiana University Libraries: White. Professional Development Award, 2009, recuperado de: <<http://jennriley.com/metadatamap/seeingstandards.pdf>>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

Simmons, John E., *Things Great and Small: Collections Management Policies*, Washington, D. C., American Alliance of Museums, 2006.

"Tesauros-Diccionarios del patrimonio cultural de España- Acceso a los tesauros", Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Gobierno de España, recuperado de: <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tesauros>>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

"The British Museum. Collection Online", recuperado de: <https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

"The British Museum. Research Space", recuperado de: <https://www.britishmuseum.org/research/research_projects/all_current_projects/researchspace.aspx>, consultada el 11 de diciembre de 2018.

Voon, Claire, "Metropolitan Museum Gives Unrestricted Access to 375,000 Images. Under the Institution's New Open Access Policy, Images of Hundreds of Thousands of Works from Its Collection Are Available to Copy, Remix, and Distribute Freely", *Wired* (blog), 7 de febrero de 2017, recuperado de: <<https://hyperallergic.com/357004/metropolitan-museum-gives-unrestricted-access-to-375000-images/>>, consultada el 10 de febrero de 2017.

De lo que puede suceder cuando te acercas a una obra de arte

Ana Graciela Bedolla Giles*

Siempre comenzamos con el objeto, pero el estudio del arte es un proceso creativo que transforma los objetos en algo más. Dewey incluso afirmó que, en cierto sentido, la obra de arte no existe hasta que comienza a vivir en la experiencia del observador.

BURNHAM Y KAI-KEE (2012)

El trabajo educativo en los museos de arte ha sido objeto

de una búsqueda constante de renovación ante el reto de involucrar a los diversos públicos más allá de la apreciación formal de las obras, del contexto en que surgieron, de la identificación de los visitantes con algún elemento que provoque sentimientos de nostalgia, asombro, placer o hasta rechazo, como punto de partida.

Aunque la intención es prometedora, lo cierto es que una mirada más aguda llevaría a plantearnos algunas preguntas que subyacen tras la orientación que dan a sus actividades los educadores de museos. El primer problema consiste en el concepto de educación implícito en el diseño de la propuesta del museo. No resulta ocioso dedicar unas líneas a problematizar tal noción. Comencemos con algunas preguntas: ¿por qué los museos de arte deberían ser espacios educativos?, ¿cuál es el propósito actual del trabajo educativo en los museos de arte? Y para mayor abundamiento: ¿qué tiene que suceder y qué nivel de profundidad es necesario abordar para que consideremos que estamos educando?

Si bien la idea de que se trata de transmitir información —o en el mejor de los casos conocimientos— se encuentra rebasada, también es cierto que la alternativa no es tan clara. Tal vez justo por esa razón los museos de arte han sugerido lineamientos y propuestas muy variados. Hay, por ejemplo, quienes piensan que el museo debería promover un ambiente en el cual los visitantes no sientan que deben ser expertos para expresar su propia interpretación sobre las obras de arte, y les importa estudiar la disonancia o consonancia cognitiva que experimentan las personas ante las obras (Émond, 2006: 2).

Con un mayor acento en el aprendizaje, otros proponen un modelo de enseñanza en sala que exige la preparación rigurosa de los educadores, a modo de dialogar con grupos

de visitantes y construir un discurso más amplio de la obra o del arte en sí (Burnham y Kai-Kee, 2012: 14-17). Asimismo, aunque en el extremo, se sitúa la propuesta de creación de obras de arte interactivas por computadora, mostrando el proceso completo, desde el prototipo inicial hasta el producto final, y desarrollan una investigación sobre cómo las audiencias experimentan el proceso de creación de arte interactivo (“Experiencias...”, 2017).¹

Por otro lado —el de la pedagogía, donde también prevalece un espíritu de cambio—, se afirma que los proyectos innovadores del siglo XXI tienen como premisa fortalecer la relación de la escuela con la vida. Y, siguiendo a Dewey,² conciben a la escuela como un espacio donde los alumnos pueden reconstruir en forma continua las experiencias adquiridas, y desarrollar otras nuevas (Carbonell, 2016: 23).

La disposición expresada tanto en los ejemplos de los museos como en los cambios hacia las instituciones escolares tiene, para los fines que nos ocupan, al menos dos implicaciones para el diseño de los programas educativos en el museo: la renuncia a la reproducción cultural, entendida como la aceptación y, por lo tanto, la repetición del relato oficial del mundo, y el abandono de la tendencia a separar el trabajo del sentido. En otras palabras, asumir el compromiso de que las actividades que se propongan trasciendan los límites de la experiencia de sus visitantes por medio de la construcción de relaciones significativas que contribuyan a superar esos límites y, en consecuencia, se extienda el horizonte de comprensión del mundo.

LA PROPUESTA EDUCATIVA DE MATTHEW LIPMAN³ (1923-2010)

Fiel a la tradición filosófica conocida como pragmatismo, Lipman fue seguidor tanto de Charles S. Pierce como de John Dewey. De una forma sucinta describimos los principios que sustentaron su proyecto educativo, conocido como “filosofía para niños”, los cuales resultarían pertinentes para explorar la función educativa de los museos de arte:

- El pensamiento es un tipo de actividad; por lo tanto, no es lo opuesto a la acción.



Figura 1 Diseño de Cristina Martínez, a partir de un esquema de Lipman utilizado en el Taller Internacional para Profesores, impartido en agosto de 1993 en el Institute for the Advancement of Philosophy for Children, en la Montclair State University, Nueva Jersey

- El valor de las ideas se revela en los juicios prácticos; es decir, en las acciones y no en las declaraciones.
- El pensamiento es multidimensional y puede elevar su calidad en la medida que se desarrollan habilidades,⁴ así como la razonabilidad resultante del cultivo del pensamiento de orden superior (figura 1) con tres vertientes: el pensamiento crítico, el pensamiento creativo y el pensamiento cuidadoso,⁵ enfocados en:
 - a) La construcción de un *ethos* desde el que interpelo al mundo y construyo el proyecto de persona que deseo ser.
 - b) La construcción del mundo en que quiero vivir.
 - c) Alentar compromisos para el presente y para el futuro.
- La comunidad de indagación,⁶ concebida como el grupo de personas que cuestiona e investiga a través del diálogo con un método autocorrectivo, que busca la objetividad en la actividad deliberativa. En ella se juegan los talentos individuales y el compromiso común de rigor en los juicios y la argumentación, la disponibilidad para recibir nuevas ideas, compartir experiencias, ser perseverantes, honestos y cooperar, todo ello en un marco democrático y no doctrinario.
- La experiencia es una fuente de conocimiento y comprensión de los contextos social y personal, motivo de reflexión, condición para el crecimiento intelectual y moral, así como para la construcción de sentido.
- El diálogo es la herramienta fundamental para el razonamiento y la investigación.
- El conocimiento es falible, como lo demuestra la historia. En cierto sentido, la ciencia es un conjunto de consensos transitorios que deben revisarse de modo constante.

Lipman enfatizó en la noción de razonabilidad en oposición a la de racionalidad, ya que aquella representa un modelo de pensamiento más deseable, en virtud de que integra las tres dimensiones ya mencionadas, las cuales concebía, en términos prácticos, como formas de investigación, y que al actuar de manera simultánea no sólo suman sus resultados, sino que los multiplican. Para este autor, la investigación es la vía privilegiada de la educación, a modo de lograr la formación de personas razonables y de sociedades democráticas⁷ (figura 2).

EL PENSAMIENTO CREATIVO SEGÚN LA PROPUESTA DE FILOSOFÍA PARA NIÑOS

La importancia de desarrollar el pensamiento creativo como propósito de la educación reside en buena medida en la distinción que hace Pierce entre el razonamiento explicativo y el razonamiento amplificativo. Según Lipman (1998: 272), para Pierce el pensamiento explicativo es básicamente deductivo. El mejor ejemplo es el silogismo, cuya conclusión se deriva de dos premisas correctas y verdaderas; es decir, se extrae de una información dada.

En cambio, el razonamiento amplificativo es inductivo, ya que se mueve mediante la inferencia o el establecimiento de relaciones entre elementos a primera vista desconectados. Así, rebasa la información dada, y en el proceso lleva al pensamiento más allá de la experiencia. Por ejemplo, habla de las generalizaciones que surgen de la observación de rasgos propios y específicos comunes a ciertos elementos. Hay muchos ejemplos en la ciencia, como el hecho de que todos los seres humanos tenemos un número constante de cromosomas.

Otra muestra del razonamiento amplificativo es el de las hipótesis, que establecen conexiones entre evidencias y

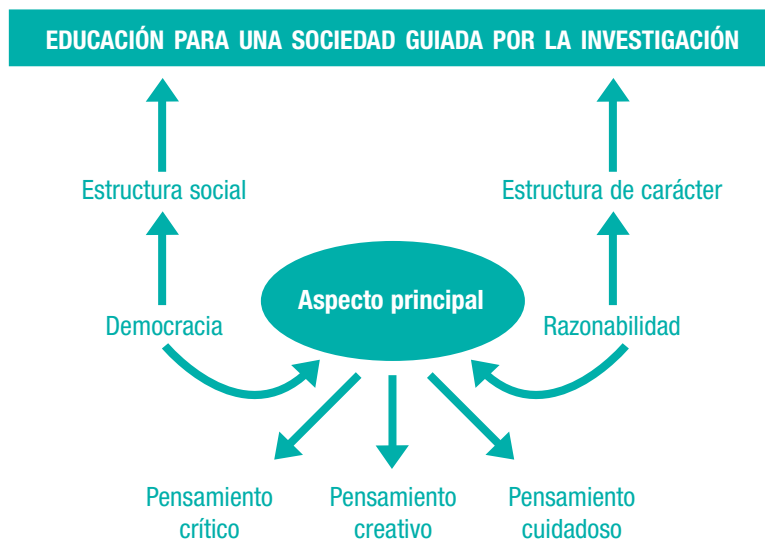


Figura 2 Diseño de Cristina Martínez, a partir de un esquema de Lipman, publicado en *El lugar del pensamiento* (2016: 24)

acontecimientos en apariencia no relacionados, que tienen como propósito explicar o eventualmente predecir algo. Las analogías también representan una forma de razonamiento amplificativo porque expresan cierta proporcionalidad entre algunas relaciones. De hecho, cuando elaboramos una analogía estamos estableciendo una relación entre relaciones.

Una muestra es la regla de tres simple, la cual, al conocer la relación entre dos cifras nos permite descubrir una proporción análoga entre otros dos términos, si conocemos uno de ellos.

Sin embargo, el razonamiento se enriquece si se practica una gran variedad de posibilidades. Hay analogías que expresan relaciones parte-todo, medios-fines, causa-efecto, género-especie, entre muchas otras. La literatura, y en especial la poesía, están llenas de analogías. Aquí mostramos una en el fragmento de un poema:

Pero, árbol, te he visto tomado y sacudido
por la tormenta.
Y tú me viste cuando dormía,
me viste cuando era tomado y barrido
por mis tormentas.

El día en que puso nuestras cabezas juntas
el destino usó su imaginación:
Tu cabeza tan preocupada con el clima externo
y la mía con el interior [Lipman, 2000:29].

Las metáforas modelan el razonamiento amplificativo por la característica que las define: reúnen órdenes de la realidad que no suelen ser compatibles. Al hacerlo revelan profundi-

dades insospechadas y potencian el significado de los términos que las constituyen. Gabriel García Márquez cuenta en su novela *El amor en los tiempos del cólera* que Florentino Ariza, quien durante toda su vida trató de conquistar a Fermina Daza, tenía una “paciencia mineral”. Al reunir el ámbito de las cualidades humanas con el de la escala geológica que dio lugar a la formación de los componentes de la tierra, multiplica con fuerza y nitidez la elocuencia narrativa que transmite la disposición de su personaje.

A Lipman le interesaba destacar además la cualidad central del razonamiento amplificativo, que consiste en que no sólo expande nuestro pensamiento, sino que también expande nuestra capacidad de pensar de manera amplificativa. Es un tipo de pensamiento que puede llevarnos desde la experiencia actual al ámbito de las experiencias posibles.

La relevancia de esta idea para sostener la convicción del valor educativo de desarrollar el pensamiento creativo se manifiesta en la afirmación de que el pensamiento es una forma de procesamiento de la experiencia (Lipman, 1998: 286). El mismo autor sostiene que el impulso creativo implica la necesidad de llevar a cabo un trabajo constante y sistemático de reflexión y análisis de las fuentes de la experiencia con la mayor profundidad posible. Pensar con creatividad acerca de un árbol —como el del poema— revela la experiencia de percibir a ese ente biológico de una cierta manera.

Es importante subrayar que la noción de experiencia es uno de los mayores aportes de Dewey a la propuesta de una filosofía para niños, pero no se limita a ésta. En la mayoría de los textos que sustentan este escrito se le cita principalmente por su concepto de experiencia. Aunque hay mucho que decir al respecto, sólo tomaremos un fragmento:



Museo de Arte Moderno, 2013 **Fotografía** © Gliserio Castañeda



[...] hay un tipo de interactividad en la que el individuo descubre —mediante la reflexión— cómo cierta acción y sus consecuencias están relacionadas, y es capaz de explicar dicha conexión en detalle, así como de dirigir futuras acciones con la guía de dicho aprendizaje [Dewey *apud* Velasco, 2000: 22].

Como se desprende del párrafo anterior, hemos aprendido que no toda actividad es experiencia, aunque también nuestros autores reconocen que no todas las experiencias poseen la misma calidad ni el mismo impacto. Al respecto, Ann M. Sharp (1942-2010), colaboradora de Lipman, habló de dos ámbitos de la experiencia, a propósito de su relación con la imaginación y la creatividad:

La experiencia parecería estar compuesta por los mundos interno y externo en los que vivimos simultáneamente. El mundo interior es el de la experiencia subjetiva. Es una región de acontecimientos donde residen nuestros pensamientos, nuestros sueños, sentimientos e imaginaciones. Ahí también se encuentra nuestra conciencia y todo el poder de nuestro ser espiritual. Y pugna por vivir [Sharp, 2009].

En la conferencia citada arriba, Sharp lamentó que la sociedad secularizada privilegie la búsqueda de la objetividad, identificada con el mundo exterior, a través de su tecnología, sus medios omnipresentes y el oropel de la inteligencia objetiva —entendida como el conocimiento matemático y científico—, en detrimento de la introspección. Así, los niños cada vez tienden más a marginar su mundo interior. Al respecto, la misma autora (Sharp, 2009) recomendaba:

Lo que se necesita es una educación que invite a abarcar los mundos interno y externo de la experiencia, a investigar en comunidad la naturaleza del mundo y a relacionarse con él de manera significativa y con sentido [...] Los artistas son personas que pueden producir obras que reconcilian los dos mundos. Pueden entretejerlos y armonizarlos, descubrir nuevas relaciones y construir nuevos significados [...] Lo que puede unir a estos dos mundos es la imaginación, el espíritu creativo.

Si bien el arte es probablemente una de las máximas expresiones del pensamiento creativo, resulta importante señalar que nuestros autores no proponen como propósito educativo la formación de artistas, aunque reconocen una gran similitud entre un pensador creativo y un artista. Una de las razones obvias consiste en que la creatividad no sólo se expresa en el arte;⁸ sin embargo, hay otros argumentos básicamente referidos a la dificultad de definir y acotar conceptos tan complejos como el arte y la creatividad, cuyas fronteras desconocemos, así como por el insondable misterio de la naturaleza humana y las profundas raíces de su experiencia.



Espacio de interpretación en el Museo Nacional de Arte **Fotografía** © Gliserio Castañeda

No obstante, Lipman y sus colaboradores han explorado las características del pensamiento creativo, presentes en todos los campos de la experiencia, con la intención de encontrar criterios para su desarrollo en el ámbito educativo. Sin ánimo de agotar a los lectores con una exposición exhaustiva, señalamos las siguientes:⁹

- Originalidad: pensamientos sin precedentes claros.
- Productividad: pensamientos dedicados a problemas nuevos, con resultados exitosos.
- Imaginativo: avizorar otros mundos con todo detalle.
- Independiente: pensamiento, si bien guiado por el contexto, que sostiene ideas propias.
- Experimentador: pensamiento que busca constantemente comprobar hipótesis originales.
- Sorpresivo: pensamiento que genera asombro, nuevas ideas, desconcierto.

- Autotrascendente: pensamiento que no se repite, que busca avanzar en la investigación y la experimentación.

Otra característica fundamental del pensamiento creativo tiene que ver con su carácter generativo, impulsor de nuevas ideas y lecturas del mundo, y por lo tanto representa una dimensión significativa de la creatividad. En ese sentido, ostenta una capacidad de proponer nuevos significados y desencadenar otros entre quienes tienen contacto con el producto creado.

EXPERIENCIA Y ARTE

Cuando una persona se aproxima a una obra de arte pone en juego sus dispositivos de percepción, sus emociones, y elabora juicios acerca de la propia obra, del artista y hasta de su contexto. Por supuesto intervienen otros elementos, como los conocimientos y la experiencia previa del visitan-

te; así como referentes que provienen de su tiempo y de su contexto cultural.

Puede tener lugar un proceso extraordinariamente complejo, con consecuencias en verdad memorables. No obstante, para que tenga lugar una experiencia significativa es importante dar un vistazo a ciertos factores, apelando básicamente a ciertos filósofos que se han ocupado del tema.

En primer término, interesa explorar la noción de experiencia estética, que sin duda es un objetivo de la visita a un museo de arte. No resulta tan fácil. Dewey (2008: 54)¹⁰ señala una dificultad que encuentra en las teorías estéticas existentes: aduce que “artístico” se refiere, de manera primordial, al acto de producción y “estético” al de la percepción y goce, y que es lamentable la ausencia de un término que designe ambos procesos. Esta preocupación se magnifica más adelante cuando afirma que los dos aspectos se sostienen de modo recíproco. Pero ¿de qué depende que tenga lugar algo como el goce, ya que la percepción, aparentemente, está a cargo de los sentidos?

Tal vez la aproximación de Pallasmaa (2018: 117), filósofo de la arquitectura, ayude un poco más a situar la complejidad de la experiencia estética:

Debemos confesar, en este momento, que toda experiencia estética y poética es una experiencia relacional y que su esencia, su significado y sus características emotivas surgen de la interacción dinámica de numerosos factores y cualidades, con la conciencia y el sistema neuronal humanos.

Pallasmaa (2018: 115) también afirma que al principio interviene la percepción, que representa la primera posibilidad de contacto, aunque en sí misma no constituye una experiencia, “sino el registro de estímulos sin contexto, juicio o significado [...] hemos estado equivocadamente guiados por la visión de nuestros cinco sentidos independientes, según la visión aristotélica”.

Entre los factores y cualidades adicionales cuya interacción hace posible el surgimiento de la esencia, el significado y la emotividad, hay que mencionar, por su importancia, a la experiencia del artista, su tiempo y su contexto. Nancy (2014: 16) resume esta idea de manera magistral:

El artista presenta o representa un sentido ya dado en el mundo al mismo tiempo que crea un mundo, es decir, una nueva posibilidad de sentido [...] cada artista pertenece a un tiempo y a un espacio determinados de los que justamente vienen a dar cuenta las obras [...] ninguna creación artística, por abstracta o conceptual que se quiera, está desligada del mundo del que procede y en el que opera desde el momento en que se expone.

Nancy también enfatiza dos cualidades de las artes:¹¹ significación y sensibilidad. La primera se vincula con el hecho de

que las artes dan a sentir y crean sentido. Entonces, de alguna manera proporcionan cierta forma al sentido circulante. Dicho de otra modo, es el “sentido sensato” de una obra. Sin embargo, esto no basta para que a un producto se le considere arte.

El mismo autor afirma que la sensibilidad se aloja en el gesto, el cual “consiste en la oportunidad de abrir el espíritu y la receptividad de la gente [...] a una nueva posibilidad de formas que ignoraba” nuestra sensibilidad (Nancy, 2014: 25).

De esta forma se consolida el concepto de que la obra de arte tiene esta doble presencia: lo inteligible y lo sensible. Para ejemplificar tal binomio habla de *La Piedad* de Miguel Ángel y reflexiona sobre lo alejado que está del mensaje cristiano, pero enfatiza que el artista hace surgir una forma en la que se ponen en juego “una cierta posibilidad de significar el dolor, el sufrimiento, el cuerpo humano y también el gesto del propio artista” (Nancy, 2014: 24).

Si damos por cierta la propuesta de este autor, resulta deseable que el visitante, frente a la obra de arte, ponga en juego no sólo la percepción en un sentido más amplio, sino su propia experiencia, su historia y su contexto. El ejemplo de *La Piedad*, en los términos que la describe Nancy, apela a la experiencia de dolor, de sufrimiento y del cuerpo de sus públicos, a través de una forma expresada con un gesto.

En este punto resulta pertinente explorar el tema de las emociones. Partimos de que los sentimientos y las emociones adquieren una dimensión cognitiva cuando reflexionamos sobre ellas, sus causas y consecuencias, y se convierten en un motor, pero también en experiencia. De hecho, Pallasmaa le da fuerza a esa idea cuando cita a Rainer Maria Rilke, afamado poeta de la posguerra en Europa, quien afirmaba: “Los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...] son experiencias” (Rilke *apud* Pallasmaa, 2018: 71).

En términos de Dewey (2008: 49), las emociones son la fuerza móvil y cimentadora que da unidad a las diversas partes de una experiencia intensa y refinada como la obra de arte. En consecuencia, la percepción y elaboración del significado tanto como la búsqueda de nuevas formas, originales, bellas o sorprendentes para expresarlo, nos permiten entender mejor el sentido de nuestras propias experiencias, y justo entonces podemos hablar de una experiencia estética.

Arribar a una experiencia estética acrecienta nuestra capacidad de engrandecimiento. El contacto con la creatividad de otros, parafraseando a Lipman, amplifica nuestra propia creatividad y hace crecer nuestra capacidad de crecer.

REFLEXIÓN FINAL

Hoy en día nadie pone en duda que los museos son espacios educativos. Contamos con razones muy sólidas para concebirllos como laboratorios, como espacios de experimentación cultural; regiones donde se duda, se problematiza, se investiga

y, eventualmente, se resuelven problemas. Tal vez podamos pensar a los museos como zonas de desarrollo próximo, en el sentido que lo plantea Vigotski: lugares donde los educadores ponen a prueba lo mejor de ellos mismos para ofrecer experiencias significativas a sus visitantes, considerándolos como sujetos que participan de manera activa en la aventura de conocer un recinto museal.¹²

Un camino posible consiste en estimular la reconstrucción cultural. Un proceso en que tanto el relato oficial como la búsqueda de “la verdad” pasan a segundo término, ya que la carta de navegación que hemos tratado de constituir contempla la investigación en comunidad, la introducción del diálogo como herramienta fundamental para la mediación, así como la resignificación de la experiencia.

Nuestra línea de reflexión también incluye la propuesta de estimular el pensamiento creativo en los visitantes, más allá de la sala, y en especial con los más jóvenes, al proponer actividades que desarrollen las características enunciadas como propias del pensamiento creativo. Entre ellas, por ejemplo, están la originalidad, la expresividad y la autotranscendencia, a través del ejercicio con hipótesis, generalizaciones, analogías y metáforas. Sabemos que no es necesario limitarse al ámbito de la escritura. También es posible acudir al lenguaje plástico o al musical.

Lograr reflexiones y producciones relevantes y profundas como fruto del acercamiento en sala y en los talleres puede posicionar a los públicos de otra forma ante el mundo, comprender el presente e iluminar el futuro. El museo puede hablarles de quiénes son, en términos de la experiencia que se exhibe, y propiciar que vislumbren nuevos horizontes. Puede suceder, en fin, que ocurra lo que consigna Maurice Merleau-Ponty (*apud* Pallasmaa, 2018: 67), con consecuencias fértiles y durables: “Una obra de arte no nos ilumina; lo que nos ilumina es el mundo según dicha obra” ❖.

* Centro Comunitario Culhuacán, INAH.

Notas

¹ El primer ejemplo corresponde a Museos Canadienses de Arte; el segundo al Metropolitan Museum of Art, y el tercero al Powerhouse Museum de Sídney.

² John Dewey (1859-1952), filósofo de la educación muy influyente en Estados Unidos y en buena parte del mundo occidental, fue uno de los fundadores de la corriente filosófica conocida como pragmatismo.

³ Lipman publicó sus ideas en varios textos. Por ejemplo, Ediciones de la Torre tradujo *Filosofía en el aula* (1977) y *Pensamiento complejo y educación* (1989), además de un extenso currículo para niños, con los correspondientes textos de apoyos para docentes.

⁴ Lipman (1998: 259) define las habilidades como un conocimiento procedimental, a diferencia de los contenidos, que son un conocimiento disciplinar.

⁵ *Caring thinking* en inglés; en México lo traducimos como “cuidadoso” en su doble acepción: la de hacer un uso riguroso, preciso y creativo del lenguaje en cualquiera



Museo Nacional de Arte **Fotografía** © Gliserio Castañeda

de los campos del conocimiento y, en su connotación ética, vinculado con el respeto a las personas y la coherencia entre las convicciones y las acciones.

⁶ *Community of inquiry* en el idioma original.

⁷ Lipman habló de que tanto los individuos como las sociedades son productos inacabados y perfectibles. El modelo que se alienta en la propuesta de filosofía para niños es el de la democracia deliberativa. El esquema se tomó de Lipman (2016: 24).

⁸ Al respecto, hay una extensa literatura donde destacan las aportaciones de Howard Gardner en su incansable búsqueda por describir hasta nueve diversos tipos de creatividad expresada en distintos ámbitos de la actividad humana: artística, social, matemática, entre muchos otros.

⁹ Para un desarrollo más completo, véase Lipman (2016: 74-85).

¹⁰ John Dewey escribió *Art as Experience* en 1934. Es sorprendente que, a pesar del tiempo transcurrido, en varias de las obras que cito en este artículo, sus autores han recurrido tanto a ese pensador como a ese escrito en particular. Es el caso de Aldearqui (2015), Pallasmaa (2018), Burnham (2012) y, por supuesto, Lipman.

¹¹ Habla intencionalmente de las artes y no del arte, en virtud de que son las prácticas artísticas —múltiples y heterogéneas, singulares y plurales, entre



Páginas 60-61 Museo Soumaya Fotografía © Gliserio Castañeda

otras posibilidades— las que van constituyendo las artes (Álvaro *apud* Nancy, 2014: 12-13).

¹² En este sentido, es preciso mencionar al menos dos propuestas: la de Alderoqui (2015: 12), que consigna la noción de pensamiento narrativo en oposición a la importancia que solía darse a la verdad, y la de Burnham y Kai-Kee (2012: 93), quienes proponen un modelo de enseñanza en sala, con modalidades de interpretación de la experiencia, las cuales pueden consistir en la conversación, el diálogo o la discusión.

Bibliografía

- Alderoqui, Silvia, "Educación en los museos del siglo XXI", en *Ciencia, arte y tecnología. Enfoques plurales para un abordaje multidisciplinar*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Lanús, 2015, p. 17.
- Burnham, Rika, y Elliot Kai-Kee, *La enseñanza en el museo de arte. La interpretación como experiencia*, México, Museo Nacional de San Carlos-INBA, 2012.
- Carbonell S., Jaume, *Pedagogías del siglo XXI. Alternativas para la innovación educativa*, Barcelona, Octaedro, 2016.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.
- Émond, Anne Marie, "Cómo los visitantes de los museos de arte se vinculan de manera positiva con el trabajo artístico", *Reencuentro. Análisis de problemas universitarios*, núm. 46, agosto de 2006, recuperado de: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004603ISSN>>, consultada el 28 de diciembre de 2018.
- "Experiencias de creatividad e interacción en el arte", Espacio Visual Europa (EVE), 11 de octubre de 2017, recuperado de: <<https://evemuseografia.com/2017/10/11/experiencias-de-creatividad-e-interaccion-en-el-arte/>>, consultada el 19 de junio de 2018.
- Lipman, Matthew, *El lugar del pensamiento en la educación*, Barcelona, Octaedro, 2016.
- _____, *Suki*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- _____, *Pensamiento complejo y educación*, Madrid, De la Torre, 1998.
- Nancy, Jean-Luc, *El arte hoy*, Buenos Aires, Prometeo, 2014.
- Sharp, Ann, "Experiencia, sentido y lo deseable: educar la imaginación", conferencia en el marco de la XIII Conferencia Taller Internacional de Filosofía para Niños, 3-11 de enero de 2009.
- Pallasmaa, Juhani, *Esencias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2018.
- Velasco, Mónica, "Filosofía para niños: una alternativa de resignificación de la experiencia". tesis de doctorado, México, UIA, 2000.



1850
Landscape
by J.M.W. Turner



1850
Landscape
by J.M.W. Turner



1850
Landscape
by J.M.W. Turner





La que queda por ver en el cielo en la noche, con la luna,
la luna, la luna, la luna, la luna, la luna, la luna,
con el viento, el viento del que ha terminado
Museo de Arte de San Diego, 2010



De frente al arte

Jessica de la Garza*

La experiencia frente al arte puede llegar a ser intensa, memorable, trascendente, e incluso, transformar nuestra forma de mirar. No obstante, para que tenga lugar una vivencia que luzca como única e irrepetible se requiere de tiempo y disposición, dos elementos que con frecuencia son difíciles de lograr hoy en día.

Muchas veces, después de acudir a un museo de arte, sentimos que tuvimos una visita inconclusa. Nos damos cuenta de que con frecuencia vemos, pero no observamos, y de que nos conformamos con esa mirada rápida que logramos mientras caminamos, siguiendo el flujo general de los otros visitantes, con la lectura de un cedulario que por lo general muy poco aporta. Con frecuencia, un mes después nos acordamos de muy poco... Nada de lo visto resultó memorable.

Les propongo que cambien la dinámica de sus visitas y que en cada exposición se detengan a observar con cuidado al menos una de las obras expuestas para descubrirla, “para escucharla”, como solemos decir, y convertirla en algo memorable.

Quiero dar dos ejemplos de piezas que a mí aún me llenan de satisfacción al recordarlas. Una de ellas es el *Escritorio de los ciervos* que se encuentra en el Museo de Historia Mexicana, en Monterrey, Nuevo León. El mueble fue elaborado en el siglo XVII por artesanos de Oaxaca, con una interesante técnica de origen hispano-musulmán.

La imagen principal del mueble es un campo de ensueño donde dos personas sacan agua de una fuente con sus cántaros, mientras un par de caballeros, asistidos por sus sirvientes, suje-



Escritorio de los ciervos, Taller de la Villa Alta, Oaxaca, ca. 1671-1672 Fotografía © Museo de Historia Mexicana

tan a unos ciervos que acaban de ser capturados y a los que les ofrecen agua limpia para beber.

Cuando me detuve frente a esta obra me pareció una imagen idílica y poética, pero sentí que tenía un toque dramático. Me concentré en los ciervos, animales frágiles y temerosos huyendo de los depredadores, como la representación de la inocencia que escapa de la maldad, un tema tan frecuente en aquellos años. También me llamó la atención pensar en cómo cambian con el tiempo los símbolos; hoy de seguro no elegiríamos esas imágenes para hablar de la lucha entre el bien y el mal.

Descubrí así que el toque dramático que percibí se debía a que las imágenes esgrafiadas sobre la madera clara estaban rellenas de una pasta negra, para de este modo lograr un gran contraste. Pensé asimismo en la cantidad de personas que habrán disfrutado de este mueble, en las cartas de amor, de negocios o de olvido que se habrán escrito en su superficie. Desde entonces la pieza me resulta inolvidable.

Tuve una experiencia similar en el Museo Nacional de San Carlos, cuan-

do me detuve frente a *La cena de Emaus* (1639) de Francisco Zurbarán: una obra que durante años estuvo en la iglesia de San Agustín, en la Ciudad de México. Allí vi a tres personas reunidas en torno a una mesa. El hombre al centro era Jesús resucitado, con dos de sus discípulos, quienes se detuvieron ahí para pasar la noche; ellos no sabían que el forastero con quien hablaban era el Maestro, pero lo descubrieron por su forma de partir el pan.

¿Por qué este óleo me provocaba un sentimiento de nostalgia? ¿Por qué me sentía tan conmovida? Me pareció que la pieza emanaba religiosidad, ascetismo, dignidad, solemnidad; que me transmitía quietud y algo de misterio. Me di cuenta de que la intensidad que sentía no sólo se debía a la expresión de los rostros o las manos, a la ropa burda y llena de pliegues o a la mesa con la jarra, el plato con restos de comida y el pan, siempre tan simbólico, los cuales transmiten con claridad un momento de intimidad... Era ¡la luz!, esa luz invisible que iluminaba, sólo en parte, la mesa, la nariz, la barba y uno de los pies de Jesús: era ese contraste radical con las sombras.

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH.



Francisco de Zurbarán, *La cena de Emaus*, 1639 **Fotografía** © Museo Nacional de San Carlos

Estas dos piezas, entre otras, las recordaré siempre de una manera íntima, inolvidable, pues las hice mías y no se perderán en la nebulosa en que habitan otras muchas que a lo largo de la vida he visto sin mirar.

Parece un lugar común repetir que cada pieza “nos habla”, y que son las que “escuchamos”, las que marcan el rumbo de nuestros pensamientos.

Resulta evidente que no reaccionamos igual frente a la máscara de Pakal que ante el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, de

Diego Rivera, ni ante la *Serpiente* de Mathias Goeritz.

Los museos también ayudan a las vivencias gracias a un montaje adecuado en el que se selecciona la textura de la pared, la iluminación tenue o agresiva, los colores o las piezas que la rodean, así como los textos de los cedularios. Todo esto proporciona un “empujoncito” que invita a detenerse y observar.

Por su naturaleza, las experiencias frente a una obra de arte son muy íntimas, y dependen mucho más de la persona que las mira, de sus anhelos y preocupaciones, de su historia, sus experiencias previas con el arte, sus preconceptos y prejuicios, su cultura... A partir de ahí, cada uno de nosotros decidimos fijar la atención en algún punto, ya sea en los símbolos representados y en la forma como se hallan entretrejidados, en la historia que narra, en su belleza, en la calidad de su factura o la intensidad de los sentimientos que expresa. Es a partir de eso que somos; una pieza puede movernos a la curiosidad y la reflexión, a las preguntas, a las comparaciones con otras piezas que hemos visto en otros museos y en otros espacios.

Son ustedes quienes deciden de qué manera mirar y quienes deciden asimismo la intensidad de la experiencia. Los únicos requisitos son el tiempo y la disposición 🍀

FACEBOOK



Gaceta de Museos

TWITTER



SÍGUENOS

@gacetademuseos

Criterios editoriales

ESPECIFICACIONES SOBRE LA COLABORACIÓN

GACETA DE MUSEOS es una revista impresa y electrónica elaborada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con el fin de contribuir a la divulgación de la investigación y la experiencia museológica en nuestro país. Es un espacio que fomenta el diálogo entre las diferentes disciplinas que intervienen en el proceso de creación de los espacios museísticos. La revista acepta trabajos inéditos producto de investigaciones académicas o basadas en experiencias de trabajo en los museos. Las colaboraciones enviadas o solicitadas serán sometidas a dictamen académico.

ESPECIFICACIONES DE EDICIÓN

Las colaboraciones se pueden presentar en los siguientes formatos:

Para todos los artículos, reseñas o foto del recuerdo: letra Arial en 12 puntos, interlineado sencillo, sin espacios anteriores ni posteriores, con 1 800 caracteres con espacios por cuartilla.

Artículo: extensión de entre 8 y 12 cuartillas, con entre 7 y 10 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Reseñas y noticias: extensión máxima de 2 cuartillas y 2 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Foto del recuerdo: extensión de 2 cuartillas y 1 imagen relacionada con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Todas las colaboraciones deberán cumplir con los siguientes requisitos:

ARTÍCULOS

- Incluir un *abstract* inicial de entre 7 y 10 renglones, con entre 5 y 7 palabras clave, a fin de anclarlos a la plataforma de la Mediateca del INAH.
- Las notas bibliográficas dentro del texto se citarán entre paréntesis (Borges, 1994: 49).
- Las notas explicativas se incluirán a pie de página.
- Sólo la bibliografía citada se incluirá al final del texto.
- Las notas a pie de página deberán llevar una secuencia numérica e insertarse al final del texto con el siguiente formato:

Libros: Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

Artículos de libros y revistas: Graf Bernhard, "Estudios de visitantes en Alemania: métodos, casos", en *El museo del futuro, algunas perspectivas europeas*, México, UNAM, 1995, p. 80.

Páginas web: Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, recuperado de: <<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>>, consultada el 26 de febrero de 2010.

IMÁGENES

- Se imprimen en blanco y negro; sin embargo, solicitamos que las imágenes que tengan a color nos las envíen sin modificaciones para que nuestro fotógrafo las trabaje en selección de grises.
- Deben acompañarse de pie de foto, crédito fotográfico y colocación o número de inventario en el caso de archivos o fototecas.
- Deben presentarse como archivos independientes, por lo que no se aceptarán en archivos de Word o de otros programas.
- Deberán contar con los derechos de reproducción para publicarse en la versión impresa y digital de GACETA DE MUSEOS.

Es necesario que se adjunte a la colaboración la siguiente información:

- Nombre del autor.
- Profesión y actividad actual.
- Correo electrónico.

En caso de aceptación para publicarse, se solicitará la firma de una carta de cesión de derechos para que el material se difunda tanto de manera impresa como electrónica.



Adolfo López Mateos, Ernesto P. Uruchurtu, Jaime Torres Bodet y otras personalidades en la inauguración del Museo de Arte Moderno, 20 de septiembre de 1964
Fotografía © Secretaría de Cultura-INAH, SINAFO 77-20140827-134500-237948

Museo de Arte Moderno

Rosa María Sánchez Lara*

El año de 1964 fue un hito importante en la historia de los museos en México. Así, los edificios restaurados, otros más construidos de manera específica, la reubicación de colecciones y los nuevos guiones museográficos con propuestas innovadoras conformaron todo un acontecimiento. Del mes de agosto hasta octubre se desató una cadena de inauguraciones, entre ellas la del Museo de Arte Moderno (MAM), en la Ciudad de México.

Desde su proyecto y construcción¹ fue el resultado de una búsqueda de modernidad y la reubicación del acervo del Museo Nacional de Artes Plásticas² (Palacio de Bellas Artes, 1947).

El proyecto arquitectónico se resolvió a partir de una planta libre circular, con un espacio flexible, que por medio de muretes y mamparas generara diferentes salas. El edificio, de dos plantas, incluye en su interior una techumbre de fibra de vidrio que desde el centro de la escalinata permite escuchar el eco de voces y pasos. En conjunto, los volúmenes simulan una guitarra, al integrarse un segundo cuerpo mediante un área al aire libre. Allí se instalaron los jardines y andadores por los que se puede transitar en medio de esculturas de artistas representantes de tendencias novedosas.³

En su momento este recinto se incorporó a la creación, a escala internacional, de nuevos edificios para museos, dejando muy clara la idea del primer objeto de la colección, la primera aproximación, el referente urbano. Su ubicación en el Bosque de Chapultepec conforma desde entonces el gran marco visual.

Sin embargo, después de su apertura el concepto de lo “moderno” quedó aún sobre la mesa de reflexión. Si bien en términos museológicos se pretendía un espejo de la modernidad, el guion se iniciaba con la obra de José María Velasco

y reiteraba el principio de nacionalidad con la obra de “los Tres Grandes”. En el segundo cuerpo se instaló una muestra de Rufino Tamayo, con una visión más de acuerdo con las tendencias artísticas internacionales —digamos europeas— y una cierta distancia de la Escuela Mexicana de Pintura.

Justo en esa década de 1960, y a partir de la de 1970, el museo proyectó una nueva imagen: corrientes como el abstraccionismo, el expresionismo o la abstracción geométrica aparecían por la apertura hacia las nuevas corrientes y maneras de mirar el arte. Los jóvenes artistas de entonces luchaban por incorporarse a un lenguaje aprendido en sus estancias fuera del país. El MAM era su mejor escaparate.

En su recorrido histórico, este museo ha cubierto el tramo artístico del siglo xx. Su vocación lo define: revisar la vasta producción de un enorme número de creadores, acontecimientos, encuentros y desencuentros con una muy clara tarea, consistente en mostrar el arte de un tiempo que ha dejado un signo de calidad plástica. A más de 50 años de distancia, continúa siendo una parte fundamental del circuito museístico de la reserva ecológica de la Ciudad de México ❖

* Comité Mexicano del Consejo Internacional de Museos.

Notas

¹ El proyecto arquitectónico y la construcción fueron obra de Pedro Ramírez Vázquez, en colaboración con Rafael Mijares y Carlos Cazares y Salcido.

² La iniciativa de su creación se debió a Carmen Barreda, su primera directora.

³ El diseño de los jardines fue de Juan Siles, durante la gestión de Helen Escobedo.



EL C. PRESIDENTE DE LA REPUBLICA
LIC. ADOLFO LOPEZ MATEOS
PUSO EN SERVICIO ESTE EDIFICIO CONSTRUIDO
POR EL DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL
PARA SER DESTINADO A MUSEO DE ARTE MODERNO,
SIENDO JEFE DEL DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL EL
C. LIC. ERNESTO P. URUCHURTU
Y SECRETARIO DE EDUCACION PUBLICA EL
C. DR. JAIME TORRES BODET
20 DE SEPTIEMBRE DE 1964

GACETA DE MUSEOS

Adolfo López Mateos, Ernesto P. Uruchurtu,
Jaime Torres Bodet y otras personalidades
en la inauguración del Museo de Arte
Moderno, 20 de septiembre de 1964

© SECRETARÍA DE CULTURA-INAH, SINAFO 77-20140827-134500-237948



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

