

MARIO VÁZQUEZ
Obra museológica y museográfica

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente Rafael Tovar y de Teresa

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Directora General

María Teresa Franco

Secretario Técnico

César Moheno

Secretario Administrativo

José Francisco Lujano Torres

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Coordinadora Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

Directora de Exposiciones

Eva Ayala Canseco

Director de Museos

Juan Garibay López

Directora Técnica

Mónica Martí Cotarelo

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Gloria Falcón

Fernando Félix y Valenzuela

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Miriam Kaiser

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor

Rodolfo Palma Rojo

Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

Coordinadores del número

Ana Graciela Bedolla y Fernando Félix y Valenzuela

Editora Carla Zurián de la Fuente

Redactora Leticia Pérez Castellanos

Fotógrafo Gliserio Castañeda García

Edición y diseño Raccorta

Portada Mario Vázquez (centro) con Georges Henri Rivière (derecha) y el biólogo brasileño Luis Feio (izquierda), 1962

Fotografía © Mario Vázquez, acervo personal



CONACULTA

75 ANIVERSARIO INAH

GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 60, diciembre de 2014-marzo de 2015, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. 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: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), Av. San Lorenzo núm. 244, Col. Paraje San Juan, Deleg. Iztapalapa, C.P. 09830, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 1 de diciembre de 2014 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.

Sumario

- 2 Presentación
- 4 Magisterio
César Moheno
- 8 Diálogo con Mario Vázquez: su museografía
Ana G. Bedolla Giles y Fernando Félix y Valenzuela
- 18 “La luz es mágica”: Mario Vázquez Rubalcava
y las exposiciones internacionales
Leticia Pérez Castellanos
- 28 De personajes y otros mitos del ICOM:
el gurú Mario
Yani Herreman
- 40 Tres momentos en la actividad museológica
de Mario Vázquez
Alejandro Sabido Sánchez-Juárez
- 52 Al admirado y muy querido Mario Vázquez,
en su Casa del Museo: lugar sagrado de las
diosas de la memoria
Cristina Antúnez
- 60 Primavera de 1991. La nueva museología
en Oaxtepec, Morelos
José Luis Perea
- RESEÑAS
- 68 Fernando Gamboa, museógrafo
Tomás Zurián
- 70 La experiencia en el museo, “revisitada”
Manuel Gándara
- 71 Dialogando con el público, difundiendo una
cultura: *Mayas. Revelación de un tiempo sin fin*
Alejandra Barajas
- FOTO DEL RECUERDO
- Durante el montaje de la Sala de las Culturas
de Oaxaca
Carla Zurián

Presentación

El comité editorial de GACETA DE MUSEOS decidió dedicar este número a un protagonista de la historia de los museos de México y del mundo: Mario Vázquez Rubalcava, un personaje indispensable para entender los procesos de transformación que experimentaron los museos durante las últimas décadas del siglo xx al cuestionar las bases de su papel en la sociedad, los propósitos que animaban su quehacer, así como al poner en tela de juicio la relación entre los Estados nacionales y las prácticas de sus museos.

Mario Vázquez Rubalcava, hombre de gran personalidad, clara inteligencia y amplia cultura, también ha dejado una profunda huella en el campo de la museografía como creador de un estilo propio, fundado en un entorno histórico y cultural, el cual nos revela en la entrevista incluida en este ejemplar: “Nunca dejé de hacer museografía”. También nos habla de que su manejo de la luz procede del arte de los contrastes que encuentra en el estudio del barroco; que su influencia en el uso del color viene del arte popular; que en el diseño del espacio manifiesta la influencia de su experiencia dancística y teatral: jerarquiza, establece niveles, construye un diálogo entre las piezas a partir de líneas paralelas y diagonales.

Pero el maestro Vázquez Rubalcava tiene una preocupación central: el pueblo, los públicos y cada uno de los visitantes que, llegados de distintas latitudes, con diferentes formaciones, edades, ideologías y maneras de aproximarse a su pasado, se congregan en un museo. Por eso se define como un comunicador en busca de lo que él mismo llama la “acción emocional” y se refiere a la gran posibilidad de provocar el descubrimiento, la sorpresa, la emoción, el establecimiento de conexiones personales y contextuales: “Estimular, ubicar, inquietar, inspirar, eso es lo importante”, nos dice.

En su artículo “Magisterio”, César Moheno aporta una visión interesante sobre la influencia de la obra del maestro. Afirma que “Mario ha hecho que generaciones y generaciones de mexicanos hayan dialogado con nuestro pasado y [que] con ello hayan sumado su mirada a la construcción de nuestra identidad”.

En “‘La luz es mágica’: Mario Vázquez Rubalcava y las exposiciones internacionales”, Leticia Pérez Castellanos presenta un recuento de las exposiciones internacionales realizadas por Mario Vázquez que ha sido posible documentar y aporta una imagen sugerente que sintetiza la trayectoria del maestro, al integrar sus actividades en el plano internacional, los puestos que desempeñó y las principales exposiciones que realizó.

Por su parte, Yani Herreman, en “De personajes y otros mitos del ICOM: el gurú Mario”, da cuenta de la intensa actividad internacional desarrollada por el profesor Vázquez mediante los organismos dedicados a los museos desde la UNESCO, así como de su participación entusiasta en el establecimiento de la sección mexicana del ICOM.

Más adelante Alejandro Sabido, en su escrito “Tres momentos en la actividad museológica de Mario Vázquez”, pondera el peso específico de sus aportaciones a la luz de las propuestas y los planteamientos vertidos en la Asamblea General del ICOM de 1971, celebrada en Grenoble, Francia, y en la Mesa Redonda de Santiago de Chile del año siguiente. Asimismo destaca su relevancia porque en tales instancias se generó una nueva postura decididamente política, que colocó a los museos frente a un imperativo de vinculación con el desarrollo y que de manera consecuente dio nacimiento a la llamada “nueva museología”.

En otro texto de este número, “Al admirado y muy querido Mario Vázquez, en su Casa del Museo: lugar sagrado de las diosas de la memoria”, Cristina Antúnez evoca la experiencia de La Casa del Museo impulsada por el maestro Vázquez en diferentes zonas marginadas del Distrito Federal, además de que narra el surgimiento del proyecto como resultado de una reflexión crítica sobre la relación entre el Museo Nacional de Antropología y sus visitantes, y como una opción para dotar a las colonias populares de un espacio para encontrarse, explicarse, cuestionarse, en virtud de que se pretendía “poner el pasado al servicio del presente”.

En “Primavera de 1991. La nueva museología en Oaxtepec, Morelos”, José Luis Perea nos habla de la Declaración de Oaxtepec, derivada de una reunión del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (Minom) y un Foro Nacional de Museos Comunitarios, auspiciados por el maestro Mario Vázquez desde la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH. Esa reunión se nutrió de distintas experiencias comunitarias y allí se enfatizó en la relevancia de la función educativa de los museos, en la iniciativa de las comunidades y en el fortalecimiento de los lazos de solidaridad “en la perspectiva de solución de los problemas clave para su propio desarrollo”.

Mención especial merece la inclusión a lo largo de este ejemplar de algunas de las caricaturas realizadas por la arquitecta Coral Ordóñez García (QEPD), coordinadora de La Casa del Museo y original cronista gráfica de ese proyecto.

Por último, debemos admitir que con este esfuerzo aún no hacemos justicia al maestro Mario Vázquez. Es mucho lo que falta por decir y documentar. No obstante, confiamos en que este número de GACETA DE MUSEOS –al reunir diversas miradas y experiencias– cumple con tres propósitos principales: contribuir a una visión panorámica de la magnitud de la obra del maestro; otorgarle un merecido reconocimiento por su valor y su originalidad, así como alentar la investigación que sin duda enriquecerá el desarrollo de la reflexión y la práctica de los museos ❖.

Ana G. Bedolla Giles y Fernando Félix y Valenzuela



Magisterio*

César Moheño**

Caía una ligera llovizna cuando pisó suelo tropical a finales de los ochenta.

Su largo cabello gris, su luenga barba ensortijada a punto de ser blanca y sus pasos casi suspendidos por encimita del suelo, nos hacía entornar los ojos entre la niebla pues, en el relámpago del instante, lo que se veía era la viva imagen de Antônio Vicente Mendes Maciel, *O Conselheiro*, el entrañable personaje de *Los Sertones* de Euclides da Cunha y de *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa.

“Surgió en Bahía el anacoreta, con cabellos que le llegaban hasta los hombros y barba larga y desgredada enmarcándole el rostro... donde surgían los ojos fulgurantes, enfundado en hábito de mezclilla” dice da Cunha del *Conselheiro*. “Era imposible saber su historia”, agrega Vargas Llosa al retrato, “pero algo había en su facha tranquila, en sus costumbres frugales, en su imperturbable seriedad que, aún antes de que diera consejos, atraía a las gentes”.

Cuando ya estaba cerca y la neblina disipaba la sorpresa, no cabía duda ninguna. La esbelta figura que caminaba enmarcada en el horizonte verde de la selva, y de la que irradiaba una sonrisa a un tiempo alegre, luminosa y tranquilizadora era Mario Vázquez, el gran museógrafo mexicano.

Llegaba a Tabasco a coordinar la factura del Museo de Sitio de la zona arqueológica de La Venta, cobijado por un conjunto arquitectónico de grandes palapas erigidas por las diestras manos de campesinos pescadores del litoral de Campeche.

Lo había conocido apenas un año antes cuando era el museógrafo en jefe del Museo Nacional de Antropología. Todos lo miraban con admiración. La palabra de Mario alumbraba enseguida la solución a todos los problemas. Junto con otros grandes amigos, su solidaridad había salvado la última etapa de la restauración del ex Convento de Santo Domingo de Oxolotán, en el lindero entre Tabasco y Chiapas: gracias a ellos y a un camión repleto de materiales museográficos pudo erigirse su museo de sitio, el espacio que contaba su historia.

Lo que no sabía en aquel momento es que Mario Vázquez tenía tras de sí una vida de grandeza. Habiendo sido bailarín, una lesión en la rodilla lo acercó al trabajo en los museos desde su primera juventud, en los tardíos años cuarenta, para gloria de la difusión del patrimonio cultural mexicano. Las primeras enseñanzas en su oficio las recibió de Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa. Fue asistente del segundo en la exposición *Autorretrato mexicano* en la que conoció a Diego Rivera, al Dr. Atl, a David Alfaro Siqueiros, a Francisco Goitia, a José Chávez Morado y a El Corcito. Años después trabajó en la creación de la museografía del Museo Nacional de Antropología, en la que compartió afanes con Iker Larrauri, Alfonso Soto Soria, Constantino Lameiras, coetáneos que imaginaron y, con sus manos, construyeron una manera de observar el legado que es nuestro patrimonio cultural.

Las manos y la mirada de Mario Vázquez han recorrido prácticamente todos los museos de México. La delicada manera de presentar a nuestros sentidos nuestra historia cultural hace que, cuando cruzamos el umbral de estos recintos de las musas, Mario nos enseñe que las vasijas, las estelas, los tejidos, todas las piezas del

Mario Vázquez con Guillermo Bonfil y Arturo Warman en los últimos detalles de la exposición con que se inauguró el Museo Nacional de Culturas Populares, *El maíz: fundamento de la cultura popular mexicana*, 1991

Fotografía © Mario Vázquez, acervo personal





En el taller del mago. Seki Sano y su grupo de actores de la Escuela Dramática de México **Fotografía** © Tomada de revista *Fotofilm*, marzo de 1946

arte de nuestra tierra, son hoy racimos de vida mexicana. Podemos ver allí cómo se despliegan los gestos, los colores, la esperanza, los ideales en los que se han modelado los rostros de los hombres y mujeres de nuestro país. Cada mirada nuestra les da una vida nueva.

Así se manifiesta el delicado arte de prestidigitador de Mario Vázquez. Escuchándolo y viéndolo se aprende que por más cuidado y acabado que sea el conocimiento, será siempre incompleto si no encuentra una mirada, si no encuentra al otro, a los otros que lo completarán. Con su sonrisa —que no se va nunca, ni en la más intensa discusión—, su inmensa sabiduría —hasta logró que un aficionado loco por el beisbol entendiera las claves de la estrategia defensiva de los Aceros de Pittsburgh— y sus maneras suaves, Mario ha hecho que generaciones y generaciones de mexicanos hayan dialogado con nuestro pasado, y con ello, hayan sumado su mirada a la construcción de nuestra identidad.

Gracias a Mario Vázquez y su proyecto La Casa del Museo, vieron la luz en México los museos comunitarios, recintos en los que los hombres y mujeres de muchos de nuestros pueblos escriben y difunden lo que ellos deciden que es su historia. Esta forma del pensamiento humanista, que lo en-

laza también con Paulo Freire, es la raíz de lo que hoy se conoce en el mundo como *movimiento de la nueva museología* y que, siguiendo sus enseñanzas, inició en Canadá a principios de los años setenta.

Es el único museógrafo que desentraña el ritmo y la cadencia que necesita una exposición o un museo recorriendo sus salas mientras ejecuta una serie de *grand jeté en tournant*, la pirueta que tanta fama le otorgó a Barishnikov. Y sí, así lo hizo Mario Vázquez en el viejo Museo Histórico de Monterrey una medianoche ante la azorada mirada, las risas y las manos de decenas de jóvenes restauradoras que preparaban las piezas para ser exhibidas. Su cuerpo parecía recordar que el *Gran Sertón: Veredas* de João Guimarães Rosa se escribió pensando que formaba parte de la trilogía *Corpo de Baile*.

Sí. Desde que lo conozco he pensado que la palabra Mario rima con Magisterio. En la celebración de tus 90 años te digo desde aquí: ¡Salud, Mario! ¡Gracias por todo! ✨

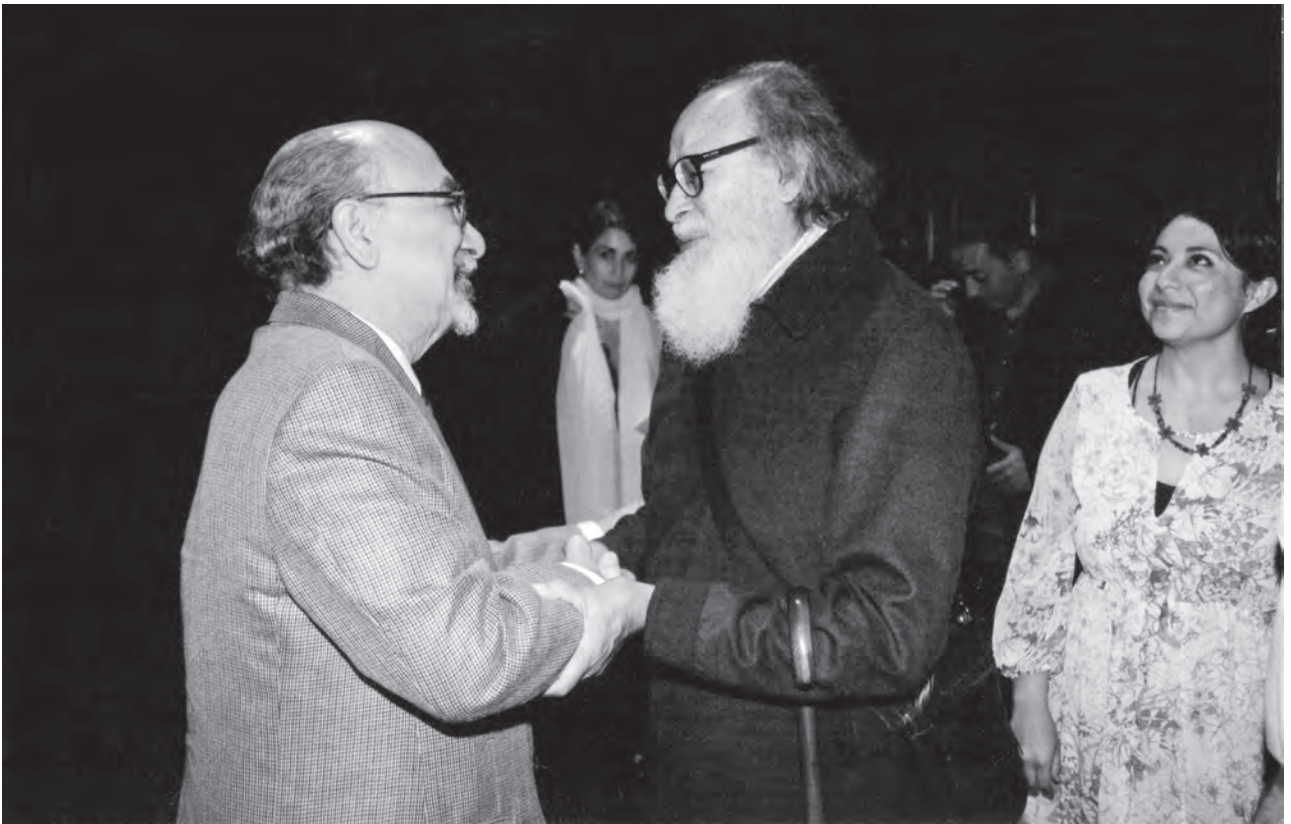
** Secretario Técnico del INAH

Nota

* Texto publicado en *La Jornada* (14 de enero de 2013) y reproducido con autorización.



Con María Teresa Uriarte y Eduardo Matos Moctezuma en el Homenaje realizado por la UNAM, 2013 **Fotografía** © Difusión Cultural-UNAM, Dirección General de Artes Visuales-MUAC



Con Alfredo López Austin, 2013 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal



Diálogo con Mario Vázquez: su museografía

Ana G. Bedolla Giles* y Fernando Félix y Valenzuela**

INICIO

Fiel a la fama que lo precede, el profesor Mario Vázquez llega con puntualidad a la cita en la cafetería del Museo Nacional de Antropología, su casa durante décadas por derecho propio. Participó en su creación y no dejó de hacer museografía, aunque fuera el director y eso le exigiera desempeñar una mayor carga de trabajo.¹

Cuesta un poco iniciar la entrevista. El maestro espera preguntas inteligentes, abiertas, en vez de un cuestionario que limite la reflexión. De una revisión rápida a las interrogantes que proponemos va emergiendo una visión penetrante, experimentada, que duda de las generalizaciones que simplifican y mejor destaca el carácter único de cada aspecto de la conversación. Problematiza. Así, al preguntarle sobre las exposiciones que más le gustaron, responde:

—No me pregunten esas cosas. No sé. Me gustó cómo monté una exposición sobre el oro prehispánico de Colombia. Entonces tenía un nuevo entorno, madera, mucha madera; fondo de tela adecuado para destacar el color. Cuando monté la exposición de odontología prehispánica eran puros dientes mutilados, eran mandíbulas y maxilares con restos de abscesos apicales. Quedé muy contento, porque había podido mostrarlos no como unos horribles dientes, sino como algo con su atmósfera teatral y se veían bellos. ¿A cuál me refiero, al oro, a los dientes, o a una exposición sobre el traje indígena que también me gustó?

Asimismo alude a la museografía actual y a un cuestionamiento sobre los recursos electrónicos:

—Si me preguntan sobre los ambientes creados por medios audiovisuales, pues qué les voy a decir, ¿una explicación? ¡No puedo! Les voy a decir: todo se vale.

—¿Todo se vale?

—Siempre y cuando haya equilibrio; siempre y cuando el mensaje llegue claramente al visitante y que el conjunto de la exposición ponga en evidencia, en valor, a la colección, al objeto, y no a la museografía ni al recurso técnico. Las exposiciones virtuales... Me gustan. Sí, sí, debido a que son mejor que nada.

”Soy de una generación que en parte rechazó la música grabada porque no se puede comparar con la música viva. Sí, es cierto, pero tú no puedes tener a tu disposición, cuando te da la gana, a la orquesta filarmónica de tal o de cual. Y si no tienes la posibilidad de escuchar en vivo esa música, como no la tiene la inmensa mayoría de la población, ¿qué haces? No va a estar Beethoven cerca de ti, ni Brahms, ni Bach ni quien tú quieras [aunque] es superior a la música grabada. Es mejor que nada, ¿no? De una manera o de otra te estimula, te inquieta.

”Lo ves en el cine. ¿Ven cómo trabaja el cine? No es la realidad. Tú nunca has estado en la guerra. Sin embargo, ves una película de guerra y te llega y sientes. No es la realidad, pero te funciona como tal. Pero no... Les estoy poniendo un mal ejemplo.”

Se detiene ante otra pregunta. Esta vez sobre qué debería cambiar en los museógrafos para mejorar, para tener mayor proyección:

—Lo que tendría que cambiar básicamente en los museos, en todos los museos, es la cuestión presupuestal. Yo creo que los museos se encuentran dispuestos a cambiar, se encuentran dispuestos a innovar, a trabajar mucho. Están dispuestos a todo. Pero la realidad es que los museos no son una parte prioritaria de las necesidades presupuestales de los Estados.

”Estrictamente hablando, los museos no son más importantes que la educación, la salud o la economía. Sí son coadyuvantes necesarios, útiles para la cultura; son instrumentos extraordinarios para estimular, para movilizar y sobre todo para concientizar, para ayudarte a ubicar en tu realidad. Tú, como mexicano visitando este museo, o tú, como mexicano visitando los museos del extranjero, te ubican en tu realidad, en tu cultura, en los orígenes, en tu mundo. Vienes a este museo o vas al Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM, al MUAC, que es el más reciente, el más novedoso, el más dinámico. O el Museo de Historia Natural. Es lo mismo: desde chiquito te ubica en una cierta realidad. Desde chiquito te estimula, te inspira.



Mario Vázquez y Raquel García **Fotografía** © Tomada de la revista *Mañana*, 16 de marzo de 1946

”Estimular, ubicar, inquietar, inspirar: todo eso lo puede hacer el museo. Ahora, obviamente si tienes suficientes presupuestos para usar la tecnología contemporánea y usarla adecuadamente, no dejes que te coma, que no sea la tecnología el objetivo del museo, sino que sea el apoyo máximo para que el mensaje del museo llegue a su visitante. Eso es lo importante. Estás hablando con un señor viejo. Es importante que lo tengas en cuenta. ¿Por qué? Porque las generaciones cambian. Cambian las culturas, las modas, las formas de comunicación.”

Y al comentar sobre políticas de museos explica:

—¿La política de cuáles museos? ¿Ustedes creen que los museos siguen una corriente única? Cuando hablan de museos actuales, ¿se refieren a los museos más avanzados o se refieren a todos los museos? Porque cada quien está cumpliendo su trabajo. Y a veces un museo que no es de lo más avanzado está cumpliendo mejor su trabajo. La función de los museos más avanzados es ser vanguardia, es avizorar algo que todavía no está, pero que estará. Son de vanguardia, pues.

—Entonces, ¿cuál debería ser esa función de los museos? Usted habla de distintos tipos de museos, de que a veces los museos chiquitos o los más abandonados por las instituciones pueden ser los que cumplen mejor su función. Pero ¿cuál es esa función?

—La función es siempre la misma. Chico o grande, mediano, rico, pobre o millonario, la función siempre es la misma...

—Que es...

—Que es lo que no les voy a contestar —y ríe.

SU FORMACIÓN COMO MUSEÓGRAFO

Continúa el maestro:

—Ustedes quieren concretar una pregunta que diga: ¿cuáles son los elementos culturales que influyeron directamente en su formación y en su trabajo como museógrafo? Pues muchos. Miren, desde mi formación personal, desde mi extracción social. ¿Eso cómo me influyó? Una vez en el trabajo profesional, me llevaba a pensar en el público. Te iba a de-

cir en el pueblo, que es como lo he sentido, pero se oye muy de a tiro. Por eso digo “público”, que casi significa lo mismo. Me tocó educarme en la época de Lázaro Cárdenas y llevo muy bien impregnada, muy bien sellada la ideología que recibí desde niño. No de él en lo personal, pero del momento de ese México recién salido de la Revolución, en proceso de formarse con la orientación específica de Lázaro Cárdenas. Claro que ese país ya se venía conformando desde la época de Venustiano Carranza, de Álvaro Obregón, de Plutarco Elías Calles. A mí me tocó la época en que esa tendencia de consolidación se dio con una óptica social diferente, más de acuerdo con mi vida real, objetiva.

”¿Qué más? ¿Formación? Fundamentalmente en escuelas públicas. Toda mi vida. Es algo que en un país como el nuestro sí tiene que ver. Sí, cómo no. Por ejemplo, ¿cómo introyecto los elementos sociales del régimen de Lázaro Cárdenas? Pues a través de la escuela pública, primaria y secundaria. Si hubiera asistido a una escuela privada no habría introyectado los mismos elementos. Pero no: me tocó de un cierto lado.

”Ésa es una etapa. Luego me tocó en fortuna desarrollarme en un país en plena efervescencia intelectual. Un país con una música notable, una música con tendencias nacionalistas, una intelectualidad buscando el ser del mexicano; un país tratando de encontrar en lo económico su forma dentro de lo que nos tocaba ser en el conjunto de las naciones. Un país dinámico representado en su arte, en su pintura mural. Se notaba en la música, en las letras, en la poesía. Era un campo de cultivo muy rico. Y eso en mi caso... en mi caso, pues nada. Yo era un muchacho, un escuincle inconsciente. No es una etapa de conciencia. ¿Qué me tocó ya como etapa de conciencia? Cuando ya había gente como Silvestre Revueltas, como Carlos Chávez, como Diego Rivera, como Orozco, como Siqueiros, etcétera. No es que antes no hubiera habido nada, pero yo vine a descubrir a Saturnino Herrán, a Montenegro, a todos éstos mucho después. Vine a descubrir a Velasco, a todos los pintores y artistas mexicanos del siglo XIX, magníficos, mucho después. Primero conocí a los que eran actuales. Todo ese movimiento.

”En mí se reflejó en que me tocó estar en contacto con la danza moderna mexicana, con el grupo de Waldeen.² Después me tocó estar en contacto con el grupo de teatro de Seki Sano. ¿Qué estaban haciendo ellos dos? Rompiendo moldes. Waldeen y Ana Sokolov en la danza y Seki Sano³ en el teatro. Y en ese mundo me “enloqué”. Y luego, para acabarme de “enlocar”, descubrí la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Antes ya había pasado por otra etapa muy interesante: la de la Guerra Civil Española. En esa época de Lázaro Cárdenas sentíamos mucho como nuestra esa guerra, aquellos que íbamos a favor de la República, como la sentían como propia mexicanos y españoles a favor del franquismo. Me selló esa lucha del pueblo español.

Me selló tanto que siempre que quiero leer poesía acabo leyendo a César Vallejo.

”En la ENAH te encuentras un mundo maravilloso. No sólo es la temática: es el encanto de lo misterioso. La arqueología, la antropología física, la lingüística, todo aquello que descubrí porque en aquella época llevábamos un tronco común, con materias de todas las carreras. Las clases te las daba una pléyade de maestros, lo mejor de la antropología. Mis maestros fueron de la primera generación, de los que fundaron el INAH. No sólo era una generación de maestros mexicanos, sino también de maestros españoles como Pedro Bosch Gimpera, José Miranda, Juan Comas, o bien alemanes como Paul Kirchhoff, Johana Faulhaber, como Ada D’Aloja, que era italiana, y Mauricio Swadesh, norteamericano, de lingüística. Y de México no se diga. La flor y la nata de los estudiosos de la antropología. Llámalo Caso, Bernal, Jiménez Moreno... De todas las especialidades. Todo eso junto es lo que inconscientemente se reflejó en la museografía que hice cuando ya me dediqué a hacer museografía.

”Es una etapa en que uno es como esponja. Estoy pensando que tengo mucho la tendencia a unos claroscuros que siento que no me venían de lo prehispánico; siento que más bien me vinieron del arte colonial mexicano, y ahí entra nada menos que el gran maestro Francisco de la Maza. Es decir, estás absorbiendo el conocimiento y la sensibilidad de todo ese grupo de maestros, aunque unos te influyen más que otros.

—Podemos entender que usted perteneció a una generación y se nutrió de toda esa riqueza. Pero usted hizo que todos escucháramos una voz propia. Hizo una museografía original. Usted es creador de un estilo propio.

—¿Eso yo lo dije?

—No, eso creemos nosotros.

—Bueno, posiblemente. Es normal. Se da entre los pintores, entre los músicos, entre los escritores, los poetas, los arquitectos. ¿Cómo absorbo la cultura de mi grupo social, cómo absorbo la cultura nacional?

”Pues sí. La absorbí. Me tocó la etapa de la Segunda Guerra Mundial, muy importante, y fueron varios años. Y con el nivel de información que se tenía en la época, cuando todos los días leías el desarrollo de la guerra y tomabas tu bando. Me llegó el gusto por la música clásica desde muy temprana etapa. ¿Por qué desde muy temprana etapa, a pesar de mi extracción social? Porque a partir de la Segunda Guerra Mundial existió una estación de radio fundada por los alemanes, que se llamaba la XELA, la única que te daba noticias del lado alemán; todas las otras hablaban de los Aliados. ¡Pero qué música pasaban, hasta las 12 de la noche y sin anuncios, porque el gobierno alemán la subsidiaba! Por ahí me entró la música clásica; obviamente ésa fue la base. Ahí estaba la obertura, los movimientos con diferente ritmo y énfasis.



Mario Vázquez con su equipo de trabajo, Manuel Oropeza y José Lameiras, preparando el montaje de la exposición *Oro de Colombia Fotografía* © Mario Vázquez, acervo personal

Primero uno, luego el otro y luego crean sus contradicciones y después el gran final, como una ópera, como en el teatro.

”Con Seki Sano fue el sistema Stanislavski. Difícil, muy difícil. Acababas los ejercicios sintiéndote muy mal.”

—¿Por qué? ¿Tocaba muchas fibras muy personales?

—Era querer y no poder. Quiero salir de aquí, pero no puedo, no puedo —simula estar amarrado—. ¿Cómo vas a reaccionar? ¿Te jalas el pelo? ¿O golpeas el piano? ¿O te aguantas? Eso no tiene nada que ver. ¿Por qué me preguntan esas cosas? —vuelve a sonreír—. Todo eso es interesante. En mi caso surgió un respeto a través de las enseñanzas de la ENAH por los aspectos prehispánicos, por los aspectos del México colonial. Introyectas ese interés de tus maestros, esa pasión de tus maestros. Pero cuando estás trabajando, cuando tienes el objeto en tus manos y cuando lo tienes que exhibir, entonces te nace un respeto, ¡qué cosa es!, una admiración, no sé... Miren, los objetos te dicen muchas cosas.

”La Casa de Moneda se creó muy temprano en la época colonial. Se fundó por una orden emitida por doña Juana la Loca, reina de España, que decía: ‘Que se establezca la Casa de Moneda y que todas las monedas que se acuñen ahí lleven una ‘eme’ latina con una ‘o’ pequeña, para que se sepa

que fue hecha en México’. Es el símbolo de México, y nosotros todavía no podemos dejar de ponerlo, porque cada casa de moneda tiene un distintivo y nosotros seguimos usando el indicado por Juana la Loca. ¿Ven lo que te dicen los objetos? Cuando pagas con una moneda mexicana de cualquier valor, jamás viene a tu mente la reina loca.

”Hubo una etapa de mi vida museográfica en que compartí tendencias, gustos, conceptos, etcétera, así en general, con dos personas. Uno fue Jorge Angulo y el otro Iker Larrauri. Con ellos formamos una especie de triángulo museográfico. Así: Jorge, Iker, Mario. En esa etapa los tres fuimos descubriendo cosas. Cada uno traía una formación completamente diferente. Ahora, ¿qué sucedió cuando dejamos de trabajar juntos? Cada quien siguió su camino propio, y cada quien cobró su estilo personal según su antecedente cultural, su antecedente vivencial, su ideología. Me funcionó mucho la ideología. Más bien pensé mucho en lo ideológico al hacer el trabajo.”

SOBRE SU MUSEOGRAFÍA

Al preguntarle sobre la manera en que se conformó su estilo, responde:



Mario Vázquez en el Museo de las Culturas de Occidente, en Colima, con Rafael Tovar de Teresa y el rector de la universidad del estado **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

—¿Cómo se formó ese estilo? Pues haciendo la museografía. Nunca dejé de hacer museografía, incluso cuando tuve puestos administrativos. Cuando fui jefe de Museografía hice museografía. Todas las exposiciones que se hacían aquí las hacía yo. Cuando fui subdirector del museo y cuando fui director del museo, también. Todavía hice museografía cuando estuve en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones. Después, hacia el final de esa etapa de mi vida, cuando trabajé en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, hice museografía.

”Tuve un problema en particular con los investigadores, porque había heredado del teatro el uso de la luz. Usaba mucho la luz para iluminar los objetos, y la oscuridad y la penumbra para contrastarlos. Lo que ahora ven que son las penumbras y la iluminación dirigida, es lo que hacíamos desde entonces, pero los investigadores querían luz plana, completa, como se usaba en los museos europeos, para que se vean las cosas. Yo diría que las ves, pero no las miras. Las ves pero no les miras sus virtudes, sus cosas importantes. Entonces tienes muchos objetos en el museo, muchos, y no hay forma de enfatizarlos. Los ves, pero en montón. La luz enfatiza. El uso de la luz saca elementos para poner en valor

a los objetos. En el caso del arte, ves que es un problema la iluminación de las obras: las ves mejor con luz que sin luz, les sacas todos sus valores.

”Luego, el color. Me tocó una etapa de desarrollo donde se redescubrió y se estimuló el conocimiento y la producción del arte popular mexicano. Se reflejó en muchos aspectos, entre otros en los educativos. Las clases de dibujo en las escuelas primarias y secundarias. ¿Y de dónde tomaron la inspiración casi obligatoria? De la época de Vasconcelos. Los maestros de dibujo de las escuelas primarias y secundarias oficiales [se basaban] en Adolfo Best Maugard,⁴ que resumió en un libro precioso todos los elementos decorativos del arte popular mexicano y su utilización. Y luego el otro libro de Víctor M. Reyes,⁵ que es el manual propiamente. Entonces ya desde chico hacía mis dibujos siguiendo pautas del arte popular, y los trabajos manuales que había que hacer tenían esa impronta, ese sello. Ese arte popular tiene colores, tiene mucho color. Y eso, como está en la tierra, lo absorbes.

”El color es mágico, la luz es mágica, te pueden cambiar todo. El color te sirve para una cosa, la luz te sirve para otra. Y todo ese sentido viene acompañado de ese gusto por el arte barroco, el arte de los contrastes, oscuridad, penumbra, des-

tello, misterio. Y entonces te nace la cosa de que no debes vender la trama, exactamente como en el teatro. En una exposición no debes vender la trama. Tienes que buscar el descubrimiento, la sorpresa. No puedes enseñarlo todo.”

El maestro hace un esquema que representa una circulación y señala como estaciones, donde se van dando pistas a los visitantes. Explica:

—Llegas aquí —y señala teóricamente una pieza— y tienes que ver algo, pero no verás lo que está acá, como detrás de una mampara. Tu circulación acaba siendo una acción emocional. Yo trabajé muchos años con el Ballet Nacional. La danza tiene emoción. El teatro tiene emoción. La música tiene emoción. Todo el arte tiene emoción. Pero no estoy haciendo arte a la hora de hacer museografía. A la hora de hacer museografía estoy tratando de comunicar. Yo no actúo como un artista libre creador: no debo. Si fuera un músico, un poeta, un pintor... Pero no debo: yo soy un comunicador. Hagan de cuenta que soy un maestro de escuela. Yo tengo que comunicar didácticamente y el arte me va a ayudar, pero tampoco es un arte libre como el del artesano. No puedo pintar como yo quiero ni usar una serie de elementos complementarios espectaculares, porque debo mandar un mensaje y lo quiero mandar bello, como un museógrafo comunicador.

—En cierto sentido la museografía es un arte.

—Es el mensaje, es el contenido. No importa el tipo de museo, el tipo de arte, el tipo de objeto, de época. Pones en contacto algo, un audiovisual, un video, una pintura, una instalación, una escultura, una obra mixta. Lo pones en contacto. Una exposición te está diciendo algo aunque no puedas tocar el objeto. Te está metiendo en un ambiente, en una atmósfera, y puede ser cualquier cosa: figuras insólitas, figuras insólitas que te van a hablar. Te van a hablar para que te gusten, para que no te gusten, para que las admires, para que las desprecies, pero te van a hablar. Y ese momento que pasaste en el museo fue inspiracional, quieras o no. Es un momento de estimulación, aunque salgas renegando.

—Sí: algo pasó.

—Hay cosas que me han sellado. Por ejemplo, para plantear las exposiciones. Si el tema lo dicta, jerarquizo como en el teatro: adelante, atrás, al centro. A la izquierda, a la derecha. Así jerarquizo los materiales para ver cuál es más fuerte, a cuál hay que debilitar, a cuál hay que fortalecer. Y además, de la danza he tomado las diagonales.

—Le queremos preguntar sobre el espacio, porque usted ya habló de la luz, del color y ahora está hablando del espacio.

—Sí, el manejo del espacio en museografía importa. Puedes tener niveles más altos o más bajos. ¿Qué te implica? Tienes que entrar y... —hace un efecto con la respiración, inspirando, como reflejando asombro—. ¡Aaah! El primer paso es crear un espacio de recepción, de acogien-

to, que te emociona, que te impacta, pero no puede dar ya el gran “¡Aaah!” Tiene que haber el momento en que verás la gran pieza, y no digo la gran pieza en el sentido de dimensión, sino de impacto visual, ¿sí? Pero entonces esa pieza no la puedes “achiquitar”, porque se pierde el “¡Aaah!” Qué barbaridad. Nunca había visto a nadie hablar de museografía con respiraciones —reímos.

SOBRE LOS PÚBLICOS Y LA COMUNIDAD

—Sabemos que desde hace muchos años pensó mucho en el público. ¿Qué tendrían que hacer los museos para servir mejor a su público para atraerlo?

—Miren, primero tienes que pensar en el público. ¿Cuál es el público del museo? No son todos los públicos. Siempre hemos partido de una base, un poco ideal, de que una exposición debe ser polivalente, que debe servir lo mismo para el lego que para el sabio, que debe servir para todas las edades y todas las situaciones. Eso no queda más que en el terreno de la utopía: le estás exigiendo demasiado al museo.

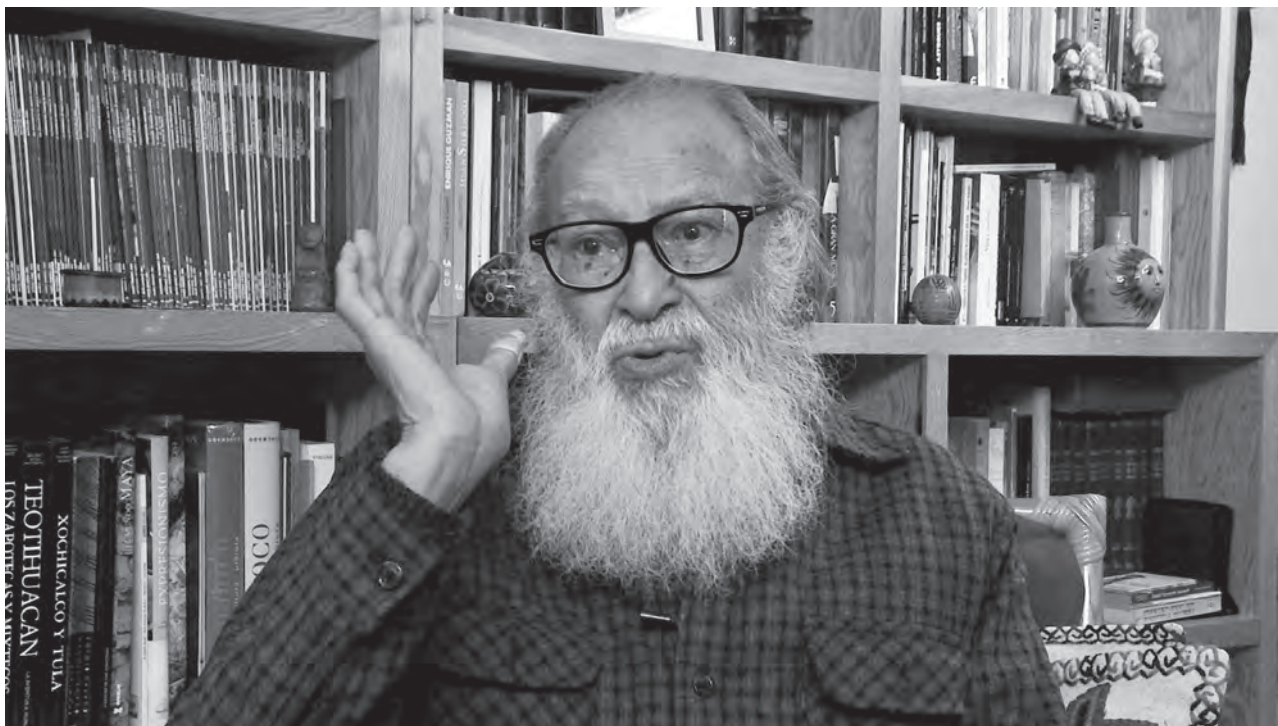
—No. Nada más en eso le estás exigiendo demasiado al museo. Muchas veces se le exige una importancia social y cultural muy grande, que ojalá tuviera, pero la realidad es que no. El museo no puede cambiar la realidad, ni el esfuerzo de todos los museos puede cambiar las estructuras sociales. Hay que aceptar que es un coadyuvante, un magnífico coadyuvante, pero que eso lo hace más la escuela, la universidad, el centro de investigación.

—Se supone que la cultura tiene una trascendencia muy grande, pero no posee mayor trascendencia que la salud de la población. Necesitas jerarquizar: ¿Qué hago: construyo hospitales, construyo escuelas, construyo vías de comunicación? Eso propiamente es prioritario en cualquier país frente a los museos. Entonces seamos buenos con los museos y exijámosles exactamente lo que pueden dar y en lo que pueden muy bien cumplir, y lo cumplen muy bien.

—Piensen en los museos comunitarios, por ejemplo, que cumplen muy bien. Piensen en los museos de los países muy avanzados. Piensen en los museos de los países subdesarrollados y todos, todos hacen lo mismo, aunque no lo parezca. Cada uno a su nivel, cada uno a su estatura, cada uno a su capacidad. Como nosotros, las personas.

—Cada museo tiene sus propias necesidades, pero también sus propias capacidades. No todos los museos cuentan con la capacidad de hacer innovaciones. Hay etapas en los museos, por ejemplo éste —se refiere al Museo Nacional de Antropología— que está estimulando y desarrollando cosas culturales que no existieron en los dos sexenios anteriores. Se refleja en el presupuesto.

—Hay una cosa muy importante: la relación museo-comunidad. Hay casos en que la comunidad se interesa particularmente por sus museos; lo malo es que también hay



Mario Vázquez, 2014 **Fotografía** © Conaculta-Radio INAH, México

circunstancias en que parte de esa comunidad se interesa por los museos más como una búsqueda de prestigio. Eso se da.

”Hay museos más fuertes para resistir eso y hay museos menos fuertes para hacerlo. Depende mucho de la organización de los museos a nivel nacional. Un país con un gran desarrollo de museos, literalmente miles de museos, es Estados Unidos. O países como Francia, aunque los sistemas de operación de los museos estadounidenses y los europeos en general son totalmente diferentes.

”Luego, los intereses nacionales también cuentan. Hay museos en países emergentes, que significan un gran esfuerzo. Por ejemplo este museo: ¡qué esfuerzo fue crear este museo! ¡Qué esfuerzo tan grande! Hubo voluntad política. No siempre existe la voluntad política. Hubo voluntad política, por parte del Estado, para reflejar un momento de consolidación y de apogeo. De consolidación de una serie de aspectos políticos y económicos, como culminación de un movimiento revolucionario, de un proyecto nacionalista.

”Depende de la necesidad política de los gobiernos, la historia de los países, del lugar del museo en las comunidades. Es todo un mundo el mundo de los museos. Por eso estas cosas de cambios o no cambios, de proyecciones o no, de virtualidades o no, de lo que tú quieras, sí, es bueno tenerlas en cuenta. Es bueno estudiarlas y desarrollarlas.

”Uno tampoco puede olvidar las técnicas. No puedes rechazarlas. No puedes pararlas. Cada día van avanzando.

Si tienes la capacidad técnica y económica de utilizarlas, hay que hacerlo. Pero tiene que haber un equilibrio, forzosamente.

”Hay que tener muy en cuenta a los públicos. Hay que tener en cuenta que gente con un determinado nivel cultural va a buscar ciertas cosas que están dentro de su cultura. Que no va a ir a un museo de provincia o local. En otros casos el museo va a la gente. Nosotros quisimos llevar el museo a la gente. Por eso hicimos La Casa de Museo, pero ya se acababa el sexenio y terminó el proyecto.”

—Eso no invalida la experiencia.

—No. Todo vale, porque queda como experiencia. Es como cuando llevas el arte a la gente. En México se hace eso desde los tiempos de las misiones culturales de Vasconcelos. Lo que pasa es que por intereses, por desconocimiento o por ignorancias políticas, en el caso mexicano hay sexenios en que no les ha importado. En otros casos es diferente: si el museo le funciona bien a su público, vale.

—Y aun cuando la situación política sea desfavorable, el museo desde su intimidad puede...

—Sí, porque todo museo posee conocimientos. Todos te van a enseñar algo. Todos.

—Y los podemos animar aunque no tengamos mucho presupuesto. En última instancia depende de las personas, ¿no?

—Sí. Quiero decirles que de esa manera trabajábamos en el viejo museo. A veces no había para la pintura y cooperába-





mos para comprarla y nosotros pintábamos, lijábamos y montábamos.

—Eso constituye lo mejor del espíritu institucional.

—Sí. También nos tocó un INAH diferente. Correspondía a un país diferente .+

* Investigadora del Antiguo Convento Agustino de Culhuacán, INAH

** Museógrafo del Centro de Estudios sobre Museos, UACM

Notas

¹ El profesor trabajó en el INAH como museógrafo desde 1951 y en el Museo Nacional de Antropología, en su sede actual, de 1962 a 1989, cuando fue nombrado coordinador Nacional de Museos y Exposiciones. No obstante, su labor como museógrafo se extendió hasta el año 2000 en el propio INAH, en Conaculta, así como en museos de otros países. Fuera del INAH, ya jubilado, hizo el Museo de los Ferrocarrileros para el Gobierno de la Ciudad de México.

² Waldeen Falkenstein, innovadora bailarina estadounidense que en 1934 ofreció una temporada de danza en el Teatro Hidalgo acompañando al solista japonés Michio Ito y al director de teatro Seki Sano, fue invitada como docente. Así, en 1946 fue maestra de Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández y fundó el Ballet Waldeen. Anna Sokolow, también estadounidense, pero de origen polaco, se inició con Martha Graham y fundó en México el primer grupo de danza moderna en 1939.

³ Seki Sano fue actor y director de teatro nacido en Japón, identificado con el marxismo. Por motivos políticos llegó a Moscú, donde colaboró con el director de cine Aleksandr Petróvich Dovzhenko. Desde 1939 hasta su muerte, en 1966, trabajó en México libremente y su influencia se extendió a buena parte de América Latina.

⁴ Artista plástico mexicano que elaboró un método de dibujo inspirado en los principios estéticos del arte prehispánico así como del arte popular. Su libro se llamó *Tradicción, resurgimiento y evolución del arte mexicano*.

⁵ Profesor de artes plásticas al principio de la década de 1940. Publicó *Pedagogía del dibujo. Teoría y práctica en la escuela primaria*.

Vista de la Sala Norte de México, Museo Nacional de Antropología de Chapultepec, ca. 1970

Fotografía © Fondo Fotográfico del Archivo Histórico del MNA

“La luz es mágica”: Mario Vázquez Rubalcava y las exposiciones internacionales

Leticia Pérez Castellanos*

La museografía no es un arte perenne, no es como la pintura, no es como la escultura; es como la música, es como la actuación. Ahora está, mañana ya no está...

MARIO VÁZQUEZ RUBALCAVA

PREÁMBULO

Hago eco de las palabras del profesor Mario Vázquez y puedo decir que el estudio de las exposiciones temporales no es sencillo como proceso ni como producto: son efímeras y ya no están ahí para verlas. La mayor posibilidad de su (re)creación consistiría en una documentación impoluta que registre paso a paso el proceso creativo y, paralelamente, la gestión que lo acompaña; al mismo tiempo, un registro fotográfico y en video detallado sería óptimo para capturar momentos específicos, como las discusiones que se dan en torno a la creación de una nueva muestra; después, quizá con las tecnologías actuales, una captura panorámica de 360 grados facilitaría la visualización de cómo se distribuyeron los objetos en las salas, el juego con el color, la iluminación, los volúmenes.¹ Por último, mediante algún mecanismo podríamos recuperar, si acaso de modo parcial, las experiencias de los involucrados, incluyendo la de los públicos asistentes: ¿qué les provocó la exposición?, ¿qué se llevaron?, ¿qué recuerdan?

Sin esta documentación las exposiciones pasadas son casi inasequibles, como también lo es valorar los aportes de personajes específicos como Mario Vázquez, uno de los museógrafos mexicanos de larga trayectoria, con un trabajo de más de 60 años. Hablar de él y en específico de su trabajo en las exposiciones internacionales no es posible sin mencionar los diversos hechos que configuraron su carrera y el contexto en que se desarrolló como trabajador del INAH y, a la par, participando en forma activa en la esfera museológica internacional por medio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés). Así, en este artículo presentaré algunas instantáneas de

esta historia, de la cual los mejores testigos son, por un lado, su trayectoria (véase la infografía al final de este artículo), y por otro algunos de sus testimonios, expresados en diversas entrevistas que se le han realizado (Bedolla y Félix, 2014; García, 2013; *Mario Vázquez...*, 2013; Del Villar, 1997).

Las fuentes son escasas y los catálogos constituyen apenas un vago reflejo. A pesar de que participó en no menos de 50 exposiciones, se ha escrito poco sobre su obra. Sin duda la historia, a través de especialidades como la historia oral, la historia de vida o el análisis historiográfico, nos permitirían acercarnos a él y a sus aportaciones desde investigaciones formales en el ámbito de la museología mexicana. Espero que así sea.

INICIOS COMO MUSEÓGRAFO: “SE DA POR CASUALIDAD, AL IGUAL QUE COMO LA CASUALIDAD DE LA DANZA”

Mario Vázquez nació en 1923. Su juventud transcurrió en el barrio de la Romita: vivía en el cruce de las calles de Bucareli, avenida Chapultepec y avenida Cuauhtémoc. Cursaba derecho del trabajo en la Universidad Obrera de México y trabajaba en Petróleos Mexicanos. Sus estudios en esa universidad no concluyeron debido a que la danza se cruzó en su camino: tomó clases de estilo moderno en los inicios de la escuela mexicana. No terminó la carrera de bailarín porque, como él mismo señala con mucha simpatía: “Era yo burro, era yo burro para la danza [...] fue un camino que me selló, burro, burro, pero me selló, porque mucho de mi trabajo como museógrafo lo heredó de la danza” (García, 2013).

Lo imagino como un joven inquieto, fascinado por muchas cosas a la vez, en un momento de la historia de México en que todo sucedía. Su trayectoria así lo refleja: estudió arte dramático con el maestro Seki Sano; después se topó con los estudios de museografía y arqueología de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), carrera que inició hacia 1946. Al respecto comentó: “Igual que como la casualidad de la danza, voy pasando por la calle de Moneda y me encuentro en la puerta del Museo Nacional un letrado que anuncia el nuevo año lectivo de la ENAH, me meto, veo de qué se tra-



En la inauguración de la exposición *Los aztecas, su arte y su cultura*, Sofía, Bulgaria, 1978 Fotografía © Mario Vázquez, acervo personal

ta, pregunto, miro las salas, miro las esculturas, sobre todo de la Sala Mexica, me quedo anonadado, yo quiero saber qué es esto, qué es, qué significa” (*idem*).

En aquella época la ENAH compartía sede con las instalaciones del Museo Nacional de Antropología (MNA), llamado así desde que, en 1944, las colecciones de historia se trasladaron al Castillo de Chapultepec. La carrera de museografía que se impartía a nivel licenciatura se podría considerar como un experimento; aún hoy en día es difícil encontrarla en este nivel profesional, además porque formaba parte de las opciones terminales de un tronco común de estudios antropológicos cuyo currículo, en lo que tocaba a la especialización en el ámbito de museos, fue preparado entre 1942 y 1943 por Fernando Gamboa, Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias.

Existía la necesidad de formar cuadros profesionales. En un texto titulado *El futuro ideal de la museografía*, Gamboa señala que se requería “preparación de personal especializado en los diversos aspectos del manejo de un museo” (Gamboa, 2013: 253).

El experimento duró poco tiempo. No había fuentes de trabajo, ya que estaban muy limitadas a los espacios del INAH; sin embargo, el contacto directo con las ciencias antropológicas, con otros estudiantes de la ENAH, con profesores que

realizaban investigaciones a la par y que, por tener que salir a campo, reunían a alumnos de varias generaciones, la posibilidad de trabajar en el propio museo como becarios y el contacto directo con los fundadores de la museografía mexicana como Gamboa y Covarrubias (Vázquez Olvera, 2008) dieron a estos alumnos una preparación formal básica nunca antes vista.

Entre 1947 y 1949 Mario Vázquez trabajó directamente con Fernando Gamboa, el cual “me jala, me lleva a trabajar con él a Bellas Artes, trabajo con él en varios proyectos, la exposición de Siqueiros, ¡magnífica! La exposición de *Autorretrato mexicano*. En la tarde me iba yo a la escuela y en la mañana trabajaba yo con Gamboa” (*ibidem*: 6).

Pienso en la efervescencia de la ENAH en esos primeros años y voy entendiendo por qué es tan difícil, prácticamente imposible, que todos estos aspectos se conjuguen en la formación profesional de un museógrafo de aula. En Mario Vázquez se combinan de manera única su extracción social, su educación en las escuelas públicas de la posrevolución, los estudios de danza y teatro, que le dan un conocimiento específico del manejo del espacio, la iluminación y los tiempos, su formación antropológica, el contacto con el arte y los intelectuales de la época, las enseñanzas directas de los primeros museógrafos de la escuela mexicana.



Con Fernando Solana y el ministro Claude Cheysson en la inauguración de *Rostro antiguo y contemporáneo de México*, Petit Palais, París, 1981 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

Miguel Covarrubias comunicó su visión etnográfica y contextual; Fernando Gamboa, su tendencia estetizante (Molina, 2013: 276). Con el primero compartía las habilidades y el interés por la danza y el teatro; de ambos, quizá, abrevó la experiencia de las grandes muestras internacionales. Covarrubias estuvo al frente de la exposición internacional *Veinte siglos de arte mexicano* presentada en 1940 en Nueva York; Gamboa organizaría las sagas *Arte mexicano. Antiguo y moderno* y *Obras maestras del arte mexicano*, que itineraron en diversas ciudades europeas por casi una década (*México viaja...*, 1991). Difícil imaginar una combinación de factores tan diversos y enriquecedores: “Aprendiendo el tronco común, una base antropológica, y al lado de estas materias, las materias más específicas de la museografía: las historias del arte, como el dibujo museográfico, el arte popular, arte antiguo, arte moderno de la época, complementándose el conocimiento antropológico con el conocimiento y las técnicas museográficas. Temas nuevos, maestros espléndidos, descubrimiento de todo” (Vázquez Rubalcava, 2003).

Para 1951 ya se había incorporado como museógrafo del Museo Nacional en la sede de la calle de Moneda, cargo que ocupó hasta 1958, cuando se integró al Departamento de Planeación e Instalación de Museos del INAH. Su carrera apenas iniciaba...

PARTICIPACIÓN EN EL PROYECTO PARA EL NUEVO MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA: “ERA UN PROYECTAZO, SE CONVIRTIÓ EN LOCURA”

En sus palabras, el proyecto de diseño, concepción, construcción y ejecución de un nuevo museo como el de Antropología en su actual sede de Chapultepec: “¡Era la guerra! Había un plazo perentorio y era una obra inmensa, una obra nueva” (Del Villar, 1997). Comenta que incluso tuvo que cambiarse de domicilio a una zona cercana al museo para atender las duras jornadas de trabajo que implicó el proyecto: “Nadie había creado en menos de dos años –porque lo primero que nos dieron fue la fecha de inauguración y su hora–; nadie había creado un museo de esa dimensión, de esa importancia, con esas colecciones, en plazo tan breve” (Vázquez Rubalcava, 2003).

Además de convertirse en una locura, el MNA se convirtió en su casa. En este lugar trabajó por 25 años y todavía hoy acude a una reunión de jubilados donde lo reciben con cariño mes tras mes. Comenzó como asesor técnico para el proyecto museográfico del nuevo museo, trabajando al lado de Pedro Ramírez Vázquez y el equipo integrado por muchísimas personas que materializaron un proyecto de tal escala para su inauguración el 17 de septiembre de 1964. Allí se desarrolló profesionalmente, muy ligado desde temprano con el ámbito de las muestras internacionales.



Traslado de obra para la exposición *Arte precolombino de México*, Palazzo Ducale, Venecia, Italia, 1988 **Fotografía** © Fototeca de la CNME, INAH, Conaculta

El MNA contó desde sus inicios con una sala de exposiciones temporales, en el lugar y con la configuración con que cuenta hoy en día: en el ala derecha del museo, mirado de frente. La sala de temporales forma parte de los servicios que se ofrecen en el vestíbulo antes de entrar al patio y a las salas permanentes. En los primeros años fue donde se mostraron exposiciones nacionales con temas ligados a la arqueología y la antropología, los cuales dejaban ver los avances de una ciencia en plena efervescencia para dar paso de modo paulatino a un programa que exhibe sobre todo proyectos que proceden del extranjero.

La primera exposición de corte internacional que se montó en el MNA fue *Cien obras maestras del Museo del Oro de Colombia*, en 1967. Un año después la sala recibió *Obras selectas del arte mundial*, con objetos procedentes de 41 países del mundo y museografía de Alfonso Soto Soria. Esta muestra acompañó a la XIX Olimpiada de México en 1968, los primeros juegos en contar con una olimpiada cultural por iniciativa de Pedro Ramírez Vázquez. La aportación mexicana continuaría en adelante.

Así, en la década de 1970 se sucederían varias exposiciones, como *Oro del Perú*; *Hallazgos arqueológicos de la República Popular China* (1974) y otra más procedente de ese país: *Artesanías de China*; también *La música en el antiguo Israel*

(1976), e *Íconos de Bulgaria* (1978), cuando ya ocupaba el cargo de subdirector del museo.

A partir de entonces el MNA despuntaría como el principal foro del país para mostrar las expresiones de las culturas antiguas del mundo. Años después la frecuencia de este tipo de proyectos se intensificaría, cuando en la década de 1990 se estableció el ciclo *Grandes civilizaciones*. Lo cierto es que este tipo de muestras arrancaron en la década de 1970 y continuaron en la de 1980, si bien de manera esporádica: *Los vikingos y sus predecesores* (1981), *Bulgaria medieval y Los Iberos* (1982), y *El traje indígena guatemalteco* (1988).

Esta trayectoria como museógrafo del MNA cerró en 1993, aunque ya no trabajaba directamente allí, sino como coordinador de proyectos museológicos del Conaculta. Estuvo al frente de la exposición *Dioses, hombres y faraones. 2500 años de cultura egipcia*, recibida en México en reciprocidad a la exposición *El mundo maya*, que viajó a Austria para presentarse en el Museo Histórico de Arte de Viena ese mismo año.

Dioses, hombres y faraones fue un suceso museográfico de gran talante, inaugurado el 9 de diciembre. La televisión austriaca realizó un documental y el Canal 22 presentó un reportaje en el programa *Divagarte*. “La experiencia ha constituido un momento de intercambio entre museógrafos mexicanos y extranjeros cuyos esfuerzos convergen en la creación de un



Inauguración de *Tesoros arqueológicos de México* con Raúl Ricardo Alfonsín, presidente de Argentina, y Carlos Gorostiza, secretario de Cultura, 1984 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

marco que otorga realce a dicha colección”, mencionó Mari Carmen Serra, entonces directora del MNA, durante la conferencia de prensa, a la que asistieron Wiffred Sieppel, director general del Museo de Historia de Arte de Viena; Cándida Fernández, coordinadora de Fomento Cultural Banamex; José Luis Martínez, secretario técnico del Conaculta, y Mario Vázquez, museógrafo de la muestra.

Los trabajos del profesor Mario Vázquez no se limitaron a las paredes del museo; dada la importancia de esta institución, tengo la intuición de que antes de que la Dirección de Museos fuera elevada al rango de Coordinación Nacional, el MNA tenía un gran peso en la gestión de las exposiciones que solicitaban al INAH desde otras latitudes. Muchas se enfocaron en el tema de los aztecas, derivadas del interés que habían despertado las exploraciones en el Templo Mayor; otras se relacionaron con los mayas y algunas más abordaron temáticas generales que abarcaban varios periodos de la historia prehispánica de México.

El currículum de Mario Vázquez refiere exposiciones montadas en el extranjero, pero también varias a las que asistió en calidad de comisario. Una lista amplia de proyectos incluyó su participación en exposiciones como *Los aztecas, su arte y cultura* (1978), presentada en dos ciudades de la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: Moscú

y Leningrado; *Arte azteca*, exhibida en Sofía, Bulgaria, ese mismo año; *México de ayer y hoy*, en el Petit Palais de París (1981); el *Templo Mayor de México*, en el Museo Arqueológico de Madrid (1982); *México Azteca*, en el Museo de Historia Natural de Nueva York (1982); *Testimonio arqueológico de México*, que itineró en Costa Rica y Venezuela (1983-1984), y *El arte de México antes de Colón*, en Venecia (1988).

De nuevo, intento transportarme a aquella época e imaginar los retos que significaba organizar una exposición internacional, desafíos que hoy en día se enfrentan por las distancias, las diferencias de horarios, los contextos culturales y los marcos legales distintos. Hoy, cuando existen internet, las videoconferencias, Skype y Whatsapp; hoy, cuando hay más tráfico aéreo y las técnicas expositivas se han mejorado; hoy, cuando se han implementado mejores –aunque insuficientes– controles en la gestión y reglamentación.

Un colaborador cercano a Mario Vázquez, en su época como coordinador Nacional de Museos, me contó algunos desafíos que enfrentaban: la dificultad en las comunicaciones, esperar las misivas escritas, los télex y los faxes; coordinar los traslados aéreos; la necesidad de adoptar convenciones como la simbología de carga internacional para indicar las restricciones y el manejo cuidadoso de las cajas, entre muchos otros. También las negociaciones con la con-



Comisarios en Bruselas, en el marco del festival *Europaalia*: Daniel Juárez, Olga Ramos, Luciano Cedillo y Mario Vázquez, 1993 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

traparte y la adaptación de los proyectos a espacios específicos, como lo menciona el profesor al recordar su trabajo en exposiciones internacionales:

Me toca una gran exposición que hicimos en el Palacio de los Dogos² en Venecia, muy difícil porque no puedes tocar el piso, las paredes ni el techo. Todo es obra de arte, todo es tesoro, de manera que había que crear otro piso, y otros muros que no lastimaran a los otros muros. En Castelgandolfo, un ambiente frío, húmedo, tenebroso. Ahí el problema era también no molestar al edificio, pero qué hace usted para cambiar esa atmósfera tan tremenda. Lo que hicimos simplemente [fue que] dimos un poco de color a las vitrinas, una iluminación efectista, una circulación como muy cercana a los objetos para que la piedra no le ganara la atención (García, 2013).

Varias exposiciones se realizaron en coordinación con la Secretaría de Relaciones Exteriores por medio de su área de asuntos culturales. Las embajadas, al igual que hoy, jugaron papeles importantes al iniciar las negociaciones, acompañar el desarrollo de la gestión y apoyar en los problemas que surgieran. Muchos de los procedimientos que hoy día son estándares, en aquella época se encontraban en construcción. Se iniciaba esa reciprocidad que se ha establecido como una po-

lítica que implica que, a cambio de una exposición enviada, se reciba otra para mostrarse en México. Al menos eso se deduce de los intercambios entre México y España o Bulgaria, coincidentes en fecha.

TRAYECTORIA COMO FUNCIONARIO Y PARTICIPANTE DE LA ESCENA INTERNACIONAL: “NUNCA DEJÉ DE HACER MUSEOGRAFÍA”

Las secciones de este artículo se traslapan porque es complicado diseccionar partes que en Mario Vázquez actuaban como un todo. Durante los 25 años que trabajó en el MNA de Chapultepec ocupó diversos cargos: asesor técnico para el proyecto museográfico general entre 1962 y 1964 –justo antes de su inauguración–, jefe de museografía de ese museo, subdirector, subdirector en funciones de director, director, después de lo cual volvió a ocupar el cargo de subdirector para, finalmente, en 1989, cerrar ese capítulo y fungir como coordinador Nacional de Museos y Exposiciones. Por eso, a la pregunta sobre cómo formó su estilo, Mario Vázquez responde:

Nunca dejé de hacer museografía, incluso cuando tuve puestos administrativos. Cuando fui jefe de Museografía hice museografía. Todas las exposiciones que se hacían aquí las hacía yo. Cuando fui subdirector del museo y cuando fui director del



Exposición *Íconos de Bulgaria*, Museo Nacional de Antropología, 1978 **Fotografía** © Fondo Fotográfico del Archivo Histórico del MNA

museo también. Todavía hice museografía cuando estuve en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones. Después, hacia el final de esa etapa de mi vida, cuando trabajé en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, hice museografía (Bedolla y Félix, 2014).

Es de suponer que, por la abundancia de exposiciones en que participó al lado de amplios equipos de trabajo, éstas no permanecieron libres de las tensiones que caracterizan a proyectos de gran escala y complejidad, más aún en una época en que nuevos actores se incorporaron a la gestión de exposiciones, como fue la creación por decreto presidencial del Conaculta en 1988.

Al frente de la CNME organizó la exposición *Nuestras raíces*, exhibida en el Hospicio Cabañas de Guadalajara, Jalisco, para acompañar la Primera Cumbre Latinoamericana de Jefes de Estado en 1991; durante ese año y el siguiente coordinó alrededor de 12 exposiciones enviadas por el INAH al extranjero con motivo de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América.

En 1992 fue nombrado coordinador de Proyectos Museológicos Especiales del Conaculta, todavía con las celebraciones del V Centenario en marcha. Un año más tarde participó en otro festival de gran escala: *Europalia '93*, festival que ese año fue dedicado a México, con un amplio programa cultural que incluía 17 exposiciones. Mario Vázquez se encargó directamente de la muestra *Águila y Sol* en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en Bélgica.

Dos exposiciones mayúsculas tuvieron lugar al final de esta etapa de su vida. La primera fue *México. Esplendores de treinta siglos*, una muestra a gran escala presentada primero en tres sedes de Estados Unidos: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, Museo de Arte de San Antonio y Museo Metropolitano de Nueva York, y después en México: Monterrey (MARCO) y Distrito Federal (Antiguo Colegio de San Ildefonso), donde su trabajo se materializó con especial injerencia en las secciones prehispánica y colonial. La segunda, *Tesoros artísticos del Vaticano: arte y cultura de dos milenios*, se presentó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso a finales de 1992 y principios de 1993.

Entre 1992 y el año 2000 su trabajo en el campo de las exposiciones internacionales disminuyó, si lo comparamos con la intensa actividad que desarrolló en los años previos. Se mantuvo activo en otras facetas profesionales como la asesoría a nuevos museos y todavía participó como comisario en la exposición *Pasión por el arte* (1987), realizada en Nápoles, Italia, y en la muestra de arte del Pabellón Mexicano en la Feria Internacional de Lisboa '98. También fue miembro del Comité Científico Académico del Pabellón de México en la Expo Hannover 2000.

Como si no bastara con esta intensa actividad, desde los frentes de las instituciones mexicanas en que colaboró su involucramiento en la escena museológica internacional también fue importante. Participó en las discusiones que en el ámbito mundial sostenían los profesionales de museos en las reuniones del ICOM, donde se relacionó con personajes influyentes de la museología como Georges Henri Rivière; también fue miembro del consejo editorial de la revista *Museum* y organizador en primera fila de varias de las reuniones internacionales más importantes que, hacia la década de 1970, cuestionaban el papel dominante del museo y exigían una apertura al diálogo con la sociedad. De esta faceta de su trabajo dan cuenta los artículos de Alejandro Sabido y Yani Herreman en esta misma edición de GACETA DE MUSEOS; no obstante, quise resaltarlos aquí porque me parece que el diálogo con sus colegas, el intercambio de ideas con personalidades de otros países, su cercanía con pensadores importantes y esta labor en la escena internacional debieron reflejarse en su trabajo como museógrafo de las diversas muestras sobre las cultura antiguas, tanto las mexicanas que se proyectaron en el extranjero como las de otras latitudes exhibidas en México.

COLOFÓN

Vuelvo a la idea con que inicié: la falta de una documentación adecuada de las exposiciones temporales nos esconden muchos procesos importantes que, sin embargo, abren líneas de investigación de interés para el estudio de los museos y de sus profesionales en México. Por su parte, las exposiciones internacionales se califican con eventos de amplio impacto, asociadas con la política exterior y como elementos de diplomacia cultural (Willis, 1994). Muchas de las aquí señaladas no fueron la excepción y queda mucho campo para el análisis académico de este tema.

No obstante, me quedo con la sensación personal que me dejaron las búsquedas de información e imágenes para este artículo: qué ganas de echar un vistazo a la museografía de esas exposiciones, de asomarse y ver materializado algo de lo que me han contado sobre Mario Vázquez: su genio en el manejo del espacio, del color y de la iluminación, la huella del teatro y de la danza, la influencia de sus primeros maestros, su ta-

lento en el trabajo con los objetos, su temperamento fuerte, la polémica y, a la vez, el cariño con el que lo recuerdan muchos de sus colaboradores:

La luz enfatiza, el color es magnífico, la luz es mágica.

MARIO VÁZQUEZ ✚

* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH

Notas

¹ Hoy en día ya es posible visitar virtualmente varias de las exposiciones temporales internacionales que ha organizado el INAH en épocas recientes, que es un buen recurso de documentación de este evento efímero (disponibles en www.inah.gob.mx/index.php/catalogo-paseos-virtuales). En este artículo también me refiero a la situación del INAH, institución en la que trabajó el profesor Mario Vázquez en forma predominante. En torno al tema de las exposiciones temporales de corte internacional ya existe un *corpus* de investigación, aunque todavía escaso, que poco a poco nos permite profundizar en nuestro entendimiento respecto a este fenómeno. Un balance del tema lo expuse en el artículo "La exposición internacional, ese efímero evento: un catálogo para su documentación" (Pérez, 2014).

² La exposición fue *L'Arte del Messico prima di Colombo*, realizada en 1988 en el Palazzo Ducale.

Bibliografía

- Bedolla, Ana Graciela y Fernando Félix Valenzuela, entrevista con Mario Vázquez Rubalcava realizada para esta edición de GACETA DE MUSEOS, julio de 2014.
- Gamboa, Fernando, "El futuro ideal de la museografía", en Mauricio Marcín, *Las ideas de Gamboa (y Chávez) (y Vasconcelos) (y Reyes) (y Paz)*, México, Fundación Jumex. Arte Contemporáneo, 2013, pp. 273-289.
- García, Elvira, entrevista con Mario Vázquez Rubalcava, programa *Entre nos*, Radio Red, 8 de marzo de 2013, en línea [http://www.4shared.com/mp3/R30Fg0ro/MARIO_VAZQUEZ_RUBALCAVA_EL_MUS.html].
- Mario Vázquez, *90 años*, documental realizado con motivo del homenaje ofrecido por la UNAM en el MUAC, México, TV UNAM, 23 de enero de 2013.
- "México viaja por Europa (revista *Tiempo*, 1962)", en Fernando Gamboa, *embajador del arte mexicano*, México, Conaculta, 1991, pp. 69-77.
- Molina, Carlos, "Fernando Gamboa y su particular visión de México", en Mauricio Marcín, *Las ideas de Gamboa (y Chávez) (y Vasconcelos) (y Reyes) (y Paz)*, México, Fundación Jumex. Arte Contemporáneo, 2013, pp. 273-289.
- Pérez Castellanos, Leticia, "La exposición internacional, ese efímero evento: un catálogo para su documentación", GACETA DE MUSEOS, núm. 58, abril-julio de 2014.
- Vázquez Olvera, Carlos, *Reflexiones en torno a la enseñanza de la museología-museografía en las escuelas del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Seminario Permanente de Museología en América Latina-ENCRM, 2008.
- Villar, Mónica del, "La museografía del Museo Nacional de Antropología", *Arqueología Mexicana*, vol. iv, núm. 24, marzo-abril de 1997.
- Willis, B., "Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy", en D. J. Sherman e I. Rogoff (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 265-282.

1958

Asistente de Georges Henri-Rivière

Seminario internacional "El papel educativo de los museos"

1962

Coordinador

Seminario internacional "El museo como centro cultural de la comunidad"

1965-1980

Miembro

Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de Museos, París, Francia

1968-1984

Participante

Reunión Internacional Consultiva de Especialistas de Arte, para el Museo de Arte de la Feria Mundial de Osaka, Japón (*Expo-70*)

1968

Miembro

Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas del ICOM

1968

Coordinador

Coloquio Internacional "Arquitectura de Museos", ICOM

1972

Miembro

Consejo editorial para el *Tratado general de museología*, UNESCO, Francia

1973

Miembro

Consejo Editorial de la revista "Museum"

1974

Profesor

Curso Teoría de los Museos en el programa de Entrenamiento Museográfico de la OEA, México

Museógrafo del MNA en la calle de Moneda (1951-1958)

Museógrafo de Departamento de Planeación e Instalación de Museos del INAH y consultor técnico para el Programa Museográfico General en el Consejo de Planeación e Instalación del Nuevo MNA (1959-1964)

MNA, diversos cargos: jefe de museografía, subdirector y director (1964-1989)

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones del INAH (1990-1992)

Coordinador de Proyectos Museológicos Especiales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-2000)

1960

1970

1955

1965

1965

El Instituto Nacional de Antropología e Historia y su contribución a la bibliografía nacional

1965

El calendario ceremonial de México

1965

La lucha contra el hambre



1966

Descubrimiento de Teotihuacán

1966

Excavaciones recientes

1967

Cien obras maestras del Museo del Oro de Colombia

1973

Oro del Perú

1974

Hallazgos arqueológicos de la República Popular de China

1976

Artesanías de China

1976

La música en el antiguo Israel

1978

Íconos de Bulgaria



TRAYECTORIA DE MARIO VÁZQUEZ. ALGUNOS ASPECTOS

Nota: todas las exposiciones se realizaron en el Museo Nacional de Antropología, excepto donde se indique

Infografía © Paul Rodríguez

1977

Vicepresidente

XI Conferencia General del ICOM, Moscú

1979

Secretario general

Comité Organizador de la XII Conferencia General del Consejo Internacional de Museos, ICOM

1980

Presidente

Comité consultivo para los proyectos del ICOM, París, Francia

1978

Arte azteca

Bulgaria

1978

Los aztecas, su arte y su cultura

URSS

1982

México azteca

Museo Americano de Historia Natural, Estados Unidos

1982

El Templo Mayor de México

Museo Arqueológico, España

1983-1984

México, 3000 años de cultura

Museo de Bellas Artes, Venezuela;
Museo del Oro, Costa Rica;
Museo de Bellas Artes, Argentina

1988

El arte de México antes de Colón

Palazzo Ducale, Italia



1990

La civilización maya. Esplendor de Yaxchilán

Japón

1990

Los mayas, esplendor de una civilización

Centro Cultural de la Villa de Madrid, España

1980

1990

2000

1975

1985

1995

1981

Los vikingos y sus predecesores



1982

Los iberos

1982

Bulgaria medieval

1988

El traje indígena guatemalteco

1991

Nuestras raíces

Primera Cumbre Latinoamericana de Jefes de Estado, Guadalajara

1992

México, esplendores de treinta siglos

Secciones prehispánica y colonial, Museo MARCO, Monterrey, Nuevo León, y Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, DF

1993

Dioses, hombres y faraones. 2500 años de cultura egipcia

1993

Tesoros del Vaticano

Antiguo Colegio de San Ildefonso



1992

Doce exposiciones para las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América

1993

Águila y sol, Palacio de Bellas Artes, Bélgica, festival Europalia



1998

Pabellón Mexicano en la Exposición Internacional Lisboa 98

Curador de las áreas de arte prehispánico, colonial y siglos XIX y XX, Lisboa, Portugal





De personajes y otros mitos del ICOM: el gurú Mario

Yani Herreman*

*Los museos te dan una manera diferente
de ver el mundo y la cultura.*

A MANERA DE AGRADECIMIENTO

Conocí a Mario Vázquez hace muchos años cuando, muy joven, acompañaba a mi hermana a ciertas actividades de la Escuela de Antropología. Me llamó la atención el hombre alto, con barba larga, que me asociaba de manera insistente con la danza moderna. Nunca me imaginé que llegaría a considerar a Mario como maestro y gran gurú de la museología, disciplina a la cual he dedicado mi vida.

Por lo anterior, agradezco a GACETA DE MUSEOS la invitación para escribir sobre el binomio Consejo Internacional de Museos (ICOM)-Mario Vázquez. Él me relacionó con esta organización internacional, sin que ninguno de los dos nos imagináramos que yo permanecería desempeñándome activamente en distintas áreas y niveles de responsabilidad durante más de tres décadas.

“Una manera de ver el mundo y la cultura” ha sido la filosofía en que coincidimos Mario y la que escribe, axioma que nos ha permitido una amistad de muchos años. Mis aventuras museales y los conocimientos aprendidos durante ese periodo han formado los cimientos de mi actividad académica y profesional.

INTRODUCCIÓN

Dado el papel estelar que ha desempeñado Mario Vázquez en la UNESCO y el ICOM, este artículo se inicia con la crónica de la importancia de estas organizaciones en la cultura, en especial en la conservación y difusión del patrimonio material e inmaterial de los pueblos. Y aborda, dentro de los límites de esta publicación, la relación de esas organizaciones con América Latina y con México en particular. A través del texto se comprenderá la trascendencia de la labor de la UNESCO en mate-

Mario Vázquez platica con los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Ruth Rivera. En primer plano, a la derecha: Georges Henri Rivière y Carmen Barreda. Coloquio Internacional sobre Arquitectura de Museos, Museo Nacional de Antropología, 1968

Fotografía © Mario Vázquez, acervo personal



Mario Vázquez en el Museo Nacional de Antropología, con autoridades alemanas, 1981 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

ria de museos, empezando por el apoyo, sobre todo inicial, al ICOM. De este modo se captará el oportuno diseño e instrumentación de programas, seminarios, talleres y publicaciones a escala mundial y la oportunidad del intercambio de conocimiento entre los países.

La figura de Mario Vázquez como precursor de ideas y propuestas dentro de este marco será una pieza clave. Actor en los foros internacionales, la figura de “profeta” —que él mismo estimulaba— fue admirada y resentida, pero nunca inadvertida.

Sus muchos admiradores nos lamentaremos de su agracia, compartida por la generación de personajes esenciales en el panorama de la museografía mexicana moderna. No obstante, quedan las enseñanzas de Mario y las de sus colegas de prestigio mundial en el campo de los museos.

COMIENZA LA HISTORIA

En el siglo xx, las primeras agencias dedicadas a la cultura y a los museos tuvieron una gran importancia. La Liga de las Naciones y el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (1921-1946) fueron precursores directos de la UNESCO, creada en 1945 y que, dedicada a la preservación y difusión de la educación, el patrimonio y la cultura, nació en reacción a la destrucción de las guerras mundiales. Por una cuestión política, Francia creó la filial Institut International de Cooperation Culturelle (IICC), que dio lugar a la Oficina Internacional de Museos (OIM), la cual se convirtió en 1946, al final de la guerra, en el Consejo Internacional de Museos (ICOM). A las cuestiones diplomáticas anteriores se sumaba la crisis del constructo social “museo” de los inicios del siglo pasado, lo cual dio por resultado una mayor conciencia sobre el valor de los

mismos como preservadores y divulgadores de los testimonios culturales de la humanidad. En paralelo, la UNESCO inició la publicación de *Museion*, con especial énfasis en los museos de historia y en temas de conservación de colecciones. Fue instrumental en la conservación del patrimonio material e inmaterial de las naciones.

Recalco la importancia de la OIM como pionera en el estudio de las condiciones de conservación del patrimonio, así como de la promoción de alcances y objetivos de estas instituciones. Henri Focillon (1881-1943), escritor e historiador francés, miembro de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, abogó por la misión de los museos al declarar que éstos son un “factor generador de paz por el papel que juegan en el reconocimiento, documentación y difusión de las identidades culturales”.

A pesar de su corta existencia, la OIM impulsó la presencia de los museos, así como la necesidad de su estudio. Consciente de la crisis por la que atravesaban estas instituciones, promovió su análisis desde el punto de vista social y educativo, así como del tecnológico. En este marco organizó la Conferencia Internacional sobre Museos en Madrid en 1934, la cual trató con mayor amplitud en otra publicación. Las participaciones y conclusiones de la reunión mencionada fueron publicadas más tarde por la propia OIM (*Museographie...*: 1935). Cabe resaltar el hecho de que en ese momento gobernaba en España la Segunda República.

El clima de cambio que prevalecía en el ámbito de la cultura y en especial de las artes plásticas se reflejaba en la figura pétrea, cerrada, del museo decimonónico al que atacaron tanto los futuristas¹ como los propios Paul Valéry y Adorno.

Dada la importancia política adquirida por Estados Unidos durante las conflagraciones mundiales,² el primer presidente del ICOM, como es sabido, fue el estadounidense Chancey J. Hamelin. Hombre de amplia visión, fue director del Museo de Buffalo y presidente de la Asociación Americana de Museos (AAM). Al término de la Segunda Guerra Mundial, Hamelin dirigió las relaciones públicas de esa poderosa asociación, por medio de la cual se abocó a la promoción de la comunicación académica y profesional entre los directores de museos de Europa y de su propio país.

En 1945, junto con su colega el francés Georges Salles,³ emprendió la tarea de convocar a una reunión de los directores de los principales museos del mundo, la cual se llevó a cabo en el Museo del Louvre, París, en 1946. Para Salles, la Asamblea Constitutiva del ICOM significaba también una oportunidad de convocar a los miembros de la recién creada Dirección de Museos de Francia y de asegurar la presencia de este país en la nueva organización. La sede del ICOM quedó establecida, precisamente, en París.

Mientras tanto, Jaime Torres Bodet, para ese momento secretario de Relaciones Exteriores de México, promovió

—como parte de la política de relaciones internacionales de nuestro país, y con miras a su elección como director general de la UNESCO— la realización en México de la Segunda Conferencia General de esa organización,⁴ la cual se llevó a cabo en noviembre de 1947.

El recién creado ICOM, a su vez, organizó en la ciudad de México su Primera Conferencia General, también denominada “transitoria”, en las mismas fechas (del 7 al 14 de noviembre de 1947). Junto con la de la UNESCO, la inauguración fue en el Palacio de Bellas Artes, y las sesiones en la recién fundada Escuela Normal Nacional de Maestros, edificio también inaugurado en esa fecha. Por su parte, el Museo Nacional de Antropología remodeló varias salas para esta ocasión. Los cambios en las salas del museo más importante de México las llevaron a cabo jóvenes entusiastas, estudiantes de antropología unos, de museografía otros, dirigidos por los personajes que tanto influyeron en la museografía mexicana: Miguel Covarrubias, Daniel Rubín de la Borbolla y Fernando Gamboa. Entre esos estudiantes se encontraba Mario Vázquez. Cabe aclarar que la carrera de museografía impartida en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en la que Mario inició su formación, desafortunadamente tuvo una corta duración. No obstante fue la matriz de una manera moderna de exhibir las colecciones de museo.

Mario, alumno de Gamboa y que más tarde se convertiría en su asistente, aprendió el oficio y tuvo la oportunidad de entrar en contacto con un mundo fascinante no sólo por los objetos patrimoniales que manejan los museógrafos, sino también por las personalidades con las cuales entró en contacto: Alfonso Caso, Ignacio Marquina, Pablo Martínez del Río, Francisco de la Maza, Pedro Bosch Gimpera y otros tantos que han constituido, a su vez, las simientes de los estudios modernos de la antropología, la arqueología y la historia.

En 1946 Mario entró como alumno a la ENAH y al año siguiente —junto con Trinidad Bosch García, Pedro Camps, Magda Silva Herzog y Marcela Ruiz, todos parte del equipo de Gamboa— participó en el montaje de las exposiciones con las que se inauguraría, en septiembre del año siguiente, el Museo Nacional de Artes Plásticas del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). En esa ocasión el mundo de las artes se abriría para nuestro joven museógrafo, al colaborar con Luis Sandi, Alberto Arai, Salvador Novo, Julio Castellanos y Julio Prieto.

La exposición que también recibió a los participantes, tanto en la Conferencia General de la UNESCO como en la del ICOM, acompañó a una tercera que se montó en el vestíbulo de la Escuela Nacional de Maestros. A partir de esos meses Mario se convirtió en parte de la museología mexicana e internacional. A continuación cito textualmente la parte introductoria del acta de la primera conferencia transitoria del ICOM:

La primera reunión transitoria del Consejo Internacional de Museos se llevó a cabo en la ciudad de México, iniciándose a las 10:00 am de noviembre de 1947. Estuvieron presentes los representantes de los siguientes países: Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, China, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, México, Noruega, Perú, Polonia, Suecia, Suiza y los Estados Unidos. El presidente del ICOM, Chancey J. Hamelin, se dirigió a la reunión y fue seguido del Dr. Marquina (México), quien presentó al Dr. Alfonso Caso (México), quien dio la bienvenida a los delegados. A continuación la Dra. Grace Morley, jefe de la Sección de Museos de la UNESCO, expresó las disculpas del Dr. Huxley por su imposibilidad de asistir. El presidente habló acerca de los objetivos de la organización, especialmente el promover la cooperación entre museos. Agradeció a la UNESCO por su ayuda en todos los aspectos de las tareas del ICOM.⁵

Además de los doctores Caso y Marquina, por México participaron Daniel Rubín de la Borbolla, Fernando Gamboa, el doctor Pablo Martínez del Río, el doctor Silvio Zavala y la doctora Eulalia Amalia Guzmán. El doctor Alfonso Caso fue elegido presidente honorario y Paul Rivet, vicepresidente. La UNESCO siguió su proyecto de apoyo a los museos. En 1948 la organización internacional eligió como segundo director general a Jaime Torres Bodet, hasta ese momento secretario de Relaciones Exteriores de México durante el periodo del presidente Miguel Alemán.

El poeta y diplomático mexicano se abocó a la promoción de la educación bajo el lema “una doctrina constante para la paz” (“Hacer de la educación...”, 1948-1949). En su programa inicial se incluyó el intercambio de exposiciones y una serie de tareas para la protección y conservación de los monumentos artísticos y culturales. Quiero recalcar la importancia de la aportación de Torres Bodet a la museología mundial. Su visión del museo como un espacio eminentemente educativo prevalece hasta la fecha y se fortalece cada día ante la clara necesidad de formar a las poblaciones en el respeto y la tolerancia.⁶

Parte importantísima fue la formación de personal y, desde luego, la educación en los museos. Ese año Carlos Chávez envió un pequeño grupo de jóvenes a Estados Unidos. Entre ellos estaba Mario, que quedó asombrado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

A partir del nacimiento del ICOM, la UNESCO se apoyó con fuerza en la nueva organización. Muchas tareas se llevaron a cabo en conjunto, como las campañas internacionales para la transformación de los museos como recurso educativo. Mario había sido convocado a participar, de seguro como parte de la planta del Museo Nacional de Antropología, con el que había estado colaborando, y para 1954 estaba a cargo del Área de Museografía del museo más importante de México, al que había ingresado desde 1951, y en equipo con él, personajes

señeros en la historia de los museos en México: Iker Larrauri, Teresa Dávalos, Jorge Angulo, Francisco González Rul y Héctor García Manzanedo. Alfonso Soto Soria siguió a Daniel Rubín de la Borbolla al proyecto de Culturas Populares, en el cual también participó Miguel Covarrubias.

La inquietud de Mario Vázquez lo llevó por esos años, antes de dedicarse por completo al campo de la museografía, a la danza moderna. El Ballet Nacional, dirigido por Guillermina Bravo –y con el cual se fue de gira–, lo sedujo con sus nuevas propuestas escenográficas y coreográficas. Otra pléyade de personajes entró en su vida: Guillermo Arriaga, Rocío Sagaón, Bodyl Genkel, Xavier Francis... Esta faceta del joven Mario, junto con la antropología, la música y el fútbol, entre tantos de sus intereses, delinearon el horizonte cultural que haría posible la visión museal que le es característica.

De vuelta al relato del panorama internacional, cabe resaltar las campañas emprendidas por la UNESCO desde entonces para hacer conciencia entre los gobiernos acerca de la importancia de los museos, en especial en el área de la conservación de bienes culturales y en la del museo como espacio educativo. Para ello se planearon los cursos o seminarios regionales, a los que la organización internacional dio una importancia capital y que se realizaron por medio y con el apoyo del ICOM. El primero de ellos, en Brooklyn, Nueva York, en 1952, y el segundo en Atenas, en 1954, se abocaron al análisis de “La función educativa de los museos”.

El primero en América Latina tuvo lugar en Brasil, en 1958.⁷ “El papel educativo de los museos”. A esta importante reunión asistieron, por parte de la UNESCO/ICOM, Raymonde Frin, editora de la revista *Museum*; Georges Henri Rivière, director del ICOM y director del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Francia; José María Crucent, director del Museo de Ciencias Naturales de Venezuela, y Mario Vázquez, museólogo mexicano. Como participantes mexicanos estuvieron también el arqueólogo Jorge Angulo y la maestra Cristina Sánchez de Bonfil.

A continuación transcribo el prólogo para esta importante reunión:

Uno de los principales objetivos de la UNESCO ha sido promover el crecimiento de los programas educativos en los museos –la forma más efectiva de que el público disfrute de sus colecciones–, formadas principalmente por objetos originales.

Con este fin, la UNESCO ha organizado dos seminarios internacionales: Brooklin, Nueva York, EEUU, 1952; Atenas, Grecia, 1954, y un seminario llevado a cabo en Río de Janeiro, Brasil, del 7 al 30 de septiembre de 1958 con el tema de “Papel educativo en los museos”.

El director del seminario de Río fue Georges Henri Rivière, director del ICOM. El contenido de este documento es su informe.

La constante expansión de las actividades en los museos es una demostración del aumento del interés por parte del público en las colecciones de los museos y su implicación con la educación.⁸

En 1962 encontramos a Mario como *liaison officer* o funcionario de enlace entre la UNESCO/ICOM y los museos mexicanos en el Quinto Seminario Regional “El museo como centro cultural en el desarrollo de la comunidad”. Esta reunión de especialistas y directores de museos fue presidida por Stephen F. Borhegyi, director del Museo de Milwaukee y autor de varios de los manuales técnicos publicados por la UNESCO sobre museos.⁹ Es interesante revisar el programa, extensísimo, que pretendía hacer una revisión de las funciones del museo moderno, que en esos años emergía de una figura anquilosada y encerrada en sí misma. Hoy en día esa imagen se ha enriquecido y diversificado a tal grado que sería imposible pensar en

una reunión así. Este hecho, que podría parecer trivial o anecdótico, dista de serlo, pues demuestra la vitalidad de la institución y la rapidez con que ha evolucionado.

Para retomar el tema del importante Quinto Seminario Regional, la participación de los países latinoamericanos convocados para esa ocasión daba un panorama mundial complementario y enriquecedor. Más adelante se verá, en relación con la Mesa de Santiago de Chile, a qué grado este seminario regional fue un precursor del concepto del museo como centro cultural y de servicio a la comunidad. Era la época dorada de la UNESCO, cuando en verdad fungía como una gran fuerza coordinadora en el campo de la cultura, en especial en el campo que nos atañe: los museos.

El informe sobre la reunión nos proporciona datos interesantes. En la lista de participantes encontramos nombres tan conocidos como el del presidente honorario, Jaime Torres Bodet, y entre los asistentes: Pedro Ramírez Vázquez,



Mario Vázquez (der.) y Georges Henri Rivière (centro) durante el seminario internacional sobre el papel educativo de los museos, 1958 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal



Mario Vázquez y Luis Avelayra Arroyo de Anda. Planeación del nuevo Museo Nacional de Antropología en Chapultepec, 1963 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

Jorge Ramírez Campuzano, Carlos Pellicer, Isabel Marín de Paalen y Evangelina Arana de Swadesh, además de Eusebio Dávalos, director del INAH; Horacio Flores Sánchez, director de Artes Plásticas del INBA; Carmen C. de Antúnez, Museos Regionales, INAH; Jorge Enciso, subdirector del INAH; Ruth Rivera, directora del Departamento de Arquitectura, INBA; Daniel Rubín de la Borbolla, Museo de Arte e Industrias Populares; Carlos Orozco Romero, director del Museo Artes Plásticas, INBA; Luis Aveleyra, jefe del Departamento de Planeación e Instalación de Museos del INAH; Antonio Arriaga, director del Museo Nacional de Historia, INAH; Arturo Romano, director del Museo Nacional de Antropología, INAH; Íker Larrauri, museógrafo, INAH; Alfonso Soto Soria, Museo de Artes e Industrias Populares, y Mario Vázquez como coordinador general.

También se nombró a un número importante del equipo inicial de los que en el documento son designadas como “asesoras educativas” y que formarían la Sección Educativa del MNA: Irma Salgado, Lilia Trejo y Cristina Sánchez de Bonfil. Finalmente, el dúo de museógrafos incipientes: Manuel Oropeza y José Lameiras, quienes formarían, junto con Mario el “superequipo” del nuevo Museo Nacional de Antropología de Chapultepec.

El proceso de creación de este recinto, desde el concepto hasta el cierre de la última vitrina, representó un trabajo multidimensional, polifacético y en extremo complejo. Se ha reconocido el trabajo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y su equipo, el cual no sólo diseñó y construyó, sino que también coordinó las múltiples tareas que conlleva una obra de esta magnitud.

Muchos de los participantes en el seminario regional, los citados antropólogos, museógrafos, etnólogos y educadoras, se preparaban para participar en la realización del museo más importante de México. La función de Mario en el proyecto museológico general y su inmersión en el universo de operarios, trabajadores y especialistas diversos le permitió entrar en contacto con todos aquellos que habían sido sus maestros o compañeros... y muchos más –los antecedentes y el desarrollo del proyecto y ejecución del Museo Nacional de Antropología llevaría, por sí mismo, un artículo; para fines del presente, sólo lo mencionaré en el marco del trabajo internacional de Mario Vázquez.

Al año siguiente de la apertura del gran museo mexicano, Mario Vázquez, nuevo jefe de Museografía, se convirtió en secretario del Comité Nacional Mexicano del ICOM, y Hugues de Varine en el nuevo director de esa organización internacional. La figura barbada, característica de Mario, sería bien conocida en los foros internacionales, esperada por sus comentarios, no siempre bienvenidos, como en la Conferencia General del ICOM de 1971, de la que trataré más adelante. Entre las múltiples actividades que desarrolló “el gurú”

fue el Seminario Internacional sobre Arquitectura de Museos, en la ciudad de México, nuevamente bajo los auspicios de la UNESCO/ICOM. Asistieron personajes como los arquitectos Manfred Lehbruck y Franco Minissi, y desde luego Pedro Ramírez Vázquez. El Museo Nacional de Antropología tenía cuatro años de inaugurado.

Quiero enfatizar en que Mario vivió una época especial, única; años en que se llevaban a cabo cambios notables en el mundo. Lo político, lo cultural e incluso el aspecto geográfico se modificaban en el panorama internacional. México, en cierta forma y a través de figuras como nuestro personaje, era vocero de una visión nueva, fresca, innovadora de los museos, que a su vez era bienvenida y alentada por la UNESCO por medio y con el apoyo del ICOM. Considero ésta la época de oro de la organización creada en 1945.

La Conferencia General del ICOM en París y Grenoble, Francia, en 1971, fue el inicio de grandes variaciones dentro de éste. Los movimientos transformadores surgieron de un malestar en la membresía debido a que la organización, para ese momento, resultaba obsoleta. Esas acciones impulsaron importantes cambios en los que participaron en forma activa Mario e Iker desde México, así como otras míticas figuras como Fernanda de Camargo Moro, de Brasil, y miembros de otros países entonces llamados emergentes o tercermundistas: Inés Flores de Carvajal, de Ecuador; Marta Araoz, de Panamá; Grete Mostny, de Chile, entre otros.

La reacción descrita era de esperarse, en vista de que el ICOM mantenía, lo enfatizo, la misma estructura que aquella con la cual había nacido en 1946, y por lo tanto resultaba inoperante. El mundo había cambiado, incluyendo a los museos, o por lo menos a los museos y sus profesionales de países fuera de Europa.¹⁰

El tema de la IX Conferencia indicaba con claridad las inquietudes de la membresía: “Los museos al servicio del hombre de hoy y de mañana: el papel del museo en la educación y en la cultura”. Destaco un par de resoluciones de esa conferencia:

- 1) El museo debe aceptar que la sociedad está en constante cambio.
- 2) Que el concepto tradicional de museo que perpetua la preservación del patrimonio cultural y natural del hombre como mera posesión de objetos, es cuestionable [...]
- 3) Cada museo debe aceptar que tiene la obligación de desarrollar medios específicamente diseñados para servir de la mejor manera a la comunidad [en la que opera]
- 4) Que el público que visita el museo no es, necesariamente, la totalidad del público al que debería servir.
- 5) Que el museo no se ha beneficiado de la experiencia y conocimientos que existen en otros sectores de la comunidad (Baghli, Boylan y Herreman, 1998).



Mario Vázquez en la inauguración de la Escuela Normal de Maestros, 1947 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

No es de extrañar que al año siguiente se llevara a cabo la Mesa Redonda de Santiago de Chile. Esta reunión trascendental ha adquirido, finalmente, la importancia que siempre debió haber tenido. Convocada por la UNESCO y el ICOM, fue un parteaguas en la museología. El concepto de la institución social que había promovido Torres Bodet se realizaba en el “museo integral” surgido de las pláticas de Santiago. Interdisciplinario y participativo más que jerárquico, era más factible que surgiera de los países más jóvenes y con necesidades específicas que en aquellos con aparatos museales muy tradicionales.¹¹

De los cuatro temas rectores de la Mesa de Santiago de Chile destacó dos: “Los museos, los problemas sociales y el medio” –entendiendo el “medio” como el ámbito social– y el de “La educación permanente”.

El primero indicaba la pauta del seminario a la cual se refiere De Varine (1972) en su discurso de bienvenida a los participantes: “La integración del museo al desarrollo [y el servicio del museo] a la colectividad y que [los museos] puedan colaborar con esta colectividad en la solución de sus problemas”.

El segundo resultaba de importancia capital para la UNESCO y, desde luego, para la región latinoamericana y del Caribe.

Hughes de Varine, sociólogo francés, fue el último llamado “director” del ICOM. Se interesó especialmente en los países emergentes, por lo que visitó el sureste asiático, donde impulsó la creación de la Agencia Regional del ICOM en esa zona. También recorrió África y América Latina, incluyendo México. Esos viajes y una visión social aguda propia de su formación como sociólogo lo inclinaron a ver un ICOM diferente, organizado por regiones más independientes y menos subordinado a un centro europeo. Desafortunadamente esta mirada no fue la más popular, lo cual le acarrearía su destitución unos años más tarde.

Después de Santiago de Chile, Mario Vázquez, nombrado subdirector del Museo Nacional de Antropología, llevó a cabo un proyecto que falta por analizarse con detenimiento: La Casa del Museo. Con el apoyo de una nueva generación –Cristina Antúnez, Míriam Arroyo y, al frente, Coral Ordóñez–, Mario idearía y llevaría a cabo un proyecto diseñado para los habitantes de las zonas marginadas de la ciudad de México. Los museos ambulantes de Rivière se podrían considerar como un lejano antecedente, pero la idea primigenia de La Casa del Museo consistía en acercarse a una población alejada, desconocedora y desconfiada de lo que normalmen-



Con Georges Henri Rivière en el Museo Etnográfico de Neuchâtel. Comité de Planeación de la Exposición Internacional *Diálogo de civilizaciones*, Suiza, 1973 Fotografía © Mario Vázquez, acervo personal

te representaba un museo. En México fue sin duda una innovación, que daría el espacio conceptual para otros proyectos valiosos en nuestro país y en América Latina. El proyecto de La Casa del Museo aparecía en el volumen XXVII de la revista *Museum*. Mario tomó la escena UNESCO/ICOM como una oportunidad más de promover una nueva manera de ver la relación comunidad-museo y educación-museo, al compartir en esos foros los logros mexicanos y latinoamericanos.

En 1974 se llevó a cabo la X Asamblea General del ICOM en Copenhague, Dinamarca, con el tema “El museo y el mundo moderno”. Se afirmó la nueva visión de una profesión de y sobre los museos, más amplia e interdisciplinaria. El apoyo en otras disciplinas se abordaría como parte de un desarrollo de los estudios de museos. No obstante ese logro, en gran parte obtenido por el esfuerzo de De Varine, se contrató a un nuevo director, Luis Monreal, al que se denominó secretario. Los estatutos del ICOM se modificaron radicalmente, al permitir el ingreso de cualquier profesional de museo, independientemente de su rango dentro de la institución. Asimismo se abrió el número de miembros por país sin importar el número. La membresía creció en 25% cuando inicialmente estaba restringida a cinco.

Al año siguiente encontramos a Mario como parte del consejo editorial de la revista *Museum*, de la UNESCO, editada por Anne Erdős. Junto a él, otros nombres que suenan a leyenda: Prakash Agrawal, Jan Jalinec, Raymonde Frin, Sid Ahmed Baghli, Grace McCann Morley y Herbert Ganslmayer.

En 1977 se llevaría a cabo por vez primera una Conferencia General en la Unión Soviética, la cual se celebró en Moscú-Leningrado. Mario participó en las decisiones de alto nivel en el Consejo Ejecutivo como presidente del Comité Nacional Mexicano y promotor de México como sede de la siguiente reunión mundial de la organización internacional, en 1980. Sería la primera vez que ésta se llevaría a cabo en América Latina. Fue justamente en la Asamblea General organizada en Moscú cuando, a propuesta de Irina Antonova, se designó el 18 de mayo como Día Internacional de los Museos. El desfile de nombres, para la mayoría desconocidos hoy en día, aparece de nuevo: Marta Arjona, de Cuba; Hubert Landais, de Francia; Paolo Cadori, de Italia; Geoffrey Lewis, de Reino Unido; Alpha Oumar Konare, de Mali; Arthur van Schendel, de Holanda; Gael de Guichen, del ICCROM; Fernanda Camargo Moro, de Brasil; Vinos Sofka, de Suecia; Paul Perrot, de Estados Unidos. Los comités internacionales, antes denominados

especializados, aumentaban. Ese año se integró el Comité Internacional sobre Museología.

La Conferencia General de 1965 se había llevado a cabo en Estados Unidos. Después, de acuerdo con la filosofía de la organización, esta importante reunión, junto con la Asamblea respectiva, se organizó en distintos países. A Mario Vázquez le correspondió la gestión internacional para obtener la sede en México y la organización general en nuestro país. En 1980 se llevó a cabo la XII Conferencia General Latinoamericana en México, una de las que tuvo más participantes, pues congregó a un número importante de latinoamericanos que, por diversos motivos, no habían asistido antes a estas grandes reuniones. “El patrimonio y la responsabilidad del museo” fue el tema rector de la Conferencia General de México, asunto de enorme importancia en nuestra región, donde el tráfico ilícito es, desafortunadamente, una práctica común.

La XII Conferencia resultó doblemente exitosa. No sólo reunió a más de dos mil trabajadores de museos de todo el mundo, sino que ofreció un espacio adecuado para las primeras reuniones, que darían lugar al Secretariado del ICOM para América Latina y el Caribe, el cual me correspondió presidir como secretaria ejecutiva fundadora. En 1983, como parte de la XIII Conferencia General en Londres, Reino Unido, se llevó a cabo una importante reunión de los países latinoamericanos. La efervescencia que se sentía en el ambiente dio como resultado que al año siguiente se llevara a cabo la Primera Reunión del Secretariado del ICOM para América Latina y el Caribe, con sede en La Habana, Cuba: ICOM/LAC, como se denominó más tarde, había nacido.

Como parte de los resultados de la Conferencia General, el Comité Mexicano organizó un Coloquio Nacional de Museos, al que seguirían tres más en distintas ciudades de la república. Mario había dejado el comité y estaba dedicado a sus obligaciones como subdirector del Museo Nacional de Antropología –y posteriormente como director del mismo– y unos años más tarde como coordinador Nacional de Museos y Exposiciones del INAH.

La obra de Mario ha permanecido: el gurú trashumante, de la larga barba, el de los conocimientos multifacéticos y de la imagen perdurable que, a través de largas pláticas y con el ejemplo, convenció a una generación completa acerca de la importancia de los museos y de la necesidad de transformarlos en instituciones de servicio social.

Cierro el presente artículo con un recuerdo especial de los compañeros del ICOM que conocí cuando era muy joven: Anne Raffin, Paulette Olcina, Alex, Christiane Oberlin, Raj Isar y Marcia Lord, de la UNESCO, y de la siguiente generación a las amigas Jennifer Thevenot y Eloisa Zell, así como a tantos buenos amigos y colegas del ICOM y de la UNESCO ❖

* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH

Notas

¹ En el muy conocido *Manifiesto futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti. Paul Valéry tampoco era amante de los museos: recordemos el artículo donde admite su desagrado por la mayoría de ellos.

² Al final de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos había adquirido la supremacía en la escena mundial, incluyendo el área intelectual (Toye y Toye, 2007: 77-88).

³ Salles, que sería el segundo presidente del ICOM, no sólo propició su asamblea constitutiva, sino que fue un militante de la resistencia francesa y actor en la salvaguarda de las colecciones francesas durante la guerra.

⁴ El literato, político y educador mexicano participó en la elaboración de la Carta Constitutiva de la UNESCO, por lo que era una figura reconocida en el ámbito internacional. Esta labor le valió su posterior nombramiento como director general, entre 1948 y 1952. Vale la pena mencionar a Manuel Martínez Báez, miembro del primer consejo ejecutivo y su vicepresidente.

⁵ París, 25 junio de 1948, original en inglés y francés (traducción de la autora), en línea [icom/conf.site/resumé].

⁶ También en 1948 apareció el primer número de *ICOM News*; primero en inglés, posteriormente en francés y muchos años después en español. Como secretaria ejecutiva fundadora (cargo después denominado como presidente) del recién creado Secretariado del ICOM para América Latina y el Caribe, tuve la oportunidad de participar en las arduas discusiones sobre la inclusión del español como lengua de trabajo en el ICOM, que finalmente se logró.

⁷ En esta categoría se especificaba que “incluía a los países independientes, así como aquellos que tuvieran territorios en esa parte del mundo”.

⁸ Tomado de file:///C:/Users/Yani/Downloads/064490eo.pdf, consultado el 23 de mayo de 2014.

⁹ Para conocer la lista de los asistentes, véase <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001275/127586eb.pdf>

¹⁰ Hay que considerar que los cambios de 1968 estaban todavía cercanos, así como la independencia de las antiguas colonias europeas en África.

¹¹ A esta histórica reunión asistieron personas que tendrían importancia en la escena internacional, como Hugues de Varine, Georges Henri Rivière y el propio Mario Vázquez, además de Hernán Crespo Toral, de Ecuador, Teresa Grisber, de Bolivia, y Jorge Hardoy, de Argentina.

Bibliografía

Baghli, Sid Ahmed, Patrick Boylan y Yani Herreman, *History of ICOM*, París, ICOM, 1998.

“Hacer de la educación una doctrina constante para la paz”, *Suplemento de El Correo de la UNESCO*, diciembre de 1948-enero de 1949, vol. I, núms. 11-12, p. 3, en línea [<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000738/073886so.pdf>], consultado el 14 de abril de 2014.

Museographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'études. Madrid, 1934, París, Société des Nations Paris/Office Internationale des Musées/Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1935.

Toye, John y Richard Toye, “Alfred Zimmern, Julien Huxley et le leadership initial de la Unesco”, en *60 ans d'histoire de l'UNESCO. Actes du colloque international, Paris, 16-18 novembre 2005*, París, UNESCO, 2007, pp. 77-88, en línea [http://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Bibliothek/60_ans_d_histoire_de_l_unesco.pdf], consultado el 3 de mayo de 2014.

Varine Bohan, Hugues de, “Discurso de bienvenida al 9º Seminario Regional de la Unesco/ICOM”, Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972.



Con Ulla Olafsson como vicepresidente de la XI Conferencia General del ICOM, Moscú, 1977 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal



- + ¡DEBEN DESAPARECER LOS MUSEOS!
- + ¡LOS MUSEOS NO ESTAN INTEGRADOS AL MUNDO CONTEMPORANEO!
- + ¡LOS MUSEOS SON OBSOLETOS!
- + ¡EL MUSEO ES ELITISTA!

¿ESTAS AFIRMACIONES TIENEN RAZON?
ES CIERTO QUE LOS MUSEOS NO PUEDEN CAMBIAR?

Tres momentos en la actividad museológica de Mario Vázquez

Alejandro Sabido Sánchez-Juárez*

CONTEXTO

En el segundo número de la revista *Nordisk Museologi*, que reúne las reflexiones teóricas en torno a los museos de Noruega, Suecia, Finlandia, Dinamarca e Islandia, aparece un texto de Hugues de Varine (1996), en el que propone una reflexión sobre 25 años de la investigación aplicada a los museos y el desarrollo. Al comienzo del texto propone “traer a la memoria” los casos y lugares en que descansan los cimientos de la llamada “nueva museología”. Un largo proceso que se desarrolló durante la década de 1960 y en el que se generó una nueva aproximación a los museos, de la mano de una postura decididamente política con la mirada puesta en el desarrollo: “Fue un periodo de luchas sociales y culturales por parte de las minorías, así como de personas y grupos oprimidos por todas partes. Por lo tanto no fue nada fuera de lo normal que incluso en el tradicionalmente estable y conservador mundo de los museos, un grupo de mentes originales buscara soluciones afuera de los estándares establecidos”¹ (De Varine, 1996: 21).

La primera mención que hace sobre los motores de esta transformación es precisamente sobre México y, en particular, de la figura de Mario Vázquez: “En México, durante una semana en septiembre de 1964, se inauguraron siete grandes museos nacionales, como símbolos de una nación multicultural y como instrumentos culturales para los sectores más marginalizados de la población. Mario Vázquez fue tanto el museólogo como el museógrafo que concibió este programa” (*idem*).

Tras la inauguración del Museo Nacional de Antropología en 1964, el papel de Mario Vázquez trascendió el ámbito nacional y se integró a una discusión de carácter internacional en el seno del Consejo Internacional de Museos (ICOM), que provocaría una transformación radical tanto en la forma de concebir al museo, su función y su relación con el entorno social, como en el modo de establecer los diálogos internacionales al cuestionar las relaciones asimétricas entre los Estados nacionales y los objetivos de muchos de sus museos. Su labor museológica se sumó a la de un conjunto de actores en el plano

internacional que cuestionaban la responsabilidad de los museos hacia su entorno local y hacia el contexto internacional. Tal como señala en *ICOM News* el propio De Varine, en las décadas de 1960 y 1970 se desarrollaron múltiples movimientos políticos, en ocasiones superpuestos, que desestabilizaron el sector de los museos:

Movimientos por los derechos civiles, por la liberación de las mujeres y de varias minorías, la búsqueda por las identidades nacionales y locales, la emergencia de movimientos nacionalistas en antiguas colonias de reciente independencia, y la influencia de pensadores revolucionarios y activistas llegaron poco a poco al margen del mundo de los museos. Personalidades fuertes como John Kinard (EEUU), Mario Vázquez (México), Pablo Toucet (Níger), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendu Bose (India) y figuras inspiradoras de otros campos como Paulo Freire (Brasil) o Jorge H. Hardoy (Argentina) y muchos otros, ayudaron a germinar nuevos conceptos cuyo objetivo era descolonizar el museo y convertirlo en una herramienta para el desarrollo de las comunidades originarias, en lugar de una institución de prestigio utilizada para reforzar a la élite (De Varine, 2005: 3).

Las referencias bibliográficas al trabajo museológico de Mario Vázquez son muy escasas y suele tratarse de documentos generados en otras latitudes. Una revisión acuciosa revela el valor que se ha dado a su trabajo en el plano internacional, en particular su contribución a la crítica de los modelos hegemónicos y el desarrollo de nuevos modelos museológicos. Para explorar esta faceta de su trabajo, en este texto proponemos la revisión de tres momentos específicos: la participación en la Asamblea General del ICOM en 1971, la Mesa Redonda en Santiago de Chile en 1972 y el proyecto de La Casa del Museo (1972).

LA REVOLUCIÓN DEL MUSEO SERÁ RADICAL, O EL MUSEO DESAPARECERÁ (1971)

Si pudiéramos señalar en este contexto un punto de inflexión en el debate internacional, tendríamos que volver la mirada hacia el año 1971, en la Asamblea General del ICOM celebrada en Grenoble, Francia. La agenda incluía discutir el papel

político de los museos y las diversas naciones propusieron una participación del más alto nivel. Los oradores principales fueron ministros y ex ministros de países como la URSS, Alemania, Dahomey y Francia. En este grupo tomó la palabra Mario Vázquez (De Varine, 1996: 21).

Tras su intervención, las participaciones tomaron un giro crítico inusitado y el debate se colocó de pronto en la validez del museo ante la sociedad actual, tal como relata la museóloga alemana Andrea Hauenschild (1988): “Stanislas Adovéti,² filósofo y autor de la República Popular de Benin, con la aprobación del mexicano Mario Vázquez, señaló la precaria situación del museo. Él creía que el museo como institución tendría que cambiar radicalmente o perder su derecho a existir y tarde o temprano desaparecería”. O tal como lo recuerda De Varine: “El beninense Stanislas Adotevi y el mexicano Mario Vázquez proclamaban abiertamente: la ‘revolución del museo será radical, o el museo desaparecerá’” (De Varine, 2000: 67-68).

El impacto de estas intervenciones fue monumental en un consejo donde la voz cantante era primordialmente centroeuropea y anglosajona, y las consecuencias de los debates quedaron claramente asentadas en la primera resolución de la asamblea, que reproducimos a continuación:

RESOLUCIÓN NÚM. 1: EL MUSEO AL SERVICIO DEL HOMBRE

Considerando el tema de la 9ª Conferencia General “El museo al servicio del hombre, hoy y mañana”, con su énfasis particular en educación y acción cultural.

Considerando los informes que han sido sometidos y las discusiones que los han precedido.

Afirmando que, en virtud de haber aceptado como funciones primordiales la colección, salvaguardia y posteriormente la presentación de los resultados de esta acción a todos los sectores de la sociedad, el objetivo del museo es la educación y la transmisión de información y conocimiento por todos los medios a su disposición en la medida que el museo está primero y antes que nada al servicio de toda la humanidad.

Tomando nota de los muchos temas polémicos que reflejan las diferencias de opinión en el interior de la profesión museal sobre la adaptación del museo para el mundo contemporáneo, en particular:

1. Que el museo debe aceptar que la sociedad se encuentra en constante cambio.
2. Que el concepto tradicional de museo que perpetúa valores relacionados con la preservación del patrimonio cultural y natural del hombre, no como una manifestación de todo lo que es importante en el desarrollo del hombre, sino simplemente como la posesión de los objetos, es cuestionable.
3. Que cada museo debe aceptar que tiene el deber de desarrollar medios de acción diseñados específicamente para servir mejor al entorno social específico en el que opera.

4. Que el público visitante a museos no es necesariamente el público total al que debería estar sirviendo.
5. Que el museo requiere personal con capacitación especializada para llevar a cabo su objetivo.
6. Que los museos no se han beneficiado de los recursos financieros que han estado a disposición de las instituciones educativas tradicionalmente aceptadas.
7. Que los museos no han aprovechado la amplia gama de experiencias y conocimientos que existen en otros sectores de la comunidad.

Solicita con urgencia que todos los museos:

- a) Emprendan una reevaluación continua y completa de las necesidades del público al que sirven.
- b) Por medio del ICOM desarrollen un programa de estudio e investigación sistemáticos sobre la base de los resultados obtenidos y desarrollen métodos de acción que permitan en un futuro establecer con mayor fuerza su papel educativo y cultural al servicio de la humanidad (*Resolutions...*, 1971).

Estas conclusiones de la Asamblea General dan cuenta de una señal de alerta dentro de la reflexión museológica y las prácticas cotidianas en los museos. El ser-en-el-mundo³ de un dispositivo gestado en Europa, dentro de un contexto determinado, muestra su anquilosamiento ante su replicación o adaptación en otras latitudes y otros contextos. La institucionalidad del museo se confronta con los cambios sociales, y su función educativa y vinculación con las diversas comunidades queda en entredicho frente a las disparidades sociales de su concepción y práctica.

O en palabras del museólogo brasileño Mario Chagas (2007: 30): “El necrológico del museo, traducido a partir de un determinado deseo político, aparecía acompañado de un discurso que colocaba en movimiento críticas severas al carácter aristocrático, autoritario, no crítico, conservador e inhibidor de esas instituciones, consideradas como especie en extinción y, por eso mismo, llamadas de ‘dinosaurios’ y ‘elefantes blancos’”.

La Asamblea General del ICOM de 1971 provocó reacciones que trascendieron al organismo y llegaron al seno de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]: “La intervención de Mario Vázquez, de México, en Grenoble, cuestionando el rol del museo en la sociedad, había causado furor” (De Varine, 2012: 97). Ese mismo año la UNESCO le solicitó al ICOM que colaborara en la organización, para el año siguiente, de una mesa redonda sobre el papel de los museos en la América Latina contemporánea.

Por supuesto, Mario Vázquez también tendría un papel decisivo en esa reunión.

EL MOMENTO QUE VIVE LA HUMANIDAD ES DE PROFUNDA CRISIS (1972)

La historia y consecuencias de la Mesa Redonda de Santiago de Chile son ampliamente conocidas. No sólo porque esta reunión cambió el *locus* de enunciación de la museología –desde su centro hegemónico hacia otras realidades–, sino porque el descentramiento del objeto y sus tareas asociadas –coleccionismo, conservación, curaduría, investigación y comunicación– tuvieron como correlato un énfasis en el papel potencial que pueden desempeñar los museos de cara a la sociedad: la educación y las acciones culturales. Este giro, que incluyó en la definición de museo la frase “al servicio de la humanidad”, se situó en un contexto dinámico, por lo que el museo debería además constituir un agente activo para el desarrollo de la sociedad en un entorno cambiante (Boylan, 1996: 47-50).

Además se propuso un nuevo concepto: el de museo “integral”: “Por primera vez se habla de hacer una nueva

museología y se plantea por parte del grupo de especialistas, entre los que se destaca el museógrafo mexicano Mario Vázquez, el concepto de museo integral como una institución que se incorpora al desarrollo de la sociedad contemporánea para cumplir con las funciones de investigación, exhibición y difusión del patrimonio cultural” (*Memoria 1983-1988*, 1988: 8).

En dicha mesa se resalta la necesidad del trabajo interdisciplinario, la exploración de nuevas metodologías de trabajo e investigación y la conciencia activa de la relación del museo con su entorno humano y natural.

El objetivo de la nueva museología es terminar con todo modelo anticuado y decadente, es decir, con el anquilosamiento de modelos que han dado como resultado: museos muertos e inactivos pugnando también por dinamizarlos y que cumplan con ser recintos activos al servicio de la sociedad (*idem*).

EL ESTATICISMO DE LOS MUSEOS



En Santiago se reunió un grupo de museólogos que intercambió inquietudes, aproximaciones y propuestas de nuevos modelos museológicos. Una suerte de comunidad que permanecería activa a lo largo de las siguientes décadas y que mantendría activos intercambios:

El espíritu de la Declaración de Santiago corresponde a las experiencias interpretativas y museológicas efectuadas en los parques naturales, los ecomuseos, los museos integrales, los museos comunitarios, los museos vecinales, y más ampliamente los museos de las sociedades de los años 1970 y 1980 [...] Las definiciones de los ecomuseos, sus modelos y sus comentarios fueron el resultado de una larga sucesión de museólogos entre los cuales están: George Henri Rivière, Hugues de Varine, John Kinard, Stanislas Adotevi, Mario Vázquez, Duncan Cameron, René Rivard, etc. (De la Rochamille, 2000: 162-163).

Para dar cuenta de la importancia del cambio que provocó la Mesa de Santiago en el mundo de los museos, vale la pena retomar el comentario de Hugues de Varine (2012: 97-98) en el número conmemorativo publicado en el marco del programa multinacional *Ibermuseos*:

Lo más nuevo, desde mi punto de vista, más allá del contexto de la época, son las dos nociones que aparecen mejor, pero a veces de forma confusa, no propiamente en estas resoluciones, sino en los “considerandos”: la de museo integral, o sea, el museo que toma en cuenta la totalidad de los problemas de la sociedad, y la de museo como acción, o sea, como instrumento dinámico del cambio social. Se dejó de lado lo que había, a lo largo de más de dos siglos, constituido más claramente la vocación del museo: las misiones de recogida y de conservación. Se llegó, al contrario, a un concepto de patrimonio global que debe ser administrado en favor del interés del hombre y de todos los hombres.



SANTIAGO DE CHILE - MESA REDONDA SOBRE LA FUNCION DE LOS MUSEOS LATINO AMERICANOS EN EL MUNDO CONTEMPORANEO SE EXPRESA LA TEORIA DEL MUSEO INTEGRADO; SE DECIDE FORMAR LA ASOCIACION LATINO-AMERICANA DE MUSEOS Y SE ACUERDA PRESENTAR EN EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA DE MEXICO UNA GRAN EXPOSICION DEDICADA A MOSTRAR LA PROBLEMATICA CAMPO-CIUDAD, EL MARGINALISMO Y LA EXPLOSION DEMOGRAFICA.

La Mesa de Santiago de Chile de 1972 Ilustración © Coral Ordóñez. Cortesía del Museo Nacional de Antropología

LOS PISOS DE MÁRMOL SON DEMASIADO FRÍOS PARA NUESTROS PEQUEÑOS PIES DESCALZOS (1973)

Tras la Mesa de Santiago se hizo una solicitud específica a Mario Vázquez –que ahora coordinaba el grupo de trabajo de la recién creada Asociación Latinoamericana de Museología– (Mostny, 1972: 9) para organizar una exposición sobre la “América Latina moderna” en la que se diera especial protagonismo a los problemas ciudad-país, marginación y explosión demográfica. En este contexto, el Museo Nacional de Antropología desarrolló un estudio sobre los públicos potenciales de esa exposición y los resultados fueron contundentes: “Los grupos de población más afectados por estos problemas no verían dicha exposición por la sencilla razón de que ellos no acudían al museo”⁴ (Hauenschild, 1988). Esto provocó una reflexión dentro del grupo de trabajo encargado de desarrollar la exposición y se propuso una idea alterna: “En lugar de esperar a que la gente se atreviese a cruzar el umbral del

gran museo, surgió la idea de llevarles a ellos el museo [...] Tomamos el Museo Nacional de Antropología afuera de sus muros maravillosos, muy hermoso, muy limpio, muy caro, y lo llevamos a las zonas más pobres y olvidadas de México” (*idem*).

Mario Vázquez creó entonces un equipo interdisciplinario para planear e implementar el proyecto experimental La Casa del Museo: “Con el propósito de llevar a la práctica la concepción del museo integral y servir como un medio educativo para la sociedad, pues su objetivo fue ‘integrar el museo a la vida cotidiana de la comunidad’. Este proyecto de nueva museología se desarrolló durante siete años en tres colonias periféricas del Distrito Federal⁵ bajo la dirección del museógrafo Mario Vázquez R.” (*Memoria...*, 1988: 8).

En La Casa del Museo resuenan las ideas propuestas en Grenoble un par de años atrás, tal como recuerda Coral Ordóñez (1975: 73-74): a) Los museos no están en contacto



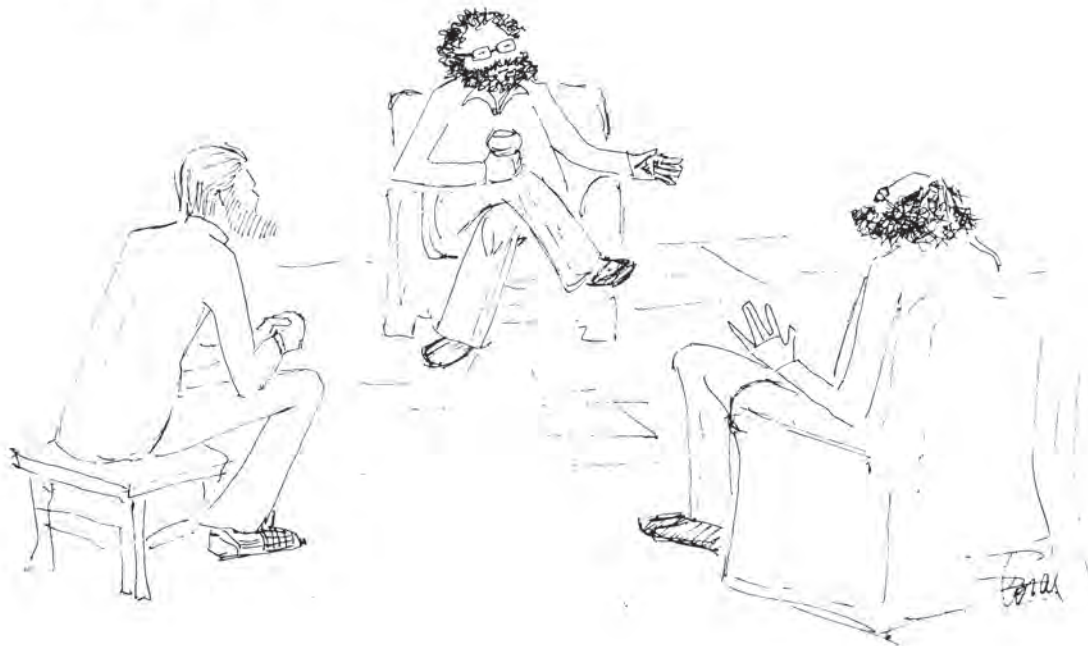
¿ES POSIBLE REALIZAR LA EXPOSICION CAMPO-CIUDAD EN UN MUSEO COMO ES EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA AL QUE NO ASISTE LA POBLACION URBANA - MARGINADA ?

Exposición campo-ciudad. La gente no entra al museo Ilustración © Coral Ordóñez. Cortesía del Museo Nacional de Antropología

NACE LA CASA DEL MUSEO



PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO DE - LA CASA DEL MUSEO - A NIVEL INTER-DISCIPLINARIO



con el mundo actual; b) los museos son obsoletos; c) son para la élite d) están destinados a desaparecer. De modo que en 1973 comenzaron los trabajos con un estudio a profundidad de la zona de Observatorio para familiarizarse con sus residentes y las instituciones, “con sus necesidades y problemas y para crear una base para la realización del proyecto” (Hauenschild, 1988).

El equipo de especialistas combinaba disciplinas diversas: antropología, arquitectura, urbanismo, educación y las tareas prácticas de todo museo. Una suerte de “unidad experimental” con la capacidad de ubicar los ámbitos de investigación y definir las metodologías y acciones para trabajar junto con la comunidad en la atención de los problemas que incidían en su vida cotidiana. Allí el museo se propuso como una especie de centro a partir del cual se desarrollarían acciones que no se circunscribieran a sus límites físicos: “El proyecto, en efecto, fue el resultado de los decididos esfuer-

zos de Mario Vázquez, quien finalmente se dedicó a convertir a la realidad un esquema que ya había madurado en su mente” (Ordóñez, 1975: 73-74).

El devenir de este proyecto, tanto en Observatorio como en el Pedregal de Santo Domingo de los Reyes, es inmensamente complejo. Posiblemente, en vista de su carácter experimental y las problemáticas que enfrentó, resulte difícil formarse una idea precisa que medie entre el olvido y la historia heroica. Las aportaciones propuestas por Andrea Hauenschild sobre los problemas estructurales, los cambios a lo largo del tiempo y su compleja vinculación con las diversas instancias implicadas contribuyen a dimensionar este proyecto a partir de fuentes primarias y evitar adjetivar sucesos a la distancia.

Para cerrar este punto considero pertinente traer a la memoria la descripción del museólogo canadiense Duncan Cameron, quien retomó en el título de un artículo la frase de Mario Vázquez a propósito de la sensación que provocaba



PLANTEAMIENTO Y UBICACION DE LA CASA DEL MUSEO

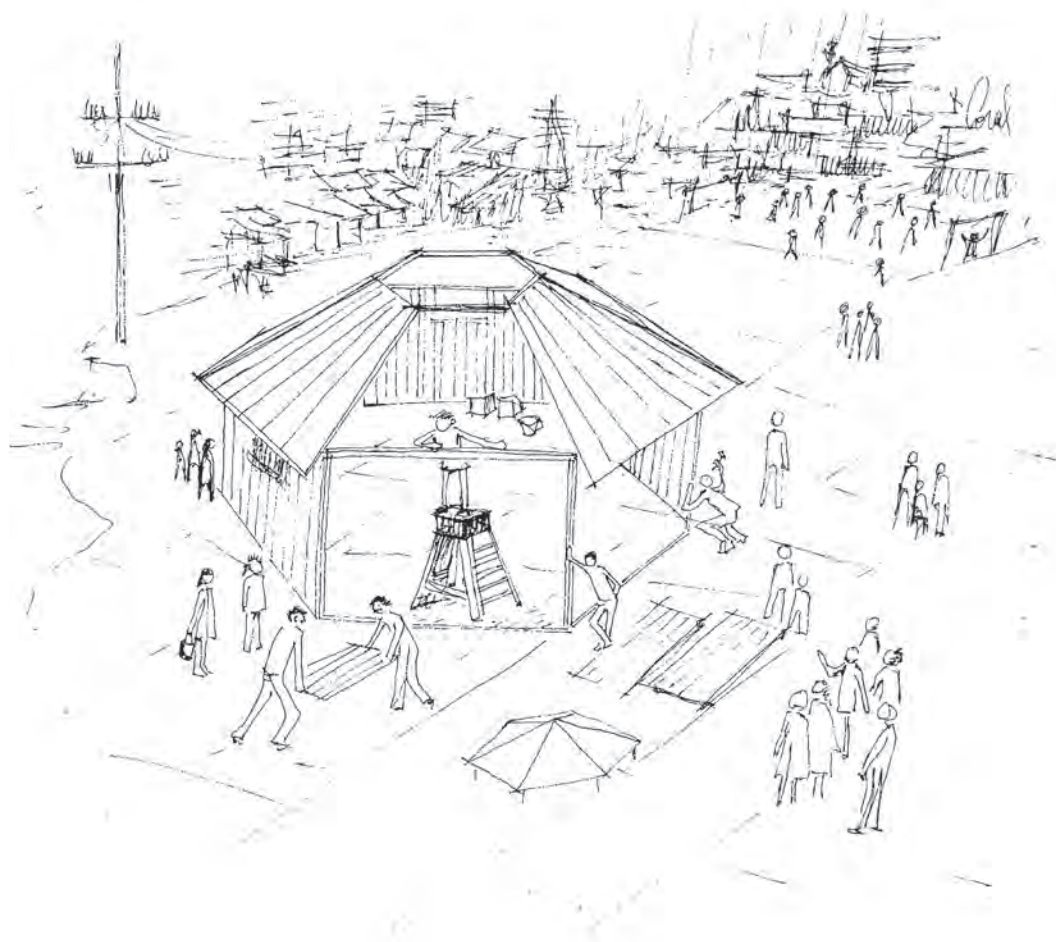
En busca de un equipo interdisciplinario **Ilustración** © Coral Ordóñez. Cortesía del Museo Nacional de Antropología

el monumental Museo Nacional de Antropología a los niños venidos de la periferia: “Los pisos de mármol son demasiado fríos para nuestros pequeños pies descalzos” (Cameron, 1993: 159).

La siguiente es la descripción del propio Cameron de La Casa del Museo, retomada por Coral Delgado en su libro *Educación y ciudadanía*:

La Casa del Museo es una de las experiencias de educación popular que lleva a cabo el Museo Nacional de Antropología de México en barrios con casas de cartón y pisos de tierra, donde la gente lucha por sobrevivir y donde el museo para ellos ha llegado a representar una posibilidad de salida diferente. El museo utiliza un lenguaje que esas personas pueden comprender [...] En la barraca prefabricada se encontraba una exposición sobre las tradicionales precolombinas de preparación de alimentos comparada con los nuevos hábitos alimenticios. La ex-

posición empleaba para su discurso lo que podía ser comprado barato en el mercado más próximo. Estaba destinada a las mujeres venidas de pueblos lejanos y tenía por objetivo enseñarlas a alimentar a una familia con un presupuesto muy restringido. La exposición parecía más un mercado del poblado que una exposición “museal” convencional [...] Un gran panel blanco servía para la presentación de películas, la pequeña plataforma servía para los discursos, ceremonia y canciones, y particularmente para piezas de teatro improvisadas por jóvenes con la finalidad de expresar los conflictos que ellos veían en su vida todos los días. Esa tarde yo vi a dos jóvenes, jefes de pandillas, responsables de agresiones e incluso de un crimen en el seno de la comunidad, que representaban una pelea de boxeo al son de una música adaptada. Después de once “rounds”, los dos contendientes cayeron riendo uno arriba del otro. La Casa del Museo había llegado poco a poco a ser un lugar de encuentro y de sosiego para esta comunidad agitada (Delgado, 2005: 76).



INSTALACION DE LA CASA DEL MUSEO
EN LA ZONA DE OBSERVATORIO

Instalación de La Casa del Museo en 1973 Ilustración © Coral Ordóñez. Cortesía del Museo Nacional de Antropología



Instalación de La Casa del Museo **Fotografía** © Fototeca de la CNME, INAH, Conaculta

Epílogo

En el presente texto se retoman tan sólo tres momentos de la vasta contribución de Mario Vázquez a la museología. Sería fundamental explorar más algunas líneas de investigación que permitan comprender y dimensionar de mejor manera su contribución a la transformación del museo: de una estructura que legitima y privilegia los intereses de grupos específicos a una institución integral en constante reflexión sobre su función social.

Buscar explicaciones en la biografía suele ser inocente si no se contrasta con el contexto y con las acciones. Es posible que detrás del proyecto experimental de La Casa del Museo se encuentren rastros de las “misiones culturales para las comunidades” coordinadas por José Vasconcelos en las décadas de 1920 y 1930, y en las que participó Fernando Gamboa, uno de los mentores de Mario Vázquez en la museografía. Es posible también que la impronta del método de Konstantín Stanislavski —que aprendió con Seki Sano— o las clases que recibió de Vicente Lombardo Toledano en la Universidad Obrera de México incidieran de cierto modo en su concepción sobre lo social. O que tanto su formación en la Escuela Nacional de Antropología e Historia como su trabajo en la Academia de la Danza Mexicana perfilaran su noción sobre lo nacional.

Lo que podemos concluir es que participó en forma activa en la transformación de la idea de museo y en su práctica

cotidiana, y que llevó hasta límites inusitados aquella frase de Daniel Rubín de la Borbolla a propósito de la museografía mexicana:

En cierto modo, creo que somos pioneros en museografía, cuando menos en este continente, al haber creado un concepto fundamental que es: todo conocimiento, cualquiera que éste sea, puede ser entendido por el otro; así, todo conocimiento es fácil de exponer al público más heterogéneo; y ésta es la función principal del museo (Abraham, 1996: 139) ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Notas

¹ A falta de versiones en castellano, las traducciones son del autor del texto salvo que se indique lo contrario.

² En realidad es Stanislas Adotevi.

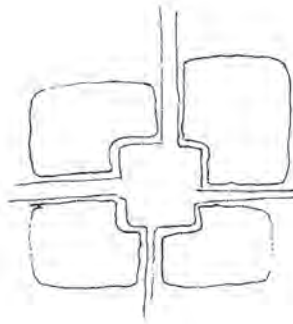
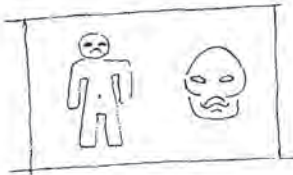
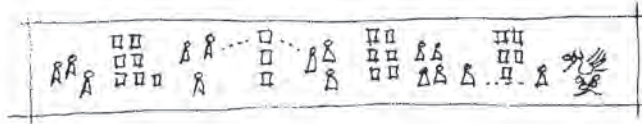
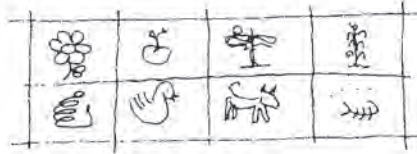
³ El término heideggeriano “ser-en-el-mundo, estar-en-el-mundo” implica a una existencia específica. En otras palabras no es “estar colocado dentro del espacio universal” teórico o abstracto, sino más bien habitar en el mundo. Un mundo concreto, con un tiempo y una historia concretas.

⁴ En el momento de este estudio el grupo de visitantes mexicanos al museo se distribuía de la siguiente manera: 69% hombres, 31% mujeres; 30% de los hombres entre 20 y 29 años; 38% estudiantes, 21% profesionistas y 24% de cuello blanco (Hauenschild, 1988).

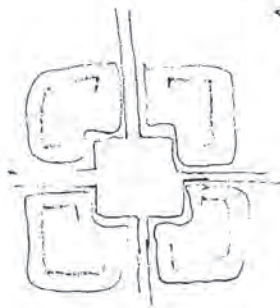
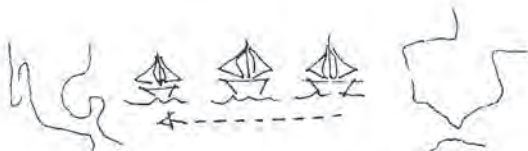
TEMA DE LA PRIMERA EXPOSICION
"DONDE VIVES
LA CIUDAD DE MEXICO"



o EL MEDIO



o LOS POBLADORES
DE LA CIUDAD DE MEXICO



o LOS OTROS POBLADORES
DE LA CIUDAD DE MEXICO



Interior de La Casa del Museo **Fotografía** © Fototeca de la CNME, INAH, Conaculta

⁵ Sólo se ejecutaron los proyectos en las zonas de Observatorio y del Pedregal de Santo Domingo de los Reyes. De acuerdo con Andrea Hauenschild (1988), los trabajos en Vicente Villa, Ciudad Nezahualcóyotl, nunca superaron la fase preparatoria, y el proyecto de La Casa del Museo se terminó en 1980.

Referencias

- Abraham Jalil, Bertha, *Daniel Rubín de la Borbolla. Testimonios y fuentes*, 2 tt., México, Centro de Investigación y Servicios Museológicos de la UNAM, 1996.
- Boylan, P. J., "ICOM at Fifty", *Museum*, núm. 149, 1996, pp. 47-50.
- Cameron, Duncan, "Marble Floors are Cold for Small, Bare Feet", *Museum Management and Curatorship*, vol. 12, núm. 2, 1993, pp. 159-170.
- Chagas, Mario, "La radiante aventura de los museos", en *Museos en obra. Memorias del IX Seminario sobre Patrimonio Cultural*, Chile, Dibam, 2007, pp. 28-42.
- Delgado, Coral, *Educación y ciudadanía. Nuevos retos del museo*, Caracas, Equinoccio, 2005.
- Hauenschild, Andrea, *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*, Smithsonian Centre for Education and Museum Studies, 1988, en línea [<http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm>], consultado el 19 de julio de 2014.
- Memoria 1983-1988*, México, Departamento de Servicios Educativos-Museos Escolares y Comunitarios-CNME-INAH, 1988.
- Mostny, Grete, "Asociación latinoamericana de museología, ALAM", *Noticiero Mensual del Museo Nacional de Historia Natural de Chile*, año XVI, núms. 190-191, mayo-junio de 1972, pp. 8-9.
- Ordóñez, Coral, "The Casa del Museo, Mexico City. An Experiment in Bringing the Museo to the People", *Museum*, vol. XXVII, núm. 2: The Modern Living Museum: Some Reflections and Experiences, 1975.
- Resolutions of the 10th General Assembly of ICOM. Grenoble, France, 10th September 1971*, Grenoble, 1971, en línea [<http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/grenoble-1971/print/1/L/1/>], consultado el 19 de julio de 2014.
- Rocha-Mille, Raymond de la, "Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire", *Publics et Musées*, núms. 17-18, 2000, pp. 157-174.
- Varine, Hugues de, "Ecomuseum or Community Museum? 25 Years of Applied Research in Museology and Development", *Nordisk Museologi*, núm. 2, 1996, pp. 21-26.
- _____, "Ethics and Heritage. Decolonizing Museology", *ICOM News*, núm. 3, 2005.
- _____, "Alrededor de la Mesa Redonda de Santiago", en José do Nascimento, Alan Trampe y Paula Assunção dos Santos (organizadores), *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972*, vol. 1, Brasilia/Ibram, MinC/Programa Ibermuseos, 2012.
- _____, "El ecomuseo", *Ciencias & Letras*, núm. 27, 2000, pp. 61-101.

Al admirado y muy querido Mario Vázquez, en su Casa del Museo: lugar sagrado de las diosas de la memoria

Cristina Antúnez*



El equipo de la Casa del Museo **Fotografía** © Cortesía del Museo Nacional de Antropología, Gliserio Castañeda

AGRADECIMIENTO

Grato privilegio resulta la invitación para participar en este merecido homenaje y contar algunas de las experiencias y anécdotas vividas en La Casa del Museo, que fue una extensión del Museo Nacional de Antropología. Este proyecto experimental fue ideado por allá de 1972 gracias a la sensibilidad artística y social del genial Mario Vázquez, luego de una mesa redonda celebrada en Santiago de Chile, en la que se discutió “la función social de los museos”.¹ Agradezco que nuestra *alma mater* le rinda tan merecido reconocimiento, con un número especial de *GACETA DE MUSEOS* dedicado a la labor profesional de nuestro querido y talentoso maestro Mario Vázquez Rubalcava, y que este homenaje le proporcione una grata satisfacción por haber dejado tan profunda

huella en el ámbito de la museología, en el que sus aciertos resultaron fundamentales para establecer una nueva relación entre el museo y su público, así como un consecuente discurso museográfico, en el que siempre estuvieron presentes los profundos lazos que mantuvo con la danza, el teatro, la música, la literatura y el cine, que hasta el día de hoy le son de intenso disfrute.

ANTECEDENTES QUE RELACIONAN MI ENTRADA EN ESCENA

Corría el mes de agosto de 1976 cuando, con sólo 18 años y una suerte inusitada, conocí a don Mario Vázquez, el extraordinario y para mí único museógrafo, el ideólogo de la nueva museología social, el amigo y mentor, el jefe sabio, sencillo y sensible, quien de una manera por demás original

me dio acogida en la Sección de Museografía del imponente y recién estrenado Museo Nacional de Antropología.

Con el paso del tiempo la relación llena de admiración, respeto y cariño se fue formalizando en una gran amistad que hasta el día de hoy permanece y de la que me siento muy privilegiada. No es sólo por tanto cariño acumulado y bien estructurado, sino por todo lo compartido en estos casi 50 años en diferentes trincheras, pues una de las mejores experiencias de mi vida fue mi participación en algunas acciones de La Casa del Museo.

Quiero dejar constancia de que mi paso por La Casa del Museo no sólo me hizo mejor persona, sino que realmente cambió mi percepción de la vida y de la naturaleza humana. Me permitió comprender y aprender a vivir con sencillez y alegría; a valorar la importancia de compartir lo poco o lo mucho con quienes carecían de lo más elemental, que vivían en condiciones por demás precarias y que, gracias a Mario Vázquez y a la creación de tan importante proyecto social, tuvieron la posibilidad de integrar a sus vidas una ventana al conocimiento de su pasado, mediante las colecciones del Museo Nacional de Antropología, amén del disfrute que les proporcionaron las distintas actividades de esparcimiento que se establecieron para acompañar las exposiciones que se montaban.

PRESENTACIÓN

A continuación, y tratando de utilizar la estructura de una de las manifestaciones artísticas a la que estuvo muy ligado nuestro personaje y que, sin duda, fue uno de los recursos que siempre incorporó en sus creaciones, me atrevo a presentar en varios actos el proceso de desarrollo de La Casa del Museo, desde que Mario la concibió.

ACTO PRIMERO: DEFINICIÓN DEL PROYECTO

Hacia 1970 se inició el gran debate sobre el carácter de los museos y su función social, ya que una gran mayoría de éstos se había convertido en lugares poco atractivos para el público mayoritario. Algunos de los museos del mundo analizaron críticamente su institucionalidad, sus rasgos muchas veces clasistas y hasta sus posibles formas de imposición cultural sobre algunos pueblos, y lo que sí determinaron como una preocupación común fue la necesidad imperiosa de encontrar soluciones que permitieran resolver tal problemática.

El Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, a pesar de haber sido uno de los recintos más dinámicos del mundo, no escapó a la inquietud de querer solucionar la crisis por la que atravesaban las instituciones museísticas y se decidió por analizar su propia realidad por medio de un estudio sobre los visitantes nacionales, de donde se desprende que al museo asistían sobre todo escolares, estudiantes, profesionistas, turistas –sobre todo extranjeros–

y no asistían –o lo hacían poco– obreros, empleados, amas de casa, etcétera.

Con los resultados del estudio se puso de manifiesto que la ausencia de los grupos sociales se podría atribuir a problemas profundos en el sistema educativo y a la compleja estructura cultural del país y que, quizá, la información al público era escasa o estaba mal dirigida, o que la monumentalidad de sus instalaciones posiblemente intimidara a un cierto sector de la población. En fin, tal vez se debiera al vínculo entre el museo y sus visitantes, cuya comunidad pretendía ser nacional.

De ahí que Mario Vázquez se enfrentara a este desafío e ideara la forma en que el Museo Nacional de Antropología se convirtiera en precursor para la solución de estos problemas. De tal suerte, propuso la creación de un proyecto experimental al que le dio el nombre de La Casa del Museo, con la intención de dirigirse a las áreas marginadas de la zona metropolitana del Distrito Federal, a modo de probar y recoger experiencias que regresaran y se aplicaran en el Museo Nacional de Antropología y, en un futuro, ¿por qué no?, en otros museos.

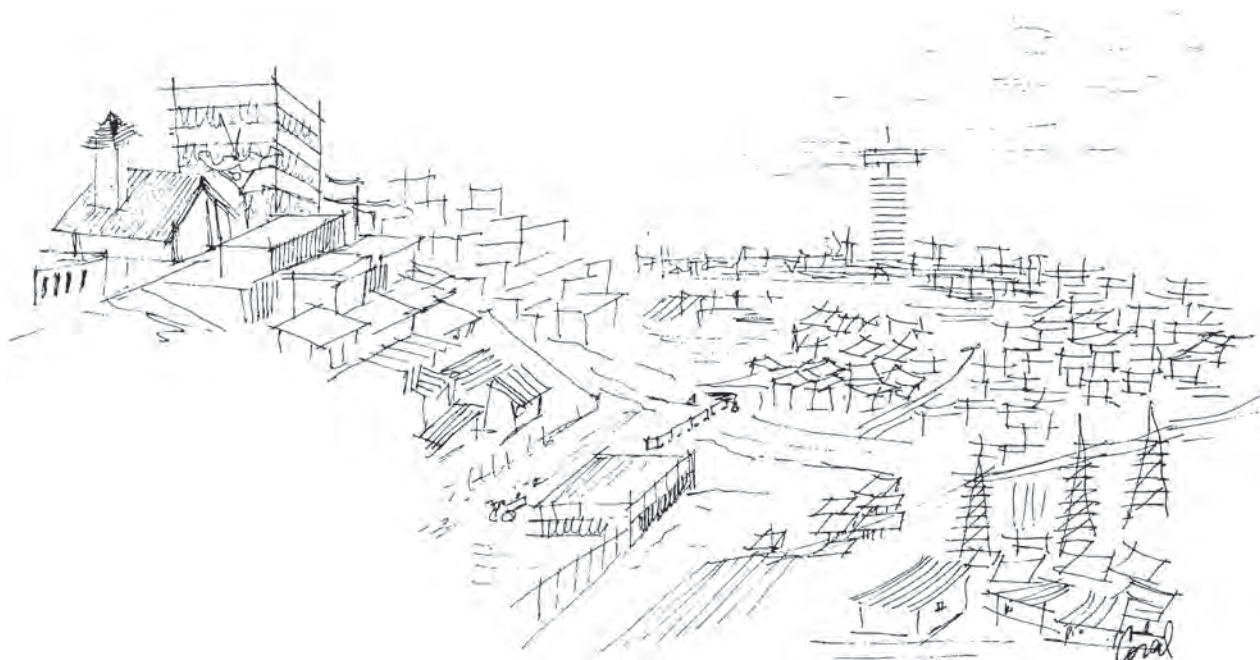
Por fortuna, la idea de Mario Vázquez fue acogida con gran entusiasmo por el doctor Guillermo Bonfil Batalla, entonces director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia, quien incluso participó al brindar su asesoría en las charlas preliminares que se tuvieron con un grupo de connotados especialistas, entre los que recuerdo que estuvieron el economista Sergio de la Peña y el sociólogo y demógrafo Raúl Benítez Zenteno.

Del intercambio de ideas surgieron las líneas generales que fundamentarían los objetivos del proyecto, al establecerse que:

- La Casa del Museo trabaje para integrarse en la vida cotidiana de su comunidad, poniendo el pasado en función del presente.
- La Casa del Museo busque sensibilizar a la población para que sea ésta la que decida la forma en que “el museo” ha de hacer acto de presencia en su comunidad, para provocar, crear y desarrollar nuevas tácticas y conceptos de museografía y museología, que permitan romper las estructuras muchas veces burocráticas, elitistas o rígidas de los museos.
- La Casa del Museo persiga promover cambios de actitud dentro de la población de la capital del país, respecto a sí misma, en cuanto a comunidad y respecto al Museo Nacional de Antropología.

ACTO SEGUNDO: BÚSQUEDA Y CREACIÓN DE UN TIPO INTERDISCIPLINARIO

Una vez establecidos los objetivos de este proyecto experimental, el museógrafo Mario Vázquez se dio a la tarea de conformar un equipo interdisciplinario en el que estuvieran representados la antropología, la arquitectura, el urbanis-



PUNTO DE PARTIDA DE LA CASA DEL MUSEO - LA ZONA OBSERVATORIO -

Punto de partida de La Casa del Museo: la zona de Observatorio **Ilustración** © Coral Ordóñez. Cortesía del Museo Nacional de Antropología

mo, la museología y la pedagogía, de modo que permitirían delinear y fundamentar principios básicos en los campos y disciplinas de investigación y aplicación en beneficio de la sociedad, tomando al museo como pilar, para colaborar al exponer los problemas críticos de la sociedad y buscar soluciones. En su funcionamiento, esta unidad experimental propuso interrelacionar las áreas básicas del proyecto: investigación, museografía, promoción, difusión y administración.

ACTO TERCERO: EXPRESIÓN FUNDAMENTAL DE LA CASA DEL MUSEO

La Casa del Museo se expresaría con medios museográficos mediante exposiciones temporales y hasta efímeras, dispuestas en un local cualquiera –de preferencia proporcionado por la comunidad– o bien a partir de exposiciones volantes montadas en una especie de parabanes fácilmente transportables para su exhibición, incluso en cualquier calle. Así también se podría elegir presentarlas a partir de un sistema de módulos de planta hexagonal, contruidos con materiales ligeros, cuyo sistema hace factible cambiar la distribución o el tamaño mediante la simple adición o retiro de los módulos, atinadamente diseñados por la arquitecta urbanista Coral Ordóñez

García, quien además fue elegida por Mario como coordinadora del proyecto, al que él dio vida y además dirigió.

Hago aquí un paréntesis para comentar lo siguiente: de la bitácora que a base de caricaturas y con gran acierto dibujó Coral, llevando un registro casi cotidiano de las acciones emprendidas, he tomado algunas de las incluidas aquí para que a manera de viñetas ilustren este relato, y como un homenaje que, en ausencia, ella de seguro habría querido hacerle a nuestro queridísimo Mario.

La Casa del Museo, a pesar de no contar con colecciones propias, ofrecería la exhibición de objetos que le facilitarían en préstamo el Museo Nacional de Antropología, otros museos o los que la propia comunidad aportara. Allí se exhibirían tanto réplicas como piezas originales y, a diferencia de otros recintos, con la susceptibilidad de ser tocadas y manipuladas. Igualmente se diseñarían juegos didácticos para que los visitantes participaran de modo activo en las exposiciones, pasando en ocasiones a ser sujetos-objetos.

Las actividades de extensión que acompañarían a las exposiciones serían diversas: charlas o conferencias ilustradas con el apoyo de materiales audiovisuales o la exhibición de películas, representaciones teatrales, recitales de música y



La zona de Observatorio hacia 1973 **Fotografía** © Cortesía del Museo Nacional de Antropología, Gliserio Castañeda

danza, talleres de corta duración, visitas guiadas a escolares, cursos de capacitación a los maestros de las escuelas de la zona, a fin de que las exposiciones se utilizaran como apoyo para su programa educativo.

Y la promoción de las distintas actividades se realizaría mediante la distribución de volantes y carteles, visitando las escuelas de la comunidad, de casa en casa, o bien mediante un periódico mural y altoparlantes que, a manera de merolicos, hicieran llegar los avisos a todos sus miembros.

ACTO CUARTO: PRIMERA EXPERIENCIA: OBSERVATORIO

La zona de Observatorio, al poniente de la ciudad de México, se escogió debido a la heterogeneidad que a simple vista presentaba en cuanto a los diferentes niveles sociales, económicos y culturales, organización familiar, ocupación, problemas e intereses y la carencia de servicios –sobre todo en las colonias más pobres, entre las que se encontraba La Marranera–. Éste fue el lugar donde La Casa del Museo se asentó y echó a andar el proyecto.

Las características de la población –que entonces contaba con 45 mil habitantes, de los cuales 14.5% tenía menos de cuatro años, 31.2% en edad escolar y 54.5% mayor de 15

años– en cierta medida significó un freno para las actividades de La Casa del Museo. Por eso fue menester trabajar mucho en la detección de los temas a exhibir, a modo de despertar el interés de una comunidad no participativa e interpretarlos de una manera aislada, es decir, para dárselos digeridos en exposiciones que fueron animadas con juegos o actividades sencillas y divertidas, y para que los visitantes se identificaran en su pasado histórico.

Esto se ejemplificó en *La tira de la peregrinación de los aztecas*, al describir la historia y el recorrido de este pueblo hasta la fundación de México-Tenochtitlán, muestra enfocada bajo el punto de vista de la similitud de problemas con su asentamiento como “paracaidistas” en su migración del campo a la ciudad.

También se realizó un juego a base de postales. Por medio de preguntas se observaban fotografías y se hacía un recorrido por el Distrito Federal y sus alrededores –ciudad a la que el público pertenecía a pesar de su marginalismo–. Se incorporaron temas de nutrición, con recetarios económicos y equilibrados para que, a partir de esta información se conociera el origen de los alimentos, su valor nutritivo, además de difundir las dietas prehispánicas y coloniales.



Mario Vázquez planeando La Casa del Museo con Coral Ordóñez y Beatriz Langenscheid, ca. 1973 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

Cabe destacar que una de las exposiciones más interesantes fue aquella en que los visitantes era el propio objeto: a base de espejos que les devolvían su imagen —marcando los rasgos físicos a identificar— tomaron conciencia de su cuerpo, con lo cual se tocaron aspectos de la antropología física, la anatomía, la fisiología y la higiene.

La falta de comunicación entre los miembros de la comunidad hizo que la labor del equipo de La Casa del Museo tomara un desarrollo de promoción de las exposiciones, por medio de las escuelas y de los padres de familia y, sobre todo, a nivel individual, que fue la forma en que logramos acercarnos a la población. Fueron contadas las ocasiones en que los adultos participaron en el montaje de las exposiciones o en las actividades complementarias.

Entonces nos planteamos como necesario el análisis y la autocrítica a la labor realizada. Si bien encontramos respuestas muy satisfactorias, tuvimos que tomar en cuenta algunos aspectos que consideramos equivocados, como el hecho de que en la zona de Observatorio, La Casa del Museo hizo presencia en sí misma, con la intención de conseguir posteriormente la colaboración de la ciudadanía. Se llegó así a la conclusión de que debíamos cambiar el método y considerar que:

- La Casa del Museo, antes de implantar sus instalaciones, debía ser aceptada por la comunidad a la que buscaba integrarse.
- Debía lograr la participación de los adultos.
- El trabajo debía ser realizado en conjunto por la comunidad y La Casa del Museo, para lograr establecer un programa consecuente con los problemas, intereses y realidad del lugar.

Sin abandonar el rumbo de Observatorio, decidimos buscar otras zonas. Después de visitar el área de los tiraderos de basura de Santa Fe, Santa Cruz Meyehualco e incluso Ciudad Nezahualcóyotl, llegamos al Pedregal de Santo Domingo de los Reyes.

Se escogió esta zona, en el sur del Distrito Federal y colindante con Ciudad Universitaria, por presentar características de homogeneidad. La población tenía el mismo nivel económico, social y cultural, con pequeñas diferencias de tradición debido a sus procedencias: 80% venía de Michoacán, Guerrero, Oaxaca, el Estado de México, Tlaxcala, Puebla y Guanajuato. Sin embargo, mantenía una organización que permitía a los colonos estar en comunicación casi cotidiana. Éstos contaban con un predio habilitado para las actividades comunitarias, un salón de clases para la educación

preescolar y primaria –que luego utilizaban como área de usos múltiples–, así como otro espacio de gestión colectiva y un patio central.

A diario se reunían desde las cinco de la mañana en la fila de la leche, y la mayoría contaba con una subvención del gobierno federal para adquirirla a menor precio. Fue precisamente al aprovechar esta actividad como entramos en contacto directo con un buen número de miembros de la población, lo cual nos permitió promover nuestro proyecto, lograr la aceptación y a la postre su participación.

En esta colonia fueron muchos, por no decir todos, los intereses en común: desde la regularización de tierras y servicios, pasando por la educación de los niños y las diversiones culturales de los jóvenes, hasta la alfabetización de los adultos. Era una población participativa y orgullosa de lo que hacía. No esperaban: resolvían. Sobre todo la actitud “paternalista” era rechazada por ellos: si reciben, dan, y si dan, esperan recibir.

Desde luego que su actitud inicial fue de desconfianza. Nuestro vínculo con la comunidad empezó cuando nos relacionamos con un grupo de señoras y jóvenes. De ellos surgió la iniciativa de visitar el Museo Nacional de Antropología para comprender mejor la idea de museo y escoger por sí mismos los temas que serían de interés para su propia co-

munidad. Fueron ellos los que quisieron contar la historia de su migración y asentamiento final, para lo cual no sólo contribuyeron con los materiales fotográficos, sino que manifestaron su aprecio por participar en forma activa de ahí en adelante.

La exposición *Historia de Santo Domingo* se hizo en los muros de la escuela, utilizando como material museográfico alambres, pinzas de la ropa y cartones protegidos en bolsas de acetato para evitar su deterioro.

¡Por primera vez íbamos a la calle, al aire libre, a las bardas, al museo sin edificio!

Mario le propuso a Coral idear otro elemento de promoción para La Casa del Museo en los distintos lugares donde pretendíamos tener presencia: el mueble tipo parabán, diseñado en madera y cuya estructura contaba con unas patas centrales de acero inoxidable y con rodajas para su fácil movimiento. Incluía tanto paneles de exhibición como vitrinas y se desplegaba a lo largo de un espacio cualquiera, ya fuera en la calle o en un parque. Por eso se le dio el nombre de “gaviota”.

Esto nos fue de mucha utilidad, en especial en una nueva colonia que se conformó con las personas que ya no alcanzaron lugar en Santo Domingo y se asentaron en un predio cercano al Anahuacalli, en Coyoacán, a la que denominaron



DISCUSION EN LA BODEGA DE ARQUEOLOGIA
POR LA SELECCION DE MATERIAL



LA MUSEOGRAFIA EN LA CASA DEL MUSEO



LA ANIMACION EN LA CASA DEL MUSEO

Arriba La museografía de La Casa del Museo

Abajo Actividades de animación en La Casa del Museo

Ilustraciones © Coral Ordóñez. Cortesía del Museo Nacional de Antropología



Instalación de la museografía en La Casa del Museo **Fotografía** © Cortesía del Museo Nacional de Antropología, Gliserio Castañeda

como La Comuna Ajusco-Huayamilpas, con la que iniciamos también nuestra andadura común.

Considero que fue en el Pedregal de Santo Domingo donde el Museo Nacional de Antropología, por medio de La Casa del Museo, logró su mayor penetración. No sólo porque venían de visita al museo con regularidad, por ejemplo, las mujeres mazahuas, con la intención de sentarse en las salas de etnografía a observar e incluso copiar los diseños de los textiles, sino también porque se logró que la comunidad pidiera tener su propio módulo de La Casa del Museo, para lo cual se donó el predio en el centro neurálgico de la misma. De ahí en adelante se irían presentando las exposiciones que se iban preparando. Fue en particular enriquecedor montar cada año los altares de muertos de acuerdo con las distintas tradiciones: un año fue el grupo de michoacanas y el otro el de las oaxaqueñas, y así sucesivamente.

La Casa del Museo logró trabajar en conjunto con la comunidad. Se llevaban a cabo reuniones para decidir y desarrollar temas de exposición, formar talleres y círculos de estudio, programar y conseguir actividades de extensión –pláticas, proyecciones de películas y diapositivas, funciones de música, guiñol y teatro, visitas a museos y zonas arqueológicas y demás–, y por medio de grabaciones ir recuperan-

do la historia oral, de donde se reunió el material necesario para la formación de la investigación socioeconómica del lugar y las evaluaciones de las actividades de promoción y las museográficas.

También el contacto con otras comunidades similares provocó que los habitantes de Santo Domingo solicitaran el intercambio de exposiciones. La presentación de dibujos infantiles del Taller Arco Iris, de la comunidad Rubén Jaramillo del estado de Morelos, fue la primera exhibición en que participaron juntos La Casa del Museo y el Pedregal de Santo Domingo.

Infinidad de anécdotas quedan para compartir, pero ni el espacio ni la ocasión nos lo permiten. Doy la más grande enhorabuena a quienes, en distintas etapas de más de 70 años de vida productiva y genial, pudimos colaborar con nuestro querido profesor Mario Vázquez.

Jiutepec, Morelos, junio de 2014 ✦

* Colaboradora del proyecto de La Casa del Museo

Nota

¹ Las caricaturas de la *Bitácora de La Casa del Museo* son creación de la arquitecta urbanista Coral Ordóñez García (†).

Primavera de 1991



I^{ER} FORO NACIONAL DE PROMOTORES DE MUSEOS
OAXTEPEC, MOR. ABRIL 1991

La nueva museología en Oaxtepec, Morelos

José Luis Perea*



Grupo de asistentes al I Foro Nacional de Promotores de Museos Comunitarios, 1991 **Fotografía** © Cortesía de José Luis Perea



América Latina ha contribuido a la construcción de una nueva museología. Se considera un hito central la celebración en 1972 en Santiago de Chile de la mesa redonda organizada por la UNESCO y titulada *El papel de los museos en América Latina*, donde se fijó la definición de museo integral, una aportación por demás atribuida a nuestro estimado Mario Vázquez. Ese año también fue decisivo porque en el panorama de conservación del patrimonio cultural en el ámbito internacional nació el concepto de “patrimonio de la humanidad”. Al mismo tiempo, la nueva museología quedaba instituida como una forma social de entender el museo; para el caso de América Latina, y en especial el de México, por medio del museo integral comunitario.

Las primeras iniciativas para aplicar los principios del museo integral se cristalizaron en La Casa del Museo, extensión suburbana del Museo Nacional de Antropología dirigida por el propio Mario Vázquez, con el apoyo decisivo del entonces director del INAH, Guillermo Bonfil. El objetivo fue propiciar la participación de los habitantes de las colonias populares de la ciudad de México. Los ocho años en que se realizó en varias colonias populares generaron una práctica museológica que

luego influyó en la aparición del museo comunitario en diversas regiones de México. Atendiendo al propósito de impulsar un museo integral en lo educativo, Iker Larrauri creó el Programa de Museos Escolares, el cual generó, con la participación de docentes y alumnos de educación básica, la formación de pequeños espacios museísticos. Fue un auxiliar didáctico, sobre todo en ciencias sociales y naturales, pero también el proceso de enseñanza y participación de los educandos, ya que arrojó diversas temáticas de exposición de tipo cívico y cultural. Este proyecto se extendió a distintos estados del país.

En 1983 el INAH reunió ambos proyectos en el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos, dirigido por Míriam Arroyo Quan e integrado por un equipo multidisciplinario donde participábamos jóvenes recién incorporados a la institución. En esa época se inició la implementación metodológica del museo comunitario. Bajo este programa estos recintos se entendieron como espacios donde la comunidad realiza acciones de organización social, resguardo, investigación, conservación, museografía y divulgación de su patrimonio cultural para rescatar y proyectar su identidad, con lo que fortalece el conocimiento de su proce-



En el Coloquio Internacional sobre Arquitectura de Museos, Museo Nacional de Antropología, 1968 (de izq. a der.): Hugues de Varine Bohan, Georges Henri Rivière y Luis Ortiz Macedo
Fotografía © Mario Vázquez, acervo personal

so histórico por medio del espacio y el tiempo. Los objetivos generales fueron:

- Crear una red de museos comunitarios que impulsen la participación de las comunidades rurales, urbanas e indígenas en la investigación, conservación y difusión de su propia cultura.
- Fomentar y fortalecer diversas iniciativas culturales de las comunidades durante y después de la creación de los museos.
- Impulsar que las comunidades se apropien de esta nueva institución cultural para fortalecer su organización social.
- Promover la función educativa de los museos, a través de procesos dialógicos de investigación-acción y con el acompañamiento de una red de promotores comunitarios.
- Proyectar la acción del museo hacia iniciativas de desarrollo comunitario, según las necesidades e intereses de las comunidades.

La creación del museo comunitario estaba a cargo de un promotor, que de manera conjunta con la participación de la comunidad llevaba a cabo un proceso de diagnóstico. El promotor ponía en marcha un sistema de planeación participativa, el cual promovía, sensibilizaba y organizaba a la comunidad para la realización de su museo comunitario.

La creación de este espacio se iniciaba a partir de la solicitud directa de una comunidad, con lo cual se arrancaba todo un proceso de apoyo y asesoramiento donde el promotor muchas veces surgía de la propia comunidad. A partir de ese momento se desarrollaba un trabajo grupal, introspectivo y dialógico que tenía su soporte metodológico en la investigación participativa y en la realización de una museografía comunitaria, lo cual generaba un discurso identitario con la propia comunidad.



GRUPOS ESCOLARES
DESDE 1973

En el marco de la realización de las acciones de diagnóstico, construcción metodológica, gestión institucional, capacitación de promotores e implementación del programa de museos comunitarios, en 1984 se redactó la Declaración I de Oaxtepec, Morelos, en la cual se advirtió de la importancia de la participación comunitaria tanto en la gestión patrimonial como en la museística, así como la utilización de todo lo anterior como una herramienta de desarrollo. Sin duda alguna constituyó una guía de tipo teórico para la gestión y realización de los primeros museos comunitarios.

Siete años después, cuando ya se había construido un amplio andamiaje de museos comunitarios en estados como Chihuahua, Hidalgo, Tlaxcala, Guerrero, Guanajuato y Yucatán –a través de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH– y se perfilaba la construcción de los

museos comunitarios de Oaxaca –apoyados por los investigadores Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena, del Centro INAH Oaxaca–, se realizó en Oaxtepec, Morelos, una reunión del Movimiento Internacional de Nueva Museología y un Foro Nacional de Museos Comunitarios, entre el 8 y el 12 de abril de 1991. Mario Vázquez, entonces coordinador de Museos y Exposiciones del INAH, dispuso la organización de una reunión y un foro. Por su capacidad de convocatoria nacional e internacional, así como el nivel de profundidad con que se analizaron los alcances que en esos momentos había adquirido el museo comunitario, sin duda alguna Mario Vázquez constituyó un parteaguas en el ámbito de la museología. Su declaración final versaba en lo siguiente: “La declaración de Oaxtepec II se emitió con el espíritu de mantener la continuidad de lo realizado en los encuentros regionales e in-



Todos hacemos de todo Ilustración © Coral Ordóñez. Cortesía del Museo Nacional de Antropología

ternacionales de la Nueva Museología, inspirada en la declaración de Santiago de Chile (1972), la declaración de Quebec y Oaxtepec, 1984”.

Allí se establece que, en el marco del Primer Foro Nacional de Promotores de Museos Comunitarios del INAH y de la Reunión Regional de Norteamérica del Movimiento Internacional para una Nueva Museología: “El museo comunitario constituye un importante medio educativo y cultural, creado por la comunidad a través de un proceso de organización y autogestión social, que provoca y fortalece los lazos de solidaridad comunitaria, en la perspectiva de solución de los problemas que identifica como claves para su propio desarrollo”.

Además refiere que los participantes del foro provenientes de diferentes etnias y culturas, así como de diversas experiencias de museología comunitaria de Canadá, Estados Unidos, México, Nicaragua, Costa Rica, Cuba y Perú, intercambiaron a lo largo de cinco días sus experiencias, propiciaron aprendizaje colectivo y aportaron nuevas propuestas y cambios orientados a construir una alternativa museológica, caracterizada por métodos de promoción social, museografía comunitaria y, en general, una pedagogía de carácter popular que reconoce a la sociedad civil como sujeto histórico de transformación y desarrollo social.

El documento cierra al expresar que la declaración se encaminaba a que la comunidad museológica internacional reconociera la existencia y perspectivas de una museología alternativa ligada con las experiencias expresadas en el foro. Los participantes se pronunciaron a favor de promover los intercambios formales e informales sobre los fundamentos y las prácticas de la nueva museología, a fin de que se dieran a conocer, se reflexionaran y se promoviera su desarrollo.

En resumen, hubo un momento de la primavera de 1991 cuando todo parecía estallar en el mundo: comenzaba la realidad tras el sueño, sobre todo en Europa, donde lo que antes era estable de pronto se convirtió en el escenario de lo incierto. Sin embargo, en América Latina las cosas se asentaban aparentemente en una esperanza que no se desbordaba en optimismo. En ese instante singular, cuando todo parecía ponerse de revés, se juntó gente de museos de América para hablar sobre sus experiencias y preceptos de hacer una nueva museología.

La realización del foro de museos comunitarios y de la reunión regional del Movimiento de la Nueva Museología no se habrían realizado sin el entusiasmo y apoyo de Mario Vázquez, quien en esos años también apoyaba la gestión de un sistema de planeación participativa de los museos del INAH. De la declaración de Oaxtepec II se puede inferir que la nueva museología tendría que ser participativa y abierta a la discusión cultural, que debería responder a las necesidades sociales de representatividad y de participación, donde ya no sólo contaría la mirada experta del museólogo o especialista, sino también la de la comunidad que creaba el museo.

Estos planteamientos expresan con claridad la necesidad de construir una conciencia alrededor de la importancia del patrimonio, por medio de planteamientos pedagógicos y de interpretación, teniendo como medio a la exposición, es decir, al lenguaje utilizado para lograr esa concienciación de la comunidad. La declaración II de Oaxtepec, tras el análisis de experiencias concretas de museos comunitarios en poblaciones campesinas, urbanas e indígenas, prefiguraba la identificación de los siguientes preceptos:

- El proyecto museológico empieza por la comunidad antes que por la colección o el edificio donde estará el museo.
- La exposición y el museo son los medios para generar un diálogo en la comunidad y, a través de este diálogo, transmitir los valores de identidad de la misma.
- El paisaje cultural y la comunidad van modificando sus equilibrios constantemente y con ello su patrimonio, así como las formas en las que debe realizarse su experiencia museológica.

Hugues de Varine (1993) define a los museos comunitarios como aquellos que surgen desde “abajo”, en clara alusión a las comunidades, con la finalidad de responder a las necesidades y deseos de sus habitantes. Para él, éste es un esfuerzo compartido entre la participación activa de los pobladores en la implementación y desarrollo de las actividades del museo y la cooperación de expertos que apoyan a la comunidad en esta experiencia.

ALGUNAS APROXIMACIONES

Los museos cada vez más están llamados a responder a las necesidades culturales y de representación de las comunidades donde se asientan; desde ese paradigma se han desarrollado recintos que buscan la participación activa de estas comunidades. La nueva museología, con su cambio de paradigmas, ha permitido la evolución del concepto de museo, al encontrar ahora nuevas categorías en diversas prácticas.

Los museos comunitarios son proyectos que nacen del interés y el deseo de las propias comunidades que cuentan con el apoyo técnico de profesionales y expertos. Estos museos responden a las necesidades locales, sobre todo a aquellas relacionadas con la identificación cultural y social. El museo comunitario, por lo tanto, es el conjunto de formas y contenidos específicos que presenta el patrimonio natural y cultural de una comunidad, patrimonios que tienen una presencia y significación propia tanto material como espiritual, además de partes constitutivas de la cultura de la propia comunidad.

Alrededor del mundo diversas comunidades se encuentran creando espacios museográficos reales y virtuales que tienen como fin promover la consolidación de sus propias comunidades imaginadas, basadas en lo que sus miembros

conciben de sí mismos, es decir, de sus comunidades. Por lo tanto, los museos comunitarios son una herramienta importante en la tarea de crear estos espacios comunitarios imaginados. El ejercicio de la memoria colectiva en escena y en acción forma en la comunidad su identidad, al generar y fortalecer su pertenencia cultural.

En la actualidad existen a lo largo y ancho del país cientos de museos comunitarios, una cantidad importante ligados con esfuerzos de organización nacional; otros son la expresión viva y libre del interés de sus comunidades, las cuales han encontrado en este espacio la reivindicación de su memoria y de su patrimonio cultural. Tiene razón Mario Vázquez cuando afirma: “Ahora todo esto se ve muy natural, pero hace años no lo era”, lo cual hace ver la urgencia de impulsar políticas públicas culturales que favorezcan la sistematización de lo que ha generado en las últimas décadas el movimiento de la nueva museología, y en particular la experiencia de los museos comunitarios, de la cual habrá mucho por desbrozar y aprender. Seguramente ✦.

* Delegado del Centro INAH-Sonora

Bibliografía

Bonfil, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza, 1991.

“Declaración del Primer Foro Nacional de Promotores de Museos Comunitarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia y de la Reunión Regional de Norte América del Movimiento Internacional para una Nueva Museología. Oaxtepec II”, México, 1991.

Fernández, Luis Alonso, *Museología y museografía*, Madrid, Serbal, 2001.

Gamboggi, A. y G. Melville, “Museo comunitario como tecnología social en América Latina”, *Revista Digital Nueva Museología*, 2007, en línea [<http://www.nuevamuseologia.com.ar>].

García Canclini, Néstor, “De cómo Clifford Geertz y Pierre Bourdieu llegaron al exilio”, *Antropología. Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, núm. 14, octubre de 1997.

Méndez Lugo, Raúl Andrés, “Teoría y método de la nueva museología en México”, *UNIR UAN*, 2002.

Morales, T., C. Camarena y C. Valeriano, *Pasos para crear un museo comunitario*, México DGCP-INAH, 1994.

Navajas, O., “Una nueva museología”, ponencia presentada en la conferencia organizada por la ENAM, el comité argentino del ICOM y el CICOP Argentina, Manzana de las Luces, 11 de noviembre de 2008, en línea [<http://www.icomargentina.org.ar/articulos.php>].

“Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos”, México, INAH, 1983.

Varine, H. de, “Tomorrow’s Community Museums”, ponencia presentada en el Senate Hall of the University of Utrecht, 15 de octubre de 1993, en línea [<http://assembly.coe.int/Museum/ForumEuroMusee/Conferences/tomorrow.html>].

_____, “El ecomuseo”, en *Los museos en el mundo*, Barcelona, Salvat, 1973.

Mario Vázquez **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal



Fernando Gamboa, museógrafo

Tomás Zurián*

Para Mario Vázquez, con mi afecto

A lo largo de mi vida uno de los mayores placeres que he experimentado con los libros es cuando me producen una sensación dúctil, que se adaptan sensiblemente a las manos, y esta sensación placentera sólo la logra una edición flexible, en rústica. Entiendo que deban existir los libros de pastas gruesas, rígidas, pero mis preferencias siempre se volcarán hacia los libros de pastas blandas, que cedan de manera lúdica al juego manual. Y cuando estas ediciones, por pesadas que sean, se encuentran impresas en rústica, el placer pesado-flexible resulta inenarrable. En México recuerdo un par de ejemplos de libros flexibles, en los que no importó lo grueso ni pesado que éstos fueran. Uno de ellos fue la primera edición de *Notas de platería*, de Artemio de Valle Arizpe (Polis, 1941), y el otro *La conquista espiritual de México*, de Robert Ricard (Jus/Polis, 1947).

El libro que ahora manipulo con placer entre mis manos, *Las ideas de Gamboa*, coeditado en México por Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Promotora Cultural Fernando Gamboa y Ediciones RM, de entrada ha ganado mi entusiasmo por tratarse de un volumen cuyo peso no está reñido con la flexibilidad. Se encuentra bien concebido en sus dimensiones, en sus recursos tipográficos y con un uso de la documentación fotográfica en verdad digno de elogio. Haberlo precedido con una importante cantidad de fotografías, a la inversa de como se acostumbra —colocándolas hasta el final— resulta ya un recurso encomiable, sobre todo porque se trata de una introducción visual fun-



damental que funciona en los aspectos mental y emocional mucho mejor que cualquier compleja introducción histórica sobre el tema abordado. La siento como una forma museográfica de introducir al lector-espectador en la esencia misma del libro.

Las fotografías reproducidas a doble página funcionan en forma admirable y con tal contundencia, que nos relatan de golpe el éxito cultural y museográfico de las exposiciones internacionales del arte mexicano, cuyos contenidos siempre supo equilibrar Fernando Gamboa con sensibilidad y sentido espacial, al unificar tanto en lo estético como en lo visual piezas de gran formato, pinturas o esculturas, compartiendo espacios con pinturas de pequeño formato y con estatuillas diminutas. Este notable juego museográfico repercute en las expresiones de los espectadores de otras latitudes del mundo, que observan con interés los valores estéticos de las obras, empujados por la dinámica museográfica elaborada con una compleja sencillez por el museógrafo mexicano.

Los aciertos del libro no son pocos. Entre otros, la rica documentación fotográfica que apoya el sentido de los textos, la recuperación de las ideas es-

téticas que animaban los conceptos museográficos de Fernando Gamboa en sus propios textos y, en especial para mí —y quizás para muchos otros—, la inclusión de la lista de obra de algunas exposiciones. Es decir, las relaciones completas de los personajes de las diversas artes en México que integraron y apoyaron con recursos e ideas la creación de la “Sociedad de Arte Moderno” que sentó un precedente valioso para el futuro cultural de México. Una información importantísima, la cual se agradece, para valorar la museografía actual de México y cómo han variado en la curaduría contemporánea los conceptos estéticos, históricos y culturales en la selección y exhibición de obras.

Leer estas listas nostálgicas y emotivas renueva nuestras vivencias. Allí encontramos a Salvador Toscano, Pablo Martínez del Río, Justino Fernández, Xavier Villaurrutia, María Asúnsolo, Miguel Covarrubias, Frances Toor, Luis Barragán, Alfonso Caso, Inés Amor, Víctor M. Reyes, María Luisa Cabrera de Block, Alfonso Reyes y decenas más. Sin lugar a dudas este libro llenará huecos no sólo en el estudio de la museografía en México y sus repercusiones internacionales, sino también en el ascenso cultural en busca de nuestros propios valores artísticos.

A mi juicio, la única solución no tan afortunada de la publicación consistió en añadir en el reverso una especie de bolsa donde se colocó una *plaque* con el texto “Fernando Gamboa, fundador”, de Octavio Paz. En mi concepto se trata de un recurso novedoso que nada añade a la publicación —y para mí lo que no añade, quita—, y en cambio rompe con la continuidad de la caricia manual del libro gozado como objeto. En este sentido me considero incapacitado para trazar una línea divisoria entre el libro en sus valores objetuales y el libro como medio transmisor de los conceptos del arte, de la ciencia o de la tecnología. Salvo este detalle, es un volumen cuyos

* Conservador de obras de arte

contenidos serán valiosos documentos para la historiografía del arte en nuestro país, para la evolución conceptual de la museografía mexicana y para la comprensión de los procesos culturales del México de la segunda mitad del siglo xx, así como su brillante difusión en el ámbito internacional. Así, se encuentra diseñado para el goce de sus contenidos escritos y visuales.

Para completar este periplo de recuerdos y experiencias, van para mi querido Mario un par de vivencias más, de las muchas que tuvimos junto a Gamboa, que he decidido nombrar como “Dos recuerdos personales sobre don Fernando Gamboa, amigo entrañable”.

EN LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Creo recordar que fue hacia mediados de la década de 1950 —yo frisaba los 20 años—. Un par de años atrás había terminado el lustro reglamentario de la carrera de maestro en artes plásticas en la ENAP. Como asistía con frecuencia a la biblioteca, me enteré de que un conferencista disertaría en uno de los amplios salones de la Academia de San Carlos sobre la difusión del arte mexicano en el extranjero, tema que sin duda me interesaba, por lo que acudí entusiasmado. Mientras los asistentes ocupaban sus asientos, este personaje ordenaba las transparencias que nos proyectaría en uno de esos viejos e incómodos proyectores. Me acerqué a él con la intención de iniciar una plática.

Me comentó que él había sido pintor, pero que ya no practicaba esa disciplina porque había llegado a la convicción de que lo más importante en su vida era, y sería, difundir por el mundo el maravilloso arte de México, desde las épocas prehispánicas y el periodo virreinal hasta el arte moderno. Recuerdo que me comentó que, en el momento de impartir sus conferencias, de alguna manera volvía a ser pintor, porque la pantalla era para él la tela a pintar, el haz de luz que salía vertiginoso por

la lente del proyector hasta impactar la pantalla eran sus pinceles, y el color... éste lo aportaban las transparencias.

—¡Ya ve cómo sigo siendo pintor, mi amigo!

En ese momento se aprestó a iniciar su disertación. Momentos después supe por Erasto Cortés Juárez, uno de mis maestros, que el expositor se llamaba Fernando Gamboa.

FERNANDO GAMBOA Y LA INTELIGENZA SOVIÉTICA

Habíamos llegado a Moscú el día anterior, procedentes de Leningrado, tras inaugurar con gran éxito la exposición *Diego Rivera y su maestro José María Velasco* en el Museo del Ermitage. Esa mañana un auto oficial nos condujo desde nuestro hotel, que se encontraba muy cerca de la colorida Basílica de San Basilio, hasta el conjunto de edificios que conforman el Kremlin, y nos instalaron en un amplio salón.

En una gran mesa de ceremonias protocolarias, en aquel soberbio salón decorado con fastuosidad, nos encontramos frente a frente, por un lado, tres imponentes jefes de la cultura soviética, y por el otro tres emisarios de la cultura mexicana: Fernando Gamboa, representante de la difusión de nuestra cultura en los más altos niveles internacionales, Jorge Guadarrama, museógrafo, y yo, conservador de obras de arte.

La discusión entablada por Gamboa con la *intelligenza* socialista había llegado a un punto sin retorno: nadie se movía de sus posiciones en cuanto a definir cuál sería el museo receptor en México para la digna muestra de *El oro de los escitas*. Esta exposición sería enviada como contraparte de la que, algunos días atrás, había instalado don Fernando en el Museo del Ermitage. Hasta ese momento Gamboa, poseedor de una clara inteligencia, unida a una temible astucia, no había logrado doblegar a sus interlocutores, pues la consigna del gobierno mexicano era la exhibición de

esas joyas en el Palacio de Bellas Artes. Pero los soviéticos se aferraban a la idea de que se exhibieran en el Museo Nacional de Antropología que, como sabemos, siempre ha gozado de un gran prestigio internacional, como uno de los más bellos museos del mundo.

No era en lo absoluto sencillo derrotar a los soviéticos en los terrenos de la dialéctica, en cuyos niveles también campeaban la inteligencia y la experiencia internacional de Gamboa. En este estado de cosas, los jefes soviéticos olvidaron por un momento la dialéctica y comenzaron a imponer su voluntad a toda costa. Gamboa, el insólito, el astuto, modificó la estrategia. Usando su más refinada sensibilidad, cambió las reglas del juego e hizo esta propuesta genial:

—Señores, la mía es una intención eminentemente de carácter estético. Insisto en que *El oro de los escitas* se presente en el Palacio de Bellas Artes porque mi deseo, que supongo también será el de ustedes, es el de exhibir estas exquisitas piezas como obras de arte y no sólo como objetos de excavación arqueológica.

Por una milésima de segundo el tiempo se detuvo. Nadie acertaba a moverse ni se oía la respiración de nadie. Los soviéticos abrieron los ojos como platos, se vieron entre sí de reojo, y en una sincronización que parecía que la habían ensayado desde la Revolución de Octubre de 1917, movieron la cabeza afirmativamente: estaban totalmente convencidos y satisfechos con la propuesta del terrible —en el sentido de grandeza de la palabra— museógrafo mexicano Fernando Gamboa.

Así, el 28 de febrero de 1979 el Palacio de Bellas Artes se engalanaba con la deslumbrante exhibición de las más refinadas piezas de orfebrería que representaba *El oro de los escitas*, integrada por cien deslumbrantes obras de oro puro realizadas con la técnica de la perfección. Los mexicanos desfila-

ron por las salas y las vitrinas que contenían obras tan bellas como valiosas con la misma admiración y respeto con que los soviéticos desfilaron frente a las diversas exposiciones que Gamboa llevó, triunfante, a la Unión Soviética.

Al fin, fuera del Kremlin, después de la agitada confrontación, respiré con tranquilidad, pensando que si Gamboa no hubiera encontrado esa solución magistral, podríamos haber sido fusilados en la Plaza Roja de Moscú.

La experiencia en el museo, “revisitada”

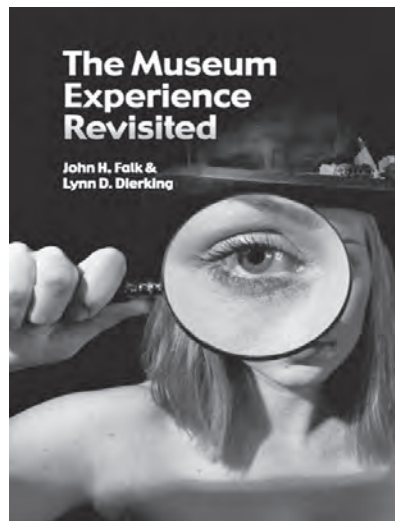
Manuel Gándara*

La primera edición de *The Museum Experience*, de J. H. Falk y L. D. Dierking (Washington, D.C., Whalesback Books, 1992), constituyó una de las primeras miradas sistemáticas al museo desde la perspectiva de los visitantes y ha sido, sin duda, la de mayor influencia. El libro cuestionaba dos supuestos muy caros a algunos museógrafos y curadores: el primero, que la forma física de la exhibición y la calidad de sus contenidos determinan la experiencia de visita; el segundo, que se pueden diseñar exposiciones exitosas sin tomar en cuenta al público. Años de estudios de visitantes los hacían concluir que la experiencia de visita no sólo resulta de lo que llamaron “el contexto físico” –la colección, la museografía, el continente–, sino también de su interacción con otros dos: el personal y el social.

El personal involucra la “agenda” del visitante cuando decide ir a una exposición, sus expectativas y deseos, así como su familiaridad con los museos. El social tiene que ver con la estructura de la propia visita: con otros adultos, con

* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH

niños o personas de la tercera edad, en pareja, en otro tipo de grupo o en solitario. La interacción de estos tres contextos determina la experiencia, y ésta se inicia en realidad antes de entrar a la exhibición y continúa aún luego de salir de ella: incluye lo que los visitantes se llevan consigo en los ámbitos cognitivo, emocional e incluso físico –vía la *memorabilia*– de su visita.



Más que una revisión, esta segunda edición, titulada *The Museum Experience Revisited* (Walnut Creek, Left Coast Press, 2013), prácticamente constituye un libro nuevo: incorpora los descubrimientos de sus autores sobre el aprendizaje en contextos no formales, típicamente de esparcimiento –*free-choice learning*–; mantiene del primero la convicción de que es indispensable hacer de los visitantes el centro de nuestra atención y la razón de ser de nuestro trabajo; profundiza en la “mirada del visitante”, al ver al museo como una *Gestalt*, que es como lo experimenta el visitante, y no como una agregación de funciones separadas, donde no sólo importa la museografía, sino también la amabilidad del personal, lo adecuado de los servicios e incluso la facilidad para orientarse, entre otros factores: es decir, el museo en su totalidad.

Entre lo nuevo destaca el refinamiento de los conceptos de “contexto personal” y “contexto social” para incluir otra investigación de J. H. Falk y L. D. Dierking (*Identity and the Museum Visitor Experience*, Left Coast Press, 2009) sobre “la lente” desde la que los visitantes ven el museo: las “motivaciones relacionadas con la identidad”.

A diferencia de las “tipologías” esencialistas que caricaturizan a los visitantes con conductas fijas, propone que un mismo visitante puede tener experiencias diferentes de acuerdo con la identidad que asuma en esa ocasión: puede adoptar la de “facilitador” del aprendizaje y el disfrute de otros –por ejemplo, sus hijos–, mientras que otras veces va porque el contenido le resulta relevante como “profesional”, por algún pasatiempo importante para él; porque, a modo de “peregrino”, quiere reverenciar lo que se exhibe; o, como “explorador”, busca sorprenderse en torno a algo que desconoce; o bien aspira a “reafirmar su afinidad” –étnica o de otro tipo–; o acude para “recargarse” en los aspectos emocional o espiritual, vía la contemplación; o simplemente va como “buscador de experiencias”, para poder decir “yo estuve ahí”.

La visita se realizará según la identidad asumida cada vez. Y esto ocurre vía un bagaje sociocultural que ahora es parte del contexto social: desde la clase socioeconómica hasta la actitud de la familia sobre los museos.

Los autores están convencidos de que si el museo pretende ser relevante hoy –y a futuro–, entonces su papel educativo se debe reivindicar y replantear, pero no como una experiencia escolar, sino precisamente como un aprendizaje automotivado.

Un cambio fundamental –anticipado en J. Falk y Dierking, *Lessons Without Limit: How Free-Choice Learning is Transforming Education* (AltaMira Press, 2002)– es la idea de que el aprendi-

zaje no implica un evento con límites finitos, sino un proceso. Pretender evaluarlo con un simple cuestionario a la salida de la exhibición ignora la compleja sinergia que se da entre la experiencia de visita y otras experiencias en la vida del visitante.

El museo puede disparar aprendizajes que quizá se materialicen tiempo después, en conjunción con otras experiencias, los cuales pueden perdurar por años, mientras que la retención de datos es fugaz, lo cual lleva a los autores a explorar el aprendizaje de larga duración mediante estudios longitudinales.

Es imposible hacer justicia en poco espacio a la que ha sido una de las lecturas más estimulantes del año, pero garantizo al lector que el tiempo que invierta en este libro pagará con creces su esfuerzo.

Dialogando con el público, difundiendo una cultura: *Mayas. Revelación de un tiempo sin fin*

Alejandra Barajas*

La política de exposiciones nacionales e internacionales del Instituto Nacional de Antropología e Historia se centra en distintos objetivos. Para fines de esta reseña, destacan el fomento del diálogo con el público y la difusión de la cultura, ejes rectores cuando se trata de la creación y presentación de un proyecto expositivo. A principios de este sexenio, el INAH comenzó a trabajar en un proyecto curatorial sobre la cultura maya, elegida para abrir el ciclo de exposiciones temporales de la presente adminis-

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

tración, organizadas por el Conaculta y el INAH. La finalidad era exhibir una muestra que presentara la cosmovisión e ideología de una civilización avanzada y mítica a la vez, así como la cotidianidad y vida comunitaria de los distintos grupos que habitaron en la que hoy conocemos como el área maya.

La curaduría quedó a cargo de la doctora Mercedes de la Garza, profesora emérita de la UNAM y directora del Museo Nacional de Antropología entre 1997 y el año 2000. Un grupo de investigadores –entre ellos arqueólogos y epigrafistas– se sumaron al proyecto, con lo que se enriquecieron los distintos planteamientos presentados a lo largo del recorrido curatorial. Se iniciaron entonces las visitas a zonas arqueológicas, museos nacionales, regionales y de sitio para hacer la selección del acervo que se distribuiría en los casi dos mil metros cuadrados de exposición. La ru-



Mayas. Revelación de un tiempo sin fin, Galería del Palacio Nacional, 2014 **Fotografía** © Gliserio Castañeda

ta curatorial también incluyó la visita a instituciones culturales en el extranjero, como Honduras y Guatemala.

Ubicada en el corazón del Centro Histórico de la ciudad de México, la Galería de Palacio Nacional sería la sede idónea para un proyecto de tal magnitud. A pesar de no haber sido concebida inicialmente con ese fin, esta galería fue acondicionada en fechas recientes para la presentación de exposiciones temporales. Rodeada de corredores plasmados con escenas de la vida cotidiana de nuestras civilizaciones prehistóricas, los murales del maestro Diego Rivera se convirtieron en la bienvenida perfecta y la puerta principal para un recorrido por los nueve ejes temáticos que nos mostraron el gran legado que los mayas nos heredaron.

Las 540 obras seleccionadas, provenientes de 25 instituciones mexicanas, tres guatemaltecas y una francesa, se distribuyeron en los nueve ejes temáticos. El primer eje, “El hombre y la naturaleza”, nos mostró la importancia de la flora y la fauna en la vida de los mayas, así como el respeto y conocimiento que tuvieron de ambas. Escenas y personajes de la vida diaria estuvieron presentes en “Comunidad y vida cotidiana”, mientras que en la tercera sección, “El corazón de las ciudades”, fuimos testigos de la extraordinaria producción arquitectónica y la gran capacidad de esa civilización para entender y relacionarse con el espacio. Inscripciones calendáricas y astronómicas formaron parte

de la cuarta sección, “El hombre frente al tiempo y los astros”, y parte de la historia de los gobernantes nos fue contada en “Las élites gobernantes y su historiografía”. En “Las fuerzas sagradas” fuimos testigos de su cosmovisión y la manifestación de esa sacralidad a través de los astros, sección que se complementó con “El hombre frente a los dioses”: los ritos donde nos fueron explicados distintos mitos, rituales y ceremonias. Cómo enfrentaban la muerte y el camino que recorría el espíritu fueron temas explorados en “Entrar en el camino: ritos funerarios”, y para finalizar “Los herederos”, donde se nos despedía al mostrarnos su resistencia, supervivencia y permanencia. De manera adicional, la curaduría contempló mostrarnos a personajes muy específicos como los gobernantes, guerreros, escribas y chamanes –todos ellos indispensables para entender la organización política, el dinamismo social y las prácticas religiosas de esa civilización mesoamericana.

En un periodo de cuatro meses más de 280 mil visitantes acudieron a la Galería de Palacio Nacional para encontrarse con un mundo extraordinario, habitado por una civilización poseedora de una gran capacidad de creación y de una habilidad superior para adaptarse a una región tan complicada como la selva; una civilización capaz de dominar y comprender ante todo a la naturaleza y sus ciclos, los cuales exploraron de manera muy cer-

cana la escritura y las matemáticas. Un proyecto de tales dimensiones requiere el trabajo coordinado de distintas áreas. En este caso específico, además de las diferentes áreas del INAH que por lo común participan en la organización de una exposición temporal, también se sumaron al proyecto la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y el área de Conservaduría de Palacio Nacional. Así, el trabajo tripartito previo a la llegada de las colecciones y durante el periodo de exhibición es un ejemplo de colaboración institucional y en equipo: un equipo en el cual todos los miembros trabajaron con el mismo objetivo en mente: fomentar y reforzar el diálogo con el público y difundir la cultura de nuestro país.

Instituciones culturales del extranjero expresaron interés por albergar en sus salas *Mayas. Revelación de un tiempo sin fin*. Algunos ajustes curatoriales, así como ligeras modificaciones en la selección de las colecciones, tuvieron que ser hechos para la itinerancia en las sedes consecutivas. Las modificaciones en el discurso se debieron a los intereses y conocimientos previos del público extranjero, mientras que los cambios en el acervo seleccionado se hicieron con base en el estado de conservación de algunas piezas. Así, este proyecto curatorial generado por el INAH estuvo presente en el Museu da Cidade de São Paulo (OCA) durante los meses de junio, julio y agosto de 2014, y permanecerá en el Musée du Quai Branly entre octubre de 2014 y febrero de 2015.

La presentación de *Mayas. Revelación de un tiempo sin fin* constituye una oportunidad más para promover la historia y cultura de nuestro país no sólo para nuestros connacionales, sino también para otros públicos en el extranjero. Se cumplen así dos objetivos de la política de exposiciones temporales del INAH: difundir y compartir parte de nuestra historia y fomentar el diálogo con distintas comunidades .;

FACEBOOK



Gaceta de Museos

TWITTER



@gacetademuseos

SÍGUENOS



Preparando la nueva Sala de las Culturas de Oaxaca, Museo Nacional de Antropología, Moneda 13, 1957 © Mario Vázquez, acervo personal

Durante el montaje de la Sala de las Culturas de Oaxaca

Carla Zurián*

El 1° de marzo de 1958, el doctor Eusebio Dávalos Hurtado, director del INAH, hizo circular las invitaciones para asistir a la apertura de la nueva Sala de las Culturas de Oaxaca, montada en el antiguo Museo Nacional de Antropología, entonces ubicado en Moneda 13. La ceremonia de inauguración se programó para el 21 de marzo y, según la invitación, era una suerte de homenaje del Instituto Nacional de Antropología e Historia al *Benemérito de las Américas* en el aniversario de su natalicio.

La inauguración fue un éxito, pues era de las primeras salas del museo con entrepiso, lo cual significaba una transformación de altos vuelos. Tal fue el atinado proyecto llevado a cabo por el equipo de museógrafos encabezados por Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias –entre los que se encontraban Mario Vázquez, Íker Larrauri, Jorge Angulo y Manuel Oropeza–, que cuando asistió a la inauguración el entonces secretario del Trabajo y candidato a la presidencia Adolfo López Mateos, prometió modernizar y apoyar, en lo que estuviera a su alcance, el montaje de las futuras salas del Museo Nacional de Antropología.

De hecho, el 17 de febrero de 1959 el arqueólogo Luis Aveleyra Arroyo de Anda, director del Museo Nacional de Antropología, suscribió un documento al doctor Dávalos Hurtado donde hablaba del programa de reforma y modernización del museo, el cual había sido regido por un criterio doble y simultáneo: la instalación museográfica, para satisfacer los requisitos más avanzados de la museografía moderna, y al mismo tiempo el empleo de un contenido y una expresión fundamentalmente educativa, de positivo enfoque social. Además de que mostraba el trabajo hecho en las salas recién inauguradas, en la misiva añadía:

Puede decirse que las últimas grandes salas permanentes del Museo Nacional de Antropología están realmente a la altura de las instalaciones de primera clase de cualquier gran museo del mundo, altura que, por otra parte, México merece y exige para mostrar dignamente su incomparable patrimonio arqueológico y etnográfico. En la institución se han formado, a través de varios años, técnicos especialistas en la museografía científica y pedagógica, que constituyen quizá el equipo humano mejor preparado del país en la materia, y cuyo trabajo ha rendido ya resultados evidentes y muy satisfactorios (Archivo Histórico del INAH, 17 de febrero de 1959).

Sin lugar a dudas este gran esfuerzo rindió los frutos esperados. Al inicio de la década de 1960 –ya con López Mateos a la cabeza del Ejecutivo y Jaime Torres Bodet en la Secretaría de Educación Pública–, el Museo Nacional de Antropología había recibido diversas donaciones de instituciones extranjeras, iba consolidando su labor museográfica y en pocos años se hermanaría con el Plan de Once Años ideado desde el Estado, donde se conjuntaría un programa educativo masivo y nacional, la creación del libro de texto gratuito, así como un ambicioso proyecto museístico que implicaba la instauración de tres de los cinco museos nacionales del INAH –Museo Nacional de Historia, Museo Nacional del Virreinato, Museo Nacional de Antropología de Chapultepec–, junto con el Museo de Arte Moderno, el Museo Anahuacalli, la Pinacoteca Virreinal de San Diego, el Museo de la Ciudad y el Museo de Historia Natural ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



GACETA DE MUSEOS

Preparando la nueva Sala de las Culturas de Oaxaca,
Museo Nacional de Antropología, Moneda 13, 1957

© MARIO VÁZQUEZ, ACERVO PERSONAL

