

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | JUNIO - SEPTIEMBRE 2005 | NÚMERO 35



Cómo escribir
sobre piedras
El miedo y otros intrusos
Hazme si puedes...

DIRECTORIO

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidenta Sari Bermúdez

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director general Luciano Cedillo Álvarez

Secretario técnico César Moheno Pérez

Secretario administrativo Luis Armando Haza Remus

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Coordinador nacional José Enrique Ortiz Lanz

Director técnico Emilio Montemayor Anaya

Director de museos Víctor Hugo Jasso Ortiz

Directora de exposiciones Elvira Báez García

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Editora Denise Hellion

Redacción Carla Zurián de la Fuente

Alejandra Gómez Colorado

Edmundo Saavedra Cruz / Elsa Arce Cote

Cuidado de edición Mario Carrasco Teja

Fotografía Gliserio Castañeda

Alberto Millán Cuétara

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO

Fenómena Emilio Eslava

Montserrat Rivera / Brenda Rodríguez

IMPRESIÓN

Impresión y diseño

PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

Roberto Cuétara

Jorge Pérez

Norma Chávez

Guadalupe Hernández

COMITÉ EDITORIAL

Denise Hellion

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

María Olvido Moreno

Salvador Rueda Smithers

Carlos Vázquez Olvera

COLABORADORES EN ESTE NÚMERO

Silvia Álvarez Curbelo

Elsa Arce Cote

Leticia Atilano

Ana Graciela Bedolla Giles

Gliserio Castañeda

Alejandro Cortés Cervantes

Miguel Ángel Correa Fuentes

Roberto Cuétara

Manuel Gándara

Alejandra Gómez Colorado

Blanca González

Denise Hellion

Miguel Ángel Mendoza Rangel

Emilio Montemayor Anaya

Alicia Muñoz Cota Callejas

Laura Parrilla Álvarez

José Luis Punzo D.

Edmundo Saavedra

Axel Solórzano

Rosa Katia Teodocio Licon

Beatriz Vargas Salinas

Carla Zurián

Portada Hacha en forma de huella de pie izquierdo,
El Manatí, Veracruz.

Fotografía Carlos Blanco



GACETA DE MUSEOS es una publicación cuatrimestral del Instituto Nacional de Antropología e Historia,
por medio de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

Sumario

- 02 **EDITORIAL**
De públicos, caminos y colecciones
- DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES**
- 04 El miedo y otros intrusos en la curaduría
Silvia Álvarez Curbelo
- 08 Hazme si puedes...
Ana Graciela Bedolla Giles
- 12 **DE LOS PÚBLICOS**
¿Sabe usted dónde está Irán?
Alejandra Gómez, Alejandro Cortés y Katia Teodocio
- 16 **COLECCIONES Y ACERVOS**
Cómo escribir sobre piedras y no morir en el intento
Edmundo Saavedra
- 20 **COMUNICAR Y EDUCAR**
Los museos en el Camino Real de Tierra Adentro
José Luis Punzo D.
- MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO**
- 24 Museo Waldemar Julsrud de Acámbaro
Miguel Ángel Correa Fuentes
- 30 Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria
Laura Parrilla Álvarez
- 32 **CONSULTAS Y CONSEJOS**
Píxeles en el Museo
Cuidado básico de libros
- 36 **IDEAS DE IDA Y VUELTA**
La vitrina del mes
La cédula del mes
El material educativo del mes
- 42 **NOTICIAS Y RESEÑAS**

De públicos, caminos y colecciones

Los acervos que conforman los museos, así como las colecciones que integran las exposiciones temporales, se convierten en fragmentos de una cotidianidad que se ha emancipado de su propio tiempo y espacio para reconstruirse dentro de una narrativa museológica actual.

En este número se presentan, para la sección “Desde los museos”, textos sobre dos proyectos museológicos alternativos: la curaduría del Museo de San Juan de Puerto Rico y el esfuerzo comunitario del Museo Regional del Niño “Liz de Viniñ” (Casa de los Niños).

En el primero se explica el caso del museo puertorriqueño, el cual parte de una propuesta reflexiva desarrollada sin la restricción de colecciones. El espacio se recupera a través de fotomurales con imágenes antiguas e interactivos a lo largo del recorrido. Las ambientaciones, muy acertadas para concatenarse con los intereses de la comunidad, obligan al visitante a hacer relaciones con lo que piensa; es decir, este museo está planeado para vincular la curaduría con la vida cotidiana y confrontar al visitante con la transformación del sentido, de los miedos y sus conjuros, en un puerto del Caribe.

El segundo texto es la presentación de las exposiciones temporales organizadas por el museo comunitario de Santa Ana, Oaxaca. En cada muestra los niños, lejos de permanecer como el ente que visita el museo, se convierten en los sujetos creadores, en generadores de las propuestas de contenidos y en constructores de obra para exhibición. Además, se hace extensiva la interacción del niño con los miembros de su familia. A través de sus muestras temporales, la labor del museo comunitario no concluye con el establecimiento de sus instalaciones, sino que se ve enriquecida con actividades que renuevan, periódicamente, la atención de la comunidad.

En la sección “De los públicos” se ofrece un sondeo de la próxima exposición internacional del Museo Nacional de Antropología, sobre el desarrollo cultural en Irán. En éste se pregunta a los diversos públicos, que finalmente serán los destinatarios de la exhibición, qué información o piezas referentes a la cultura persa desearían conocer. De este modo se afina la propuesta curatorial con el perfil del visitante.

Por su parte, en “Colecciones y acervos” se aborda la ordenación tipológica de los materiales líticos, a través de criterios técnicos. Cabe destacar que, si bien la mayor parte de las colecciones del INAH son arqueológicas, la documentación de exposiciones con objetos de piedra se convierte en un problema para el investigador, pues el mismo material es tan resistente al paso del tiempo, y tiene tan pocas transformaciones, que en muchas ocasiones es imposible fecharlo.

En “Comunicar y educar” se abordan los museos que se encuentran a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro y el papel que juegan sus respectivas áreas de servicios educativos. La propuesta se funda en generar más comunicación entre los museos del norte, a través de vínculos temáticos que detonen apoyos (intercambio de personal, movimiento de colecciones, servicios de difusión). No se trata de proyectar una sola propuesta o un solo discurso para los museos norteños, sino reactivar las labores de acción conjunta.

En la sección “Museos en proceso” se presenta el ejercicio de planeación del Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria de Cuernavaca, Morelos, a través de la recuperación de más de 800 especies vivas, dispuestas en casi cuatro hectáreas de jardín. En el texto sobre el Museo Waldemar Julsrud se presenta una opción museológica ante un tema polémico: la perspectiva del coleccionista que construye un acervo y lo interpreta. El desafío, en el perfil de la colección, fue solventado al ubicar la mirada social e histórica desde la cual se realiza la adquisición, además de replantear el interés que hoy en día puede adquirir la colección.

En el apartado de “Consultas y consejos” se continúa con la divulgación de cuestiones prácticas para la optimización de las labores dentro de los museos y los acervos. Aquí se pueden consultar los criterios básicos para la conservación preventiva de libros y material documental, y se aclaran algunos términos de la digitalización de imágenes que sirven como guía para el manejo de archivos con fines de difusión.

Las “Ideas de ida y vuelta” presentan su respectivo material educativo, vitrina y cédula del mes. Dentro del material educativo se exploran las opciones de interacción en el Museo Regional de Yucatán “Palacio Cantón”, a través de actividades que el visitante, por sí solo, se encarga de explorar y realizar. Alternativa eficiente cuando se asume el reto de ampliar la atención de visitantes, en horarios muy flexibles y sin requerir de personal permanente.

La cédula electrónica formó parte de la muestra *Faraón. El culto al Sol en el antiguo Egipto*, y resultó una alternativa ante la problemática de las cédulas de objeto, pues ofrecía diversas lecturas sobre una pieza específica y fue apreciada positivamente por los asistentes. Asimismo, la vitrina del mes contiene el mapa del Museo del Cuale, en Puerto Vallarta, donde se presentan, en inglés y en español, los seis grandes temas abordados a lo largo de la exhibición, la localización geográfica de las culturas asentadas en el occidente de México y una cronología histórica por estado. Por último, las “Noticias y reseñas” son una revisión, a vuelo de pájaro, de algunas exposiciones y publicaciones recientes.

Número tras número, la GACETA DE MUSEOS hace un esfuerzo por difundir las diversas manifestaciones del quehacer museístico y las alternativas que se han abordado en estos últimos tiempos, tanto en México como en el extranjero; asimismo, es una tribuna para vincular, desde los museos, a los profesionales. ❁

Denise Hellion
CNME-INAH

El miedo y otros intrusos

en la curaduría de un museo en San Juan de Puerto Rico

Silvia Álvarez Curbelo*



La escuela del Maestro Rafael Cordero de Francisco Oller (1890). Col. Ateneo Puertorriqueño



Recorrido por la exhibición. Fotografía Nestor Barreto (Carimar) 2000

Una exhibición museográfica es un espacio donde se dirimen cuestiones de poder inherentes a toda práctica de significar y representar.¹ Pero si además es subvencionada por el poder público, suele adoptar el carácter ordenador de un ritual de ciudadanía, de una práctica de legitimación como lo son también la erección de monumentos públicos, la conmemoración de efemérides o la nominación de calles y escuelas.²

La primacía de lo nacional en los relatos culturales de Puerto Rico inhibe en muchas ocasiones el desvelamiento de narrativas o representaciones que fragmenten su cuerpo. Como contenedores principales

operan los imaginarios del sincretismo racial y la armonía social, que se representan a través de las figuras alegóricas de “la casa” y “la gran familia”. De ahí que a menudo no se le dé paso a “inoportunas” intervenciones del diferendo racial o de género o que, aun cuando se produzcan inclusiones de lo “negro” o lo “femenino”, se hagan sin perturbar el lugar “sagrado” de la nación puertorriqueña. En más de una ocasión estas inclusiones adoptan el rango paternalista de una “aportación” a la cultura nacional. La apelación a una tercera raíz, en el caso de la cultura negra, no hace sino apuntalar las jerarquías de representación en la que la cultura hispana-occidental ni siquiera

recibe el nombre de primera raíz, porque el dato es incontrovertible. El miedo es una de esas construcciones que puede atentar contra el relato organizador de la nación, especialmente si revela la presencia de otredades dentro del mismo cuerpo de la patria, quebraduras y brechas incongruentes con el registro unitario. Al volatizar la ilusión integradora, el miedo se torna discursivamente peligroso e impertinente. En lo posible, no debe ser representado. Por esto, a la linealidad y homogeneización que suelen caracterizar a los regímenes museográficos donde se representa lo nacional o alguna de sus partes, se suma un ademán heroico, que opera como una especie de conjuro ante los terrores que puedan reanimarse. Los museos históricos organizados desde lo nacional suelen ser roperos victorianos, aunque nunca —y no necesitamos de Freud para constatarlo— logren reprimir sus fantasmas y sus sombras.

EN MI VIEJO SAN JUAN

Como ha pasado con otros distritos históricos latinoamericanos, el Viejo San Juan ha experimentado procesos de señorialización y museificación que generan versiones sanitizadas y consensuadas del mapa cultural y social de la ciudad. La estetización de la identidad colectiva y la domesticación cultural de la diferencia que cobijan ambos procesos han constituido políticas culturales recurrentes dentro del proyecto político autonomista, que organizó al Estado puertorriqueño y a la modernización del país a comienzos de la década de los cincuenta.³ A pesar de que este proyecto ha sido relevado en ocasiones por los proponentes de la anexión a Estados Unidos, éstos no han logrado hacer mella profunda en las casas culturales y en las ficciones nacionales, cuya referencia fundamental sigue siendo la de una nacionalidad homogeneizada por el lenguaje, un mestizaje blanqueador y por el tropo de la “gran familia puertorriqueña”.

En torno a la curaduría de la exhibición permanente del Museo de la Historia de la Ciudad de San Juan de Puerto Rico, adelantamos

estas reflexiones.⁴ En ésta se articula una narrativa de miedos urbanos y conjuros enhebrada en San Juan desde los albores del siglo *xv* hasta el último entresiglo. A partir de un análisis de su economía representacional, planteamos algunas ideas acerca del lugar del miedo en la constitución de la ciudad para concluir que, precisamente por sus operativos inherentes de inclusión y exclusión, los enaltecedores museos pueden ser también “casas del terror”.

En el régimen museográfico que nos ocupa, una narrativa insumisa del miedo y sus conjuros porfía un lugar representacional, *vis à vis* una narrativa de consenso y de homogeneización validada por el poder público. Esta narrativa rebelde no está en otro lugar; está allí, pulsando su lugar junto a otras narrativas de la exhibición; se desborda en los paneles, en los videos e interactivos. Es una línea rebelde, de fuga frente a lo nacional o a lo estatal como lo son también el género y el diferendo racial. Como los disensos, las “malas nuevas”, los escenarios crueles, las identidades y comportamientos marginales y marginados y los vecindarios excéntricos desafían las versiones azucaradas, esencialistas, teleológicas y las profecías autosatisfechas. En todo caso, su presencia le propone al museo que abandone o, al menos, que comparta su vocación de templo guardián de la nación con la de foro en el que se abran las puertas y ventanas a otras narrativas y representaciones que, como la del miedo, pongan a temblar un poco a las ficciones de una nación unitaria.⁵

LOS INTRUSOS DEL MERCADO

La exhibición permanente de la historia de la capital ocupa una de las dos grandes naves que componen el Museo de San Juan. Su localización es importante. Se encuentra en el lado norte del Viejo San Juan, de cara al océano Atlántico y a uno de los barrios populares más conocidos: La Perla, otrora notorio barrio de inmigrantes recién llegados del campo, rateros y prostitutas de buen corazón, hoy disputado por capos y políticos populistas. Por siglos, el lado norte albergó

“los lugares de la muerte”, es decir, el cementerio, que todavía está allí cerca, y el matadero. En el siglo *xix*, y encuadrado por las teorías higienistas y de ordenamiento urbano tan en boga, se edificó, en el predio que hoy ocupa el museo, el mercado público que se mantuvo allí hasta bien entrado el siglo *xx*, cuando se destinó a usos gubernamentales, nunca de larga duración.

De ese palimpsesto, la identidad de mercado fue la que más nos hechizó por su materialidad, por su afinidad con los trasiegos, con los rumores, con los regateos, con lo cotidiano y con las identidades variopintas. De ahí que se decidiera rodear, asediar, los ventanales y puertas de la exhibición con los rostros, objetos y espacios del antiguo mercado. La inclusión, mediante fotografías ampliadas, tensionaba el recorrido proponiendo cacofonías, intrusiones y fugacidades. Este ruido escénico rendía también otro servicio: nos curaba en salud, era una especie de antídoto o amuleto para contrarrestar la avasallante y seductora fuerza del nacionalismo cultural oficial.

El narrativo, sin embargo, no alteró en lo sustancial el croquis de subalternidades. No quisimos caer en un populismo etnofílico que, en aras del protagonismo de los de abajo, hiciera caso omiso de la distribución de poder a lo largo de los quinientos años de vida de San Juan. Más bien se potenció la irrupción de narrativas sustitutas en competencia por un lugar representacional. Una de ellas es la que recorre los miedos y los conjuros que han constituido a la ciudad: los producidos y agenciados desde arriba y desde abajo; desde sus centros y desde sus márgenes; desde allende los mares y desde sus mares interiores. Su metáfora organizadora es la de la muralla, una y otra vez resemantizada desde la conquista española, como escudo, cinturón de castidad, muro de lamentaciones y frontera.

LA CIUDAD Y SUS MURALLAS

En lugar de los eventos parteaguas o las sombrillas temáticas que suelen periodizar los recorridos museográficos, nuestra curaduría insiste

en unos ambientes generales y opacos con los que narrar la ciudad; todos ellos son derivaciones de la figura de la muralla. El primero de ellos, titulado Fundaciones, presenta más de una fundación para San Juan: al lado de la ciudad de piedra de los conquistadores, que eventualmente se desvanece cuando se termina el oro, hay una ciudad de paja, de indios y negros, sin la cual la otra no se sostiene pero que a la vez es fuente permanente de miedos para el colono. Con Asedios, la segunda estación, la ciudad se enfrenta a terrores que vienen del mar en forma de ataques por potencias extranjeras que la llevan a amurallarse, pero a la vez la exhibición visibiliza las tácticas de los habitantes para conjurar la vulnerabilidad de la ciudad, como son el recurrir al contrabando y generar una cultura más caribeña a contrapelo de la oficial. Con la tercera instalación, llamada Ciudadanos, el San Juan oficial se enfrenta a los “demonios” del separatismo a propósito de la independencia latinoamericana, y del abolicionismo mientras se genera, dentro de sus muros, una ciudadanía criolla que aspira a modernizarse pero que, a su vez, tiene potenciales enemigos en sus márgenes: los pobres, los libertos y las mujeres. En la estación Modernos cruza la segunda mitad del siglo *xix* y se adentra en la primera mitad del siglo *xx*, cuando el dominio sobre la isla pasa a manos de Estados Unidos. Las murallas físicas de la ciudad son parcialmente derribadas, permitiendo su expansión, pero las murallas simbólicas persisten frente a una modernización que es progreso, pero también potencial desorden. Terrores asociados con la cultura popular —ahora con acceso a libertades cívicas y a los contagios de cuerpos y almas— se conjugan con la remilitarización de la ciudad a cargo de la nueva potencia hegemónica. Con Metropolitanos llegamos al espacio final de la exhibición. Las imágenes rutilantes de una urbe desparramada, en fuga, vertebrada por el consumo, la velocidad y con un notable déficit de espacio público, no logran obliterar la inseguridad, el miedo al otro ni las microviolencias que convulsionan a las ciudades contemporáneas.



Los intrusos del mercado atisban al museo. **Fotografía** Nestor Barreto (Carimar) 2000



Antiguo mercado de San Juan de Puerto Rico. **Fotografía** circa 1900

MORALEJA (NO AUTORITARIA)

Lejos de espantar, el relato de sus miedos en el museo puede contribuir a derribar las murallas que intentan contener los terrores de la ciudad, al “ampliar la experiencia del tiempo en un espacio abierto a la memoria y la iluminación instantánea”.⁶ Una nueva eficacia del museo que, en la apuesta de Andreas Huyssen, surge como posible espacio de contestación y negociación cultural, de reflexión sobre la temporalidad, la identidad y la alteridad.⁷ ☘

*UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Notas

¹ La incorporación de conceptos, ideas y emociones en una forma simbólica que pueda ser transmitida e interpretada de manera significativa, es lo que Stuart Hall denomina las “prácticas de representación”. El circuito cultural en el que se constituyen y despliegan estas prácticas es siempre territorio “minado”. Véase Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, Londres, 1997.

² La legitimación en los Estados modernos y de masas es más complicada que en aquellas formas avaladas por una divinidad inescrutable o por la fuerza de superioridades jerárquicas. De ahí la necesidad de acudir a la “invención de tradiciones” y otras ritualidades. Véase Eric Hobsbawm *et al.*, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

³ Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, Huracán, San Juan, 1993, págs. 17-66.

⁴ La curaduría fue comisionada al colectivo independiente Centro de Investigaciones Carimar por el gobierno municipal de San Juan durante la incumbencia de la alcaldesa Sila Calderón (1997-2000).

⁵ Duncan Cameron, “The Museum: a Temple or the Forum”, *Journal of World History*, vol. 14, núm. 1, 1972, págs.191-202.

⁶ Graciela Speranza, “La vanguardia de los museos”, *Cultura y Nación*, suplemento de *Clarín*, 13 de agosto de 2000.

⁷ Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Londres, 1995.



Silvia, alumna de sexto año, preparando la exposición. Atrás el mapa de grupos étnicos casi concluido. **Fotografías** Ana Graciela Bedolla

Hazme si puedes...

Imágenes de la indumentaria zapoteca: relato sobre una exposición

Ana Graciela Bedolla Giles*

ANTECEDENTES

El Museo Regional del Niño Liiz de Viniñ (Casa de los Niños) de Santa Ana del Valle, Oaxaca, tiene un perfil propio. En primer término posee un carácter comunitario y, en segundo, educativo. Expresa una preocupación por desarrollar el potencial de los niños, con el objeto de que cuenten con mayores elementos y mejores instrumentos para

enfrentar un futuro cada vez más incierto. Por ello, una buena parte de nuestro trabajo ha consistido en abrir un abanico de oportunidades de investigación, aprendizaje, diálogo y reflexión, en el que los niños sean incondicionalmente respetados; que se asuman como portadores y creadores de cultura, pero que también se nutran de otras manifestaciones y aportes del ámbito internacional.

En este contexto se puede explicar el papel que han jugado las exposiciones de este museo. Formalmente, la primera de ellas consistió en una pieza única: un oso polar que nos prestó el Museo de Historia Natural, con motivo del Día del Niño.¹ El impacto rebasó nuestras expectativas. Una gran cantidad de gente de todas las edades, de Santa Ana y de los pueblos vecinos, acudió a ver y a retratarse con tan magnífico ejemplar.

A partir de la exposición *Arrieras somos... y al mundo asombros. Una visión panorámica de las hormigas*, inaugurada en julio de 2002, aprendimos que las niñas y los niños podían expresar, sin limitaciones, sus propios intereses al elegir el tema de su exposición, así como participar en la investigación y en la producción museográfica, al igual que lo hacen los adultos, de acuerdo con la metodología que se pone en práctica en los museos comunitarios.²

La propuesta de un tópico de biología sentó un precedente importante, no sólo porque introdujo una ciencia dura en los museos comunitarios, sino también para darnos la “libertad vocacional”, por así decirlo, de dar curso a las necesidades de conocimiento de los niños como prioridad, sin restringir la orientación del museo ni encasillarlo como un museo de etnografía, tecnología o arte, por mencionar algunos tipos.

Consecuentemente, más adelante tuvimos una exposición de arte: el caso de unos 25 grabados, producto de un curso impartido por el Taller de Grabado de la Mixteca.³ El resultado fue muy interesante, ya que el titular del taller propició, primero, una reflexión sobre el patrimonio cultural de la comunidad entre los asistentes; posteriormente, les enseñó la técnica del grabado en linóleo.

PREPARANDO LA EXPOSICIÓN

Con esta experiencia acumulada, convocamos a los alumnos del sexto grado de la comunidad para preparar un nuevo proyecto. En esta ocasión, los niños querían que mostráramos “los trajes de Oaxaca”. Pronto nos dimos cuenta de la amplitud del tema, por lo que tuvimos que delimitarlo. Acordamos referirnos sólo a los zapotecos, que se encuentran en cuatro de las ocho regiones del estado. Aun así, esta exposición se planeó con un carácter ilustrativo, especialmente debido

a la abundancia de trajes, pero también a la cantidad de variantes y matices regionales y locales.

Resultó muy ilustrativa la experiencia de analizar con los niños la cuestión de las etnias. Efectivamente, como sostienen los estudios antropológicos más recientes,⁴ no existe una identidad con un sustento regional, ni siquiera lingüístico; los niños son de Santa Ana y hablan zapoteco, pero no se reconocen como parte de un universo mayor, como podrían ser los zapotecos, entre otras razones porque en las cuatro regiones mencionadas se hablan variantes del zapoteco tan diferenciadas que, según afirman ellos mismos, no se entienden fácilmente entre sí.

Nuestro propósito principal no era cuestionar los límites de su identidad; en todo caso consistió en mostrar, a través de la indumentaria, una manera de conocer la historia, los cambios y los vínculos (étnicos, geográficos, religiosos), pero también las técnicas, la belleza, así como aludir de cierta manera a los significados. Es decir, entender que la manera de vestir es una expresión concreta de la dinámica social y, consecuentemente, que hay elementos que persisten y otros que se transforman.



Montaje. Vista parcial de la mampara de Valles Centrales.



Muñeca Zapoteca de Yalalag, en la Sierra Norte. Traje de Boda



Marina. Colaboró vistiendo una muñeca



Zapoteca del Istmo de Tehuantepec. Atuendo de lujo

Iniciamos nuestras actividades bajo la modalidad de taller, al que rápidamente se empezaron a incorporar niños de otros grados, motivados por el trabajo que estábamos desarrollando. Finalmente, el grupo quedó constituido por unos 25 menores desde cuatro hasta 12 años, con una duración de tres meses y dos sesiones por semana. Durante ese tiempo los asistentes comprendieron la importancia que tiene el traje como símbolo de identidad y de arraigo; el valor del conocimiento de la naturaleza, del hilado y del tejido, y adquirieron nociones generales acerca del origen y la distribución de los grupos zapotecos, así como la localización de otras etnias en el estado.

Los niños integraron una carpeta con un mapa de las regiones del estado; otro que señala la distribución de las etnias en Oaxaca, y un muñeco y/o muñeca para los que elaboraron trajes de papel, con los atributos distintivos de los principales representantes de los zapotecos en los Valles Centrales, en la Sierra Norte, en la Sierra Sur y en el Istmo. Los integrantes del taller con mayor edad permanecieron un par de semanas más, con el fin de preparar muñecos y muñecas para la exposición, ya que todos querían conservar los muñecos y los trajes que habían confeccionado. Paralelamente, en el museo se

desarrolló un taller dedicado a la enseñanza del *Jarabe del Valle*, típico de los Valles Centrales y, por supuesto, de Santa Ana, que sirvió de marco a la inauguración, el 25 de julio de 2003.

“Hazme si puedes” es el nombre de un bordado típico de San Antonino, en los Valles Centrales, que constituye un reto a la habilidad de las mujeres, y fue lo que nos inspiró para intitular así nuestra exposición, que incluyó los siguientes temas:

INTRODUCCIÓN

Revela el alto nivel de desarrollo del arte textil en Oaxaca. También se propone señalar que aunque los vínculos más fuertes se dan en las comunidades, la lengua es el símbolo por excelencia de la unidad y de la diversidad.

ANTECEDENTES

Presenta las primeras evidencias de ocupación, de igual manera indica a los primeros grupos de habla zapoteca y las rutas de migración que siguieron. Incluye información sobre la importancia de textiles y tintes desde épocas muy antiguas.

TINTES

Breve descripción de los principales tintes naturales: cochinilla, añil y púrpura. También hace referencia a su importancia durante las épocas prehispánica y la virreinal.

ELEMENTOS DE INDUMENTARIA FEMENINA

Incluye el *quechquémetl*, el enredo y el huipil, en sus diversas formas, pero como elementos comunes, presentes en prácticamente todos los grupos étnicos.

PRINCIPALES ATUENDOS

Se ilustra lo más representativo de cada región, mostrando las influencias indígena y española, las tradiciones más exquisitas en bordados, tejidos y deshilados; la incorporación de la seda, la paulatina sustitución de materiales y la versatilidad del rebozo, entre otras cosas.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Es importante reiterar esta modalidad de trabajo porque hizo posible que los niños se involucraran en un campo de investigación de su interés, en este caso un tema entrañable por tratarse de un pueblo de tejedores con una tradición centenaria.



Montaje de la exposición. Izquierda: mampara de antecedentes históricos

Creemos que estos niños y niñas adquirieron conciencia sobre qué los caracteriza y qué los hace diferentes; que hay cosas que cambian y otras que permanecen. Además, se dieron cuenta de la pérdida progresiva de elementos de su vestuario que tienen un valor identitario, lo que ha favorecido la revaloración de la complicada técnica de elaboración del enredo, del ceñidor y los *tlacoyales* (adorno para las trenzas).

El hecho de haber ligado la preparación de la exposición con la práctica del *Jarabe del Valle* tuvo como consecuencia natural el aprendizaje (con su significado) de la ceremonia más importante de la comunidad: la mayordomía, en la cual la indumentaria juega un papel predominante. Con el apoyo decisivo del comité en turno,⁵ y el talento de los profesores de danza y teatro,⁶ niñas y niños del museo participaron en la fiesta patronal del pueblo. Más adelante, a petición de la autoridad municipal, repitieron su representación en una Reunión Internacional de Museos Comunitarios, en agosto de 2004.

Nos gustaría concluir este relato con un fragmento de la cédula introductoria de la exposición:

Te invitamos a reflexionar sobre el uso de la ropa llamada "tradicional".
¿Es importante conservarla?
¿Algo importante se pierde si se abandona?
Y en todo caso, ¿por qué? ☸

*EX CONVENTO DE CULHUACÁN, INAH

Notas

¹ El director era, en ese momento, el museógrafo Marco Barrera Bassols.

² Me refiero específicamente a la metodología desarrollada por Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales en los museos comunitarios de Oaxaca.

³ Andrés Moctezuma, gracias a la contribución de la CNCPC del INAH, la UAM y Amigos de Oaxaca, A.C.

⁴ Alicia Barabas M. y Miguel A. Bartolomé (ed.) *Configuraciones étnicas de Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, INAH-INI, México, 1999.

⁵ Presidido por el señor Sixto Sánchez Martínez.

⁶ Carmen García López y Cayetano Martínez Cordero.

¿Sabe usted dónde está Irán?

Un estudio de público previo para planear una exposición

Alejandra Gómez Colorado*

Alejandro Cortés Cervantes y Katia Teodocio Licona**

Desde hace ya muchos años los estudios de público proporcionan información valiosa para las diferentes áreas involucradas en el diseño de una exposición; al conocer el perfil de los diferentes públicos, así como sus opiniones, se puede orientar y dirigir con mayor precisión el producto cultural. Sin embargo, existe uno raramente utilizado, pero muy efectivo para la planeación: el estudio de público previo, el cual provee de información básica sobre los conocimientos y las expectativas del público potencial respecto a un tema, que al mismo tiempo representa una guía para determinar la forma en que ésta será presentada.

Durante los diez años de existencia del Programa Nacional de Estudios de Público (PNEP) se ha realizado una serie de evaluaciones, tanto en museos como en exposiciones temporales, que ha permitido conformar un banco de datos sobre más de 30000 visitantes. En éste se encuentra información sobre diversos aspectos, como el perfil socioeconómico, las dinámicas que se establecen durante la visita, la valoración de la colección y la calificación sobre los servicios, por mencionar algunos de los temas explorados. Sin embargo, la totalidad de estos estudios se ha aplicado cuando la exposición ya está abierta al público, como parte de la evaluación de diferentes aspectos, como la museografía, la difusión y el discurso científico.

Resulta de gran relevancia para el PNEP que por primera vez se haya planteado un estudio de público previo a la exposición temporal sobre el desarrollo cultural en Irán, la misma que se presentará el año próximo en el Museo Nacional de Antropología. Es preciso señalar que la responsable de la investigación y curaduría de la exposición

planteó al PNEP la necesidad de contar con información del público, lo que enriquecería la planeación. Así, se planteó obtener los siguientes datos básicos:

1. El perfil del público potencial de la exposición.
2. Los conocimientos previos sobre el tema.
3. Las expectativas en torno a la exposición.

De esta manera se elaboró un sondeo previo para indagar en el conocimiento del público sobre el desarrollo cultural en Irán y, específicamente, sobre la cultura persa, y se aplicó una muestra, que constó de 150 encuestas a visitantes del Museo Nacional de Antropología (MNA), en dos etapas:

1. A los visitantes de la exposición temporal *Faraón: el culto al Sol en el antiguo Egipto*, durante el fin de semana y en días hábiles, pues se sabe que existe un público que sigue las muestras internacionales que presenta el INAH en este espacio.
2. A los visitantes cotidianos de las salas permanentes del MNA.

La encuesta estuvo conformada por preguntas abiertas y cerradas, complementada con la elaboración de un cuadro de datos sobre el perfil general de los encuestados. Este instrumento se aplicó entre un público de diversas edades, con opciones diversas de ocupación y escolaridad, con el fin de obtener una muestra representativa y amplia de los visitantes.

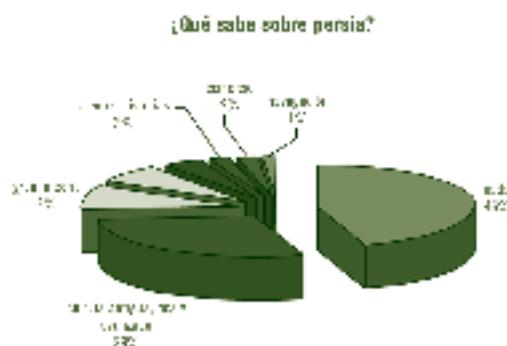


Museo Nacional de Antropología. **Fotografías** Gliserio Castañeda



Museo Nacional de Antropología

confesó no saber nada, el escaso imaginario se concentra en la evocación de una antigua y rica civilización, dato que muy bien puede aprovecharse para tender hilos de continuidad cultural que permitan desmitificar y revalorar al pueblo persa hasta la actualidad.



Para hacer corresponder los objetivos de la exposición con las expectativas del visitante, se tendría que tomar en cuenta los datos sobre la temática que se espera encontrar. Las respuestas se orientan hacia la vida cotidiana, formas de conocimiento y manifestaciones artísticas. Estos resultados son de gran ayuda para la selección de la colección y de igual manera nos recuerdan la necesidad de incluir información sobre nuestros referentes más inmediatos como una de las estrategias de comunicación más efectivas. Por ejemplo, un tapete nos permite hablar de trabajos que se remontan a siglos antes de nuestra era, además de los usos domésticos y el enorme valor que en la actualidad se les da según el trabajo y la técnica que se empleó para elaborarlos.



Un dato por demás revelador fue que 96% de nuestros entrevistados visitarían una exposición sobre Irán, ¡aunque un gran porcentaje no sabe ni dónde está! Esto nos habla de una gran expectativa en torno a las exposiciones internacionales, debido, sin duda, al prestigio ganado por trabajos previos: a su vez, 80% dijo haber visitado algunas de las muestras anteriores.

Normalmente el museógrafo y el investigador plantean los temas desde su propia experiencia y, aunque en muchas ocasiones los datos obtenidos coincidan con lo que suponemos que piensa o sabe la mayoría de la gente, los sondeos previos revelan datos útiles y novedosos.

Sin duda esta primera aproximación será de gran utilidad para la conformación de estudios de público previos, de manera que la información brindada por el público se convierta en parte fundamental para la definición de la temática, colección, estrategias comunicativas, contenido y lenguaje de cedulares, materiales alternativos y actividades paralelas de una exposición. ☺



Museo Nacional de Antropología

*INVESTIGACIÓN Y CURADURIA DE LA EXPOSICIÓN PERSAS-CNME

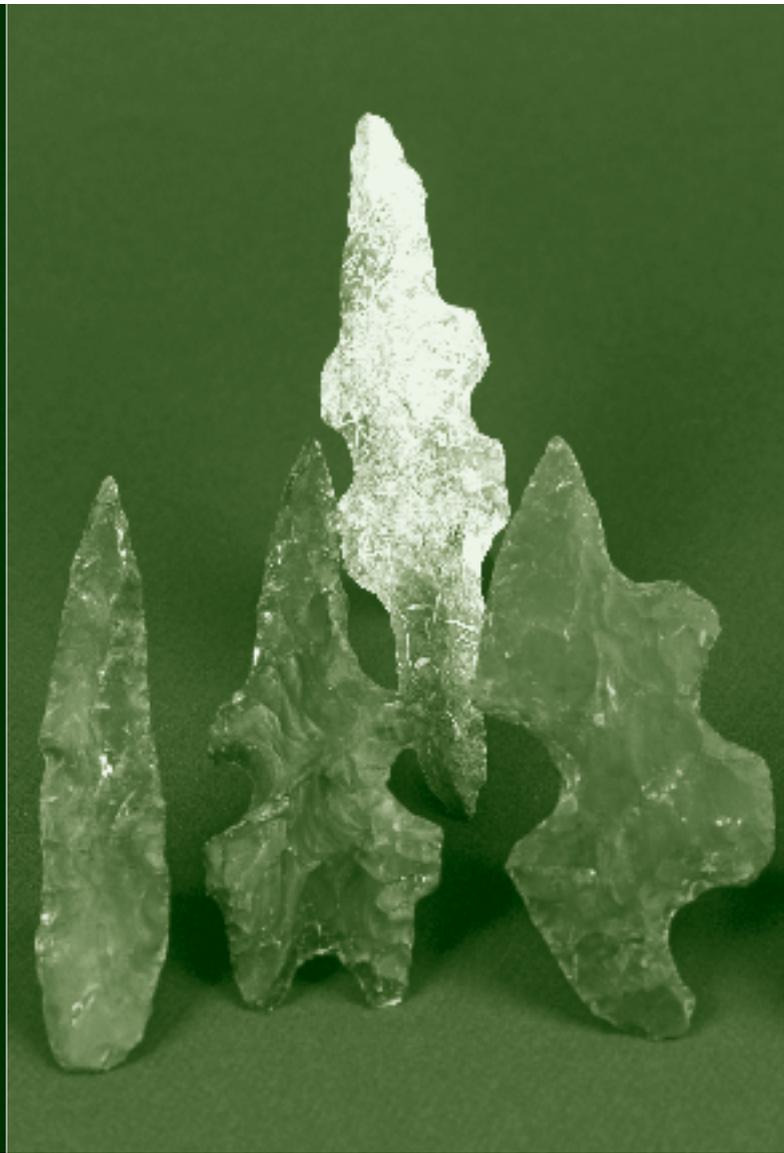
**PROGRAMA NACIONAL DE ESTUDIOS DE PÚBLICO-CNME

Cómo escribir sobre piedras y no morir en el intento

Edmundo Saavedra*



Huella en forma de pie izquierdo, El Manatí, Veracruz. **Fotografía** Carlos Blanco



Excéntricos de pedernal. **Fotografía** Carlos Blanco

Quienes elaboran guiones museográficos tienen el compromiso no sólo de seleccionar los materiales para exhibición más significativos, sino de ofrecer sobre ellos información clara y orientada hacia los objetivos generales. Existen varios datos básicos que es necesario resaltar. Éstos abarcan determinados atributos que aportan al público conocimientos sobre el contexto histórico-cultural de las piezas.

Esta propuesta va dirigida a la elaboración de cédulas para materiales líticos que, desde la etapa prehistórica y hasta el virreinato, tuvieron un papel importante, pues se relacionaron con la alimentación, la vivienda y las actividades ideológicas.

Una cédula debe expresar, en forma sintética y con un lenguaje accesible para cualquiera, los resultados de la investigación tanto arqueológica como museográfica que la genera; debe ser una estructura abierta que estimule la libertad de expresión del investigador.

Son cuatro los aspectos esenciales en la descripción de objetos líticos: la definición del tipo, de la materia prima, de las técnicas de manufactura y de la función. Otros campos, como el contexto de procedencia en sus diferentes escalas y la cronología, pertenecen a un ámbito más general, relacionado con el conjunto de los materiales arqueológicos de un sitio o área. Cada uno de los cuatro campos señalados está estructurado teórica y metodológicamente; de igual manera se vincula al listado de los atributos que se desprenden de los planteamientos teóricos. Se ha evitado el manejo de atributos definidos como “tautológicos”, como la referencia al color exterior de las piezas o a su forma geométrica.

TIPOLOGÍA

La forma de un objeto es la materialización de una concepción social históricamente determinada, de su expresión individual y de los procesos que alteran a los objetos y al contexto arqueológico específico.



Metate de basalto con soportes. **Fotografía** Gliserio Castañeda

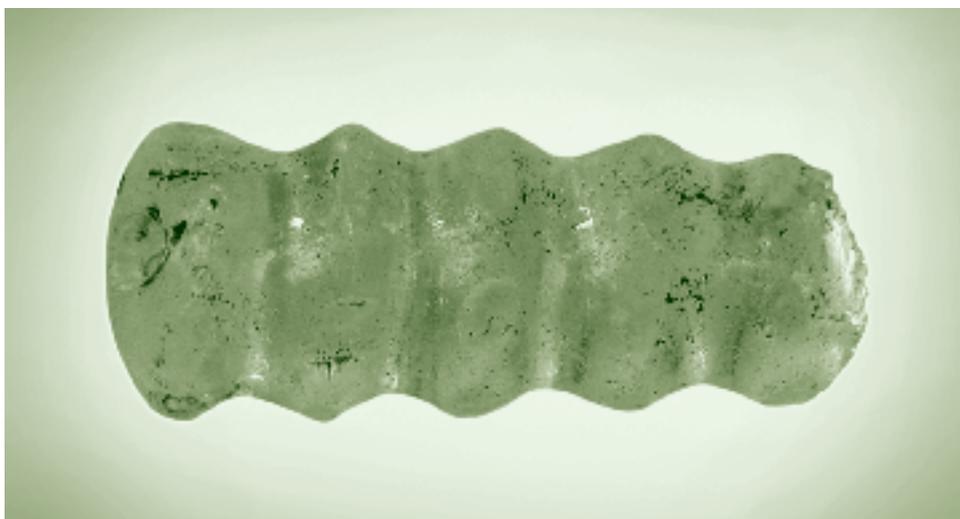
Cuando el arqueólogo clasifica tipológicamente, establece atributos morfológicos arbitrarios y los agrupa en categorías de diferente jerarquía, de acuerdo con las necesidades y los objetivos del que clasifica. Para fines museográficos, deberían preferirse las propuestas taxonómicas clásicas, que determinan la categoría mayor de los objetos, aunque sea evidente, como en el caso de metates, hachas y cuentas.

Asimismo, se requiere denominar con claridad el tipo de artefactos (punta, raspador, hacha, metate); el subtipo, si lo hay (raspador con espiga, punta Texcoco, hacha de garganta completa), y si la pieza está en proceso de fabricación: “pendiente zoomorfo en proceso”.

MATERIA PRIMA

Algunas materias primas ocupan un lugar destacado en la economía, tecnología y cosmovisión de los grupos humanos de México y el mundo; de ahí su importancia en el estudio y la descripción de la lítica. Generalmente se usaron para satisfacer necesidades cotidianas y, en un ámbito económico mayor, como producto de comercio, intercambio y tributo, en la esfera ritual y en la simbólica. Esta conexión hombre-naturaleza-dios representa el vínculo más sobresaliente entre el hombre y el material, y le ayuda en la construcción de su mundo.

Debe darse una aproximación al tipo de material por clasificaciones geológicas mayores, es decir, la procedencia geológica general (ígneas, sedimentarias, metamórficas); luego, el tipo de material (obsidiana, caliza, serpentina), así como el color, cuando no sea evidente.



Pendiente de cristal de roca. **Fotografía** Gliserio Castañeda



Orejas de obsidiana. **Fotografía** Carlos Blanco

Se debe considerar la procedencia específica, si es hipotética o si se tienen datos seguros.

TECNOLOGÍA

La tecnología es un conocimiento del mundo elaborado a partir de principios físicos. Las técnicas de transformación de la piedra y la conjunción de ellas, que llamaremos métodos, fueron utilizadas en distintos momentos y regiones por determinados grupos. Se clasifican por sus modalidades generales, variaciones específicas, sincrónicas, diacrónicas y por los procesos productivos en que participan, así como por sus técnicas de talla (percusión directa, bipolar e indirecta), presión manual, corporal y técnicas de desgaste como abrasión, pulido laminar y lineal (desgaste, incisión y corte) y circular (perforación parcial o total).

Se deben mencionar las técnicas de manufactura, en sus modalidades general y específica: percusión directa (en el caso de una punta), perforación total (en el caso de una cuenta) y la aplicación de distintas técnicas como percusión, abrasión y pulido (como en el caso de un hacha), así como señalar si hay reacondicionamiento (hacha reafilada) o refuncionalización (punta convertida en perforador).

FUNCIÓN

Aunque la interpretación funcional tiene que ver con las formas de los objetos, de igual importancia son la asociación en el contexto y los rasgos de utilización (los microresiduos y las huellas de uso). El reconocimiento de la función concreta de un artefacto es labor esencial del arqueólogo, ya que es una de las vías principales para dotar al objeto de un significado social.

Se debe señalar la función general de la herramienta: doméstica y ritual. Se puede recurrir a las materias primas y a la naturaleza de



Excéntricos de obsidiana. **Fotografía** Carlos Blanco

los objetos, como “hachas de jade contrapuestas a hachas de basalto”, y a la información de otros sitios arqueológicos donde se tienen datos del origen o fuentes históricas. La función particular deberá limitarse a usos concretos como “navaja para autosacrificio”, “raspador de maguey”, “paletas de pintura” o “hacha votiva”.

DOS PROPUESTAS DE DESCRIPCIÓN

PUNTA DE PROYECTIL

Punta triangular con muescas laterales, asignada al tipo Texcoco. Fabricada en obsidiana verde de origen volcánico de la sierra de Las Navajas, Hidalgo, por técnica de presión manual. Función: ritual. Procedencia: ofrenda de Tlatelolco, D.F. Cultura mexicana. Periodo Posclásico Tardío, del 200 al 1000 d.C.

PENDIENTE

Pendiente en forma de cascabel, incompleto. Fabricado en cristal de roca de origen sedimentario, por técnica de pulido laminar y lineal. Función: ritual. Procedencia: Teotihuacán, Estado de México. Periodo Clásico, del 900 al 1500 d.C. ✂

*CNME-INAH

Los museos en el Camino Real de Tierra Adentro

Una propuesta metodológica educativa

José Luis Punzo D.*



Museo Regional de Querétaro. **Fotografía** Gabriel Figueroa. Fototeca CNME-INAH



Museo Regional de Querétaro. **Fotografía** Gabriel Figueroa. Fototeca CNME-INAH

A lo largo del Camino Real de Tierra Adentro encontramos una gran cantidad de museos con diversas temáticas: históricas, arqueológicas, etnológicas, pinacotecas y de arte, entre muchas más. Sus acervos y guiones son sumamente dispares y están aislados unos de otros. No hay en forma explícita un hilo conductor que permita vincularlos, por lo que al visitante se le dificulta encontrar una relación clara entre los diversos aspectos del proceso histórico que cada uno aborda.

En esta importante ruta encontramos museos a cargo del INAH: el Regional de Querétaro, el Regional de Guanajuato en la Alhóndiga de Granaditas, el Regional Potosino y el Regional de Aguascalientes; el Museo de Guadalupe, en Zacatecas; el Museo de Historia de Ciudad Juárez (la ex aduana) y el Museo de las Culturas del Norte, los cuales, desde distintos ángulos y con distintas colecciones abordan la historia del Camino Real de Tierra Adentro.

Al otro lado de la frontera se encuentran museos como El Camino Real International Heritage Center, de próxima apertura en Socorro, Nuevo México, y los museos del área de El Paso, Texas, como el Chamizal National Memorial, a cargo del National Park Service. En Albuquerque y Santa Fe, Nuevo México, existen museos de temáticas diversas como los de cultura indígena, El Museo Folklórico Internacional Maxwell, así como una gran cantidad de museos y galerías de arte que tocan este tema de múltiples formas.

PAPEL DE LOS SERVICIOS EDUCATIVOS

El área de servicios educativos en los museos debe ser la columna vertebral de la divulgación del acervo y de la historia regional para nuestros visitantes. Los museos se han caracterizado por constituirse como promotores de la educación no formal de la comunidad, pues



Museo Regional de Guanajuato "Alhóndiga de Granaditas" Fototeca CNME-INAH



Museo Regional de Guanajuato "Alhóndiga de Granaditas" Fototeca CNME-INAH



Museo Regional de Querétaro. **Fotografía** Gabriel Figueroa. Fototeca CNME-INAH

no están dentro de la estructura formal educativa. La mayoría de nuestros visitantes son estudiantes que llegan a los museos como actividad extraescolar, por lo que es de suma importancia unir nuestras tareas con las actividades alternas que promuevan su regreso.¹

El área de servicios educativos, mediante la revisión de su guión museográfico y los posibles vínculos con la currícula escolar, debe hacer la planeación de estrategias didácticas específicas para las diversas edades de nuestros visitantes (talleres, visitas guiadas, elaboración de materiales didácticos, eventos especiales). A través de esta planeación de estrategias se busca que, de una manera fácil y divertida, nuestros visitantes se interesen, motiven y sensibilicen sobre nuestro patrimonio cultural y natural.

PROPUESTA PARA LA ELABORACIÓN DE MATERIALES EDUCATIVOS DE LA RUTA DE MUSEOS DEL CAMINO REAL

Con base en la teoría de los sistemas complejos y en el constructivismo se pueden usar metodologías holísticas o fractales que permitan diseñar materiales educativos para introducir a nuestros visitantes en la temática del Camino Real de Tierra Adentro, como un acontecimiento histórico compartido a lo largo del camino de más de dos mil kilómetros. Asimismo, ésta sería una poderosa herramienta de difusión de nuestros recintos.

Entender la ruta del Camino Real de Tierra Adentro como la totalidad, “el todo social e histórico”, implica comprender su importancia, ya que nuestros museos explican una parte del proceso histórico y social del Camino Real; es decir, están a una escala de observación baja para entender el funcionamiento global. Así, necesitamos elevar tal escala mediante un material educativo que permita usar los acervos para entender la complejidad del Camino Real de Tierra Adentro. Con esta aproximación observaremos los eventos particulares concatenados, que son parte indisoluble del evento general.

En los guiones de los museos del Camino Real de Tierra Adentro hablamos de una parte de la totalidad, y los acervos nos permiten reconstruir directamente pedazos de este gran hecho histórico. Por ejemplo, en el Museo de las Culturas del Norte tenemos, en el guión



Museo Regional de Querétaro. **Fotografía** Gabriel Figueroa. Fototeca CNME-INAH



Museo Regional de Querétaro. **Fotografía** Gabriel Figueroa. Fototeca CNME-INAH

de la sala III, un área que habla del proceso de conquista y evangelización, así como del establecimiento de misiones y presidios en la región de Casas Grandes: la totalidad se encuentra de manera difusa en el guión del museo. Mediante un material educativo estructurado se ampliará el espectro y, con estos fragmentos, se proyectará la imagen completa del hecho histórico: el Camino Real. Con esta forma de aproximación, lograremos que el evento general se concatene y sea parte indisoluble de los eventos particulares. Se podría desarrollar un material educativo a manera de guía de un sendero histórico que establezca, primero, los lazos comunes entre los diferentes usuarios a lo largo de la ruta y, después, a través de una serie de actividades genéricas diseñadas para usarse en estos museos y mediante nuestros acervos, que muestre una pequeña parte de este Camino Real.

CONSIDERACIONES FINALES

Los museos deben constituirse en centros de divulgación y defensa del patrimonio cultural y natural; esto sólo se puede lograr a través de estrategias educativas que permitan vincular los programas de los museos con la comunidad a la cual brinda sus servicios. La elaboración de materiales educativos comunes a los museos del Camino Real de Tierra Adentro nos permiten, por un lado, ofrecer una visión de unidad temática a lo largo de la ruta, sin importar las áreas del conocimiento abordadas en nuestros museos, así como convertirla en una herramienta importante de difusión en todas las regiones que componen ese proyecto. ☘

*CENTRO INAH-DURANGO

Nota

¹ Georgina Silva, "El papel de la educación no formal", en *La pedagogía en el museo. Corrientes actuales*, ICOM-CECA, México, 2000, págs. 64-68.

Museo Waldemar Julsrud de Acámbaro

Espacio para la diversidad del pensamiento cosmogónico

Miguel Ángel Correa Fuentes*

La ciudad de Acámbaro, Guanajuato, tiene una larga tradición próspera e histórica y es hoy en día heredera de un patrimonio cultural importante con diversas construcciones civiles, militares y religiosas de todas las épocas que dan cuenta de la historia mexicana; además, posee un patrimonio prehistórico y diversas tradiciones y costumbres ancestrales. Un nuevo museo lleva el nombre abreviado del coleccionista alemán Waldemar Robert Ludwing Julsrud Walden, que nació en Bremen, Alemania, en 1875. Él llegó como inversionista a la ciudad de México en 1897, ante la apertura económica realizada por don Porfirio Díaz. Posteriormente, por azares de la Revolución, arribó y vivió en Acámbaro hasta los 83 años de edad; murió en la ciudad de León, Guanajuato, en 1958.

La polémica colección Julsrud se originó en 1923 debido al interés arqueológico de don Waldemar por la cerámica Chupícuaro, perteneciente al periodo Preclásico (800-600 a.C.). Hacia 1943 esta afición se convirtió en obsesión ante el encuentro de figuras de barro “antediluvianas” en las inmediaciones de Acámbaro, las cuales representan dinosaurios, “bestias exóticas” desconocidas, diferentes razas humanas y “hombres-bestia” desnudos. Para Julsrud, las piezas demostraban que “el hombre en su estado primitivo vivió desde los remotos días de la creación al lado de temibles bestias antediluvianas, o éstas existieron todavía millones de años después de las épocas en que las autoridades en arqueología las consideraron como extintas de la Tierra”.¹

Con base en esta colección, don Waldemar elaboró su propia explicación sobre la “historia de la Tierra” y escribió el libro *Enigmas del pasado*. Su teoría contrastaba con las posturas científicas de su

tiempo, la misma que hoy en día, por un lado, permanece cuestionada, y por el otro atrae la atención de distintos sectores de la comunidad internacional. Desde una perspectiva histórica, Julsrud fue un inquieto indagador autodidacta que lo llevó a buscar, con los recursos disponibles, una explicación satisfactoria para él sobre la historia de la Tierra y la humanidad, como lo indica la cédula conclusiva del museo:

La personalidad de Waldemar Julsrud es producto de su época y de las circunstancias peculiares que le tocó vivir. La parte esencial de esa personalidad radica en la inquietud constante por buscar, con ahínco, conocimientos y datos para explicarse las interrogantes sobre la concepción del mundo.

Todas las culturas, en todos los tiempos, se han preocupado por dar explicación a su existencia y orígenes. El conocimiento y la cultura son procesos dinámicos siempre cambiantes: surgen, crecen, caen, resurgen, se combinan y transforman [...]

“Nada es eterno, todo cambia, se perfecciona y desaparece, dejando lugar a nuevas creaciones de este maravilloso mundo”, afirmaba Julsrud.

El proyecto del museo se originó por la donación de la colección Waldemar Julsrud, en 1988, al municipio de Acámbaro, pero no fue hasta los años 2000-2001 cuando se validó y constituyó el patronato que actualmente preside esta institución, la cual ocupa un edificio del siglo XIX donado por el Gobierno del Estado de Guanajuato.



El diseño de mamparas corresponde a un detalle del inmueble, del siglo XIX.

Fotografías Miguel Ángel Correa



Colección de "bestias exóticas" en cerámica

El museo abrió sus puertas al público, en su primera etapa, en febrero de 2002, con una misión específica: "Preservar y difundir la colección Julsrud y comunicar la diversidad de formas existentes sobre la explicación del origen y evolución de la vida, el hombre y el universo, desde las posturas científicas hasta las visiones religiosas y míticas de todas las culturas en todos los tiempos".²

Esta colección llegó a contar con 33 mil piezas; actualmente sólo quedan 20 mil, incluyendo un pequeño lote de objetos arqueológicos. Algunas piezas "antediluvianas" se han prestado para exposiciones temporales en las ciudades de Pennsylvania, Tokio y Viena. Hoy en día itineran por Interlanken y Berlín, y próximamente estarán en Nogoya; lo cual indica el interés por la colección.

El guión del museo fue estructurado desde la perspectiva del coleccionista y quedó constituido por cinco temas cronológicos, distribuidos en igual número de salas permanentes que cubren una superficie de 150 metros cuadrados.

OBJETIVOS Y TEMAS:

1. Introducción. El visitante conocerá los antecedentes biográficos de Julsrud previos a su llegada a Acámbaro. En este módulo se resalta el estímulo a la inversión extranjera promovida por don Porfirio Díaz.
2. Julsrud en Acámbaro. El espectador se enterará de los acontecimientos que propiciaron el acercamiento de don Waldemar. En este apartado se resaltan las condiciones de inseguridad y violencia por el proceso revolucionario, además de señalar el momento en que Julsrud se convirtió en coleccionista.
3. Colección Julsrud. El visitante apreciará en vitrinas las piezas más atractivas de Julsrud. Temáticamente se describe la visión particular de Julsrud sobre la historia de la Tierra.
4. Muestra digitalizada. El visitante apreciará, con la ayuda de monitores que proyectan de manera permanente, una gran parte del volumen de la colección Julsrud. Lo cual permite difundir la variedad de la colección, sin emplear espacio físico.



Reproducción de vestimenta de jinete del Club Alemán

5. Apreciaciones internacionales de la colección Julsrud. El visitante conocerá los reconocimientos exteriores a la colección, con el fin de resaltar su valor en la comunidad internacional.

El Patronato del Museo Waldemar Julsrud, A.C., espera que en este 2005 se inicie la construcción de la segunda etapa, la cual consiste en concluir la bodega y el taller de restauración de la colección, así como construir la sala de exposiciones temporales para llevar a cabo con plenitud su vocación:

Desarrollar temas relativos al coleccionista y su colección con sus aspectos biográficos, contextos históricos locales, nacionales e internacionales; así como las teorías, conocimientos, ideologías y movimientos sociales propios de la época de Julsrud; la comunicación de la diversidad de concepciones sobre el origen y evolución de la vida, el hombre y el universo comprenderá desde las posturas científicas (en todas sus disciplinas) hasta las no científicas, incluyendo las visiones religiosas o míticas de todas las culturas en todos los tiempos.³

Una vez concluida la segunda etapa, se procederá al desarrollo de exposiciones temporales, a formar el centro de documentación y a realizar un programa de investigación. Por su parte, con la itinerancia internacional actual de las piezas de Julsrud, se espera obtener recursos para iniciar los procesos de conservación de la colección e iniciar las investigaciones interdisciplinarias sobre la misma.

Este museo es un tributo al espíritu indagador de Julsrud y un espacio que pretende fomentar en los visitantes el interés por la investigación y la voluntad de diálogo, con espíritu crítico y mesura de juicios en la libertad de expresión de todas las concepciones culturales sobre la vida, el hombre y el universo, es decir, sobre el conocimiento de la cosmogonía universal. ☘

* MUSEO DEL TEMPLO MAYOR-INAH

Notas

¹ Cédula introductoria de la sala 3 del Museo Waldemar Julsrud, 2002.

² Plan maestro del Museo Waldemar Julsrud, 2001.

³ *Idem.*



Algunos espacios del museo. **Fotografías** Laura Parrilla Álvarez

Jardín Etnobotánico

y Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria:
ejercicio de planeación

Laura Parrilla Álvarez*

PRESENTACIÓN

Entre los bienes culturales en custodia del INAH destaca, por su peculiaridad, un jardín etnobotánico. Ubicado en la ciudad de Cuernavaca, la colección del jardín fue conformada a partir de 1976 con base en investigaciones antropológicas. En 1979 fue abierto al público y actualmente cuenta con más de 800 especies de relevancia etnobotánica, 700 de ellas identificadas taxonómicamente y distribuidas en casi cuatro hectáreas.

En 1997, y a partir de la solicitud de una propuesta de cedulario para esta colección, la entonces Dirección de Operación de Sitios y Zonas Arqueológicas (dos) inició un ejercicio de planeación de este museo. El equipo de trabajo de esa dirección sólo contaba, como experiencia, con la elaboración del plan de manejo del museo de sitio y zona arqueológica de Monte Albán, así como documentos de trabajo previos al plan de manejo de la zona arqueológica de Palenque. En septiembre de ese mismo año fue presentado el plan de manejo y operación del Jardín Etnobotánico “La India Bonita”.

Desde ese momento y hasta la fecha el documento ha sufrido varias reestructuraciones. Sin embargo, en las nuevas versiones del plan de manejo subsiste la identificación de un hilo conductor.

LA CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN

En este punto se resumen y exacerban los principales problemas operativos del jardín. En primer lugar hay que recordar la naturaleza de la colección, es decir, una variedad de 800 plantas vivas. Esta condición representa grandes complejidades al querer cumplir con el objetivo de mantener la colección completa en términos del inventario. Además, los ejemplares deben hallarse en buen estado de conservación para que el visitante los identifique como representativos de su especie y, de esa manera, estén en posibilidades de transmitir su significado cultural.

Aunado a lo anterior, las complejidades se elevan si consideramos que el jardín no cuenta con un gasto básico y que los recursos financieros para su operación se obtienen a través de los proyectos autorizados por la Secretaría Técnica, con las complicaciones derivadas



Detalle del jardín

por el retraso de las ministraciones. La plantilla de trabajadores está compuesta por custodios, personal que durante muchos años y de una manera comprometida ha desarrollado su labor; sin embargo, su participación en las actividades de mantenimiento es limitada.

Inmersos en esta vulnerabilidad, durante mucho tiempo los esfuerzos se encaminaron a subsanar estas deficiencias, limitando el crecimiento y fortalecimiento de otras áreas importantes, como la de comunicación educativa o investigación. Las visitas guiadas, por ejemplo, siempre han sido ofrecidas al público visitante; sin embargo, éstas se llevaban a cabo de manera esporádica, ya que no se contaba con personal destinado exclusivamente a ello ni de un programa permanente de actividades en comunicación educativa.

De igual manera las tareas de investigación etnobotánica y taxonómica para la conformación del herbario¹ tenían que ser interrumpidas constantemente, lo cual no sólo entorpecía la continuidad, sino que desafortunadamente deterioraba los materiales, cuya consecuencia era un eterno volver a empezar.



Museo Etnobotánico

EL PLAN DE MANEJO

Dicho de una manera simple y esquemática, este documento de planeación —en todas sus versiones— fue elaborado para crear un marco de referencia para la programación organizada de las actividades del jardín, que permitiera optimizar los recursos y su gestión con el fin último de conservar y transmitir los valores y el significado cultural del mismo. Con base en ello se programaron las tareas de investigación, conservación y mantenimiento, así como de difusión, identificando las necesidades de infraestructura y servicios para su cumplimiento.

Asimismo, en la estrategia de operación se plantea y se reconoce la importancia de la participación activa de instancias federales, estatales y de la sociedad como copartícipes en la protección, difusión y conservación del patrimonio. De esta manera la concurrencia y vinculación de diferentes sectores sociales —total y absolutamente normada— cuenta con un documento rector de planeación, avalado y respaldado institucionalmente, a través del cual se transluce la falta de improvisación y la falta de vinculación entre los objetivos y actividades, ya que cuenta con líneas de acción muy claras que centran y articulan los esfuerzos financieros y humanos.

Las certezas que brinda este documento sin duda favorecen la gestión ante instituciones y organismos externos para la obtención de recursos de cualquier tipo, pero es importante mencionar que al mismo tiempo representa un compromiso institucional que nos obliga a ser más eficientes.

La propuesta metodológica aplicada partió de un exhaustivo diagnóstico de las condiciones de operación agrupadas en sus diferentes campos de acción: área de investigación, área de conservación de la colección, área de interpretación temática,² área de servicios e infraestructura, y área administrativa.

La última reestructuración del documento fue elaborada en el año 2000, nuevamente con la participación y asesoría de la dos. Con base en el diagnóstico previamente elaborado y actualizado en su momento, se diseñaron las tareas encaminadas a alcanzar el cumplimiento de metas planteadas a corto, mediano y largo plazo —uno, tres y cinco años—. Las tareas fueron organizadas en 11 programas y éstos, a su vez, en 38 proyectos, de acuerdo con los niveles de especificidad de sus acciones.

Los proyectos que conforman los programas fueron desglosados en objetivo, justificación, beneficiarios, actividades, cronograma a cinco años, presupuesto/requerimientos, responsables, metas, sub-metas, mecanismos de evaluación e indicadores de cumplimiento. Finalmente, con el criterio de intervenir en aquellos aspectos que ponen en riesgo la conservación de la colección y/o la calidad del servicio, se identificaron los proyectos que tenían un carácter prioritario y con ellos se conformó la “Carpeta de proyectos prioritarios”. La actualización del documento es una actividad permanente que garantizará la vigencia del mismo.

LOS LOGROS

Son muchas las metas alcanzadas colectivamente a consecuencia de este ejercicio de planeación. A través de la participación institucional, el Jardín Etnobotánico, Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria ha consolidado una estructura básica de coordinación compuesta por un director, un encargado técnico de colecciones y un encargado del área de comunicación educativa.

A partir de esta situación y de la contratación permanente de personal de jardinería se ha consolidado la conservación y el mantenimiento de la colección, el programa de comunicación educativa –con una activa participación de la sociedad de amigos– y las actividades de investigación taxonómica y etnobotánica, esto último reflejado en la actualización del inventario, publicado en el *Catálogo de la colección del jardín*.³ También se garantizó el abastecimiento de agua para riego con la construcción de una cisterna y una red de tomas, se modificaron andadores y se desarrolló un proyecto paisajístico. Lo anterior ha permitido observar resultados, tras el esfuerzo colectivo que se emprendió para obtener el documento de planeación.

A través de la protocolización de un patronato y la activación de la Sociedad de Amigos del Jardín se atrajo una inversión del Gobierno del Estado de Morelos por 500 mil pesos, utilizada para construir el área de propagación⁴ y para el incremento de colecciones. Actualmente se realiza la sustitución del cedulario de la colección y se renueva el proyecto de tratamiento de agua destinada al riego.

A consecuencia de esta consolidación, desde 1998 el número de visitantes ha aumentado 5.6 veces y actualmente 60% de ellos participan en un recorrido guiado y/o taller educativo.

LA REFLEXIÓN

Este esfuerzo y suma de voluntades no han sido suficientes para la aplicación cabal del plan de manejo y el desarrollo del potencial del jardín. La implementación del plan se ve obstaculizada con el laberinto administrativo y sus característicos tiempos y procedimientos. Además, trabajar con diferentes actores a través de figuras asociativas implica un reto; las alianzas intersectoriales de ninguna manera son la solución a nuestros problemas de operación, debido a la poca experiencia en el trabajo con aliados no tradicionales y a las características sustantivas de los diferentes sectores a los que pertenecemos respecto a la estructura orgánica, operación y funcionamiento general.

Considero, sin embargo, y a pesar de experiencias difíciles, que es imprescindible abrir este camino y construir experiencias favorables en la construcción y consolidación de la estrategia de inversión social a largo plazo. ❀

*JARDÍN ETNOBOTÁNICO Y MUSEO DE MEDICINA TRADICIONAL
Y HERBOLARIA-INAH

Notas

¹ El herbario es el acervo compuesto por una muestra de cada ejemplar de la colección prensada y seca, identificada taxonómicamente y acompañada de una ficha técnica. Este acervo es de acceso público y permite, entre otros beneficios, mantener el inventario actualizado.

² La interpretación temática es un servicio que se basa en la traducción del conocimiento científico a significados comprensibles para el público no especialista, a través de experiencias de primera mano.

³ Laura Parrilla Álvarez (coord.), *Jardín Etnobotánico, Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria. Cuernavaca, Morelos. Semblanza histórica, introducción al museo y catálogo de la colección del jardín*, INAH, México, 2003.

⁴ De las colecciones del jardín, 60% las constituyen plantas caducas que requieren ser propagadas constantemente.

Pixelés en el museo

Denise Hellion y Gliserio Castañeda*



Detalle a 300 dpi



Detalle a 72 dpi



Detalle 300 dpi



Detalle 72 dpi

El uso de cámaras y escáneres digitales es cada vez más frecuente en los museos. La gran variedad de modelos y características genera confusión, pero esto no inhibe su adquisición ni su empleo. Empero, es necesario detenerse en los requerimientos técnicos para explotar el uso de las imágenes.

Una gran parte del equipo digital sale al mercado para atender a los aficionados y sus características son adecuadas para difundir archivos por internet. Pero ¿qué sucede cuando se emplea en los museos? El registro fotográfico en museos se requiere para su difusión en internet, en prensa periódica y también en impresos de offset. Este último caso es el que necesita de una mayor nitidez. Generalmente se solicita que el archivo esté a 300 dpi en el tamaño final en que será impreso.

¿QUÉ SIGNIFICA ESTO?

Los dpi (puntos por pulgadas, por sus siglas en inglés: *dots per inch*) son lo mismo que los ppi (píxeles por pulgada) y cuantifican la frecuencia espacial que el equipo asigna para el muestreo de una imagen, por lo cual su aumento es proporcional a la resolución. Así, el tamaño

en píxeles de un archivo es resultado de la multiplicación del tamaño por los píxeles. Una imagen de 8 por 10 pulgadas escaneada a 300 dpi tendrá un tamaño de 2400 píxeles (8 pulgadas por 300 dpi) por 3000 píxeles (10 pulgadas por 300 dpi). Esto nos permite tener un indicador mínimo al momento de adquirir un escáner de cama plana.

Esta resolución, indicada por los dpi, no puede ser escalada en un programa de cómputo. Si una imagen fue grabada a 72 dpi puede ser usada en internet, pero forzar su tamaño en la computadora no permite incrementar su calidad ni emplearla en la difusión impresa de calidad. Sin embargo, sí es posible hacer una copia en baja resolución de un original en alta.

Así, es recomendable que al menos algunas imágenes de exposiciones y/o de procesos de trabajo se realicen en un mínimo de 300 dpi a tamaño carta (8.5 por 11 pulgadas) para garantizar su uso en distintos medios de difusión, pues lo que el original no da, la computadora no lo crea. ✂

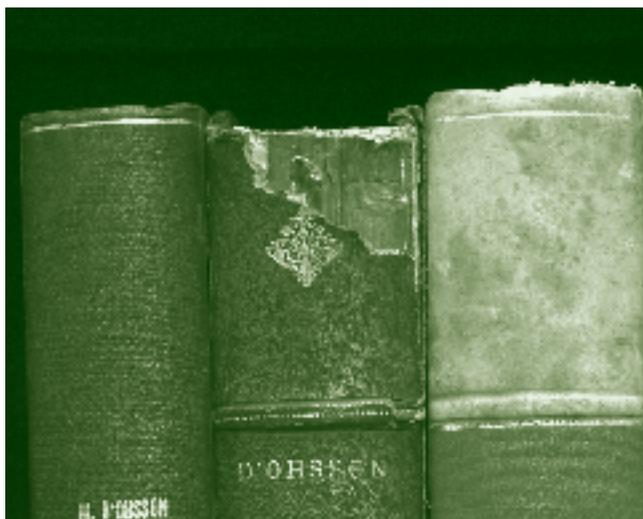
*CNME-INAH



Labores de limpieza y remoción de hongos. **Fotografía** Gliserio Castañeda

Cuidado **básico** de libros

Beatriz Vargas y Axel Solórzano*



Deterioro por el uso cotidiano de libros



Acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Desde su génesis, los libros han representado la democratización y subsistencia del conocimiento a lo largo del tiempo. En esta medida su conservación y cuidado son indispensables, pues muchos se deterioran por negligencia en el manejo o por las impropias condiciones ambientales y de almacenamiento. En el siguiente artículo se presentan algunos consejos para la óptima conservación del material.

Diversos agentes influyen en el deterioro de los libros, como los físicoquímicos, los biológicos y el factor humano, que es sumamente destructivo. Entre los primeros se encuentran la mala iluminación, las variantes en la temperatura y la humedad en los acervos. En cuanto a la iluminación hay dos factores a considerar: nunca almacenar libros debajo de una luz directa, ya sea artificial o natural, y que su intensidad no rebase los 150 luxes, pues ésta causa decoloración, disecación y degradación fotoquímica.

Las condiciones externas de frío, combinadas con la calefacción, reducen la humedad relativa dentro del lugar hasta menos de 30%. En los libros esto agrieta las pastas y acelera su deterioro. Los altos grados de humedad, arriba de 65%, provocan la proliferación de moho. Las circunstancias ambientales óptimas recomendadas para los libros están en un rango de humedad relativa de entre 45 y 55%, así como una temperatura ambiente de entre 18 y 20 grados centígrados. Estas consideraciones generales varían de acuerdo con la cantidad del material bibliográfico y las condiciones espaciales del acervo.

Entre los factores biológicos hay más de 89 mil especies de insectos, así como hongos, bacterias, roedores y otros animales que atacan el material bibliográfico. Para evitar y controlar estos agentes es necesario fumigar periódicamente los acervos. Estos agentes están relacionados con los físicoquímicos, ya que, si se descuidan las condiciones de temperatura y humedad, se puede franquear el paso a la proliferación de estos organismos destructivos.

Idealmente, los libros deberían almacenarse en repisas de acero galvanizado. Las repisas de madera sin tratar no son recomendadas, ya que contienen ácidos volátiles que pueden dañar los ejemplares. Sin embargo, si se tienen en repisas de madera se recomienda barnizarlas con pintura acrílica de alta calidad o vinil acrílica de látex.

Si la madera contiene nudos, primero hay que sellarlos con laca y ventilar las repisas durante un mes antes de almacenar los libros, pues la pintura inicialmente libera ácido acético. Acciones como la limpieza general y periódica de los documentos, con ayuda de cepillo, brocha, aspiradora y bisturí, así como la fumigación, forman parte de los procedimientos de conservación preventiva que nos ayudarán a mantener y prolongar la vida de nuestros acervos documentales. ❄

*CNME-INAH

La vitrina del mes

Mapa del Museo del Cuale

El logotipo del jaguar, utilizado como elemento primordial en la totalidad de los paneles gráficos, define la imagen y sensación tipográfica del museo. El jaguar se retomó de una de las piezas que se exhibirían (sello de la tradición Aztatlán) y que, según se nos informó, representa muy bien a la zona.

En la mampara del occidente de México se ocuparon tres hojas de .6 por 1.6 metros de triplay, impresos digitalmente en policromía; allí las fotografías, los elementos gráficos y el texto dan una visión general del museo, explican la división de los temas por sala, su ubicación en un momento determinado (cronología), las culturas del México antiguo (Mesoamérica) y, por último, se presenta un mapa con los sitios de la cultura que se ubicó en el Golfo de México.

Las familias tipográficas que se utilizaron combinan la fuente de palo seco Frutiger y la fuente de rasgo Gilde, lo cual permite una mayor flexibilidad y expresividad en la mancha de texto. Los títulos y el cuerpo de texto de esa última mampara en particular se presentan en Frutiger, una fuente sencilla y limpia seleccionada por su legibilidad, que, además de facilitar la comprensión de la información de la exposición, ofrece un alto grado de legibilidad para las personas de todas las edades.

En este panel se presentan los seis grandes temas abordados a lo largo de la exposición:

1. Del nomadismo a la sedentarización.
2. Chupícuaro: la simetría del diseño.
3. Tumbas de tiro: ofrendas bajo tierra.
4. Aztatlán: símbolos en cerámica
5. Los purépechas: un imperio en occidente.
6. La conquista española: cambios y supervivencias.

Para conferirle claridad organizativa y una jerarquía a la exhibición, cada uno de estos temas de contenido se caracterizó visualmente mediante una pieza representativa, la misma que se repite tanto en la cronología como en las mamparas introductorias.

La elección de los colores se hizo con base en el entorno en que iría insertado. Para los fondos de las mamparas se eligió el *Pantone Process 13-9*, un color que se integra al de las paredes del inmueble y que no genera demasiado contraste; la tipografía, en cambio, se eligió en colores rojo (59-1), negro y verde (315-1), que hacían contraste con el fondo para una mayor legibilidad. En la parte inferior de la mampara se muestra en sello de agua el logotipo del museo, un elemento también constante en la gráfica del museo.

Patricia de la Garza y Marisol Parra

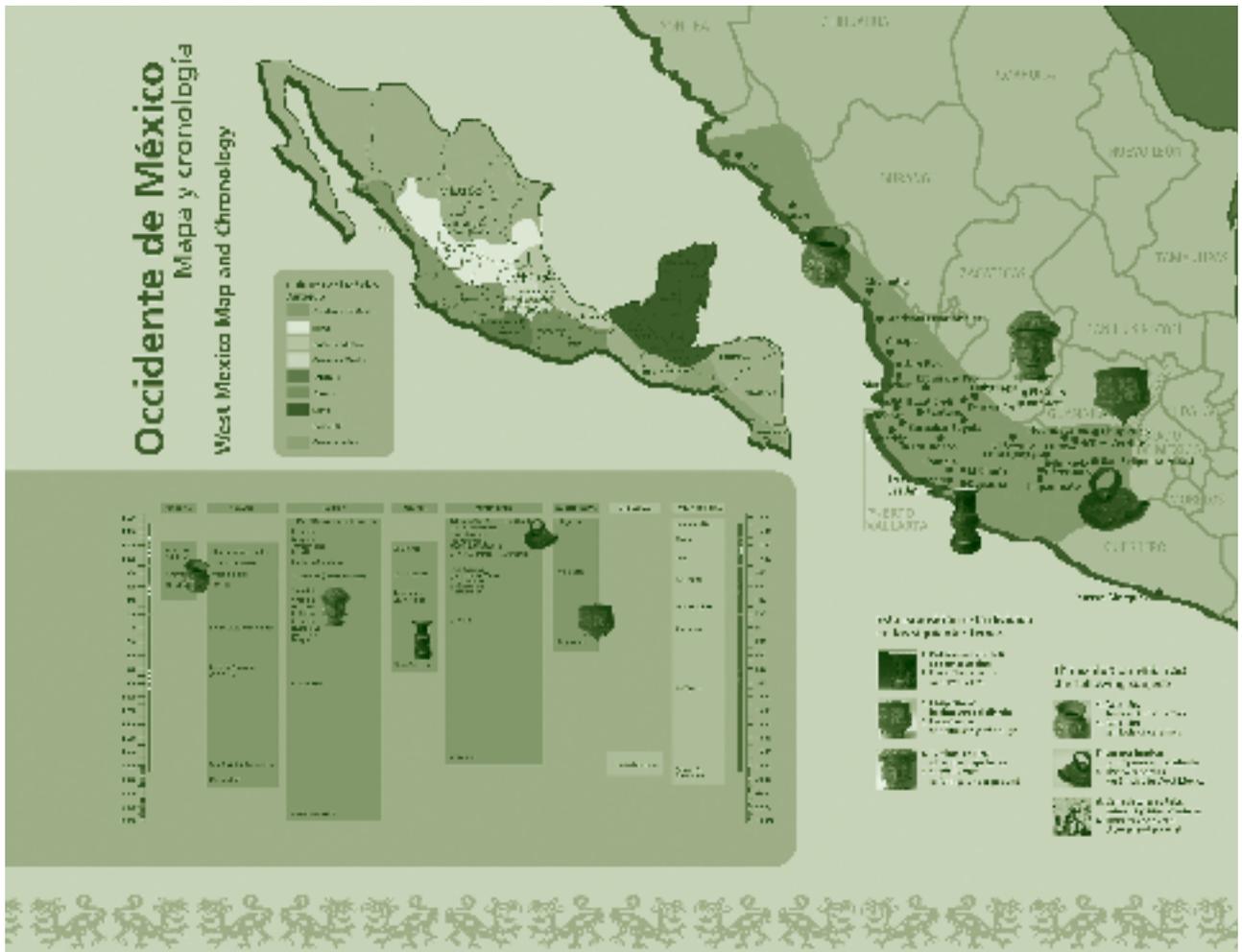
DISEÑADORAS GRÁFICAS

LAS GRÁFICAS DE GRANDES DIMENSIONES

La propuesta muestra una clara intención didáctica. Con el objetivo de hacerla más accesible al público, se realiza una fusión entre la información —como contenido formal— y una aplicación gráfica.

Este tipo de elementos gráficos apoyan generosamente el discurso museográfico que se exhibe; sin embargo, es conveniente cuidar de no caer en composiciones complicadas o saturadas de aquella información con la que se busca transmitir con claridad un contenido.

El ejemplo del Mapa del Museo del Cuale cumple con la sencillez en su composición: una armonía cromática, con claridad en los elementos informativos (texto e imágenes) que lo conforman, además de mostrar una limpieza visual, agradable y atractiva que invita al,



Mapa del Museo del Cuale

espectador a consultarlo y disfrutarlo, optimizando el objetivo perseguido. Sin embargo, refiriéndome a la cuestión del formato, sería prudente señalar que en los guiones museográficos de otros proyectos, se apoya —en la medida de lo posible— el planteamiento de este tipo de propuestas sobre formatos más amplios, inclusive seguir aplicándolos no solamente en muros o elementos convencionales, sino sobre pisos o en otros puntos explotables del espacio; tendrían un mayor impacto

tanto en la exhibición, como también en los visitantes, sugiriendo que no quedarán sólo como elementos de apoyo de carácter museográfico, sino que generaran y apoyaran materiales de consulta, como son los impresos para difusión y los servicios educativos. ✂

Alicia Muñoz Cota Callejas
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA-INAH

La cédula del mes

Cedularios Virtuales. Exposición *Faraón*



Asistencia a la exposición de *Faraón*



Cédula electrónica. **Fotografías** Gliserio Castañeda

En el ámbito de la evaluación de la información escrita, y del diseño de los cedularios que se han hecho dentro de los estudios de público en el INAH, las cédulas de objeto han sido siempre las más criticadas por los visitantes. Esto se debe, principalmente, a dos factores: su diseño y los datos que ofrecen. El diseño abarca aspectos como la tipografía, el color, la iluminación o el tamaño, que hacen difícil su lectura y que poco a poco se han ido resolviendo con la anuencia de los museógrafos para producir cédulas más grandes, que si bien visualmente tienen un papel más protagónico dentro de la puesta museográfica (“ensucian” la visual, dirían algunos), han hecho su lectura mucho más accesible.

Pero, en el rubro de los contenidos, el problema se planteaba francamente irresoluble: los múltiples intereses, y las expectativas de cada visitante, conllevan a numerosas decepciones a la hora de buscar información sobre los objetos que atrapan su atención. La corta extensión del cedulario de objeto no permite un amplio despliegue informativo, lo que implica la toma de decisiones sobre qué decir de cada pieza o conjunto entre muchas opciones posibles, tales como su

uso, significado, descripción, técnicas y materiales de elaboración, antigüedad o procedencia.

En el caso de la exposición *Faraón* se decidió utilizar pantallas de DVD de pequeño formato, originalmente propuestas –por el equipo de museografía de la CNME– para una exposición sobre Picasso, como soporte para la información escrita (aunque en dicha ocasión no se llegaron a utilizar). Este formato permitió utilizar la imagen, el sonido y el movimiento para permitir una triple mirada a una selección de objetos de la exhibición, referida al arte, la escritura y la iconografía.

Los resultados arrojados por el estudio de público fueron satisfactorios, no sólo porque revelaron que este cedulario fue el que más agradó a la mayoría de los visitantes, sino también porque demuestran que permitió una mejor comprensión y aprendizaje sobre los objetos.

Emilio Montemayor Anaya
CNME-INAH

**CÉDULA ELECTRÓNICA “RELIEVE DE TEMPLO: TUTMOSIS III ENTRE DIOSAS”,
DE LA EXPOSICIÓN FARAÓN: EL CULTO AL SOL EN EL ANTIGUO EGIPTO**

Faraón será recordada no solamente por su éxito en audiencia, sino como un caso pionero y particularmente exitoso del uso de las *cédulas electrónicas*. La Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH sigue a la vanguardia en el uso museográfico de las nuevas tecnologías, como atestiguan fehacientemente estas cédulas. Se proponen no como una sustitución del cedulario impreso, sino como su complemento y enriquecimiento; como una opción adicional, muy atractiva y eficaz, para interpretar las piezas exhibidas utilizando el potencial de los multimedia.

Destaco la cédula del “Relieve del templo...” porque me parece que es la que mejor aprovecha las capacidades de este nuevo medio. Presenta, como las otras cédulas, tres facetas del mismo objeto (arte, religión y escritura), con lo que resuelve un predicamento museográfico típico: dado un objeto especialmente rico en oportunidades interpretativas, ¿cuál faceta destacar?; ahora es posible presentarlas todas y que sea el visitante quien elija el aspecto a profundizar. Como en otras cédulas, se utiliza el recurso de resaltar dinámicamente, mediante la

animación y el color, el área del objeto que se comenta, lo que permite al visitante focalizar la atención y ubicar detalles que quizá se le escaparían. Pero lo que hace especial a esta cédula es que va más allá del objeto interpretado, hacia el contexto, incluyendo imágenes de los templos egipcios, mostrando espacios y ambientes que complementan la comprensión del objeto.

En un futuro habrá que aprovechar estas capacidades para lograr un mejor equilibrio entre la descripción y la interpretación de las piezas; y quizá mejorar la interfaz con el usuario —en la mayoría de los casos los iconos de tema se mueven a la derecha, pero otros lo hacen a la izquierda—, detalle aparentemente menor, pero importante: la consistencia permite la predictibilidad, facilita el uso y concentra la atención en el contenido y no en adivinar qué hará la interfaz. Detalles aparte, mis felicitaciones al equipo que diseñó la exposición, incluyendo este nuevo y eficaz “cedulario electrónico”. ✂

Manuel Gándara

DIVISIÓN DE POSGRADO-ENAH-INAH



Cédula electrónica “Relieve del templo: Tutmosis III entre diosas”

El material educativo del mes

Sintiendo, actuando y pensando



Salas lúdicas y actividades interactivas. **Fotografías** Museo Regional de Antropología de Yucatán

Tocar, reordenar, elaborar, asociar, mover el *mouse*... son algunas de las acciones que, con música de fondo, y con el olor de copal o de incienso, permiten disfrutar con mayor plenitud la visita, comprender mejor su temática, recordar aspectos importantes de la misma y plantearse nuevas preguntas. Sentir la textura del hilo de henequén y ser parte del colectivo de visitantes que tejió durante meses una obra de arte más durante la muestra de artistas textiles *Sueños de henequén*; reordenar las partes de un rompecabezas de 48 fichas planas que nos acerca a las dificultades del proceso de restauración arquitectónica de la Acrópolis de Ek'Balam, de ocho, 12 o 27 dados para encontrar mapas, dioses-incensarios o edificios de Mayapán o armarlo en una computadora; modelar en plastilina una estatuilla de Jaina o una mano de Rodin; asociar las imágenes de los animales locales obtenidos en los antiguos códices con sus nombres en lengua maya actual en *Animalia.com*; abrir un cofrecillo de madera para encontrar el tesoro de un pájaro maravilloso (cuya extinción es preciso evitar) en el marco de la muestra *Las aves de Yucatán*; desplazar el *mouse* para localizar un sitio, una construcción, un glifo emblema en una pirámide... Hacer clic para avanzar o retroceder en el tiempo y admirar las costumbres y edificios de la Mérida de ayer y hoy, y tal vez pensar en lo que la ciudad será mañana, o recordar las características de los dioses asociando adivinanzas con las piezas presentadas...

Todo esto no sólo hace el recorrido más amable, sino que facilita la retroalimentación a través de la interacción familiar, de pareja o del

grupo de amigos acompañantes. Así lo demuestra el acceso constante de los adultos, jóvenes y familiares a estos juegos.

Desde fines de 1999 iniciamos la experiencia de complementar las exposiciones temporales con interactivos; éstos son pensados y creados para fijar conocimientos, facilitar la comprensión de temas, destacar su importancia y la del trabajo de investigación y restauración desarrollado por el INAH y, sobre todo, para despertar la curiosidad, la creatividad, las sensaciones y emociones de los visitantes.

Los interactivos se despliegan, cuando es posible, a lo largo de las exposiciones. En otros casos se recurre a un espacio lúdico al final de las mismas. Su manejo puede hacerse en solitario o en grupo. Siempre se incluyen algunos de tipo manual, considerando que algunos visitantes no manejan las computadoras; dado el alto porcentaje de visitantes extranjeros, cuentan con traducción al inglés, al igual que las cédulas de las muestras. Los juegos no requieren de apoyo del personal para su manejo, ya que el museo tiene un horario de visita de ocho de la mañana a ocho de la noche. De esta manera, pueden ser disfrutados en cualquier horario y en los fines de semana. Basta con instrucciones claras y precisas que indiquen la idea que se quiere reforzar, tales como *Ayúdanos a restaurar la Acrópolis (Help us to restore the Acropolis)*, para que los visitantes se detengan y armen los dos rompecabezas que muestran este magnífico edificio: el primero, cuando estaba derruido y cubierto de vegetación y el segundo, después del trabajo de restauración realizado por el INAH.

En algunos casos ni siquiera se requiere la instrucción. Instalar un telar y dejar iniciado el tejido, o poner plastilina de colores y útiles escolares sobre una mesa con dos “esculturas” ya hechas, fue suficiente para que los visitantes continuaran la obra, tejiendo, modelando y dando vuelo a su creatividad. En el caso de las computadoras, la gente ya sabe qué hacer. Los adultos mayores suelen ignorarlas. Los demás se acercan y van siguiendo los pasos del programa.

Como complemento de las exposiciones se incluye también un fondo musical y se maneja la proyección en DVD de imágenes relacionadas con la muestra, ya sean históricas, artísticas, del trabajo y sitios arqueológicos o de entrevistas. Recientemente, en la exhibición conmemorativa del centenario de la inmigración coreana a México, el público disfrutó, entre otras cosas, de la receta “en vivo” para elaborar el *kimchi* y, en la relativa a la escritura y la lengua mayas, los visitantes vieron y escucharon a un *h-men* yucateco recitando en esta lengua las oraciones de un ritual para pedir lluvia (*Chachaac*), efectuado en 2002, o los sucesos internacionales difundidos a través del noticiero de un canal local en la versión moderna de la lengua maya. Cabe destacar que, dado que la exposición permanente del museo es de carácter arqueológico, este tipo de interacción entre los visitantes y los mayas actuales resulta sumamente enriquecedora y atractiva, según los comentarios que nos dejan.

Finalmente, procuramos completar la interacción visual, táctil y auditiva con el estímulo olfativo, mediante la quema de copal o de alguna variedad moderna de incienso. Todo pensando siempre en sumergir al visitante en un contexto, en estimular sus sentidos, sus emociones y su inteligencia y, principalmente, en invitarlo, sin palabras, a volver al museo para disfrutar la siguiente exposición.

Blanca González Rodríguez

MUSEO REGIONAL DE ANTROPOLOGÍA DE YUCATÁN “PALACIO CANTÓN”-INAH

PARA CONOCER... TODO SE VALE

Desde hace casi seis años las exposiciones temporales del Museo Regional de Antropología de Yucatán han incluido, en su discurso museográfico o en espacios lúdicos dispuestos ex profeso, una serie de actividades complementarias para que los visitantes se apropien,

en todos los sentidos y con todos los sentidos, del espacio y los temas desarrollados a lo largo de los recorridos.

Las fuentes de conocimiento que Palacio Cantón ha explotado, en el más alto de los sentidos, han sido los proyectos que incorporan las destrezas de chicos y grandes para una retroalimentación más cordial entre exposición y visitante. Los equipos de comunicación educativa han hecho interesantes propuestas sobre las actividades que se desarrollan en los museos, pues en principio no tiene que estar físicamente un encargado en la sala lúdica para auxiliar al público en los juegos y ejercicios.

Ahora la gente de servicios educativos está más enfocada en las visitas guiadas dentro de las exposiciones y no en la organización de talleres dirigidos. Uno de los objetivos de los museos, en estos momentos, ha sido abrir opciones para los asistentes a las exposiciones, y el éxito de estas actividades se concentrará en el interés que generen en sus grupos, en la creación de espacios autónomos y en su nivel de interacción con los objetos, pues el acercamiento a cualquier módulo didáctico será una elección personal que establecerá una comunicación distinta con cada una de las actividades.

Un particular reconocimiento a Palacio Cantón, que por medio de las computadoras, los rompecabezas y otros juegos despiertan las sensaciones y emociones de los visitantes.

Otro aplauso por acercar a los asistentes a los mundos computarizados, sin que esto represente para la gente de mayor edad un temor ante la avasalladora “tecnología”.

Finalmente un ¡bravo! por incorporar en los espacios lúdicos de Palacio Cantón actividades que integran los demás sentidos (tacto, oído, olfato, gusto).

No dejen que el monopolio de la vista se apropie de la interacción entre museo y visitante; sigan por la vía de la manufactura grupal de textiles, de la preparación del *kimchi*, del modelaje con plastilina. Sigán aromatizando el ambiente, empleando música de fondo y entornando las exposiciones con esos ingredientes extras que entran por la piel y no sólo a través de la comodidad del ojo, que muchas veces llega más que amañado a las salas de los museos. ✿

Carla Zurián
CNME-INAH

RECORRIDO VIRTUAL Y MEMORIA DE PROYECTO DE FARAÓN
EL CULTO AL SOL EN EL ANTIGUO EGIPTO

Cada vez que algún suceso finaliza, nos queda una imagen de él, un recuerdo, una memoria que nos ofrece la posibilidad de revivir la emoción primera que nos embargó al observar, en este caso, una exposición. Ése es el objetivo del *Recorrido virtual y memoria de proyecto de Faraón. El culto al Sol en el antiguo Egipto*. En este cuadernillo se recrea el trabajo previo detrás de la exposición. Se realiza un recorrido virtual a lo largo de las 15 salas en las que predominó el culto a la deidad solar, con énfasis en piezas que, según los estudios de público, fueron las más admiradas, como el sarcófago de Ankh-Hor. Otro de los elementos a destacar es la inclusión de las cédulas electrónicas, en las que se proporcionaba a los visitantes la posibilidad de acceder al arte, la religión y la escritura, ampliando la comprensión de la cultura egipcia. En suma, es un esfuerzo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones para devolver al público la fascinación por *Faraón. El culto al Sol en el antiguo Egipto*. ☘

Elsa Arce Cote
 CNME-INAH



Fotografía Gliserio Castañeda

VISTAS DEL PASADO

La exposición *Vistas del pasado, imágenes del presente*, que se exhibió del 18 de agosto al 28 de septiembre en la Fototeca Nacional en Pachuca, reunió reproducciones digitales de fotografías originales a la albúmina. Esta técnica tiene grandes limitaciones de exhibición, por lo que la solución digital permitió al público observar algunas vistas realizadas en la segunda mitad del siglo XIX. Destacó el trabajo del francés Alfred Briquet, que llegó a México en la década de 1870 y logró composiciones equilibradas. La muestra permitió, además, reconocer la fusión del paisaje rural con la modernización técnica, emblemática a través del ferrocarril y de la maquinaria industrial. ☘

Susana Ramírez
 SINAFO-INAH



SINAFO-INAH

MUSEOGRAFÍA EN LÍNEA

En ocasiones, las páginas en línea de los museos reproducen el esquema de los catálogos de arte: omiten la imagen de las propuestas museográficas para ponderar las colecciones. El Museo del Vidrio, creado en 1992, ofrece en su página web (www.museovidrio.vto.com.mx) una mezcla de ambas opciones; a través de ella se realiza un recorrido virtual por las salas de sus tres niveles. Éste permite al público virtual tener una idea de la distribución del espacio, del diseño de las vitrinas y realizar una visita de acercamiento a algunas de ellas. Al aproximarse a la vitrina, aparece una pantalla con información temática y la opción de apreciar un objeto se despliega con su información adicional. El visitante recorre la historia de la fabricación del vidrio y se adentra en las piezas en el primer nivel.

Sin embargo, aquí se entrelaza la ambientación de una oficina para recordarnos que el inmueble pertenecía a las antiguas instalaciones de la primera fábrica de vidrio industrial en México, Vidriera Monterrey, S.A., antecedente de lo que ahora es conocido como Vitro. En el segundo piso se muestra el vidrio popular e industrial, y se hace uso de las ambientaciones no para recordar la historia del inmueble, sino para aludir a dos espacios privilegiados en el uso del vidrio: una botica del siglo xx y el taller de Claudio Pellandini y Víctor Marco. De este taller salieron los vitrales que decoraron oficinas, comercios y casas desde finales del siglo xx hasta las primeras décadas del xx. Este nivel cierra con ejemplos de vidrio industrial que en México apareció vinculado con la industria cervecera.

El ático del museo resguarda la colección de arte contemporáneo en vidrio. La calidad de las piezas y las gradaciones de tonalidad y transparencia del material hacen que se desee una mayor calidad en la imagen de esta página. Asimismo, en la sección de investigación se ofrece desde un glosario hasta textos que amplían la historia del vidrio y el detalle de las técnicas de elaboración. ✂



Denise Hellion

CNME-INAH

JUAN O'GORMAN, ESPACIOS Y TRAZOS

En este año se ha perfilado un redescubrimiento de la labor artística de Juan O'Gorman. Con motivo del centenario de su natalicio, en la ciudad de México, distintos espacios realizan un acercamiento a su labor plástica y arquitectónica.

El Museo Nacional de Arquitectura, a través de dibujos, bocetos y fotografías, nos lleva a un recorrido cronológico de la trayectoria arquitectónica de O'Gorman, inicialmente en el funcionalismo y más tarde en la arquitectura orgánica. Este recorrido por su obra arquitectónica se antoja más bien corto; sin embargo, a modo de final, podemos tomar asiento en unas bancas y, mediante el video que se proyecta, conocer de forma más íntima al artista.

El antiguo palacio de Iturbide, ahora Fomento Cultural Banamex, es otro lugar donde podemos hacer un recorrido del trabajo plástico de O'Gorman. La pintura de caballete, junto con su incursión exitosa como muralista, son las directrices de esta exposición temporal. Por su distribución, se nos propone un recorrido no necesariamente lineal; a manera de panóptico, las mamparas en diagonal invitan hacia el patio central. Desde aquí podemos encaminarnos en cualquier dirección que seduzca nuestra mirada: pasaremos del paisaje real de lugares como Guanajuato al impresionante mural de *La conquista del aire*, o daremos un salto hacia la crítica del capitalismo industrial, a través de su paisaje imaginario, en obras como *Lo que nos trajo el arca* o *Corrupción y polución*.

La Casa Estudio Diego Rivera, sumada a esta celebración, invita a conocer a un O'Gorman muy distinto. El tono, mucho menos formal, y las distintas actividades, en las que la participación del público es fundamental dentro de esta "máquina para habitar", completan una exhibición muy *sui generis* de una aproximación al mundo de O'Gorman.

Tuberías externas, instalaciones eléctricas que saltan a la vista, retratos, paisajes mágicos, monstruosos y reales, así como una casa dentro de una cueva, o mosaicos de colores en fachadas son, en conjunto, parte del trabajo artístico de Juan O'Gorman que podemos conocer en el recorrido por estas tres diferentes propuestas museográficas. ✂

Áxel Solórzano
CNME-INAH



Taller de Juan O'Gorman

Archivo Museo Nacional de Arquitectura-INBA

EXPOSICIÓN TEMPORAL

LA CONCHA, UN BIEN PRECIADO DE LOS ANTIGUOS POBLADORES DE GUERRERO

Con el propósito de dar a conocer a los guerrerenses parte de las colecciones del Museo Regional que se encuentran en bodega, desde el mes de junio se presenta la exposición arqueológica *La concha: un bienpreciado de los antiguos pobladores de Guerrero*, conformada por la arqueóloga Elizabeth Jiménez del Centro INAH Guerrero, la cual asegura:

La concha fue un bienpreciado que los antiguos pobladores de Guerrero y de toda Mesoamérica utilizaron como parte importante de su indumentaria y de sus rituales, pues connotaba una asociación simbólica con el agua, la vida y la fertilidad. La concepción ideológica de la concha como un símbolo equiparable a la vida, motivó que se le representara en los códices, en la pintura mural, en cerámica, en arquitectura.

En Guerrero contamos con hallazgos que nos permiten saber cómo y de qué manera la concha se utilizaba. La relevancia de este hallazgo fue tal, que la arqueóloga Lourdes Suárez Díez llegó a la conclusión de que debieron ser producto de una misma cultura, a la que entonces designó como “cultura del Balsas”. Sin embargo, el estilo tan peculiar de representar a las figuras más bien abstractas, coinciden con el estilo escultórico Mezcala, a la vez que se reproducen algunos diseños de la Costa Grande.

La mayoría de los objetos recuperados fueron tanto ornamentales como rituales, y formaban parte de las ofrendas funerarias que se les depositaron a personajes importantes, que en vida seguramente fungieron como sacerdotes, guerreros o incluso, dirigentes. Se puede afirmar que el área del bajo Balsas es uno de los pocos lugares de Mesoamérica donde se han detectado talleres para la elaboración de objetos de concha, y muestran una refinada especialización artesanal con características propias de esa región del estado de Guerrero. La muestra permite que los visitantes reconozcan la milenaria tradición artesanal del estado. ✂

Leticia Atilano

MUSEO REGIONAL DE GUERRERO-INAH



Fotografías Museo Regional de Guerrero-INAH

MEMORIAS PROMINENTES

El Museo Histórico de Ciudad Juárez abrió una exposición fotográfica sobre el actor juarese Manuel Alvarado, *el Gordo*, en homenaje a su trabajo filmico durante la época de oro del cine nacional. Dentro del proyecto de investigación y rescate de los acervos fotográficos que se encuentran en la franja fronteriza, se recuperó un excelente material de la familia Alvarado, que lo puso a disposición del museo para preparar una exposición fotográfica, acompañada de elementos museográficos como vestuarios, documentos, guiones de cine, elementos personales usados en sus personajes de cine, teatro y carpas. El resultado fue el montaje de la exposición *Manuel, Gordo, Alvarado: una imagen inolvidable*.

En la década de los veinte Manuel Alvarado fue un niño que jugueteaba por las calles de su natal Ciudad Juárez sin tener la mínima idea de lo que le deparaba el destino. Para 1960 su imagen resultaba tan familiar que fácilmente fue reconocido cuando apareció en la pantalla grande al lado de *Tito Junco*, Ignacio López Tarso y *Kitty de Hoyos* en el filme que se convertiría en una de las mejores películas del cine mexicano: *La sombra del caudillo*. Su primera intervención en el cine estadounidense fue en 1947, año en el que filmó *Forth Apache* al lado de figuras como John Wayne. Personalidades como Rock Hudson, Kirk Douglas, Burt Reynolds y Barry Sullivan fueron compañeros de Manuel Alvarado en el cine de Hollywood. En el nacional compartió actuaciones con famosos como Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix y Lola Beltrán, por lo que es innegable la calidad actuarial del *Gordo* Alvarado.

Con un centenar de fotografías exhibidas, la exposición se inauguró con gran éxito, pues el visitante ha tenido la oportunidad de conocer y escuchar anécdotas acerca de la vida y obra del singular personaje, que también destacó como comediante en cine, teatro, televisión y cabaret, acompañando a cómicos de la talla de Mario Moreno, *Cantinflas*; Germán Valdés, *Tin Tan*; *Marcelo*, *Resortes*, *Piporro* y *Clavillazo*, entre otros. Esta exposición es la cuarta muestra regional que el museo desarrolla con la recuperación de acervos fotográficos, así como con los comentarios y sugerencias del público asistente. ☘

Miguel Ángel Mendoza Rangel

MUSEO HISTÓRICO DE CIUDAD JUÁREZ-INAH



Museo Histórico de Ciudad Juárez-INAH

EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSEOLÓGICA

El Centro de Documentación Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH se encuentra en el proceso de organizar y reclasificar su fondo especializado en materiales bibliográficos y hemerográficos de museología y museografía, para apoyar los trabajos de las distintas áreas de la coordinación, así como en una colección general para documentar las exposiciones que ésta impulsa.

Entre otros recursos de los cuales dispone el centro para sustentar las investigaciones que se realizan en la CNME, se encuentran los discos compactos en los cuales se resguarda la memoria de las exposiciones, gráficas de apoyo para las mismas, así como proyectos de los recintos que componen tanto la red nacional de museos del INAH como aquellos que no dependen del instituto.

El acervo del centro está conformado por material bibliográfico editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el propio INAH, el Fondo de Cultura Económica, además de publicaciones como trípticos, folletos, memorias y material didáctico editado por la CNME. También se tienen algunas tesis enfocadas en la temática de museos. Entre las publicaciones periódicas se hallan *Arqueología Mexicana*, *GACETA DE MUSEOS*, *Museum*, *Diario de Campo*, *M Museos* y boletines que producen los diversos centros INAH del país.

Los servicios que se ofrecen son tan variados como la consulta en sala, a domicilio y, recientemente, el préstamo interbibliotecario, según las normas ABIESI, con diversas bibliotecas tanto del instituto como externas. El centro también realiza canjes y recibe donaciones tanto de particulares como de asociaciones. Entre las últimas donaciones destacan la del arquitecto Felipe Lacouture, la de la Fundación Banamex y otra de la SEP-UNESCO. ❧

Elsa Arce Cote y Beatriz Vargas Salinas

CNME-INAH



Fotografía Gliserio Castañeda

Colaboraciones

La GACETA DE MUSEOS invita a la comunidad de trabajadores de museos a contribuir con la entrega de textos para sus diversas secciones:

DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES. Sección de referencia de museos y exposiciones que incluye historia, acervos y temáticas. Extensión: cinco cuartillas.

DE LOS PÚBLICOS. Presentación de análisis de los resultados de los estudios de público realizados en museos o exposiciones. Extensión: cinco cuartillas.

COLECCIONES Y ACERVOS. Sección sobre documentación, investigación, restauración y conservación de objetos o acervos de los museos. Extensión: tres cuartillas.

COMUNICAR Y EDUCAR. Sección que invita a la reflexión sobre la comunicación, difusión, promoción y servicios educativos en los museos. Extensión: tres cuartillas.

MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO. Sección sobre la planeación como un medio para asegurar la continuidad del trabajo museístico. Se presentan los esfuerzos que actualmente se realizan. Extensión: cinco cuartillas.

CONSULTAS Y CONSEJOS. Propuestas concretas sobre cómo efectuar actividades en conservación, comunicación educativa, investigación, curaduría, administración y museografía. Extensión: de una a dos cuartillas.

IDEAS DE IDA Y VUELTA. Envío de propuestas de diseños y materiales para su revisión crítica en tres grandes áreas: la vitrina del mes (museografía), la cédula del mes (cedularios) y el material educativo del mes (opciones educativas). Extensión: una cuartilla.

NOTICIAS Y RESEÑAS. Difusión de exposiciones, actividades, publicaciones y programas. Extensión: una cuartilla.

LA FOTO DEL RECUERDO. Fotografía en contraportada que documente museografía, procesos de trabajo, públicos, junto con un texto en el que se ubique la época y datos adicionales. Extensión: una cuartilla.

Los textos deben entregarse en archivo electrónico, formato Word para Windows. La extensión por cuartilla es de 1,960 caracteres con espacios. Las imágenes propuestas pueden entregarse en diapositiva o negativo (que serán devueltos) o, bien, en archivo digital a 300 dpi, formato jpeg o tiff, con dimensiones de 21.7 por 28 centímetros.

Información y envío de colaboraciones: gacetademuseos@yahoo.com.mx / gacetademuseos@inah.gob.mx



Fotografía Roberto Cuétara.

Sala Histórica del Museo Spratling en 1974

Roberto Cuétara*

Durante la década de 1970, en el sótano del Museo Spratling estuvo montada esta sala de historia de Taxco. Como un juego de *collage* se reunieron algunos documentos originales, facsimilares, fotografías, además de objetos religiosos y piezas de colecciones particulares.

El diseño gráfico y su producción estuvieron a cargo del equipo del Departamento de Planeación e Instalación de Museos, dirigido por el arquitecto Jorge Agostoni. La museografía la realizaron Constantino Lameiras y Rafael Shumoano, que resolvieron el montaje del muro gráfico. El diseño de los soportes metálicos fue producido por el maestro herrero Cruz Flores Martell, mejor conocido como *Fierritos*. La producción gráfica estuvo a cargo de Roberto Cuétara, Alberto Millán, Salvador Pedraza y Domingo Mendoza. Con este montaje se logró jugar con el espacio y el volumen.

La producción en serie del mobiliario se observa en las bancas, cuyo diseño fue pensado para incorporarse en la exposición temporal *Historia del desagüe del valle de México*, montada en la Casa de Morelos, Ecatepec, hacia la misma época. La tubería fue el motivo que se incorporó para dar identidad a la exposición; sin embargo, en la sala histórica del Spratling no competía con la museografía. ✂

*CNME-INAH



GACETA DE MUSEOS

FOTO DEL RECUERDO

Sala Histórica del Museo Spratling en 1974

FOTOTECA CNME-INAH