

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | FEBRERO - MAYO 2006 | NÚMERO 37

X ANIVERSARIO



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 Mario Pérez Campa

Secretario administrativo Luis Ignacio Sainz Chávez

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Coordinador nacional José Enrique Ortiz Lanz

Director técnico Rogelio García Espinoza

Director de museos Víctor Hugo Jasso Ortiz

Directora de exposiciones Elvira Báez García

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Directora Denise Hellion

Editor Mario Carrasco Teja

Redacción Edmundo Saavedra / Carla Zurián

Fotografía Gliserio Castañeda

Alberto Millán Cuétara

COMITÉ EDITORIAL

Rogelio García Espinoza

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

María Olvido Moreno

Salvador Rueda Smithers

Carlos Vázquez Olvera

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO

Fenómena Emilio Eslava

Montserrat Rivera / Guisela Medrano

IMPRESIÓN

Impresión y diseño

PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

Norma Chávez / Guadalupe Hernández

Jorge Pérez / Axel Solórzano

ISSN 1870-5650

Portada El juramento

Fotografía Edward S. Curtis



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

EDITORIAL

- 02 Diez años
Emilio Montemayor

DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES

- 04 La política patrimonial ante los retos actuales
Jesús Antonio Machuca R.

COLECCIONES Y ACERVOS

- 10 Edward S. Curtis. La fotografía como testimonio etnográfico
Marco Antonio Carvajal Correa

COMUNICAR Y EDUCAR

- 14 Más allá de la pantalla
Ricardo Contreras
- 18 De campamento en el museo
Édgar Espejel Pérez y Rafael Ríos Chagolla

MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO

- 22 Planes de manejo
Isabel Stivalet

CONSULTAS Y CONSEJOS

- 28 Preservación y montaje de documentos y libros
Lucía O. Torner Morales
- 32 Cómo sacarle provecho a las cámaras digitales
Gliserio Castañeda García

IDEAS DE IDA Y VUELTA

- 34 La vitrina del mes: *El mito de dos volcanes*
- 36 La cédula del mes: *Happy Victims*
- 38 El material educativo del mes: *Pitao Cocijo*

40 NOTICIAS Y RESEÑAS

Diez años

Con este número la GACETA DE MUSEOS llega a su décimo aniversario. La ocasión es, sin duda, un motivo de festejo tanto para quienes estamos involucrados en su publicación como para los colaboradores y lectores. Este esfuerzo, en absoluto menor, iniciado hace diez años por el ánimo y la tenacidad de Felipe Lacouture, también amerita una reflexión sobre sus logros y un balance de las dificultades que ha enfrentado.

Los museos, en particular los del INAH, han cambiado notoriamente en la última década: discursos científicos renovados y apegados a la realidad de cada localidad, museografías más atractivas y didácticas, así como servicios cada vez más diversificados, acordes con los distintos visitantes. Por otro lado, se ha convocado a un trabajo integral, con la participación cada vez mayor de especialistas y profesionales: investigadores, museógrafos, restauradores, asesores educativos, personal de seguridad, entre muchos otros. Hemos procurado que la GACETA DE MUSEOS deje constancia de estas transformaciones por medio de sus artículos y reseñas, al mismo tiempo que deseamos consolidarla como un espacio en el que tengan cabida las especialidades y disciplinas que han posibilitado dichas transformaciones. Los treinta y siete números publicados son la prueba de este logro.

La gran paradoja a la que la GACETA DE MUSEOS se ha enfrentado desde sus inicios es que, por un lado, quienes reflexionan y escriben sobre los museos no siempre trabajan en ellos y, por el otro, la gran mayoría de quienes laboran en los recintos museales, viviendo el día a día de sus desafíos cotidianos, no escriben. Lejos de sugerir que los aportes de los primeros no sean significativos (por el contrario, una mirada desde "afuera" revela omisiones, puntualiza aciertos y refresca el sentido del trabajo museístico), ni que los segundos no hagan un examen cotidiano que renueve y perfeccione su labor, esto implica que una gran cantidad de soluciones, experiencias e innovaciones no quedan asentadas y que los conocimientos generados en un recinto difícilmente se transmiten e intercambian. Dicho de otro modo: gran parte del trabajo corre el riesgo de perderse. Y ése es un asunto que debe atenderse minuciosamente y en colectivo, para que los cambios administrativos recuperen las experiencias exitosas y el conocimiento acumulado, lo cual permitiría establecer la base de posibles cambios y perfeccionamiento de programas, proyectos y programas de trabajo.

Al respecto, la sección "Museos en proceso" de este número incluye el trabajo de algunos recintos del INAH en torno a la creación de planes de manejo, a partir de una visión integral que garantice, en el futuro, la consolidación de la infraestructura, la operación y los servicios. En la misma línea, Jesús Antonio Machuca analiza las políticas, perspectivas y transformaciones de los museos latinoamericanos en "Desde los museos y las exposiciones". "Colecciones

y acervos" comparte el homenaje al fotógrafo estadounidense Edward S. Curtis, a propósito de la exposición itinerante *El legado sagrado*, la cual se inició en la ciudad de Campeche. En "Comunicar y educar" Ricardo Contreras aboga, dentro de una "cultura interactiva", por el acercamiento de los museos a las más recientes tecnologías, mientras que Édgar Espejel y Rafael Ríos nos llevan a un recorrido nocturno por el Antiguo Palacio del Arzobispado y Palacio Nacional. Por su parte, en "Consultas y consejos" el lector encontrará recomendaciones para la preservación y montaje de libros, así como los criterios básicos para adquirir una cámara digital. Como es costumbre, "Ideas de ida y vuelta" establece un diálogo en torno a la vitrina, cédula y material educativo del mes, y concluimos la celebración con una selección de las noticias y reseñas sobre el panorama museístico.

No queda sino desear que la GACETA DE MUSEOS, que ha perdurado y se ha enriquecido a lo largo del tiempo, festeje otras décadas, transformándose a la par de los propios museos; esto dependerá fundamentalmente, ni duda cabe, de la participación permanente y cada vez mayor de los lectores y los colaboradores. Para todos ellos, estas páginas siguen abiertas ☘

Emilio Montemayor Anaya
CNME-INAH



Museo Regional de Oaxaca **Fotografía** Gliserio Castañeda

La política patrimonial en los museos ante los retos actuales

Jesús Antonio Machuca R.*

Las transformaciones que experimenta la sociedad contemporánea han tenido consecuencias inusitadas en el campo cultural y en particular con el patrimonio de los museos. Éstos poseen una cualidad paradójica para las tendencias más críticas del presente pues, como son el depósito o reservorio por excelencia del patrimonio cultural acumulado para un periodo, han sido un blanco de ataques por parte de los que reivindican la importancia de las nuevas tecnologías y los

medios audiovisuales, así como de los que abogan por la vinculación de los bienes con sus contextos vernáculos y por la preservación de las manifestaciones vivas y perecederas de la cultura.

Desde esa perspectiva, los museos aparecían como exponentes de una concepción anacrónica de la cultura, cuyos productos eran presentados a manera de objetos inertes, aunque ciertamente enigmáticos como para ser descifrados. La pérdida de esta virtud repre-

senta el precio más alto que la actual desmistificación ha de tributar a la nueva percepción de la cultura. Cabe hacer notar que durante mucho tiempo ha prevalecido la convicción de que el sentido de los objetos reside en ellos y es inmanente. Pero también ese reducto fue allanado por la semiótica y la iconografía modernas.

Incluso se ha puesto en evidencia un marcado carácter de clase en el principio de acopio que denotan los museos. James Clifford ha hecho notar que el "individualismo posesivo" se encuentra presente en el principio de acumulación de objetos que da lugar a la formación de estos recintos, puesto que "la noción que esta recolección involucra es la acumulación de posesiones, la idea de que la identidad es una especie de riqueza (de objetos, conocimientos, recuerdos, experiencia)".¹

Sin embargo, tras un breve periodo de sedimentación de las críticas, los museos han resurgido y han sido revalorados:

1. En primer lugar, demostraron que ante el paso devastador de la crisis de la modernidad, así como ante las guerras y otros desastres, siguen cumpliendo una función irremplazable. Además, son un bien patrimonial; representan la historia en la que otras historias han sido preservadas de un olvido mayor.

2. En segundo lugar, denotaron una capacidad para adaptarse a las nuevas condiciones y se modernizaron; en algunos casos han avanzado a tal grado que se sugiere el fin del concepto de museo como hasta ahora se le conoce: es el tránsito de la exhibición de objetos para su contemplación, de su "puesta en escena", a la "performatividad" y el recurso del espectáculo como sucedáneo; es una tendencia progresiva a la "desmaterialización" del "objeto" museístico habitual.

Como resultado de la irrupción de las nuevas tecnologías y la transformación de su materia, la reconfiguración de los museos coincide con dos procesos fundamentales: la "transformación *societal*", que supone un reclamo de participación creciente de nuevos actores sociales en todas las esferas, permeando las formas institucionales jerarquizadas. El segundo es el decaimiento de la ideología nacionalista y, con éste, el papel desempeñado por el patrimonio cultural como un recurso de la hegemonía estatal, basada en la grandeza del pasado prehispánico y colonial. A esa sustitución contribuye la aparición de nuevos temas y materiales.



Museo Regional de Oaxaca **Fotografía** Gliserio Castañeda

Se descubrió la importancia de los museos como dispositivos para generar y difundir conocimientos a partir de sus colecciones, pero también como un espacio de atracción para la realización de las más diversas actividades culturales y su vocación multifacética. Ejemplo de ello ha sido el convento de Yanhuittán, Oaxaca, donde se vislumbra un proceso de "apoderamiento" de la comunidad y también, aunque en otro contexto y de otra naturaleza, el ex convento de Santo Domingo, en la ciudad de Oaxaca.

3. En tercer lugar sucedió algo extraordinario y paradójico: la sociedad comenzó a preocuparse por la preservación y recuperación de la memoria sobre los acontecimientos más traumáticos del siglo xx, debido a la reducción del presente ante la posmodernidad. Entonces se desarrolló un afán de memorizar y de musealizar² por medio de una práctica que se hizo extensiva a la vida social, como prolongación de los museos.



Museo Regional de Querétaro **Fotografía** Edmundo Saavedra

El cuestionamiento inicial de los museos modificó su concepto y los fortaleció. A partir de aquí, paradójicamente, se desarrollaron procesos tendentes a la anulación del museo tradicional como colección y exhibición de objetos selectos o representativos.

Todavía está por verse si la generalización de los “centros interpretativos” significará el enriquecimiento de los museos o por el contrario, una sustitución gradual de los mismos. En algunos lugares los centros compensan, mediante formas de recreación, la insuficiencia de acervos patrimoniales. El espíritu que los anima es la obtención del mayor provecho posible de los bienes *in situ* y sus contextos.

Por lo pronto, con la incorporación de nuevos recursos las colecciones existentes no han sido desplazadas. De hecho, la aplicación de nuevas tecnologías amplía sus posibilidades de proyección y la exploración de nuevas facetas. Por ahora, en distintos países el museo tradicional coexiste con las tentativas más audaces, incluso de tipo ex-

perimental (piezas que pueden ser tocadas y adquiridas, así como museos de imágenes con videos de personas que representan la memoria viva de un poblado, como en Paraty, Brasil). La cuestión está en saber si la reconfiguración actual permitirá superar la ilusión de la representación adecuada de un mundo en los museos.

Es un proceso que se ha dado a nivel mundial; en México asistimos a algunas experiencias de sumo interés. Una de ellas es la de quienes han buscado alternativas incursionando en el ámbito de los “museos comunitarios”. Las iniciativas que surgieron en estos espacios se anticiparon a lo que después sería reconocido y pusieron en evidencia lo que otros (teóricamente) proponían en distintos frentes: abatir la separación y desbordar las fronteras rígidas respecto de los públicos; convocarlos a construir ellos mismos el proyecto de nuevos museos, de acuerdo con la recuperación de su identidad individual y colectiva; salvar la distancia entre los bienes conspicuos y aquéllos con un valor entrañable, cotidiano y familiar; incorporar los bienes llamados “intangibles”, así como las manifestaciones dramáticas, dancísticas, musicales y aun culinarias como materia de los museos.

Una nutrida reflexión ha sido recogida en una reciente publicación de la Unesco en la que colaboran diversos autores. Llama la atención que al fin se muestre sensibilidad respecto a uno de los motivos por los que se ha criticado a los museos: la exclusión del patrimonio cultural “intangible” de las colecciones y la subestimación de que ha sido objeto esta porción del patrimonio. Ahora se plantea que la inclusión del mismo representa una de las vías para “flexibilizar” a aquéllos, llevándolos al espacio público como “espacios museo”, y que “lo tangible sólo puede ser interpretado mediante lo intangible [actuando] como una herramienta mnemónica”.³

II. Sin embargo, hay cuestiones sin resolver. En primer lugar, aún es deficiente el conocimiento y el interés del público en relación con los museos; la participación e identificación social con el quehacer de los mismos es escasa; no abundan los proyectos que se hayan propuesto como tarea central la de lograr una relación más estrecha y de estímulo con la comunidad o los públicos. Un caso excepcional, acaso también por trascender al museo al hacerse extensivo a la planeación de la localidad, es el del Virreinato, en Tepotzotlán.



Museo Regional de Oaxaca **Fotografía** Gliserio Castañeda



Museo Regional de Querétaro **Fotografía** Edmundo Saavedra

En segundo lugar, el panorama de estos recintos en el país es muy variado; las experiencias son distintas y desiguales; hay algunos que además de presentar exposiciones de interés universal, reciben visitantes de todo el mundo, mientras que otros (de sitio y comunitarios) son tan modestos que no figuran en ningún catálogo ni cuentan con ningún tipo de reconocimiento. Por eso es muy importante proseguir con la labor de apoyo que brindan los museógrafos de instituciones como el INAH a los museos en ciernes que así lo requieran.

En tercer lugar no se debe promover la musealización (o creación de museos) a ultranza, indiscriminadamente, como la solución para todo. Ciertamente es importante considerar y reivindicar su importancia como un aspecto del papel de la cultura en el desarrollo, entendido de forma integral (como se expone en un informe de la Unesco).⁴ Sin embargo, se han dado situaciones en las que se ha propuesto la creación de un museo cuando se requería otra solución. Es importante que se evalúe su viabilidad para evitar fracasos que ocasionen el abandono de proyectos.

En cuarto lugar, diversos museos y espacios de cultura interesan a sectores que buscan injerencia en su gestión. Es el caso de los que se vinculan con el sector privado y asimismo el de los grupos de "amigos de los museos", que ya se cuentan entre los sectores de influencia, como en el propio Museo Nacional de Antropología. Es importante evaluar el papel de estos actores, los cuales pueden influir de forma notable en la política patrimonial, sin el apoderamiento de la sociedad en la cultura.

III. Una política de museos no puede ser ajena a los procesos socio-culturales del país. Algunos se sostienen sobre la base de procesos de gestión comunitaria. Otros, en cambio, mantienen relaciones estrechas con fundaciones (instituciones financieras, gobiernos de los estados y sectores sociales interesados en una cultura de élite). Por lo visto, en la cultura también se dan, como en el capital, procesos de concentración y centralización de los recursos.

El fomento de la cultura por parte de los gobiernos de los estados suele darse en función de los propósitos del acaparamiento político y el prestigio de los grupos en el poder. Hace falta el desarrollo de programas, tanto institucionales como de carácter independiente, que

vinculen las esferas de la actividad cultural en el plano regional y desarrollen relaciones horizontales en el plano social. La ampliación del campo patrimonial, que resulta de la inclusión del patrimonio cultural intangible, representa una oportunidad inigualable para fortalecer la política de los museos. Por supuesto, esto induce a una cierta transformación de los mismos.

Nos preguntamos si es posible vislumbrar una política que se asimile cada vez más a una forma de gestión cuyo alcance abarque las relaciones con municipios y otros sectores sociales y comunitarios. Esto plantea una especie de "extensión" en el quehacer de los museos (por ejemplo, apoyando el fortalecimiento de los procesos de musealización locales o exposiciones itinerantes), lo cual contribuye a su consolidación.

En efecto, nos encontramos con experiencias muy distintas. En un estudio reciente, Eduardo Nivón muestra casos parametrales tan distintos como los museos de Oaxaca y Querétaro. La diversidad creciente de los aspectos que abarca el "manejo" en esta materia exige la concurrencia interdisciplinaria y la organización de sus áreas temáticas. Es importante asegurar y fortalecer el papel de la investigación en los museos, así como evitar el debilitamiento que significaría para el INAH si estos elementos articulados de la política patrimonial, que incluyen la curaduría y la propia investigación, se desmembraran ✂

*DEAS-INAH

Notas

¹ *Dilemas de la cultura (antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna)*, Gedisa, Barcelona, 2000, págs. 259-264.

² Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido (cultura y memoria en tiempos de globalización)*, FCE/Instituto Goethe, México, 2002.

³ "Patrimonio intangible: resonancia de nuestras tradiciones", Unesco/icom-México/INAH-Conaculta, México, 2004, págs. 68, 83.

⁴ Unesco, "Nuestra diversidad creativa".



Curtis con sombrero



Cañón de Chelly



Antes de la tormenta Fotografías Edward S. Curtis

Edward S. Curtis

La fotografía como testimonio etnográfico

Marco Antonio Carvajal Correa*

En diciembre pasado se inauguró la exposición fotográfica *Legado sagrado. Edward S. Curtis y el indígena norteamericano* en la Sala de Arte Domingo Pérez Piña, en el centro histórico de la ciudad de Campeche. Su organización contó con el apoyo interinstitucional de la embajada de Estados Unidos, el Gobierno del Estado de Campeche, el INAH y el patrocinio empresarial.

Legado sagrado consta de cincuenta y cinco fotografías realizadas con técnicas antiguas, tales como el platino, plata sobre gelatina entonada, orotone, cianotipo y fotgrabados. Pertenece a la colección particular de Christopher Cardozo, reconocido como uno de los principales estudiosos de la obra y vida de Edward S. Curtis, además de creador de la fundación que lleva el nombre de este fotógrafo y etnógrafo estadounidense.

Curtis exploró la diversidad cultural de los pueblos nativos en el actual territorio estadounidense; su trabajo de documentación fotográfica es una construcción de lo autóctono que ubica al observador en una perspectiva desde la que el "otro" se define a sí mismo en oposición a la cultura dominante.

El archivo fotográfico contiene imágenes con una profunda carga etnográfica y lleva a cabo un acercamiento a la riqueza cultural y la diversidad de estos pueblos mediante composiciones en las que se

integra el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta. Las obras seleccionadas reflejan las tradiciones indígenas de comunión con la naturaleza, aludiendo a la tierra, el cielo y los puntos cardinales.

Esta exposición se ha presentado en diversas sedes de Europa y en Campeche inició su itinerancia por diferentes espacios mexicanos, la misma que se extenderá por tres años y que a partir del 29 de junio de este año se exhibirá en el Museo Regional de Antropología de Yucatán "Palacio Cantón".

EL FOTÓGRAFO

Edward S. Curtis fue un personaje intenso que persiguió con gran intuición y sensibilidad el registro de un mundo en proceso de extinción, el de la vida cotidiana de los indios de Estados Unidos, con un alto rigor técnico que demostraba también su calidad estética. Nació en 1868 en el Wisconsin rural, hacia 1870 su familia se trasladó a Minnesota. A los doce años construyó su propia cámara, aprendió a exponer la película y a realizar impresiones fotográficas.

En 1898 rescató a unos alpinistas perdidos en el monte Rainier, estado de Washington. En este grupo había investigadores dedicados a la conservación y el estudio de los pueblos indígenas, los cuales se interesaron en su trabajo. En 1899 y 1900 lo invitaron a participar en



En la panza del oso



Cuervo curandero



El jefe Joe



Tres jefes

dos expediciones, con lo que complementó su formación como fotógrafo documentalista. Cuatro años más tarde ganó un concurso nacional de retrato entre cerca de dieciocho mil participantes.

Curtis inició su propia expedición fotográfica con los indios del suroeste de Estados Unidos, donde aplicó su propia metodología, "los veinticinco puntos cardinales", para reunir información sobre diversos aspectos de su vida: lengua, organización política y social, costumbres religiosas, vivienda, reunión y preparación de alimentos, geografía, juegos, música y danza, vestimenta, pesos y medidas, nacimiento, unión y costumbres funerarias. Esperaba terminar el estudio en cinco o seis años, con un presupuesto de veinticinco mil dólares; sin embargo, se extendió por veinticuatro años (1906-1930) e invirtió, al tipo de cambio actual, un equivalente a treinta y cinco millones de dólares.

El fotógrafo contó con la ayuda de un extenso número de investigadores, redactores, artesanos e intérpretes; además, convenció a ancianos tribales y médicos tradicionales para colaborar con él. Fue el creador de un importante acervo documental sobre más de ochenta naciones indígenas de América del Norte, publicado parcialmente en 1908. En 1930 este archivo volvió a ser objeto de un relativo interés público, con la publicación de dos volúmenes.

El trabajo de campo de Edward S. Curtis incluyó la grabación de las lenguas y música indias en cilindros de cera, algunos de los cuales se conservan en la Universidad de Indiana. Su obra abarcó más de doscientos veinte fotograbados, así como veinte volúmenes y millares de páginas de texto. Murió en 1952, prácticamente desconocido, sin dinero y, lo peor, con el proyecto de *Los indios de Norteamérica* casi totalmente en el olvido, el mismo que permanecería relegado por varias décadas.

EL CONTEXTO SOCIAL

Además del objetivo de documentación etnográfica, Curtis tendió un puente hacia la visión romántica de estos grupos desde el punto de vista artístico y dio pie a la leyenda del indio indomable y estrechamente vinculado con la naturaleza.

Esta forma de entender a los indígenas de Estados Unidos no fue del todo bien recibida cuando se publicaron los primeros resultados, ya que se presentaban ante una sociedad empeñada en que "el mejor indio era el indio muerto" y en ponerle precio a su cabellera.

En su época, las fotografías de Curtis fueron reivindicaciones presentadas en una coyuntura de transformación del concepto de identidad estadounidense, donde la imagen del indígena conllevaba el fantasma del genocidio. Pasaron cuarenta años para que la perspectiva de Curtis fuera redescubierta, trascendiera y ocupara su lugar en la historia.

La participación de los pueblos indígenas en épocas de globalización ha replanteado a la fotografía documental como una productora del icono del indio histórico, identificado con la naturaleza, la espiritualidad, la sabiduría y la integridad. Es posible, sin embargo, que ante estas imágenes la sociedad dominante sólo satisfaga un morbo por el pasado destruido o que busque eximirse de su responsabilidad al reconocer la valía de lo devastado. Mientras esa sociedad ofenda y agreda a otros pueblos, este reconocimiento no irá más allá de un goce estético ante el icono indígena, mediante imágenes idílicas de apaches, sioux, cheyenes, hupas, yuroks y navajos ❁

*Antropólogo, DIRECTOR DE MUSEOS DEL CENTRO INAH CAMPECHE

Más allá de la pantalla:

introducción al uso comprensivo de la tecnología
en el diseño de exposiciones

Ricardo Contreras*



Vista de pantalla **Fotocomposición** Michele Tirinzoni

Una sociedad contemporánea, menos contemplativa y más activa, ha creado la que podría llamarse una "cultura interactiva".¹ Esta cultura le exige al museo una adecuación de sus expectativas y al hacerlo le plantea retos, pero también oportunidades. Ahora resulta indispensable que los profesionales del museo aprendan habilidades ligadas con el uso de nuevas tecnologías; al asumir este desafío se influirá de manera decisiva en su capacidad de colaborar activamente con los diseñadores técnicos, para dar soluciones eficaces a las necesidades de la institución y enriquecer la calidad comunicativa con el público.

En los años noventa los museos comenzaron a acercarse a las tecnologías. Entonces el discurso giraba en torno a la virtualidad, desde la creación de páginas web hasta los proyectos con tecnologías inmersivas. Por supuesto, esta virtualidad vino de la mano con la interactividad y los beneficios comunicativos y pedagógicos que implica. Hoy es común que el público adquiera en DVD o CD las bases de datos interactivas de las colecciones y exposiciones, que visite las salas en línea, observe simulaciones digitales en pantallas de gran formato, reciba actualizaciones e invitaciones sobre temas de interés y aun que contacte a visitantes anteriores o que en ese momento se hallan en otras exposiciones.

La idea de integrar al público como parte activa de la exposición, y no sólo como espectador, tiene un desarrollo histórico heterogéneo y discontinuo, abordado por estudios filosóficos, artísticos, científicos y tecnológicos, a los que se les podría llamar, en conjunto, "el ideal de incluir al espectador en la obra".² Bajo este ideal existen dos tendencias para incluir al público —al espectador—: una se deriva de una tradición ilusionista, donde se presenta ópticamente un espacio coherente y consistente para crear una escena; la otra proviene de una tradición que requiere de la acción del público, de su movilidad en un entorno físico. De esta manera ha surgido la interactividad tal como la conocemos.

El término interactividad incluye definiciones que pasan por alto aspectos de su significado.³ Una forma simple de entenderlo es como la posibilidad de que el usuario de un sistema obtenga un resultado que él mismo ha provocado. En consecuencia, como primer punto es obvio que la interactividad necesita de la acción de un usuario en un sistema preestablecido. Como segundo punto, el usuario tiene diferentes capacidades sensoriales para interactuar con el sistema —vista, oído, tacto, olfato, "propiocepción"—. El tercer punto, tal vez el más importante, es que la interacción no está restringida por las capacidades del usuario, sino por la configuración y las limitaciones del sistema. Entonces, ¿es posible pensar en la aplicación de sistemas interactivos que permitan al público interactuar con todos sus sentidos en forma intuitiva y natural?

En el ámbito museográfico, ya sea en los "quioscos interactivos", las computadoras personales o los espacios diseñados ex profeso para las proyecciones, el diseñador de exposiciones puede aumentar



Un toque de Kandinsky **Fotocomposición** Memoria del proyecto *Visions for Museums*

considerablemente la cantidad y calidad de los contenidos, además de potenciar el impacto de la información. Sin embargo, sitúa al visitante en un espacio peculiar y poco natural, cuyo centro de atención se encuentra en una "caja negra";⁴ la exposición de contenidos y la interacción con los mismos sucede en una pantalla y no en la totalidad del espacio. Por ende, para expandir las posibilidades comunicativas del museo, proveer una mayor información o presentar los contenidos con narrativas diferentes, se le pide al público –al usuario– que no se mueva de su lugar. Esto se debe tomar en cuenta, ya que un uso excesivo de tecnologías audiovisuales puede encaminar, por un lado, a una saturación de la vista y el oído y, por el otro, a la constricción de la libre experimentación.⁵

Aquí es oportuno subrayar que los medios audiovisuales son una gran herramienta museográfica. No se pretende soslayar su importancia, sino argumentar que la experiencia sensorial de una visita al museo puede ser más rica al potenciar modos de interacción más intuitivos y naturales, que abran nuevas posibilidades comunicativas. La respuesta para la creación de este tipo de museografía, que plantea una interacción intuitiva y natural, se encuentra en el uso de sensores. Sea individualmente o en redes, su empleo provee de sentidos al mecanismo o espacio donde son aplicados. Si bien se requiere de conocimientos de electrónica para desarrollar los circuitos necesarios para su funcionamiento, lo más importante es la comprensión de sus capacidades básicas para darles un uso creativo.⁶

Independientemente de la tecnología en que está basado cada sensor, éstos son diseñados para registrar un determinado impulso físico, mediante el cual se infiere un fenómeno. El primer paso consiste en pensar en los términos más específicos posibles: ¿qué se quiere registrar: luz, sonido, presencia, movimiento, temperatura, tacto, presión? El segundo implica analizar mediante qué fenómeno físico se manifiesta o se infiere la actividad, y el tercero, en estudiar




Sentidos para el museo **Fotocomposición** Ricardo Contreras

qué tipo de sensores tienen la capacidad técnica para registrar, de manera más fiel, el fenómeno físico. Así tendremos información suficiente con el objetivo de entablar una relación creativa con un equipo técnico para desarrollar el sistema.

Un ejemplo magnífico del uso de redes de sensores es *Un toque de Kandisky*,⁸ una alfombra mágica multisensorial que reproduce una pintura de Vasili Kandisky, perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno de Estocolmo. La obra fue exhibida en *European Home and Design* (Malmo, Suecia, 2001) y desarrollada por *Visions for Museums*, un programa multidisciplinario promovido por el Interactive Institute de Estocolmo, organismo enfocado a proveer un laboratorio de investigación para el desarrollo de tecnologías interactivas avanzadas aplicadas a museos y galerías. El experimento se centraba en que el público explorara las relaciones entre sonido, color, forma y textura. Una idea alrededor del concepto de sinestesia que seguramente hubiera fascinado al propio Kandisky.

La intención al desarrollar esta alfombra era expandir el concepto típico de interfase interactiva, lejos de la pantalla de computadora y escondiendo la tecnología en un objeto de uso común —una alfombra—, para que el público explorara la experiencia y no la tecnología. Programada con el software Director, una herramienta para producciones multimedia, la interfaz escondía debajo de la alfombra una red de sensores que se activaban por medio del tacto o con la presión del participante cuando caminaba o se acostaba. A cada interacción se activaba un sonido diseñado y grabado por un músico, sonidos que habían sido asociados con las formas y colores de la alfombra por un grupo de niños invitados a un taller. En el estudio de público aplicado a este objeto se menciona que algunos pequeños comenzaron a hacer ruidos e incluso a cantar como respuesta a los sonidos que la interfase les regresaba, que significó una interacción inesperada para el grupo de diseñadores, interpretada como una especie de diálogo.

La descripción de este proyecto ilustra las posibilidades que los medios basados en sistemas computacionales ofrecen a los museos: la versatilidad que se adquiere al incluirlos puede ser tan sorprendente como la respuesta de los niños 

*Museógrafo y artista plástico (www.altzenter.org/ricardo)

NOTAS

¹ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002.

² Como parte de este ideal, en el desarrollo del estudio de la óptica y de la tecnología se incluyen la invención de la fotografía y el cine, la pantalla IMAX, el domo digital y el proyecto CAVE, así como los entornos inmersivos de realidad virtual. Estos ejemplos requieren de la atención fija del espectador (cfr. Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge, 2004). Otra vertiente menos estática para incluir al público se relaciona con la arquitectura, al crear una composición con los elementos de la realidad física. Una más, derivada de las artes escénicas, comienza con las teorías de Bertolt Brecht e incluye a los futuristas italianos, al grupo Fluxus y las obras de Allan Kaprow y Claes Oldenburg. Estos ejercicios, basados en la acción directa del público sobre la obra, alcanzan una gran sofisticación en las creaciones de artistas contemporáneos. En el campo de la tecnología, las preocupaciones artísticas buscan expandir las posibilidades de interacción con el entorno; algunos espacios desde donde se exploran son el proyecto *Smart Space* de Doug Engelbart, *The Media Room* del Architecture Machine Group del MIT y *Ubiquitous Computing Studies*, dirigidos por Mark Weiser del Xerox Palo Alto Research Center.

³ Para comprender el significado de interactividad en los nuevos medios, véase Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2001.

⁴ "Dentro de las diferentes posiciones que han estructurado la cultura que hemos heredado del siglo XX, ha habido una oposición entre galería de arte y sala cinematográfica. Uno es alta cultura; el otro es baja cultura. Uno es un cubo blanco; el otro, una caja negra", L. Manovich, *The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada*, en www.manovich.net/manovich_augmented_space.pdf.

⁵ La guía auditiva es un acercamiento limitado, ya que sólo permite la libertad de movimiento. Su tecnología es relativamente simple y podría decirse que su uso ya fue "domesticado". Sin embargo, sus posibilidades de interacción son reducidas y no permite una libre experimentación.

⁶ Cfr. Jacob Fraden, *Handbook of Modern Sensors: Physics, Designs, and Applications*, Springer-Verlag, Berlín, 2003.

⁷ Conforme aumenta el conocimiento sobre sensores, se amplía la gama de fenómenos físicos registrables, que incluyen actividades complejas.

⁸ http://www.tii.se/v4m/site_archive/concept_design/projects/touch_of_kandinsky.htm.

De campamento en el museo

Édgar Espejel Pérez y Rafael Ríos Chagolla*

INTRODUCCIÓN

La educación artística proporciona la oportunidad de incrementar la capacidad de acción, la experiencia, la redefinición y la estabilidad, las cuales son imprescindibles en una sociedad llena de cambios, tensiones e incertidumbres. Actualmente los niños reaccionan en diversas formas ante las pinturas en sus distintos niveles de desarrollo. Los pequeños de entre ocho y diez años de edad pueden hacer una descripción simple de una figura e identificar colores si no son demasiado sutiles. Sin embargo, en ocasiones la descripción se limita a los objetos y no se extiende a la relación entre los mismos. Es decir, los niños de esas edades son capaces de identificar objetos, pero no suelen reconocer las condiciones o la atmósfera en que éstos prevalecen. Los niños de entre diez y doce años son más conscientes del tono y la atmósfera de un cuadro o de la sensación que el color y las formas producen, y reaccionan en forma diversa ante las pinturas en sus distintos niveles de desarrollo.

En casi todas las comunidades del país existen sitios y obras con valor histórico y artístico, así como producciones de arte popular de gran interés. La visita a los museos y las zonas arqueológicas permite observar sus particularidades con el fin de despertar la curiosidad. Así pues, si bien es cierto que estos lugares enriquecen ampliamente el ambiente cultural de los niños, en ocasiones las estrategias empleadas en cada uno de ellos no les resultan sorprendentes, pues existe una predisposición negativa hacia el recorrido convencional.

Por eso el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SCHP), Antiguo Palacio del Arzobispado, en conjunto con los Recintos Históricos de Palacio Nacional, lanzó una propuesta innovadora para acercar de manera dinámica e inusual al público infantil al arte y la historia que estos espacios cobijan.

UNA EXPERIENCIA NOCTURNA

Según el ICOM, un museo es todo establecimiento permanente, administrado en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por medios diversos y, sobre todo, exponer para deleite y educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos artísticos, históricos, científicos y técnicos, jardines botánicos y zoológicos, así como de anticuarios. En atención a lo anterior, consideramos que un museo es un sitio de carácter social en el que es susceptible de realizarse un campamento.

En cierto zoológico del sur de Estados Unidos y en el Zoológico y Safari Guadalajara se ofrece a los visitantes un recorrido inusual: un paseo nocturno por el parque. Esto resulta muy interesante si tomamos en cuenta que los hábitos de los animales cambian diametralmente en la oscuridad y muchos de ellos muestran su mayor actividad en este horario. En alguna ocasión tuvimos la oportunidad de vivir esta experiencia y descubrimos la riqueza de estas visitas. Algunos años después se tuvo la idea de trasladar el proyecto a un museo.

En la ciudad de México, y podemos decir que en todo el país, ningún recinto ofrecía algo similar a lo de aquel zoológico; mención aparte merece Papalote Museo del Niño, que ofrece su "noche para padres" todos los jueves hasta las once de la noche, pero no más. Así que la propuesta de reunir en un evento cultural un campamento y una visita guiada por el museo a la medianoche resultaba innovadora.

El 29 de abril de 2005, a las seis de la tarde, se inauguró este evento sin precedentes en el panorama museístico nacional, en el que se convocó a ochenta niños para acampar en el Museo de la SHCP y en Palacio Nacional. Con el apoyo de los miembros del Departamento de Servicios Educativos de la Subdirección de Recintos, así como de los alumnos de la licenciatura en administración del tiempo



Durante la plática introductoria **Fotografías** Museo de la SHCP



Con el conde de Revillagigedo



Hora de dormir



Pintando sobre la experiencia

libre de la Young Men's Christian Association (YMCA), los equipos de Protección Civil y personal de seguridad, se brindó a los niños una experiencia destacable en cuanto a difusión cultural se refiere.

Niños de entre ocho y catorce años de edad, entre los que se encontraba una niña cuadrapléjica y otra con déficit intelectual, fueron los protagonistas de esta aventura, que junto con diecisiete monitores, dos asistentes y un coordinador general descubrieron la faceta oculta de estos dos importantes recintos del Centro Histórico, ambos bajo la custodia de la SHCP.

DORMIR EN PALACIO

Después de la bienvenida se llevó a cabo una plática con el personal de Protección Civil, que avisó oportunamente a los chicos del procedimiento a seguir en caso de un siniestro, así como las rutas de evacuación y el plan de acción en caso de un conato de sismo o incendio. Hacia las siete de la noche se hizo la conformación de grupos y la presentación de monitores, amenizada por *Pepe Brochas*, conocido personaje del museo. Cada grupo, formado por diez niños y dos "monitores", tomó el nombre de algún pintor alusivo a las colecciones del museo o de personajes de corte histórico vinculados con Palacio Nacional. El museo sirvió entonces como un espacio de integración y sociabilización, que dio pie a que las alumnas de la YMCA propusieran juegos y canciones como "Ensalada de frutas", "Conejos y conejeras", "Autógrafos", "La masa", "Papi papiro pao" y "Pachi pachi".

A las ocho de la noche se disfrutó de una cena que constó de leche, emparedados y pan dulce. Al terminar los grupos comenzaron los recorridos por el Museo de la SHCP —colecciones Pago en Especie y Acervo Patrimonial, museo de sitio y la exposición *Elucubraciones*, de Germán Venegas—, mientras que otros lo hacían por los espacios de Palacio Nacional —murales de Diego Rivera, Recinto Parlamentario, Recinto de Homenaje a Don Benito Juárez y los jardines—, para luego intercambiar de sedes. Cabe mencionar que los grupos hicieron los recorridos a oscuras, auxiliados por lámparas sordas, que les permitieron apreciar con lujo de detalle los objetos artísticos e históricos

que cotidianamente pasan inadvertidos. De manera adicional se contó con la presencia de un narrador que, caracterizado como el conde de Revillagigedo, "aparecía" en los espacios novohispanos para relatar las leyendas a los niños asistentes.

Cuando el reloj marcó las once de la noche, los grupos se reunieron en el segundo patio del Arzobispado para asar bombones y salchichas en fogatas encendidas con elementos no tóxicos y supervisadas por el personal de Protección Civil. Después se llevó a los niños a realizar su aseo personal y a que tendieran sus bolsas de dormir en los pasillos del primer nivel para tomar un merecido descanso hasta el día siguiente.

El sábado 30 se levantaron a las siete de la mañana para su aseo personal y el desayuno, que consistió en fruta, leche, jugo, emparedados y pan dulce.

Hacia las ocho y media cada grupo, en compañía de sus monitores, realizó una visita sorpresa a la Catedral Metropolitana, donde se reforzaron los contenidos históricos de la noche anterior. Al regresar al museo se les facilitó material para que plasmaran, mediante actividades artísticas, su experiencia en el campamento.

Finalmente, hacia el mediodía nos concentramos frente a la Biblioteca del Fondo Histórico de Hacienda en Palacio Nacional, donde los padres recogieron a sus hijos.

Sin duda alguna el campamento fue un éxito, pues los niños expresaron que les gustaría repetir la visita, incluso con más tiempo y actividades diversas ✂

*DEPARTAMENTO DE SERVICIOS EDUCATIVOS-MUSEO DE LA SHCP, ANTIGUO PALACIO DEL ARZOBISPADO

Planes de manejo para museos

Isabel Stivalet*



El adolescente huasteco (réplica), Museo Regional Potosino

Fotografías Edmundo Saavedra



Museo Regional Potosino

Un plan de manejo es un documento diseñado para garantizar la conservación y la permanencia de un sitio patrimonial; constituye un instrumento de planeación, organización, operación y evaluación del trabajo a corto, mediano y largo plazo, y permite, entre otros aspectos:

- Realizar un ejercicio de planeación en el cual participen, además del personal del museo, actores externos relacionados con el mismo.
- Organizar y jerarquizar el trabajo a partir de una visión de conjunto.
- Vincular a los trabajadores del museo con el trabajo que se pretende realizar en el corto, mediano y largo plazo.
- Evaluar y dar seguimiento al trabajo que se realiza en todas las áreas del museo.
- La continuidad de los proyectos, con independencia de las personas que tengan a su cargo la operación del museo.

Entre otros puntos, el plan de manejo incluye el significado cultural, los objetivos, programas, proyectos y las actividades que se realizarán a lo largo de los próximos diez años.

En 1994 se realizó el primer plan de manejo para una zona arqueológica a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Este documento fue elaborado por la fundación J. Paul Getty, con la participación de la Unesco y del propio INAH. Ese mismo año se comenzó a trabajar desde la Coordinación Nacional de Centros INAH, en la redacción de otros documentos de este tipo. Uno de estos primeros planes de manejo fue el de la zona arqueológica de Monte Albán.

En el caso de la elaboración de planes de manejo para museos del INAH, podemos mencionar el de la zona arqueológica y museo de sitio de Xochicalco, el cual se realizó en 1999, y el del Museo Nacional de Historia, este último basado en la metodología establecida por la

Unesco. Asimismo, en otros recintos hemos encontrado procesos de organización del trabajo que, sin constituir un plan de manejo, cubren varios de los objetivos de estos documentos. Tal es el caso del Museo Regional de Querétaro y del Museo Nacional del Virreinato.

DESARROLLO DEL PLAN

Actualmente, un equipo de trabajo conformado por personas de la Dirección de Operación de Sitios (DOS) y de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) coordina y supervisa la elaboración de planes de manejo de diez museos del instituto.

En las primeras reuniones que la CNME sostuvo con el director general del INAH, Luciano Cedillo Álvarez, se presentó una relación de los proyectos de atención a museos que esta coordinación consideraba prioritarios. El director nos solicitó que realizáramos un ejercicio de jerarquización que permitiera seleccionar diez museos de esa lista. Esta tarea tenía como fin optimizar los recursos institucionales, enfocándolos a la atención integral de un reducido número de museos, en vez de diluirlos atendiendo a varios de éstos de manera parcial.

Con la idea de definir estos diez recintos con un criterio objetivo y de manera ordenada, se elaboró una tabla de "calificación" en la que se incluyeron criterios como el número de visitantes al año, el tipo de colección, la importancia del monumento que alberga al museo (si aplicaba), el nivel de avance en el proyecto de renovación integral y la existencia de compromisos con los gobiernos estatales y otras instancias externas. A cada criterio se le otorgaron valores numéricos del uno al cinco y se eligieron aquellos museos que obtuvieron el promedio más alto. Una vez definidos, el director general solicitó a la CNME que trabajara con la DOS para que éstos, además de ser atendidos en sus proyectos de renovación, elaboraran un plan de manejo, a manera de plan piloto, con la idea de que en el futuro todos los museos del INAH cuenten con esta herramienta de planeación.

Los diez museos seleccionados son:

- Histórico ex aduana de Ciudad Juárez, Chihuahua
- De El Carmen, Distrito Federal
- Nacional de las Culturas, Distrito Federal
- Nacional de las Intervenciones, Distrito Federal
- Regional de Guadalajara, Jalisco
- Regional Cuauhnáhuac, Morelos
- De Arte Religioso de Santa Mónica, Puebla
- Regional de Querétaro, Querétaro
- Regional Potosino, San Luis Potosí
- De Guadalupe, Zacatecas

CAMPOS DE MANEJO

Una vez que las personas designadas por parte de la CNME nos pusimos en contacto con la DOS, el primer paso fue definir cuáles serían los campos de manejo para museos, es decir, las categorías que integran los diferentes tipos de actividades realizadas en un museo y que son indisolubles, interactúan de manera paralela y mantienen una relación de prioridades con base en las necesidades del recinto. Para esto revisamos y redefinimos los apartados con que se trabajaron el *Diagnóstico General de Museos del INAH* y los *Lineamientos Generales para el Trabajo en Museos del INAH*, este último publicado por la CNME en el año 2000.

Buscábamos contar con campos que fueran lo suficientemente generales como para ser flexibles en la organización del trabajo y que, por otra parte, agruparan actividades similares. Hasta ahora, los campos definidos se han adaptado a los museos, además de coincidir con las especialidades de algunas áreas técnicas del INAH:

Manejo de colecciones. Este campo incluye aquellas actividades relacionadas con la conservación y restauración, el movimiento legal y

el físico, el registro, el control y el almacenaje de colecciones. El común denominador de las actividades incluidas en este campo es que se enfocan en la protección del patrimonio mueble custodiado por cada recinto.

Investigación. Este campo está conformado por la investigación que se realiza para la divulgación en el museo, aquella enfocada principalmente en la elaboración de catálogos, guiones académicos, folletos informativos y materiales didácticos que apoyen los contenidos del museo o de sus exposiciones temporales.

Atención al inmueble. Se refiere a las acciones de mantenimiento, conservación y restauración del inmueble y sus instalaciones. En este campo se incluyen actividades de mantenimiento permanente e intervenciones mayores, así como la elaboración de diagnósticos y proyectos arquitectónicos. Asimismo, abarca la atención y el mantenimiento de las instalaciones eléctricas, hidráulicas y sanitarias.

Exposiciones. En este campo se incluyen las acciones relacionadas tanto con las exposiciones permanentes como con las temporales. En el caso de las permanentes, las tareas incluyen el mantenimiento de la gráfica, el mobiliario y los demás elementos museográficos, así como el diseño, la producción y el montaje para una reestructuración museográfica. En cuanto a las exposiciones temporales, además del proceso de creación, que se inicia con la investigación y se concluye con el montaje, se pueden incluir las actividades inherentes a estas muestras: promoción, difusión, comunicación educativa, traslado y realización de actividades paralelas, entre otras.

Comunicación educativa y vinculación social. La comunicación es considerada una actividad que involucra a todo el museo y se expresa por medio de sus exposiciones, actividades académicas y culturales, servicios educativos, materiales didácticos y complementarios, así como por la difusión; asimismo, se relaciona estrechamente con la atención a los visitantes y su conocimiento a través de herramientas



Museo Regional de Guadalajara **Fotografías** CNME



Museo Regional de Cuahnáhuac

como los estudios de público. Algunas actividades relacionadas con este campo son la edición y producción de materiales didácticos, la organización de talleres y cursos de verano, la edición de cápsulas radiofónicas y promocionales televisivos. Además, incluye la vinculación con el medio social en que se desenvuelve el museo.

Seguridad. Este campo abarca dos actividades fundamentales del museo: la protección del patrimonio cultural mueble e inmueble y la protección de las personas que se encuentren en el recinto. Toma en cuenta tareas como la revisión, el mantenimiento y la instalación de equipos de seguridad, la elaboración de programas de trabajo y la realización de rondines y roles de custodia; también están presentes en este campo acciones de protección civil como la organización de simulacros y brigadas.

Operación y recursos financieros. Se relaciona con todos los campos anteriores, ya que, además del manejo de recursos humanos, materiales y financieros, sus actividades se concentran en facilitar la ejecución de los programas, los proyectos y las acciones correspondientes a cada uno, así como en darles seguimiento. De igual manera, incluye la ejecución de estrategias de gestión de recursos.

EL PRIMER TALLER

Una vez que definimos estos campos de manejo, sostuvimos varias reuniones en las que, a partir de la propuesta de la DOS, se definió el programa para el primer taller de elaboración de planes de manejo para museos, el mismo que tuvo lugar en el Museo Regional de Querétaro en octubre de 2005. Como material de apoyo para el taller se desarrolló un manual para la elaboración de planes de manejo para los museos del INAH.

La experiencia del taller de Querétaro fue enriquecedora para todos, incluidos los que participamos por parte de la CNME, pues sirvió para aclarar algunos puntos y comprender mejor el proceso de



Capilla de Aranzazú, Museo Regional Potosino **Fotografías** Edmundo Saavedra

planeación, pues de las ventajas de la elaboración de planes nunca hemos dudado. En este taller participaron los directores de los diez museos piloto, así como los de los centros INAH correspondientes, toda vez que, por instrucción de la Dirección General, la construcción del plan de manejo es corresponsabilidad del Centro INAH y el museo.

A la fecha, la mayoría de los museos presentan avances significativos en la construcción de su plan de manejo e incluso algunos ya cuentan con el primer borrador. Este plan piloto nos ha sido muy útil para evaluar las herramientas que hemos generado para que los museos desarrollen su propio plan de manejo, así como para corroborar las bondades del trabajo de planeación.

TRABAJO INTEGRAL

Una problemática reiterada en la operación de los museos ha sido la realización de actividades sin relación con la misión y vocación del museo; el plan de manejo, al ser el resultado de un proceso de reflexión, garantiza que las actividades, eventos y diversos elementos de divulgación estén sintonizados con la misión y vocación del recinto.

Por otra parte, durante el proceso de planeación se puede tener una visión integral del museo y sus problemáticas, a partir de lo cual se facilita la jerarquización entre lo que es más importante atender y lo que puede dejarse para el mediano o largo plazo.

Otra ventaja primordial de la construcción de un plan de manejo es que el proceso de planeación involucra a todos los trabajadores, desde la realización del diagnóstico. En muchos casos, ésta es la primera vez que participan en la elaboración del proyecto. Sus opiniones son valiosas, ya que surgen de puntos de vista distintos a los que en general tiene la dirección del museo y por ello complementan y enriquecen sus enfoques. Esta participación de los trabajadores en la construcción del plan, si se hace con un verdadero compromiso y no como requisito, los compromete con su cumplimiento.

Pensando en el ámbito nacional, toda vez que el INAH tiene museos en treinta y un estados de la República, desde la Dirección Técnica de la CNME, y como parte del programa de vinculación regional, estamos por iniciar una experiencia nueva: integrar las actividades y proyectos del quehacer regional a los planes de manejo de los museos de la región norte.

En la más reciente reunión regional de directores de museos, que tuvo lugar en el Museo Regional de Aguascalientes, se comentaron dos alternativas: generar un plan de manejo regional o integrar en el plan de manejo de cada museo los proyectos y actividades relacionados con el programa regional. Allí mismo se optó por esta última.

Por otra parte, el 20 y 21 de abril de este año se llevó a cabo una reunión en el Museo Regional de Guadalajara, dedicada a establecer compromisos, metas y objetivos a nivel regional y a que cada museo integre las actividades que le corresponden en su propio plan. De igual manera, por sugerencia del director de Operación de Sitios, se elaborará un plan estratégico en el que se reunirán las actividades y proyectos de cada museo en el trabajo de equipo de la zona norte.

En lo personal tengo mucha confianza en los planes de manejo para la operación de museos, pues ordenan el trabajo y le dan el sustento de la reflexión colectiva en el interior del recinto y con la comunidad a la que pertenecen. Aunque resulte obvio, es necesario agregar que el plan por sí mismo sólo constituye un primer paso; sus buenos resultados dependerán del seguimiento y la evaluación permanente. Si adoptamos estas herramientas para que sean parte del lenguaje institucional, garantizaremos la continuidad en el cumplimiento de las funciones sustantivas de nuestro instituto ✂

*CNME-INAH

Preservación. y montaje de documentos y libros

Lucía O. Torner Morales*

La exhibición de libros y documentos generalmente tiene el objetivo de transmitir la información manuscrita o impresa que éstos contienen; sin embargo, se muestra mucho más que eso, pues los materiales constitutivos y las técnicas con que fueron elaborados son datos implícitos de cada ejemplar que reflejan los momentos, las ideologías y las necesidades propias de cada época. Debido a este carácter testimonial, los libros y documentos son bienes culturales que deben ser conservados tanto en su almacenamiento como en su manipulación, traslado y exhibición.

Los documentos y libros generalmente están constituidos por fojas de papel impresas con tinta y, en el caso de muchos libros antiguos, por materiales de origen animal como la piel y el pergamino. Estos materiales son delicados y sensibles a las condiciones ambientales —humedad relativa, temperatura y luz—, por lo cual se establecen rangos para evitar su deterioro: menos de cien luxes, entre dieciocho y veinte grados centígrados y entre cincuenta y cincuenta y cinco por ciento de humedad relativa.

Otro requisito para salvaguardar estos materiales es el almacenamiento adecuado, que implica el uso de guardas de buena calidad. En el caso de los materiales en exhibición, se sugiere exponerlos durante un tiempo no mayor a los tres meses, así como el empleo de versiones facsimilares de las obras.

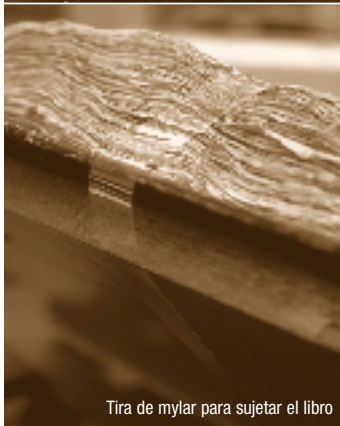
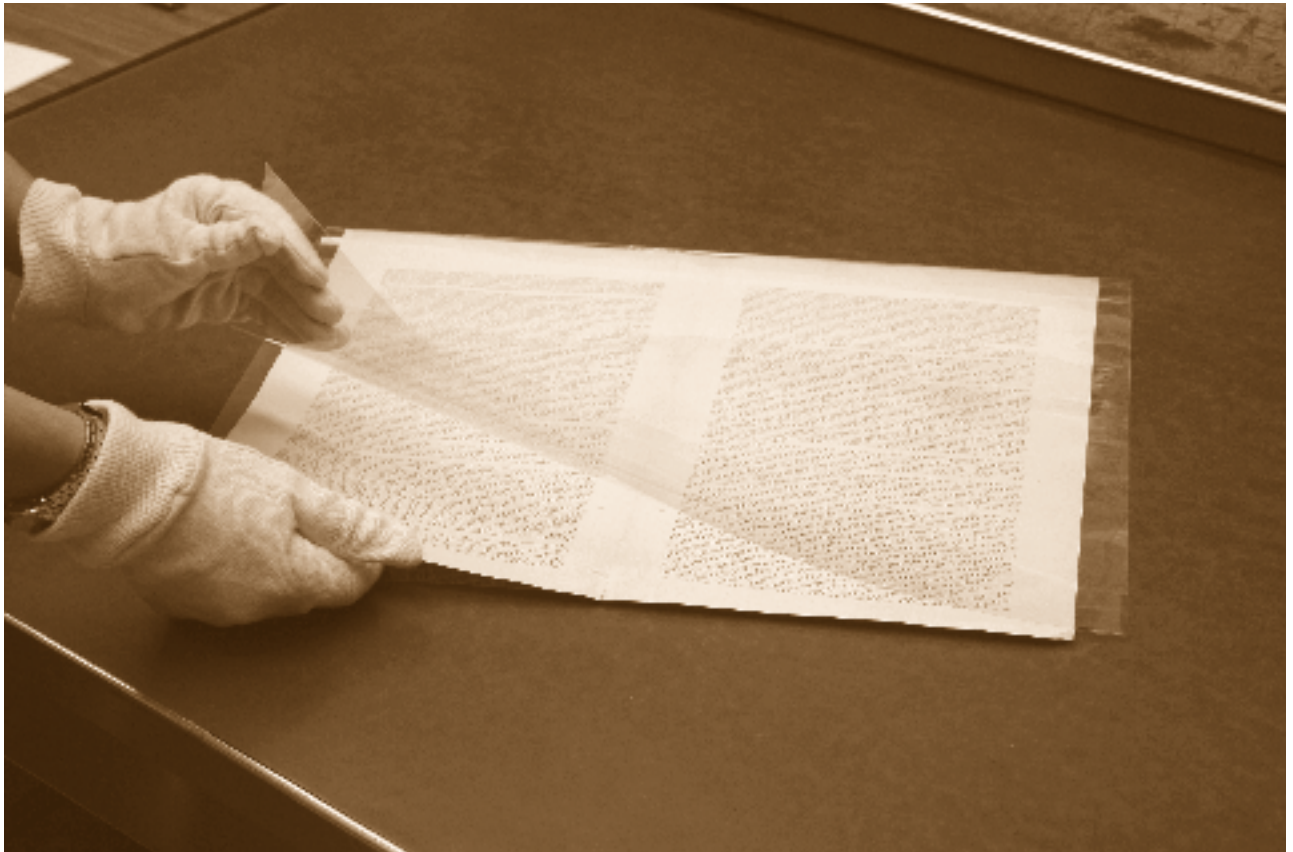
Los materiales implicados en el almacenamiento, el traslado y el montaje de libros y documentos deben ser preferentemente traslúcidos o blancos, así como libres de sustancias ácidas.

A continuación se dan algunas recomendaciones para el almacenamiento de libros y documentos.

LAS GUARDAS DE PRIMER NIVEL

Son las cubiertas directas de un libro o documento y funcionan como aislantes de factores externos perjudiciales. Pueden tener la forma de un fólter, un sobre o una guarda de solapas, y se recomienda que estén hechas a la medida del documento, con medio centímetro adicional en cada lado para permitir la circulación del aire. Si bien hay materiales en venta en casas especializadas, también pueden emplearse los papeles *fabriano*, *carnival*, *cambric* e *ingres fabriano*, los cuales son accesibles, económicos y con un valor potencial de hidrógeno (pH) aceptable.¹

La propuesta ideal es la utilización de papeles con calidad de archivo, como el papel *light impressions* o la lámina de poliéster, comercialmente conocida como *mylar*. Ésta se caracteriza porque no afecta los documentos y por su transparencia, que permite observar la obra sin necesidad de extraerla de la guarda, por lo que es ideal para consulta y exhibición.



Tira de mylar para sujetar el libro

Guardas de primer nivel **Fotografías** Gliserio Castañeda



Guarda de segundo nivel



Colocación de marialuisa

LAS GUARDAS DE SEGUNDO NIVEL

Sirven para aislar un libro o documento almacenado previamente en una guarda de primer nivel. Son útiles para separar materiales infectados por hongos o insectos, para almacenar una serie de obras –por ejemplo, legajos y fotografías– y para proteger una obra determinada durante su traslado.

Por lo general, estas guardas son realizadas con láminas extendidas de polipropileno, que se vende en diversos calibres, por lo que es posible cortar y armar cajas o fóliders del tamaño justo de la obra a preservar. El polipropileno es rígido, translúcido e incoloro y protege al documento de los golpes, de la incidencia directa de la luz y de otros factores ambientales.

ALGUNAS MODALIDADES DE EXHIBICIÓN

Un documento de papel, a diferencia de un libro, no cuenta con una encuadernación que le proporcione estructura y protección durante su manipulación, traslado y exhibición. En consecuencia, se recomienda que los documentos sueltos o legajos cuenten con un soporte rígido que a su vez funcione para exponer la obra con una marialuisa. Lo ideal es que el soporte sea una cartulina con calidad de archivo o con un alto contenido de algodón; por ejemplo, la cartulina *super gilbert*. Sin embargo, el soporte puede ser de cualquier otra cartulina o cartón, siempre y cuando se emplee un material de mejor calidad, como los papeles mencionados arriba, para forrar dicho cartón o, bien, se utilice una guarda de primer nivel de *mylar* para el documento. Esta medida evita que probables materiales ácidos contenidos en el soporte tengan contacto con la obra expuesta.

Un documento puede fijarse en el soporte rígido por medio de esquineros; para este caso se recomiendan esquineros de *mylar*, pero en caso de no contar con ellos se pueden fabricar con cualquiera de los papeles recomendados anteriormente. Es necesario enfatizar que nunca deben emplearse cintas adhesivas directamente sobre el papel de las obras originales. En caso de que la obra tenga una guarda de primer nivel de *mylar*, ésta se puede pegar al soporte con cintas adhesivas (se recomienda la cinta de doble cara o el *philmoplast*).

Cuando el documento está protegido con una guarda de primer nivel de *mylar* y tiene información en el reverso y en el anverso, es factible elaborar una doble marialuisa, de manera que se aprecien los dos lados del documento. En este caso valdría la pena colocar la obra en una vitrina que tenga circulación en los costados.

Otra aplicación del *mylar* es la fabricación de tiras para sujetar el cuerpo de un libro y mantenerlo abierto. La ventaja de su uso radica en su estabilidad material y su transparencia, ya que no distrae al espectador mientras ve el volumen expuesto ☞

*Restauradora, BNAH-INAH

Notas

¹ El papel *fabriano* y el *ingres fabriano* están constituidos parcialmente por fibras de algodón. Los valores de pH de los papeles *camival* y *cambric* fueron determinados recientemente por la restauradora Mariana Planck, egresada de la ENCRYM.

Cómo sacarle provecho a las cámaras digitales

Gliserio Castañeda García*



Algunos modelos de cámaras digitales **Fotografía** Gliserio Castañeda

La elección de una cámara digital ideal es complicada por la amplia gama de modelos y marcas, cada vez de mejor calidad y a un precio más accesible. En primer lugar hay que conocer las necesidades: fotografía de exteriores, objetos en movimiento, interiores con poca luz, registro de colecciones, tomas panorámicas. También es necesario verificar la calidad de la lente y su diámetro: entre más pequeña sea,

menor será la calidad de la imagen, sobre todo en los detalles de profundidad, sin importar la cantidad de megapíxeles que ofrezca. Por supuesto, en el momento de adquirirla hay que pedir la suficiente información sobre las circunstancias en que aplica la garantía, así como ubicar los centros de servicio y la disponibilidad de refacciones en el mercado.

EL CCD

Otro elemento clave es la resolución del CCD, que con una óptica adecuada produce como resultado una imagen de calidad aceptable. El CCD es un sensor con células fotoeléctricas que registra, procesa y envía la imagen a la memoria. La capacidad de resolución depende del número de células fotoeléctricas del CCD, expresado en píxeles: a mayor cantidad, mayor resolución. Actualmente las cámaras fotográficas digitales incorporan CCD's con capacidades de hasta treinta y dos millones de píxeles (treinta y dos megapíxeles).

CÁMARAS DIGITALES COMPACTAS

Se dividen en cuatro grupos:

Compacta focal fija: Automáticas, pequeñas, con un objetivo de focal fijo y flash interno, son ligeras y sencillas de usar.

Compacta zoom: Pequeñas, con una óptica de zoom (varias lentes en una) y flash interno.

Réflex zoom: Con flash interno y visor réflex (lo que se ve es lo que sale en la foto), su objetivo no se puede cambiar.

Réflex clásica: Son las tradicionales, con sensor en vez de película, objetivos intercambiables, flash externo y numerosos accesorios.

FORMATOS DE ALMACENAJE

Las cámaras digitales profesionales y semiprofesionales suelen ofrecer la opción de grabar imágenes en JPEG y RAW, equivalentes al TIFF:

RAW (crudo en inglés): A diferencia del JPEG, no comprime los datos de la imagen al archivarla. Los ficheros RAW la conservan tal como es captada por el sensor digital de la cámara, sin incluir información sobre la exposición (corrección del color, contraste y otros ajustes); por lo mismo, ocupan una cantidad elevada de memoria. Para una fotografía de cinco megapíxeles, el fichero ocupará quince millones de bytes (14.3 megabytes). La ventaja es que permite hacer cualquier

ajuste en la computadora, mediante un programa de tratamiento de imágenes (como el Photoshop CS2), antes de guardar la imagen en otro formato.

JPEG: Siglas de *Joint Photographic Experts Group* (Grupo de Expertos Fotográficos), se utiliza para almacenar fotografías y otras imágenes de tono continuo, ocupando poco espacio de disco. Utiliza un logaritmo de compresión con pérdida de calidad en la imagen, con la ventaja de que el usuario lo define: a mayor nivel de compresión, menor calidad y tamaño de la imagen.

TIFF: Siglas de *Tagged-Image File Format* (Formato de Archivo de Imagen Etiquetada), es uno de los más difundidos, utilizado para intercambiar archivos entre aplicaciones y plataformas (*Windows* y *Macintosh*). Su característica principal es que posee un logaritmo de compresión llamado LZW, con el cual el archivo se comprime, sin afectar la calidad de la imagen.

ÓPTIMO RENDIMIENTO

Por último, los siguientes criterios permitirán aprovechar al máximo los megapíxeles de la cámara:

1. Ajustar la calidad de la imagen a la opción más alta.
2. Ajustar la compresión a la más fina, que requiere tarjetas de memoria de mayor capacidad. (Ejemplo: entrar al menú "Imagen-calidad de la imagen-ajustar-compresión fina").
3. Usar sensibilidades bajas (ISO 100 o menor).

Debido a la variedad de modelos de cámaras, para ajustar la calidad de la imagen suelen seguirse pasos diferentes. Aunque el objetivo es el mismo, cabe mencionar que algunos modelos no admiten ajustes en la compresión ☹️

*CNME-INAH

La vitrina del mes

Vitrina de estratos múltiples



Fotografías Museo del Palacio de Bellas Artes

En la exposición *El mito de dos volcanes*, realizada en el Museo del Palacio de Bellas Artes en 2005, se diseñó el contenedor museográfico para documentos que aquí presentamos. Me abstendré de llamarlo "vitrina" porque la vocación del término invita a asumir un cúmulo de implicaciones que probablemente no se apliquen en este caso, salvo que, en efecto, como se aprecia, es de vidrio y acrílico.

La forma de este contenedor fue el resultado de los requerimientos de los propios objetos exhibidos, y en esto me detengo para hacer un vago énfasis: el diseño de un componente museográfico debe ser el resultado del objeto en múltiples estratos expresivos, que son el producto de las lecturas posibles del mismo. En este caso, los contenedores alojaban una serie de fotos en secuencia.

La temática de la exposición, que se refería a las diversas representaciones del mito de los volcanes, hacía necesario pensar en un mueble que transmitiera o evocara la profundidad de un paisaje—no me refiero a *imitarla*, sino a *evocarla*, que es muy distinto—. Entonces, la manera de evocar esta multiplicidad de planos de un paisaje fue expresada por medio de capas transparentes de acrílico a distinta

profundidad, sobre las cuales se colocaron las fotos, en un diálogo de flotación, transparente y continuo, que rompió con la materia densa que rodea a los objetos dentro de muebles en exposiciones.

El mensaje quería ser preciso: generar profundidad como detonador de consecuencias expresivas diversas: la sensación de un cambio de posición de observación sin el movimiento del espectador, es decir, una metáfora de una situación dinámica. Los estratos de la vitrina—cuatro con el fondo—dialogan con los estratos de información y son intercambiables y dinámicos, lo que permite armar secuencias que se pueden exhibir.

Quede pues la propuesta como un ejercicio de interpretación de la vocación de un tema geológico y poético a la vez.

Juan Manuel Garibay

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Colaboración: David González Osnaya

Producción: Artefacto y Diseño

DISEÑO DE MOBILIARIO MUSEOGRÁFICO

En el mundo de los museos, conjugado el indisoluble binomio museología-museografía, existen infinitas metodologías que dan rigor al trabajo de investigación científica, el mismo que necesariamente debe sustentar los contenidos temáticos que se presentan en el desarrollo de las salas. De la misma manera, éste ofrece posibilidades infinitas para el desarrollo de la creatividad y, por supuesto, del diseño.

Mucho se ha dicho y comentado sobre los contenidos temáticos de las exposiciones y los museos, y por lo general se concluye, según la formación académica y capacidad o sensibilidad del espectador, que la muestra, por su grado de espectacularidad, está "bonita o fea", y pocas veces se propone analizar con detenimiento el diseño del mobiliario y de los elementos museográficos complementarios.

En el desarrollo de la exposición *El mito de dos volcanes*, el diseño del mobiliario jugó un papel relevante y "fue el resultado de los requerimientos de los propios objetos exhibidos". Se pretendía, con el manejo del acrílico, crear sensaciones de profundidad mediante la colocación de los objetos sobre las capas transparentes del mismo.

El diseño debe ser una actividad obligada previa al proceso de producción museográfica. Así, en el diseño del mobiliario para museos, en este caso de vitrinas, además de contenedores debe pensarse su función como exhibidores, y en su planeación, diseño y construcción no sólo es necesario atender a la naturaleza de los objetos a exhibir o a la posibilidad de crear ambientes y sensaciones, sino considerar al público a que está dirigido y tomar en cuenta la antropometría. El proyecto para la exposición y la concepción del diseño como núcleo corpóreo es un esfuerzo plausible que debe tomarse en cuenta como parte central del proceso museográfico en todas las propuestas ✂



Rogelio García Espinoza

CNME-INAH



Happy Victims, Anna Sui, 2000, fotografía digital sobre aluminio, col. Musée d'Art Moderne, Grand-Duc Jean, Luxemburgo

Fotografía Kyoichi Tsuzuki / Cortesía Museo de Arte Carrillo Gil

La cédula del mes

Víctimas felices: eres lo que compras

Anna Sui

Detrás de una terminal de tren suburbano, en un "condominio familiar" de arquetípica clase media, está aquel nido de amor. Sin embargo, la decoración interior, minuciosamente artesanal, es toda de ella; su clóset está repleto de su colección de *Anna Sui*. Siempre le ha gustado lo extra —tuvo su período *Nicole*— pero ahora lo suyo es *Anna Sui*, "quien se ubica en la delgada línea entre lo cutre y lo bonito". La ropa es escandalosa tipo rock, perversa y estilizada, propia del espíritu singular de *Anna Sui*, y queda perfectamente con su particular estilo de vida. Y esto aplica no sólo a la ropa; también posee gran cantidad de cosméticos *Anna Sui*. "Son más accesorios que cosméticos, combinan con la ropa": o sea, absolutamente indispensables para la chamba y el reventón hasta el amanecer.

Kyoichi Tsuzuki

La exposición *Happy Victims*, con obra de Kyoichi Tsuzuki, se presentó en el marco de Fotoseptiembre 2005 en el Museo de Arte Carrillo Gil. Fue curada por Michel Mallard y Raphaëlle Stopin. En interiores japoneses atestados, hombres y mujeres muestran sus atuendos y comparten su coleccionismo fiel a un diseñador.

La muestra excedió la estética para convertirse en documento, por lo que los textos que acompañaban a cada fotografía permitieron al visitante conocer la génesis de las colecciones y entrever los vínculos afectivos con los objetos. Para contravenir el cliché del minimalismo zen, las imágenes y textos de *Happy Victims* ofrecen la mirada del autor por la que se pone al descubierto el rostro de un Japón barroco y excéntrico, poco conocido en Occidente.

Al decir de los curadores: "Su mirada, siempre benevolente, documenta antes que comentar. Dando prueba de una insaciable curiosidad, Kyoichi Tsuzuki recorre el mundo y archiva nuestra modernidad, y a través de su documentación fotográfica, arroja un haz de luz sobre las formas de la expresión popular. Arte, en bruto".

Leonardo Ramírez González

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL-INBA

DE LA ESTÉTICA AL DOCUMENTO

Éste es el primer ejemplo de cédula de una exhibición fotográfica en la GACETA DE MUSEOS. Es difícil abstraer el comentario de "vuelta" del contexto de la misma, pues se trata de una excelente muestra de la vinculación narrativa entre texto y objeto. Ambas se conjuntan para crear un vínculo de comunicación. El lector-observador transita entre imagen y cédula para encontrar significantes propios, para evocar lazos que lo vinculen o diferencien de las víctimas felices. Un trabajo que se acerca más a los esquemas de la documentación antropológica que al perfil prejuiciado de la cédula de exhibición artística. El texto y la imagen permiten preguntarnos y reflexionar más allá del fenómeno del fetichismo en el guardarropa. En esta GACETA es posible que el ejemplo de Tsuzuki nos confronte con la capacidad antropológica del arte y nos invite a romper con una división tradicional en el tipo de exhibiciones. Una muestra artística es a la vez antropológica y documental, pero habrá que encontrar la ruta para ofrecer el camino inverso a los visitantes de los museos antropológicos ☘

Denise Hellion

BNAH-INAH

El material educativo del mes

Un dios tridimensional

Pitao Cocijo: Señor de la lluvia y el trueno es el cuarto de una serie de libros que tienen el propósito de brindar información breve pero consistente sobre las culturas prehispánicas, cuya característica principal es que se pueden manipular. A partir de un mismo formato, cada libro tiene un uso distinto basado en la ingeniería del papel: cortes, dobleces, suajes, engomados. Se tiene, además, particular cuidado con la calidad del diseño, los materiales y la impresión.

El caso particular de *Pitao Cocijo* fue concebido como material complementario de la exposición itinerante *Vestirse como dioses*, presentada en diferentes sedes del país desde 2005. Se trata de la reproducción fotográfica de una urna característica del arte zapoteco, en la que se señalan los diversos componentes de la pieza con su descripción iconográfica, así como información de su contexto. En el interior, además, contiene fotografías de las distintas partes de la urna para ser desprendidas y, con ellas, armar una maqueta a pequeña escala del *Pitao Cocijo*.

El propósito es ofrecer una actividad que permita, además de conservar un recuerdo de la exhibición, identificar elementos iconográficos que se repiten en muchos de los objetos que fueron presentados. Mediante el armado de este rompecabezas tridimensional la manipulación de las piezas propicia una mejor observación y comprensión de las partes de la urna y se convierte en un objeto que puede servir también como un adorno infantil atractivo y durable.

El material fue pensado para niños a partir de ocho años, con una calidad de producción que permitiera un costo accesible de venta. La información fue supervisada por la curadora de la sala Culturas de Oaxaca del Museo Nacional de Antropología, la arqueóloga Marta Carmona. Con esto se pretende contribuir a la difusión del patrimonio cultural que el INAH resguarda, así como de la información científica que se desarrolla en la institución.

Emilio Montemayor y Diego Martín

CNME-INAH

VENTANAS AL PATRIMONIO, DESPRENDER PARA APRENDER

Pitao Cocijo forma parte de los proyectos educativos generados por la CNME que se han llevado a cabo con gran éxito y continuidad, ya que propone una visión más participativa del niño con su patrimonio cultural y artístico. Los contenidos de la publicación permiten al lector identificar claramente el tema y ubicarse espacialmente. Para la transmisión de la información se trató de utilizar un lenguaje accesible y ameno. El diseño refuerza el mensaje y el aspecto didáctico, pues es muy atractivo a nivel visual e invita a realizar una lectura ágil.

Al ser un material complementario de la muestra *Vestirse como dioses*, permite a los niños reforzar lo aprendido durante el recorrido, con la enorme ventaja de que no caduca al término de la exposición,



Fotografía Gliserio Castañeda

dado que el tema es de carácter general y la actividad propuesta no necesita realizarse frente a la pieza seleccionada o en alguna sala o momento en particular.

No obstante estos aciertos, los términos iconográficos que se manejan están apegados al lenguaje de los especialistas. Con ligeros cambios se aumentaría la comprensión de los lectores. Por ejemplo, es más fácil de entender la expresión "vestimenta" que "indumentaria", o "adorno en el pecho" que "pectoral". Recordemos que el público al que va dirigido aún no está familiarizado con estos conceptos. El diseño es impecable, aunque existen ciertas dificultades para entender con claridad la forma de armar el rompecabezas tridimensional.

La información sobre el coleccionismo y la colección Frissell que aparece al reverso enriquece el contenido. Habría que resaltar más, en una próxima oportunidad, la conexión entre el tema central y la

mención de Alfonso Caso, porque la mayor parte del público infantil desconoce la labor de este arqueólogo, aun cuando es mencionado en los libros de texto gratuitos.

En definitiva se trata de un excelente material, a pesar de estas pequeñas deficiencias: estimula la curiosidad de los chicos, invitándolos a explorar más sobre el mundo zapoteca, tomando en cuenta los aspectos lúdicos, esenciales para su aprendizaje ✂

Madelka Fiesco Trejo

SERVICIOS PEDAGÓGICOS-ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

EN EL CAMINO ANDAMOS...

REUNIÓN DE DIRECTORES DE MUSEOS: REGIÓN CENTRO-NORTE

Desde 1992 los directores de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia ubicados en el centro-norte del país organizan reuniones periódicas con el objetivo de desarrollar un trabajo conjunto que permita consolidar a la región mediante la planeación, cooperación y ejecución de proyectos colectivos. El propósito común ha sido unificar los esfuerzos y los recursos tanto humanos como materiales para elaborar y llevar a la práctica proyectos de calidad que mejoren y dignifiquen la presencia institucional en cada uno de nuestros espacios, con miras al fortalecimiento y el desarrollo regional, así como a la descentralización de la estructura operativa de la CNME. Una de estas reuniones se celebró en noviembre de 2004 en el Museo Regional de Nayarit, donde se definieron cinco líneas de acción, a saber: investigación, exhibiciones permanentes y temporales, capacitación, alianzas estratégicas y desarrollo regional. A partir de estas líneas se han impulsado proyectos regionales de investigación, exhibiciones temporales, capacitación para los trabajadores y el fortalecimiento de las labores de difusión y comunicación educativa.

Para la reunión de 2006, con sede en el Museo Regional de Aguascalientes, celebrada el 9 y 10 de marzo, se dieron cita los directores de los museos regionales de Guadalajara, Colima, Querétaro, Nuevo León, Nayarit, Michoacán, San Luis Potosí y Morelos, así como la directora del Museo de Guadalupe, el subdirector de Catalogación y Documentación del Museo Nacional de las Culturas y representantes de la CNME. En esta oportunidad el eje de la reflexión giró en torno a tres puntos: la consolidación del proyecto de regionalización, la conformación de un Consejo de Museos y la integración de planes de manejo. Para iniciar estos procesos se destacó la importancia de que cada museo recabe su documentación sobre los proyectos de renovación, planes maestros, intervenciones, cedularios de exposiciones permanentes y temporales, entre otros aspectos, de tal forma que se vaya conformando una memoria museológica que sustente y oriente los proyectos que sean formulados en el ámbito regional.

Asimismo se rescataron las propuestas de consolidación de polos de desarrollo regional, con la intención de establecer alianzas entre los museos que potencien las fortalezas y solventen



Fotografías Museo Regional de Aguascalientes



algunas carencias. Por ejemplo, el Museo Regional de Querétaro reiteró su posibilidad de brindar apoyo en materia museográfica a los museos de la región que así lo requieran, mientras que el Museo Regional de Guadalajara se encargará de la conservación de las colecciones que itineran como parte de los circuitos de las exposiciones temporales. Para definir las responsabilidades regionales por museo y los proyectos colectivos, se programó para junio otra reunión de directores en el Museo Regional de Colima.

Por otra parte, los directores enfatizaron el papel que a lo largo de estos años han jugado las exposiciones itinerantes, que se han convertido en un punto fundamental de vinculación y colaboración, en la medida que en éstas se sintetizan las principales labores museísticas tanto en los recintos como en su relación con la sociedad. Por ello, manifestaron un interés común en establecer circuitos regionales o “microrregiones” que respondan a la cercanía geográfica de grupos de museos para favorecer el intercambio de exposiciones, atenuar los problemas logísticos y financieros que limitan su desplazamiento y garantizar el buen estado de conservación de los objetos.

Varios de los museos se encuentran en el proceso de elaboración de sus planes de manejo, que son una herramienta imprescindible no sólo para orientar la operación interna, sino también para impulsar los proyectos regionales. En este sentido, para finales de abril se programó otra reunión de directores en el Museo Regional de Guadalajara, con el objetivo de formular los proyectos regionales que se incluirán en los planes de manejo, de tal forma que éstos queden establecidos como parte del programa de trabajo de los museos, así como para discutir y elaborar ideas sobre el Consejo de Museos, organismo interno que apoyará las labores de los mismos, orientará sus propuestas y acciones y fortalecerá la colaboración regional.

Todas estas acciones confluyen en la apuesta común de que la labor conjunta nos permitirá seguir abriendo caminos de comunicación y colaboración en beneficio de los museos, de los públicos que atendemos y de las regiones 🌀

Paola García Souza

CNME-INAH



APERTURA DE LA SALA GUILLERMO SPRATLING

El Museo Arqueológico Guillermo Spratling, ubicado en Taxco, Guerrero, inauguró la Sala de la Plata, donde se puede admirar el aporte de Spratling a Taxco durante los más de treinta años que vivió allí. Su dedicación al trabajo de la plata y su inquietud por innovar técnicas y diseños contribuyeron significativamente al desarrollo de la industria platera de la ciudad. Su labor no se limitó al ámbito de este metal, ya que su interés por la cultura mexicana, aunado a sus conocimientos sobre arquitectura, se manifestaron en una profunda preocupación por la conservación de esta magnífica ciudad virreinal. El museo cuenta con una importante colección de piezas prehispánicas provenientes de diferentes lugares del país que Spratling adquirió a lo largo de su vida. La sala está abierta al público desde el 27 de febrero de 2006 ☘

Edmundo Saavedra

CNME-INAH

CÓDIGES DE MÉXICO

Como resultado de proyectos de investigación y de la digitalización de los acervos pictográficos, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia presenta los dos primeros discos compactos de la serie Códices de México: *El códice de Huamantla* y *El códice Colombino*. El primero fue pintado en el siglo XVI y contiene información cartográfica e histórica de la peregrinación otomí desde Chiapan, Estado de México, hasta Huamantla, Tlaxcala. El estudio, presentado tanto en el disco interactivo como en un cuadernillo anexo, fue elaborado por la doctora Carmen Aguilera. *El códice Colombino* fue estudiado por Manuel A. Hermann Lejarazum; se trata de una "biografía" mixteca de alrededor de los siglos XI y XII y es el único códice prehispánico que se conserva en nuestro país, en el que se relata la vida de un gobernante: 8-Venado, Garra de Jaguar. El diseño de los discos compactos permite vincular las imágenes del códice con los textos de análisis y éstos se pueden obtener en las tiendas y expendios del INAH ☘

Denise Hellion

BNAH-INAH



HOMENAJE PÓSTUMO A RAÚL ANGUIANO

Desde el 31 de mayo el Antiguo Colegio de San Ildefonso alberga ciento veintidós obras del jalisciense Raúl Anguiano, las cuales abarcan todos sus ámbitos de producción, desde 1919 hasta 2005, año en el que todavía el pintor aseguraba: "Es muy difícil prever el futuro desarrollo de mi obra porque el artista reacciona ante su realidad inmediata, pero creo que continuaré desarrollando un estilo figurativo. Siento ya la nostalgia de la agudeza visual y precisión en el trazo, y pudiera ser que termine trabajando en un sentido expresionista".

La colección expuesta es un propositivo abanico temático que irrumpe con sus primeros dibujos, sus acercamientos a la acuarela y el óleo, y que continuará con las relaciones intelectuales y vivenciales en Jalisco y la ciudad de México, las cuales, a partir de 1930, abrieron la comunicación plena entre el pintor, su obra y su cotidianidad, que dieron por resultado ocho décadas de creación ininterrumpida.

El acercamiento a los mundos de Anguiano, sobra decirlo, es la proximidad a una paleta que integró un sinnúmero de técnicas, con estilos y tendencias que, mas allá de fragmentar su discurso estético, le dieron esa sabrosa continuidad de artista en constante experimentación, dentro del inevitable vaivén del siglo xx.

La exposición *Raúl Anguiano 1915-2006* permanecerá abierta al público hasta el 10 de septiembre del año corriente, de martes a domingo de 10:00 a 17:30 horas ✂

Carla Zurián

CNME-INAH



Desnudo Fotografías Antiguo Colegio de San Ildefonso



La llamada

CADÁVERES EXQUISITOS

Lección de anatomía: varios siglos y aún más desarrollo tecnológico nos separan de Nicolaes Tulp diseccionando a un muerto ante un corrillo de asombrados colegas, tal como los inmortalizó el maestro Rembrandt van Rijn.

Y si en los tiempos del doctor Tulp los espíritus se regocijaban con historias sobre profanadores de tumbas, en el posplástico tardío lo hacemos cuando la fantasía deviene realidad: *El cuerpo humano. Real + fascinante* (Foro Polanco, Moliere 330) incluye una colección de catorce cuerpos completos y más de doscientos objetos-especímenes plastificados a partir de la técnica perfeccionada por el anatomista Gunther von Hagens. Cabe aclarar que *El cuerpo humano* no es obra del profesor alemán, sino de la empresa estadounidense Premier Exhibition, en sociedad con Ocesa.

Esta técnica, conocida como “proceso de preservación por polímero”, consiste en disecar el espécimen de acuerdo con el sistema o la estructura que se desea estudiar. Después se deshidrata con acetona para evacuar el líquido corporal y se le aplica un baño con polímero de silicón en una cámara de vacío, de modo que la acetona se evapora y el polímero se fragua a nivel celular.

El recorrido está dividido en siete módulos-sistemas: esquelético, muscular, nervioso, digestivo, respiratorio, reproductivo y circulatorio, más uno de cierre, “El cuerpo tratado”, donde se muestra cómo nos vemos en una resonancia magnética, a través de los rayos x o durante una cirugía. Si bien la misión consiste en destacar el carácter didáctico —junto a los órganos sanos se exhiben, verbigracia, un pulmón con enfisema, un hígado cirrótico, una úlcera esofágica, una columna vertebral con osteoporosis y un cerebro con infarto masivo— la afluencia generosa de visitantes y de ingresos de taquilla se debe, en buena medida, a la museografía espectacular y desde luego especular de esas “naturalezas muertas”, todas ellos músculos, vasos sanguíneos, nervios, órganos y huesos en cuyos ojos de silicón se cifra una pregunta milenaria: el origen del soplo vital ☞



Fotografía Gliserio Castañeda

Mario Carrasco Teja

CNME-INAH

MOMIAS ITINERANTES

Las salas Gemelas de San Pedro Museo de Arte, en la ciudad de Puebla de los Ángeles, albergarán la exposición temporal *Museo Momias de Guanajuato: muestra itinerante*, la misma que está compuesta por una cabeza y los cuerpos momificados de cinco adultos y cuatro infantes.

Destaca la presencia de la momia de Remigio Leroy, el primer cuerpo encontrado en esa ciudad en 1896; de un feto de cinco meses, considerado la momia más pequeña del mundo; de *la Embarazada*, quien tenía consigo a su hijo cuando fue exhumada, y de Ignacia Aguilar, a quien se le llamó *la Enterrada Viva* por haber sido sepultada tras un ataque de epilepsia.

La exposición se encuentra dividida en cinco módulos, en los cuales se hace un recorrido por la tradición de la muerte en México, la historia de la momificación, las momias encontradas en el panteón de Santa Paula y por el llamado "Túnel del viaje".

Las primeras escalas de *Museo Momias de Guanajuato: muestra itinerante* fueron Mérida, León, Chihuahua y Ciudad Juárez, y estará abierta a los visitantes de la capital poblana desde el 13 de julio hasta el 27 de agosto del año en curso. Posteriormente se espera que continúe su recorrido por otras ciudades de la República, como Monterrey, Tijuana, Zacatecas y el Distrito Federal, y debido al éxito que ha tenido incluso se tiene programado que viaje a Los Ángeles, Chicago y Nueva York, en Estados Unidos, así como a las ciudades españolas de Barcelona y Madrid ✂

Elsa Arce Cote

SECRETARÍA DE CULTURA DE PUEBLA



QUITANDO LOS PECADOS DEL MUNDO

Conforme crecemos el mundo es menos asombroso y más predecible, incluso aburrido. La magia de la niñez radica en esa fascinación que deviene felicidad y sin embargo va desapareciendo hasta que ni el recuerdo la alcanza. En este sentido la posmodernidad nació adulta: acabó con las vanguardias cuando perdieron su carácter novedoso y dejaron de sorprender.

Hijo del grupo Young British Artists, que hizo de Londres el epicentro del arte en la década de los noventa, Demian Hirst nos sorprende de nuevo en la Galería Hilario Galguera de la ciudad de México, en la San Rafael.

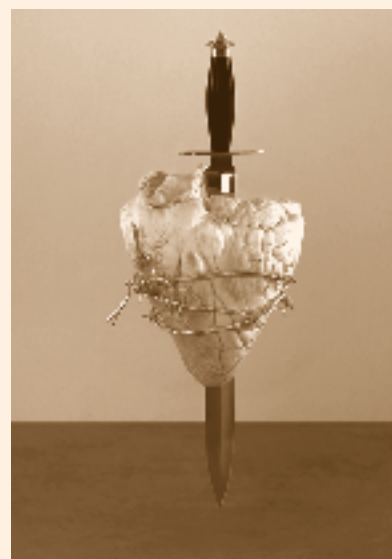
Con alrededor de treinta obras, la muestra abre con *La verdad ineludible*, título para una paloma al vuelo suspendida en una vitrina de cristal en solución de formaldehído. Presentados de igual manera hay corderos desollados y crucificados, algunos incluso de cabeza, y en *Ave María* otro más reza, de rodillas, con un rosario y una Biblia en las pezuñas.

Las sensaciones en el público oscilan entre el asco y la incredulidad. Obras como *La muerte de Dios*, elaborada con un cráneo partido a la mitad e incrustado en un soporte negro circular, convocan a una reflexión profunda.

La irreverencia de Hirst sale a flote mediante el enfrentamiento entre religión y ciencia, mientras que su adaptación al mundo terrenal se hace patente en el nombre de la exposición: *La muerte de Dios. Hacia un entendimiento de la vida sin Dios a bordo de la nave de los tontos*, también usado para una vitrina con instrumental médico. Pero allí no termina la desacralización: el nicho con decenas de pastillas de paracetamol titulado *El cuerpo de Cristo*, así como *Adán y Eva*, donde un par de esqueletos vestidos de novios yacen junto a una mesa salpicada con alcohol, colillas y cocaína, son un exquisito postre para cerrar el recorrido ☘

Axel Solórzano

CNME-INAH



El beso de la muerte **Fotografías** Galería Hilario Galguera



Adán y Eva

VOCES DE LOS MUSEOS

Reconocido en los Premios INAH 2003 con el "Miguel Covarrubias" (mención honorífica en la categoría de investigación), *Iker Larrauri Prado. Museógrafo mexicano* (INAH, México, 2006), de Carlos Vázquez Olvera, colabora en el rescate de valiosas experiencias y conocimientos de uno de los personajes que han contribuido al desarrollo de la museografía mexicana. Estos aspectos no se encuentran en documentos almacenados en archivos, sino en la memoria del propio Larrauri, narrador-informante que reconstruyó su versión y visión de su trayectoria profesional mediante una serie de entrevistas llevadas a cabo desde abril de 1996 hasta octubre de 1997. Debido a la limitada producción bibliográfica en el campo de los museos, Vázquez ha reconocido el valor de la fuente oral, la misma que forma la parte medular de esta investigación.

"Museógrafos mexicanos", un proyecto de historia oral de las élites en este campo, estudia a los profesionales representativos por su destacada trayectoria, capacidad, poder de decisión e inclusión en los procesos institucionales, los cuales han desempeñado sus labores con un gran interés y responsabilidad en el manejo del patrimonio cultural. La mayoría de ellos se ha formado en el marco de la experiencia e incluso ha desarrollado sistemas propios de carácter empírico. Los informantes seleccionados por Carlos Vázquez Olvera —el primero fue Felipe Lacouture Fornelli— han sido testigos y actores de la conformación y desarrollo de la museología y museografía mexicanas, así como de sus cambios, conflictos, desafíos y proyección en los ámbitos nacional e internacional ✂



GACETA DE MUSEOS

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@gmail.com



Fotografía Fototeca CNME-INAH

Sala etnográfica del Museo Regional Potosino

Luis Pedro Gutiérrez Cantú*

La imagen fue tomada en 1952 en la sala etnográfica del Museo Regional Potosino, cuando el recinto abrió sus puertas al público. El museo albergaba una sala de arqueología prehispánica y otra dedicada a la cultura huasteca, en la cual se exhibían objetos arqueológicos. Entonces se planteaba que esa colección podría derivar en la creación de un centro de investigaciones de las culturas huasteca y del norte de México.

En la fotografía aparecen las vitrinas con indumentaria femenina del pueblo tenek o huasteco. También, al frente, está un quechquémetl de mujer del pueblo nahua, grupo que también se ha asentado en la misma región de la Huasteca. Por las características de la cerámica registrada en la fotografía, se trata de producciones artesanales de los dos pueblos mencionados. En el caso de los muebles, éstos se producen en la zona tenek del estado de San Luis Potosí ✂

*Arquitecto, MUSEO REGIONAL POTOSINO-INAH



GACETA DE MUSEOS

FOTO DEL RECUERDO

Sala etnográfica del Museo Regional Potosino en 1952

FOTOTECA CNME-INAH