

EL MUSEO COMO AGENTE DE CAMBIO SOCIAL

Cinquiesme liste des exilés politiques appartenant aux partis républicains démocratiques de Catalogne,

Camp d'Argelès-sur-Mer

N° ordre	Nom	Prénoms	Age	Profession	
3025	Abad	García	Josep	23	fuster mecánic
6	Abad	García	Tomas	26	fonderor
7	Abaya	Gilroye	Joaquim	39	kofer mecánic
8	Abella	Verdú	José	31	comperol
9	Abelló	Castre	José	28	maestre
30	Abril	Guerra	José	28	fuster i comper
1	Aguilar	Morat	José	34	pagés
2	Aguiló	Juhà	José	36	metallúrgic
3	Aloisíe	Perez	José	20	mecánic automòbils
4	Aleixis	Deseo	José	20	plinter
5	Alvarez	Juan	José	22	sastrer i flequer
6	Alvarez	Adriana	José	36	bastrer
7	Alvarez	Gineiro	José	22	cariver i electricista
8	Alvaro	Aleppo	José	25	paleta
9	Amador	Ramón	José	20	forner
40	Amigó	Ramón	José	42	comerç
1	Amorós	José	29	tallador de gortes	
2	Andrés	José	34	impressor litògraf	
3	Andrés	José	25	ped	
4	Arce	José	25	picapedrer	
5	Arce	José	40	ebanista	
6	Arce	José	35	tintorer	
7	Arce	José	47	agricultor	
8	Arce	José	29	ferroviari	
9	Arce	José	48	comperol	
3030		José	34	sastrer	
3031		José	30	ren textil	
2		Feliu	35	jornaler	
3		Andreu	31	carrador euro	
4		José	24	comperol	
		Sadurní	30	lampista electricista	
		Salvador	44	carrador mecánic	
		Ferní	41	ajustador mecánic	
		Tomas	23	flequer i kofer	
		Bonaventura	23	kofer-mecánic	
		Maria	20	pellader, i kofer	
		José	28	practicant farmacia	
		Juan	22	forner i oficinista	
		José	24	textil	
		Joaquim	31	rajolar i pages	

Procesos venezolanos
Educación no formal en espacios universitarios

XXIFERIA DELLIBRODE ANTROPOLOGÍA EHISTORIA

PAÍS INVITADO **CATALUÑA**



ENTRADA LIBRE

17 AL 27 DE SEPTIEMBRE, 2009

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA



Vivir Mejor

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

IRL Institut ramon llull
Lengua y cultura catalanes



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

www.inah.gob.mx

www.gobierno.federal.gob.mx

**GOBIERNO
FEDERAL**

www.conaculta.gob.mx

CONACULTA



Orientes comunes sobre el museo

En una suerte de intenciones paralelas dos textos reunidos en esta *Gaceta de Museos* plantean definir ciertos acercamientos en cuanto a la concepción y utilidad de la entidad museística. Alejandro Sabido Sánchez Juárez, arquitecto y miembro de nuestro comité editorial, propone revisar los fundamentos de “la nueva museología” para orientarlos hacia un perfil que dimensione al espacio museal como agente de cambio social y desarrollo. A su vez, la investigadora educativa María del Carmen Sánchez-Mora se detiene en los museos universitarios para observar, desde el horizonte mexicano, su aún soslayada potencialidad respecto a la educación no formal.

Las coincidencias, sean temáticas o conceptuales, marcan así su tránsito, conduciéndonos además a escenarios venezolanos a los que nos acercan el antropólogo Luis Adrián Galindo C. y la historiadora Tatiana Flores gracias a un puente que se tiende de la Exposición Nacional de 1883, ejemplo expográfico de las aspiraciones de modernidad de la Latinoamérica de finales del siglo XIX, a la Caracas Bolivariana del XXI, que se transforma poniendo en marcha instituciones culturales surgidas bajo diferentes preceptos ideológicos.

La edición cierra apelando a la organicidad –a aquella que planteó Antonio Gramsci y que pugnaba por una sinergia que redundara en el conocimiento común, universal, con la consecuente creación de inteligencias– iniciativa que suscribe la arqueóloga Patricia Ledesma Bouchan a propósito de un estudio de público llevado a cabo en Tlatelolco, y que vindica la participación e influencia de los visitantes en geografías que por tradición sólo se han relacionado con la comunidad de profesionales y especialistas ■



GACETA DE MUSEOS

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidenta Consuelo Sáizar Guerrero

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director general Alfonso de María y Campos Castelló

Secretario técnico Rafael Pérez Miranda

Secretario administrativo Luis Ignacio Sainz Chávez

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES (CNME)

Encargada del despacho de la CNME

y directora de exposiciones Miriam Kaiser

Directora técnica Gabriela Eugenia López

Directora de museos Patricia Real Fierros

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Coordinador editorial Gerardo Villadelángel Viñas

Coeditor Roberto Pliego

Coeditor gráfico Joseph Estavillo

Corresponsal en Europa María Teresa Cervantes

Fotografía Gliserio Castañeda

Archivo fotográfico Alejandra Ruano

Impresión Impresión y Diseño

Distribución Norma Chávez y Erasmo Trejo

COMITÉ EDITORIAL

Ana Graciela Bedolla

Mario Carrasco Teja

Miguel Ángel Echeagaray

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Gabriela Eugenia López

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Alejandro Sabido

Benito Taibo

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

ISSN 1870-5650

Portada Detalle de la exposición *Literaturas del exilio*, montada en el Centro Cultural de España de la ciudad de México en julio de 2008.

Fotografía Fernando Villadelángel

GACETA DE MUSEOS es una publicación cuatrimestral y gratuita del Instituto Nacional de Antropología e Historia editada por la Subdirección Editorial de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones.

Las opiniones vertidas en los artículos son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo editorial.

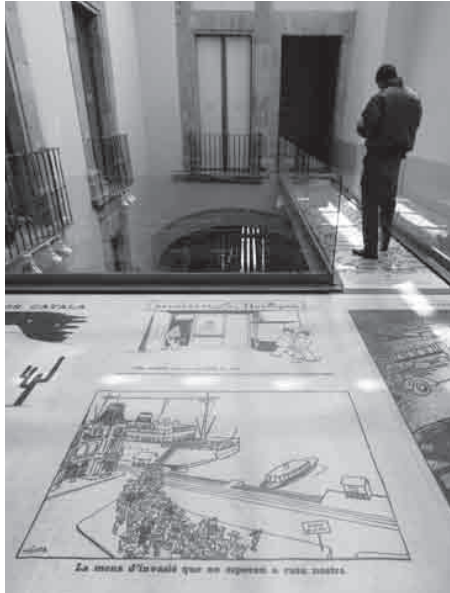
Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

LA TERCERA ÉPOCA EN LA RED

Consulte la GACETA DE MUSEOS en internet. Para descargarla gratuitamente entre en la página del Sistema de Información Cultural (<http://sic.conaculta.gob.mx>) y en la liga "Producción editorial" seleccione "Revistas" o "Publicaciones del INAH". Si desea leer nuestras ediciones anteriores elija "Centro de documentación".

Sumario

4



■ DISCURSOS

Museología nueva en museos viejos. El espacio museal como agente de cambio social y desarrollo

Alejandro Sabido Sánchez Juárez

28



■ PUENTES

La potencialidad educativa no formal de los museos universitarios

María del Carmen Sánchez-Mora



14

■ PROCESOS

La Exposición Nacional de Venezuela de 1883.

Un modelo civilizatorio en una muestra futurista

Luis Adrián Galindo C.



22

■ PROCESOS

Cultura en Caracas. Nuevas instituciones de la Venezuela Bolivariana

Tatiana Flores

36

■ PUENTES

De vuelta a la organicidad. Resultados de un estudio de público en Tlatelolco

Patricia Ledesma Bouchan



42 ■ NOTICIAS

El equipo y comité editoriales de la **GACETA DE MUSEOS** se unen a la pena por el fallecimiento del arqueólogo Felipe Solís, ocurrido el pasado 24 de abril siendo director del Museo Nacional de Antropología.

A sus familiares y amigos nuestro más sentido pésame.

Fe de erratas Por un descuido sólo imputable al coordinador editorial de la **GACETA DE MUSEOS** en el número anterior no se incluyeron los créditos de Gliserio Castañeda y Alejandra Ruano por la autoría y registro respectivos de las imágenes que acompañaron el artículo “Murales en el Museo Nacional de Antropología”, firmado por Miriam Kaiser y Dabi Xavier.

Por la omisión, se ofrecen disculpas a los colaboradores y lectores.

El espacio museal como agente de cambio social y desarrollo

ALEJANDRO SABIDO SÁNCHEZ JUÁREZ*

MODO DE INTRODUCCIÓN

Para poder delimitar este trabajo nos concentraremos en los museos de titularidad estatal. Dejamos de lado los proyectos futuros y abundamos en los que operan actualmente ya que, por un lado, son el campo en el que hay mayor experiencia, y por otro, donde se hace presente con mayor fuerza la necesidad de cuestionar su función como agentes de cambio social y desarrollo.

MUSEOS COMO AGENTES DE CAMBIO SOCIAL Y DESARROLLO

Hablar de museos públicos sugiere una dimensión social debido a que, en términos generales, nos enfrentamos a una entidad a partir de la cual se establece una relación entre la sociedad y una determinada acumulación de capital cultural –en este caso, estatal–. Estamos, por tanto, ante una instancia que desarrolla una serie de acciones: un agente.¹

Siguiendo con el tema que nos ocupa, para analizar el impacto de este agente en el cambio social y el desarrollo, será necesario establecer cuál es la naturaleza de tales acciones y cómo se articula la relación entre el Estado y la sociedad.

Cuando recurrimos a la museología contemporánea encontramos un cierto consenso respecto a las acciones que engloban toda actividad museal: conservar, investigar y difundir.² Dependiendo de la escuela museológica a la que acudamos veremos que el centro de estas acciones está ubicado en el patrimonio o el público. Para atender de una forma más general esta estructuración, podríamos resumirla en una simple construcción gramatical: el museo es el sujeto, las acciones son el verbo, el capital cultural es el objeto directo y el o los públicos, el objeto indirecto, esto es, para quien se realizan las acciones.

Lo anterior sólo a fin de recordar, una vez más, que la noción de museo como repositorio, un lugar cuya tarea se restringe a la colección y exhibición de bienes culturales, al menos en términos teóricos, no tiene más cabida dentro de la museología contemporánea. Tomando como punto de partida la última definición que da el ICOM, el museo tiene siempre una acción transitiva: funciones concretas realizadas en torno al patrimonio y dirigidas a la sociedad.

Aspecto de *Egipto eterno*,
exposición temporal en el
Museo Nacional de las Culturas (MNC)





Sala Oceanía del MNC

Ahora coloquemos este esquema teórico sobre los museos reales –ésos que experimentan cambios constantes, cuyo presupuesto es raquítico en muchas ocasiones, que tienen poco personal frecuentemente nada especializado, que están sujetos a regulaciones institucionales– y preguntémosnos cómo pueden llevar a cabo el papel de agentes de cambio.

Los museos surgieron como una institución del periodo moderno, como un instrumento que permitiría socializar la acumulación de bienes culturales (los excedentes de producción o distribución, así como los llamados tesoros) por parte de quien detentaba un determinado poder social, ya fuera el monarca, la burguesía o, más tarde, el gobierno nacional.

Con este dispositivo se establecieron formas de conservar, exponer e investigar, paralelamente al desarrollo de conocimientos teóricos y tecnologías enfocadas a la relación que habría de tener la sociedad con un patrimonio cultural determinado: desde las cédulas y el discriminatorio horizonte a 1.55 metros, hasta los capelos, las cámaras de seguridad, los boletos de acceso y el clima controlado. Recorridos dirigidos, áreas restringidas o silencio en salas como elementos que perfilan la relación entre el patrimonio cultural de una entidad y los públicos.³

Al mirar al museo desde dicha perspectiva encontramos una clara disparidad que implica que tales acciones, si bien han sido realizadas en beneficio de un supuesto público, ejerzan en mayor o menor medida una actitud pasiva o una posición receptiva por parte de los visitantes. Estrategias que establecen una relación de fuerzas y que responden a una forma de estructurar la

acción del Estado a partir de instituciones que guardan un nexo dispar con las necesidades de una sociedad: es el museo como dispositivo disciplinario, en el sentido al que recurre Foucault.⁴

Si es a partir del mismo dispositivo como se articula esta relación, como se manifiesta esta agencia, entonces implica una clara separación entre quien toma las decisiones o define las estructuras que guían las acciones y los distintos públicos. Podríamos decir que en el museo se establece una suerte de contrato en el que los expertos deciden y aplican lo que consideran mejor para esa entidad, un tanto amorfa, a la que se refieren como público: el otro pasivo que recibe las iniciativas que aquéllos consideran apropiadas. Ante esto, el cambio y el desarrollo parecen perder algo de su brillo inicial.

REVISANDO

LA "NUEVA MUSEOLOGÍA"

En la publicación *ICOM News* de 2008,⁵ dedicada al museo como agente de cambio social y desarrollo, encontramos un texto de Hugues de Varine que nos remite al movimiento que conocemos como "nueva museología", trabajo de una generación dedicado a impulsar una renovación en el interior de los museos en pos del cambio de sus esquemas.

La propuesta era salir del ámbito de los espacios museales para posicionar el proyecto dentro de una vocación social en el contexto sociopolítico del 68 francés, del Chile durante el gobierno de Salvador Allende o el movimiento estudiantil mexicano; desplazamiento que exigía una mayor participación social en las decisiones del Estado, mecanismos más democráticos y una representatividad real por parte de las instituciones.

Visto a la luz de estos movimientos, el reclamo de la "nueva museología" implicaba no sólo una transformación en el quehacer museal sino un nuevo enfoque en la relación que la institución establecía con la sociedad. "Ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre individuo y como hombre social."⁶ Una lógica que buscaba transformar el accionar del dispositivo y proporcionar elementos que permitían la construcción de un nuevo paradigma: la inversión en los procesos que colocaba a la sociedad en el centro del trabajo museal y al patrimonio en función de una comunidad.

A este movimiento que inició con el modelo de un museo relacionado con su medio ambiente y que perseguía el desarrollo comunitario —el llamado "ecomuseo" de 1971— le seguirían trabajos por todo el mundo gracias, entre otros eventos, a la mesa redonda de Santiago de Chile en 1972 y a las reuniones en Quebec y Morelos en



Entrada a la muestra *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, en el Museo Nacional de Arte (MUNAL)

Los museos surgieron como una institución del periodo moderno, como un instrumento que permitiría socializar la acumulación de bienes culturales (los excedentes de producción o distribución, así como los llamados tesoros) por parte de quien detentaba un determinado poder social, ya fuera el monarca, la burguesía o, más tarde, el gobierno nacional.

1984: los museos vecinal, escolar, comunitario, productivo, la casa del museo, el economuseo. En todos los casos hablamos de espacios creados *ex profeso* que, con mayor o menor habilidad, intentaban atender las necesidades sociales y la vinculación con una comunidad y su medio ambiente.

Dentro de esta museología se encuentran tres conceptos básicos: territorio, patrimonio y comunidad, ideas que han tomado dimensiones sociales y políticas distintas con las transformaciones propias de nuestra época.⁷

TERRITORIO

Si en el 68 ya se prefiguraba un cambio con respecto a las relaciones de la sociedad frente al Estado-Nación, las modificaciones al contexto que introdujo la globalización influirían en la forma de mirar los ámbitos local, nacional o internacional, así como en la necesidad de ubicar o generar señales de identidad dentro de la cartografía simbólica.

Con los acelerados intercambios culturales y económicos, la mediatización y lo que Fredric Jameson denomina la lógica cultural del capitalismo tardío, el territorio se tornó algo mucho más complejo y, si se mira a detalle, confuso.⁸ Esto ha intensificado la necesidad de anclajes y diferenciaciones frente a la producción industrial que, al parecer, se realiza en todas partes y en ninguna. Con las maquiladoras y las sedes industriales en constante reacomodo, es difícil otorgar nacionalidad a productos industrializados, a la vez que es frecuente hablar de un diseño "regional" impulsado cada vez más por lo que se conoce como el paradigma emergente de las industrias creativas.⁹

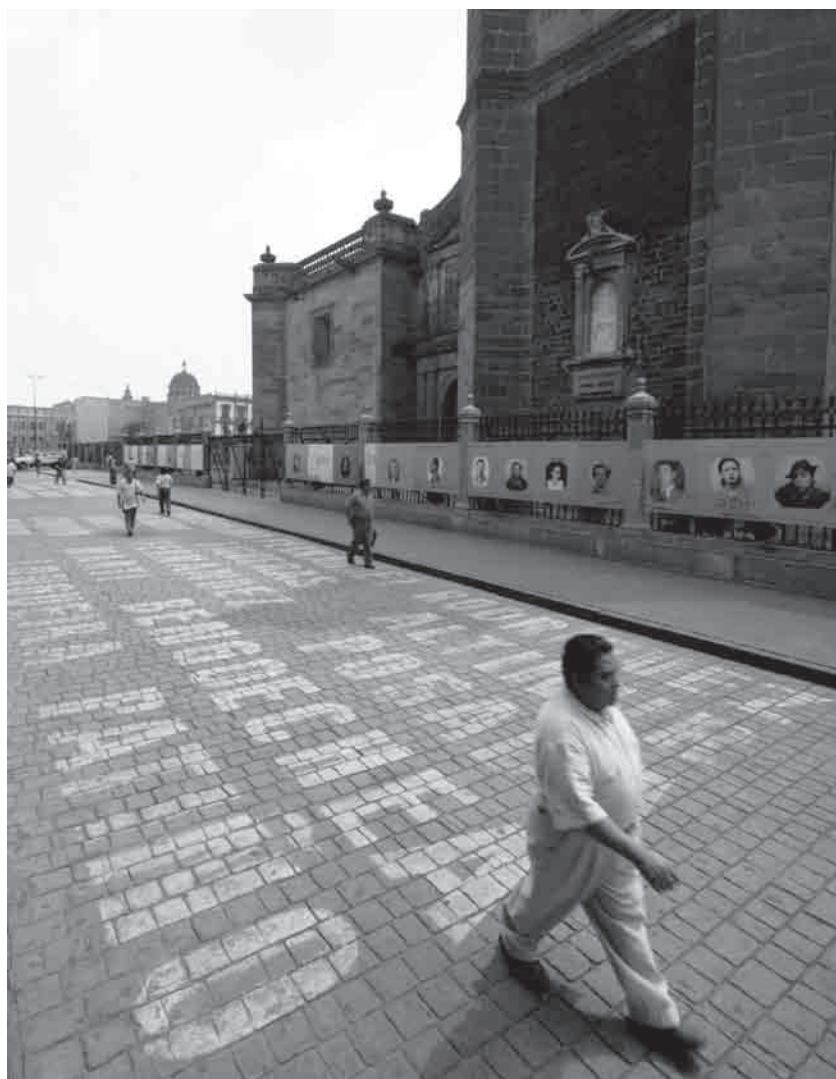
Los intercambios también implican una mirada hacia lo local con un espíritu de especificidad a veces reduccionista (de Zacatlán de las Manzanas, el pan; de Río Bec, los sombreros de jipijapa; de Ciudad Cuauhtémoc, el queso menonita) cuando las condiciones sociales de las comunidades experimentan transformaciones cada vez más diversas.

Para acudir al arte que se ha realizado a partir de los años 60 como una cita de Carl Andre en una entrevista radiofónica realizada en 1970, en la que propone un cambio de enfoque en la escultura tomando como ejemplo la Estatua de la Libertad: “Hubo un momento en el que la gente se interesaba por el recubrimiento de bronce de la estatua, realizado en el estudio [de Bartholdi]. Y luego llegó un momento en el que los artistas se interesaron en la estructura de hierro interna de Eiffel, la que sostiene a la estatua. Ahora los artistas están interesados en la isla de Bedloe [el lugar de la estatua]”.¹⁰

A lo largo de los años hemos visto el surgimiento de un arte que llamamos para sitio y que se ha transformado más bien en un arte para contexto específico, donde la historia, los movimientos sociales, las tensiones, tradiciones y los procesos ocurridos son elementos a partir de los que se crea una determinada operación artística. Territorio natural y social que ahora es visto desde el desarrollo sostenible de una identidad móvil y, al tiempo, problemática, pero que a la vez es indispensable para constituir lo que hoy día definimos como contexto.

PATRIMONIO

Si consideramos patrimonio cultural tanto a los bienes materiales como a una serie de tradiciones o procesos inmateriales a los que alguien asigna un determinado valor, el origen de este



campo estará siempre en el proceso por el que alguien valora algo y propone hacerlo patrimonio cultural de un núcleo social. Esto implica siempre un ejercicio de poder, una acción en la que una entidad separa algo de su realidad concreta para situarlo dentro del contexto de lo cultural.

Aquí es cuando surgen las preguntas: ¿patrimonio de quién? ¿Qué se entiende por valor? ¿Cuál es el impacto de determinar que algo está dentro de cierto campo cultural (más aún cuando la sociedad experimenta desplazamientos y los valores, o al menos el uso y reconocimiento que de éstos se hace, son cambiantes)? Proteger una producción artesanal con criterios eminentemente culturales muchas veces implica pasar por alto que esa producción se halla, en primer término, dentro de unas coordenadas económicas determinadas, y que cuando se le separa de esa dimensión pierde en gran parte su sentido.

El patrimonio inmaterial o intangible se realiza en acto, por lo que su conservación conduce a preservar las condiciones gracias a las cuales se desarrolla y a saber actualizarse cuando esas mismas condiciones están en cambio continuo.

Por otra parte, muchas veces asistimos a una asignación de valor que no es aquella que tenía el bien cultural para su propietario original –ya sea el arte realizado con una vocación efímera o el objeto de culto de una comunidad que ahora tiene que pagar entrada a un museo para verlo en una vitrina y con un nombre que no es con el que se le había conocido durante generaciones.



COMUNIDAD

Dotar a algo con la categoría patrimonio implica hacerlo colectivo, por lo general pasando por alto las diferencias y conflictos que las comunidades presentan. Actualmente, la estructuración de diferentes grupos en una comunidad y la permeabilidad de estos nodos de reconocimiento mutuo son características de nuestras sociedades; uno puede provenir de un determinado territorio y tener, al mismo tiempo, aficiones y costumbres diferentes, ubicarse en el sector productivo y desempeñar a la par actividades en otros sectores.

En cierto sentido, todos somos parte de distintas comunidades en forma simultánea, cada una con una lógica discursiva propia que utilizamos a conveniencia. Esto dificulta mucho más la estructuración de una comunidad utópica, ya que los elementos que nos hacen comunes pueden ser lo mismo una afición musical que el territorio en el que nos movemos o el reconocimiento de determinados valores.¹¹

Pensar en una comunidad es pensar en una esfera en la que confluyen y se encuentran múltiples intereses, todos bajo el signo de la diferencia. Si pasamos esto por alto podemos caer en el error de enfrentar a aquélla como algo dado, pasivo y estable.

Los cambios en estos conceptos van de la mano con los desplazamientos del entorno general de la sociedad, que se ve sobrecargada por información de la que difícilmente sabe a ciencia cierta el origen, y por las condiciones de una vida en la que el ocio se ha convertido en el terreno ideal para las industrias culturales, modificando el tiempo de

Página anterior, intervención del espacio público a las afueras del Centro Cultural de España (cce) para la exposición *Literaturas del exilio*; fotografía: Fernando Villadelángel. Arriba, sala interactiva en el Munal

esparcimiento en espacio de consumo. Las tres categorías propuestas por la “nueva museología” continúan con gran vigencia, pero es necesario actualizar dichas concepciones para enfrentar la relación entre el museo y la sociedad contemporánea.

EL MUSEO Y EL ESPACIO PÚBLICO

Para analizar las posibilidades de una museología con vocación social en el entorno contemporáneo proponemos incorporar la noción de espacio público planteada por Jürgen Habermas —y que bien podría ubicarse en el cruce de las categorías sustentadas por la “nue-



Propuestas gráficas en distintos soportes: arriba, *Literaturas del exilio...*; fotografía de Fernando Villadelángel. Izquierda y derecha, *Materia y sentido...* en el Munal

va museología”: ese ámbito de la vida social en el que se expresan las opiniones de los individuos. En dicho ámbito el individuo tiene la posibilidad de dar a conocer los juicios que, por lo general, permanecen privados. Es allí donde se puede dar el contrapeso al poder mediante la opinión pública, lo que establece uno de los mecanismos democráticos por excelencia: la oportunidad de expresar, criticar y analizar la acción del otro, en este caso, del Estado.¹²

Esta acción, la capacidad de posicionarse y expresarse ante los demás, es una de las manifestaciones clave de toda acción política —entendida tal como la define Hannah Arendt: la acción humana, o más propiamente, el espacio en que se desarrolla la acción de los hombres.¹³

El problema es que para dedicarse a la vida política se necesita tiempo; o bien, tener la vida solucionada, ser un profesional en ese campo o no tener nada que perder. En los casos intermedios hay poco lugar para la política y la participación. En las sociedades actuales, dominadas por las horas laborales y el ocio mediatizado entregado al consumo, el espacio y el tiempo para incidir en la vida política, esto es, la participación social en asuntos de nuestro interés, se ven relegados por necesidades inmediatas.

El museo de titularidad estatal es, a fin de cuentas, una institución pública cuyos objetivos están orientados a la sociedad. Pero son pocos los canales y los espacios donde el público tiene la oportunidad de incidir en la acción del museo, como no sean los estudios de público o algunos casos excepcionales de participación directa que en su mayoría están reservados a los patrocinios o al trabajo entre los especialistas.

Si la museología, como disciplina científica, estudia y propone los espacios de acción para el museo, es decir, el ámbito de las potencias, queda claro que una de sus tareas fundamentales en los parámetros de lo contemporáneo es la relativa a los espacios para la interlocución, mediación y participación social: facilitar los encuentros e intercambios a partir de aquello que le es propio a un museo.

Desde la lógica de trabajo de una institución compleja —ubicada en un contexto específico, ante la acción de grupos sociales diferenciados y a partir de valores culturales en revisión constante— la estrategia central ha de impulsar esta esfera de intercam-



Dos espacios en el Munal:
izquierda, sala de la colección
permanente; derecha, módulo
bluetooth de *Materia y sentido...*



Las tres categorías propuestas por la “nueva museología” continúan con gran vigencia, pero es necesario actualizar dichas concepciones para enfrentar la relación entre el museo y la sociedad contemporánea

bio en el cruce de los múltiples intereses y necesidades de las comunidades incidentes, según las tareas fundamentales de todo museo –conservar, investigar y difundir–, pero ahora volcadas hacia un entorno vivo, problemático y altamente diverso.

A la luz de los reclamos propios de los años 60 es necesario plantear cómo se establece la relación entre el contexto y las potencias del museo, así como examinar de qué modo conviven los múltiples agentes que concurren en la esfera de acción museal, ya que, señala Hannah Arendt, “toda nueva acción y todo nuevo comienzo caen en una trama ya existente donde, sin embargo, empieza un nuevo proceso que afectará a muchos, incluso más allá de aquellos con los que el agente entra en contacto directo”.¹⁴

Para delinear las coordenadas de esta esfera es necesario determinar quiénes accionarían o accionan en un museo y cómo se establecen los flujos de intercambio entre ellos.¹⁵ Tradicionalmente hablamos del ámbito de los especialistas: curadores, conservadores, directores, administradores, profesionales de la comunicación educativa, etcétera, y al parecer gran parte de las acciones que ocurren en un museo están destinadas a nuestros pares, esto es, a los especialistas y no a los públicos que se encuentran privados de sitios para la acción.

Podemos ubicar en distintos niveles a los actores que el museo reúne, los productores o generadores culturales, los públicos activos, los casuales y, por supuesto, los que no acuden pero que tienen algún interés en torno a él, se incluyen los que de alguna forma trabajan para el espacio museístico o que guardan

alguna relación productiva, como los proveedores o prestadores de servicios.

Para articular estas acciones a partir de los intereses de los diversos agentes proponemos acudir al esquema de subsidiariedad, en el que la institución no interfiere en el ámbito de competencia de los otros sino que les ayuda a conseguir sus objetivos y coordinar su ejercicio con los componentes restantes del tejido social.¹⁶

Esta posición subsidiaria implica no colocarse como aquel que sabe qué es lo mejor para el otro sino presentar qué se puede hacer y ofrecerlo a los diversos actores para que en la medida de sus intereses se sumen a la acción conjunta, evitando institucionalizar revoluciones o dirigir las decisiones como mero orquestador social.



Sala Corea del MNC

Para ello se propone publicitar los fundamentos de la institución y las reglas propias de su accionar —el alcance del trabajo de los especialistas, así como las intenciones en el interior de su política cultural— y proyectar los servicios y canales de acción que puede ofrecer de acuerdo a objetivos múltiples.

Abrir la acción a factores varios siempre implica un riesgo y requiere de la negociación y el establecimiento de consensos, sabiendo que el museo ha de cumplir con las tareas que le son fundamentales. Es por esta apertura que comienza una auténtica dimensión de agencia, cuando ejerce su función social en la comunidad desde un espacio para la acción de los distintos. Museo como lugar para el ejercicio conjunto, para el debate de los discursos y las agendas, para el trabajo en lo que es común —en este nivel, el museo significa o crea sentido desde su comunidad, desde aquellos que en él se reconocen como individuos y miembros de un grupo en un contexto determinado y a partir de valores e intereses comunes.¹⁷

MUSEOLOGÍA SOCIAL

Desde un punto de vista histórico parece que la producción se concentra, cada vez más, en los “otros”, y que gran parte de la ciudadanía se ha convertido en consumidora. La agencia cultural en el museo parte de recuperar su capacidad para la cultura en acto y no como simple espectáculo unidireccional.

Una museología social surge de asumir al museo como un lugar de interés público que requiere adaptarse a las nuevas formas de lo colectivo, al consumo que propone Michel de Certeau como una actividad creativa, un modo de estructurar nuevos contenidos mediante elementos dados;¹⁸ parte de la convivencia simultánea de distintos grupos sociales y de la necesidad de dar cabida a otros tipos de producción cultural, así como a la distribución y circulación de los discursos.

De cuarenta años a la fecha muchas cosas han cambiado. Los primeros museos surgidos bajo el paradigma de la “nueva museología” se enfrentan hoy al mundo del capitalismo tardío. Si bien la expansión del campo cultural acompaña a las décadas de los 60 y 70, el avance decisivo de las industrias culturales muta la relación con la oferta y las posibilidades de acción. El reclamo por sociabilizar al patrimonio en su dimensión cultural va a la par de las transformaciones estatales y la constitución incipiente de una democracia o de modelos de participación social y accesibilidad, lo que requie-

re que el museo no sea más lugar para el discurso oficial controlado y establecido por un grupo sino que se abra al debate de las ideas y las necesidades que devienen políticas públicas.

Los mecanismos para una representación de la ciudadanía en las instituciones, así como la emergencia de la sociedad civil que desplaza a la masa, han abierto los canales para la participación social y política, la crítica y la necesidad de establecer esquemas de corresponsabilidad. El principio rector, al menos el que aquí se propone, es asentar la interlocución activa con aquellos interesados en el museo y con quienes comparten ese territorio / patrimonio / comunidad.

Si el museo ha sido puesto en entredicho —en tanto dispositivo disciplinario que ha generado una serie de tecnologías para que el visitante salga repitiendo una verdad inmutable— también da ocasión para desmontar la idea de desarrollo relacionada a la adecuación de paradigmas escritos desde otra latitud. Para el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) “el concepto de desarrollo humano está vinculado, por origen y por sus implicaciones, con la cultura”.¹⁹ Es por tanto necesario construir de forma conjunta la dimensión de esa noción de cultura e incentivar la producción creativa desde la perspectiva del desarrollo entendido como la posibilidad de alcanzar el máximo de las capacidades individuales y colectivas de acuerdo con los intereses particulares y sociales.

La posibilidad de intervenir en la agenda de los museos por parte de una sociedad civil que poco a poco se ha ido constituyendo lleva a asumir a la institución pública como un espacio de servicio

y diálogo y no como un faro que busca iluminar a los descarriados. Exigir cuentas a los museos, cuestionarlos, cambia el esquema de fuerzas permitiendo dirigir las acciones hacia un bien común tan accesible en teoría como complejo en la práctica: el que permite el alejamiento respecto de las estructuras del deporte ilustrado y con rumbo a la agencia enfocada al cambio social y el desarrollo.

Abrir ese espacio de participación activa entre los especialistas y los interesados conlleva la capacidad para incidir en los discursos y la programación. ¿Es posible una agenda común entre el museo y su comunidad? El primer paso es abrirse para debatir en la realidad cotidiana y fundar canales para la crítica y la acción conjunta; es decir, impulsar otro tipo de experiencias y formas de relación con los discursos planteados desde el museo, como la construcción acompañada de conocimiento, ese aprender a aprender tan necesario en la sociedad contemporánea, o el juicio razonado de los discursos expuestos.

Pensar en una “museología social” con respecto a los museos que ya existen implica renovar la lógica de acción en espacios que fueron planteados desde estructuras sociales y concepciones y dispositivos preexistentes. Actualizar los cimientos de la “nueva museología” –territorio, comunidad y patrimonio, partiendo de su apertura y transformación en el entorno social contemporáneo– es el primer paso para la constitución de esa agencia para el cambio.

El principio de problematización y apertura de los conceptos permite que en esos intersticios se puedan ir filtrando las acciones para una “museología social” en el mundo contemporáneo ■

* Arquitecto, CNME-INAH

NOTAS

1 Del lat. *agens*, *-entis*, part. act. de *agere*, hacer, *Diccionario de la lengua española* (22ª edición), Madrid, RAE-Espasa Calpe, 2001.

2 Cfr. Adolfo Escudero, “Los museos del INAH en el año 2000”, en *Dimensión antropológica*, México, INAH, septiembre de 2008, www.dimensionantropologica.inah.gob.mx; Peter an Mensch, “*Museology and management: enemies or friends?*”, en *Museum Management in the 21st Century*, Tokio, Museum. Management Academy, 2004; François Mairesse, “¿Ha terminado la historia de la museología?”, en *Museología e historia*, Munich, ICOM, 2006.

3 “Lamaré literalmente dispositivo a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”, Giorgio Agamben, en *¿Qué es un dispositivo?*, Roma, Edizioni Nottetempo, 2006.

4 Cfr. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1975.

5 Hugues de Varine, “*The Museum as a Social Agent of Development*”, en *ICOM News*, núm. 1, París, ICOM, 2008.

6 Resoluciones de la mesa redonda “La importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo”, celebrada en Santiago de Chile el 31 de mayo de 1972.

7 Cfr. Georgina de Carli, “Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y

modelos”, en *Revista ABRA*, San José, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Costa Rica, 2003.

8 Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

9 John Howkins, *The Creative Economy*, London, Penguin, 2001.

10 Hal Foster, “*Why all the hoopla?*”, en *London Review of Books*, vol. 23, agosto de 2001.

11 Cfr. Elizabeth Deeds Ermarth, “La noción de ‘condición discursiva’”, en *Beyond History, Rethinking History*, Londres, Routledge, 2007.

12 Cfr. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

13 “Dondequiera que los hombres coincidan se abre paso entre ellos un mundo, y es en este «espacio entre» [Zwischen-Raum] donde tienen lugar todos los asuntos humanos”, Hannah Arendt, en *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1995.

14 *De la historia a la acción*, México, Paidós, 2005.

15 M. Trimarchi, “El análisis, principal-agente”, en R. Towse, *Manual de economía de la cultura*, Madrid, Fundación Autor, 2005.

16 A. El principio de subsidiariedad tiene como función general garantizar un grado de independencia a una autoridad inferior con respecto a una instancia superior, un poder local o uno central. Se trata, por lo consiguiente, de un reparto de las competencias entre varios niveles

de poder, principio que constituye la base institucional de los estados federales. B. Aplicado en el marco de la comunidad, el principio de subsidiariedad implica que los estados miembros conserven las competencias que están en condiciones de gestionar más eficazmente por sí mismos; a la comunidad corresponden los poderes que aquellos no pueden ejercer de manera satisfactoria. (Fichas técnicas del Parlamento Europeo consultadas en abril de 2008: http://www.europarl.europa.eu/factsheets/1_2_2_es.htm).

17 “La acción muda no existe, o si existe, es irrelevante: sin palabra, la acción pierde al actor y el agente de los actos sólo es posible en la medida en que es, al mismo tiempo, quien dice las palabras, quien se identifica como el actor y anuncia lo que está haciendo, lo que ha hecho o lo que trata de hacer”, Hannah Arendt, en *De la historia a la acción*, México, Paidós, 2005.

18 “Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la ‘vigilancia’, resulto tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos (también ‘minúsculos’ y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos”, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano* (vol. 1), México, Universidad Iberoamericana, 1996-1999.

19 *Informe sobre desarrollo humano del PNUD*, Madrid, Mundi-Prensa Libros, 2004.



Sala de la colección permanente del Munal



La muerte de Atanasio Girardot en Bárbula, Cristóbal Rojas, 1883, óleo sobre tela, 280 x 210 cm., colección Museo Bolivariano

Un modelo civilizatorio en una muestra futurista

LUIS ADRIÁN GALINDO C.*
FOTOGRAFÍAS Archivo Museo Bolivariano

A partir de la segunda mitad del siglo XIX las naciones del mundo encontraron en las exposiciones universales –que hasta hoy continúan realizándose– una nueva manera de prefigurar un orden y preconizar las bondades de la modernidad. Consideramos que la acción cultural y política de la expografía como sofisticado instrumento de dominación cultural no sólo consiste en traducir el pensamiento ideológico reinante en un espacio tridimensional pleno de lenguajes diversos (objetos, imágenes, sonidos, textos y conductas) orgánicamente estructurados, sino también en escenificar un deseo a futuro e imbuir a los visitantes a través del ritual del recorrido expositivo, en una suerte de “profetización” del país anhelado. La expografía es un dispositivo de inmersión y seducción colectiva hacia una realidad por construir, y en este sentido la exposición como instrumento de la cultura suele anteceder al total dominio imperial –y no al contrario.

Parte fundamental de nuestra tesis consiste en que la expografía opera de manera contrapuntística entre construcciones de imaginarios de lo que una sociedad aspira ser y tensiones generadas por la imposición de una ideología dominante en construcción.



Guerrera que perteneció a Simón Bolívar, cosida, colección Museo Bolivariano. A dos páginas, espada elaborada por el famoso orfebre Chungapoma que la municipalidad de Lima obsequió al Libertador ("Espada del Perú"), 1825, fundición y labrado en oro de 18 quilates, acero e incrustaciones de brillantes, colección Museo Bolivariano



La Venezuela del siglo XIX participó en varias exposiciones universales, la primera de ellas en Londres, en 1862, cuyos temas centrales fueron la agricultura, la industria y las bellas artes. Luego vendrían París, en 1867; Viena, en 1873; Bremen, en 1874, y Filadelfia, en 1876. El investigador alemán Adolfo Ernst, uno de los primeros pensadores positivistas del país, fue el encargado de organizar la participación venezolana en algunas de las muestras citadas. Y fue precisamente a él a quien el presidente de la república Antonio Guzmán Blanco asignó la elaboración de una memoria descriptiva de lo que podríamos considerar el evento más extenso y elocuente realizado hasta la fecha sobre el pensamiento político y social de Venezuela. Basados en el ejercicio de Ernst, haremos una aproximación a la Exposición Nacional de 1883.

De acuerdo con Ernst, Guzmán Blanco tuvo desde el principio la intención de realizar una muestra como parte de los actos conmemorativos del centenario del natalicio de Simón Bolívar. Algo que, conforme a las palabras del entonces presidente, diera "una idea lo más exacta posible del estado actual de Venezuela y de su adelanto progresivo en sus distintas épocas, desde el siglo pasado a la fecha". No nos sorprende el hecho de que, así como la Europa del XIX influyó en Guzmán Blanco y en lo que toca a su gestión, la moda de las exposiciones universales atrajera su interés y se correspondiera tan fehacientemente con el espíritu de la Venezuela guzmancista, lo que implicó que sus resultados hayan satisfecho no sólo al Ejecutivo Federal sino también a la intelectualidad y sociedad caraqueñas.

Como lo exigen las exposiciones en su tipo, Venezuela también construyó un edificio para albergar la suya. El espacio se levantó en un año con un estilo arquitectónico neogótico, frente a la fachada sur de la hoy Asamblea Nacional, en el centro de Caracas. Aquí el palacio de exposiciones funcionó como una piel, un contenedor, una envolvente que organizó, caracterizó y dio identidad corporal a un contenido que, como veremos, presentaba sobre todo aspectos de un país más rural que industrial, una nación que necesitaba despojarse de su condición "bárbara" para ir vistiendo un nuevo modelo, signo de la modernidad y el desarrollo —de allí el estilo neogótico de la construcción.



El edificio cumplió su función no sólo en el interior; también constaba de una torre “almenada” que permitía admirar los avances urbanísticos e industriales de Caracas. Así describió Ernst el paisaje de la ciudad visto desde las alturas:

Preciosa es la vista que allí se presenta al espectador, sobre todo el valle de Caracas: como ricas alfombras aparecen inmediatamente debajo los jardines de la plaza Guzmán Blanco y del Capitolio; alrededor se extiende la capital con la red rectangular de sus calles, sus templos y demás edificios y monumentos notables: hacia el occidente se divisan los techos metálicos de la estación del ferrocarril de La Guaira [...] Al sur cierra el cuadro la cadena de las colinas del Rincón del Valle, en cuyas faldas se distingue el tren del ferrocarril del Centro.

El público era recibido por una sala de recepción o vestíbulo y de allí podía entrar, por la derecha, al Salón Bolívar, o por la izquierda, al Salón de Bellas Artes. Veremos que en esta exposición resaltaron dos figuras que, como héroes míticos, aseguraban el orden necesario para lograr el progreso y la modernidad: los propios Simón Bolívar y Guzmán Blanco.

En el Salón Bolívar se presentaba una amplia colección de piezas que pertenecieron al Libertador, algunas provenientes de la colección privada de Antonio Leocadio Guzmán y el resto del Museo Nacional. Se trataba de objetos de uso personal y cotidiano, como una sopera y un plátón de plata, dos cucharillas doradas y una caja de rapé, en contraposición a otros para uso militar o ceremonial, ya sea condecoraciones, la urna en la que trasladaron los restos del prócer, la primera lápida y una cantidad importante de ofrendas de distintos géneros realizadas por instituciones nacionales y extranjeras con motivo del centenario, como obras pictóricas, literarias y banderas. Destacaban las pinturas *Encuentro de Bolívar y Sucre en el Desaguadero de los Andes*, de Manuel Otero, y *La presentación de la bandera invencible de Numancia*, de Arturo Michelena. De tal manera que esta sala centró la atención del público en el Bolívar héroe, aunque también había otras obras de Jacinto Inciarte y del mismo Michelena, además de esculturas en bronce

Guzmán Blanco tuvo desde el principio la intención de realizar una muestra como parte de los actos conmemorativos del centenario del natalicio de Simón Bolívar.

Algo que diera “una idea lo más exacta posible del estado actual de Venezuela y de su adelanto progresivo”

Banda militar del prócer (detalle), tejida y bordada, colección Museo Bolivariano





Encuentro de Bolívar y Sucre en el Desaguadero de los Andes, Manuel Otero, 1883, óleo sobre tela, 160 x 230 cm., colección Museo Bolivariano

cuyos temas principales homenajeaban a Antonio Guzmán Blanco y a Cristóbal Colón, completando así una trama objetual y visual que, reforzada en las siguientes salas, enlazaba en un continuo los tres únicos periodos históricos que el pensamiento político deseaba enfatizar.

En el Salón de Bellas Artes se hallaban trabajos de artistas que habían recibido formación académica en Europa. A mano izquierda Ernst señaló el atractivo de la escena de Manuel Cruz, de tres y medio metros de altura por dos de ancho, que retrataba la matanza del cacique Guai-caipuro y su grupo, vencidos por los españoles que huían victoriosos. Al parecer, era la única obra en el salón que hacía referencia a las sociedades indígenas, y su contenido se presentaba “minusválido” ante la secuencia histórica que le seguía: *La firma del Acta de la Independencia*, de Martín Tovar y Tovar, icono de la plástica del país que por su calidad expresiva y sus dimensiones atrapó la mirada del público; *Betsabé*, estudio de un desnudo en París por trazo de Pedro Emilio Rodríguez Flegel; *La Margarita del Fausto*, de Maury, estudiante de la Escuela de Bellas Artes de París; *La muerte del Libertador*, de Antonio Herrera Toro; *La muerte de Atanasio Girardot en Bárbula* y *Ruinas del antiguo convento de los [mercedarios]*, de Cristóbal Rojas; *Retrato del general Roberto Ibarra*, *Cabeza de una anciana* y *Tipos italianos*, de Tovar, y *Vista de la ciudad de Maracay*, de Romero. Finalmente, Ernst resaltó una escultura de J.A. Vander-Kerckhoven, un retrato en medallón de Ana Teresa de Guzmán Blanco.

Se buscaba, pues, escenificar el modelo de país que se quería construir. En un edificio imponente, al mejor estilo arquitectónico en boga, una nación capaz de liberarse del dominio español mediante grandes batallas militares, objetivadas en una colección de conde-



coraciones, armas de guerra, uniformes del Libertador Simón Bolívar, pinturas realizadas en las corrientes artísticas más reconocidas y frente a un pasado indígena recordado con melancolía y tristeza por su gran debilidad ante los conquistadores. El espacio se completaba con la ornamentación de paredes y techos en salas, realizada por artifices nacionales y extranjeros que trazaron referencias a la Independencia y al pensamiento político del gobierno guzmancista: “El salón oriental contiene en ocho viñetas, sostenidas por figuras de niños, alegorías correspondientes a los ocho ministerios que constituyen el Ejecutivo Federal”, escribió Ernst. La decoración finalizaba con imitaciones de pisos de mármol, cornisas, rosetones y techos con frescos pompeyanos. En el centro del patio interior fue colocada la pila bautismal de Bolívar, acaso guiño a las fuentes y jardines centrales que entonces eran un orden constante en las exposiciones universales.

En el palacio principal, además de los salones Bolívar y de Bellas Artes, se encontraban seis salas que circundaban un patio central “de catorce metros de ancho por veintiséis de largo, rodeado de diez y seis arcos apoyados sobre columnas apareadas que soportan una ancha cornisa coronada por un elegante festón”. Fue en ellas donde se presentaron los avances tecnológicos del momento, como maquinaria a vapor de seis caballos de fuerza, una locomotora original de Winckelmann Hermanos, aparatos para la explotación de minas, instrumentos tipográficos, libros y periódicos, máquinas de coser y procesadoras de productos agrícolas, entre otros. Igualmente se mostraron productos industriales en metal, joyería y tela; atavíos representativos de la moda y la clase social dominante, como sombreros, trajes, abanicos, bordados,

La firma del Acta de la Independencia, Martín Tovar y Tovar, 1883, óleo sobre tela, 454 x 656 cm., colección Salón Elíptico del Palacio Federal



Palacio de la Exposición Nacional de 1883; imagen tomada de *La crítica de la arquitectura en Venezuela durante el siglo XIX*, Leszek Zawisza, Caracas, 1998, Consejo Nacional de la Cultura

La distribución en el palacio principal presentaba dos lados complementarios: en el lado norte, la historia de los vencedores (salones Bolívar y de Bellas Artes); en el sur, seis salas con el legado y el futuro inminente de esa historia: la modernidad. Sin embargo, llegados hasta este punto, surgiría la pregunta: “¿con qué recursos haremos la Venezuela moderna?”

encajes elaborados por las niñas de los colegios de Caracas y otras prendas que caracterizaban un modo de vida que apenas prosperaba en la capital aunque era símbolo del deseo de todo un país.

La sombrerería propiamente dicha formaba uno de los grupos más notables en la exposición [...] Los sombreros de Dubbers y Ca., Sombrería de La Palma, llenaban una gran vidriera en forma de pirámide truncada de ocho caras [...] La colección comprendía quince muestras de la materia prima: pelo de conejo y de liebre de diferentes procedencias, varias piezas de fieltro o batisaje [...] y un número considerable de sombreros de diferentes formas, todos bien hechos, livianos y elegantes [...] Hoy se compran en Caracas sombreros tan elegantes y tan baratos como los hay en los grandes almacenes de París.

La espectacular muestra incluía un sistema de iluminación a carbón con catorce reflectores. De esta manera la distribución en el palacio principal presentaba dos lados complementarios: en el lado norte, la historia de los vencedores (salones Bolívar y de Bellas Artes); en el sur, seis salas con el legado y el futuro inminente de esa historia: la modernidad. Sin embargo, llegados hasta este punto, surgiría la pregunta: “¿con qué recursos haremos la Venezuela moderna?”

Debido a que los productos llegados de diversas partes del país superaron las expectativas de los organizadores, la exposición se extendió desde el palacio principal con la construcción de una segunda ala al este, hasta la sede de la Universidad de Caracas, para abarcar un total de cinco mil metros cuadrados. Fue allí donde se dispuso la Venezuela rural, simbolizada principalmente por una suerte de diorama con pájaros vivos en grandes jaulas, “agua corriente en su suelo y paisajes tropicales pintados al fresco sobre la pared del fondo”.

Se mostraban asimismo riquezas minerales, vegetales y animales. Oro, cobre, hierro, piritita, plomo, plata, asfalto, petróleo y derivados como el querosén y la bencina extraídos de la Petrolia del Táchira; dos mil setenta especies aprovechables, entre maderas, tintes, fibras y plantas; lana de oveja, pieles de monos, tigres, cunagueros... ciento veinte muestras de aves “embalsamadas”. En fin, un sinnúmero de productos que perfilaban una geografía de grandes riquezas –muchas de ellas desconocidas para el público ciudadano– en una narrativa expográfica que, desde la gramática de la dominación, invitaba al país a despertarse de la barbarie.

Barbarie que también estuvo simbolizada desde el imaginario del poder por la presencia de cestería indígena y criolla, telares y tejidos artesanales, instrumentos rústicos de pesca y piezas arqueológicas, figurillas y vasijas cerámicas, todo aludiendo a un pasado de rarezas

y creatividad ingenua e infantil. De esta manera, el palacio de la Exposición Nacional de 1883 prefiguró de forma contrapuntística, primero en su ala principal, con los lados norte y sur, a la Venezuela de la historia de los vencedores, la del orden y el progreso; y en el este, a la Venezuela prístina, natural, de grandes riquezas, pronta a ser civilizada. En efecto, el montaje asimilaba muchos códigos expográficos de las muestras universales, escenificando la razón eurocéntrica de múltiples escisiones gravitantes entre cultura y naturaleza. Un modelo civilizatorio en una exposición futurista.

La Exposición Nacional de 1883 debió significar un gran impacto: por sus salas pasaron, en sus treinta y nueve días de apertura, 62 mil 761 visitantes de un total aproximado de ochenta mil habitantes en la Caracas de fines del siglo XIX. Pudo ser, para la mayoría, parte de una experiencia del ejercicio del poder, experiencia constructora de imaginarios, seductora y dinamizadora de las intersubjetividades que hasta hoy practicamos en los museos oficiales ■

* Antropólogo. Director del Museo Nacional de las Culturas, Venezuela

BIBLIOGRAFÍA

Ernst, Adolfo, *Obras completas*, (Blas Bruni Celli, comp.), 6 vols., Caracas, Presidencia de la República, 1986 [1884].



La presentación de la bandera invencible de Numancia, Arturo Michelena, 1883, óleo sobre tela, 179 x 225 cm., colección Museo Bolivariano

C U L T U R A E N C A R A C A S

Nuevas instituciones de la
VENEZUELA



UELA BOLIVARIANA*

TATIANA FLORES**

FOTOGRAFÍAS Cortesía del Centro de Arte La Estancia y Cultura Chacao

En 2002 visité Venezuela con un amigo de la ciudad de México. Entre los atractivos turísticos que lo llevé a conocer estaba el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, conocido desde 2006 como Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC). A menudo había cantado las alabanzas de esa venerable institución, uno de los primeros museos latinoamericanos enfocados al arte de la posguerra que incluía en su colección obras de Picasso, Matisse, Miró y Fontana, así como de maestros venezolanos. Para que la experiencia fuera genuinamente urbana, decidí llevarlo en el Metro, que de igual modo ha sido durante mucho tiempo motivo de orgullo para los caraqueños.

Emprendimos la visita el 24 de julio, jornada feriado. En principio era un buen día para viajar en el subterráneo porque no estaría muy lleno. Hicimos el trayecto sin problemas. Sin embargo, en cuanto llegamos a la estación Bellas Artes algo pareció estar terriblemente mal. La plaza, situada entre el museo y la estación, se veía abandonada. Llenos de inquietud, sujetamos con fuerza nuestras billeteras y corrimos hasta el MACC. Afuera de Parque Central, un conjunto modernista que alberga las construcciones más altas de Sudamérica, nos sobresaltó un proyectil que cayó a mis pies: un hueso de mango arrojado desde las alturas. Entramos en el edificio sin apenas disipar nuestra ansiedad. Las galerías estaban desordenadas, algunas vacías y sin iluminación. No vimos guardias de seguridad, ni siquiera en los accesos que comunican el interior del museo con los espacios públicos exteriores, que se veían oscuros y ominosos. Tras una muy breve visita, corrimos al

Fisicromía
en la capital
caraqueña

cercano hotel Hilton y tomamos un taxi a casa, cancelando los recorridos que había planeado a la Galería de Arte Nacional y al Museo de Bellas Artes.

La experiencia fue sintomática de la crisis que afectaba a la cultura venezolana al inicio del nuevo milenio. En ese entonces algunos factores llevaban a los críticos de Hugo Chávez a acusarlo de descuidar el patrimonio cultural del país. Los ejemplos sobaban: la desaparición de la *Odalisca con pantalones rojos*, de Matisse, de las instalaciones del MACC; el abrupto despido de su directora, Sofía Ímber, junto a otros funcionarios –sin olvidar el retiro de su nombre al lugar–; el vandalismo frecuente contra obras de arte público, que dejó arruinadas esculturas de los maestros Rafael de la Cova, Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero; la estandarización de los logos de todos los museos; el abandono de áreas icónicas de la capital, como el Centro Histórico y el bulevar de Sabana Grande, donde se asentaron vendedores callejeros, y el uso como arena política del teatro Teresa Carreño, principal complejo de las artes escénicas.

Sin embargo, la situación actual indica avances promisorios para el patrimonio artístico de Venezuela; así lo señalan las restauraciones de monumentos y zonas urbanas, emprendidas y muy publicitadas por el gobierno, y una creciente presencia de núcleos culturales controlados por la oposición.

Para rastrear los cambios conviene comenzar con el disputado espacio del museo, que como institución ha vivido la continuidad y la transformación. Si bien de su geografía se ha marchado personal de alto perfil, muchos de los miembros del gremio –incluyendo algunos directores– han estado empleados desde antes que Chávez asumiera la presidencia en 1998, aunque en diversas funciones. Muestras recurrentes, como el Salón Pirelli de nuevos artistas y la Bienal “Barro de América”, han tenido lugar antes y después del arribo del régimen. No obstante, la estructura museística fue alterada de manera sustancial con la creación en 2005 de la Fundación Museos Nacionales (FMN), que hoy supervisa los espacios de su competencia que bajo gobiernos anteriores funcionaban discrecionalmente. Ahora los directivos se reúnen con cierta regularidad con el ministro de Cultura y el presidente de la FMN para discutir la programación y las metas comunes. Uno de los principales objetivos ha sido integrar al mayor número posible de personas en sus actividades, no sólo como visitantes sino también como activos proponentes de políticas.

Parte de los grandes retos del gobierno radica en lograr que el sentido del museo sea coherente con su propia ideología de la democracia participativa. Los más fervorosos “chavistas” querrían ver una reimaginación completa de la entidad, una ruptura con las estructuras del pasado. En opinión del artista Oscar Sotillo, el sistema museal fue diseñado para la “distribución del fetiche burgués llamado arte” y es, por su propia naturaleza, excluyente; en consecuencia, considera que en las calles puede hallarse arte auténtico que no necesita ser legitimado por un recinto. Por su parte, miembros de la comunidad que expresan sus opiniones en foros abiertos promovidos por el Estado, coinciden en que antes de la presidencia de Chávez se sentían excluidos y alienados de los museos; por lo mismo, hoy desean afirmar su presencia en esos espacios, como público asistente e incluso como participantes en las exposiciones.

Si bien los museos han montado exhibiciones con el tema de comunidades particulares y han buscado otras maneras de interactuar con los visitantes, las pautas y las decisiones institucionales siguen siendo verticales. Además, en los últimos años ha habido muchos cambios en los puestos de alto nivel, lo que dificulta mantener un plan de acción coherente. Por ejemplo, en 2008 Francisco Sesto, *Farruco*, poeta y arquitecto, fue reemplazado como ministro de Cultura por Héctor Soto, quien estudió veterinaria. Esto alterará, sin duda, la política cultural existente; faltará ver cuáles serán los resultados.

Un proyecto que ha visto modificaciones de guardia es la construcción de la nueva sede de la Galería de Arte Nacional, que alberga la colección nacional de arte vene-





zolano. El plan, que se inició en 1988, ha tenido largas demoras, pero su inauguración en 2010 o 2011 marcará un nuevo paradigma al trasladar las colecciones del edificio diseñado por Carlos Raúl Villanueva, ligado al viejo orden, a un recinto completamente bolivariano. Hasta ahora, sin embargo, el papel de los museos en el “socialismo del siglo XXI” sigue siendo una obra en construcción.

Ante la crisis de identidad museística es atinado que otras instituciones hayan asumido papeles más activos en la vida cultural de la ciudad. El Centro de Arte La Estancia, financiado por Petróleos de Venezuela (PDVSA), y Cultura Chacao, con fondos de la municipalidad de Chacao, se han vuelto los abanderados de los espacios de arte público desde polos opuestos del espectro ideológico.

La situación actual indica avances promisorios para el patrimonio artístico de Venezuela; así lo señalan las restauraciones de monumentos y zonas urbanas, emprendidas y muy publicitadas por el gobierno, y una creciente presencia de núcleos culturales controlados por la oposición



Esfera apaisada, proyecto escultórico de la Venezuela Bolivariana

En una propiedad histórica en Chacao, con una casa colonial y mil quinientos metros de jardines, Centro de Arte La Estancia abrió al público en 2004. Su directora es Beatrice Sansó de Ramírez. El lugar ofrece exposiciones de arte, espectáculos, programas para niños y talleres educativos, con una afluencia de alrededor de cuarenta mil visitantes al mes. Además de las actividades realizadas en su sede, se ha hecho presente en áreas de bajos ingresos y regiones petroleras, y planea programas culturales con agencias del Ministerio del Poder Popular para la Energía y el Petróleo. Asimismo, apoya a artistas y grupos escénicos a cambio de proyección social y tiene un papel muy importante en el financiamiento de la restauración del patrimonio cultural. De hecho, no son pocas las obras de arte vandalizadas o abandonadas al deterioro que han sido cuidadosamente restauradas por el Centro de Arte La Estancia, iniciativa que se ha extendido en beneficio del bulevar de Sabana Grande, el paseo Los Próceres, el Centro Histórico y las modernistas Torres del Silencio. A este proyecto se suman otros de carácter social, como los relacionados con la salud y la atención comunitaria.

Centro de Arte La Estancia tiene un enfoque decididamente nacionalista y se propone fomentar un sentido de identidad colectiva orgullosa de sus raíces y tradiciones. Sus muestras presentan, en un discurso muy didáctico, tanto obras de maestros reconocidos como temáticas historiográficas y folclóricas. Además, contempla otros puntos de difusión del arte y la cultura en aeropuertos y gasolineras de PDVSA de todo el país. Entre sus nuevas acciones está la planeación de dos museos: uno para la colección PDVSA de arte venezolano del siglo XX y otro sobre la historia y la cultura del petróleo.

Con su gran diversidad de actividades, sus metas ambiciosas y los ingresos petroleros –en apariencia inagotables– el Centro de Arte La Estancia ha creado un modelo único e idiosincrásico que hace sentir su presencia en las vidas de los caraqueños.

La fundación Cultura Chacao busca un impacto social similar, aunque a un nivel más acotado. Sus actividades, sin fines de lucro, incluyen la operación del Centro Cultural Chacao –un espacio inaugurado en 2004 que cuen-

Vista exterior de Cultura Chacao



ta con una galería y un área multifuncional que también alberga a la orquesta juvenil local— comisionar arte público, organizar festivales y talleres, y supervisar otros centros culturales aledaños, como la Biblioteca Herrera Luque. La entidad está construyendo un teatro con tecnología de punta que será abierto a fines de este año. Su presidenta, Diana López, señala que sus tres objetivos principales son ofrecer una gran variedad de programas culturales, mejorar la infraestructura existente mediante la creación de nuevos espacios y, lo más importante, involucrar activamente a las comunidades locales.

Cultura Chacao se retroalimenta de los vecinos mediante sondeos y mesas redondas que alientan la facilidad de acceso y la comunicación constante. Recibe entre 85 y 90 por ciento de sus ingresos de la municipalidad de Chacao —bastión opositor— y el resto de donantes privados, a menudo de corporaciones aledañas y embajadas. Los gobiernos federal y estatal no contribuyen para su operación. En cuanto a difusión y programación, sus metas parecen muy similares a las de FMN y PDVSA, sin embargo la propia institución considera que opera a partir de premisas muy diferentes. Diana López recalca que “el gobierno central y quienes comparten su visión utilizan los recintos culturales con fines políticos”, Cultura Chacao, en cambio, acoge una diversidad de opiniones y ofrece un espacio para el debate y la reflexión, no para la doctrina.

En efecto, a diferencia de los museos y otras agencias financiadas por el gobierno, cuya misión primordial es promover una identidad colectiva socialista, Cultura Chacao respeta la individualidad artística, y ha fungido como un

sitio de encuentro para creadores que se sienten excluidos del circuito oficial. Su galería, por lo demás, presenta casi exclusivamente arte contemporáneo, en muestras individuales y colectivas organizadas con rigor.

A pesar de su privilegiada ubicación en Caracas, Cultura Chacao se empeña en evitar cualquier atisbo elitista. Sus publicaciones incluyen dos libros que celebran la historia y las tradiciones de diversos barrios de bajos ingresos, mientras que los murales públicos que ha comisionado han respondido a los deseos de las comunidades que los acogen. El evento más popular en su organización es “Por el medio de la calle”, festival callejero anual que busca rescatar el espacio público a través de las artes. Además de ofrecer presentaciones de música, danza y teatro, y mostrar la obra de doscientos artistas, el encuentro aborda los conceptos de violencia y temor, brindando un refugio temporal a las masas urbanas que en la más reciente edición llegaron a un número de veinte mil personas. Todas las actividades del centro están orientadas a mejorar la calidad de vida de su localidad.

Desde una perspectiva institucional, el futuro de la cultura en Venezuela es hoy mucho más promisorio que hace cinco años. El surgimiento de nuevos recintos ha hecho posible un sano debate acerca del papel de las artes en una sociedad democrática. También ha habido un notable incremento en los patrocinios privados, lo que ha generado nuevos y estimulantes espacios como el Trasnócho Cultural, que incluye un teatro, salas de cine de arte, restaurantes, una librería y una galería, y el conjunto del Centro de Arte Los Galpones, con espacios de exposición de vanguardia y un auditorio no lucrativo que presenta talentos locales e internacionales.

Luego de un periodo difícil, las artes venezolanas se repositionan para alcanzar un nivel superior en todos los ámbitos ■ ***

* Texto publicado originalmente como “Culture in Caracas. The New Institutions of Bolivarian Venezuela”, en *Revista, Harvard Review of Latin America* (vol. VIII, núm. 1), Cambridge, David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2008

** Profesora asistente en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Rutgers

*** Traducción de Alfredo Gurza



La potencialidad educativa

MARÍA DEL CARMEN SÁNCHEZ-MORA*

Las universidades son instituciones que proporcionan numerosos servicios a la comunidad, entre los que se cuentan las ofertas educativas de sus espacios museísticos. Gracias a ello los museos universitarios generan un vínculo importante entre las entidades que los albergan y las diferentes comunidades con las que tienen relación. Este nexo se establece, en gran parte, porque los museos constituyen una fuente importante de aprendizaje complementario para el sistema educativo en general. Al mismo tiempo, y dado que generan conocimiento informal para todo tipo de visitantes –no necesariamente el proveniente del sistema escolarizado– son medios únicos para acercar a múltiples públicos a las labores académicas y de investigación. Habrá que añadir que los museos sirven como espacios para que las universidades interactúen con las comunidades y se enteren de la percepción que éstas guardan sobre su labor y desempeño.



no formal de los museos universitarios

EL PAPEL DE LOS MUSEOS UNIVERSITARIOS EN LA EDUCACIÓN FORMAL

Una de las principales atribuciones de los museos patrocinados por universidades consiste en aportar información para el desarrollo cultural de comunidades más allá de la cautiva. En este sentido, conscientes de su desempeño, su primer compromiso suele establecerse con los círculos educativos formales del entorno cercano.

Así, varios museos universitarios reciben a diario a estudiantes de diferentes niveles cuyo número se duplica o triplica en los meses de marzo y octubre de cada año, cuando, una vez iniciado el ciclo escolar, los planteles buscan opciones complementarias para sus programas. Los hay que ofrecen cursos especiales para maestros y preparan folletos y materiales didácticos para facilitar la visita escolar; por lo demás, una gran mayoría trabaja en coordinación con otras instituciones y centros cuyo objeto es la educación, ya que desea analizar el proceso de

aprendizaje de distintas disciplinas en personas de edades, intereses y estudios diversos.

Existen numerosas instituciones de educación formal que utilizan el espacio museístico para profundizar en su currícula y, al mismo tiempo, beneficiarse de la interacción con una institución cultural que ofrece recursos educativos valiosos tanto en la visita misma como a futuro. La asistencia al museo brinda aportaciones al sistema escolarizado, entre ellas el acceso a ciertas actividades, materiales o instrumentos difícilmente disponibles en escuelas, como microcopios especiales, equipo de laboratorio, especímenes vivos, colecciones específicas, etcétera. Desde luego, no basta con la disponibilidad de estos elementos para asegurar el éxito educativo de la visita, que en sí depende de su planeación previa y de las técnicas didácticas que se implementen a lo largo de su desarrollo, aspectos donde el personal calificado de la institución puede ser de gran ayuda.

MUSEOS Y EDUCACIÓN INFORMAL

En la actual situación económica, caracterizada por la reducción de recursos —en especial para las instituciones culturales— a menudo se hace necesario justificar la existencia de espacios como los museos. Es común escuchar cuestionamientos sobre las razones por las cuales la sociedad —en este caso la comunidad universitaria— se ha comprometido a sostener ambientes de aprendizaje informal; o bien se pone en tela de juicio el valor educativo de la experiencia museística en comparación con el aportado por otros recursos o instituciones.

El museo es una entidad que posee la capacidad de alcanzar a las personas que no tienen acceso al sistema escolarizado. Habría que añadir que otro de sus logros es ofrecer a cada visitante tanto los conocimientos como la posibilidad de disfrutar lo exhibido mediante un lenguaje específico

En el entramado de justificaciones la discusión se extiende hacia la definición del modelo de aprendizaje que se debiera apoyar o propiciar y, más que todo, a encontrar las ventajas del sistema educativo informal en comparación con el formal. La respuesta contundente radica en que el museo es una entidad que posee la capacidad de alcanzar a las personas que no tienen acceso al sistema escolarizado. Habría que añadir que otro de sus logros es ofrecer a cada visitante tanto los conocimientos como la posibilidad de disfrutar lo exhibido mediante un lenguaje específico.

En el contexto de la educación informal la exposición media entre los visitantes y el significado de los objetos exhibidos, que ofrecen la posibilidad de comunicar datos a través de sensaciones, experiencias y vivencias y no sólo por la presentación de conceptos. Dado que las muestras son para todo público, los museos se convierten entonces en espacios que son parte de nuestra vida diaria, a los que se acude de manera libre y donde existe la posibilidad de que ocurra el aprendizaje —en un proceso estudiado por numerosos autores y dimensionado como posibilidad educativa.

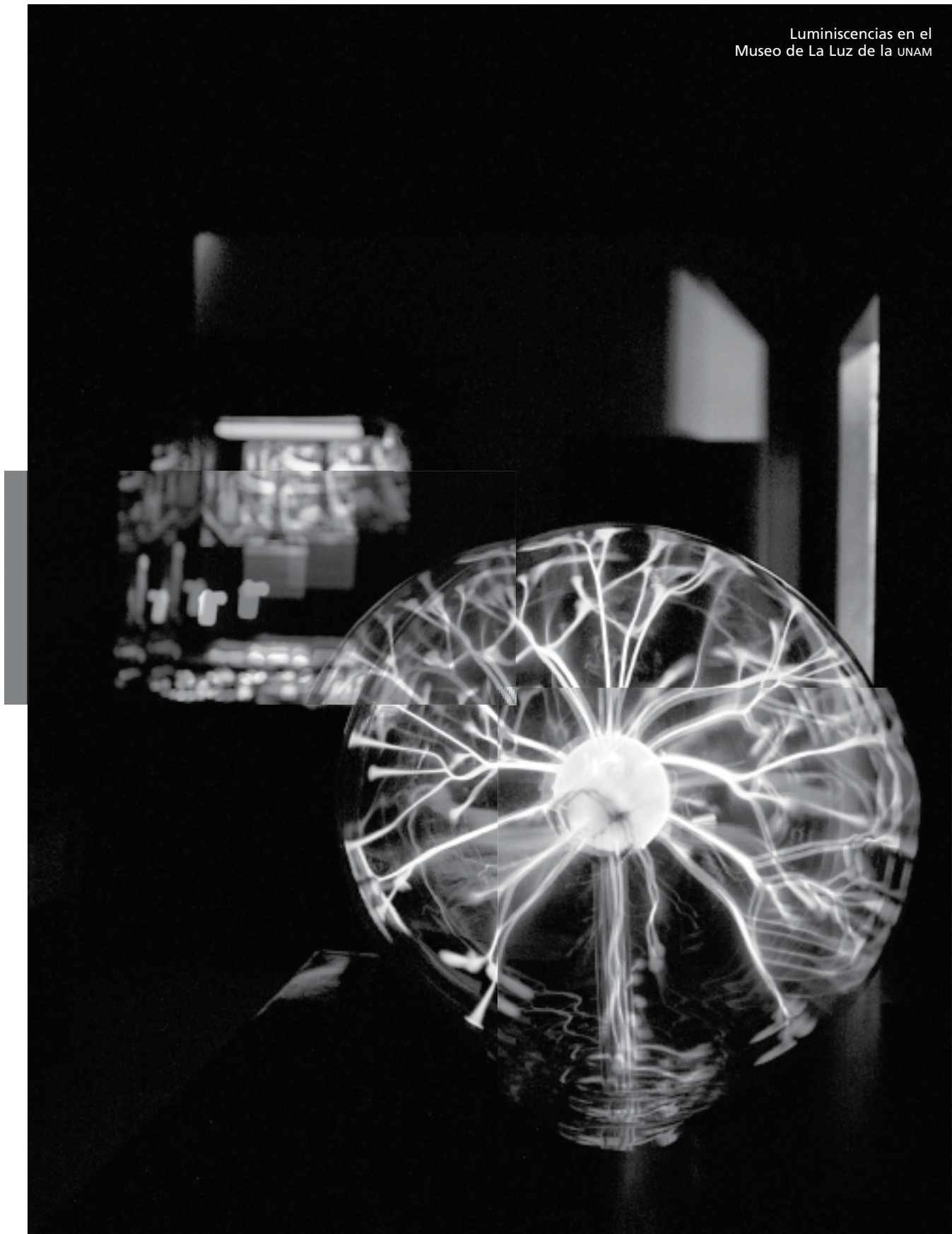
Se ha llegado a decir que para alcanzar las metas de escolaridad de un país, lo único que se requiere es más edu-

cación, lo que muchos han traducido como aplicar más *hardware* en las aulas y conseguir más *software* para echar a andar la rueda —de acuerdo con esta lógica, bastaría con que los gobiernos destinaran más recursos al sistema educativo formal con la pretensión de lograr resolver su rezago—. Por ello, difícilmente se piensa en la educación informal como posibilidad para complementar el sistema formal. Ante tales juicios, lo primero que habría que preguntarse es qué debería ofrecer la primera para justificar la inversión que requiere.

El punto está en que el sistema informal se presta para aprender acerca del aprendizaje y para aprender a aprender, de manera que además de permitir el acceso a prácticamente todo el mundo, ofrece la característica clave de impulsar el saber sobre los métodos para el conocimiento. Como podrá notarse, este último aspecto se liga estrechamente al quehacer de las universidades.

LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA BASADA EN EL MUSEO

Mucho de lo que se conoce del aprendizaje en los museos proviene de los estudios de público, que en gran medida se han enfocado en buscar formas para conceptualizar y evaluar la experiencia educativa. Esto se ha venido realizando a través de entrevistas





Túnel de la sala dedicada a la evolución biológica en el Museo Universum de la UNAM

y observaciones a visitantes que han arrojado luces sobre un objeto de estudio sumamente complejo, ya que se trata de vivencias individuales, irrepetibles y, por lo mismo, difíciles de evaluar. A pesar de todo, las pocas generalizaciones a las que se ha llegado permiten incidir sobre la componente conceptual de las exhibiciones para mejorarlas y, hasta cierto punto, hacer un intento por diversificar la oferta educativa en sus facetas conceptuales, procedimentales y afectivas.

Sin embargo, falta un largo camino por recorrer, porque aún no es posible dar respuesta a las necesidades de diseñadores y museógrafos para saber cómo incluir en su labor los aspectos necesarios que enriquezcan la expe-

riencia museística, entre los que se cuentan la búsqueda de creatividad, la capacidad para solucionar problemas, el interés por ciertos temas y el logro de conexiones fructíferas y duraderas entre el museo y sus visitantes.

Al igual que otras técnicas de investigación científica, la que se lleva a cabo en el campo de la educación informal museística es también incremental y conforma paulatinamente un cuerpo sólido de conocimiento. El proceso puede parecer difuso o poco transparente para algunos observadores, pero de manera eventual emerge el consenso y señala nuevos y prometedores caminos de exploración. En ese sentido, la contribución de los museos universitarios ha sido el desarrollo de

una línea de evaluación formativa aplicada en el proceso de construcción de las exhibiciones, que permite saber cómo es que el público interpreta las cédulas o hasta qué punto es posible predecir su comprensión sobre la totalidad de una muestra.

Los investigadores en educación informal analizan continuamente el mecanismo de interactividad así como formas emergentes para realizar estudios de público mediante el empleo de técnicas heurísticas. Este marco puede servir tanto a profesionales de otras disciplinas que buscan conocer la naturaleza de la experiencia del visitante como a los expertos creadores de exhibiciones que requieren de una guía para aumentar las oportunidades que induzcan al

público a sumergirse en conductas de aprendizaje.

Sumado a lo anterior, los museos universitarios ofrecen una contribución única: al ser instituciones de aprendizaje informal pueden captar un número creciente de personas que día con día quedan relegadas de la educación formal, ya sea por falta de oportunidades o por edad. Ya que el sistema informal es por definición no obligatorio, un amplio sector social puede encontrar en él la posibilidad de aprender fuera de la escuela. Echando mano de ello es necesario atraer y orientar al visitante hacia verdaderos recursos de formación, meta que reviste una gran importancia a medida que las finanzas globales y las nuevas tecnologías van cambiando la faz del mercado laboral.

Hoy día la planta de trabajo requiere ajustarse a cambios según las exigencias de su contexto, por lo que se hace necesario crear nuevos ambientes de conocimiento en los que se aprendan habilidades no sólo involucradas con los avances tecnológicos sino también con la comunicación y la colaboración; sin embargo, se sabe, dichas habilidades tampoco pueden adquirirse de sistemas excesivamente abiertos y libres, como lo es el educativo informal.

Ya desde la segunda mitad del siglo pasado Philip Coombs enfatizaba sobre la necesidad de desarrollar metodologías educativas diferentes a las formales, a las que justamente llamó educación informal y educación no formal. Hay que subrayar que, en sus términos, Coombs quería hacer notar la existencia de otros modelos que ocurren al margen de los programas de la escuela obligatoria. Fue muy claro en definir como actividades de educación no formal a las intencionalmente orga-

nizadas para alcanzar ciertas metas, distinguiéndolas de las actividades de educación informal que ocurren a lo largo de la vida sin una intencionalidad.

Lo más importante es que estos enfoques son parte de una red de aprendizaje que hace posible que los miembros de nuestra sociedad aprendan a cualquier edad, dependiendo de sus necesidades e intereses. Es crucial señalar que la diferencia entre las opciones educativas informal y no formal estriba en que en la última las actividades poseen metas claras y definidas; por tanto se trata de un proceso intencional, metódico, perfectamente planeado aunque, al no estar sujeto a las regulaciones del sistema escolarizado oficial, puede contener una metodología variada en extremo. La educación informal, por su parte, es conducida por personal calificado, a pesar de que sus credenciales pueden ser muy distintas a las de los profesores de la escuela formal. Las modalidades de enseñanza son asimismo muy diferenciadas, ya que pueden efectuarse mediante ciclos de charlas, programas de conferencias, seminarios, simposios, cursos, etcétera.

Si bien no existe una teoría general o global acerca de la educación no formal, ésta ha sido ampliamente usada para alcanzar el desarrollo profesional y preparar técnicos especialistas. Hay que añadir que puede ser tan eficaz o tan deficiente como la educación formal y que además tiene la ventaja de obtener subsidios de fuentes diversas, desde públicas hasta privadas.

En términos de los receptores, la educación no formal no está especialmente dirigida a alguien en particular. En lo que se refiere a su currícula, se caracteriza por la capacidad de desarrollarse en sitios diversos adaptándose a personas con muy distintas preparaciones y necesidades de formación, dado que sus contenidos son, por lo general, más prácticos y menos abstractos que en la escolaridad formal. Por lo demás, se presta para integrar a sus programas aspectos culturales locales. Dado que su metodología no es específica, sus medios, contenidos y apoyos financieros son muy flexibles; en lo que respecta al control, evaluación y trabajo, son variables las formas de conducirlos.

Vista exterior del Museo Universitario Contemporáneo de Arte de la UNAM



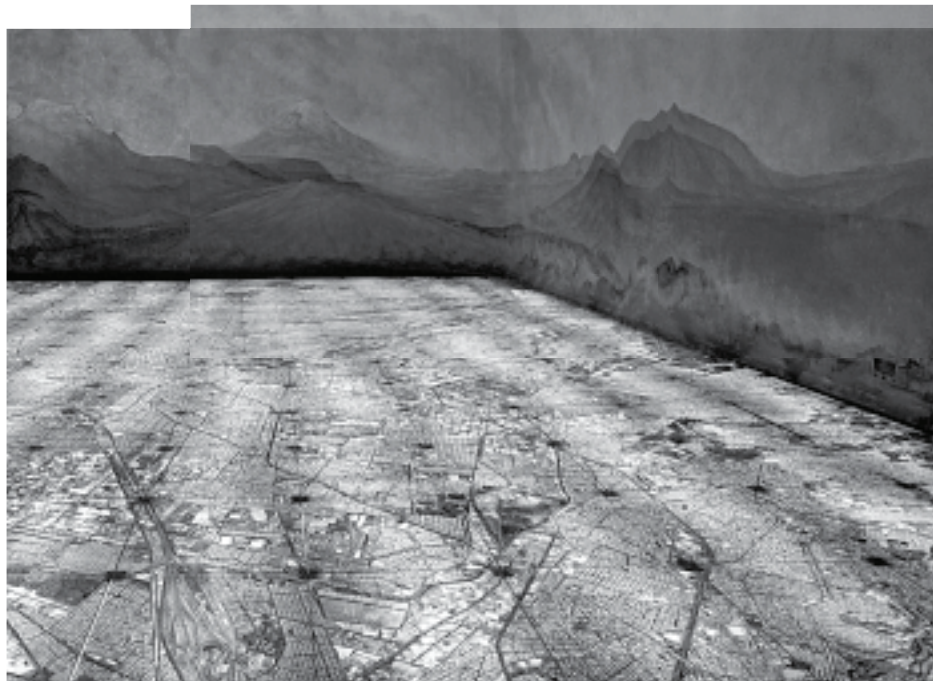
LOS MUSEOS Y LA EDUCACIÓN NO FORMAL

Como se ha señalado, los museos, en especial los universitarios, constituyen un servicio cultural inigualable, dada su amplia oferta temática y la posibilidad de atender y vincular públicos con el quehacer de las instituciones que los albergan. Si bien el servicio original de este tipo de espacios abarcaba la exhibición del patrimonio cultural en los contextos de la educación informal y formal, más recientemente se ha extendido a la faceta educativa no formal, veta de alto potencial para educar a los ciudadanos del mañana.

Mientras que en el ámbito de la educación formal los receptores son abordados como poblaciones más o menos homogéneas, en el correspondiente a la educación no formal cada actividad es programada para adecuarse a las necesidades de cada individuo. Tal actividad es adaptada a un público que asiste al museo voluntariamente en su tiempo libre, al que se busca ofrecer información más allá de las exhibiciones; se comunica así, de manera directa, la función del recinto y su papel en la preservación del patrimonio.

EXPERIENCIAS EDUCATIVAS NO FORMALES PARA COMPARTIR

Son muchos los museos universitarios conocedores de la educación no formal que pueden influir en otras instituciones pares; un ejemplo son



los dedicados a la ciencia, por su temática y carácter interactivo.

Como instituciones educativas, los espacios museales científicos buscan acortar la enorme brecha que mantiene a un buen porcentaje de la población sin contacto con la escuela. Por lo anterior, han desarrollado metodologías que permiten evaluar necesidades de conocimiento para ofrecer programas diseñados conforme a demandas e intereses específicos, aunque dependiendo de las capacidades y los presupuestos a disposición.

Llevar a cabo esta labor de educación no formal implica crear vínculos entre los investigadores universitarios y los diferentes tipos de audiencia. Por ello se ha trabajado con maestros de ciencia de varios

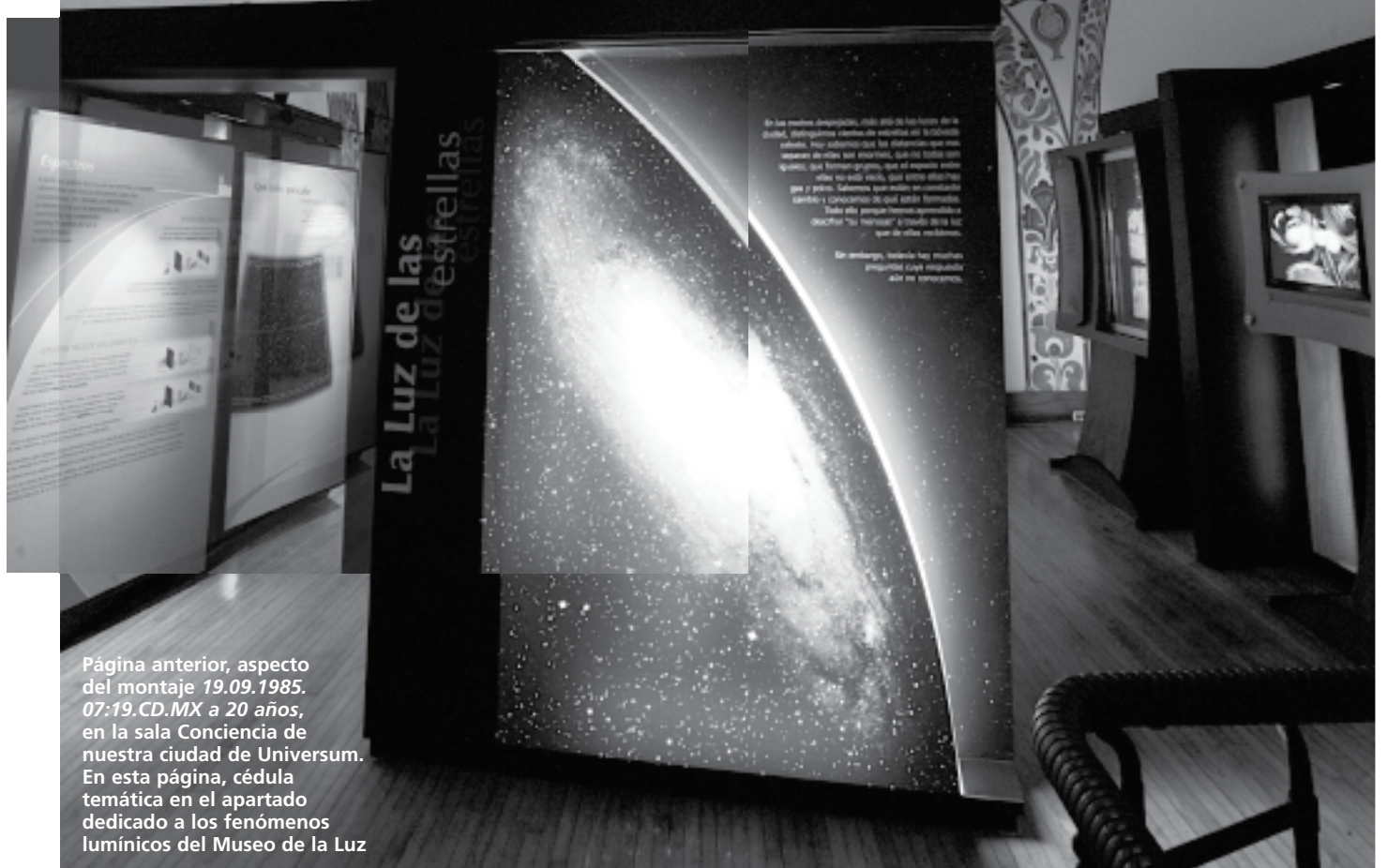
niveles escolares, con la intención añadida de ponerlos al día en temas como el sida, el cambio climático, la clonación, etcétera, a fin de que involucren a sus estudiantes en dichos tópicos. Igualmente hay iniciativas que relacionan a los educandos con científicos, a los que pueden visitar durante el verano en sus propios laboratorios. Los resultados han sido notables: de los jóvenes que han tenido esa experiencia, el 97 por ciento ha elegido estudiar carreras científicas.

Para concluir, es necesario enfatizar sobre la necesidad de considerar que los museos universitarios se encuentran en una posición única para explorar las educaciones formal, informal y no formal, gracias a que tienen la fortuna de beneficiarse con la cercanía de científicos e investigadores que laboran en las numerosas ramas del conocimiento ■

BIBLIOGRAFÍA

- Rico Mansard, Luisa Fernanda, “Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario”, en *Perfiles Educativos*, vol. XXV, 3ª. época, núm.101, México, CESU-UNAM, 2003, págs. 66-96.
- ___, “Colecciones y museos universitarios de ciencia en México: trayectorias y retos”, en *Museología de la ciencia: 15 años de experiencia*, México, DGDC-UNAM, 2007, págs. 297-324.
- __ y Jessica Ramírez Rivera, “Museos de la UNAM”, conferencia para el Seminario de Investigación Museológica, México, DGDC-UNAM, mayo de 2007.

* Coordinadora de la Unidad de Formación de la Dirección General de Divulgación de la Ciencia de la UNAM



Página anterior, aspecto del montaje 19.09.1985. 07:19.CD.MX a 20 años, en la sala Conciencia de nuestra ciudad de Univesum. En esta página, cédula temática en el apartado dedicado a los fenómenos lumínicos del Museo de la Luz

Las tres culturas
en sendos y respectivos
planos: la prehispánica,
la colonial y la
contemporánea



De vuelta a la organicidad

PATRICIA LEDESMA BOUCHAN*

Si bien desde 1939, año de su creación, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ha mantenido un compromiso social con el país, en algunas ocasiones se ha alejado de la noción de organicidad, la misma por la que tanto propugnó Antonio Gramsci. El caso de los sitios arqueológicos es ejemplar debido a que en ellos han sido escasos los estudios de público, mostrando el poco interés existente respecto a los resultados que se podrían obtener y que serían útiles para un mejor desempeño.

Cuando se habla de resultados, quien esto escribe piensa en dos vertientes: por un lado, la de la propia información (inserta en un ámbito descriptivo) y por el otro, la de la influencia que puede generar la aplicación de un estudio de público en el ámbito social, bajo la premisa de que el investigador afecta a su objeto de análisis en el preciso momento de estudiarlo –aunque en este caso considero que la afectación es benéfica y responsable.¹

Dicho lo anterior, mostraré los atractivos que ofrece un estudio de público tomando como modelo el efectuado en el sitio arqueológico de Tlatelolco en 2006 y que, a pesar de responder a objetivos muy particulares, arrojó resultados más allá de los esperados.

¿QUIÉN VISITA TLATELOLCO?

A pesar de que Tlatelolco se ha ocupado de sus visitantes desde hace ya algunos años,² hasta 2006 carecía de un estudio de público. Fue por eso que la propuesta de realizarlo tuvo buena acogida por parte de autoridades y personal, lo que se demuestra en la medida en que sus resultados se han ido tomando en cuenta.

Debido a que no existe una actividad sin objetivos, se comprende que básicamente son cuatro las labores de la investigación, echando mano de la propuesta que Manuel Gándara Vázquez (2008) expone para la formulación de las hipótesis identificatoria, instrumental, explicativa e interpretativa. En el caso de la elaboración de este análisis, se buscó atender cuestiones identificatorias: situación y características de los visitantes y relación con el lugar –lo que en términos de los estudios de público se traduce como evaluaciones en contexto personal, social, físico y experiencia interactiva (Falk & Dierking, en Eloisa Pérez Santos, 2000).

La evaluación en términos de George E. Hein (1998) respondió al tipo formativa (*Front-End*) cuyos resultados estuvieron dirigidos a la creación y elección de los temas a desarrollar en un cedu-

■ PUENTES

lario que se propuso en un trabajo anterior.³ En vista de que se requerían datos cualitativos, se eligió una entrevista de modelo estructurado con preguntas cerradas y respuestas ajustables a categorías ya establecidas (E. Pérez, 2000); éstas fueron de carácter semi-cerrado, ya que las opciones se tomaron de los juicios libres de cuarenta personas. Una vez que los cuestionarios estuvieron listos, se aplicaron 188 durante el primer trimestre de 2006.

Los resultados más interesantes indicaron que...⁴

El público visitante era en su mayoría adulto (69%) —aunque habría que matizar que gran parte iba acompañado de niños— mientras que los adul-

tos mayores eran casi imperceptibles (3%); de éstos, la mitad correspondía a extranjeros.

Respecto al lugar de procedencia, quienes más acudían al sitio eran habitantes del Distrito Federal y el Estado de México (51%); les seguían vecinos de entidades cercanas (un 21%), extranjeros (17%) y nacionales de otras provincias (11%).

La escolaridad resultó alta, pues la mayoría de los encuestados contaba con licenciatura (29%), preparatoria o equivalente (22%) y secundaria (22%). Por otro lado, las clases con poder adquisitivo elevado aparecieron como minoría (9%), predominando los niveles sociales medio y bajo.

Los intereses que movían al público para efectuar su visita eran el pasado tlaxtecolteca desde parámetros político-históricos (40%) y de vida cotidiana (32%), así como el desarrollo de las excavaciones (un sorprendente 14% que en más de una ocasión preguntó sobre las técnicas arqueológicas y los hallazgos en el lugar). Como evento particular, también fue mencionado el tema del movimiento estudiantil de 1968 (5%).

El contexto numérico del visitante arrojó que venía al museo acompañado (44%), en grupos de tres a cinco personas (38%) y solo (13%).⁵ Los acompañantes eran niños (35%), grupos de adultos (22%) y parejas





Página anterior, el templo de Quetzalcóatl. En esta página, portada de la iglesia de Santiago Tlatelolco

los petroglifos del templo calendárico y a los “amantes de Tlatelolco”.

PROCESANDO LA INFORMACIÓN

Como se puede ver, el visitante proveyó una gran cantidad de información inesperada. Ello nos obliga a reflexionar en torno a nuestras actividades académicas y a tomar en cuenta elementos clave que servirían para futuros programas de difusión. A modo de ejemplo, subrayamos tres cuestiones. Por un lado, la escasa presencia de adultos mayores que, en términos de gestión, son un público potencial importante, por lo que se deben tomar las medidas necesarias para que sitios como el que nos ocupa les sean atractivos –lo que implica considerar puntos como los accesos físicos al lugar.

Por otro lado, los motivos de la visita pueden insertarse en la discusión sobre la preeminencia de los lugares de difusión académica, como son los museos y los sitios arqueológicos: educación o diversión (Kathleen McLean, 1996), a propósito de lo que la misma asistencia deja entrever. Se trata de una situación compleja que representa para nuestra labor un reto por demás superable: se va a esos lugares y se espera encontrar allí los dos factores antes mencionados.

Finalmente, que el público aproveche el medio para expresar su descontento por el trato que recibe del personal demuestra, primero, la importancia que éste tiene en la experiencia de la visita –por eso es recomendable una óptima capacitación del trabajador a cargo–;⁷ y segundo, que le interesa participar y hacerse escuchar,

(19%). Los adolescentes no fueron muy numerosos (5%) y estuvieron casi en el mismo porcentaje que los grupos escolares (4%).

Como dato significativo, los encuestados buscaban en Tlatelolco ampliar su conocimiento (36%), entretenerse y relajarse (38%) o salir con amigos y familiares (5%).

Respecto al conocimiento previo sobre la existencia del convento de Santiago Tlatelolco, ubicado a espaldas del sitio, la gran mayoría declaró honesta y abiertamente saber nada del lugar (80%) –incluso hubo quien no había notado el edificio.

A petición del doctor Guillermo Acosta, también se evaluó la noción de los entrevistados en cuanto a la labor arqueológica; los resultados fueron alentadores: el quehacer se asoció principalmente con la excavación (30%), el descubrimiento de edificios (25%), el estudio del pasado (18%) y la paleontología (1%); aun así, la respuesta más completa correspondió a una parte menor (10%).

Debido a que muchos de los discursos en la materia dan por sentado que

la gente comprende lo que es una etapa arqueológica, se decidió incluir el tema en el estudio. Lo obtenido, sin embargo, indicó que casi tres cuartas partes de los entrevistados desconocían el concepto (74%), condición que se vio reforzada al hacer mención de las escalinatas del Huey Teocalli correspondientes a sus distintas superposiciones, lo que trajo consigo un mayor número de respuestas negativas (84%).

Finalmente, la pregunta que arrojó un mayor nivel de información del esperado se refirió a los elementos que más habían sorprendido a los visitantes, que para el caso expresaron puntos de vista positivos y negativos, ya que algunos –principalmente los adolescentes– se quejaron del trato brindado por la vigilancia del sitio, lo que corroboraría las propuestas de Eloisa Pérez (2004) sobre el personal de cara al público y su influencia en la experiencia de la visita.⁶

De los elementos agradables, el que atrajo más la atención fue la pirámide central, específicamente por su tamaño; otros le dieron importancia a

cuestión que se retomará en la parte final de este artículo.

EL SEGUNDO RESULTADO: BENEFICIO SOCIAL

Como se planteó en un inicio, creemos que el investigador afecta o modifica su realidad desde el mismo momento en que investiga. Por ello, un estudio de público puede considerarse como factor que altera el entramado social y nuestra propia actividad. En cuanto a esta última, que es la más evidente, los estudios de público son utilizados para crear, desarrollar y, si es necesario, ajustar la labor de difusión.

Si la difusión científica es un diálogo, éste ha de comprender, de acuerdo con los conceptos básicos del círculo de la comunicación, un oyente real –no uno imaginario que se encuentre en la cabeza del emisor a modo de “visitante ideal”– y una respuesta afirmativa por parte del oyente que en ese momento se convierte en emisor.

Siguiendo este postulado, a modo de ejemplo, en el discurso de los edificios arqueológicos no debemos obviar la explicación sobre lo que son las etapas constructivas, ya que la mayoría de nuestros visitantes “reales” lo desconocen; hacer lo opuesto mina la comprensión integral del discurso que proponemos. En otras palabras: cuando escribimos, hay que tener en mente a visitantes reales más que ideales.

El segundo resultado de esta actividad responde al empoderamiento e inclusión del público en las labores de difusión educativa. De manera indirecta, claro está, se toman en cuenta tanto los intereses como las capacidades y conocimientos previos del visitante, ahora real, para la creación, desarrollo y modificación de nuestras propuestas. Así se torna verdadera la democratización de un ejercicio aparentemente exclu-

sivo del investigador-difusor, superando la exclusión de la que pudiera ser víctima el público al negársele su opinión y consideración respecto a sus condiciones.

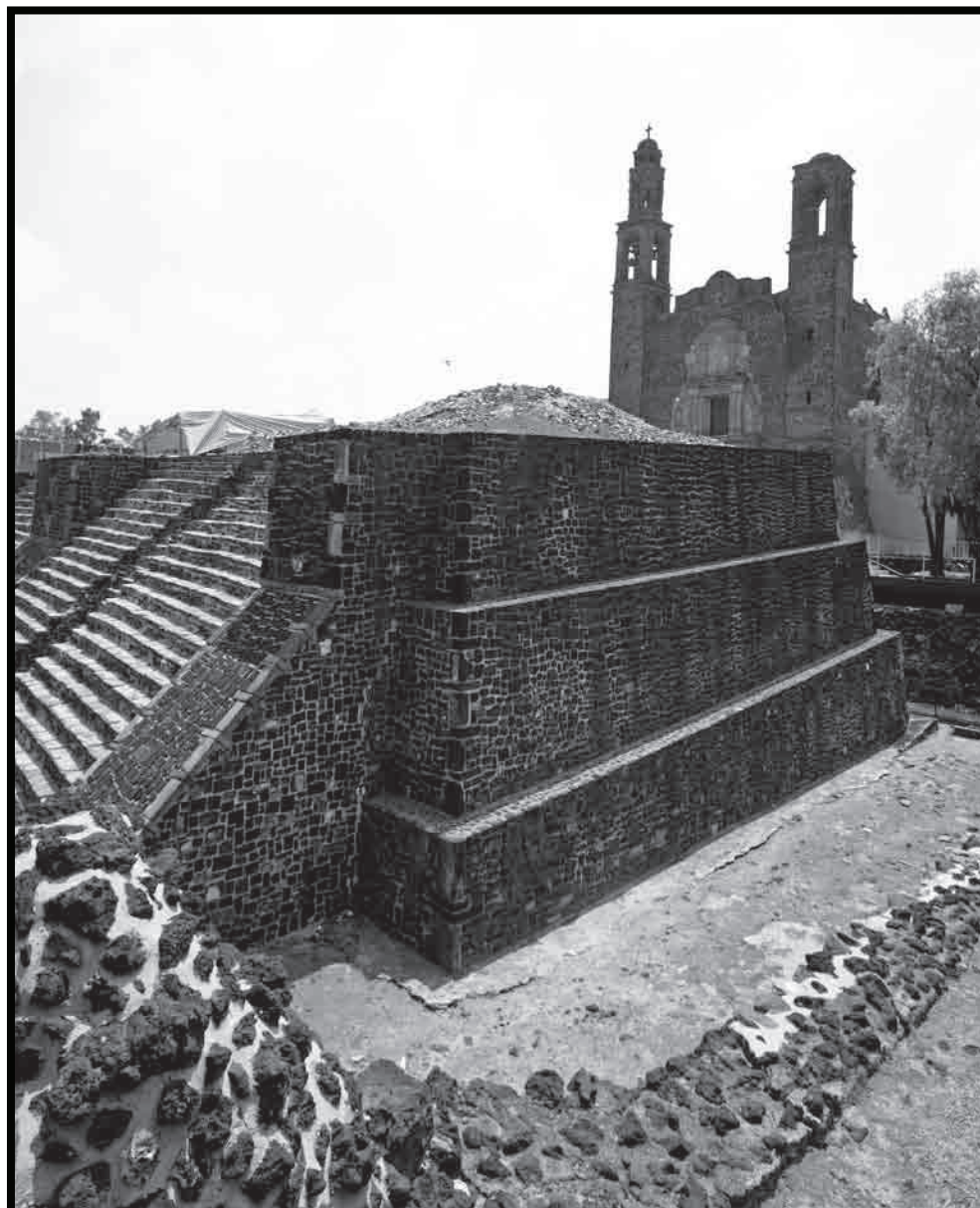
ESTUDIOS DE PÚBLICO EN SITIOS ARQUEOLÓGICOS, ¿PARA QUÉ?

Con el presente artículo se pretende subrayar la utilidad no sólo instrumental sino también social que deriva de los estudios de público. Eloisa Pérez Santos (2004), una de las promotoras más comprometidas con estos ejercicios, considera que son muchas las razones por las que no se les toma en cuenta,

y que van desde su supuesto alto costo económico –idea errónea– hasta el temor que puede implicar una evaluación del propio trabajo.

Es la misma Pérez Santos la que comenta que el tema es en realidad cuestión de perspectivas, ya que los estudios de público deben verse no como herramientas de crítica y ataque hacia las labores del investigador sino como complementos y, en algunos casos, recursos de planeación.

Los sitios arqueológicos de México han desarrollado pocos análisis de este tipo, lo que acaso se debe a que se dan por sentadas sus capacidades didác-



Dos ángulos de las escalinatas del templo mayor de Tlatelolco



El investigador afecta o modifica su realidad desde el mismo momento en que investiga. Por ello, un estudio de público puede considerarse como factor que altera el entramado social y nuestra propia actividad. En cuanto a esta última, que es la más evidente, los estudios de público son utilizados para crear, desarrollar y, si es necesario, ajustar la labor de difusión

en la jerarquía de poder al visitante para que tome su justo lugar, orgánico, en el fenómeno de producción y difusión del conocimiento ■

* Arqueóloga. Posgrado ENAH (2008-2010) proyecto Tlatelolco INAH

ticas. Ante tal panorama, es necesario e inherente a nuestra formación como científicos explorar el papel en la sociedad de tales contextos como centros educativos y de entretenimiento, y para ello es recomendable la aplicación de evaluaciones y estudios de público.

Cuestión aparte de suma importancia, que se desprende del terreno de la difusión, es la necesidad de considerar que la puesta en escena de los acervos patrimoniales, como es el caso de los sitios arqueológicos, tendría que guardar un estrecho vínculo con el sistema

educativo nacional. Ello redundaría en que el visitante ligue lo aprendido con temas universales, con el objetivo de “que la misión institucional se cumpla no sólo con el pasado sino también con el futuro” (Salvador Guilliem, 2008).⁸

Por último, el aspecto vital de un estudio de público comprometido y con objetivos claros bien dirigidos es el efecto social que ejerce. Lo hace por partida doble: acerca al investigador con el público, lo que vuelve al proceso de difusión de la información más simétrico y menos piramidal, y eleva

BIBLIOGRAFÍA

- Bobbio, Norberto, *El filósofo y la política* (José Fernández Santillán, comp.), col. Política y Derecho, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Gándara Vázquez, Manuel, *Aspectos sociales de la interfaz con el usuario*, tesis para el grado de doctor en diseño, México, UAM, 2001.
- ———, *El análisis teórico en ciencias sociales*, tesis para el grado de doctor en arqueología, México, ENAH, 2008.
- Gramsci, Antonio, *Introducción a la filosofía de la praxis*, Barcelona, Península, 1972.
- Hein, George E., *Learning in the Museum*, London & New York, Routledge Press, 1998.
- Ledesma Bouchan, Patricia, *Arqueología e interpretación temática en Tlatelolco. Elementos metodológicos para la difusión de la arqueología materialista histórica*, tesis de licenciatura en arqueología, México, ENAH, 2007.
- McLean, Kathleen, *Planning for People in Museum Exhibitions*, Washington, D.C., Association of Science-Technology Centers, 1996.
- Pérez Santos, Eloisa, *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*, Gijón, Trea, 2000.
- ———, “Gestión museística y público visitante: ¿quién es el público de los museos?”, en *Museos de México y el mundo*, vol. 1, núm. 1, CNCA-INAH-INBA, 2004.

NOTAS

- 1 Considerando la responsabilidad como el tener en cuenta las consecuencias de los propios actos (Norberto Bobbio, 2002).
- 2 Cuestión que se evidencia en su mismo “Plan de Manejo”, elaborado en 2000 por el arqueólogo Salvador Guilliem.
- 3 Ver P. Ledesma (2007).
- 4 Para los resultados completos y el procedimiento utilizado consulte el lector el trabajo de P. Ledesma (2007).
- 5 Número nada despreciable ni común para autores como E. Pérez (2000) y K. McLean (1996).
- 6 En este caso hay que indicar que, después de entregar los resultados del estudio al director del sitio, el arqueólogo Salvador Guilliem, éste tomó cartas en el asunto.
- 7 Recuerdo con tristeza que en más de una ocasión me ha tocado ser testigo del verdadero maltrato que el público recibe por parte de los oficiales y vigilantes de museos, principalmente los adolescentes. La cuestión, debo suponer, se debe a que han sido formados para castigar, más que para vigilar. Es obligación de las direcciones de los centros educativos capacitar a su personal a fin de que mejore su actitud y deje de “ver” delinquentes por todas partes.
- 8 S. Guilliem, comunicación personal, diciembre 2008.

Abren área de servicios educativos en el Museo Nacional de Antropología

Ciudad de México.— La titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP), Josefina Vázquez Mota, anunció que, por instrucciones del presidente Felipe Calderón, los museos nacionales abrirán por las noches, como sucede en otros países, para captar más visitantes.

Durante la inauguración del área de servicios educativos del Museo Nacional de Antropología (MNA), y la develación del Muro de Donantes, la funcionaria federal explicó que este recinto ya comenzó a abrir algunos viernes, pero el presidente desea que todos los espacios museísticos permanezcan abiertos los viernes por la noche, así como otro día de la semana.

Asimismo propuso a la presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Consuelo Sáizar, quien participó en la ceremonia, crear “la mejor biblioteca infantil de la ciudad de México en el Museo Nacional de Antropología, porque no existe una dedicada a los niños que visitan el recinto.

“Nos gustaría mucho comprometernos con esta biblioteca para que sea parte del esfuerzo que hoy se está haciendo. Esto es una apuesta a la educación, al conocimiento, a la alegría, a la belleza, a una cultura de la paz, la cultura de México, para que el niño que visite el museo se sienta feliz de ser mexicano”, señaló Vázquez Mota.

Al referirse al área de servicios educativos, que fue reacondicionada con donativos de empresas y fundaciones privadas, la titular de la SEP indicó que el MNA es un sitio “único que permite encontrarnos con nuestras raíces y nuestra identidad, y al mismo tiempo ayuda a conocer otras formas de vivir para comprender mejor el mundo”.

El presidente del patronato del museo, Marcos Fastlicht, explicó que la rehabilitación del área de servicios educativos, de mil quinientos metros cuadrados, consistió en la creación del auditorio Tláloc; asimismo, se colocó un enorme mapa de la República Mexicana dividida por regiones para que los niños caminen sobre él.

Señaló que el área educativa, la cual recibe al año quinientos mil niños de todo el país, tiene como objetivo acercar a los visitantes al contenido arqueológico, etnográfico y cultural que se encuentra en exhibición en el recinto.

Fastlicht anunció que el patronato realizará varios proyectos en el espacio museístico para revitalizar algunas áreas y brindar un mejor servicio a los visitantes.



El Paraguas, de José y Tomás Chávez Morado, en la explanada interior del MNA. Foto: archivo

La tienda del museo de Antropología será rehabilitada, así como el restaurante que se ubica en la planta baja; además se creará un área de comida rápida, a un costado del paraguas de la zona principal.

Desde su creación, en 1964, el Museo Nacional de Antropología no sólo ha sido concebido como un espacio de arte, pues su importancia radica en ser un centro de cultura donde se genera el conocimiento y la difusión de las civilizaciones prehispánicas e indígenas del país ■

Fabiola Palapa Quijas, *La Jornada*, 1 de abril de 2009

Reconocen al arqueólogo Felipe Solís

Ciudad de México.— El presidente Felipe Calderón rindió ayer un homenaje al arqueólogo Felipe Solís Olguín, quien el 16 de abril pasado, siendo director del Museo Nacional de Antropología (MNA), recibió al presidente de Estados Unidos, Barack Obama, y una semana después murió víctima de una neumonía.

El arqueólogo fue el curador de la magna exposición *Teotihuacán: ciudad de los dioses*, compuesta por al menos cuatrocientos cincuenta piezas que datan de los años 150 a 650, inaugurada anoche por el presidente Calderón en el MNA.

La ceremonia congregó a aproximadamente un millar de invitados, de variada procedencia social, un hecho inédito en actos de la misma naturaleza en que ha participado el presidente de la República.

Calderón recordó el recorrido que, bajo la orientación del arqueólogo Solís, efectuó el 16 de abril al lado de Barack Obama minutos antes de la cena que en su honor le ofreciera.

“Cuando hace un poco más de un mes recorríamos la Sala Mexica, el maestro Solís hablaba y hablaba con entusiasmo de lo que sería esta exposición *Teotihuacan: ciudad de los dioses*.

“Sin embargo, a pesar de que no está, el legado de Felipe está aquí, confirmando su brillante labor en el rescate, la salvaguarda y la difusión de nuestro



El arqueólogo. Foto: archivo

patrimonio cultural. Nos da una muestra de su amor por México y del orgullo que sentía por nuestras raíces”, expuso el presidente ■

Mayolo López, *Reforma*, 29 de mayo de 2009

Reabre el Museo El Giroscopio

Saltillo.— Tras su cambio de sede hoy fue reinaugurado, en Saltillo, el Museo de Ciencia y Tecnología El Giroscopio, con la presencia del gobernador Humberto Moreira Valdés, autoridades locales y funcionarios estatales.

El museo, localizado en bulevar Venustiano Carranza y Chiapas, cuenta con cinco salas de exposiciones y un nuevo cine de cuarta dimensión, informó Francisco Niebla Vargas, director del Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología.

“El cine, que tendrá dieciséis butacas, es de tercera dimensión y la cuarta la darán los movimientos de los asientos mezclados con aire y agua que salen de unos sistemas donde hasta se emanan olores”, explicó.

En la película se muestra la grandeza de los sistemas solares y la luna.

En las salas de exposiciones los visitantes podrán conocer las leyes de la química y la física, y la generación y distribución de electricidad.

Se tiene además un domo para mostrar las constelaciones. El Museo abre de las 10:00 a las 18:00 horas de martes a domingo ■

Notimex, 23 de julio de 2009



Van miles a exposición

Ciudad de México.— Con el inicio de las vacaciones, las autoridades del Gobierno del Distrito Federal se aprestan para lograr un nuevo récord de asistencia a una exposición temporal. La muestra *Huellas de la vida*, que se presenta en la Plaza de la Constitución, registró ayer una afluencia de unas setenta mil personas, con lo cual supera los tres y medio millones de visitantes, en total. La exposición estará abierta hasta el 31 de agosto.

De acuerdo con el secretario de Turismo, Alejandro Rojas, la exposición podría registrar una afluencia total de más de siete millones de personas, con lo cual rebasaría la meta que dejó el Museo Nómada de Gregory Colbert, que tuvo cuatro millones de visitantes ■

Reforma, 20 de julio de 2009



La exposición cuenta con trece pabellones, cada uno con capacidad para acoger a sesenta personas. Foto: Sara Montero www.sapiensideas.com

Busca crecimiento Museo de Ciudad Guadalupe

Monterrey.— En el momento en que el Museo de Ciudad Guadalupe sople las velas por sus cinco años, pedirá un deseo: crecer. A un lustro de haber iniciado su funcionamiento el lugar se ve corto en sus dimensiones, por lo que espera que en la próxima administración pueda anexar más espacio a su sala de exposiciones temporales.

Esta noche, el Museo de Ciudad Guadalupe cumplirá sus primeros años de vida y lo festejará con un concierto de guitarra clásica, a cargo del músico Angelus Quetzalcóatl, así como con la participación de la orquesta municipal.

Gloria Treviño, directora del espacio, explicó que ya se cuenta con un proyecto de ampliación, que buscará ganar cuatrocientos metros cuadrados que pudieran ser aprovechados en la ampliación de la sala de exposiciones temporales así como en el área de talleres.



“Creo que ya es necesaria la ampliación, es un proyecto que no se pudo realizar en esta administración y esperamos que en la próxima se pueda concretar. El proyecto es de crecimiento en la sala temporal”, detalló Treviño.

“Vamos a crecer camino al puente Corregidora con cuatrocientos metros



de ampliación que serán utilizados en la sala de exposiciones así como en la bodega, que también ya es insuficiente”, declaró la titular del espacio.

Además de la ampliación a la sala de exposiciones temporales, se tiene contemplado la creación de una cafetería y una biblioteca.

Actualmente se cuenta con un diseño arquitectónico para la ampliación del museo, el cual es avalado por Conarte y, a decir de Treviño, hay “muchas posibilidades” de que el proyecto sea aprobado en la administración venidera.

El concierto para festejar los cinco años del museo será esta noche en punto de las 20:00 y la entrada será libre para todo el público. El museo se encuentra ubicado en avenida Morones Prieto esquina con Barbadillo ■

Gustavo Mendoza Lemus,
Milenio, 15 de julio de 2009

Exhibe el Museo de Berlín una falsificación

BERLÍN.— Una de las obras más valiosas del Museo Egipcio de Berlín, la cabeza de la faraona Hatshepsut, podría ser una falsificación, según un

informe de la Universidad Técnica de Berlín, que así refuerza una sospecha que circula desde hace tiempo entre los expertos.

Según el citado documento, del que informa el semanario alemán *Der Spiegel*, hay muchos indicios que apuntan a que la escultura egipcia no es de “granito pardusco” como se describe en el catálogo sino de un material hasta ahora desconocido en esculturas del Nilo.

En las pruebas realizadas se ha hallado una sustancia que podría caracterizarse de “sintética”, algo que en la industria de la construcción se utiliza como argamasa o gres calcáreo.

Hatshepsut fue la reina-faraón que gobernó más tiempo (1502-1482 a.C.) en el antiguo Egipto. Su momia fue descubierta hace sólo dos años en el tercer piso del Museo de Antigüedades Egipcias de El Cairo, donde fue identificada al analizar una muela.

Comparada sólo con Cleopatra, fue la primera mujer que reinó en el Nilo hace tres mil quinientos años, pero su hijastro Tutmosis III ordenó destruir todo recuerdo de ella, por lo que la escultura de Berlín era una de las obras más preciadas de la época.

Un ex director del museo, Dietrich Wildung, dijo que la pieza fue comprada a Robin Symes, quien en 2005 fue encarcelado por comerciar obras falsas ■



Fachada del Museo Egipcio de Berlín.
Foto: Magnus Manske

Un nuevo museo para la Acrópolis

ATENAS.— El edificio es un gigante de cristal, hierro, mármol y cemento, que costó unos 130 millones de euros a Grecia y a la Unión Europea. En sus tres plantas principales alberga reliquias de hasta dos mil quinientos años de antigüedad encontradas durante diversas excavaciones en la roca sagrada de la Acrópolis.

Alexandros Mantis, responsable del conjunto arqueológico, destacó que el diseño del museo “traslada al visitante a la antigua Acrópolis y a la vida en la antigüedad”.

Dimitris Pandermalis, director del espacio, resaltó la gran importancia de la luz natural que se utiliza en el edificio, “que ofrece un panorama y una sensación completamente distinta a diferentes horas del día”.

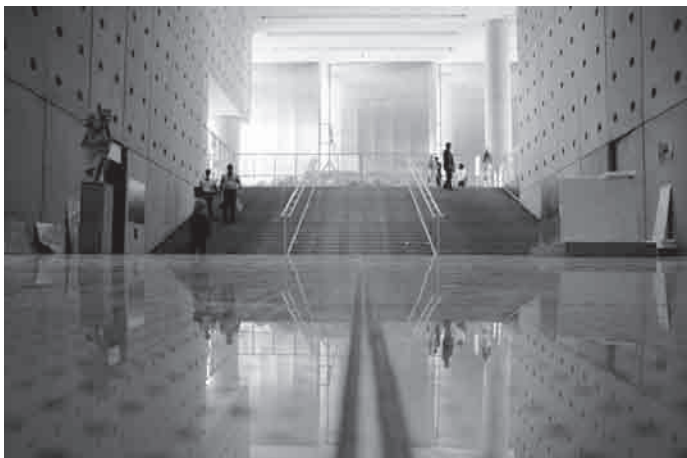
A partir de este domingo, el museo permanecerá abierto durante doce horas de martes a domingo y se esperan unos diez mil visitantes diarios, que precisarán de tres horas para recorrerlo.

Decenas de jefes de Estado y gobierno, ministros y altos funcionarios de organizaciones internacionales asistieron a la inauguración.

La inauguración fue, según el ministro de Cultura griego Antonis Samaras, “un catalizador para que regresen las reliquias del templo del Partenón que fueron saqueadas y esparcidas hace doscientos siete años”.

Y es que ahora, con las obras terminadas y las salas repletas de reliquias, las autoridades helenas esperan que el museo ayude a ganar la larga batalla para recuperar los restos que fueron trasladados a Londres en el siglo XIX y que Grecia reclama insistentemente.

Vestíbulo del Museo de la Acrópolis.
Foto: Wurz
www.flickr.com



“Es obvio que esperamos que vuelvan los mármoles del Partenón y estamos listos para negociar y que las salas del Museo Británico de Londres que se queden vacías estén siempre llenas con nuestros préstamos a largo plazo”, explicó Samaras a Efe.

El responsable griego rechazó la oferta realizada por la institución londinense de ceder temporalmente los frisos a cambio de que Grecia reconozca que son propiedad del Museo Británico.

Una opción que, dijo, sería “como legalizar lo malo que hizo Thomas Elgin”, el diplomático británico que trasladó la mitad de los frisos del Partenón a Inglaterra a principios del siglo XIX con el permiso del imperio otomano, al que entonces pertenecía Grecia.

El retraso en la construcción del nuevo museo fue usado por el Museo Británico como excusa para no devolver las piezas, al alegar que la contaminación atmosférica de la capital helena era dañina para unas reliquias consideradas como un patrimonio universal.

Ahora, y con el Partenón a sólo trescientos metros colina arriba, el nuevo museo reserva una sala a la espera de los frisos.

Aunque la idea original de construir un nuevo museo data de 1978, la gestación del magnífico edificio, con catorce mil metros cuadrados de espacio de exposición, comenzó en 1999, pero tuvieron que quedar fallidos cuatro concursos arquitectónicos antes de que se comenzara a construir en el 2003 el proyecto definitivo, que concluyó en 2007.

“Según los estándares europeos, una obra de tal dimensión hubiera tardado diez años en ser terminada”, aseguró Pandermalis, en un intento de minimizar las dificultades que ha encontrado la materialización de este sueño de los arqueólogos.

Las primeras excavaciones en 1999 para construir los cimientos toparon con importantes restos arqueológicos y levantaron una polémica, con acciones judiciales incluidas, sobre la conveniencia de encontrar otra ubicación al edificio.

Finalmente, el proyecto del franco-suizo Bernard Tschumi incluyó un sistema para integrar esos restos, que son ahora visibles a través del suelo transparente del museo ■

Efe, 15 de julio de 2009

El Museo de Arte de Las Vegas cierra sus puertas avasallado por la crisis

LAS VEGAS.— En Las Vegas hay museos dedicados al neón, a las máquinas tragamonedas, a los autos de colección e incluso al famoso artista Liberace, pero desde el mes pasado la llamada “Ciudad del pecado”

se convirtió en la mayor área metropolitana de Estados Unidos sin un museo público de arte.

“Ésta es una comunidad de dos millones de personas y no tiene un

museo público de arte”, se lamentó Libby Lumpkin, la última directora del Museo de Arte de Las Vegas, que debió cerrar en marzo debido a graves problemas económicos.

“No es buena cosa. Es realmente decepcionante”, agregó Lumpkin, quien renunció a su cargo en enero para contribuir al ahorro en la institución.

Abierto hace cincuenta y nueve años, el recinto sufrió las consecuencias de estar demasiado lejos del Strip, la arteria principal de la capital mundial del juego, como para convocar visitantes. Y la crisis económica tampoco lo ayudó: Nevada detenta la tasa más alta de embargos inmobiliarios del país.

“Las donaciones simplemente pararon, como si alguien hubiera cerrado un grifo”, dijo Lumpkin.



Uno de los grandes complejos hoteleros de Las Vegas: el NY Hotel. Foto: flickr
www.commons.wikimedia.org



Aun así, el espacio museístico no llegaba a superar los doce mil visitantes anuales, reflejando quizás el poco interés de la población local por el arte, pero también de los cuarenta millones de turistas que anualmente visitan la vibrante metrópoli construida en el desierto.

El cierre del Museo de Arte de Las Vegas es la más reciente de una caída de malas noticias para el ambiente cultural local. En 2008, la filial del Guggenheim de Nueva York, instalada durante siete años en el delirante universo del hotel Casino Venetian, se transformó en restaurante.

Y en 2007, el magnate de los casinos Steve Wynn decidió convertir su galería de arte en un gigantesco complejo hotelero con una boutique de la marca *rolex*, algo mucho más rentable.

Pero para algunos la situación no es tan catastrófica como parece. Michele Quinn, asesora de adquisiciones del gigante estadounidense de los casinos MGM Mirage, destacó que el grupo acaba de invertir cuarenta millones de dólares en obras de Maya Lin y Jenny Holzer.

Y el complejo hotelero Fontainebleau, cuya inauguración está prevista para los próximos meses, incluirá exposiciones de arte, agregó.

Además, un centro de investigaciones médicas diseñado por el arquitecto estadounidense Frank Gehry está casi terminado en el centro de la ciudad, y la Galería de Bellas Artes Bellagio, creada hace diez años, recibió unos siete mil visitantes en los primeros dos meses de su pasada exhibición con piezas de Roy Lichtenstein y Andy Warhol. Por si fuera poco, el First Friday, un festival en el que varias galerías y tiendas de antigüedades extienden su horario, convoca a miles de visitantes cada mes.

De cualquier manera, el arte en Las Vegas no parece atraer financiamiento municipal. El alcalde, Oscar Goodman, está decidido a recaudar cincuenta millones de dólares para abrir un museo dedicado a la historia... del crimen organizado.

“Nadie va a venir a Las Vegas a ver pinturas o acuarelas, o a admirar porcelanas. ¿Qué querrían ver? ¡Un museo de la mafia! Y pienso que es normal”, dijo.

Lumpkin no está de acuerdo con Goodman.

“La misión primaria de un museo es educar y cultivar las artes. Me pregunto qué se supone que debe cultivar un museo de la mafia: ¿mejores mafiosos? ¿Más mafiosos?” ■

AFP, 27 de abril de 2009

Abre Museo del Calzoncillo

BRUSELAS.— Es un hecho poco conocido que el ministro de Hacienda de Bélgica usa calzoncillos con rayas azules y blancas, pero el museo de ropa interior de Bruselas lo puede confirmar con uno de sus pares.

El artista belga Jan Bucquoy dijo que el calzoncillo enmarcado representa la añoranza utópica por una sociedad igualitaria. “Si hubiera retratado a Hitler en ropa interior, la guerra no hubiese ocurrido. Yo creo que de esta manera se puede contribuir a un mundo mejor”, dijo Bucquoy a Reuters.

“Si se teme a alguien, sólo se debe imaginar a esa persona en calzones. La jerarquía colapsaría y se vería que este tipo es como cualquier otro”, agregó.

El Musée du Slip o Museo del Calzoncillo de Bucquoy, inaugurado en Bruselas a principios de este mes,

expone prendas íntimas donadas por artistas, cantantes y políticos belgas.

Cada par lleva un certificado de autenticidad y debió haber sido usado al menos una vez por su donante. No obstante, en otro sector del museo los retratos de aquellos que no entregaron una muestra de su ropa interior son igualmente adornados con una prenda.

Un grabado al estilo de Andy Warhol de Margaret Thatcher, usando un par de calzones de color piel e impreso con flores, contrasta con uno del presidente francés, Nicolas Sarkozy, cuyo gorro tricolor asemeja el sombrero de Napoleón Bonaparte. Un retrato similar de la reina Fabiola de Bélgica fue vendido por 550 euros el fin de semana pasado, un precio que Bucquoy considera justificado por su arte.

“Cuando se compra un Picasso o un Van Gogh por 50 millones, al final es sólo un poco de óleo, y no muy bien pintado. En el caso de Van Gogh, demasiado amarillo; y en el de Picasso, mujeres con tres ojos y dos narices. ¿Por qué se pagaría tanto por eso?”, dijo Bucquoy.

Para su exhibición en París este verano boreal, el artista intentará obtener ropa interior de la esposa de Sarkozy, Carla Bruni. Sin embargo, según dijo, el trofeo más codiciado sería un objeto del Papa “o del presidente iraní” ■

Reuters, 19 de julio de 2009



El coleccionista con uno de sus más preciados objetos. Foto: AFP

El oro de las Américas en el Museo de Historia Natural de París

PARÍS.— A través de más de doscientos ochenta objetos, videos y diapositivas, la muestra *El oro de las Américas* propone, hasta enero de 2010, un itinerario que ilustra desde la importancia del material para las civilizaciones precolombinas hasta su empleo en la actualidad en la industria de alta tecnología.

El Museo del Oro de Bogotá (Colombia) es el principal donante de esta exhibición, que se sirve de una guía virtual para mostrar, entre otras curiosidades, que han sido extraídas ciento sesenta mil toneladas de oro de la corteza terrestre, “lo que apenas rellena la Pirámide del Louvre”, señalaron los organizadores.

La exposición se organiza en seis espacios temáticos que versan sobre la naturaleza del oro, el oro de los dioses, la fiebre del oro, los cazadores de sueños, la extracción de oro en la Guayana francesa y el oro en la actualidad.

En una suerte de cajas fuertes, piezas de oro en estado natural —en

láminas, en finos filamentos o en cristales geométricos—, sin pulir ni trabajar, permiten observar el estado previo de una pepita de oro compacta.

Asociado con el astro solar, muchas civilizaciones le adjudicaron a este metal un papel religioso o simbólico, así como a los orfebres que lo trabajaban, a quienes se les consideraba poseedores de algún tipo de poder dentro de estas sociedades.

Es en esta época cuando los artesanos de la metalurgia de América Central y del Sur descubrieron la técnica “tumbaga”, proceso en el que mezclaban el oro y el cobre, éste último en mayor cantidad, pero dándole un aspecto dorado, una sofisticada aleación que los colonizadores españoles tomaron como un intento de engaño.

Desde el 200 aC. hasta el 1500, muchos de los pueblos precolombinos como los moche, los nazca, los calima, los zenú, los tairona, los muisca y los mixtecos, al norte de la costa pacífica de Sudamérica, utilizaron el oro para entrar en comunicación con los dioses, desarrollando cada uno su propia estética.

El descubrimiento del Nuevo Mundo supuso un gran cambio para

América, pero asimismo para Europa, que antes del siglo xv carecía de buenos suministros de metales preciosos.

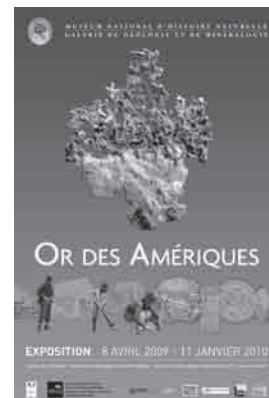
Grandes barcos cargados de oro, plata y otras riquezas comenzaron a desfilar entre los dos continentes, lo que provocó una transformación radical de la economía internacional.

Al amparo de esta situación y de este deseo “loco” de oro, surgieron “célebres” mitos como El Dorado y las siete ciudades de oro, que

facilitaron la financiación de los viajes de las conquistas, como la de Hernán Cortés en México o la de Francisco Pizarro en Perú, recordaron los organizadores.

Más de cuatro siglos se prolongó la dominación del oro americano, que en el siglo xix suponía el sesenta y cinco por ciento del total mundial de este metal precioso ■

Efe, 8 de abril de 2009



Colaboraciones

Crterios académicos y editoriales

Todas las propuestas serán sometidas a dictamen, de cuyo proceso se mantendrá informados a los autores.

Los trabajos tendrán una extensión mínima de seis y máxima de 12 cuartillas, en formato Word, a doble espacio y tipografía Times New Roman a 12 puntos (aproximadamente 350 palabras por folio). Las imágenes se enviarán en archivos jpeg o tiff, con dimensiones mínimas de media carta (21.5 x 14 cm) y resolución de 300 dpi. Para los materiales remitidos en CD o DVD el domicilio es Orizaba 215 esq. Coahuila, col. Roma, del. Cuauhtémoc, México, Distrito Federal, CP 06700, con atención a la Subdirección Editorial y de Difusión.

SECCIONES

Discursos Referencias de muestras y recintos con base en su historia, concepto, acervos y temáticas; investigación, curaduría y documentación de colecciones; debate y teoría museológica.

Puentes Difusión, criterios y estrategias de comunicación educativa, así como análisis y resultados de estudios de público.

Procesos Propuestas sobre conservación, manejo de colecciones, museografía, seguridad y otros aspectos del trabajo museístico.

CONTACTO, COMENTARIOS Y SUGERENCIAS

gacetademuseos@gmail.com



Un museo más entregó ayer el presidente Adolfo López Mateos, el Anahuacalli, que contiene las colecciones prehispánicas que en treinta años reunió Diego Rivera, cuya efigie aparece al fondo. El Primer Mandatario acaba de firmar el libro de honor. Junto a él la arquitecta Ruth Rivera y la señora Dolores Olmedo de Olvera (derecha)

El “Anahuacalli” ya pertenece al pueblo

En emotiva ceremonia, ALM abrió el museo que legó Diego Rivera

Resonaron las palabras del Presidente López Mateos: “hoy, 18 de septiembre de 1964, me complace en inaugurar el Museo Diego Rivera, que con el nombre de Casa Anáhuac fue legado al pueblo de México por un gran artista que supo interpretar tan admirablemente la grandeza de su historia, el vigor de su carácter y la autenticidad de sus esperanzas”. Los circunstantes aplaudieron con fuerza.

Culminaba así la ceremonia en el pedregal de San Pablo Tepetla-

pa, donde el pueblo se codeó con diplomáticos y lo mismo vitoreó al Primer Mandatario que a María Félix, amiga del célebre pintor de Guanajuato.

Dos oradores, la señora Dolores Olmedo de Olvera y el poeta Carlos Pellicer, habían explicado el alcance de la donación de Rivera y formulado los votos de gratitud para todos aquellos que han intervenido en los trabajos para presentar ahí dos mil de las 59,400 piezas que Rivera legó al pueblo ■



Museo Histórico de San Miguel Allende

GOBIERNO
FEDERAL

MÉXICO
2010

CONACULTA



Luego de dos años de reestructuración integral, se reinauguró el primer recinto del INAH remodelado como parte de los festejos del Bicentenario de la Independencia de México.

El recinto cuenta con un par de patios y 24 habitaciones distribuidas en dos pisos que muestran a través de seis salas un recorrido cronográfico que abarca desde la fundación de la Villa de San Miguel el Grande, la Ruta de la Plata, los antecedentes genealógicos de Ignacio de Allende, hasta llegar al inicio y desarrollo de la Independencia y algunas ambientaciones de la época.

Cuna de Allende No. 1,
Centro Histórico de San Miguel de Allende, Gto.,
a un costado de la catedral

Martes a domingo,
9:00 a 17:00 hrs.
Tel. (415) 224 99



www.inah.gob.mx

www.gobiernofederal.gob.mx

www.conaculta.gob.mx



Vivir Mejor



GACETA DE MUSEOS

El "Anahuacalli" ya pertenece al pueblo, s/a

Excélsior, 19 de septiembre de 1964

Hemeroteca Nacional de México

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Universidad Nacional Autónoma de México



Vivir Mejor



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

www.inah.gob.mx

www.cncg.gob.mx

GOBIERNO
FEDERAL

CONACULTA

