

Diálogos sobre museos de arte



SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaria Alejandra Frausto Guerrero

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretaría Técnica

Aída Castilleja González

Secretario Administrativo

Pedro Velázquez Beltrán

Encargada de la Coordinación Nacional de Difusión

Rebeca Díaz Colunga

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Juan Manuel Garibay

Director Técnico, CNME

Fernando Félix y Valenzuela

Directora de Exposiciones, CNME

Alejandra Barajas

Director de Museos, CNME

Jesús Martínez Arvizu

Encargado de la Dirección de Publicaciones, CND

Jaime Jaramillo

Subdirectora de Exposiciones Internacionales, CNME

Itzia Villicaña Gerónimo

Director de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix y Valenzuela

Denise Hellion Puga

María del Consuelo Maquítvar

Thalía Montes Recinas

María Bertha Peña Tenorio

Rosa María Sánchez Lara

Coordinadora del número

Rosa María Sánchez Lara

Editora

Gloria Falcón Martínez

Fotógrafos

Gliserio Castañeda García y Leonardo Hernández Vidal

Apoyo logístico y redes sociales

Lucero Alva Solís

Edición y diseño

Raccorta

Apoyo editorial y difusión

Ruth Lucrecia Totolhua Cotzomi

Fotografía de portada Museo de Ciudad Juárez

© SINAFO-INAH, núm. inv. 378866



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 75, diciembre de 2019-marzo de 2020, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Hamburgo 135, Mezzanine, colonia Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, colonia Culhuacán, C.P. 09840, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburgo 135, Mezzanine, colonia Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 31 de marzo de 2020 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de **GACETA** DE MUSEOS son responsabilidad de los autores
Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro

Correo electrónico: gacetademuseos@gmail.com / **Facebook:** Gaceta de Museos / **Twitter:** @gacetademuseos
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos>

Sumario

- 2 Presentación
- 4 El arte en el espacio o el espacio del arte:
arquitectura del museo de arte moderno
y contemporáneo
 Yani Herreman
- 14 Neomuseografía/arte/conocimiento
 Miguel Ángel Correa Fuentes
- 24 Arquitectura, arqueología y arte: dos museos
 Juan Antonio Siller Camacho
- 30 Museos de arte en Zacatecas. Breve historia
de su conformación
 Jánea Estrada Lazarín
- 40 Del museo al espacio público
 Rosa María Sánchez Lara
- PUNTES**
- 46 Museo del Metro, un museo
de la ciudad oculta
 Gloria Falcón
- RESEÑAS**
- 56 ¿Se acabaron las visitas guiadas?
La mediación en los museos de arte
 María Helena González
- 57 Exposición *Xolos, compañeros de viaje*
 Eva María Ayala Canseco
- 59 Dificultades contemporáneas en el armado
de una colección de arte: el caso del Musas
 Ana Garduño
- 61 Emiliano Zapata en la gráfica viva
 Yunuén Sariego
- FOTO DEL RECUERDO**
- Impulsores del arte moderno en México
 Thalía Montes Recinas



Museo de Ciudad Juárez **Fotografía** © SINAFO-INAH, núm. inventario 842203

Presentación

Los diálogos sobre museos de arte continúan y siguen en las mesas de discusión, en algunos casos con un enfoque teórico y en otros desde la práctica en los espacios museísticos. Más allá de manifestaciones, corrientes y estilos, el arte tiene especificaciones muy concretas que requieren de la reflexión de museólogos, investigadores, curadores y museógrafos. En este número de **GACETA DE MUSEOS** abordamos el tema desde miradas muy variadas: la temática, la teórica y la del trabajo en sala. A partir de ahí se narran experiencias y se presentan propuestas. El reto es cada vez mayor. Los museos son uno de los aspectos que ha despertado grandes expectativas en el campo del conocimiento.

Para abrir este diálogo, Yani Herreman hace un recorrido por la arquitectura de museos de arte moderno y contemporáneo, que ha considerado de especial interés desde el punto de vista de la edificación, sus volúmenes y solución como espacio museográfico. También menciona la manera de relacionarse con la ciudad y cita ejemplos que han destacado como “obras sobresalientes en este campo”.

La propuesta de Miguel Ángel Correa se refiere a la neomuseografía como un medio para construir el conocimiento con base en una experiencia sensorial efectiva, en la que el visitante no sólo participa con los sentidos, sino también con su propio cuerpo dentro de la dimensión del espacio museográfico. Así, la neomuseografía ofrece vías de significación para explorar distintas sensibilidades y el desarrollo de la imaginación.

Dentro del amplio panorama de los museos de arte consideramos necesario incluir aquéllos de arqueología, más allá de su valor como testimonios de una época u horizonte cultural. Sus colecciones poseen una significación estética tanto por sus cualidades formales como expresivas. En este sentido, Juan Antonio Siller Camacho menciona ejemplos de la inclusión de elementos del arte prehispánico en la arquitectura. En el caso concreto del Museo Nacional de Antropología se describe la obra de artistas plásticos en juego con la museografía y espacios interiores.

Jánea Estrada Lazarín habla de los museos a partir del Centro Histórico de Zacatecas, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad, y señala en específico los de arte y sus colecciones, que les dan un carácter particular en cada caso. En este recuento destaca el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, el único en su tipo en América latina.

En este contenido y su diversidad, la que suscribe este texto reflexiona acerca de las recientes propuestas museográficas, al trasladar las exposiciones del espacio del museo a la calle, las plazas y los lugares de acceso público. Para esto consideramos el manejo de los objetos en áreas abiertas y, como en todos los casos, su conservación. Mediante este planteamiento, se pretende asimismo la inclusión de nuevos públicos.

En relación con la apertura de espacios, Gloria Falcón escribe acerca de un museo dentro de un área pública, con una movilidad frecuente y constante, a la que llama “la ciudad oculta”, en una estación del metro. Allí, los transeúntes se convierten en una de las más variadas audiencias, y la exposición les sale al encuentro con una dinámica distinta.

La sección de reseñas brinda una gama de experiencias museográficas con diferentes temas: en primer lugar, la mediación de acuerdo con María Helena González, seguida de la exposición *Xolos, compañeros de viaje*, narrada por Eva Ayala Canseco. Por su parte, Ana Garduño relata las dificultades enfrentadas por el Museo de Arte de Sonora para conformar su colección, en busca de fraguar una historiografía de la plástica sonoreña emparejada con la nacional. Para cerrar, Yunuén Sariego narra su experiencia en el montaje de la exposición colectiva *Zapata vivo a través de la gráfica contemporánea*, que abrió una gama de concepciones renovadas de la figura del héroe revolucionario, su legado y la manera de representarlo, deconstruirlo y reinventarlo.

Por último, Thalía Montes Recinas comparte en la **Foto del recuerdo** una imagen de la exposición *Orozco y la Revolución*, inaugurada en 1951, con la presencia de destacadas personalidades del mundo cultural de la época ❖

Rosa María Sánchez Lara



Museo de Arte Contemporáneo, Sídney, Australia **Fotografía** © Sardaka, tomada de Wikimedia Commons

El arte en el espacio o el espacio del arte: arquitectura del museo de arte moderno y contemporáneo

Yani Herreman*

El espacio en tanto que forma es, por ende, una construcción que elige, para significar, sólo tales o cuales propiedades de los objetos “reales”, sólo uno u otro de sus niveles pertinencia.

A. J. GREIMAS [1976: 12]

Este texto se enfoca en la arquitectura de aquellos museos que por lo común se conocen como “de arte moderno” y “de arte contemporáneo”.

El edificio-museo de arte, sus espacios, su masa tectónica y su relación con la ciudad han sido, históricamente, de interés para los arquitectos. Schinkel y Von Klenze, los grandes diseñadores e iniciadores del tipo de arquitectura que ahora denominamos “de museo”, proyectaron obras que atestiguan la belleza de la arquitectura neoclásica de finales del siglo XVIII y gran parte del XIX. Hoy en día éstas aún fungen como centros culturales, hitos urbanos y modelos de arquitectura.

¿MUSEOS DE ARTE MODERNO O DE ARTE CONTEMPORÁNEO?

¿Cuál sería la diferencia entre estos dos tipos de edificios? Básicamente, el momento histórico de su diseño y construcción, que coincide con la consolidación del arte moderno y le imprime determinadas características formales y programáticas. Los edificios de museo dedicados al arte moderno aparecieron junto, con y como resultado de la emergencia de los movimientos del arte de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX.

En Europa, y sobre todo en Estados Unidos, se crearon miles de museos en los primeros 50 años del siglo pasado. Sin embargo, se considera al edificio de Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, de 1939, como el paradigma del inmueble construido dentro de los lineamientos de la modernidad para albergar y exhibir el arte moderno: el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Los museos de arte contemporáneo aparecieron más tarde, a partir de la década de 1970, también en respuesta a una relación diferente del arte y del artista con la sociedad. Fue la época en que la proliferación de este tipo de edificio se mundializó y su popularidad se intensificó como nunca antes.

ARQUITECTURA MODERNA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO

Con el movimiento moderno, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Rietveld y, desde luego, Frank Lloyd Wright abordaron el tema con ejemplos que todavía admiramos.

Le Corbusier, amante y detractor de los museos, diseñó y escribió a lo largo de su vida acerca del objeto arquitectónico “museo”. En varios de sus escritos lo denominó como “una máquina para conservar y exponer el arte”, y en otros lo calificó como “el arte de mostrar el arte”. Su propuesta se basó en el manejo de un espacio interior que permite al visitante concentrarse en su experiencia sensorial. El recorrido que él propuso es helicoidal, a manera de un zigurat, el cual conduce al visitante y en las áreas de doble altura promueve la visión de la obra desde diferentes puntos de vista. Este manejo de los volúmenes arquitectónicos, los espacios y el objeto museográfico persistió como línea conductora desde sus primeros ensayos y bosquejos, hasta su última obra de este género: me refiero al Carpenter Center for the Visual Arts, en Estados Unidos.

Mies van der Rohe, por otro lado, percibió el espacio, el objeto y al visitante de manera diferente. Para él, la relación del interior con el exterior del edificio era fundamental al propiciar la interacción entre el objeto, el observador y el entorno. Sus proyectos son bellos paralelogramos transparentes... con serios problemas para su función museográfica. Él dejó pocas obras dentro de este género. No obstante, la Nueva Galería de Arte Moderno (Neue Galerie) en Berlín, inaugurada en 1968, es considerada uno de los máximos exponentes del movimiento moderno en la arquitectura.

En ambos creadores, así como en el caso de Frank Lloyd Wright, la atmósfera generada por la solución arquitectónica es la esencia de la obra. En el diseño del estadounidense, el espacio interno del edificio lleva al espectador precisamente a una atmósfera con esencia holística. Vituperado en su momento tanto por artistas visuales como por el público, esta obra maestra de la arquitectura de museo se yergue hoy en día, majestuosa, reconocida como un monumento al arte.

Arquitecto ejemplo del movimiento moderno y más tarde del posmodernismo, Philip Johnson describió la esencia del edificio-museo al comentar que, cuando se hablaba puramente de estética, el museo es el sueño de un arquitecto. Tiene —como una iglesia— que hacer feliz al visitante para ponerlo en un estado mental receptivo mientras se halla sujeto a una experiencia emocional. Johnson diseñó algunos de los edificios para museo más representativos de la que se llamaría la “caja blanca”. Es el caso del Museo de Arte en Utica (1955), en Nueva York, para luego iniciar su tránsito al posmodernismo en el de Dumbarton Oaks (1959), en Washington, D.C.

En esas fechas la popularidad de los museos aumentó en forma exponencial por su recién oferta socioeducativa y como parte esencial de la dinámica de un mundo en expansión. Aparecieron ejemplos extraordinarios de buena arquitectura tanto en países desarrollados como Estados Unidos, Francia, Reino Unido, Canadá, Finlandia y España como en los denominados del “tercer mundo”, además de Brasil y México. Un elemento de importancia capital en los cambios formales del museo de arte moderno fue el avance tecnológico y el uso de nuevos materiales, que continúa hasta la fecha, promoviendo innovaciones constantes en el tipo de edificio que nos ocupa.



Museo Nacional de Arte del siglo XXI, proyectado por Zaha Hadid **Fotografía** © Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International



Centro Cultural Georges Pompidou, París **Fotografía** © Tomada de <onparlefrancaisejc.blogspot.com/2018/>

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Estos recintos surgieron más tarde en respuesta a la relación diferente, y en constante cambio, del arte y del artista con la sociedad. Es lo que Shapiro (1982: 31) denominó el “punto de unión” entre el artista y un grupo social específico. Es decir: el o los procesos por medio de los cuales una obra es reconocida como arte en el tiempo y en el espacio. Foucault y Benjamin, ahora clásicos, disertaron sobre el tema, y en fechas más recientes Preziosi, Crimp y Heinich lo han abordado, así como, en el caso mexicano, Debroise, Barrios, Medina y García Canclini.

Los nuevos “sistemas del arte”, vinculados con los procesos en el interior de la sociedad, se modifican con las transformaciones de la mismas, tales como los nuevos hábitos de uso del tiempo libre de los individuos, los cambios en los niveles de escolaridad, la globalización y la exposición a los medios masivos de comunicación, entre otros. Éstos inciden asimismo en el diseño de los espacios interiores del museo y en su tectónica. “Creo en la capacidad del arte para sustentar verdades múltiples y quiero buscar formas de aplicar ese principio a otros campos de la vida pública”, asegura Jochen Volz, director de la Pinacoteca de São Paulo (*apud* Vicente, 2019).

A partir de la década de 1960 surgió una gran cantidad de movimientos artísticos, y la variedad de producción de obra impulsó distintos caminos: abstracción, *op art*, *pop art*, *action art*, *earth art*, *performance art*, arte kinético, arte callejero, neoexpresionismo, hiperrealismo, *video art*, arte elec-

trónico, grafiti, arte acústico, neoconceptualismo y muchos más. Los artistas emplearon materiales nuevos o de una manera novedosa, apoyados en las tecnologías de punta, y manejaron el espacio en forma diferente. La producción artística se transformó en búsqueda de la satisfacción de inéditos impulsos y sensaciones al crear lenguajes visuales y emocionales diversos. Se integraron técnicas, materiales y avances científicos que permitieron romper o cambiar los sistemas más aceptados de representación y expresión artística y, muy importante, el artista admitió su deseo de transmitir no sólo belleza y placer, sino también emotividad y sensación.

De acuerdo con Arthur Danto, “el artista no busca la belleza” (Jarque, 2005). Los responsables de las instituciones han reconocido su papel ante la sociedad. Los museos no pueden ser lugares aislados, “dedicados sólo al turismo o la contemplación estética. Deben ampararse en temáticas que estén en el corazón de la sociedad actual, con seriedad y sin oportunismo, pero también sin tener miedo a ser políticos”, añade Laurence de Cars, directora del Museo Louvre (*apud* Vicente, 2019).

Al cambiar la intención comunicacional del artista se cambian los espacios museográficos en primera instancia, así como los de la totalidad de la figura arquitectónica, lo cual impacta su relación con el entorno urbano. El edificio museo se vuelve emblemático y más que nunca se afirma como símbolo. A esto Santos Zunzunegui lo llama “manifestación social de la significación” (Jochen Volz, *apud* Vicente, 2019).



Museo Kiasma **Fotografía** © M00ster, tomada de Wikimedia Commons

El posmodernismo, en todos sus aspectos, incluyendo la arquitectura, transformó el escenario cultural: aparecieron contrapuestas al “cubo” característico de la primera etapa del movimiento moderno, surgidas de la tecnología de punta. Los museos de esta nueva corriente integraron propuestas inéditas y audaces. Las incursiones experimentales en la presentación del arte dentro de los espacios museográficos se intensificaron y modificaron muchos de los parámetros establecidos: aparecieron así los museos de arte contemporáneo.

Cuando el arquitecto mexicano Teodoro González de León comentó que “el arte contemporáneo y sus artistas han cambiado los edificios” se refería, precisamente, a esta circunstancia que se aprecia en la variedad y riqueza formal y espacial que caracteriza a los edificios de museos de arte contemporáneo actuales.

La popularidad de la que goza hoy en día este tipo de espacios es sorprendente, ya que los estudios de público demuestran que “el visitante de un museo de arte contemporáneo espera tener experiencias afectivas que incluyen un amplio espectro de emociones que van del placer estético al asombro y desde la sorpresa hasta la ansiedad” (Preziosi y Farrow, 2004: 29).

Las cifras de visitantes de los principales museos de arte contemporáneo parecen confirmar lo anterior. La Tate Modern, en Londres, presume de sus más de cinco millones;

el Guggenheim de Bilbao, cerca de dos millones; el Museo de Arte Contemporáneo “The Broad”, anexo del LACMA (siglas en inglés de Los Angeles Country Museum of Art), recibió en 2016 a 850 000 visitantes; el nuevo Whitney en Nueva York recibió en su segundo año de apertura 1.2 millones de visitas.

El museo dedicado a los diversos tipos de arte actual, junto con centros culturales y galerías, se basa en las flamantes y más complejas necesidades espaciales que este tipo de manifestaciones culturales requiere. Junto con éstas, diseña tectónicas nuevas, con propuestas formales inéditas que muchas veces constituyen en sí mismas otra obra de arte y compiten con el contenido. La discrepancia con artistas y curadores es frecuente.

Para finales del siglo pasado los parámetros de diseño del edificio tipo museo se modificaron al interpretarse tectónicamente la relación más socializadora del espacio museal y las modernas aspiraciones del quehacer artístico, así como el cambio fundamental de la percepción social sobre lo que constituye un objeto de arte.

Este fenómeno se relaciona con varios hitos, como los cambios en la sociedad, la innovadora percepción de los espacios museales y, de manera significativa, las tendencias en el mundo del arte. Por lo anterior, Christine Bernier afirma que el museo está en proceso de convertirse en el paradigma de



Nueva Galería Estatal de Stuttgart, Alemania **Fotografía** © José Luiz Bernardaer Ribeiro, tomada de Wikimedia Commons



Museo Kunst Stuttgart, Alemania **Fotografía** © Julian Herzog, tomada de Wikimedia Commons



Museo Antiguo, Berlín **Fotografía** © Jean-Pierre Dalbéra, tomada de Wikimedia Commons

la cultura contemporánea, en un contexto donde se pone en duda y en forma constante la autoridad de los juicios acerca de las producciones artísticas actuales.

La importancia social y económica de los edificios con actividades culturales que interesan a la colectividad, dentro de los cuales se ha colocado con frecuencia al museo, se han convertido en instancias de primera importancia. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) las define como “industrias creativas”, las cuales se refieren a aquellas que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural (véanse Red de Industrias Creativas y UNESCO). Visto así, el edificio de museo se vuelve un hito dentro de la ciudad.

La expansión, desarrollo y transformación del museo es un fenómeno presente en todos los tipos de instancias museales. Sin embargo, es especialmente visible y notorio en el de arte contemporáneo. Los arquitectos reaccionan ante estas nuevas circunstancias con propuestas formales y espaciales que, aunadas al avance en la tecnología constructiva y los materiales de punta, producen una vez más una imagen diferente del edificio-museo.

Desde su emergencia se ha asociado al museo de arte contemporáneo con edificios diseñados por arquitectos denominados, a manera de burla, *starchitects* o *rock stars*, debido a su estelaridad. La arquitectura de museo se ha vuelto una de las más representativas de la época contemporánea.

Diseñar un museo es diseñar para la eternidad. Nadie más va a construir pirámides, sino que se construyen museos, como depositarios del arte de nuestra civilización, de modo que cual-

quier arquitecto con un poco de ego calcula que por qué no diseñarlos también como obra de arte [De Gracia *apud* Ochoa y Caballero, 2014] ✚

* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH.

Bibliografía

- Greimas, Algirdas Julius, “Pour une sémiotique topologique”, en *Sémiotique de l'Espace, Notes Méthodologiques en Architecture et en Urbanisme* 34, París, Instituto del Medioambiente, 1973 [Sémiotique et Sciences Sociales, París, Seuil, 1976].
- Jarque, Fietta, “La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra”, entrevista con Arthur C. Danto, *El País*, suplemento *Babelia*, 2 de abril de 2005, recuperado de: <https://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398750_850215.html>, consultada el 1 de noviembre 2018.
- Ochoa, Alejandro, y Carlos Caballero, “De perfecciones y percepciones. Dos museos recientes en la ciudad”, *arq.urb. Revista Electrónica de Arquitectura e Urbanismo*, núm. 12, segundo semestre de 2014, pp. 154-165, recuperado de: <<http://www.usjt.br/arq.urb/numero-12/10-alejandro-ochoa.pdf>>, consultada el 23 de septiembre de 2017.
- Preziosi, Donald, y Claire Farago, *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Burlington, vt/Ashgate, 2004.
- Red de Industrias Creativas, recuperado de: <<https://reddeindustriascreativas.com/>>, consultada el 26 de mayo 2018.
- Shapiro, Meyer, *Style, artiste et societe*, París, Gallimard, 1982.
- UNESCO, sitio oficial, recuperado de: <<http://www.unesco.org/new/es/santiago/cultura/creative-industries/>>, consultada el 26 de mayo 2018.
- Vicente, Álex, “Los grandes museos se meten en política”, *El País*, suplemento *Babelia*, 24 de agosto de 2019, recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2019/08/23/babelia/1566575289_906920.html?fbclid=IwAR0Ijki4L-C4ALVVUxtbiXFxaDghy7Cj20_-UxNpMyFfp3_Jtv1L2jzdM8w>, consultada el 25 de agosto de 2019.



Museo Guggenheim Bilbao, España **Fotografía** © Sergio S.C., tomada de Wikimedia Commons



Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York **Fotografía** © Gryffindor, tomada de Wikimedia Commons

Páginas 12-13 Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, Brasil **Fotografía** © Rodrigo Soldon, tomada de Wikimedia Commons





Neomuseografía/arte/conocimiento

Miguel Ángel Correa Fuentes*

El futuro de la museografía no está en la selección cuidadosa del color, tampoco en el diseño de vitrinas tecnológicamente perfectas. El futuro de la museografía está en otra parte.

FELIPE LACOUTURE FORNELLI

NEOMUSEOGRAFÍA

Las exposiciones son el medio de comunicación vertebral de los museos y sus alcances expresivos resultan notables si las vemos de modo distinto: sólo las exposiciones ofrecen la situación extraordinaria de que el público explore —con cuerpo y mente— la representación misma para captarla en tiempo y espacio. Esta condición es muy distinta a lo que otorgan el libro, la televisión, la radio, el cine, las computadoras o los videojuegos: en éstos es posible conectar la mente, pero no introducir el cuerpo humano en el propio medio de representación para estimular todas las capacidades perceptuales, emotivas y cognitivas con movilidad física.

Bajo esta noción, las exposiciones se convierten en soportes propicios para atender la imaginación y la necesidad humana de explorar tierras incógnitas, enclaves sagrados, regiones abstractas, ámbitos lúdicos, alentando la curiosidad para conocer más acerca de algo de los mundos humanos y extrahumanos posibles. Así, las exposiciones pueden concebirse como “espacialidades”: “espacios que espacian lugares” (Heidegger, s. f.: 8), sitios evocadores de realidades que se captan con la movilidad corporal al deambular entre sus vías, senderos, recodos y secretos.

De este modo, la museografía hace “vivencial” el espacio para que el público lo habite con cuerpo/mente/cultura; es decir, las exposiciones son lugares que hacen perceptible la existencia bajo visiones socialmente construidas. A la vez, las exposiciones pueden conceptualizarse como “atmósferas” (Zumthor, 2003: 6), ya que inducen sensibilidad y emoción a través de una constelación de estímulos en un entorno especial; es decir, el espacio toma “soplos” de ubicuidad ontológica al ser percibido desde la corporalidad de quien lo explora.

En las atmósferas, el espacio ya no es el contenedor apriorístico kantiano ni el trazo geométrico/matemático, sino la construcción heideggeriana de lo “habitado y vivido”, extensión sensorial del mundo y manifestación de las relaciones cuerpo/entorno: representaciones del modo en que nos influye el espacio y, a la vez, las formas en que lo vivimos, imaginamos y modificamos, aceptando que el cuerpo es nuestro medio natural para construir el mundo y que “la

experiencia se nos aparece en cuanto somos *del-mundo* por nuestro cuerpo, en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo” (Merleau-Ponty, 1993: 222).

Por lo tanto, las exposiciones son lugares apropiados para sumergirnos en extensiones perceptuales enriquecidas por recorridos que incitan los sentidos, agudizan la conciencia y favorecen el aprendizaje significativo con saberes renovados.

Las exposiciones constituyen soportes que, con el uso de distintos equipamientos en conjunción con colecciones y el diseño de espacialidades y atmósferas, permiten al museógrafo escenificar saberes con un lenguaje que emite “textos” tetradimensionales: conjunto de enunciados que producen sentido en el “encuentro” con el espacio expositivo y el tiempo de visita dirigido por la curiosidad del público.

Y gracias a que las exposiciones cuentan con un metalenguaje es posible pensar nuevas magnitudes expresivas con este idioma compuesto por luz y volumen, sonido y música, texturas, colores y profundidades, oralidad y escritura, fotografía y video, objetos y kinésica —expresiones corporales/gestuales—, elementos que en mil composiciones enriquecen la comunicación museal. Y su capacidad significativa crece más si este metalenguaje es mediado por “tecnologías poliestéticas” que estimulan en forma espectacular al sistema perceptual —tanto en espacios interiores como exteriores—, con proyecciones visuales y sonoras, animaciones y realidad aumentada, iluminación robótica, control escénico, propagación de aromas y sabores, efectos especiales e interactividad con tecnologías de información y comunicación móviles.

Con la adición de estas técnicas surge una modalidad expresiva que origina una nueva museografía —neomuseografía—, soporte peculiar que utiliza distintos medios en sus enunciaciones espacio-temporales para emitir textos con datos, señas, estímulos, secuencias, sorpresas y emociones que producen sentido. Aquí la “intermedialidad” (López, 2011: 95) es diálogo y fusión de medios artístico/literarios —mediados por sistemas inteligentes mecatrónicos vía web—, en un soporte común que genera “otro” lenguaje; idioma que, al unir distintos medios con estrategias dramatizadas, reformula un modo de comunicación que produce asimilaciones perceptuales y cognitivas nuevas, con distintas formas físicas y tecnológicas para comprender y codificar la presencia humana en el cosmos, que incluyen, a la vez, interfaces multimodales para el procesamiento de información que provoca nuevos códigos y otras relaciones



Composición digital © Cristina Martínez, Trompo Gráfico

semánticas entre enunciación, captación y reciprocidad de información multisensorial.

Por lo tanto, se trata de un idioma renovado que enriquece la comunicación y la percepción humana; es un modo que permite enaltecer la expresión del conocimiento al generar mundos posibles o alternativos, ya que, si enunciamos y percibimos a través de soportes que renuevan las formas de expresión para sentir/significar/pensar, entonces interpretaremos y comprenderemos nuestro universo de manera distinta y ampliada para imaginar e interpretar nuestros mundos en la diversidad cultural y biológica. Es un lenguaje destinado a elevar el conocimiento mediante una búsqueda avanzada de comunicación que explora otras posibilidades expresivas con nuevas dimensiones cognitivas.

En suma, la neomuseografía es un medio excepcional por su naturaleza espacio-temporal incursionable, y ofrece vías de significación para explorar distintas formas de acceder a realidades que permiten expandir razonamientos, sensibilidades e imaginación en el receptor. Se trata de un idioma superior que escenifica, dialoga, muestra y sensorializa saberes con la finalidad de estremecer y, a través de las estrategias de

la comunicología con la ingeniería en comunicación social (Galindo, 2014), aporta una valoración significativa en aras de modificar actitudes para el beneficio colectivo.

ESTÉTICA PEDAGÓGICA

La neomuseografía integra arte visual, sonoro, escénico, digital, conceptual y tecnológico en sus exposiciones; por lo tanto, es metáfora de “arte total” que se aplica a través de la “imagen multisensorial”, núcleo conceptual que provoca estados de receptividad mental y física para facilitar el aprendizaje a partir de experiencias estéticas impulsadas por una pedagogía motivadora y exploradora que dispone de escenarios con recorridos plurisensoriales, interactivos, lúdicos y afectivos. Y ésta se convierte en pedagogía descubridora, si fijamos objetivos de instrucción en la exploración expositiva, para ayudar a resolver problemas significativos; es decir, si la experiencia se diseña con acciones organizadas de constructos ante situaciones problemáticas que ligen conocimientos resolutivos al entorno natural, social e individual.

Las espacialidades de la neomuseografía conforman un medio de aprendizaje ideal para sumergir al visitante en ésta

y nutrir la naturaleza interactiva del cerebro, ya que estimulan el sistema perceptual y de búsqueda —o curiosidad— con los hemisferios cerebrales superiores, aceptando que, para el interactor agudo, lo ya conocido carece de interés y lo complicado, una vez dominado, pierde sorpresa y deja de ser excitante; por lo tanto, requiere de más retos con nuevos estímulos para repetir ciclos de fruición en el proceso de aprendizaje.

Estos ciclos pueden planearse con recorridos expositivos alternos y externos ejecutables a través de la página web de cada exposición. La importancia de la interactividad en las ex-

posiciones no sólo reside en la diversión, sino también en el placer y la satisfacción que seducen y hacen adicto al usuario (Santacana y Martín, 2010); allí reside la fuerza cognitiva de inducir el proceso expositivo inmersivo/interactivo para provocar fascinación por el conocimiento.

Por eso tiene un paralelo importante con el ideal artístico de la realidad virtual: estética de la “ilusión” —que implica la transparencia del medio; es decir, el deseo de reproducir la vida real en el propio medio—, ligada a la estética de la “interacción”: el texto como juego, el lenguaje como juguete, el





Composición digital © Cristina Martínez, Trompo Gráfico

interactor como jugador, bajo una aproximación artística peculiar donde la realidad virtual —o el entorno artificial— se aborda como fenómeno semiótico que ofrece nuevas posibilidades sobre textualidad, mimesis, significación, narratividad y cognición, gracias a los nuevos modos de construcción virtual de la tecnología electrónica (Ryan, 2004: 18).

La estética virtual es afín a la neomuseografía, pero ésta última resulta superior, ya que cuenta con recursos transparentes “cuasi” idénticos a los de la vida misma, donde existe la participación activa de un cuerpo humano real en tiempo real, en atmósferas y espacialidades reales creadas para la captación multisensorial, a diferencia de un cuerpo virtual —como en los videojuegos— que introduce al usuario en el escenario tridimensional ilusorio del monitor, con interfaces que le permiten explorarlo audiovisualmente en el letargo de su asiento. En cambio, la neomuseografía expande la noción virtual y la transfiere al ámbito museal al crear exposiciones multisen-

soriales con recorridos físicos tanto en edificios históricos y modernos como en pabellones, acuarios y auditorios, o bien, en espacios abiertos como zoológicos; rutas ecológicas, deportivas y turísticas; zonas arqueológicas e históricas, bosques, parques, estadios, malecones, playas, plazas, templos e incluso en transatlánticos, vagones y autobuses.

La realidad artificial se capta cuando la inmersión logra transmitir al usuario la sensación de “presencia”, justo cuando lo conecta con el mundo representado, con la riqueza de relaciones sensitivas que propician las atmósferas para darle entidad al mundo evocado. La inmersión compromete en forma activa al usuario con los textos, en una franca disposición imaginativa para reconstruir el relato en el recorrido de las espacialidades expositivas, con posibilidad de captar/construir narrativas lineales, regresivas o aleatorias.

La neomuseografía es un fenómeno omnisemiótico acorde con el arte conceptual, para erigir mundos donde los medios

tecnológicos no sólo son una extensión extraordinaria del lenguaje natural y de las capacidades perceptuales, sino que también posibilitan una estimulación intensa para la colaboración del público en la recreación del texto multisensorial, mediante una interactividad que permite diálogos para deconstruir/ordenar/reconstruir pensamientos con goce estético, al captar saberes ancestrales e imaginarios colectivos o literarios, conocimientos científicos sistematizados o pensamientos filosóficos rigurosos.

Con la noción de realidad artificial, la neomuseografía se aproxima a las prácticas artísticas “expandidas”: procesos expresivos que demandan un tipo de usuario especial que busca nuevas experiencias de participación, las cuales configuran “una relación directa entre artista, obra y espectador” (Isaza, 2012: 4). En el arte expandido, el público “va más allá de una apreciación perceptual de la obra y se vuelve activador y participante directo de ésta” (Isaza, 2012: 5), y el visitante trasciende la experiencia al asumirla como estética inmersiva/interactiva/participativa, ya que éste se integra y entrega por completo a la obra neomuseográfica —forma parte de ella: revive, sufre, goza, resignifica en ella—. Así, el arte expandido se eleva como una manifestación sublime que difunde y socializa saberes: el arte como manifestación abierta del conocimiento.

La experiencia estética expandida trasciende los formatos habituales, busca diálogos con un usuario que se reconoce en ese lenguaje artístico “capaz de percibir y descifrar las relaciones espacio temporales de la obra, capaz de reconocerse como parte de la misma creación y como activador de su sentido” (Isaza, 2012: 5). El arte expandido resalta a un participante sui géneris que “transpira” en las exposiciones dialogantes, donde el público es intérprete y generador de significados para recrear y reproducir conocimientos mediante experiencias vivenciales ampliadas con tecnologías poliéstéticas inteligentes, que reaccionan ante las dudas del usuario con recursos interactivos y creativos diversos para públicos participativos disímbolos que buscan actividades provocadoras del “encuentro” con la identidad o alteridad en la era de la cibercultura.

ARTE Y CONOCIMIENTO

La neomuseografía se manifiesta como vehículo ejemplar de expresión sensible de los procesos mentales internos y de los pensamientos colectivos externos. Lo anterior ocurre dado que la construcción de saberes, valores y competencias cognitivas/afectivas, para lograr el aprendizaje en la juventud actual, requiere ir más allá del dato para clarificarlos en la conciencia: necesita expresiones polidimensionales que ni la escritura ni la oralidad ni las ecuaciones ni los videos ni las animaciones ni las infografías ni las colecciones pueden otorgar por sí solos.

La imagen multisensorial tiene la capacidad de externar en forma sensible el pensamiento a través de relaciones físicas y mentales entre cosas/visitantes/escenarios/datos/estímulos, por lo cual es un navío cognitivo natural que modela saberes para correlacionar, contrastar o provocar lo artístico/científico/filosófico/tecnológico; posibilita construir representaciones sensorializadas de imaginarios y abstracciones que nos relacionan con el mundo y con nuestros pensamientos más íntimos; integra la experiencia individual, colectiva e histórica del saber y eleva la mente mediante una “comunicación educativa natural” o inherente.

La imagen multisensorial expresa de manera holoperceptiva; facilita procesos de pensamiento con la activación de las sensibilidades que permiten a las operaciones cognitivas transformarse en conciencia reflexiva. De este modo se convierte en una forma de elevar la conciencia perceptiva del individuo, que induce otras formas de conocimiento y pensamiento, con un modo comunicativo que lo sumerge en realidades virtuales de saberes para captarlos con cuerpo y mente.

La imagen multisensorial integra sensibilidad/razonamiento/significación; trasciende el estímulo sensorial *per se* para dar paso a la captación de saberes mediante experiencias vivenciales mediadas por un lenguaje especial que funge como vehículo cognitivo a través de la imaginación y la exploración física para alcanzar la conciencia del conocimiento. En ésta, la “imaginación” es el eje cognitivo vertebral, en el cual la neomuseografía tiene su punto de apoyo para detonar la cognición al incluir el cuerpo en el proceso de significación, ya que la imaginación depende de nuestra experiencia corporal almacenada en la memoria para modelar nuevos constructos en el aprendizaje significativo.

La imaginación y su base corporal se convierten en el detonador estético sustancial del lenguaje multisensorial y, con la inmersión y la interactividad expandida que ofrece, permite llevarlas a la cúspide comunicativa/educativa. La inmersión impulsa la imaginación y curiosidad en mundos artificiales y permite oír/sentir/oler/ver/degustar ideas con un rito de transición entre lo real y lo ilusorio, entre lo profano y lo sagrado, entre lo abstracto y lo concreto.

La inmersión requiere de un entorno habitable que facilite la actividad exploratoria para aprehender objetos, situaciones y personajes conectados entre sí, mediante la participación del visitante a través de una ventana que existe fuera del lenguaje y se extiende en tiempo y espacio, donde el lenguaje selecciona objetos del mundo textual y les da propiedades que “insuflan vida a los entes y escenarios para conjurar su presencia en la imaginación” (Ryan, 2004: 118). La inmersión, a través de “ventanas”, tiene una importancia vital en el proceso imaginativo para captar saberes significativos, que se potencializan con la participación expandida

mediada por la interactividad con dispositivos móviles para socializar saberes desde el mundo representado.

El proceso expositivo de inmersión se realiza a través del diseño de “ventanas”, mediante los pasos que la literatura aplica para llevar al lector de la cruda realidad a un mundo fantástico. La neomuseografía traspasa el mundo real para llegar a un universo artificial a través de ventanas o portales de transición realizados con entes y efectos especiales, sumando cam-

bios escénicos estratégicamente diseñados, los cuales tienen una triple magnitud estética: la expectación de pasar de lo cotidiano a lo fantástico y luego a la navegación interactiva para compartirlo en redes sociales, después retornar a la escenificación ilusoria para culminar la visita con éxtasis multisensorial y, finalmente, regresa a la cotidianidad con la mente renovada.

La aplicación de ventanas virtuales físicas de transición se complementa con ventanas cibernéticas en el interior de las



// contrastar o provocar lo
artístico/científico/filosofal/tecnológico //

primeras, las cuales permiten compartir la experiencia en redes sociales durante el momento mismo de la visita: es una metainmersión que posibilita acrecentar la transmisión de la experiencia estética y la construcción del conocimiento en el ciberespacio.

Con la imagen multisensorial es posible captar cosas imaginarias que sólo existen en la mente; posibilita la reconstrucción de cosas reales y ficticias en el espacio o en la combinación de sus partes para formar un todo; accede al entendimiento tridimensional de metáforas, conceptos y sueños, a la recombinación y creación de nuevas ideas, formas, expresiones y representaciones.

La imagen multisensorial admite comunicación gestual y corporal, así como operar artefactos para comprender aquello que no puede expresarse con palabras; alienta lo intuitivo y creativo al explorar la exposición multisensorial para encajar ideas, cosas y relaciones sin recurrir al orden lógico. A la vez, permite analizar y abstraer, contar y medir el tiempo, planear procedimientos y verbalizarlos con lógica y racionalidad a través de la interactividad digital y con diálogo entre los demás visitantes o con chateadores.

Lo anterior ocurre en un vaivén entre datos sensoriales e información semántica para distintos modos de pensamiento, cruzando saberes y llevando conocimientos a niveles cognitivos diversos que trascienden cualquier otra experiencia o razonamiento y ofrecen otros soportes de comunicación educativa. La expresión multisensorial posee discursos recombinables con la multiplicidad de inteligibilidad constructiva y deconstructiva del conocimiento, de manera similar a cómo los medios digitales satisfacen las necesidades de exploración del usuario y mitigan las ansiedades de descubrimiento contenidas en él, con imágenes que los sistemas hipertextuales o hipermedia ofrecen a través de la tecnología móvil y en los videojuegos. La exploración multisensorial desarrolla las inteligencias, capacidades y competencias, y amplía las posibilidades de aprendizaje individual y colectivo contenidos en las mismas exposiciones.

Adecuando los postulados cognitivos de Manuel Rivas a nuestros fines neomuseográficos, consideramos que el visitante cuenta con un amplio rango de experiencias en las interacciones con el mundo artificial escenificado, donde destaca la importancia de su contexto cultural y códigos, así como su modo peculiar de sentir el entorno, para diseñar los enunciados y calcular sus efectos con la predicción y el control de sucesos que ocurrirán en el propio medio.

Lo anterior aportará experiencias con un gran valor adaptativo a nuevas situaciones que ejercen una notable influencia en el proceso de aprendizaje explícito con ayuda indirecta (Rivas, 2008: 22), tal como es la inmersión neomuseográfica en los mundos artificiales con situaciones sugerentes para que el visitante procese los estímulos informativos que inci-

den en sus órganos sensitivos. Además, con el apoyo de la psicología conductual, que modifica actitudes en el público como consecuencia de estímulos sensoriales para el descubrimiento, se produce aprendizaje mediante procesos asociativos que acumulan conocimiento de hechos y datos simples que conducen a la adquisición de nuevas formas de conducta, comportamiento y pensamiento (Rivas, 2008: 26).

Así, el aprendizaje se proyecta con amplitud a través de la neomuseografía, la cual propicia, impulsa y guía la aprehensión de conocimientos con las perspectivas conductistas y constructivistas, así como en procesos individuales y socializados mediante la disposición de distintos niveles cognitivos. Éste se da desde los modos simples de aprendizaje asociativo hasta formas más avanzadas que requieren concurrencia e interacción de procesos diversos, incluyendo la reorganización o reestructuración de las redes estructurales complejas, que implican una mayor elaboración cognitiva y una mejor comprensión e integración de contenidos en la memoria semántica. Lo anterior conduce a una retención más duradera y de fácil recuperación, la cual se apoya en procesos precedentes más sencillos, así como en la amplia gama de los aprendizajes implícitos, donde se aprende-haciendo de manera inconsciente en situaciones y condiciones diversas (Rivas, 2008: 22).

En la imagen multisensorial concurren procesos de aprendizaje por condicionamiento, por asociación de estímulos y respuestas, por la adquisición de datos sensoriales y simbólicos, por imitación, observando lo que el otro hace, y por procesos cognitivos superiores en la adquisición de conceptos y teorías. Cada uno de ellos se aplica según la naturaleza del tópico abordado en cada exposición, provocando conocimientos declarativos —saber qué es algo— y conocimientos procedimentales —saber cómo se hace algo—. Además, en los primeros se dan conocimientos semánticos —redes de significados o jerarquía de conceptos— y conocimientos episódicos —sucesión de hechos o acontecimientos localizados en el tiempo y el espacio—. Todos ellos son constitutivos de las experiencias a lo largo de la vida de toda persona en cualquier cultura (Rivas, 2008: 29).

El conocimiento es multidimensional, ya que es, a la vez, biológico y psicológico, corporal y mental, cultural y social (Morin, s. f.: 20), con modalidades que van de la tradición ancestral a la lógica científica, de la rigurosidad filosófica conceptual a la expresión artística sensible de la realidad, de la resignificación literaria del mundo mediante palabras a la dominación tecnológica de la naturaleza y del cosmos: cultura/arte/ciencia/tecnología/filosofía son exégesis antagónicas, complementarias y concurrentes.

En conclusión, la neomuseografía propicia el aprendizaje polidimensional, ya que la captación de imágenes multisensoriales se da primero en el cuerpo y en los sentidos del visitante.



Composición digital © Cristina Martínez, Trompo Gráfico

Se viven las experiencias directamente a través de ellos y luego, al involucrar la imaginación, racionalidad y emoción con el desplazamiento físico, comprometen en forma total al público en la aprehensión de saberes. Al experimentar mundos artificiales de esta manera, el cuerpo se reactiva como un gran receptor sensorial que capta información y estímulos para sentir, pensar e imaginar universos inateriales como galaxias significantes.

La imagen multisensorial se convierte —a partir de sus representaciones artísticas y literarias— en una manera de elevar la conciencia perceptiva del individuo; como un modo de

conocimiento que restituye la experiencia total de la vida con la unidualidad mente/cuerpo, que potencia las capacidades e inteligencias con un lenguaje estético que contiene discursos estructurados en distintos niveles para propósitos persuasivos que estimulan sensibilidades, saberes y pensamientos.

Aquí el arte total se manifiesta de modo abierto como una modalidad importante del conocimiento y entendimiento humanos, tal como señala Nelson Goodman (1976: 141): “el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y ampliación del conocer”, ni puede ser menos serio que la filosofía en tanto

escrutinio descifrador del pensamiento universal. Tampoco puede omitir la aplicación técnica para trascender su capacidad sensible, expresiva e imaginativa: arte/ciencia/filosofía/cultura/tecnología aportan conocimientos reveladores de nuestro universo para elevar la comprensión humana en distintas dimensiones.

Además, la expresión neomuseográfica accede a la “metacognición”: pensamiento global y conocimientos paralelos, inteligencias múltiples/emocionales, aprendizaje significativo,

“comprensión imaginativa corporeizada” (Johnson, 1991), así como a la socialización del conocimiento a través de las tecnologías de la información y la comunicación actuales. En el proceso se implica el enlace <Lenguaje>percepción-pensamiento-conciencia-conocimiento-memoria-aprendizaje<Lenguaje>, que conecta todas las áreas del cerebro en modo enjambre con una dinámica intermodular que activa la conciencia y el significado, proceso superorganizado de activación cerebral espacio-temporal (Díaz, 2015: 67) que relaciona ambos

Arte y conocimiento



hemisferios y eleva nuestras capacidades cognitivas con el desplazamiento corporal para extender nuestros saberes y nociones existenciales.

Con estos aportes, la neomuseografía eleva la comunicación educativa en los museos, enriquece a la museografía de vitrinas y trasciende los confines museológicos. Puede ser agente, laboratorio y nave que impulse la “educación total”; es decir, una educación transdisciplinaria que fomente aprender a conocer, a hacer, a convivir y a ser creativos en armonía social e interior (Nicolescu, 1996: 93).

La educación total promueve una educación universal que transforma y reordena las acciones en concordancia con las condiciones externas que influyen a la persona en cada momento de su vida, donde coexiste el razonamiento y sentimiento e integra el componente lúdico como facilitador para asimilar mejor y más rápido los saberes, en un proceso cognitivo que compromete tanto al cuerpo como a las inteligencias en la aprehensión y comprensión cultural. Como revolución educativa, da paso a un nuevo tipo de inteligencia global basada en el equilibrio análisis/sensibilidad. Se trata de una enseñanza que rebasa a las instituciones educativas formales y la museología; en particular, la corriente de la neomuseografía puede ser un medio natural para impulsarla en su seno como formación de largo alcance, esto es, como capacitación para toda la vida y en todos los espacios sociales con tecnologías educativas que eleven lo mejor de la humanidad.

Asimismo, la neomuseografía puede ser un avío poderoso para afrontar uno de los problemas más acuciantes de la humanidad: la contaminación y el calentamiento global, que conlleva a la extinción masiva de especies y la reducción drástica de los recursos naturales para una población humana que se desborda en el planeta. Bajo la concepción del museo como agente de gran impacto educativo/persuasivo, divulgador ágil de saberes y ecotecnia, capaz de alentar la participación masiva del usuario y de las poblaciones poseedoras de grandes ecosistemas para restaurar la biodiversidad y sus servicios ambientales con emprendimiento social y bienestar colectivo asociados con el turismo sustentable y economías sostenibles (Correa y Cuevas, 2018).

En síntesis: la neomuseografía es un instrumento comunicológico/educativo/artístico/tecnológico poderoso y versátil que ayudará a confrontar los grandes desafíos humanos venideros ✦

* Doctor en imagen, arte, cultura y sociedad. Investigador independiente que realiza su segunda estancia posdoctoral en el cuerpo académico de “Gestión del Patrimonio Turístico y Cultural” de la Facultad de Arquitectura y Escuela de Turismo en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Para profundizar sobre el tema de este artículo, véase el libro digital abierto *Neomuseografía: poética del es-*

pacio museístico, producto del primer posdoctorado, disponible en: <<http://bit.ly/2woNS5>>.

Bibliografía

- Correa Fuentes, Miguel Ángel, y Miguel Ángel Cuevas Olascoaga, “Ecological Museums: Sustainable Tourism and Restoration of Biodiversity”, *Journal-Agrarian and Natural Resource Economics*, vol. 2, núm. 3, diciembre de 2018, pp. 26-41, recuperado de: <http://rinoe.org/western-sahara/Journal_Agrarian_and_natural_resource_economics/vol2num3/Journal_Agrarian_and_Natural_Resource_Economics_V2_N3_4.pdf>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Díaz Gómez, José Luis, *La naturaleza de la lengua*, México, Herder, 2015.
- Galindo Cáceres, Luis Jesús, *Ingeniería en comunicación social. Hacia un programa general*, Puebla, BUAP, 2014.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Heidegger, Martin, *Construir, habitar, pensar*, s. f., recuperado de: <https://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/Construir_habitar_pensar_heidegger.pdf>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Isaza Echeverry, María Isabel. “Prácticas estético-artísticas expandidas hacia la experiencia participativa del espectador”, tesis de maestría en comunicación, Colombia, Facultad de Ciencias de la Educación-Universidad Tecnológica de Pereira, 2012, recuperado de: <<http://recursosbiblioteca.utp.edu.co/tesis/textoyanexos/30647176.pdf>>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Johnson, Mark, *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*, Madrid, Debate, 1991.
- López Varela Azcárate, Asunción, “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16, 2011, pp. 95-114, recuperado de: <<https://core.ac.uk/download/pdf/38811083.pdf>>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, 1993, recuperado de: <<https://filosofiasentido.files.wordpress.com/2013/07/merleau-ponty-maurice-fenomenologia-de-la-percepcion.pdf>>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Morin, Edgar, *El método*, vol. III, s. f., recuperado de: <<http://www.edgarmorin.org/descarga-libro-metodo-ii-al-iv.html>>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Nicolescu, Basarab, *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, Multidiversidad. Mundo real, Edgar Morin, A. C., 1996, recuperado de: <<http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Rivas Navarro, Manuel, *Procesos cognitivos y aprendizaje significativo*, Madrid, Consejería de Educación, 2008, recuperado de: <<http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=ContentDispositio&blobheadervalue1=filename3DProcesos+cognitivos+y+aprendizaje+significativo+MRivas.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1220443509976&ssbinary=true>>, consultada el 6 de febrero de 2018.
- Ryan, Marie-Laure, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Santacana Mestre, Joan, y Carolina Martín Piñol, *Manual de museografía interactiva*, Madrid, Trea, 2010.
- Zumthor, Peter, *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*, 2003, recuperado de: <<https://talleravillalba.files.wordpress.com/2014/04/zumthor-atmosferas.pdf>>, consultada el 6 de febrero de 2018.



Arquitectura, arqueología y arte: dos museos

Juan Antonio Siller Camacho*

Los museos de materiales arqueológicos han pasado por la tentación esteticista y de ser convertidos en museos de arte y de piezas artísticas y estéticas únicas, muchas de ellas monumentales, como la valiosa colección de arte prehispánico del Museo Nacional de Antropología (MNA) de México. El equilibrio actual desde su concepción original establece una mejor relación arqueológica e histórica con los valores artísticos con que fueron creados. Un museo arqueológico debe mostrar a los grupos ancestrales de manera amplia entre sus pobladores y gobernantes, entre el arte doméstico y el monumental; la autenticidad de su discurso y presentación será la garantía de un mejor conocimiento de los mismos para el presente y el futuro de nuestra cultura y de las comunidades indígenas olvidadas en nuestro país.

ANTECEDENTES

El desarrollo de la arqueología en México ha sido estudiado desde su origen por viajeros y exploradores que realizaron importantes reseñas de sus expediciones, ampliamente ilustradas desde el siglo XIX, como los trabajos de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood en la región maya y en sus *Incidentes de viajes en América Central, Chiapas y Yucatán*, publicado en 1954, así como por otros autores y exploradores que realizaron excavaciones en diversos sitios del país. Estas publicaciones se usaron más tarde como un referente arqueológico e histórico en exposiciones internacionales, donde colaboraron arquitectos y diseñadores para los pabellones instalados, con una amplia colaboración de arqueólogos y estudiosos de las culturas antiguas de México (Bernal, 1979).

Los festejos por el Centenario de la Independencia de México motivaron la exploración de sitios como Teotihuacán por parte del arqueólogo don Leopoldo Batres, quien por encargo del presidente, el general Porfirio Díaz, realizó un trabajo monumental para poner al descubierto ese valioso pasado como un referente de identidad nacional para la celebración de la Independencia en 1910. Esto marcó uno de los más importantes eventos de difusión nacional, además de los que ya habían tenido lugar en exposiciones y celebraciones de menor escala.

El discurso oficial e ideológico era claro para la ocasión, así como para justificar una larga dictadura y permanencia en el poder. El pasado y su patrimonio como identidad nacionalista formaron parte de su ideología y de una difusión que hasta el momento no se había puesto en marcha, y fue también un parteaguas previo al inicio del movimiento armado de la Revolución Mexicana.

UN EDIFICIO EN DOS TIEMPOS

Obras como el Palacio de Bellas Artes, del arquitecto Adamo Boari, quedaron inconclusas durante ese periodo armado, en medio de luchas en todo el territorio nacional. El edificio quedó inconcluso hasta el final del triunfo de la Revolución y el surgimiento de nuevos grupos sociales, los cuales lo retomaron con la dirección del arquitecto Federico Mariscal, un profesional y académico conocedor de la arquitectura prehispánica. Con un gran respeto, él lo concluyó con acierto, al incorporar el nuevo discurso estético y su referente al pasado prehispánico (Urquiaga y Jiménez, 1984).

Ese inmueble incorpora en su exterior motivos escultóricos de caballeros águila y jaguar, las serpientes del mundo mesoamericano y diferentes motivos geométricos en su diseño interior, junto con una recreación lumínica de un “paraíso del Tlalocan” teotihuacano, con representaciones vinculadas con la deidad del agua del Altiplano —en la figura de Tlaloc—, así como el dios Chaac, representado en mascarones y cascadas de corrientes de agua iluminadas en el espacio interior, en el gran vestíbulo cubierto con un monumental domo de luz cenital en el acceso a la sala del teatro (Siller, 1995).

Considero que éste es uno de los primeros grandes espacios museables en el México moderno. Allí se dio una fusión impecable de las culturas prehispánicas y del mundo moderno, que inició un cambio social con un discurso espacial y plástico que esta obra significó en su momento y que ha permanecido en el México del presente como una edificación clásica en dos momentos históricos, realizada por dos arquitectos que supieron entender y exponer el pasado prehispánico arqueológico e histórico con un lenguaje artístico y estético dinámico y expresivo.

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. ARQUITECTURA Y CONTENIDOS

Otra gran obra fue el MNA, en 1964, bajo la coordinación del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, con la colaboración de los arquitectos Rafael Mijares, Jorge Campusano Fernández, así como el arquitecto y arqueólogo Ricardo de Robina. Ellos conformaron un equipo multidisciplinario de especialistas en antropología, arqueología, historia, diseño y museografía, entre los cuales había museólogos, artistas, pintores y escultores, quienes participaron para conformar uno de los mejores museos en México y en el mundo para la difusión y el resguardo del patrimonio mesoamericano.

El programa arquitectónico y museológico fue un logro importante, así como su relación espacial, el diseño y la concepción interior del patio central, en un conjunto emplazado en un bosque que mantiene una relación con el entorno natural de la ciudad.

El arte y las esculturas de nuestro pasado se fusionaron en su arquitectura y en la expresión estética del espacio: desde los motivos del patio interior, en el conjunto relacionado con la arquitectura del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal y el referente en la plástica de sus muros, con la evocación de la arquitectura clásica del Puuc de la cultura maya del norte de Yucatán, hasta en la interpretación de los paños lisos del primer cuerpo de mármol y de la celosía del segundo, con una representación serpentina geométrica, construida en aluminio anodizado y una transparencia lumínica hacia el interior de las salas de la planta alta.

El discurso se ve siempre acompañado con la obra pictórica de grandes maestros como Rufino Tamayo, Jorge González Camarena, Luis Covarrubias, Jorge González Camarena, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Jacobo Rodríguez Padilla, Pablo O'Higgins, Nicolás Moreno, Mathias Goeritz, Raúl Anguiano, Arturo García Bustos, Fanny Rabel, Regina Raull, Rina Lazo, la obra pictórica en comodato de Leonora Carrington, los grabados de Adolfo Mexiac, las esculturas de José Chávez Morado e Iker Larrauri, y el vitral de Carlos Mérida. Todos ellos son apoyos temáticos y museográficos, con la gran policromía propia de ese pasado y de su presencia en el mundo actual, lograda en su discurso espacial y estético en el conjunto museístico, tanto en sus exposiciones permanentes de arqueología y etnografía como en las del vestíbulo, en la Sala de Exposiciones Temporales.

En la relación con la naturaleza y en su emplazamiento se reafirma la referencia a la región lacustre de la antigua cuenca de México-Tenochtitlán, así como en el espacio contenido en su patio central. El agua, componente fundamental en las culturas del México prehispánico, está presente en el pasaje vial subterráneo y en el acceso principal al museo, en la explanada del bosque. El sonido y la atmósfera que crea anticipa a las del interior. El vestíbulo principal deja ver, a través de la transparencia de los muros, la gran caída de agua de la columna central del patio, donde ésta cobra dimensión como la principal pieza escultórica moderna del recinto, sobre la que se desarrollará el discurso museográfico. La obra de José Chávez Morado



En la museografía de la Sala Maya del MNA destaca la expresividad artística de sus piezas **Fotografía** © Leonardo Hernández Vidal



Sala Mexica del MNA **Fotografía** © Leonardo Hernández Vidal

narra, a través de los relieves escultóricos, el pasado arqueológico y su fusión con el mundo hispánico, con un referente cultural del orbe actual que anticipa la riqueza del contenido de las obras artísticas, arqueológicas e históricas.

El acierto del programa arquitectónico de la museografía arqueológica junto con la etnográfica de las culturas indígenas, muestran al “México profundo” que anticipó en su obra el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla: el patrimonio previo a la Conquista y el posterior, que ha permanecido muchas veces olvidado en el México del siglo XXI.

El programa museológico y museográfico anticipó muchas de las categorías culturales que ahora hemos empezado a valorar de una mejor manera, como las denominadas “patrimonio material” y “patrimonio inmaterial o intangible”, conceptos que no siempre resultan muy afortunados y que corresponden a los antropológicos, que en otros lugares se han documentado y valorado como “etnoantropológicos”.

Esta relación entre los componentes arqueológicos, históricos y artísticos que conforman el gran espacio del MNA y del resguardo de su patrimonio, no ha sido quizá muy bien orientada ni entendida por muchos de sus visitantes, en quienes el discurso de la planta baja, relativo a lo arqueológico y la centralidad en las culturas del Altiplano, es la parte del componente principal de la visita maratónica y exprés que en numerosas ocasiones se realiza, poco pausada y ordenada, mientras que la planta alta pocas veces se visita o se genera un vínculo

con las culturas del pasado prehispánico. La obra de arte y contemporánea hace que este discurso se entretreje como parte de una expresión presente, poco entendida y quizá no muy señalada en la conducción de los guías y maestros que llevan a sus alumnos a recorrerla.

El discurso museográfico arqueológico original tuvo una fuerte carga ideológica de monumentalidad, de centralidad en la cultura dominante del Altiplano —la mexicana—, mucho más que en otros grupos culturales como los mayas, los zapotecas y los olmecas. Sobre todo al final, las salas de las Culturas del Norte de México, la gran Aridoamérica y Oasisamérica han sido un poco olvidadas en esta monumentalidad cultural, aparte de la idea equivocada de una identidad lineal cultural, tan lejana a la multicultural de grupos indígenas, tradiciones, lenguas, mitos y expresiones a nivel nacional.

El discurso arqueológico y su colección se presentaron destacando el componente artístico y estético, y poco equilibrado con los históricos. Sus piezas se mostraron como grandes obras maestras, algunas descontextualizadas y poco articuladas dentro de esta monumentalidad escultórica y estética.

En las actuales reestructuraciones se ha tenido un mejor cuidado en equilibrar e integrar un mejor contexto arqueológico, difícil de organizar, con una mejor idea para un público amplio, acerca de cómo vivían no sólo sus gobernantes, sino también sus pobladores y cómo era la actividad y la producción material de sus artefactos y objetos cotidianos. Los dioramas,



Celosía del segundo piso del Museo Nacional de Antropología **Fotografía** © Leonardo Hernández Vidal



Dualidad (1964), de Rufino Tamayo, ubicada en el vestíbulo del MNA **Fotografía** © Leonardo Hernández Vidal

maquetas y otras formas han empezado a contrarrestar un rico pasado cultural y artístico, menos monumental, de una clase gobernante que era la más representada en el discurso.

La Sala de Introducción a la Antropología ahora es más didáctica, menos descriptiva y académica, y se integra de mejor manera a las nuevas generaciones de jóvenes dinámicos, con mayores herramientas de comunicación.

De lo anterior podemos deducir que el valor “estético” ha sido mal usado en los museos de arqueología, resaltando y distorsionando su contexto histórico y cultural en piezas que no reflejan al grupo cultural dentro de su espacio y tiempo. Me refiero a la exhibición de tumbas, máscaras, vajillas suntuarias y objetos personales de sus gobernantes, que no son el universo de todo el grupo arqueológico y sólo representan una mínima parte de muchos de ellos, “atípicos”.

Una mejor lectura sería la histórica y la de los objetos que conforman una “tipología más amplia de una estética social de esas comunidades arqueológicas”. Estos valores y su exhibición en esos museos debe fundarse en una estructura histórica más que en la estética. No al revés. Como hemos visto, el MNA es un buen ejemplo que ha venido corrigiendo su discurso museológico y museográfico, además del ideológico y político, en su momento de identidad cultural, a partir de una idea unilineal de cultura nacional y de un solo grupo, como los mexicas, por citar alguno que ocupa un lugar protagónico en el diseño museográfico. La propuesta sería una identidad cultural actual basada en una realidad multicultural como reflejo de las variadas culturas en Mesoamérica.

La Coatlicue, por ejemplo, sigue siendo la expresión de una cosmovisión diferente y una concepción cultural del mundo mesoamericano independiente de los “conceptos estéticos” con que solemos conformar los discursos museológicos.

CONCLUSIONES

Los conceptos de la museología y museografía para los museos de sitios arqueológicos deben revisarse bajo una nueva

mirada de comunicación e interpretación de sus discursos, con categorías más amplias del patrimonio cultural y natural, así como del inmaterial existente en torno a un desarrollo cultural dinámico de grupos sociales, para una mejor apropiación de sus valores y de su identidad, memoria histórica y artística. La actualización de sus discursos debe ser permanente y su evaluación debe retroalimentar una mejor comunicación, generando la motivación para su estudio, conservación y puesta en valor como parte de su cultura.

Asimismo, es importante que los contenidos formen parte de un análisis crítico, con una mejor integración en sus relaciones y contextos históricos de pertenencia y significación actual de nuestro pasado, presente y futuro ✦

* Centro INAH Morelos.

Nota

¹ Teresa del Conde dice al respecto: “Lo primero que debe tomarse en cuenta al emitir juicio o comentarios sobre el arte del siglo xx que alberga el Museo Nacional de Antropología es que, salvo aquello que está integrado a la arquitectura, lo que allí existe no tiene carácter primordial, sino complementario. Su función es, por una parte, ilustrativa o emblemática y, por la otra, decorativa. Se trata de creaciones que están sujetas al carácter que el museo guarda, pero no obedecen propiamente al resurgimiento de un arte público que, como el muralismo en su primera fase, terminó por poner a México en el concierto de las vanguardias del arte siglo xx, pese a que, en sentido estricto, el movimiento de pintura mural no se propuso cultivar un vocabulario vanguardista”.

Bibliografía

- Bernal, Ignacio, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1979.
- Conde, Teresa del, “Arte del siglo xx en el Museo Nacional de Antropología”, *Arqueología Mexicana*, núm. 24, pp. 68-75.
- Siller Camacho, Juan Antonio, “Presencia prehispánica en el Palacio de Bellas Artes”, *Arqueología Mexicana*, vol. II, núm. 11, enero-febrero de 1995. pp. 73-79.
- Urquiaga, Juan, y Víctor Jiménez (coords.), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA (Documentos para la Historia de la Arquitectura en México, 1), 1984.

Museos de arte en Zacatecas. Breve historia de su conformación

Jánea Estrada Lazarín*



Miguel Cabrera, *Virgen del Apocalipsis*, siglo XVIII, óleo sobre tela **Fotografía** © Secretaría de Cultura, Museo de Guadalupe-INAH

Hablar de Zacatecas es referirse necesariamente al patrimonio cultural material e inmaterial.¹ En el siglo XVI, cuando llegaron los primeros españoles a estas tierras y dieron paso la fundación de una ciudad que tendría como eje de desarrollo la riqueza de sus yacimientos mineros, se gestaba de manera simultánea la construcción de un proyecto de espacio habitable cuyo centro fuera la funcionalidad, pero también la belleza; en ese sentido corrimos con suerte, pues los españoles que llegaron aquí tenían una idea muy clara de lo que en términos estéticos debían tener esos primeros edificios. Por alguna razón, y de manera afortunada, con el paso de los años los encargados de su crecimiento, diseño y desarrollo urbano siguieron la misma tendencia de construir una ciudad bella.

En 1993, el centro histórico recibió el nombramiento, por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), de Patrimonio Cultural. Su riqueza histórica y cultural, la belleza de su arquitectura y lo peculiar de su traza urbana fueron decisivos para que así fuera; sin embargo, nada de esto habría sido posible de no haberse conjugado una serie de factores y el involucramiento de actores cuyas acciones resultaron determinantes para la conservación y preservación de nuestro patrimonio. Destaco aquí el papel de don Federico Sescosse (1915-1999), quien en el siglo XX llevó a cabo las gestiones indispensables para que se fundara la mayoría de los museos de arte de la ciudad de Zacatecas; de los 34 que posee en la entidad, sólo en la zona conurbada de Zacatecas-Guadalupe hay seis espacios museísticos dedicados al arte.²

MUSEO DE GUADALUPE

El primero de estos recintos es el Museo de Guadalupe, fundado en 1917, cuyo primer director fue el artista Manuel Pastrana —nombrado como su “conservador supernumerario” en 1919 por Venustiano Carranza—. Para 1939 quedó bajo el reguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y recibió la declaratoria de Monumento Nacional. En 2010 también fue nombrado por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad, como parte de la Ruta Histórica del Camino Real de Tierra Adentro. Al respecto, la maestra Violeta Tavizón —quien fungió como subdirectora de este espacio— anota:

Herederos del esplendor histórico y artístico novohispano, el Museo de Guadalupe es una joya del barroco mexicano y enclave de las misiones franciscanas en el norte novohispano. De ahí que sea una de las pinacotecas virreinales más importantes de nuestro país, al tener en su acervo magníficas obras hechas ex profeso para el inmueble, tales como las que se aprecian en la Escalera Regia [Tavizón, 2016].

Entrar al Museo de Guadalupe es disponerse a viajar en el tiempo y hacer un recorrido por la época del deslumbrante barroco mexicano; difícil es nombrar las obras más representativas, pero *La Virgen del Apocalipsis*, de Miguel Cabrera, y, al finalizar la Escalera Regia, *San Cristóbal*, de Nicolás Rodríguez Juárez, son dos piezas que bien podrían considerarse emblemáticas de ese espacio, así como las salas donde se encuentran las obras de Gabriel de Ovalle, Manuel Pastrana y el romanticismo mexicano.

El trabajo de gestión cultural y de mediación por parte de Rosa María Franco Velasco —directora del museo— y su equipo de trabajo es un gran ejemplo de lo que puede hacerse para propiciar que los museos de arte sean considerados espacios vivos y dinámicos por la cantidad y calidad de las actividades realizadas en forma permanente; ejemplo de lo anterior es el Festival Barroco, organizado desde hace 18 años y en el que su directora ha involucrado a los tres órdenes de gobierno y a la iniciativa privada.

A la efectividad de sus actividades de mediación hay que agregar una programación constante de actividades académicas y artísticas a lo largo del año. Hoy en día los habitantes de Guadalupe, una ciudad a siete kilómetros de la capital, se han apropiado en forma positiva de este espacio, al que consideran un elemento importante de su identidad.

MUSEO FRANCISCO GOITIA

Tras la fundación de aquel primer recinto tuvieron que pasar 61 años para que se inaugurara el primer museo de arte en la capital del estado. A pesar de que el proceso de institucionalización de las actividades artísticas había iniciado desde la década de 1950, con la implementación de políticas públicas por parte del gobernador José Minero Roque (1950-1956), enfocadas en la promoción y difusión de la cultura y las artes —entre las que destaca la creación del Instituto Zacatecano de Bellas Artes (IZBA)—, durante los siguientes sexenios las acciones gubernamentales se orientaron más a lo relacionado con la preservación y conservación de los monumentos.³

En 1978, 18 años después de su muerte, se hizo justicia en su tierra a Francisco Goitia (1882-1960) al inaugurarse el museo que lleva su nombre, y donde se encuentra la colección más completa de artistas zacatecanos nacidos a finales del siglo XIX y en la primera mitad del XX. Todo esto gracias a la iniciativa del gobernador Fernando Pámanes Escobedo (1974-1980), quien remodeló la antigua Casa del Gobernador —también conocida como Casa del Pueblo: un edificio construido en 1948 por el arquitecto Maximino de la Pedraja— para que albergara parte de la colección del pintor fresnillense, nombrado “benemérito del estado” dos años antes de su fallecimiento.

La decisión de convertir en museo la Casa del Pueblo, que también llegó a funcionar como casa de estudiantes y refugio



Julio Ruelas, *La crítica*, 1906, aguafuerte **Fotografía** © Museo Francisco Goitia, INBAL-Secretaría de Cultura

para artesanos de la comunidad wirrárika, respondió a la necesidad de seguir con el proceso de institucionalización de la cultura y las artes iniciado con la gestión de Minero Roque. La fundación del museo se llevó a cabo gracias al interés de la esposa del gobernador, Ana María Rojas, para que ese espacio se convirtiera en un lugar que albergara con dignidad una colección de artistas zacatecanos que habían hecho historia en diversas partes del mundo. En coordinación con el Fondo Estatal para Actividades Sociales y Culturales, ella propugnó para que la ciudad contara con un espacio cultural como ése, cumpliendo el último deseo de Goitia, quien siempre anheló un recinto que llevara su nombre.

De modo que el 8 de septiembre de 1978 abrió sus puertas para exhibir, en un primer momento, 140 obras de artistas zacatecanos, entre ellas 40 de Francisco Goitia, 17 de Julio Ruelas, 36 de Manuel Felguérez, 22 de los hermanos Pedro y Rafael Coronel, y dibujos y esculturas de José Kuri Breña. Todos estos artistas reunidos en un museo dedicado a Goitia habla asimismo de la intención del gobierno estatal por reconocer en ellos una tradición artística. Al final de cuentas estos creadores habían seguido un patrón similar: nacieron en el estado y migraron e hicieron una carrera fuera de su tierra; su regreso fue simbólico, pero contundente: el gobierno zacatecano también reconoció así su talento y los proyectó como elementos de identidad, tal como se hizo en años anteriores con Ramón López Velarde.

En cuanto a la colección original, en la primera de las cuatro salas que se abrieron estaban las obras de Goitia —desde entonces se exhibe allí uno de sus autorretratos, titulado inicialmente *La unificación de Alemania* y que luego pasó a ser nombrado *Autorretrato*, además de *Patio de vecindad*—. En la sala 2 se dispusieron las obras de Pedro Coronel, entre las que destacaba *Logro de un mexicano*; en la 3 estaban las de Rafael Coronel y Kuri Breña, y en la 4 tal vez se encontraban las de Julio Ruelas y Manuel Felguérez.

En esa primera muestra se expusieron, entre otras, piezas como *La Rata*, de Rafael Coronel, que hoy ya no se exhibe ahí. El día de la inauguración, Felguérez declaró: “Una satisfacción para mí y para los zacatecanos ver reunidos en este museo pictórico grandes obras de los maestros Francisco Goitia, los hermanos Coronel, Kuri Breña, de Ruelas” (“Abren Museo...”, 1978).

Con el tiempo se modificó la colección, pues algunas obras fueron regresadas al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), que determinó cuáles se quedarían en comodato, primero ante el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas) y luego ante el gobierno del estado. Hoy en día el recinto es administrado por el Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, al igual que los otros museos de arte de la ciudad, de los que ya hablamos aquí.

En el Museo Francisco Goitia se exhibe parte de la obra del artista fresnillense, como *El caballo famélico*, *La bruja*, una réplica de *Tata Jesucristo* —obra con la que ganó el primer premio en la Exposición Bional Iberoamericana de Pintura y Grabado, en 1959—, una serie de retratos al pastel y paisajes realizados en su estancia en Barcelona, entre otros. En la actualidad también se exhiben *La lucha*, de Pedro Coronel (1921-1985), con la que este artista fue reconocido con el Premio de Pintura José Clemente Orozco, convocado por el INBA en 1959, así como *Los apóstoles* y distintas obras del mismo autor.

De Felguérez (1928) hay obras de la década de 1970, pertenecientes a la serie *La máquina estética*; de Ruelas (1870-1907), varios grabados e ilustraciones que aparecieron en la *Revista Moderna*, así como algunos retratos al óleo, entre los que destaca el aguafuerte *La crítica*, uno de sus últimos grabados realizados antes de fallecer en París. Recientemente se rescató la serie *Biombo tropical* de Rafael Coronel (1931-2018), exhibida en este museo al igual que obra diversa de Kuri Breña.

En 2019, la familia de Alejandro Nava (1956-2014) donó una escultura —*Stella al Giotto*— y un óleo al acervo de este espacio cultural, que además cuenta con una programación constante de exposiciones temporales.

MUSEO PEDRO CORONEL

Pedro Coronel decía casi siempre con añoranza:

Zacatecas fue construida en las montañas mismas. Es un hoyo rodeado de cuatro cerros. Vuelvo ahí frecuentemente [...] Guardo un profundo amor por todo eso, y una gran nostalgia. Me desgarran saberme alejado de ese mundo que está, sin embargo, muy cerca [Coronel: 1981: 9].

En estas palabras encontramos la explicación de su arraigo por la tierra, aquel que hizo que decidiera que su colección quedara de manera permanente en esta ciudad.

Después de residir algunos años en Barcelona trabajando en talleres de grabado, el artista Alfonso López Monreal (1953) regresó a Zacatecas a finales de 1981. El Museo Francisco Goitia funcionaba bajo la dirección de Álvaro Ortiz Pesquera y el IZBA casi estaba por desaparecer. López Monreal llegó al edificio que está a un costado del extemplo de Santo Domingo, que había funcionado como penitenciaría y casa de cultura, y Federico Sescosse, al saber que había vuelto tras una estancia de trabajo en Europa, lo invitó a sumarse al proyecto de restauración del inmueble que albergaría la colección de Pedro Coronel.

La creación de un segundo museo de arte en la ciudad había sido propuesta por Sescosse y apoyada por el gobernador José Guadalupe Cervantes Corona (1980-1986), quien dio continuidad a los planes de fortalecer la institucionalización

del arte y la cultura mediante la creación de este tipo de recintos culturales. La idea de que un artista plástico vivo, en plenas facultades creativas y originario de Zacatecas, tuviera su propio museo respondía a la necesidad de instaurar nuevas políticas públicas relacionadas con la cultura y de sembrar en la ciudadanía el orgullo por quienes habían destacado en el campo de la artes.

La labor de Sescosse había iniciado con fuerza desde la década de 1950 como asesor, pero fue con el gobernador Cervantes Corona cuando su papel como defensor del patri-

monio se consolidó. Para entonces ya era considerado oficialmente como el máximo protector de Zacatecas.

Sescosse presentó a López Monreal con Pedro Coronel. La conexión entre ambos artistas fue inmediata, porque los unía el amor por el arte, porque habían decidido partir de Zacatecas para regresar más tarde a compartir lo aprendido y, sobre todo, porque tenían un fuerte vínculo con su ciudad. La colección El Universo de Pedro Coronel la había conformado el propio artista a lo largo de los años, y a principios de la década de 1980 se había expuesto en el Palacio de Be-



Pedro Coronel, *La mujer caracol* Fotografía © Cortesía del Museo El Universo de Pedro Coronel



Rafael Coronel, *Tastuán y la niña de Jerez*, óleo sobre tela **Fotografía** © Museo Rafael Coronel

llas Artes. López Monreal se sumó con entusiasmo a los trabajos para que ésta tuviera su sede permanente en Zacatecas, en un museo que llevara el nombre de su creador.

La llegada de El Universo de Pedro Coronel a Zacatecas se dio gracias a la colaboración entre el gobierno estatal, el INAH y el artista, quien accedió a que se exhibiera en su ciudad, aunque al principio no se concebía como la sede permanente en un museo que llevara su nombre. Eso se decidió después, cuando el edificio estaba restaurado y la obra ya se hallaba en la ciudad.

Para 1982 el edificio que otrora albergó el Colegio de San Luis Gonzaga y después fue penitenciaría se encontraba restaurado por completo. Así lo anunciaba en su Segundo Informe de Gobierno Cervantes Corona: “Será en breve el asiento del Universo de Pedro Coronel y albergará colecciones antropológicas tan importantes como la Mertens, de etnología, y Luna Arroyo, de arqueología” (Cervantes, 1982). Las últimas dos colecciones mencionadas eran parte del Museo del Estado, inaugurado por José Minero Roque en la década de 1950 y que se había disgregado. Al haberlas conseguido en aquel tiempo, Federico Sescosse decidió que pasaran a formar parte del nuevo recinto cultural.

Para 1982 el edificio estaba restaurado y la obra de Pedro Coronel se hallaba instalada en el edificio —tras exhibirse en Bellas Artes, fue expuesta en Monterrey, Nuevo León—. Sin embargo, él se negó a que se inaugurara ese año porque no quería que el presidente López Portillo estuviera presente. Al final, el Museo Pedro Coronel fue abierto el 8 de mayo de 1983, con la presencia de las autoridades y artistas locales, ya en la etapa del nuevo presidente de la república, Miguel de la Madrid Hurtado. Así, el segundo museo de arte en la ciudad de Zacatecas se estrenó cinco años después del Francisco Goitia, y los planes de instituir algunos más se concretarían en los siguientes años.

Desde entonces se exhibe allí una extraordinaria colección de arte universal que, tras la muerte de Coronel —23 de

mayo de 1985, en la Ciudad de México—, quedó en comodato para el gobierno del estado. El Universo de Pedro Coronel está conformado por más de 1 200 piezas que éste fue adquiriendo a lo largo de su vida. Allí podemos encontrar una serie de esculturas y litografías de su autoría, así como su mural *Murmulllos de jade* y *La mujer caracol*.

La colección posee piezas de arte griego, africano, chino y tailandés, así como algunas del periodo prehispánico. Al hacer el recorrido por las demás salas se ubican la *Tauromaquia* de Francisco de Goya y Lucientes —uno de los grandes tesoros del recinto—, así como obras de Salvador Dalí, Vasily Kandinski y Pablo Picasso, por mencionar algunas. Allí se encuentra también la tumba de Pedro Coronel, quien desde 1986 fue sepultado en uno de los patios interiores.

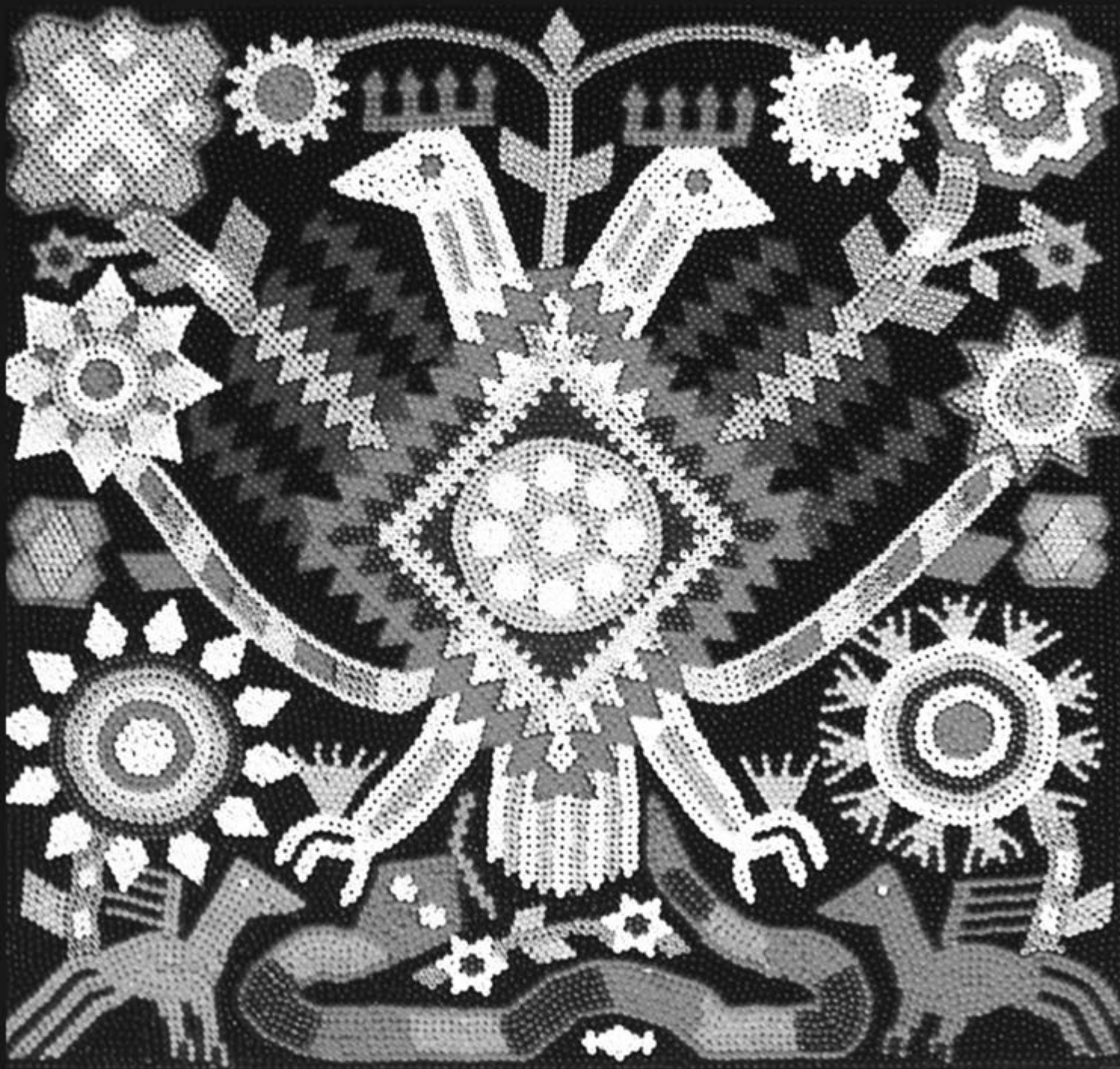
MUSEO RAFAEL CORONEL

Rafael Coronel, hermano menor de Pedro, llevaba en la sangre esa pasión por el coleccionismo. Mientras que el mayor se dedicó a adquirir piezas de arte universal, Rafael se inclinó por coleccionar arte mexicano. El 5 de julio de 1990 abrió sus puertas el museo que lleva su nombre, en el exconvento de San Francisco, cuando gobernaba el estado Genaro Borrego Estrada (1986-1992).

Se trató del tercer museo de arte inaugurado en la ciudad de Zacatecas, y donde una vez más el papel de don Federico Sescosse resultó determinante, pues él tuvo a su cargo los trabajos de remodelación y adecuación del inmueble, realizados desde 1987, para que tres años después el recinto albergara una de las colecciones más concurridas en la capital zacatecana y a la que distinguiría, sobre todo, la diversidad de máscaras de distintas regiones del país.

Allí se exhibe en forma primordial arte popular mexicano de diversas épocas. La colección “El rostro de México” está integrada por más de 5 000 máscaras mexicanas, si bien el acervo completo asciende a más de 16 000 piezas. El recinto cuenta con una parte de la colección de títeres de la compañía

Huerica Huimari (Espíritu del Cielo y Tierra)



Santos Motoapohua de la Torre, *Visión del mundo místico*, mural huichol **Fotografía** © Museo Zacatecano

Rosete Aranda, que durante el siglo XIX y parte del XX recorrió el país con espectáculos de marionetas. También hay ollas y vasijas prehispánicas, dibujos, bocetos y proyectos de Diego Rivera —entre ellos el estudio del autorretrato de *Diego niño* para el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*—. La sala que exhibe pintura de caballete de Rafael Coronel es uno de sus tesoros más preciados.

En 2010 el Museo Rafael Coronel fue ampliado en sus instalaciones y acervo, con fondos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), y en 2019, tras la muerte del artista, se consolidó más la colección. Hoy es el museo de arte en la ciudad de Zacatecas más visitado por la riqueza de su acervo y la majestuosidad de sus instalaciones.

MUSEO ZACATECANO

Cinco años después de haberse inaugurado el Museo Rafael Coronel, el 7 de septiembre de 1995, durante el sexenio de Arturo Romo Gutiérrez (1992-1998) abrió sus puertas el Museo Zacatecano, el primero dedicado al arte que no llevaba el nombre de un artista, pero cuyo vínculo con lo producido y creado en Zacatecas ha sido siempre más que una constante. Allí también tuvo que ver Sescosse, quien supervisó los trabajos de remodelación del edificio que en el siglo XIX albergó la antigua Casa de Moneda.

Este recinto es el único en Zacatecas que ha incorporado la tecnología como parte de su programa de mediación. La aplicación RAMuZac le ayuda al visitante a visualizar con realidad aumentada parte de su colección. En el segundo piso, en las escalinatas, el espectador tiene frente a sí el *Mural de las monedas*, realizado por Antonio Pintor; al utilizar la *app*, las imágenes de las monedas “cobran vida” y giran para que sean apreciadas de mejor manera.

En la Sala de Arte y Cultura Huichol, en la primera parte se encuentra el mural *Visión de un mundo místico*, del maestro Santos Motoapohua de la Torre —integrante de la comunidad wirrárika—. Mediante la aplicación de realidad aumentada el espectador puede ver cómo los venados, las flores de peyote y los distintos elementos que conforman el mural realizan una danza de movimientos, para luego sumergirse en la fantasía de una cápsula de sensaciones visuales que les harán emprender un viaje por los elementos iconográficos del mundo huichol y su cosmogonía. Al final de la sala se presenta un video que vale la pena ver para comprender más de este mundo casi onírico.

Otros espacios del Museo Zacatecano son la sala con la colección de retablos Imaginaria Religiosa Popular del siglo XIX, además el área destinada a mostrar cómo eran las instalaciones de la Casa de Moneda, la sala de historia, una colección de hierros forjados coloniales, y dos salas de autor dedicadas a los pintores zacatecanos Antonio Pintor (1937-1988) y Mario Arellano Zajur (1940-1987).

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO MANUEL FELGUÉREZ (MAAMF)

El 4 de septiembre de 1998 —cuando aún era gobernador Romo Gutiérrez— abrió sus puertas este recinto, considerado único en el continente por la especialización en arte abstracto. El hecho de que Zacatecas albergue un museo como éste se lo debemos al propio Felguérez, artista nacido en Valparaíso, Zacatecas, en 1928, quien junto con su esposa, Mercedes de Oteyza, conformó una colección ontológica que ambos donaron para que este espacio se convirtiera en museo. Como se señala en la página web del recinto:

El visitante puede conocer el desarrollo del arte abstracto mexicano y admirar las obras de más de 170 artistas que están representados en el Museo, junto con un acervo de más de 800 piezas, entre pintura, escultura, grabado y objetos personales del maestro Felguérez [MAAMF, 2019].

El edificio del MAAMF fue construido en 1888 para que albergara el Seminario Conciliar; allí fue alumno nuestro insigne poeta zacatecano Ramón López Velarde a principios del siglo XX. El seminario cerró en 1914, durante la Toma de Zacatecas, y medio siglo después se convirtió en cárcel de hombres y mujeres, que permanecería en funcionamiento hasta 1995. En el interior del museo aún es posible ver cómo eran las celdas durante ese periodo.

En 1999, el gobierno del estado, encabezado por Ricardo Monreal Ávila (1998-2004), donó el edificio para que se llevara a cabo la ampliación del museo.

La Sala de los Murales de Osaka es excepcional. Allí se exhiben las 12 obras monumentales que los integrantes del movimiento artístico de la ruptura (Del Conde, 1999:1)⁴ hicieron para su exhibición en la Feria Mundial de Osaka de 1970, y cuyo tema fue “El progreso y la armonía para la humanidad”: Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Arnaldo Coen, Francisco Corsas, Roger von Gunten, Francisco Icaza, Gilberto Aceves Navarro, Brian Nissen, Antonio Peyri y Vlady.

La de la ruptura fue una generación que buscaba desligarse del pasado, muy relacionada con los vanguardismos europeos, y que “como sea que se consideren sus logros estéticos, les tocó cambiar la fisonomía de la cultura en México” (Del Conde, 1999: 20). La consigna de los rupturistas desde la capital del país era “dejar a un lado el vocabulario ya por entonces gastado del arte de mensaje implícito en el realismo social y vincularse a las tendencias internacionales”; el mensaje al que se referían era el manejoado por los muralistas que, de acuerdo con el plan vasconcelista, se enfocaba en exacerbar las virtudes de lo mexicano y la lucha del pueblo en contra de un sistema opresor.

En esta nueva generación prevalecía el interés por estar a la vanguardia y retomar los lenguajes plásticos del arte euro-

peo, dado que de allá venía su mayor influencia y no tanto de Estados Unidos —pese a su cercanía—, pues la mayoría de los pintores mexicanos que encabezaban el movimiento habían viajado o estudiado en Europa, y fue allá donde se inspiraron. Estos artistas querían, sobre todo, ser incluidos, pues argumentaban que en las grandes exposiciones del país siempre se recurría a los artistas acostumbrados, relacionados con la Escuela Mexicana de Pintura y que formaban parte del muralismo.

Una opinión de Gilberto Aceves Navarro respecto a la ruptura está más a favor de la continuidad de un movimiento muralista, pero con su propio sello, al afirmar que “los muralistas fueron los grandes maestros” (Hernández, 2012: 167), con lo que contradice a aquellos que aseguran que había una animadversión con la generación anterior. Independientemente de eso, visitar el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez es una experiencia única.

Este recinto, además de ser el único en el continente dedicado al arte abstracto, posee un acervo muy valioso que el artista zacatecano ha sabido conformar a lo largo de su vida, gracias a la red de contactos que ha construido con diferentes creadores y a la habilidad como gestor cultural que lo caracteriza.

Por eso mismo, apelando a la historia que ha vivido, a la experiencia que, como artista zacatecano, lo llevó a migrar y hacer su vida profesional fuera del estado, Felguérez aseveró lo siguiente cuando se le preguntó a qué atribuía el estado que se vive en Zacatecas en cuanto a arte:

Mira, como que entre otras cosas hay la herencia. Por ejemplo, cuando preguntan: ¿por qué hay estados que no tienen ni un pintor y en Zacatecas hay tantos?, pues te agarran siempre des-cuidado, pero debe ser por... y ya les repites a López Velarde, por el cielo y la tierra, sabes que tienen color pero no nada más eso. Entrás a Zacatecas y estás envuelto en color; las primeras imágenes religiosas de que tengo recuerdo en mi vida son las de mi visita a Guadalupe; me encantaba ir a ver todos los santos de Guadalupe... había un San Francisco que se acercaba uno y se paraba —creo que ya no se para— en el coro. Todo esto son vivencias infantiles, la vivencia infantil... nace uno rodeado de arte. Pues será por eso... Pero además hay la tradición, la herencia, la cultura (Felguérez, 2018).

Felguérez confirmó que, de alguna manera, de los muros de las iglesias surgió el interés de los zacatecanos por hacer arte, por repetir esa tradición heredada por quienes iniciaron pintando para decorar los altares y las altas paredes de las construcciones arquitectónicas zacatecanas donde se encontraba belleza por todos los rincones. Al hablar de la herencia y la tradición, mencionó a los personajes de quienes hoy en día se exhibe su obra en los museos de arte en Zacatecas:

Empezamos a contar con los pintores de la Colonia que pintaban en Guadalupe, pero luego quién sabe cómo y aparece Ruelas, un extraordinario grabador que luego se fue a París y lo enterraron en Montparnasse. Y luego pues sale aunque sea Goitia, pero sale otro importante... Y luego salimos todos nosotros. Aquí, en el primer museo que se inauguró, el Goitia, ya estábamos nosotros... Entonces estaba Ruelas, Goitia... y había tres salas para los jóvenes zacatecanos que destacábamos y todavía seguimos ahí. Cada salita se convirtió en un museo. Te digo que son usos y costumbres que sólo tiene Zacatecas: salen pintores y heredan cultura, y enredan a otros; y eso que era una primera presentación, acabó con esta serie de museos [Felguérez, 2018].

Tal como afirma el artista, los usos y costumbres han determinado que esta tradición vinculada con las artes plásticas explique el estado actual de las artes en Zacatecas; al respecto, agregó que no sólo ha sido la belleza de la ciudad la que ha influido para que surjan cada vez más generaciones nuevas de artistas. Si bien en los muros de las iglesias encontramos el origen de esta tradición relacionada con la instauración de museos de arte, con una creciente actividad en la artes plásticas, en el aumento registrado de talleres, asimismo debemos reconocer que en la construcción de este nuevo orden cultural han contribuido los artistas, las instituciones, los académicos, los medios de comunicación, los gestores culturales y también, en fechas más recientes, la aparición de galeristas y coleccionistas. La articulación de esfuerzos entre los actores mencionados dio como resultado aquellas primeras acciones para comenzar el proceso de institucionalización y formar colectivos de artistas que propiciaran que los primeros centros de formación artística surgieran. Todo esto ha valido la pena ✚

* Directora de *La Gualdra*, suplemento cultural de *La Jornada Zacatecas*.

Notas

¹ Jánea Estrada Lazarín es doctora en historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Este documento proviene de su tesis doctoral, “De los muros de la iglesia al taller de artes plásticas. Hacia un nuevo orden cultural en Zacatecas en los siglos *xix* y *xx*”, que dio paso al libro *Una bizarra melancolía*, en proceso de edición para su publicación por el Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde. En la actualidad dirige *La Gualdra*, suplemento cultural de *La Jornada Zacatecas*, y desde 2018 encabeza el Clúster Turístico y Cultural de Zacatecas.

² De acuerdo con las estadísticas de “Museos” del INEGI, Zacatecas es el segundo estado con el mejor indicador, con 2.12 museos por cada 100 000 habitantes, sólo por debajo de Colima, con 2.14.

³ Durante el periodo gubernamental de Rodríguez Elías se puso atención, sobre todo, en el embellecimiento de la ciudad y el rescate de las zonas típicas; en sus informes manejó a detalle la información relacionada con la recuperación del patrimonio arquitectónico de la ciudad. La Sociedad Amigos de Zacatecas, fundada dos déca-



Sala de Osaka, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz **Fotografía** © MAAMF

das antes por Genaro Borrego Suárez del Real, Eugenio del Hoyo y Federico Sescosse, encontró en este gobernador el apoyo necesario para emprender los planes de “rescate” del centro de Zacatecas que propiciarían el nombramiento de Patrimonio Cultural por parte de la UNESCO.

⁴ La crítica de arte Teresa del Conde (1991: 1) afirmó que “el recuento artístico de la época que corre aproximadamente desde principios de los años cincuenta hasta mediados o fines de los setenta ha acabado por denominarse ruptura”.

Bibliografía

“Abren Museo Fco. Goitia”, *Momento*, 10 de septiembre de 1978, Hemeroteca de la Biblioteca Central estatal Mauricio Magdaleno, Fondo Colección Zacatecas.
 Cervantes Corona, José Guadalupe, *Segundo Informe de Gobierno*, Zacatecas, Archivo General del Poder Legislativo del Estado de Zacatecas, 1982.
 Conde, Teresa del, “La aparición de la ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, INBA-Conaculta/Landucci, México, 1999, recuperado de: <<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-10-la-aparic3b3n-de-la-ruptura.pdf>>, consultada el 20 de noviembre de 2017.

Coronel, Pedro, “Autobiografía discontinua”, en *El universo de Pedro Coronel*, México, INBA, 1981.

Felguéz, Manuel, entrevista con Jánea Estrada Lazarín, 27 de octubre de 2018.

Hernández Jiménez, Gloria, “Los murales de Osaka. Entre ruptura e integración”, *Crónicas*, núm. especial, 2012, recuperado de: <<http://www.revista.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50315>>, consultada el 30 de septiembre de 2019.

“Museos”, INEGI, recuperado de: <<https://www.inegi.org.mx/programas/museos/>>, consultada el 12 de octubre de 2019.

Museo de Arte Abstracto Manuel Felguéz, página web, recuperado de: <<http://www.museodearteabstracto.com>>, consultada el 14 de septiembre de 2019.

Tavizón, Violeta, “Una mirada al Museo de Guadalupe. 99 años como museo abierto al público”, en *La Gualdra*, suplemento cultural de *La Jornada Zacatecas*, núm. 244, 2 de mayo de 2016, recuperado de: <<http://ljz.mx/2016/05/02/el-templo-de-las-musas-una-mirada-al-museo-de-guadalupe-99-anos-como-museo-abierto-al-publico/>> y <https://issuu.com/lajornadazacatecas.com.mx/docs/la_gualdra_244>, consultada el 16 de septiembre de 2019.

Del museo al espacio público

Rosa María Sánchez Lara*

Por definición, los museos son un lugar donde se guardan la memoria, testimonios históricos y objetos significativos de las diferentes culturas, abiertos a “todo público”.¹ Visitarlos evoca sensaciones contrastantes, una posibilidad de aprendizaje, la realización de una tarea y, en muchas ocasiones, aburrimiento.

La nueva museología contribuyó al desarrollo de una teoría y técnicas encaminadas a la mayor participación del visitante, al disfrute de los temas presentados y al estímulo de la imaginación. Hoy en día se piensa en ellos como instituciones educativas donde se exponen objetos, materiales, videos, audios y un sinfín de elementos visuales, en un ámbito al que de manera genérica se ha llamado “espacio museográfico”, en el que se registra una relación del sujeto con el objeto.

Desde el punto de vista espacial, la noción de museo está asociada a un lugar, a un edificio, a un modo de recorrer y relacionarse con el espacio, a unas prácticas de exhibición que florecieron a comienzos del siglo XIX en Francia e Inglaterra, a la par con otros espacios de exhibición [Iregui, 2007].

El visitante de los museos, como espectador activo, experimenta en un primer contacto la impresión de “un lugar diferente” a cualquier otro de su cotidianidad, con una atmósfera, iluminación, temperatura y un cúmulo de información que comparte con otros visitantes.

Pensar el lugar del museo como experiencia espacial implica preguntarnos: ¿desde qué lugar se concibe?, ¿qué tipo de relaciones se establecen con las obras que contiene?, ¿cómo se relaciona con el público y la ciudad que lo rodea?, ¿cómo lo recorre y lo consume críticamente el público que lo visita? [Iregui, 2007].

El espacio museográfico se concibe como un libro abierto, con una iconografía tridimensional y áreas de desplazamiento donde fluye una narración. A lo largo de la historia, su concepto ha evolucionado desde el recinto privado para los dioses de la Grecia antigua y los espacios sagrados de las iglesias, reservados para unos cuantos, hasta las galerías y áreas de exhibición de colecciones privadas y de la realeza.

A partir de la Ilustración, los contenidos de los museos adquirieron un carácter científico. Sus edificios y los espacios interiores se destinaron para su uso exclusivo, al acondicionar inmuebles con un valor arquitectónico reconocido.

En el siglo XIX era frecuente la inspiración en los estilos clásicos y el desarrollo de proyectos, que nos recuerdan el *museion* como templo de las musas. En estos resurgimientos, el espacio museográfico conservaba la forma de galería, donde el protagonismo se cedía a la colección.

En la segunda mitad del siglo XX, y de manera paralela con la aparición del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) en 1947, surgieron reflexiones y fundamentos teóricos en torno a la exposición y al museo como una institución dinámica. El espacio museográfico ya no era solamente una proliferación de obras, especímenes e ideas, sino un lugar de exploración, encuentro con el conocimiento y la posibilidad de un hecho pedagógico más allá del currículo y de la educación escolar con programas establecidos.

La misión de los procesos educativos puede resumirse en la posibilidad de que el visitante aprenda a reconocer esta forma de ver cualquier espacio y, en esta medida, a convertir cualquier experiencia cotidiana en una oportunidad para poner en juego su capacidad de sorpresa y sus estrategias de recreación [Zavala, 1993].

ESPACIOS MUSEÍSTICOS Y ARQUITECTURA

La arquitectura museística del siglo XX, a partir de 1950, mostró soluciones formales audaces y expresivas, de volúmenes innovadores. En el interior, el espacio museográfico se modificó en galerías de planta libre y áreas específicas para las diferentes funciones operativas y actividades del museo.

En ciertos casos, el edificio cobró protagonismo y el diseño espacial se concentró en una búsqueda de focos de atracción (*high lights*) y circulaciones de mayor libertad y coherencia. “Existen criterios museológicos que definen las características de la planta determinada o flexible para cubrir las condiciones *adecuadas* de la exhibición y de su público asistente” (Alonso, 1999: 280).

Surgió así un nuevo proyecto expositivo que intentaba relacionar el arte con el espacio.

A las transformaciones tradicionales del museo (cambios sociales, museológicos, museográficos y arquitectónicos), se añade uno específico de este siglo: la intervención activa del propio objeto artístico con la configuración del espacio. Duchamp tiene que ver en ello [Rico, 2005: 31].



El Museo de Arte Público de Madrid integra escultura, arquitectura y paisaje **Fotografía** © Rosa María Sánchez Lara

El espacio museográfico, lugar de encuentro del sujeto con el objeto en toda su gama de posibilidades, se concibe hoy en día en función del sujeto, su permanencia, su deseo de estar ahí y el goce de aprender. La vocación del museo se orienta cada vez más a su mayor apertura como un área pública con mayor libertad de expresión. La manera de resolverlo es un reto.

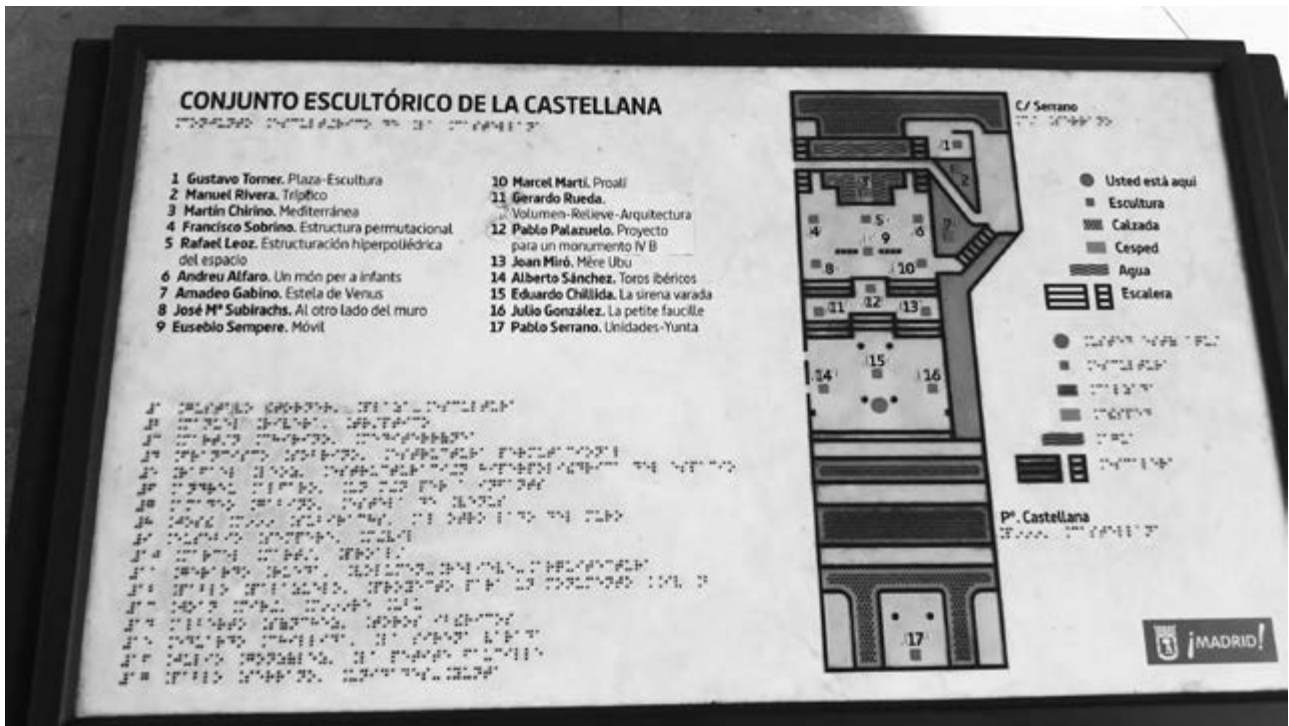
Con este enfoque, a partir de la década de 1980 surgió la noción de los museos de última generación, donde “lo prohibido es no tocar y existe un juego de percepciones. En esta clase de museo se explica cómo se hacen las cosas en el presente con una proyección futura” (Montaner, 2003: 59), a diferencia de los de segunda generación, en los que “se oprímía un botón y una grabación narraba la funcionalidad del objeto presentado tras la vitrina, un acercamiento incipiente a las cosas” (Montaner, 2003: 62).

En este sentido se ha considerado al museo como un lugar abierto a “cualquier visitante” y sin restricciones. Sin embargo, la experiencia enseña que para ingresar a estos sitios se requiere cubrir ciertas condiciones: la entrada controlada, un boleto de acceso, en la mayoría de los casos con un costo económico, muchas veces alto, y una finalidad que no siempre parte del

propio sujeto, además de rebasar revisiones físicas y virtuales, y destinado a un cierto sector.

Un proyecto que pretendía romper estos límites del museo fue *Paracaidista* (2014), donde el espacio interior del Museo Carrillo Gil se fusionaba con el exterior, como una intervención arquitectónica en la que se adosaba una construcción a los muros del edificio y lograba una visibilidad hasta entonces desconocida. El museo se volcó hacia fuera, hacia la calle, con una obra ajena a las condiciones de género y técnicas más habituales en México, que planteó interrogantes de diverso orden por su relación temática con lo cotidiano y por su uso real; por la ubicación y por las resonancias que tuvo en los visitantes del museo y en los transeúntes convertidos en espectadores (Schmilchuk, 2005: 52).

Mediante experiencias como ésta se pretende acercar a los “diferentes públicos” y salir a su encuentro; algunas de ellas se orientan al uso de áreas abiertas, como los museos al aire libre, donde se recrea la arquitectura de un lugar, básicamente tradicional, mediante un conjunto de construcciones con sus formas de vida, costumbres, mobiliario y quehaceres domésticos. Ejemplos de ellos se han visto especialmente en Europa, como testimonio de los pueblos de origen vernáculo.



Plano de ubicación del conjunto escultórico de Paseo de la Castellana **Fotografía** © Rosa María Sánchez Lara

EL MUSEO SALE A LA CALLE

Una manera más de resolver esta búsqueda de apertura son los museos al aire libre, como respuesta a un interés estético y a una manera diferente de generar un espacio expositivo en áreas públicas. Los museos de esta categoría son múltiples; sin embargo, muchos de ellos siguen siendo un conjunto de obras artísticas sin ningún orden ni proyecto que relacione al objeto con el entorno y con un contenido específico.

La solución va más allá de una escultura en un parque o un monumento conmemorativo en una calle cualquiera. Un proyecto bien logrado es el Museo de Arte Público en Madrid, antes Museo de la Escultura al Aire Libre de la Castellana, inaugurado en 1972 y organizado por Eusebio Sempere en un paso entre el paseo de La Castellana y la calle de Serrano. Entre ellas media un nivel diferente que permite la comunicación de las zonas este y oeste de ese cruce peatonal. De este modo se resolvió un problema de vialidad al generar un espacio estético.²

La instalación incluye 17 esculturas labradas y donadas por destacados artistas españoles, o en su caso sus herederos. En cada una de ellas se colocó una cédula para indicar el nombre de la pieza, el autor, la fecha y la técnica de producción.

El mayor logro de este espacio al que hemos llamado “museográfico” es la apertura hacia los diferentes públicos, transeúntes, trabajadores que llegan a tomar un refrigerio, niños jugando y personas de diferente origen y destino.

Algunos lugares que cuentan con una infraestructura menos elaborada —desde el punto de vista urbano— solucionan el espacio de una plaza, el ingreso a un edificio e incluso áreas abandonadas que requieren una rehabilitación dentro de la ciudad.

La Sala de Los Magos y Los Magos Universales en Guadalajara es un buen ejemplo, entre muchos más, ubicado en la explanada frente al Hospicio Cabañas, hoy Centro Cultural Cabañas, en el remate de la plaza Tapatía. El conjunto escultórico fue realizado en 1999 por Alejandro Colunga, en un estilo al que podríamos llamar “realismo fantástico”. Seres-muebles que pueden tocarse, usarse como bancas, interactuar con ellos: se admira su forma y sorprende la libertad con que se les rodea y se utilizan.

Su presencia en la plaza se integra a un lugar de encuentro donde los transeúntes, visitantes o habitantes que caminan por ahí se apropian de los personajes. Sabemos que el riesgo en estos casos es el deterioro, tanto los daños causados por cuestiones ambientales como por el público visitante, lo cual requiere, como en cualquier museo, acciones de mantenimiento.

En esa “exposición abierta” fue necesario llevar a cabo un proyecto de restauración en 2018, a modo de limpiar, reintegrar faltantes a las piezas y rehabilitarlas. Este caso alerta sobre las estrategias y medidas de protección a seguir como en cualquier museo; lo importante es brindar al usuario la apropiación y responsabilidad con su patrimonio.

LA MUSEALIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

De esta manera, el manejo del espacio público con un sentido museográfico y un carácter estético debe obedecer a una planeación, en función de las piezas a exponer, a su mayor visibilidad y encuadre, exaltación de sus características formales y de contenido, y una adecuación del “guión” con el sitio. Las obras que se presentan —esculturas, pinturas sobre soportes, flora, fauna y especímenes de diverso género— determinan la actitud del espectador, aquel que observa cada uno de los objetos, aquel que se dirige a los de su interés y aquel que desde el primer contacto experimenta su relación con el escenario que lo rodea.

Las exposiciones de calle no se concretan a objetos plásticos tridimensionales; existen distintos tipos de manifestaciones, muy *ad hoc* para plazas y jardines, parques, pasos a desnivel y explanadas, lugares en los que pueden presentarse circunstancias, hechos y situaciones que muchas veces se entrelazan con lo cotidiano: una mujer tejiendo tapices que pone a la venta, pintores y escultores callejeros o aquellos personajes como estatuas vivientes. Así, los artistas invaden los espacios públicos y transgreden los objetos en virtud de una idea o una propuesta estética o simplemente la provocación.

Esas presencias han modificado los códigos de lectura al resignificar objetos cotidianos dentro de un argumento que engloba una actitud ante la vida y una manera de percibir acontecimientos. En esas modalidades no se mira al artista como el genio creador, sino como un crítico dentro de la sociedad que de alguna manera contribuye a “musealizar” el espacio.

El resultado ha sido la modificación de nuestra relación espacial como parte de un discurso más complejo. Se supone que el espectador juega un papel activo en su relación con la pieza; recrea el discurso y su actitud cambia, desacralizando la “obra de museo”.

A la luz de esta manera de mirar, el espacio expositivo debe abrirse hacia la ciudad y buscar nuevas formas de representación; el propósito ha derivado en otros canales, extendiendo los museos más allá de sus muros. Esto permite recrear la ciudad como museo en su sentido más amplio.

Y si hablamos de patrimonio cultural, la experiencia urbana cotidiana se manifiesta mediante un aprendizaje informal, el transeúnte observa, lee y asimila la información que contiene este patrimonio, opina sobre el mobiliario urbano, y puede optar también por ir a la página web de la ciudad para conocer más aspectos culturales (gastronomía, folclore y festividades). El visitante-ciudadano entra en contacto con el patrimonio teniendo la oportunidad de realizar los itinerarios que le apetezcan para conocer la ciudad; la ciudad está virtualmente en sus manos [Calaf y Gutiérrez, 2014].

A veces se antoja romper la relación objeto-espacio museístico tradicional y llevarlo a la vida misma. Las posibilidades son la naturaleza, la calle y los espacios neutros. “Según August Suarnitz ninguna actividad cultural ha tenido tanta agitación, confusión y sorpresa como la exposición de objetos y su contenedor espacial. Por primera vez éste va a ser tratado como parte misma del evento” (Rico, 2005: 75).

No se trata de ver escaparates sino verdaderos actos creativos. Se debe utilizar la exposición como una especie de estudio o taller para provocar deliberadamente necesidades visuales, complejos escenarios, etcétera (Rico, 2005: 76).

Por su parte, Néstor García Canclini sugiere que las actividades artísticas de esta modalidad se integren en tres grupos:

- Las que procuran modificar la difusión del arte, trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a



Jardín escultórico de Edward James, Xilitla Fotografía © Ema Viggiano G.



Detalle del jardín escultórico diseñado por Edward James, Xilitla **Fotografía** © Ema Viggiano G.

lugares abiertos, o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con actividades artísticas.

- Las obras destinadas a la modificación del entorno, y el diseño de nuevos ambientes.
- Acciones que ofrecen la posibilidad de interacción entre el autor y el destinatario de la obra o nuevas posibilidades perceptivas [Cuenca, 2007].

Hasta aquí es posible concluir que “a la crisis interna de los museos se ha sumado, en la última década, una apreciación cada vez mayor del paisaje; es decir, de las posibilidades de la ciudad y de la naturaleza como espacio para exponer. Podemos afirmar que la piel de los museos se ha hecho permeable y las colecciones salen y se

desparraman [...] mediante el uso del entorno como un espacio de enormes posibilidades expositivas: la ciudad como una magnífica galería, la arquitectura como una pared en blanco, y la naturaleza como un espléndido museo que no tiene muros. Nuevos conceptos, percepciones y técnicas abren un enorme campo para los interesados [Rico, 2005: 114].

EL ESPACIO MUSEAL

Podemos relacionar el espacio arquitectónico con el museográfico y el expositivo ampliando nuestras perspectivas hacia otros espacios museales. Definimos estos últimos como aquellos que se extienden más allá de la tradicional área de ex-

posición, en los que se dan un hecho o acontecimiento y la interrelación entre un objeto y un sujeto, en diferentes condiciones y circunstancias, dentro de una infinita gama de posibilidades. El espacio museal se ha ensanchado. En éste coexiste la permanencia del arte público y una delimitación espacial reimaginada a la que hemos llamado la musealización de un territorio, ampliando nuestro concepto de museo. Aquí las variantes se transforman aunque se mantenga el trinomio objeto–sujeto–espacio. La modificación de un espacio público por la presencia de una obra de arte conduce a un cuestionamiento: ¿los museos como concepto se extienden más allá de sus muros arquitectónicos u otros sitios se han musealizado?

Según Jürgen Habermas, para definir el espacio público como tal, debe haber las siguientes características:

- La “inclusividad”, es decir, que este espacio sea accesible para todos sin distinción.
- Carácter igualitario. No sólo tiene acceso a él cualquier persona, sino que además, en su interior, nadie tiene prioridad sobre alguien, se comparte por todos los participantes desde una posición igualitaria.
- Apertura, en el sentido de que cualquier asunto, sin restricción, puede ser lanzado a discusión entre todos los participantes del espacio público [Cuenca, 2007].

Un espacio abierto musealizado que debe ser incluido en este recorrido, como una opción, es el jardín escultórico diseñado

por Edgard James en Xilitla, San Luis Potosí, allá por la década de 1950, calificado como “surrealista”: “Una casa que tiene alas y en la noche canta”, en palabras de su creador. Allí las esculturas se integran a la vegetación, la penetran y a su vez son inundadas por las hojas y las ramas de las plantas; entre caídas de agua y veredas surgen también sonidos de aves y olores selváticos. ¿Podríamos hablar de un espacio museal?

Lo cierto es que aquí el ámbito cerrado de los museos se abre al exterior. El manejo de su lenguaje es otro. El arte se encuentra con la naturaleza, se mezcla con ella y marca un límite espacial, evocando a la fantasía, pero también a una realidad. Su presencia obliga a la revisión del concepto de espacio. Lo que sí sabemos es que este “lugar”, además de su calidad estética que mezcla arte y naturaleza, invita a andar por sus veredas y recovecos, a caminar, como lo describe Thoreau, formando parte de la naturaleza; deambular, vagar (Thoreau, 2014).

Los aciertos no forjan la totalidad. El espacio expositivo en el exterior no siempre adquiere un carácter público en cuanto a la inclusión, la igualdad y la apertura. Tendencias como la arquitectura de paisaje, los paisajes culturales, museos al aire libre y todos aquellos movimientos que han invadido o intervenido los campos, las ciudades y el medio ambiente aún despiertan dudas y sorpresa.

La pregunta inmediata sería: ¿cuál es la ruta a seguir? La respuesta es incierta. Lo único claro es que hay que llevar el museo fuera de sus contornos, ampliando su territorio, independientemente del nivel de recepción de los espectadores. Pensar la ciudad como museo.

La finalidad es crear espacios más dinámicos; integrar los objetos de arte con el mobiliario urbano y mezclarlos con los utilitarios en una intencionada artísticidad y una búsqueda estética ligada a la función. Salir de los muros cerrados del museo es una oportunidad de enriquecer las áreas urbanas y propiciar el encuentro con el “lugar” como parte de un patrimonio. Su desaparición podría no afectar a la imagen visual; sin embargo, su presencia puede dar un mayor significado al tránsito continuo, al deambular cotidiano.

El cruce del espacio museográfico con el espacio público transforma asimismo la concepción del tiempo y del espacio, cambiando el concepto de museo hacia el de acumulación de una memoria colectiva. Este posible “museo” facilita la reinención de sus contornos y su uso simbólico, y transforma la mirada hacia un conjunto de sucesos.

Hacer un recuento de estas expresiones requeriría de un catálogo de eventos, de un sinnúmero de páginas y la explicación de cada una de ellas, propósito alejado de esta líneas. Baste decir que la mayoría van más allá de los límites de un arte público inmutable.

Caminamos, nos movemos e interactuamos con los otros, los transeúntes, que como nosotros tienen un destino. No

los conocemos, y sin embargo compartimos un lugar y algunas vivencias.

Musealizar un espacio público no es construir un museo ni derribar sus muros. A fin de cuentas éste tiene su propia semántica. Los museos seguirán existiendo como instituciones, con su edificio, sus espacios, obras, objetos y conceptos expuestos a la mirada de su público frecuente, pero ya no podrán mantenerse encapsulados; sus procesos, muestras artísticas y desarrollos plásticos tenderán cada vez más a buscar una salida hacia el exterior, hacia la calle, dirigida hacia un mayor número de espectadores. Los artistas visuales lo han pretendido desde mucho tiempo atrás. †

* Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Notas

¹ La experiencia nos ha enseñado que no existe el público en general o todo público de los museos: su clasificación obedece a su procedencia social y física, a su nivel de percepción, escolaridad y profesión, además de sus intereses personales.

² El proyecto fue realizado en compañía de José Antonio Fernández y Julio Martínez, dos de los ingenieros encargados de la construcción del puente, junto con Alberto Corral López Dóriga. Véase:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Arte_P%C3%BAblico_de_Madrid>, consultada el 2 de noviembre de 2019.

Bibliografía

- Alonso Fernández, Luis, *Museología y museografía*, Buenos Aires, Aguazul, 1999.
- Calaf, Roser, y Sué Gutiérrez, *La ciudad como museo: interpretaciones para construir utopía y urbanidad*, 2014, recuperado de: <<https://journals.openedition.org/midas/728>>, consultada el 11 de marzo de 2019.
- Cuenca Bonilla, María Jesús, “Arte y espacio público”, 2007, recuperado de: <http://www.redvisual.net/index.php?option=com_content+&task=view&id=34&Itemid=32>.
- “El jardín escultórico de sir Edward James”, recuperado de: <<http://www.mexicanisimo.com.mx/el-jardin-escultorico-de-sir-edward-james/>>, consultada el 3 de noviembre de 2019.
- Fernández Arenas, José (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Iregui Jaime, “Pensar el museo”, *Frontera incierta*, 2007, recuperado de: <<http://fronteraincierta.blogspot.com/2007/02/pensar-el-museo-de-Jaime-iregui.html>>, consultada el 14 de abril de 2008.
- Montaner, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Rico, Juan Carlos, “¿Museos en el siglo XXI?”, *Museos de México y del Mundo*, vol. 1, núm. 3, otoño de 2005, pp. 114-121.
- _____, *Montaje de exposiciones. Museos, arquitectura, arte*, Madrid, Sílex, 2001.
- Schmilchuk, Graciela, “Museos y espacio público”, *Museos de México y del Mundo*, vol. 1, núm. 3, otoño de 2005.
- Thoreau, Henry David, *Caminar*, Madrid, Árdora Exprés, 2014.
- Zavala, Lauro, “La educación y los museos en una cultura del espectáculo”, en *Posibilidades y límites de la comunicación museológica*, México, ENAH-UNAM, 1993.

Museo del Metro, un museo de la ciudad oculta

Gloria Falcón*



La Sala Historia de una Travesía combina fotografías y objetos del stc **Fotografía** © Museo del Metro stc

El presente trabajo es fruto de una entrevista realizada a tres integrantes del equipo de Cultura Metro —Vanessa Bohórquez López, Ernesto Egaña Hernández y Martín Terreros Olivares—¹ con motivo de los primeros tres años del Museo del Metro, en el contexto del quincuagésimo aniversario del principal sistema de transporte de la Ciudad de México. Destaca el hecho de que, desde el proyecto arquitectónico, se contempló incluir pasajes culturales con exhibiciones, murales y vestigios arqueológicos, demarcando una relación estrecha con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), así como con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

A tres años de su creación, el Museo del Metro constituye un espacio que promueve la reflexión sobre los derechos culturales de los habitantes de la urbe, a partir de un enfoque multidisciplinario. Además de conservar y difundir

el patrimonio cultural que resguardan estas redes subterráneas, constituye una oportunidad para rescatar parte de la historia de la capital del país en uno de sus espacios más emblemáticos.

MODERNIDAD Y TRADICIÓN

El Sistema de Transporte Colectivo Metro de la Ciudad de México (stc) es una sombra de la propia ciudad, del vértigo del movimiento cotidiano de una demografía que se ha acrecentado al igual que sus necesidades de protección, facilidades de movilidad y el respeto a sus derechos culturales.

En 2018, según datos del gobierno capitalino, por las entradas a estaciones, andenes, pasillos, escaleras, túneles conectores y espacios de trasbordo transitaban 1647475013 usuarios. La cifra rebasa con mucho a lo imaginable, que es casi tres veces más que el estimado de población total de



En la entrada del Museo del Metro, los personajes de las fotografías en gran formato se confunden con los visitantes **Fotografía** © Museo del Metro stc

Latinoamérica calculado para 2019 por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL, 2016). Con todo, un pequeño equipo de trabajadores del stc propone, coordina, acompaña y realiza acciones encaminadas a la protección del patrimonio cultural y la promoción y difusión de la cultura.

Más allá de las cifras, la traza del Metro asume la huella de la Ciudad de México, menos de sus atavismos que de sus afanes de modernidad y sus reclamos de identidad. Y en una ciudad conocida por ser una de las que más museos tiene en el mundo, en este paisaje subterráneo se resguardan murales, réplicas de piezas arqueológicas, vestigios paleontológicos, maquetas de la ciudad, reproducciones de mapas y documentos relativos a la historia de México. A decir de los entrevistados, el propio stc nació como un proyecto cultural importante, y parte de esa historia es la que rescata el Museo del Metro.

UN POCO DE HISTORIA

En la inauguración del servicio, el 4 de septiembre de 1969, estando aún recientes los acontecimientos violentos del 2 de octubre de 1968, el presidente Gustavo Díaz Ordaz y el regente del Distrito Federal, Alfonso Corona del Rosal, encabezaron una ceremonia con la que querían mostrar una imagen tranquilizadora respecto a la situación financiera y política del país. En ese tenor, se convocó a la prensa para que diera a conocer una obra moderna, en la que se pusieron en práctica técnicas ingenieriles novedosas, con un acento importante en una arquitectura y diseño moderno, según relata Vanessa Bohórquez, coordinadora de Cultura del Sistema de Transporte Colectivo.

En lo que concierne a la arquitectura, varias de las estaciones se encargaron a talentosos arquitectos, como Félix Candela y Salvador Ortega, responsables del diseño de



Parte de la exposición original del artista visual Eduardo Terrazas **Fotografía** © Museo del Metro stc

las de La Merced e Insurgentes, respectivamente. Ambas forman parte del patrimonio cultural arquitectónico de la Ciudad de México, así como del Metro, que es la obra pública más grande de la ciudad. En ocasiones, señala Bohórquez, los habitantes de la urbe no aquilatamos que transitamos en estaciones con un gran valor estético e histórico. “Nos desplazamos aceleradamente, sin notar la belleza de diseño de las estaciones, los pisos de mármol y una señalética producto de un diseño gráfico funcional que mantiene los valores de la memoria de la ciudad” (Falcón, 2019).

En efecto, el diseño de la identidad gráfica se encargó a Lance Wyman, quien ocupó el cargo de director del Departamento de Diseño Gráfico del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, designado por Pedro Ramírez Vázquez, realizados en México en 1968. En un interesante ensayo, De Ramón y Marzo (1969: 183) señalan que se pensó en un diseño orientado a una señalización que orientara a ciudadanos con poca escolaridad, muchos de ellos analfabetos:

Los usuarios debían comprender con facilidad la señalética a través de imágenes afines a su cultura y cotidianidad, al tiempo que la gráfica debía ofrecer una imagen moderna y compen-

sa para los visitantes de la ciudad, en muchos casos turistas y campesinos no hispanohablantes.

De esta manera, señalan los autores, Wyman definió tres grupos de íconos distintivos de las estaciones:

- Personajes históricos e imágenes relacionadas con el pasado. Se ensalzan figuras y momentos de la época prehispánica y también otras relacionadas con la independencia del país; figuras incómodas de la historia nacional (historia colonial) son tratadas alegóricamente.
- Representaciones arquitectónicas y referencias locales. Son edificios o lugares de la ciudad, resaltados con el fin de mostrar la parte más moderna de la ciudad. Por otro lado, hay también imágenes que tienen que ver más con un valor de carácter local, resultado de prácticas urbanas muy arraigadas.
- Imágenes de connotación lingüística indigenista: íconos que tienen que ver con el náhuatl, la lengua más hablada por los indígenas de México [De Ramón y Marzo, 1969: 185].

Algunos ejemplos del primer grupo, señalan Vanessa Bohórquez y Martín Terreros Olivares, responsable de Cultura Metro, son los íconos de las estaciones Allende y Balderas,



El museo cuenta con bancas para que los visitantes tomen asiento mientras observan las obras **Fotografía** © Museo del Metro snc

claros ejemplos del primer grupo. Dos muestras de referencias locales son las de las estaciones Salto del Agua y Bellas Artes, que refieren, en el primer caso, a los vestigios del antiguo acueducto que traía agua desde Chapultepec hasta la Ciudad de México, y al Palacio de Bellas Artes, que constituye un referente del paisaje urbanístico. Ni qué hablar del ícono con que se representa al Zócalo —el águila devorando una serpiente— y que hace referencia al mito de fundación de México-Tenochtitlán. Finalmente, respecto al tercer grupo, se retoma y —diríamos ahora— se visibiliza gran parte de los toponímicos en náhuatl, como Coyoacán, Azcapotzalco, Tacubaya, Iztacalco e Iztapalapa, por poner unos cuantos modelos.

Tanto Bohórquez como Terreros destacan que la propia identidad gráfica del Metro —logo incluido— es ahora parte del patrimonio cultural de la Ciudad de México. Al respecto, relatan que el logotipo del Metro, diseñado por Wyman, está compuesto por tres líneas verticales paralelas que representan las tres líneas con que originalmente contaría el snc, rodeadas en la parte superior y el lado derecho para formar una letra eme, y a la vez aludir a una cabina del tren. De una forma sencilla, geométrica y con líneas fácilmente identificables, el logotipo del snc es paradigma de funcionalidad,

que se ha estudiado a nivel mundial. Por eso consideramos que es importante poner en valor ésta y muchas historias del Metro en un espacio dedicado a divulgar y reflexionar sobre esa historia, como es un Museo del Metro.

EL MUSEO DEL METRO, UN MUSEO NECESARIO

Si en estos 50 años de vida del snc han abundado las actividades culturales, entre ellos conciertos, funciones de cine, lecturas en voz alta, presentaciones de libros y exposiciones, ¿por qué abrir un espacio más como museo en las propias instalaciones del snc? Bohórquez dice que no hay una sola respuesta:

Por una parte, con la experiencia de décadas de exposiciones en vitrinas colocadas en los pasillos de las estaciones, permíteme aclararte que, si bien muchas están a los lados de zonas de tránsito intenso, se da un contacto con el material expuesto repetidamente, ya que las personas suelen ver las exposiciones en ocasiones hasta 40 veces [Falcón, 2019].

Así, se aprovechó tanto la experiencia de montaje y gestión de exposiciones como la coyuntura de que, al construir la línea dorada, que va de la estación Mixcoac a la de Tláhuac, quedó un espacio subutilizado, ya que no contaba con un destino

específico. Alrededor de 240 m² al lado de los pasillos que conectan las líneas 7 o naranja —como popularmente se conoce— y la 12 —o dorada— se aprovecharon para montar un museo dividido en siete unidades de exhibición.

El Museo del Metro se creó para promover la difusión del patrimonio artístico, cultural e histórico del stc, y al mismo tiempo ofrecer a los usuarios un espacio que propicie una puesta en valor y diálogo con un patrimonio de la historia de un sistema de transporte en el que transcurre una parte significativa del tiempo de buena parte de quienes habitan y visitan la Ciudad de México.

El diseño museográfico del lugar se enfrenta a varios retos, como crear una atmósfera que permita a los visitantes una relación más pausada con las colecciones, mantener las condiciones de seguridad y conservación de las piezas, además de permitir que se realicen actividades como talleres y presentaciones. De esta manera, la entrada al recinto la constituyen unos torniquetes como los de cualquier estación. Esa línea de “tornos con aspas” atrapa la vista, ya que cada uno cuenta con el logotipo del museo, que además hace un homenaje al logotipo que diseñó Wyman en la década de 1960. Ese logotipo evoca un recinto cerrado y parece una caja. El piso de laminado de madera le otorga a la entrada una atmósfera

cálida y contribuye a hacer énfasis en que se está atravesando un umbral que adentra al visitante a un espacio más tranquilo y sosegado.

Además, se rescató y catalogó una colección de documentos, mobiliario, uniformes, fotografías y planos, entre otros objetos. Muchos de ellos fueron prestados y otros donados por trabajadores del propio stc, lo cual constituye una muestra de su sentido de identidad y pertenencia. Gran parte de las fotografías con que cuenta el acervo se recopiló entre los trabajadores mediante una campaña que tuvo una muy buena respuesta. Mirar esas imágenes impresas en gran formato o en vitrinas constituye para los donadores motivo de orgullo, porque narran parte de su historia a los visitantes.

Al museo lo constituyen siete secciones, algunas de las cuales fueron ideadas como permanentes, con el acervo perteneciente al stc, y otras para rotar colecciones en préstamo. De esta manera, en las salas 1, 2, 3 y 7 se muestran elementos importantes en la historia del transporte colectivo.

La sala 1 lleva por nombre La Otra Ciudad, que exhibe planos y fotografías que muestran los cambios de fisonomía de la urbe con motivo de la construcción y variados documentos de las primeras líneas del Metro. La sigue la sala 2, Historia de una Travesía, donde se exhibe una colección que



Sala dedicada a Lance Wyman y el diseño de la identidad gráfica del stc **Fotografía** © Museo del Metro stc

evoca los primeros años del STC, como su inauguración, con fotografías que permiten apreciar cómo ha cambiado el aspecto tanto de las instalaciones como de los usuarios, uniformes y distintivos de los trabajadores, algún reloj de estación, los primeros asientos acojinados de la línea 1 y las bancas diseñadas para descansar mientras se esperaba en la estación, entre otros objetos.

Respecto de las salas permanentes, tal vez la sala más llamativa sea la 6, dedicada a mostrar el magnífico trabajo de diseño gráfico que realizó Lance Wyman y cómo se ha conservado en una identidad gráfica que ahora es distintiva de la cultura de nuestra ciudad. Ésta lleva por nombre El Metro Más Feliz del Mundo y muestra ejemplos de la señalética, la tipografía y algunos íconos distintivos de las estaciones, que en su momento fueron prototipos de modernidad y optimismo.

Asimismo, se consideraron dos salas para exposiciones temporales de diversas manifestaciones de arte, como colecciones arqueológicas. La sala 3, La Cultura Va por Delante, exhibe en la actualidad obras gráficas de autores emblemáticos de la producción artística mexicana del siglo xx. Los visitantes pueden apreciar allí obras de Raúl Anguiano, Leonora Carrington, Alfredo Zalce, Vicente Rojo, José Luis Cuevas y

Francisco Toledo, entre otros, pertenecientes a la colección de la Fundación Cultural Pascual, si bien se está trabajando en proyectos para montar diversas exposiciones sobre temáticas de cultura contemporánea.

La relación del STC con el INAH se inició desde las primeras obras de excavación, con los consecuentes proyectos de la Dirección de Salvamento Arqueológico. Los vestigios encontrados a lo largo de la traza de las primeras líneas del Metro provocaron la modificación de los proyectos originales para estaciones o trayecto de las vías, como fue el caso del adoratorio a Ehécatl, que se aprecia en la estación Pino Suárez.

La sala 4 del museo fue creada en reconocimiento a esa estrecha relación entre investigaciones arqueológicas y la política cultural del STC, expresada mediante decenas de reproducciones de piezas arqueológicas que se integraron a los andenes y pasillos de la línea 2.

Cabe mencionar que a lo largo de los años han salido a la luz importantes hallazgos, como esculturas precolombinas y restos paleontológicos, por citar algunos. Esto ha dado como resultado la integración de espacios de exhibición, como los restos de mamut encontrados mientras se realizaban las obras de la línea 4 y que ahora se aprecian en la estación



Detalle de la Sala La Cultura Va por Delante **Fotografía** © Museo del Metro stc



Obra participativa *Mi mamá era hermosa* Fotografía © Museo del Metro stc



Visitantes enriquecen la obra *Mi mamá era hermosa* Fotografía © Museo del Metro stc

Talismán. Por eso no podía faltar una sala que mostrara al visitante una muy pequeña parte de los hallazgos arqueológicos realizados por el INAH. A la vez constituye un reconocimiento al trabajo de cooperación entre ambas instituciones a lo largo de los años.

Por la falta de espacio, la sala ahora exhibe algunos objetos de uso cotidiano, sobre todo de cerámica, vidrio y algunos de metal. Esos fragmentos de vajillas, candelabros, ollas, cajetes, instrumentos musicales y orinales, entre otros, presentan fragmentos de la vida cotidiana entre los siglos XVI y XIX, y dan cuenta de la ocupación sucesiva y la refuncionalización de los territorios urbanos. Por tal motivo, la sala lleva el nombre de Objetos Cotidianos.

Por su parte, la sala 5, para exhibiciones temporales, expone parte de la exposición original que el artista visual Eduardo Terrazas creó para la inauguración del Metro.

En el cartel de la exposición, impreso sobre papel metálico reflejante, uno podía leer las palabras IMAGEN MÉXICO y al mismo tiempo verse reflejado en él. La idea evidentemente consistía en que todos y cada uno formamos parte de la imagen del país. La exhibición estaba conformada por un vasto cúmulo de fotografías que se mandaron tomar ex profeso a todo el territorio nacional para ser expuestas en el Metro [Terrazas, s. f.].

La exposición original reunió los múltiples rostros del país y fue presentada a lo largo de las estaciones de la primera línea del Metro, iniciando en la estación Insurgentes. A pesar de que la sala sólo exhibe una pequeña parte de la muestra original, constituye en sí misma una aproximación a un México en el ocaso del llamado “milagro mexicano”, con las consecuentes propuestas de vanguardias artísticas.

Finalmente, una de las salas más exitosas es la Permanente, que narra la historia del transporte a partir de la colección de boletos que ha expedido el Metro desde su inauguración hasta la fecha. Acompañado de una línea del tiempo, los visitantes reconocen los diseños que conmemoraron, en su momento, aniversarios de instituciones educativas, como el Instituto Politécnico Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde luego, no faltan los que se imprimieron en homenaje a personajes populares, como Emiliano Zapata, sin olvidar aquellos característicos de este sistema de transporte, como los de color naranja, similar al de los vagones, o los que se emitieron durante varios años de color rosa. La sala lleva por nombre El Metro, sus Boleto y la Historia, aunque podría llamarse también “memorabilia de la Ciudad de México”.

Ernesto Egaña, director del recinto, relata que a partir de estos casi tres años de vida, hoy en día ya cuentan con visitantes recurrentes.



En el vestíbulo de entrada se presentan diversos grupos artísticos **Fotografía** © Museo del Metro STC

Llevo 16 años trabajando en Cultura Metro, pero desde que se abrió el museo he tenido muchas satisfacciones. Una de ellas es que contamos con visitantes recurrentes que están pendientes tanto de nuestras actividades como de las exposiciones temporales. Además, me gustaría comentarte que el éxito de una exposición nos animó a la creación del Museo del Metro... la exposición *Cómo visualizo al Metro* o la intervención artística *Mi mamá era hermosa*, propuesta por Yoko Ono y en la cual contamos con mucha participación y cercanía de nuestros visitantes [Falcón, 2019].

La intervención *Mi mamá era hermosa* consistió en la exhibición de un par de imágenes del cuerpo de una mujer, seguidas por un gran espacio en blanco para que los visitantes escribieran. La obra se activó con el primer mensaje escrito por la artista Yoko Ono, quien anotó:

Mamá, lo siento,
sin ti
yo no estaría aquí;
nosotros no estaríamos aquí.

Sin embargo,
tu vida, tus lágrimas, tu risa
ahora son sólo un recuerdo.

Éste es un tributo a ustedes,
las madres de México,
de sus hijos.
Las amamos [Yoko Ono: 2016].

La participación de los visitantes fue abundante a pesar de que podría pensarse que exhibir sus sentimientos en público los inhibiría. Varios incluso manifestaron que la experiencia les resultó terapéutica (Mex4you México a través de Imágenes). La obra permaneció varios días y se llenó de mensajes de admiración, dolor, nostalgia y esperanza. También fue acompañada de la pieza participativa *Árbol de los deseos*, diseñada para motivar a que las personas llenaran sus ramas con hojas de papel donde expresaran sus deseos de paz.

Las obras antes mencionadas forman parte del Proyecto Artístico Tierra de Esperanza, inaugurado en varias sedes, entre las que destacan el Museo Memoria y Tolerancia y el Zócalo de la Ciudad de México, en febrero de 2016.

CONSIDERACIONES FINALES

En un anuncio propagandístico, el gobierno de la ciudad de Nápoles, Italia, muestra una imagen de la sala de exhibición de piezas arqueológicas que lucirá una nueva estación de Metro, en proceso de construcción. En la imagen destaca la leyenda: “El Metro más bonito del mundo”, en alusión a una

política que incluye espacios de exhibición en las estaciones del Metro napolitano y que, según pude constatar, representa uno de los orgullos de la ciudad.

En la Ciudad de México no se ha valorado suficientemente la riqueza de patrimonio cultural que resguarda el stc. Que los usuarios del Metro cuenten con un espacio de exhibición para observar colecciones en forma sosegada, contribuye a la educación informal y atiende al derecho al acceso a la cultura de quienes asisten al mismo.

El Museo del Metro, inaugurado el 28 de enero de 2017, ofrece entrada gratuita a cualquier usuario del stc entre las 10:00 y 20:00 horas. Ese horario, junto con las actividades que promueve, como minitalleres de pintura o ciclos de presentaciones como “Los escritores viajan en Metro”, llega a públicos que no son asiduos a las visitas a estos recintos museísticos. Ofrece también una puesta en valor y reflexiva sobre la cultura ciudadana y, mediante exhibiciones de obras artísticas, sensibiliza e invita a un público heterogéneo a dialogar con nuestro patrimonio ✚.

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.

Nota

¹ Una parte significativa de la información contenida en este artículo proviene de la entrevista que me concedieron Vanessa Bohórquez, Ernesto Egaña Hernández y Martín Terreros Olivares el 16 de julio de 2019, en sus oficinas de las calles de López en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Agradezco a ellos y a todo el pequeño equipo de trabajo de cultura del Sistema de Transporte Colectivo Metro las facilidades para la realización de este ensayo.

Bibliografía

- Metro CDMX, página oficial, recuperado de: <<https://www.metro.cdmx.gob.mx/operacion/cifras-de-operación>>, consultada el 2 de septiembre de 2019.
- CEPAL, *Anuario estadístico de América Latina y el Caribe*, 2016, recuperado de: <https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40972/4/S1601037_mu.pdf> consultada el 11 de septiembre de 2019.
- De Ramón, Manuel, y Jorge L. Marzo, “La gráfica del Metro de la Ciudad de México (1969). El diseño en el cruce de la modernidad, la tradición, el nacionalismo y la inclusión social”, recuperado de: <<https://www.soymenos.net/Grafica%20del%20metro%20de%20Mexico.pdf>>, consultada el 22 de agosto de 2019.
- Falcón Martínez, Gloria, Entrevista con Vanessa Bohórquez, Ernesto Egaña y Martín Terreros, Ciudad de México, martes 16 de julio de 2019.
- Mex4you México a través de Imágenes, “Mi mamá era hermosa, de Yoko Ono, a usuarios del Metro Mixcoac”, recuperado de: <<http://www.mex4you.net/news/articulo.php?n=6914&t=Mi-mam%C3%A1-era-hermosa,-de-Yoko-Ono,-a-usuarios-del-Metro-Mixcoac>>, consultada el 29 de septiembre del 2019.
- Proyecto Paradiso, recuperado de: <<http://proyectoparadiso.org/yoko-ono-tierra-de-esperanza>>, consultada el 29 de septiembre de 2019.
- Terrazas, Eduardo, “Imagen de México”, *Segunda Naturaleza*, recuperado de: <<http://eduardoterrazas.mx/arte/obra/imagen-mexico/>>, consultada el 5 de octubre de 2019.



Promotores culturales en el museo **Fotografía** © Museo del Metro stc



Los napolitanos se enorgullecen de su Metro, al que anuncian como "el más bonito del mundo", 2019 **Fotografía** © Gloria Falcón

RESEÑAS

¿Se acabaron las visitas guiadas? La mediación en los museos de arte

María Helena González*

Para encontrar el significado de los objetos exhibidos en los museos de arte, el visitante tiene tres opciones: hacerlo en solitario, recurriendo a los textos de sala y los cedularios que ofrecen las mamparas, o hacerlo con la ayuda de la audioguía, si la tecnología lo permite, o en grupo, apoyado por el personal especializado de la institución. Más allá del “placer estético”, que durante largo tiempo se ha manejado como el fin último de la experiencia museística, aquí se propone la oportunidad de medir qué gana quien le dedica ocho minutos de mirada a algunas piezas expuestas —y no más de treinta minutos en total para una exposición temporal—, pues está comprobado que el visitante se cansa si se le exige más.

Se dice que lo de hoy son las mediaciones; que las visitas guiadas se están enviando al baúl de los recuerdos desde la década de 1980; que las explicaciones basadas en la memorización de datos, emitidas desde el pedestal del que sabe hacia el oyente “ignorante”, han caído en desuso.

¿En qué consisten esos impulsos dialógicos que ofrecen algunos departamentos educativos de los museos llamados “mediaciones”? ¿Existe una receta probada para su éxito? ¿Es posible hacerlos “virales” entre custodios y otros empleados de museo, a falta de expertos en tiempos de insuficiencia presupuestaria?

Entre el 29 de julio y el 2 de agosto de 2019 se llevó a cabo en la Sala Manuel M. Ponce del Centro Cultural Jardín Borda el Primer Taller de Mediación, impartido por Mario Poggio, quien se presentó a sí mismo ante los asistentes

* Secretaria de Turismo y Cultura del Estado de Morelos.



Ejercicios de mediación en el taller, Centro Cultural Jardín Borda **Fotografía** © Julián López González/CC Jardín Borda



Lo que vamos viendo se vuelve mirada detallada y, por lo tanto, reflexión **Fotografía** © Julián López González/CC Jardín Borda

como ingeniero cultural formado en el Instituto de Estudios Superiores de Arte de París. De lo vivido allí surgió la siguiente experiencia.

Sentados en las butacas, directivos, museógrafos, custodios y mediadores de los más de veinte museos locales convocados escuchamos una y otra vez esta pregunta: “¿Qué ves?”.

En pantalla, proyectados en forma sucesiva, martillos: la imagen plana de un martillo, un martillo modificado,

otro transformado en objeto simbólico, una sucesión de martillos que ya no sirven como tal, y luego una variedad de objetos que no pierden la referencia original, pero que a esas alturas identificamos más como obras artísticas. Ante cada imagen, una pregunta clave y una serie de descripciones, unas más detalladas que otras. Caemos en la cuenta de que lo que vamos observando se convierte en mirada detallada y, por lo tanto, en reflexión. Se trata, en suma,



A lo largo de taller trabajamos con la pregunta ¿qué ves? **Fotografía** © Julián López González/CC Jardín Borda

de una clase de semiología de la imagen sin nombrar tecnicismos ni teorías. Un ejercicio que recuerda aquella propuesta que bien conocemos los historiadores del arte, la cual va de la iconografía a la iconología. El método de Erwin Panofsky. La invitación a sólo ver, luego describir y, ya con ciertos elementos sumados en el proceso ojo-materia gris, interpretar obedeciendo a nuestra capacidad de asociar ideas.

A lo largo de cinco días observamos objetos en salas de museos; el Jardín Borda, con su pintor húngaro Vilmos Szóts, nos dio la posibilidad de pensar las influencias culturales, pero más puntualmente, llevados de la mano por Poggio, fijamos la atención en las miradas de dos conjuntos de retratos salidos de sus manos.

—Lo que vale la pena mirar aquí —nos dijo— es que, siendo muy diferentes los grupos de rostros, en ambos casos el pintor les puso los ojos tristes —allí se ve lo que nos quiso decir de ellos.

En el Museo Brady los espejos. El coleccionista los colgó variados, en cada habitación de su casa. ¿Era por narcisista? Le preguntamos. ¿Debemos hablar de estilos del arte popular? ¡No!

La mediación gana más cuando concluimos que en realidad nunca nos vemos como somos, tridimensionales y completos. Los espejos siempre ofrecen nuestra imagen plana e invertida. El que está allí no soy yo. La mediación sirve para que el espectador se vea a sí mismo pensando, “se vea viendo”, y saque ese tipo de conclusiones, para que se lleve a casa algo más que la memoria de la imagen o el dato académico.

Ya en Chinameca, en la exhacienda y hoy museo que conmemora el centésimo aniversario luctuoso del líder agrario Emiliano Zapata, la pregunta “¿qué ves?” fue aflojando el discurso y vimos más: los detalles de vestimentas, entorno, mirada del personaje y hasta su manera de pararse proporcionaron claves para salirle al paso al instructor franco-argentino con más contundencias.

Como era el quinto día de entrenamiento en saber ver, “la museografía nos hacía ojitos”; nos tocaba “mediar”; cometíamos errores frente al público —conformado por nuestros compañeros de entrenamiento—; dábamos explicaciones no pedidas; no inducíamos la mediación propia; interrumpíamos y “no desaparecíamos”, como, según se nos dijo, debe hacer todo buen mediador,

pues el que importa es el público, el espectador al que se apoyará para que quiera regresar.

Al final todo resultó bien y a satisfacción del profesor Poggio. Entendimos asimismo que en realidad no existen los eventos abiertos a “todo el público”, pues a los museos no acude la gente que está en la cárcel, la de los pueblos recónditos del mundo y menos los hospitalizados. El secreto del éxito de los museos reside en conocer y atender al público, conformado por individuos que acuden en busca de las respuestas que llevan consigo.

Ya quedó claro. Ahora sólo nos falta practicar el complejo arte de la pregunta “¿qué ves?”.

Exposición *Xolos, compañeros de viaje*

Eva María Ayala Canseco*

*Déjense llevar por la fascinación
del cálculo infinito
Y hagan sus cuentas, maravillense:
segundo a segundo, al ritmo
exacto de las estaciones, todos esos
siglos han llovido
sobre el xoloitzcuintle sin conseguir
que el perro de arena
se desmorone, incline la cabeza [...]*

CRISTINA PACHECO,
Xoloitzcuintle, el guardia de su enigma

La génesis de una exposición es un tema que por lo general se deja de lado. Siempre será más fácil describir el producto final que el proceso. Por eso es importante referirse al inicio. Con esta exhibición, originalmente se pensó en mostrar la estética de los perros mexicanos en el arte prehispánico. La idea fue presentada hace unos cinco años por la doctora María Olvido Moreno

* Museo de El Carmen, INAH.

Guzmán al entonces titular de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME), José Enrique Ortiz Lanz, quién detectó el potencial y el carisma del tema. Así, planteó ampliar el concepto a un viaje por la historia del patrimonio biocultural del país, desde la arqueología hasta el México contemporáneo, con énfasis en el aprecio propio hacia los perros en vida, pero también en muerte.

El enriquecimiento del concepto llevó a la integración de temas y, por lo tanto, de especialistas, los cuales se integraron a la nueva idea curatorial.

Se invitó a participar a los arqueozoólogos Raúl Valadez Azúa y Christopher Gotz para abordar la historia de la domesticación del perro, la dispersión en América y la historia, así como las características biológicas de las razas mexicanas (xoloitcuintles, tlachichis e izcuintles).

Por supuesto, María Olvido Moreno Guzmán tocaría lo relativo a las representaciones de los cánidos en el arte prehispánico, su relación con el hombre mesoamericano y la problemática sobre la identificación de cánidos.

El historiador Roberto Velasco postularía la relevancia de Xólotl, el dios xoloitcuintle, embajador y guía en la compleja cosmogonía mexicana.

Quien suscribe este artículo revisaría las distintas razones por las que durante cuatro siglos —del XVI al XIX— desaparecieron de la cultura visual las razas mexicanas y donde sólo sobreviviría una de ellas: la del xoloitcuintle.

Por su parte, la historiadora del arte Rosa María Sánchez Lara se referiría al arte popular mexicano y su relación con el nacionalismo cultural para derivar en el arte contemporáneo.

La exposición *Xolos, compañeros de viaje* se forjó como una propuesta original del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través de la CNME, en colaboración con el Museo de El Carmen, que buscó resaltar por pri-



Montaje de *Xolos, compañeros de viaje* en el Museo de El Carmen **Fotografía** © Museo de El Carmen, INAH

mera vez la importancia del patrimonio biocultural de las razas de perros mexicanas.

Cabe señalar que la muestra fue posible gracias al apoyo decidido de Juan Manuel Garibay, quien dirigió al equipo de museografía y la imagen gráfica de la misma.

Los esfuerzos curatoriales y de gestión de las colecciones, en el marco del presupuesto colaborativo entre la CNME y el Museo de El Carmen, permitieron contar con 117 piezas de más de 20 acervos de Colima, Jalisco y la Ciudad de México, procedentes de la Red de Museos del INAH, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, la Universidad Iberoamericana, la Universidad de Colima, el Museo de la Cancillería y colecciones particulares con obra de los siguientes artistas: Rodrigo Cruz, Flor Garduño, Sergio Peraza, Jorge Marín, José Kuri Breña, Lola Álvarez Bravo, Mario Martín del Campo, Carlos Ranc, Davide Nicolini y Evaristo Aguilar, Laureana y Francisco Toledo. Todas las colecciones llegaron a salvo gracias al buen oficio de la Dirección de Exposiciones de la CNME.

Éstos fueron algunos momentos y piezas relevantes de la exposición:

- Un video introduce al visitante a la muestra y relata la cronología de las razas mexicanas, mientras un xoloitcuintle excepcional, Cipactli, modelo de artistas y campeón multipremiado, es testigo en taxidermia de su especie y contempla los restos óseos de un cánido del occidente mesoamericano, probablemente de la extinta raza izcuintli o perro mexicano común.
- Sobresalen las representaciones de tlachichis recuperados en distintas excavaciones arqueológicas de la cultura de tumbas de tiro, fase Comala, del Museo de Historia Regional de Colima.
- Piezas magistrales del Museo del Templo Mayor que revelan el atuendo del emblemático dios Xólotl, el caminante nocturno.
- Tablas wixárikas del Museo Nacional de Antropología que recrean el mito de creación de “la gente de las cuevas”, con la “perrita negra” que sería la madre de la humanidad,



Montaje de *Xolos, compañeros de viaje* en el Museo de El Carmen **Fotografía** © Museo de El Carmen, INAH

representada con los vibrantes colores huicholes.

- Lienzos novohispanos anónimos y de la autoría de Cristóbal de Villalpando muestran el dominio de las razas europeos en diálogo con los facsimilares de los códices *Florentino* y el *Laud* de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, testigos de la existencia de las razas mexicanas que se extinguieron, como los tlalchichis y los izcuintlis, y la azarosa supervivencia del xoloitzcuintle.
- El xolo, enigmático y estilizado, conserva un lugar predominante en la inspiración y la vida de los artistas de la plástica contemporánea. Jorge Marín, Flor Garduño, Carlos Ranc, Sergio Peraza, Mariana Yampolsky, Mario Martín del Campo, José Kuri Breña, Rodrigo Cruz y el maestro Francisco Toledo, han legado en bronce, plata, papel, jadeíta y otros materiales la imagen del compañero mexicano de vida y de muerte.

Con *Xolos, compañeros de viaje*, el Museo de El Carmen celebró el 80 aniversario

del INAH, ya que en la exposición están presentes la antropología física, la arqueología, la etnología y la historia del arte, además del trabajo de restauración, museografía y comunicación educativa, en un esfuerzo de divulgación que involucra a todos en el instituto.

La exhibición se diseñó para tener una larga y próspera vida, al visitar otras sedes. En fechas recientes, el Museo de El Carmen recibió, en su última magna exposición *Momias, ilusiones de vida eterna*, a 25 600 visitantes. Deseamos que *Xolos* rompa este récord.

Ciclos de conferencias, conversatorios e incluso la presencia de los xoloitzcuintles vivos, en ambientes controlados y en carácter de miniexposiciones especializadas de la raza, en convivencia con nuestros visitantes, generarán una experiencia significativa e incluyente de este patrimonio biocultural mexicano ancestral con resonancias actuales.

Xoloitzcuintle, glorioso superviviente, negro, pelón, mexicano: es por medio de tu historia como repasamos la nuestra.

Dificultades contemporáneas en el armado de una colección de arte: el caso del Musas

Ana Garduño*

El Museo de Arte de Sonora (Musas) es un recinto que nació sin colección en 2009, en la ciudad de Hermosillo. Desde 2011, su director, Rubén Matiella, propuso la construcción de un acervo permanente de arte actual en dos ámbitos: uno dedicado a documentar la producción artística de creadores nacidos en ese estado o radicados allí, y otro de alcance nacional. La idea consistió en formar repertorios de arte moderno tardío y contemporáneo. El problema es que los museos públicos en México —y no sólo el Musas— carecen de presupuesto para adquirir obras aisladas, mucho menos para forjar colecciones.

Pese a no disponer de las condiciones presupuestales requeridas, se comisionó a dos curadores y críticos de arte con una amplia trayectoria en el universo de lo contemporáneo, Edgardo Ganado Kim y Octavio Avendaño Trujillo, para diseñar guiones ideales de lo que mejor convendría en Sonora, de acuerdo con las condiciones específicas de la región.

Se trata de dos conocidos gestores culturales: Ganado Kim fungió como curador en jefe del Museo Carrillo Gil en la década de 1990 y se ha desempeñado como asesor en numerosos proyectos en el país y en Latinoamérica, además de haber sido curador de exposiciones significativas que dieron cuenta en diversos circuitos de nuestra historia artística reciente.

A su vez, Avendaño fue curador del Museo de Arte Moderno y se ha interesado de manera señalada en contribuir

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

al posicionamiento de jóvenes creadores que personifican una alternativa novedosa en el ámbito nacional. Empezó una investigación que dio como resultado una reveladora historiografía del arte local y un padrón de artistas y piezas emblema de su producción, con base en la cual se impulsó una primera etapa de recaudación (2016-2017), en la que se convocó a donar a artistas sonorenses activos o a sus descendientes. Tras sendas negociaciones, se entregó, bajo la figura de donación directa —es decir, sin recibir pago alguno—, un lote significativo con el que se configuró el acervo matriz del Musas.

El primer resultado fue *Sonora 1.0/ Apuntes para una colección*, exposición inaugurada en 2017. Allí se ensambló un apretado resumen de lo sonorenses de los últimos 40 años, dado que reunió un conjunto significativo de pintura, escultura, video e instalación. Fueron más de 50 autores y 80 obras, en cuatro núcleos curatoriales. Hasta la fecha, el lote original se ha complementado con nuevas donaciones. Se trata de creadores tan prestigiosos como Lucía Ocegüera, Paula Martins, Alejandra Dessens, Miriam Salado, Griselda Benavides, Héctor Martínez Arteche, Sergio Rascón, Javier Ramírez Limón, Miguel Fernández de Castro, Alfredo Káram, Juan Carlos Coppel, Carlos Iván Hernández y muchos más.¹

Por su parte, Ganado Kim es responsable de la formación de un acervo para el Musas de creadores mexicanos que gozan de una excelente fortuna crítica y cuyas obras son representativas de lo que ocurre en la escena artística nacional. Para esto se buscó el enlace con el Programa Pago en Especie de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, mediante el cual los creadores pagan sus impuestos con obra seleccionada por el curador y las piezas se entregan bajo el concepto de donación al museo.² Además, la campaña de concesión directa, con base



La fachada del Musas contrasta con la arquitectura sonorenses **Fotografía** © Axel G. Barrios Carranza/archivo del Museo de Arte de Sonora

en negociaciones con artistas, sigue rindiendo frutos. Así, se han recibido trabajos de Graciela Iturbide, Magali Lara, Isabel Leñero, Carla Rippey, Alberto Castro Leñero, Gabriel de la Mora, Jorge Marín, Luciano Spano, Gustavo Monroy, Roberto Turnbull, Alejandro Pintado y muchos más.

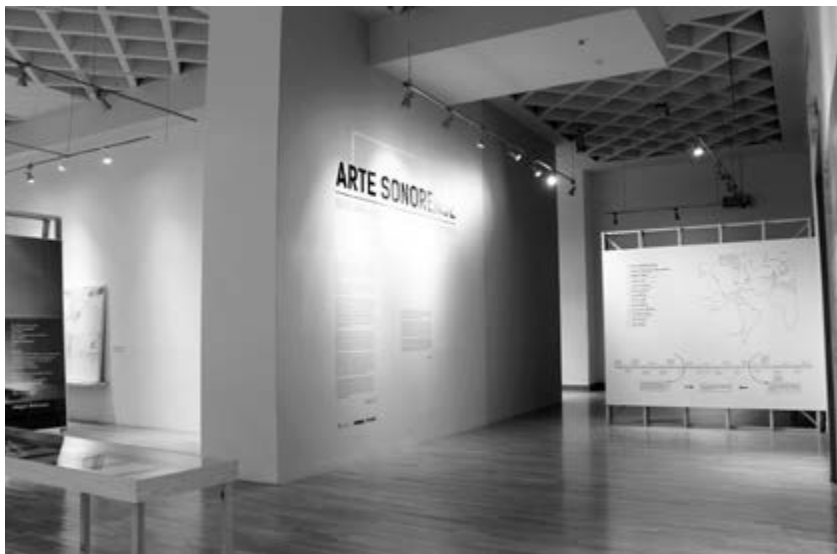
Tal es la mayor apuesta del Musas, espacio que busca afianzarse como uno de los proyectos culturales más trascendentes del primer periodo del nuevo milenio en el norte de México: forjar una colección permanente para el resguardo, la conservación y la investigación del patrimonio artístico interno y, mediante éste, fraguar una historiografía de la plástica sonorenses, emparejada con la nacional. Además, le permitirá al recinto organizar curadurías con un porcentaje mayor de obras propias, para dejar de estructurar sus narrativas visuales con una dependencia absoluta de préstamos temporales.

Fuera de algunos museos en la Ciudad de México y de algunas fundaciones privadas —como Amparo o Jumex—, las instituciones públicas del país —y no sólo las del norte— no están actualizando sus acervos ni mucho menos integrando colecciones. El

caso del Musas es relevante ya que representa un esfuerzo enorme de diversos agentes culturales comprometidos con este objetivo. Aquí es necesario mencionar que un sector de la clase empresarial sonorenses ha contribuido con generosidad al donar obra de sus colecciones privadas o al pagar el costo de piezas que se trasfieren de modo directo a la institución.

Resulta justo reconocer que, durante décadas, innumerables coleccionistas particulares y artistas tanto nacionales como extranjeros han apoyado a múltiples instituciones museísticas ubicadas en diversos estados de la Federación. Más aún, la generosidad de los creadores, sonorenses y nacionales, ha sido excepcional: ha estado acorde con la tradición donataria en el territorio nacional, pues en casi la totalidad de los museos que documentan manifestaciones artísticas, internas o globales, se cuenta con piezas cedidas por los propios creadores, ya sean de su propia autoría o de su propiedad. Ésta es tal vez una de las mayores fortalezas, pasadas y presentes, de nuestro escenario cultural.

En Sonora, desde el Musas, se intenta construir una cultura del patrocinio cuyos objetivos excedan la



Museografía del Musas **Fotografía** © Axel G. Barrios Carranza/Archivo del Museo de Arte se Sonora

corta duración, que privilegie el desarrollo cultural y la educación artística de públicos amplios y, además, apoye expresiones experimentales o novedosas. Es toda una empresa cultural, sin perder de vista que el Estado debe diseñar e instrumentar un programa oficial de adquisición sistemática para el fortalecimiento de las colecciones públicas.

La responsabilidad es de las autoridades, pero también de la sociedad civil. Resulta indispensable contar con ambos sectores, con plena conciencia de sus derechos así como de sus responsabilidades culturales. Al proyecto del Musas sólo le hace falta continuidad para alcanzar una etapa necesaria de consolidación.

La apuesta está en el aire.

Notas

¹ *Sonora 1.0 / Apuntes para una colección*, Hermsillo, Museo de Arte de Sonora, 2018.

² Para este tema, véase mi texto "Pago en especie: a 55 años de un convenio patrimonializador", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxiv, núm. 100, primavera de 2012, pp. 231-239, recuperado de: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2332/2288>>.

Emiliano Zapata en la gráfica viva

Yunuén Sariego*

El 3 de agosto de 2019 se inauguró la muestra *Zapata vivo a través de la gráfica* en el Museo Nacional de la Estampa, con sede en la Ciudad de México. Con más de 60 artistas y alrededor de 100 obras, reunió una serie de piezas en torno a la figura de Emiliano Zapata a un siglo de su asesinato.

Al visitar la exposición, los públicos encontrarán obras interesantes y divergentes creadas mediante el grabado. Se trata de piezas críticas, a veces irreverentes, innovadoras, elaboradas con técnicas tradicionales y actuales: estampas, procesos, gestos y objetos transdisciplinarios, tridimensionales, participativos, experimentales, efímeros, comestibles, portátiles.

Entre éstos se encuentran obras que por lo regular no se considerarían parte del grabado, como las elaboradas con técnicas mixtas o aquellas que involucran procesos digitales. Por un lado, se trabajaron desde una idea abierta acer-

* Curadora de la exposición.

ca del grabado, y por el otro, con renovadas concepciones sobre Zapata.

Así, los trabajos se expanden y dialogan con los modos de entender las imágenes icónicas del *Caudillo del Sur*. Miran a través —a veces a contrape- lo— de la imagen del líder campesino y de las conmemoraciones de su legado; hablan de él, ya sea de manera figurativa, simbólica o abstracta, para representarlo o deconstruirlo, cuestionarlo y reinventarlo; refieren a las revoluciones más actuales: porque hoy seguimos luchando por el cuidado de la tierra, por la libertad de expresión, para que la libertad y la justicia sean un hecho y para que exista la equidad de género.

La mayor parte de las obras se realizaron ex profeso, a efecto de dar espacio a los artistas vivos para hablar, a través de su trabajo, sobre las maneras en que Emiliano Zapata se muestra vigente, además de permitir mirar los nuevos rostros de la resistencia. La exhibición estructura su recorrido con base en temáticas diversas en torno al símbolo del *Caudillo del Sur*: la lucha por la equidad de género, la imagen de Zapata en el espacio urbano, las mil caras del revolucionario, la defensa de la tierra en la gráfica tradicional, la constante presencia de este personaje en otras luchas, así como la defensa de la tierra desde la sustentabilidad. La premisa de la exhibición es que Zapata está vivo en la gráfica contemporánea, y se fundamenta a partir de varios puntos de discusión.

En el vestíbulo de la planta baja se ubican piezas referentes a una de las luchas más actuales e irresueltas, la equidad de género, bajo la idea de que cualquier lucha vigente debe ser inclusiva. Hoy se hace claro que la continuidad del debate por la justicia y la igualdad demanda tener una perspectiva de género. Algunas de las piezas que integran este núcleo son *Zapatecutli: vida digna en libertad*, de Rolando de

la Rosa; *Emiliano Zapata vestido como Adela Velarde* y *Adela Velarde vestida como Emiliano Zapata*, de Diego Álvarez, *Ocote*; la instalación elaborada por el colectivo Guindah, conformado por mujeres artistas que cuestionan y reconstruyen la idea del líder masculino, así como los *Paliacates revolucionarios* de Nuria Montiel, bordados y estampados en serigrafía, en referencia a las mujeres invisibilizadas durante la Revolución y que serán reimprimos con el público que visite la muestra.

Al continuar el recorrido, en las escaleras se localiza una intervención hecha por diversos colectivos, entre los que se encuentra el de La Buena Estrella, que mediante la gráfica y el arte público establecen vínculos con comunidades de la zona y de otros barrios, a través del arte participativo. En esta ocasión desarrollaron dinámicas en las que el público portó tatuajes lavables inspirados en la exhibición.

Por su parte, Gran Om & Co. introdujo, a través de sus carteles y estenciles, un proyecto conformado por creadores inspirados políticamente por las luchas del zapatismo de Chiapas, con quienes dialogan de cerca. Stencil México es un colectivo que trabaja compartiendo imágenes y técnicas relacionadas con el arte urbano nacional, para generar vínculos y proyectos. Relacionados con otros colectivos de arte de Oaxaca, como Asaro o Jaguar Print, elaboran trabajos en comunicación con diversas comunidades para dar talleres, compartir técnicas innovadoras e intercambiar conocimiento. Por último, María Pistolas es un colectivo conformado por una pareja de artistas grabadores que se inclinaron al estencil y cuyo emblema es la lucha social, así como el intercambio de saberes y técnicas a través de diversas redes.

En el vestíbulo de la planta alta se abrió un espacio para la estampa mexicana como vehículo de comunicación social que se ha ocupado de hacer pú-



Detalle de la museografía de la exposición en el Museo Nacional de la Estampa **Fotografía** © Yunuén Sariego



La exposición reunió más de 100 obras, la mayor parte creada ex profeso **Fotografía** © Yunuén Sariego

blicas noticias y eventos, además de difundir imaginarios de la cultura e ideas políticas. Éstas aparecieron en forma constante durante el siglo xx, y hoy en día continúan tomando el espacio de lo público: las calles, los muros de las ciudades, los periódicos. Allí es posible observar obras de artistas como Orquídea 5 Vocales, Triana Perera, Mario Guzmán, Saúl Pereyra y Alé Souto, entre otros.

En la siguiente sala se habla de las mil caras de Zapata, con piezas que narran de manera patente cómo el líder revolucionario representa a un sinnú-

mero de personas en un país tan plural como México. Una de las constantes en los relatos es su origen diverso. A la vez, es viable preguntarse por qué personas de diversos orígenes, géneros y edades se identifican hoy con él. Si representa importantes ideales para tantos es porque está marcado en nuestra memoria. Está vivo porque habita en ideales compartidos, como símbolo de discrepancia, de resistencia. Cabe resaltar de este espacio el video documental de Samantha Chaparro y los grabados del artista Filogonio Naxin.

En otra de las salas se incluyeron piezas de creadores de épocas diversas que, con gran maestría en el grabado y la iconografía tradicionales, retratan al líder como una pieza fundamental de la lucha agraria y hablan de él como defensor de la tierra en su tiempo. Varios de ellos constituyeron gran parte del discurso gráfico de la Revolución Mexicana e influyeron en otros artistas de generaciones posteriores.

La muestra incluye propuestas que plasman la continuidad de esta figura central, reinventada como representación de la defensa por la igualdad, la justicia, la tierra, la democracia, la paz y la defensa del medio ambiente. El levantamiento zapatista, Atenco, la APPO y Ayotzinapa, entre otros, son movimientos sociales que han recurrido al símbolo del líder suriano. Las obras de esta sala se hallan creadas con técnicas y soportes más contemporáneos del grabado, en diálogo con técnicas tradicionales, por artistas como César Urrutia, Irving Herrera, Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega, Carmen Giménez Cacho y Yutsil Cruz.

La gráfica conocida como “expandida” ocupa un espacio importante en la muestra, puesto que trasciende los límites de la bidimensionalidad y de las disciplinas artísticas. La sala central es ejemplo de tal diversidad, ya que es allí donde prevalecen medios y soportes que abarcan el grabado en intervenciones tridimensionales, técnicas como el *collage*, la creación de placas por medio de técnicas láser, en impresión 3D, en cera y *triplay*, entre otras. Varias de las piezas expuestas analizan y cuestionan la actualidad del símbolo zapatista al reflexionar sobre el uso de la imagen del líder y el hecho de que muchas veces lo que queda en nuestra mente acerca de un personaje son imágenes. ¿Qué significan hoy éstas? De ese espacio destacamos las obras de Demián Flores, Omar Arcega, Raúl Cerrillo, Pablo Cotama, Zamer, Gabriela Morac, Carlos Soto y Christian Albrecht.

En la última sala se habla de una de las luchas más importantes hoy en día: el cuidado de la tierra, no sólo en el sentido de la propiedad, sino también de su preservación, presente en la gráfica, pues allí se expone una serie de obras que hablan de la actualidad de la defensa de la tierra desde las luchas de la Revolución Mexicana, el entorno en el cual habitamos pero que debemos defender como un bien común. Varias están elaboradas con materiales menos tóxicos: electrólisis, grabado láser e impresiones digitales, entre otras que nos recuerdan que, además de que la tierra es de quien la trabaja, pertenece a quienes la cuidamos. De allí destacamos las *Tortillas revolucionarias* elaboradas por Alejandra España, las obras hechas por artistas provenientes del Taller de Grabado Láser de la Universidad Nacional Autónoma de México y piezas de Santiago Robles y Francisco Quintanar.

Un elemento fundamental de la exposición es que muestra cómo un museo nacional abre sus puertas a la comunidad de artistas contemporáneos para expresar en forma creativa su visión sobre la actualidad de la lucha que encabezó Zapata. Los creadores convocados respondieron a la participación en la muestra de manera apasionada y generosa, a modo de elaborar visiones sobre sus propias luchas, una de las cuales es abrir las propias fronteras del arte.



Fotografía © Yunuén Sariego

La presencia de estos artistas resultó decisiva, ya que su arte establece vínculos con las comunidades a partir de una estética participativa y dialógica. En ese sentido, la lucha revolucionaria se lleva a cabo en sus trabajos, pues se genera desde una gráfica viva, en la que la mirada de los públicos y los artistas jóvenes adquieren una presencia central.

En suma, la exposición se convirtió en un relato innovador que da voz a quienes hoy viven la Revolución de otras maneras, y a quienes desde sus miradas particulares hablan de cómo, en el arte, la Revolución vigente debe ser incluyente, multívoca, transdisciplinaria y abierta a los nuevos modelos disidentes del arte ✚

FACEBOOK



Gaceta de Museos

SÍGUENOS

TWITTER



@gacetademuseos

Criterios editoriales

ESPECIFICACIONES SOBRE LA COLABORACIÓN

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

ESPECIFICACIONES DE EDICIÓN

Las colaboraciones se pueden presentar en los siguientes formatos:

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

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

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

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

Todas las colaboraciones deberán cumplir con los siguientes requisitos:

ARTÍCULOS

- Incluir un *abstract* inicial de entre 7 y 10 renglones, con entre 5 y 7 palabras clave, a fin de anclarlos a la plataforma de la Mediateca del INAH.
- Las referencias dentro del texto se citarán entre paréntesis (Borges, 1994: 49).
- Las notas explicativas se incluirán al final del artículo.
- La bibliografía citada se incluirá al final del texto con el siguiente formato:

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

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

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

IMÁGENES

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

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

- Nombre del autor.
- Centro de trabajo actual.
- Correo electrónico.

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



Federico Hernández, Jorge Enciso, Silvio Zavala, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins en la exposición *Orozco y la Revolución*, febrero-marzo de 1951, Museo Nacional de Historia
Fotografía © Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia, sección Documentos, Exposiciones

Impulsores del arte moderno en México

Thalía Montes Recinas*

Con motivo del xxxiii aniversario de la promulgación de la Constitución mexicana de 1917, y a poco más de un año de la muerte del artista José Clemente Orozco, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) organizó la exposición *Orozco y la Revolución*, inaugurada en febrero de 1951 en el Museo Nacional de Historia. Entre las obras exhibidas, se seleccionaron las litografías *Soldaderas* (1928) y *Zapatistas* (1935), y como parte de los dibujos, *Cucaracha* (1915-1917) y *El capataz* (1928); en cuanto a trabajos al óleo, *El combate* (1920), *Niño muerto* (1922) y *Pancho Villa* (1931), y de tem-ples, *El fusilamiento* (1941).

El acervo presentado en la exhibición formaba parte de la colección del doctor Álar Carrillo Gil, quien a partir de la amistad con Orozco se convirtió en el principal coleccionista de su obra. La siguiente cita, tomada del Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (sección Documentos, Exposiciones) es precisamente de Carrillo Gil, incluida en la invitación de la muestra, junto con líneas de Luis Cardoza y

Aragón, Justino Fernández, Manuel Toussaint y Silvio Zavala: "Cada día me convenzo más de que Orozco fue el artista por excelencia de la Revolución, el crítico implacable de este movimiento, que pudo expresar con mayor acierto los juicios sobre este dramático período de nuestra historia".

La exposición fue inaugurada por el subdirector del INAH, el también artista plástico, Jorge Enciso Alatorre, quien junto con Clemente Orozco formó parte del grupo de pintores jaliscienses impulsores del arte moderno en México.

En esta fotografía, Enciso es acompañado por el historiador Silvio Zavala, director del Museo Nacional de Historia, Federico Hernández Serrano, jefe del Departamento de Arte del mismo museo, y dos grandes influencias de los movimientos artísticos del país: Leopoldo Méndez, uno de los grabadores más importantes de México, y el muralista e ilustrador Pablo O'Higgins ✦

* Museo Nacional de Historia, INAH.



GACETA DE MUSEOS

Federico Hernández, Jorge Enciso, Silvio Zavala, Leopoldo Méndez
y Pablo O'Higgins en la exposición *Orozco y la Revolución*,
febrero-marzo de 1951, Museo Nacional de Historia

© ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, SECCIÓN DOCUMENTOS, EXPOSICIONES



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

