

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | ABRIL-JULIO DE 2015 | NÚMERO 61
45 PESOS



MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS. 50 AÑOS

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

Coordinadoras del número

Gloria Falcón y Alejandra Gómez Colorado

Editora Carla Zurián de la Fuente

Redactora Leticia Pérez Castellanos

Asesoría editorial Tania Bustos Roldán y Juan Antonio Perujo

Fotógrafo Gliserio Castañeda García

Edición y diseño Raccorta

Portada *Detalle de la fachada principal del Museo Nacional de las Culturas, ca. 1966*

Fotografía © Juan Valdivia, Fototeca del MNC



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 61, abril-julio 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: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 9840, Deleg. Iztapalapa, 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 29 de mayo de 2015 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de **GACETA DE MUSEOS** son responsabilidad de los autores.

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

Correo electrónico: gaceta de museos@gmail.com / **Facebook:** Gaceta de Museos / **Twitter:** @gacetademuseos

Sumario

- 2 Presentación
- 4 El Museo Imaginario del Museo Nacional de las Culturas: una mirada actual
Israel Pérez Quezada
- 10 La primera museografía del Museo Nacional de las Culturas: charla con el arquitecto Jorge Agostoni
Enoé Mancisidor
- 16 El MNC en la última década del siglo XX. Recuento de experiencias expositivas y lo que nos dejaron
Gloria Falcón
- 26 Restauración de un arma de la sala del Mundo Árabe del MNC. La pistola ametralladora FNAB PM43 CAL 9 mm, una breve historia
Ivonne Areli Castellanos Frías
y Rodrigo Ruiz Herrera
- 34 La reestructuración de las salas del Egipto Faraónico y el Mediterráneo Antiguo del Museo Nacional de las Culturas
Gerardo P. Taber
- 44 10-4: mensaje recibido. Experiencias de sensibilización al equipo de seguridad del MNC
Montserrat Navarro Herrera
y Rodrigo Daniel Hernández Medina
- 50 Reflexiones en torno a la museología
Silvia Seligson
- 54 Seminario de Curaduría de Colecciones Etnográficas. Primer aniversario
Alejandra Gómez Colorado
- 56 El Inventario de Bienes Culturales Muebles. Su objeto y ámbito de aplicación
Siddharta J. Carrillo Muñoz
- FOTO DEL RECUERDO
Ciclo de cine documental
“Nuestro mundo, 1975”
Irene Jiménez Zubillaga

Presentación

El 5 de diciembre de 1965 el Museo Nacional de las Culturas (MNC) abrió sus puertas para recibir a la diversidad de públicos que han acudido en forma cotidiana al Centro Histórico de la ciudad de México, así como a alumnos que, entre sus actividades escolares, incluyen visitas a esta institución con el objetivo de ampliar sus conocimientos sobre la historia y antropología de otros países. Desde sus orígenes, los especialistas responsables del funcionamiento del museo lo han propuesto como un recurso importante para brindar a los visitantes la posibilidad de conocer al “otro”, a aquellos que viven lejanos a nosotros, en contextos culturales diferentes, ya que la mayoría de la población, en particular los “jóvenes, han aprendido la historia solamente por lecturas pero nunca han tenido la oportunidad de conocer los objetos creados por el hombre de otras latitudes” (Dávalos, s. f.: 23).

En un principio, los profesionales que fundaron y por varios años enriquecieron los contenidos y gestionaron este recinto se propusieron: “1. Dar al mexicano la oportunidad de ver y saber cómo son los hombres de todo el mundo y cómo han sido en todas las épocas. 2. Conservar la tradición cultural del bello monumento que nos alberga” (Olivé, s. f.: 25). Con esta idea, los especialistas trabajaron para lograr que el visitante, durante las visitas y sus recorridos por las salas e instalaciones, en sus observaciones y experiencias con las puestas en escena de las expresiones culturales de grupos distantes, se transporte, aprecie y conviva con pueblos del todo desconocidos mediante las soluciones museográficas, además de que disfrute y se compenetre con la historia del inmueble que lo alberga. Es decir, además del discurso y puesta en escena de la riqueza cultural del mundo en las diversas salas, los profesionales que manejan el recinto tienen el desafío de contar el devenir de la antigua Casa de Moneda.

El incremento de las colecciones en los acervos y salas de exhibición ha sido posible gracias al intercambio de colecciones con otros museos del mundo, a las donaciones de embajadas y de particulares, a la transferencia de objetos donados al pueblo de México –producto de las giras presidenciales, así como de universidades e instituciones de educación–, entre otras estrategias. Por la ubicación del inmueble, en el Centro Histórico, las características del subsuelo y su antigüedad, su conservación y restauración arquitectónica a lo largo de estos 50 años han constituido un reto permanente. El inmueble sufrió daños estructurales durante el sismo de 1985, que obligaron al cierre de algunas salas. En 2007 se inició el “Plan maestro de arquitectura”, integrado a su vez por dos proyectos: el de “Restauración arquitectónica-histórica” y el de “Adecuación arquitectónica del edificio”, que han permitido actualizarlo y dotarlo de nuevos servicios, y cuya conclusión se prevé para el año 2018. De esta manera, se fueron desmontando las salas permanentes para su intervención. En años recientes se reabrieron las de Egipto Antiguo, Persia, Levante, Mesopotamia, Grecia, Roma y China. El montaje de exposiciones temporales y actividades culturales ha mantenido vivo al museo, ya que permite recopilar, investigar, conservar y difundir la diversidad cultural del mundo y sus valores, además de fomentar el aprecio y respeto de otros pueblos del pasado y del presente, sobre todo por medio del acervo material que resguarda y las actividades que se organizan para los visitantes en torno al contenido de las propuestas museológicas.

Con base en acercamientos logrados con estudios de público, más de 50% de los visitantes son estudiantes y 30% empleados o profesionistas, que abarcan un rango entre los 14 y los 35 años de edad.

El impacto del MNC entre este público joven se explica por el creciente uso de las nuevas tecnologías e internet: el acceso a páginas web y, en particular, a las redes sociales. En la actualidad, el museo cuenta con su propia página web (www.museodelasculturas.mx), albergada en el portal del Conaculta. Desde 2014 comenzó la planeación y diseño de un nuevo portal, que se vinculará con el del INAH y cuyo diseño y construcción está planeado para el primer semestre de 2015; durante el segundo semestre se alimentará su contenido y la puesta en línea se encuentra programada para diciembre de este mismo año. Mientras tanto, se sigue alimentando la página vigente. Asimismo, desde 2014 tiene presencia en las redes sociales, con cuentas tanto en Facebook como en Twitter, con 10 270 y 3 404 seguidores, respectivamente.

Este número de **GACETA DE MUSEOS** nos adentra en algunas de las propuestas museológicas que le han dado vida al quehacer cotidiano del MNC. El artículo de Israel Pérez Quezada presenta el proyecto y grandes desafíos enfrentados por el recinto desde su apertura hasta 1985. La colaboración de Gloria Falcón rescata las experiencias en el montaje de tres exposiciones a finales de la década de 1990, como innovadoras en el trabajo curatorial. Ivonne Areli Castellanos Frías y Rodrigo Ruiz Herrera escriben sobre el proyecto de restauración y los retos que enfrentaron para llevar a cabo, desde la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, la intervención de una ametralladora contemplada en el guión científico de la propuesta curatorial para el montaje de la sala permanente del Mundo Árabe. Gerardo Taber presenta aspectos del proceso curatorial de las salas dedicadas al Egipto faraónico y el Mediterráneo antiguo. Por su parte, Silvia Seligson reflexiona sobre las actividades de curaduría llevadas a cabo durante la conceptualización de las exposiciones permanentes y temporales dedicadas a China, Japón y Corea. Enoé Mancisidor rescata, con un fragmento de entrevista, algunas de las características originales de la propuesta museográfica de los inicios del museo. Monserrat Navarro Herrera y Rodrigo Daniel Hernández Medina comparten los resultados del “Programa de capacitación y sensibilización al personal de seguridad del MNC”, aspecto poco abordado en nuestras instituciones museísticas. En su escrito, Alejandra Gómez Colorado hace un recorrido por otro proyecto importante fomentado por el museo: el Seminario de Curaduría de Colecciones Etnográficas, espacio de reflexión en el que mes tras mes, desde 2014, curadores del MNC y del Museo Nacional de Antropología compartimos experiencias y conocimientos sobre nuestro quehacer cotidiano.

Aún tenemos muchos proyectos por desarrollar acerca del camino recorrido en estos 50 años que nos conduzcan al planteamiento de la nueva propuesta museológica del museo del siglo XXI ❖

Carlos Vázquez Olvera
Director del Museo Nacional de las Culturas

Bibliografía

Dávalos Hurtado, Eusebio, “Los valores del espíritu”, en *El Museo de las Culturas*, México, INAH (Memorias, XIV), s. f., p. 23.

Olivé Negrete, Julio César, “El respeto a todos los hombres”, en *El Museo de las Culturas*, México, INAH (Memorias, XIV), s. f., p. 25.





El Museo Imaginario del Museo Nacional de las Culturas: una mirada actual

Israel Pérez Quezada*

INTRODUCCIÓN

El Museo Nacional de las Culturas (MNC) ha atravesado por diversas etapas respecto a sus contenidos y discursos hasta llegar a los que se muestran en la actualidad, y de seguro seguirá transformándose con el paso de nuevas ideas antropológicas y museísticas, así como del propio devenir histórico. El presente texto trata acerca de un momento muy específico de este recinto: el tiempo durante el cual permaneció abierto un complejo experimento museológico llamado Museo Imaginario, desde su apertura en 1965 hasta su desmontaje en 1985.

Corría la década de 1960. El nuevo Museo Nacional de Antropología de Chapultepec abrió sus puertas un 17 de septiembre de 1964, y el edificio ubicado en la calle de Moneda 13, a un costado de Palacio Nacional, se encontró en un dilema: transformarse en oficinas de la Secretaría de Hacienda o renovarse como museo. Por fortuna, un grupo de antropólogos, arqueólogos y curadores decidieron continuar la vocación museística del lugar. A la postre, este nuevo recinto se llamaría, a partir de diciembre de 1965, Museo Nacional de las Culturas, enfocado en la antropología de los pueblos del mundo.

Sin embargo, un nuevo elemento ajeno a los parámetros tradicionales de la antropología tocó las puertas de Moneda 13: el Museo Imaginario. Este proyecto de sala, cuya propuesta habría implicado la construcción de un nuevo complejo, surgió del idilio entre Agustín Yáñez, por entonces secretario de Educación Pública, y la idea del Museo Imaginario planteada por el museólogo, filósofo, funcionario y ex miliciano francés André Malraux, expuesta por este último en 1951, en el primer volumen de su obra *Las voces del silencio*.

Patio central del MNC, 2011 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

¿QUÉ FUE EL MUSEO IMAGINARIO?

El tema del presente artículo no consiste en revisar a profundidad la obra de André Malraux, por lo cual sólo resumiré la propuesta del Museo Imaginario como una búsqueda de “las expresiones de la aventura humana” (Malraux *apud* Shaw y Van Tijen, 1989) o, en palabras de Eusebio Dávalos, entonces director del INAH: “Reunir las obras inmortales del arte de todos los tiempos” (Barba, Olive *et al.*, 1967: 250). Es decir, Malraux buscó algún soporte, en particular fotográfico, donde cualquier persona experimentara la contemplación de las grandes obras de la humanidad de un sólo vistazo, sin la necesidad de dar la vuelta al mundo. En este sentido, el Museo Imaginario sería la culminación de los museos: aquél donde fuera posible admirar la totalidad de las creaciones humanas y mostrar la continuidad entre las grandes obras de arte más allá de las diferencias culturales. Por consiguiente, el nuevo MNC, dedicado a las culturas del mundo, resultó el espacio idóneo para llevar a cabo tamaña empresa, aunque no fue tan sencillo exhibir “la aventura humana” en una sola sala.

En principio, la propuesta de Malraux implicaba mostrar las concurrencias en los estilos y temas de las grandes obras de la humanidad, al privilegiar las confluencias antes que el devenir histórico. Esto llevó a un enfrentamiento entre la contemplación estética y el dato antropológico, una contradicción sumamente controversial durante los años de exhibición del Museo Imaginario. De hecho, los encargados de las visitas guiadas mencionaban las limitaciones de un esfuerzo de tal envergadura: “Desgraciadamente, en una sala de este tipo las obras se presentan aisladas de su contexto cultural, pues se destacan las cualidades estéticas de las obras” (“Reseña”: 26-2).

Tal controversia no sería la única, debido a que otro lastre entró en juego: las reproducciones. Si bien la propuesta de Malraux daba un papel privilegiado a la “reproducción”, sobre la fotográfica, la tradición de los museos y el *statu quo* establecían un canon respecto a la validez de las réplicas y la preferencia por las “piezas originales”. Como cualquiera se imaginaria, habría sido necesario realizar un esfuerzo más allá de las capacidades humanas para encontrar, en un solo espacio, la *Victoria de Samotracia*, la *Tableta del Faraón Narmér* y la *Estela de los Buitres*, por mencionar algunas piezas enmarcadas en el listado de obra de la sala.

Ante la necesidad de exhibir las piezas y la carencia obvia de originales, se decidió elaborar una serie de reproducciones, la mayor parte a cargo del maestro Francisco González Rul (Jiménez, 2014). Esta decisión controversial respaldó, de manera al parecer más casual que causal, la tesis de Malraux acerca de la importancia de la fotografía y las reproducciones en general, pues sólo la “desmaterialización” (Van Tijen, 2005) de la obra de arte otorga la flexibilidad suficiente para ver, organizar y reorganizar las obras en su conjunto y compararlas de la manera que uno prefiera.

ORDENAMIENTO DE LAS OBRAS “DESMATERIALIZADAS”

EN EL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS

El Museo Imaginario del MNC ocupó un lugar privilegiado en la estructura del recinto: la antigua Galería de los Monolitos, espacio construido para la fundición del metal en la antigua Casa de Moneda y, por lo tanto, con una altura considerable. Para adaptarlo, se redujo la altura de la sala en más de un metro y se construyó un cuerpo de cuatro pisos escalonados, a modo de emular la *Maison de la Culture*, ideada y diseñada en 1961 por Malraux, en París (Almanza, 2009: 96-97).

La sala del Museo Imaginario tuvo la siguiente disposición espacial:

Planta baja

- Ala este: Egipto-Mesopotamia, Grecia-Roma, aztecas-incas y Medieval.
- Ala oeste: arte contemporáneo y arte moderno.

Primer piso

- Oriente.

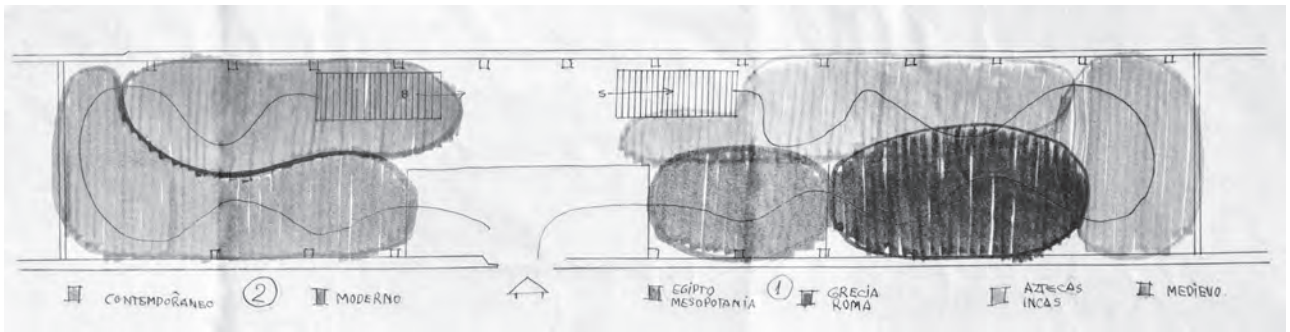
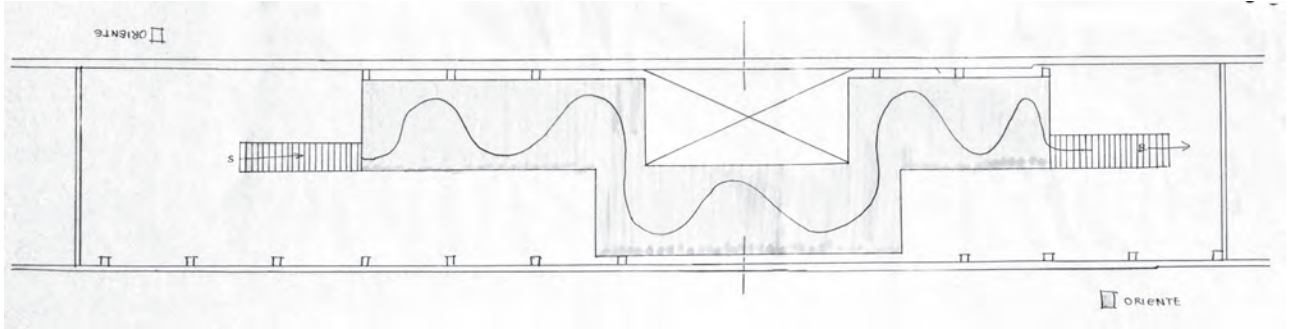
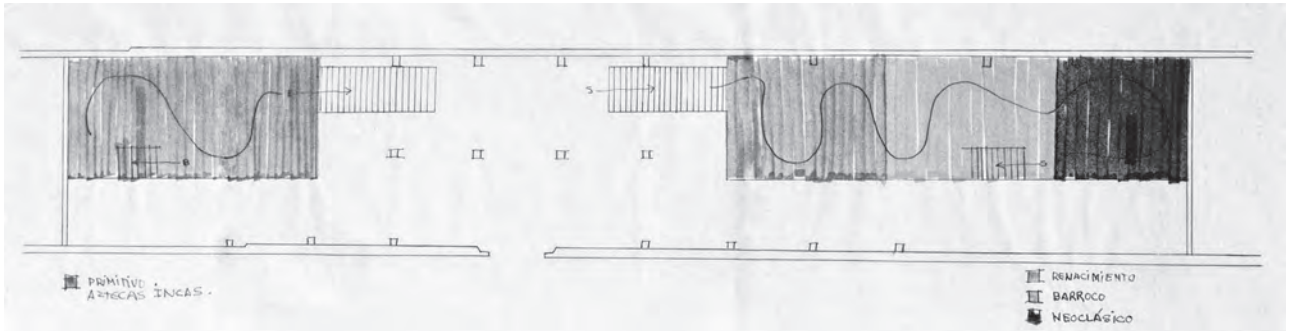
Segundo piso

- Ala este: Renacimiento, barroco y neoclásico.
- Ala oeste: primitivo aztecas-incas (“Museo...”).

Un caso específico que, a mi parecer, resume las soluciones museográficas y museológicas del Museo Imaginario, lo constituyó el redescubrimiento de una serie de negativos en el Archivo Fotográfico del MNC, el cual contiene dos series fotográficas distintas. La primera incluye *La nueva democracia*, fragmento de fresco de David Alfaro Siqueiros; *Tarde de domingo en la isla de Grande Jatte*, de Georges Seurat; una fotografía de un textil paraca; la *Madonna de cuello largo*, de Girolamo Mazzola, *el Parmigianino*; *El hombre en llamas*, fragmento de fresco de José Clemente Orozco; *La renovación perpetua de la lucha revolucionaria*, fragmento de fresco de Diego Rivera; un detalle de *El jardín de las delicias*, del Bosco, y *Olimpia*, de Édouard Manet.

La segunda lista comprendía las siguientes piezas: *Magdalena*, de Pietro Perugino; un detalle del fresco de las cuevas de Ajanta; *Mosaico del emperador Justiniano*; *El Salvador del Ojo de Fuego* de la Catedral de la Asunción en el Kremlin, Moscú; *Autorretrato*, de Durero; *El mercader y su esposa*, de Jan van Eyck; un detalle de la *Huída de Egipto*, de Giotto; un detalle de *La trinchera*, de José Clemente Orozco; un detalle de *Bodhisattva del loto azul*, ubicado en las cuevas de Ajanta; un detalle de la *Madonna con niño en trono*, de Giotto di Bondone; un detalle de *El milagro de la hostia profanada escena 5*, de Paolo Uccello.

¿Qué nos dice esta mezcla heterogénea de estilos, tiempos, fotografías y autores respecto a lo que fue el Museo Imaginario



Planos de distribución del Museo Imaginario, ca. 1968 Fotografía © Archivo Histórico del mnc, Joaquín Vega

OPERA DE ARTE (contexto)	TIPO DE ARTE	TEMAS PREDOMINANTES	CARACTERÍSTICAS ARTÍSTICAS	ARQUITECTURA	CULTURAS	ESTILOS	INDICACIONES ESPECÍFICAS	CONSIDERACIONES SOCIALES Y POLÍTICAS
INDISPENSABLES Características arquitectónicas Español, italiano, francés, alemán, inglés, portugués, ruso, japonés, chino, indio, árabe, egipcio, griego, romano, bizantino, renacentista, barroco, neoclásico, modernista, contemporáneo, etc.	Arte clásico y moderno Arte barroco y neoclásico Arte renacentista y barroco Arte moderno y contemporáneo	Religión, familia, la naturaleza, mitología, guerras, etc. La vida y la muerte El amor y la guerra La ciencia y la tecnología La guerra y la paz La naturaleza y el hombre La historia y la cultura	El arte renacentista El arte barroco El arte neoclásico El arte modernista El arte contemporáneo El arte abstracto El arte figurativo El arte expresionista El arte surrealista El arte dadaísta El arte constructivista El arte deconstructivista El arte postmoderno El arte neoexpresionista El arte neofigurativo El arte neoconcreto El arte neoconstructivista El arte neosurrealista El arte neodadaísta El arte neopostmoderno El arte neopostcontemporáneo El arte neopostmoderno El arte neopostcontemporáneo	El arte renacentista El arte barroco El arte neoclásico El arte modernista El arte contemporáneo El arte abstracto El arte figurativo El arte expresionista El arte surrealista El arte dadaísta El arte constructivista El arte deconstructivista El arte postmoderno El arte neoexpresionista El arte neofigurativo El arte neoconcreto El arte neosurrealista El arte neodadaísta El arte neopostmoderno El arte neopostcontemporáneo	El arte renacentista El arte barroco El arte neoclásico El arte modernista El arte contemporáneo El arte abstracto El arte figurativo El arte expresionista El arte surrealista El arte dadaísta El arte constructivista El arte deconstructivista El arte postmoderno El arte neoexpresionista El arte neofigurativo El arte neoconcreto El arte neosurrealista El arte neodadaísta El arte neopostmoderno El arte neopostcontemporáneo	El arte renacentista El arte barroco El arte neoclásico El arte modernista El arte contemporáneo El arte abstracto El arte figurativo El arte expresionista El arte surrealista El arte dadaísta El arte constructivista El arte deconstructivista El arte postmoderno El arte neoexpresionista El arte neofigurativo El arte neoconcreto El arte neosurrealista El arte neodadaísta El arte neopostmoderno El arte neopostcontemporáneo	El arte renacentista El arte barroco El arte neoclásico El arte modernista El arte contemporáneo El arte abstracto El arte figurativo El arte expresionista El arte surrealista El arte dadaísta El arte constructivista El arte deconstructivista El arte postmoderno El arte neoexpresionista El arte neofigurativo El arte neoconcreto El arte neosurrealista El arte neodadaísta El arte neopostmoderno El arte neopostcontemporáneo	El arte renacentista El arte barroco El arte neoclásico El arte modernista El arte contemporáneo El arte abstracto El arte figurativo El arte expresionista El arte surrealista El arte dadaísta El arte constructivista El arte deconstructivista El arte postmoderno El arte neoexpresionista El arte neofigurativo El arte neoconcreto El arte neosurrealista El arte neodadaísta El arte neopostmoderno El arte neopostcontemporáneo

Esquema temático del Museo Imaginario, ca. 1968 Fotografía © Archivo Histórico del mnc, Joaquín Vega

del Museo Nacional de las Culturas? En principio, refleja lo anteriormente mencionado respecto a la dificultad de mostrar “la totalidad de la aventura humana” y, por otra parte, la importancia de las reproducciones, sobre todo la fotografía.

En cuanto a la dificultad de mostrar un condensado de las creaciones humanas en una sola sala y obtener los resultados esperados por Malraux –es decir, provocar una reacción a partir de la cual el público encontrara las recurrencias y continuidades humanas más allá de las fronteras del tiempo y el espacio– se podría aseverar que no fue una empresa del todo lograda, al menos no de la forma esperada por nuestro autor de *Las voces del silencio*. Afirmo lo anterior en vista de los testimonios que proporcionan los documentos sobre los contenidos de la sala, así como del propio plano del Museo Imaginario.

La obra de Malraux enfatiza en las continuidades existentes entre Europa y Asia. Esto, a mi parecer, no sólo era una discusión académica, pues un autor antifascista como lo era él, que participó de manera activa en las brigadas internacionales durante la Guerra Civil española, buscaba la continuidad humana con la finalidad de llegar a un cierto entendimiento de cada una de las partes que integraban aquel *continuum*. Sin embargo, el tipo de parámetros utilizados en el MNC para explicar el devenir histórico de las culturas terminaba por recurrir a lineamientos geográficos y temporales... Así, la visión antropológica privó sobre la estética.

Un ejemplo claro lo encontramos en el caso del primer piso de la sala, dedicado por entero a las piezas provenientes de Oriente, en tanto que el propio Malraux no descansó en sus intentos por mostrar las continuidades entre este arte y el “desarrollado Occidente”. Este aislamiento, con mucho sentido para una sala antropológica, rompía con los intereses del autor francés, ya que podría decirse que una sala que respetara los parámetros del Museo Imaginario debería desarraigarse de los datos existentes en torno a un determinado conjunto de obras, con la finalidad de darle únicamente un ordenamiento funcional para la comparación de las distintas piezas. Tal desvío sólo evidenció la complejidad para crear un espacio físico donde contener al Museo Imaginario.

Tal complejidad me lleva a preguntar acerca de las reproducciones en el Museo Imaginario, reflexión pertinente no sólo para el recuento histórico de una sala, sino de interés muy actual para la totalidad de las piezas contenidas hoy en el MNC y del universo museológico-museográfico en su conjunto, sobre todo con la profusión de nuevos formatos digitales.

Así, por el momento no atenderé tanto la selección específica de las piezas a exhibir en formato impreso, sino precisamente la elección de ese formato. Los curadores del MNC implicados en el proceso de creación del Museo Imaginario se enfrentaron con una lista de obra basada tanto en el propio listado presentado por Malraux en *Las voces del silencio*, en

El Museo Imaginario de Escultura Mundial –con tres volúmenes editados entre 1952 y 1954–, como en su propia reflexión, derivada de la lectura de los materiales del autor francés: básicamente, aquellas piezas que lograran el canon dado por Malraux acerca de las grandes obras de la humanidad y que fueran funcionales para la comparación más allá de los datos históricos. En este contexto, la reproducción, en particular la fotográfica, apareció como un recurso pedagógico, museológico, museográfico y estético por demás eficaz, dadas las características físicas de la sala ya mencionadas.

Por una parte, es cierto que una pieza original siempre contendrá aquel “aura” de la cual habla Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Malraux y quienes han desarrollado esta estrategia ante las obras de arte nos presentan a la reproducción no como una copia en búsqueda del engaño, sino una “desmaterialización”, la cual nos puede llevar a entender de una manera más completa la obra presentada.

Para ser claros: lo planteado por Malraux en su Museo Imaginario y experimentado en los viejos talleres del MNC y en otros recintos dedicados a la reproducción conlleva una investigación material de las piezas a duplicar, lo cual puede arrojar datos harto importantes para la búsqueda de datos históricos acerca de las mismas. Esto tal vez sea más notorio en el caso de la reproducción de esculturas –quizá por eso Malraux dedicó gran parte de sus indagaciones a esta técnica de producción artística–; sin embargo, la fotografía también aporta buena información, como el propio redescubrimiento de la caja de negativos mencionada líneas arriba.

La metodología que utilicé para encontrar cuáles eran las obras de la caja de negativos –el único negativo con referencia era la fotografía de *El milagro de la hostia profanada escena 5*, de Paolo Uccello– fue la comparación. Digitalicé los negativos y los revelé de la misma manera. Acto seguido me dediqué a comparar las imágenes con bases de datos de pinturas y esculturas. Este método me permitió encontrar los nombres, al tiempo que obtuve una gama de resultados muy interesantes, pues la comparación digital dio como resultado una muestra de piezas muy parecidas a lo que buscaba, algunas de las cuales, como *El Salvador del Ojo de Fuego*, difieren por mucho en tiempo y espacio a la imagen que buscaba.

Esto, que es muy sencillo de realizar en tiempos de la casi total digitalización de las piezas de arte, a mi parecer revela los resultados buscados por Malraux en el afán de encontrar las recurrencias entre las creaciones humanas. Por dar un ejemplo, al comparar el detalle de *El jardín de las delicias*, la mayoría de los resultados obtenidos tenían que ver con arte naïf y surrealismo, lo cual dificultó la búsqueda en un principio; sin embargo, aporta información respecto a regularidades no tanto pensadas como continuidades históricas, sino de resoluciones técnicas parecidas ante problemas distintos.



Reproducción de escultura de Henry Moore para el Museo Imaginario **Fotografía** © Archivo Histórico del MNC, Joaquín Vega

Estas aportaciones, aunadas a la comprobada emoción generada por las piezas reproducidas —el grueso del público no deja de admirarse de piezas como la *Victoria de Samotracia*—, pone de manifiesto la importancia de una técnica y una teoría que, en mi opinión, se deberían recuperar.

De esta manera, para construir un Museo Imaginario no es muy importante encontrar los parecidos o las continuidades históricas entre *La nueva democracia* y *El jardín de las delicias*, sino entender que, más allá de los formatos en los cuales podemos observarlos, ambos forman parte de las capacidades que ha mostrado la humanidad para enfrentar diversas preguntas y encontrar soluciones sensibles.

En conclusión, sólo queda por mencionar que ésta es la muestra de una investigación más amplia acerca de lo que fue el Museo Imaginario del Museo Nacional de las Culturas. Mi intención era analizar cómo se solventó un problema enorme: presentar en una sola sala “la totalidad de la aventura humana” mediante un planteamiento teórico que concibe a la reproducción como una herramienta pedagógica, además de un medio adecuado para acercar al público a los

grandes problemas que han aquejado a la humanidad y la manera en que los ha solucionado ✚

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Bibliografía

Almanza, Colette, *Arqueología de un proceso museográfico. Galería de los Monolitos del Museo Nacional*, México, ENAH-INAH, 2009.

Barba, Beatriz, Julio César Olivé et al., *El Museo de las Culturas, 1865-1866, 1965-1966*, México, INAH-SEP, 1967.

Entrevista con la maestra Irene Alicia Jiménez Zubillaga, realizada el 7 de septiembre de 2012.

Jiménez, José, “El nuevo Museo Imaginario”, *El Mundo*, 29 de diciembre de 2014. “Museo Imaginario”, Archivo Histórico Museo Nacional de las Culturas.

“Reseña histórica de la Casa de Moneda, actualmente Museo Nacional de las Culturas”, Archivo Histórico Museo Nacional de las Culturas.

Shaw, Jeffrey y Tjebbe van Tijen, *The Museum of the Future*, 1989, en línea [<http://www.imaginarymuseum.org/muf/index.html>], consultado el 18 de enero de 2015.

Van Tijen, Tjebbe, *Museums in Our Minds*, 2004, en línea [<http://www.imaginarymuseum.org/mm/index.html>], consultado el 19 de enero de 2015.

La primera museografía del Museo Nacional de las Culturas: charla con el arquitecto Jorge Agostoni

Enoé Mancisidor*



Antigua sala Mares del Sur, ca. 1970 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-INAH

El 16 de agosto de 2012 tuve la oportunidad de charlar con el arquitecto Jorge Agostoni, uno de los profesionales destacados que han forjado la museografía mexicana. Estas líneas forman parte de una entrevista más extensa que realicé para mi tesis. Sin embargo, en este espacio aprovecho para transcribir cuatro aspectos sobre la sala Mares del Sur. El primero es el reto museográfico que implicó la intervención de un inmueble histórico –un inmueble patrimonial–; el segundo, algo sobre la colección; el tercero, acerca del proyecto museográfico, que abarca la creación del proyecto y cómo se interactuó con la parte curatorial para conformar el proyecto de la sala, y el cuarto, un aspecto que me interesa mucho: cuáles fueron los elementos o criterios que consideró el arquitecto para la representación en la exposición de estas culturas de Oceanía.

El arquitecto Jorge Agostoni realizó sus estudios profesionales en la Universidad Nacional Autónoma de México y cursó estudios de posgrado en restauración de monumentos y museología tanto en México como en Italia. Entre 1963 y 1964, apenas egresado de la Escuela de Arquitectura, se inició como museógrafo a cargo de una de las salas del Museo Nacional de Antropología. En 1965 y 1966 fue jefe de Museografía durante la instalación y los primeros meses de operación del Museo Nacional de las Culturas. De 1967 a 1968 diseñó y coordinó dos de los 20 eventos internacionales del Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada. Más adelante, de 1973 a 1977, fue director de Planeación e Instalación de Museos del INAH, durante cuya gestión se crearon ocho museos y realizaron múltiples exposiciones temporales e itinerantes.

Cabe destacar que, en dos ocasiones, el arquitecto Agostoni ha recibido el Premio Miguel Covarrubias del INAH al mejor trabajo de planeación y proyecto de museos: en 2001 por el Museo Nacional de Arte, en la ciudad de México, y en 1996 por el Museo de Historia Mexicana, en Monterrey, Nuevo León. También ha recibido la Medalla de Plata de la IV y VII Bienales de Arquitectura Mexicana: en 1996 por el Museo de las Culturas del Norte, en Paquimé, Chihuahua, y en 2002 por el Museo del Telégrafo, en la ciudad de México. En 1995 fue condecorado por el Comité Olímpico Internacional con la Orden Olímpica, en reconocimiento a la concepción y diseño museográfico del Museo Olímpico, en Lausana, Suiza, que a su vez le valieron la obtención del Premio Museo Europeo del Año, otorgado por el Consejo de Europa. Ha sido consultor de la UNESCO, así como de instituciones públicas y privadas para la planeación de museos en diversos países.

Arquitecto, ¿qué nos puede comentar sobre la intervención de un inmueble histórico para montar las salas del futuro Museo Nacional de las Culturas?

Hay que empezar por decir que el viejo edificio de Moneda 13, después de más de 100 años de intervenciones museográficas constantes, y después del desmontaje de todos los objetos pa-

ra trasladarlos al Museo Nacional de Antropología, en 1964, quedó en estado ruinoso. Se hizo una labor de rescate arquitectónico y desde luego limitada, ya que no se obtuvieron los recursos para hacer una restauración a fondo, una “mejor” adecuación del edificio. Empezando por ahí, hubo que restaurar el edificio con modificaciones mínimas. El problema no sólo fueron los escasos recursos para la adaptación del edificio y la restauración, sino que para la museografía resultaron todavía más escasos. Prácticamente se hizo una museografía sin dinero, utilizándose las viejas vitrinas del que un día fue el Museo de Antropología; arreglándolas, dándoles una manita de gato y presentándolas en las diversas salas que tenía inicialmente el museo. La sala de Oceanía fue una de las mejores: una de las que tiene las colecciones más importantes, más representativas de una cultura o de un sistema cultural. El reto fue exponer esas obras en espacios poco adecuados, sin dinero. Tratamos de exhibir de la mejor manera posible esas maravillas de piezas que se tienen en la colección. Y, sobre todo, con la falta de recursos, fue poco lo que se pudo hacer en términos museográficos. Más bien el trabajo importante en esa sala, como en otras del museo, fue el de curaduría.

Es admirable toda la labor que hicieron, porque además se dieron a la tarea de hacer un libro dos años después de la apertura del museo. Un libro donde todos escriben y que tiene precisamente su trabajo, el trabajo de los directores, como Beatriz Barba. De hecho viene una descripción sala por sala. ¿Recuerda este libro?

Sí. Hace mil años.

¿Usted era el jefe de departamento?

Yo era el jefe de Museografía.

Exacto, es justo el puesto que tengo ahora en el museo. ¿Qué otros museógrafos colaboraron con usted?

Colaboraron varios museógrafos en la realización del museo. Por ejemplo, estuvieron Mario Vázquez y Jorge Angulo.

¿Íker Larrauri estuvo con usted?

No, en el momento de la creación del museo no. Después de inaugurado se integraron algunas otras personas a la museografía.

Como parte del proyecto del museo, ¿qué tipo de guiones se trabajaron?

Creo que en muchas salas no hubo tal cosa como un guión.

¡Ah! Eso es muy bueno que me lo cuente.

Es decir. Nosotros teníamos todas las piezas: estaba el espacio, había posibles elementos de mobiliario museográfico que se podían utilizar o reutilizar y, con base en eso, se



Antigua sala Mares del Sur, ca. 1980 **Fotografía** © Hugo Arenas, Fototeca del MNC

montaban las exposiciones. Hubo un discurso museográfico plasmado en cédulas, en agrupaciones de objetos, pero un guión formal no.

¿Y con cuánto tiempo contaron para hacer toda la producción?

La intervención del edificio se inició un poco antes de la inauguración del nuevo Museo Nacional de Antropología, que fue en septiembre de 1964. Sin embargo, para el trabajo museográfico en las salas tuvimos aproximadamente tres o cuatro meses. El Museo Nacional de las Culturas se inauguró en 1965. Es decir, sólo contamos con un año a partir de la intervención del museo hasta dejar las salas habilitadas y montadas.

Como siempre, la parte museográfica fue lo último.

Sí. Fue lo último y, como siempre, de manera apresurada.

¿Las vitrinas conservaban un mismo estilo?

Más o menos. Las vitrinas eran de madera. De hecho todo lo museográfico era de madera.

¿Hubo tiempo u oportunidad de cuestionarse cómo representar a esos grupos sociales, a esas etnias, esas comunidades, en un museo mexicano? ¿Se presentó la ocasión de hacerse esas preguntas o de qué manera se decidió mostrar los objetos?

¡Claro que se plantearon esas interrogantes desde el proyecto de creación del museo! Desde los primeros momentos, Julio César Olivé y Beatriz Barba, sus fundadores, se plantearon cómo representar en México un museo sobre diversas culturas en el mundo. La respuesta fue presentarlas por continentes, por grupos étnicos que compartían características similares, como su ubicación geográfica.

En ese momento, ¿con qué contaban ustedes para emparejarse de estos temas?

Primero hay que recordar que la mayor parte de estas piezas ya estaban exhibidas en el viejo Museo de Antropología. Ya existían estas salas de culturas del mundo. Es decir, éstas no se inventaron.

¿En qué elementos se basaron ustedes tanto para asimilar una cultura como para generar un concepto museográfico?

Bueno, había curadores de cada área y especialistas –en ese momento se volvieron especialistas de las culturas–. Ellos fueron los responsables de organizar las piezas, redactar las cédulas y supervisar los montajes.

La sala Mares del Sur estaba en el primer nivel. ¿Sabe que, cuando llegué al museo, hace una década, la sala continuaba allí?

De seguro con modificaciones.



No lo sé, arquitecto. Hasta el momento no tengo esa referencia visual acerca de cómo estaba montada la sala.

En términos visuales era muy parecida a la sala de África.

Cuando llegué al museo, en 2002, seguían los muebles en madera laqueada y las vitrinas barnizadas con copetes.

No. En aquel entonces era una sala azul. La madera estaba pintada de ese color, que le daba este ambiente marino.

También recuerdo un mapa muy grande pintado al estilo de Miguel Covarrubias. ¿Qué sabía sobre él en ese momento? Se dice que trajo de Chicago la colección de Oceanía como donación para el Museo Nacional de las Culturas.

Eso ocurrió en la década de 1950. Fuera de eso, no sé.

A su juicio, arquitecto, ¿es una de las mejores colecciones?

Es una de las mejores colecciones del Museo Nacional de las Culturas, junto con la de África. Tienen piezas verdaderamente de primer orden: de calidad de museo. La colección de Sudamérica también tiene piezas estupendas, y la del Suroeste de Estados Unidos. En cambio, en otras salas las piezas eran realmente de poco valor.

¿Cuáles eran, para ustedes, los objetivos del museo?

Guardando las debidas distancias, eran similares al Museo del Hombre de París. Ése era, digamos, el modelo inalcanza-

ble, aunque servía de marco para el concepto del Museo Nacional de las Culturas. El viejo Museo del Hombre que fundó Georges-Henri Rivière tenía precisamente esta pretensión o intención de mostrar las culturas del mundo.

A 50 años de vida del museo, ¿cómo debería ser ahora la sala de Oceanía en concreto y cómo debería ser la sala en un futuro? ¿Qué estructura debería tener, a su parecer, una sala de tales características en este museo?

Me parece que debería contener una estructura donde se muestren los diversos grupos culturales que habitan o habitaron Oceanía, mostrando sus rasgos culturales, las manifestaciones tangibles e intangibles de esas culturas. Ése fue el mismo objetivo que se trató de conseguir desde el principio. Claro, entonces no había los medios de ahora para presentar información con mayor especificidad y cantidad.

¿Cómo era entonces la difusión del museo?

Tuvo poca difusión. De hecho, aunque era el Museo Nacional de las Culturas, durante muchos años se consideró como un museo de segunda. Aunque el público en general era escaso, iban las escuelas. De hecho había muchísimos escolares.

Y existían los talleres de producción. ¿Usted dirigía esos talleres?



Antigua sala Mares del Sur, ca. 1980 **Fotografía** © Hugo Arenas, Fototeca del mnc

Sí, claro, para el mantenimiento y la museografía. En el museo formamos un equipo donde había carpinteros, pintores, herreros y diseñadores gráficos, porque una vez inaugurado se hacían numerosas exposiciones temporales.

¿Esas exposiciones tenían qué ver con los temas de las salas permanentes?

Por supuesto: venían colecciones de otros países. También había exposiciones de lo que algunos países donaban por medio de las embajadas. Claro, de no muy alta calidad. De hecho, Maya Lorena Pérez Ruiz, antropóloga del INAH, comenta precisamente eso: que los museos de etnología se han caracterizado porque las embajadas son las que deciden qué exhibir, deciden qué es representativo de sus países, de esas sociedades, y no realmente los especialistas o la gente como nosotros, de museos. Finalmente eso desvirtúa el discurso,

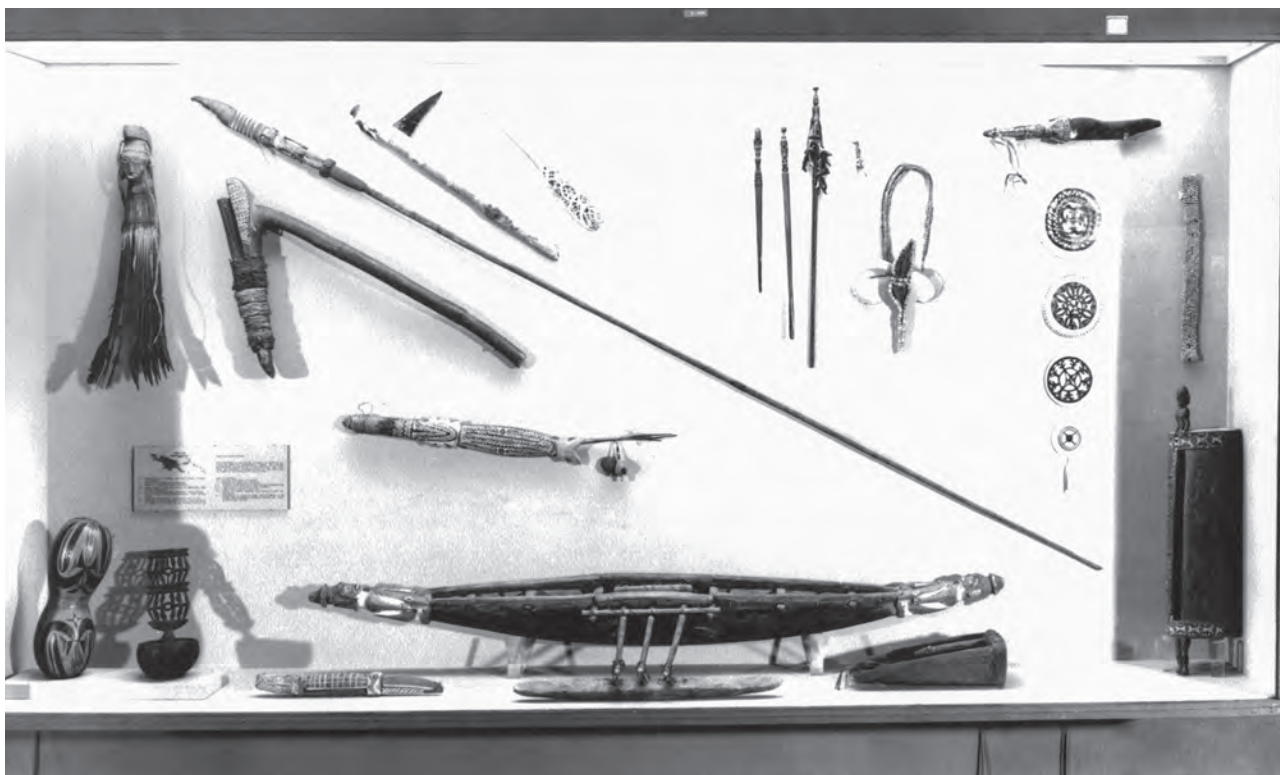
porque es un discurso hegemónico: no es precisamente el discurso de la mayoría. Todo esto que usted comenta de los regalos es como “político”.

¿En qué otros proyectos participó en ese momento?

Bueno, me tocó hacer el Museo Regional de Guadalajara, el Regional de Puebla, el Spratling en Taxco, el Regional Cuauhnahuac en Cuernavaca, el de las Misiones en Loreto, el Mixteco y varios proyectos más.

Para concluir, quiero agradecerle por esta entrevista. Es un gusto enorme conocerlo, arquitecto. Este trabajo de memoria resulta valiosísimo, porque sus recuerdos se complementan con aquel libro conmemorativo de 1966 .+

* Museo Nacional de las Culturas, INAH



Antigua sala Mares del Sur, ca. 1980 **Fotografía** © Hugo Arenas, Fototeca del mnc



Antigua sala Mares del Sur, ca. 1970 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-INAH

El MNC en la última década del siglo XX. Recuento de experiencias expositivas y lo que nos dejaron

Gloria Falcón*

Algunas exposiciones resultan trascendentes por ser fundadoras de una tradición, mientras que otras son representativas en función de lo que han aportado a nuestro quehacer como investigadores y promotores culturales. Este texto trata sobre tres muestras significativas, exhibidas en la década de 1990, en las cuales se replantearon formas de trabajar y se trataron temas que usualmente eran callados, o bien se mostraron piezas que hasta el momento no se consideraban dignas de exhibición. Dos exposiciones temporales de 1996, *Garibaldi en el tiempo* y *Antropología. Encuentro de miradas*, así como *La cultura de la caza-recolección hacia el tercer milenio*, de 1997, son ejemplos de experiencias que innovaron la forma de pensar y trabajar los guiones, así como el modo de tratar los mensajes que queríamos comunicar.

LOS ANTECEDENTES DECISIVOS

Es posible que algunos lectores tengan presente que, después del traslado de las piezas arqueológicas al Museo Nacional de Antropología (MNA) de Chapultepec, en 1964, el edificio de Moneda 13 quedó casi vacío. De acuerdo con el “mito de origen” (Barba, 2005) del Museo Nacional de las Culturas (MNC), la antigua Casa de Moneda estaba destinada a ser ocupada por oficinas de la Secretaría de Hacienda. De hecho, se envió a las autoridades del INAH un oficio para notificar que el edificio se debía desocupar y que el oficial mayor de la Secretaría de Hacienda haría una visita para ultimar los detalles de la entrega.

Sin embargo, en pocos días nació otro museo gracias a la complicidad del entonces director del INAH, Eusebio Dávalos Hurtado, y un grupo de antropólogos, arqueólogos y etnohistoriadores. Éstos se dieron a la tarea de colocar, en el mobiliario del antiguo recinto, las colecciones extranjeras que no se habían utilizado para el montaje del nuevo MNA. De acuerdo con Dávalos (1967), en este arranque participaron Julio Cé-

sar Olivé, Beatriz Barba de Piña Chan, Barbro Dahlgren, Yólotl González, Angelina Macías, Francisco González Rul y Margarita Nolasco, entre otros.

Era el fin del sexenio de Adolfo López Mateos y no existía dinero en el erario público tras haberse sufragado los gastos en la construcción del MNA, así como del Museo Nacional del Virreinato, en Tepetzotlán, del Museo de Arte Moderno y del Museo de Historia Natural, entre otros. Sin embargo, este grupo de investigadores y alumnos confió en que, por la gran publicidad que se había dado a los museos, existía una opinión pública positiva —propiciada desde el propio gobierno— hacia estas instituciones.

También es necesario señalar que López Mateos consideró central en su programa del sexenio promover internacionalmente a México. Por ese motivo, el público nacional leía en forma constante las crónicas de las giras presidenciales al extranjero y noticias de otros países a los cuales difícilmente podría viajar para conocer otras manifestaciones culturales. En otras palabras, se contaba con un público “predispuesto” hacia un museo que ofrecía “ver otras culturas del mundo”.

De esta manera, cuando recibieron la visita de Justo Sierra III, entonces oficial mayor de la Secretaría de Hacienda, que llegaba para conocer la fecha en que se podría disponer del edificio para oficinas, le indicaron que ocupar ese edificio implicaría deshacer un museo y le mostraron unas “sillas” recién hechas.

Beatriz Barba (2005) recuerda que, al marcharse, Justo Sierra III dijo:

—Don Eusebio Dávalos: ustedes son culturalmente alevosos porque no podría desmontar un museo. No lo haría nunca por la tradición familiar.

Con esto se refería a cuando su abuelo, don Justo Sierra, fue uno de los principales promotores de la educación y la creación de museos durante el porfiriato.



Alumnos de primaria con Irene Jiménez y Francisco Rul (der.) **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-INAH

Así, contaron apenas con unos cuantos meses para diseñar salas e inaugurar el nuevo museo el 4 de diciembre de 1965. Con los años, las 13 salas originales aumentaron a 16 permanentes. De éstas, en la década de 1980 había nueve cuyo guión eran los temas de historia universal del libro de texto. Fueron muchas las generaciones de alumnos de quinto grado de primaria que tuvieron como visita obligada el recorrido por el MNC, donde se exponían temas del desarrollo cultural desde una perspectiva evolucionista. Sin embargo, a causa del terremoto de 1985, cuando el director del MNC era el etnólogo José del Val, se cerraron varias salas, algunas por la necesidad de reforzar el edificio y otras porque había que actualizar la museografía y los discursos curatoriales.

Ese mismo año, al cumplirse dos décadas de su creación, se planteó por primera vez una reestructuración integral, en la cual participaron investigadores como el propio José del Val, Javier Guerrero, Mechthild Rutsch, Héctor Tejera, Luis Barjau, Irene Jiménez y Julieta Gil, por mencionar algunos. Parte de esa reestructuración contemplaba formar a jóvenes investiga-

dores en las labores curatoriales y de actividades de promoción cultural, así como para retomar la vinculación con la ENAH a partir de cursos dados en el propio museo, refrescar el discurso evolucionista de buena parte de las salas y tratar nuevos temas que fueran más allá de lo propuesto en los libros de texto.

LAS EXPOSICIONES EN EL MNC DURANTE LA DÉCADA DE 1990

Las exhibiciones de las que hablaré ocurrieron en el marco de un reajuste en la administración pública nacional respecto al sector de la cultura. Desde 1988, año en que rindió protesta como presidente, Carlos Salinas de Gortari desapareció la Subsecretaría de Cultura, que dependía de la SEP, y creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). La política cultural impulsada por este mandatario, al menos en el discurso (Ejea, 2014), consideraba que el nuevo consejo introduciría homogeneidad en todo el sector, con la posibilidad de hacer políticas y programas que permitieran una mejor planeación y organización administrativa. Si hacemos una revisión hemerográfica de la década de 1990, encontraremos



muchas declaraciones que hablan de la modernización cultural, donde se copiaban proyectos de promoción cultural estadounidenses, enfocados en la apreciación artística, para aplicarlos a nuestras instituciones.

El plan de trabajo durante la gestión de la etnóloga Julieta Gil (1989-2000) retomó varias de las propuestas del seminario de reestructuración realizado en 1985 y las armonizó con las crecientes presiones de una política cultural que cada vez dejaba más de lado la vinculación con la educación básica y media, a la vez que enfatizaba en las cualidades estéticas de las colecciones en detrimento del contexto histórico y su significado cultural en un sentido más amplio. Un común denominador en las exposiciones que comentaremos a continuación es que se elaboraron y coordinaron en el proceso de montaje y difusión por parte de un equipo de investigación interdisciplinario conformado por la antropóloga social Denise Hellion Puga, la arqueóloga Socorro de la Vega Doria y la antropóloga física Gloria Falcón Martínez.

UNA EXPOSICIÓN QUE MOSTRÓ LO QUE SE GUARDA

En 1996 los organizadores del XII Festival del Centro Histórico decidieron que el tema que debían adoptar los recintos culturales participantes era “Tradición y modernidad”. En el MNC se decidió participar con la exposición *Garibaldi en el tiempo: una mirada etnográfica sobre una colección arqueológica*, cuyo tema principal era el cambio histórico en el barrio y la transformación del concepto mismo de modernidad en dife-

rentes periodos. Esta exposición resultó singular por la procedencia de las piezas, fruto de los trabajos recientes de la Dirección de Salvamento Arqueológico (DSA) en la tradicional Plaza Garibaldi de la ciudad de México, y por la forma de abordar la historia del sitio. Además, divulgó a un público amplio la importancia del trabajo de salvamento arqueológico, que a esas alturas era una de las tareas menos reconocidas por un considerable público, y mostró material que por lo general se guardaba en bodegas.

La DSA nos permitió hacer una selección de piezas para su exhibición. Esta colección, sin nada espectacular, pudo haber terminado en los anaqueles de estudio sin ver la luz pública, ya que en su mayoría se conformaba por fragmentos de objetos de vida cotidiana. Incluso los que estaban completos eran muy sencillos en su diseño, como los orinales, que semejan tubos cilíndricos de barro. Sin embargo, desde el punto de vista arqueológico y antropológico estos fragmentos aportaban información valiosa respecto al sitio. En este caso se optó por ese criterio, a diferencia de la mayor parte de los guiones museográficos, que procuraban unir la explicación temática con una selección estética de las piezas: “El exotismo, la calidad de la manufactura, el grado de conservación ideal (piezas en el justo medio entre la testificación indudable de su antigüedad y el menor número de fracturas y faltantes antiestéticos), piezas exclusivas que revelan la grandilocuencia del pasado” (Hellion y Falcón, 1997: 292).

El equipo curatorial ya mencionado diseñó el guión en forma colectiva. Esto permitió destacar la importancia de la arqueología de salvamento en nuestro país, además de ampliar los objetivos de divulgación del museo. La muestra reunió copas pulqueras, canutos, juguetes, instrumentos musicales, orinales, fragmentos de vajillas y godetes para pigmentos, entre otros, para mostrar los elementos de la vida cotidiana que han permanecido a lo largo de varios siglos—del xv al xx— y cómo se expresan en éstos los contactos culturales. La temática transversal de la exposición hacía hincapié en los rasgos de la cultura popular que han demostrado flexibilidad y posibilidad de permanencia, más allá de discursos modernizadores y evocaciones románticas que pretenden congelar en el tiempo formas de vida, valores, costumbres: en suma, la cultura. Se optó por hacer la presentación por temas en vez de cronológicamente, de manera que en cada uno, y en muchas de sus vitrinas, convivieran objetos de los siglos xvi al xx.

La colección se exhibió en el antiguo Salón de Monolitos, con una altura de más de ocho metros, lo cual representó otro desafío. José Enrique Ortiz Lanz propuso como solución recibir al público con una enorme imagen de la muestra, que consistía en realizar parte de la pierna de un mariachi donde se destacaba la botonadura de un pantalón, de modo que esa figura, realizada por un rotulista, incluso “llamara” a los que pasaran por la calle.

La exposición se dividió en cinco temas, precedidos por una introducción en la que se hablaba del proyecto para la construcción del estacionamiento subterráneo Garibaldi y el trabajo de salvamento arqueológico coordinado por Jorge Cabrera. El público apreció las fotografías del proyecto y las condiciones en que se trabajó durante nueve meses. La primera sección llevó por título “Una ciudad cambiante”, para enfatizar que cuando una persona pasea por el Centro Histórico, en realidad está caminando sobre restos de varias ciudades. Se destacaban las diferentes representaciones cartográficas de la ciudad, acompañadas de crónicas que hablaban del barrio en diferentes épocas. El texto seleccionado para acompañar a un metate prehispánico, ollas frijoleras coloniales y cerámica del siglo XIX fue el siguiente:

Ahora la mujer lo molería —como Quilaztli, la germinadora, molió los huesos del padre de Quetzalcóatl— en el *metatl*. Bajaría con el *metlapititl* las oleadas del nixtamal —una y otra vez—, has-

ta la tersura, mientras la leña chisporroteaba en el *teluil*, bajo el *comalli* [...] cogería el *testatl* para irlo engrandeciendo a palmas rítmicas, adelgazando, redondeando hasta la tortilla perfecta que acostar como a un recién nacido, sobre el *comalli* sostenido en el alto en tres piedras rituales por Xiuhtecuhtli, por el dios viejo del fuego (Novo, 1993: 21).

Éste es sólo un ejemplo para entender el tono de la exposición, que incluía una buena cantidad de textos que evocaban atmósferas relacionadas con los objetos. Los nombres de las unidades temáticas daban una idea del resto del discurso, a saber: “Vida religiosa”, “El pulque: del consumo ritual al consumo habitual”, “Arreglo personal: en gustos se rompen géneros”, “Vida cotidiana”, y la unidad de cierre, que titulamos “Garibaldi no sólo vive al son del mariachi”. La reseña detallada de la exposición se publicó en 1997 en la revista *Inventario Antropológico*.



La etnóloga Julieta Gil en una inauguración **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-INAH

Garibaldi en el tiempo

un rescate arqueológico



Folleto de la exposición *Garibaldi en el tiempo*, 1996 **Fotografía** © Archivo Histórico del mnc, diseño de Patricia de la Garza

Para el montaje y la redacción de las cédulas tomamos en cuenta las siguientes premisas:

- Dado que el público del museo era en su mayoría escolar, debíamos ofrecer una redacción lo menos técnica posible, centrando la atención en los objetos, con información suficiente para la comprensión, pero no muy detallada. Además, consideramos que algunos de los vecinos se identificarían con la exposición, a modo de ganarlos como visitantes.
- A fin de evitar textos enciclopédicos, procuramos incluir citas textuales de Bernardino de Sahagún, Salvador Novo, Antonio García Cubas y el barón Von Humboldt, entre otros, que describían escenas relacionadas con los temas y objetos de la colección. El recurso ofreció dos posibles lecturas: la de los textos redactados *ex profeso* para la exposición y la de los cronistas, que ofrecían un extenso abanico de miradas. Los textos despertaron el interés y la curiosidad del público por la capacidad de escritores y cronistas para detener la mirada en eventos cotidianos. En ese contexto, las citas trascendieron la intencionalidad del autor, para incorporarse en el discurso como pautas visuales y sugerir elementos de reflexión.
- También apostamos por suponer que una forma de involucrar al público en la lectura de esta exposición

consistía en iniciar con elementos familiares que le permitieran realizar un ejercicio de imaginación para diferentes momentos históricos. Por eso, las unidades siguieron un orden temático en vez de cronológico, a modo de favorecer la comparación de las etapas prehispánicas, de contacto y colonial, e incluso la reflexión sobre nuestro presente. Esto también permitió mostrar el resultado del salvamento como un quehacer que no sólo ocupa a lo prehispánico.

- Nos pareció importante mostrar una de las caras menos glamorosas y conocidas del trabajo arqueológico: la de la arqueología de salvamento. Además, consideramos que pocas veces se difunde la investigación de pequeños sitios realizada por años con grandes limitaciones de tiempo y equipo. Aquí no sobra añadir que la divulgación de estos trabajos de excavación aún requiere de espacios de exhibición para que las propias comunidades recuperen la historia de su vecindario y para que el trabajo de salvamento obtenga el reconocimiento académico y social, que es aún materia pendiente.
- Por último, quisimos que se tomara en cuenta que la tradicional Plaza Garibaldi es algo más que el son de los mariachis, pues cuenta con una vida de barrio que ha sobrevivido a los cambios de la ciudad.



“La ANTROPOLOGIA pone ante el hombre un gran espejo y le deja que se vea a él mismo en su infinita variedad.”
Clyde Kluckhohn

CURADORES:
Gilberto Surmuano / José Janitzio Sánchez / Alejandra Gómez / Juan José Noguera / Cecilia Ramírez / Dulce María Vázquez / Ramón Mota / Florentina Corona / Paola Albert / Jorge Pérez.

COORDINACIÓN:
Denise Hellion / Socorro de la Vega / Gloria Falcón.

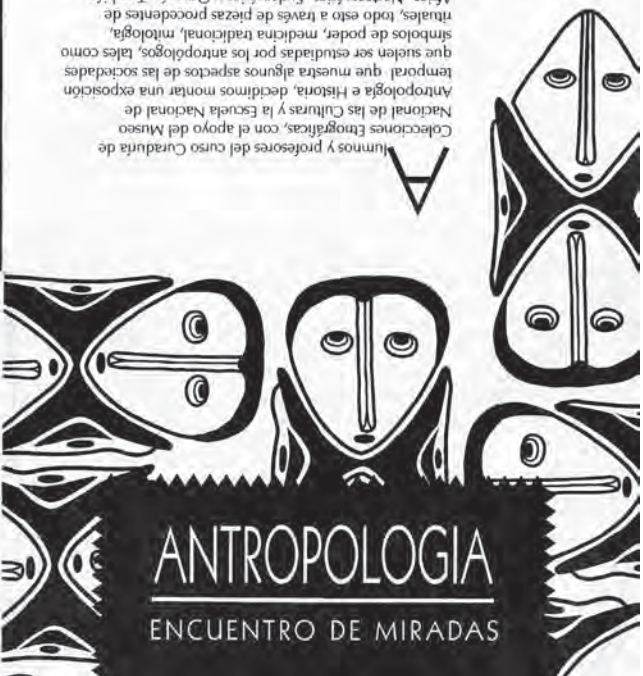
MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS
MONEDA 13 / CENTRO HISTÓRICO

CANCELADO

DIENSO / D.C. PATRICK DE LA GARZA

un reflejo de nuestros pensamientos acerca del Otro. procedentes de África, que paradójicamente resultan ser los no occidentales, incluyendo algunas figurillas
hemos querido rescatar la visión que de nosotros tienen África, Norteamérica, Sudamérica y Oceanía. También
mujeres, todo esto a través de piezas procedentes de
símbolos de poder, medicina tradicional, mitología,
que suelen ser estudiadas por los antropólogos, tales como
temporal que muestra algunos aspectos de las sociedades
Antropología e Historia, decidimos montar una exposición
Nacional de las Culturas y la Escuela Nacional de
Colecciones Etnográficas, con el apoyo del Museo
Iluminos y profesores del curso Curaduría de

ANTROPOLOGIA
ENCUENTRO DE MIRADAS



Páginas 21 y 22 Folleto de la exposición *Antropología. Encuentro de miradas*, 1996 Fotografía © Archivo Histórico del mnc, diseño de Patricia de la Garza

Los animales sintetizadores de culturas

Chi waras africanos, ballenas, ranas, cuervos sagrados de los indios de Norteamérica... Zoología real e imaginaria, seres que comparten nuestro espacio, desde tiempos hasta donde la memoria nos alcanza.

Importantes cimientos en la creación del mundo, como pregunta y respuesta de los hechos y situaciones que van más allá de nuestro entendimiento. La otra parte de la realidad a la que nos debemos y en la que somos.

Los objetos de poder o el sutil arte de imponerse

Convencer, coordinar o vencer, imponer y subordinar, cualquiera que sea la forma de poder, en cada cultura existirá la necesidad de representarla a través de diversos objetos, indumentaria y ornamentación personal; pero también por medio de elementos que nos protegen del poder sobrenatural.

Máscaras, tronos, bastones de mando, tocados, fortalecen la red del poder que se extiende para encantar a todo aquel que se identifica como parte del grupo. ¿Acaso no late tu corazón al ritmo que ondea tu bandera?

El espíritu de la tierra

Las sociedades, especialmente las agrícolas, ofrecen variadas muestras de fascinación por la renovación de los ciclos naturales. Esta se plasma en metáforas que hablan de la relación entre cultura y naturaleza, que evocan el poder de la tierra, la energía, el crecimiento. Así, a través del tiempo, en diferentes culturas el espíritu femenino representativo del poder creador se materializa en figuras de mujeres exuberantes que son reverenciadas o consideradas amuletos, ya que se cree que son símbolo de la fertilidad y la creación. A su vez, los gemelos divinos intentan recrear el principio femenino y masculino inherente al ideal del dios creador.

Como me ves te vi

Los antropólogos con frecuencia olvidamos que aquellos a los que observamos detenidamente emiten juicios y conjeturan acerca de nuestro quehacer y de nuestra forma de vida ¿Porque no utilizar la visión del "otro" para profundizar en el conocimiento de nuestra propia cultura? ¿Acaso no es este conocimiento lo que en el fondo buscamos?





Así, *Garibaldi en el tiempo* acercó a nuestros visitantes al trabajo de los arqueólogos de la DSA y animó a la realización, dos años más tarde, de proyectos como la exposición de los materiales encontrados en las cuevas del Gallo y la Chagüera, en colaboración con el Laboratorio de Paleobotánica de la Subdirección de Laboratorios y Apoyo Académico de la Coordinación de Arqueología del INAH. De igual modo permitió curar una exposición con Elsa Malvido, de la Dirección de Estudios Históricos del INAH y la DAF, sobre temas de antropología física.

UNA EXPOSICIÓN QUE FUE MÁS QUE UNA EXPERIENCIA DOCENTE

También fue en 1996 cuando los integrantes del mismo equipo impartimos un curso, en modalidad de taller, dirigido a alumnos de las licenciaturas en etnología y antropología social de la ENAH. Con esto queríamos abrir un foro para retomar la relación de la ENAH con el museo y promover a la escuela como un espacio de exposiciones. En etapas anteriores del MNC la relación con la ENAH había sido estrecha, como comentamos al referirnos a la fundación del museo; en la década de 1970 se incorporaron al MNC los entonces estudiantes Julieta Gil, Emma Pérez Rocha e Irene Jiménez; en la década siguiente se incorporó un grupo de alumnos de la ENAH que participaron en un proyecto de apoyo a actividades de investigación en museos, algunos de los cuales fueron Rafaella Cedraschi, Denise Hellion, Gloria Falcón, José Luis Kraft, Aurelia Álvarez y Miguel Ángel Rubio, por mencionar algunos.

Esto sucedió en 1985, cuando el entonces director del museo, José del Val, que hasta hacía poco había sido jefe de la licenciatura en etnología de la ENAH, formó un grupo de ayudantes de investigación. Aun con la tutela de algunos investigadores del museo, aquel grupo de estudiantes aprendimos sobre la marcha. Como a muchas generaciones de estudiantes en la ENAH, a nosotros nos habían formado para ser investigadores de gabinete y, en todo caso, para dar clases, pero nunca para cristalizar ejercicios de divulgación, incluidos los museos. La experiencia de poco más de 10 años de trabajo en el museo nos había mostrado que era importante formar a estudiantes en cursos que incluyeran una parte teórica y la tutela de un grupo de investigadores. Claro que el pendiente fue la ausencia de plazas de investigación que dieran continuidad a la formación de los alumnos y se convirtieran en un relevo formativo de las generaciones de curadores.

Propusimos el curso de “Curaduría de colecciones etnográficas”, en el cual los alumnos elaborarían un guión para exposición temporal con piezas del MNC. Para lograrlo, tuvieron lecturas y actividades diseñadas para cristalizar el proyecto en una exposición, a la postre juzgada también por el público. El grupo de jóvenes curadores lo integraron Gilberto Sumano, José Janitzio Sánchez, Alejandra Gómez Co-

lorado, Juan José Noguera, Cecilia Ramírez, Dulce María Vázquez, Ramón Mota, Florentina Corona, Paola Albert, Jorge Pérez y René Ramírez, cinco de los cuales más tarde trabajaron en investigación y gestión cultural de exposiciones.

Inspirados por una frase de Clyde Kluckhohn –“La antropología pone ante el hombre un gran espejo y le deja que se vea a él mismo en su infinita variedad” (1965)–, el grupo decidió que la exposición debía contener algunos temas de la antropología. Así, el nombre de la exposición, *Antropología. Encuentro de miradas*, obedeció a la intención de mostrar algunos aspectos de las sociedades que estudian los antropólogos como símbolos de poder, medicina tradicional, mitología o rituales. También quisieron ofrecer la visión que “los otros” tienen de los “occidentales”.

La muestra contempló cuatro unidades temáticas, en cada una de las cuales se resaltaba el hecho que esas “otras” culturas no eran tan distintas a nosotros. Los títulos eran: “Los animales sintetizadores de culturas”, donde daban ejemplos de zoología imaginaria; “Los objetos del poder o el sutil arte de imponerse”; “El espíritu de la tierra”, y “De la herbolaria ‘primitiva’ a las drogas actuales”.

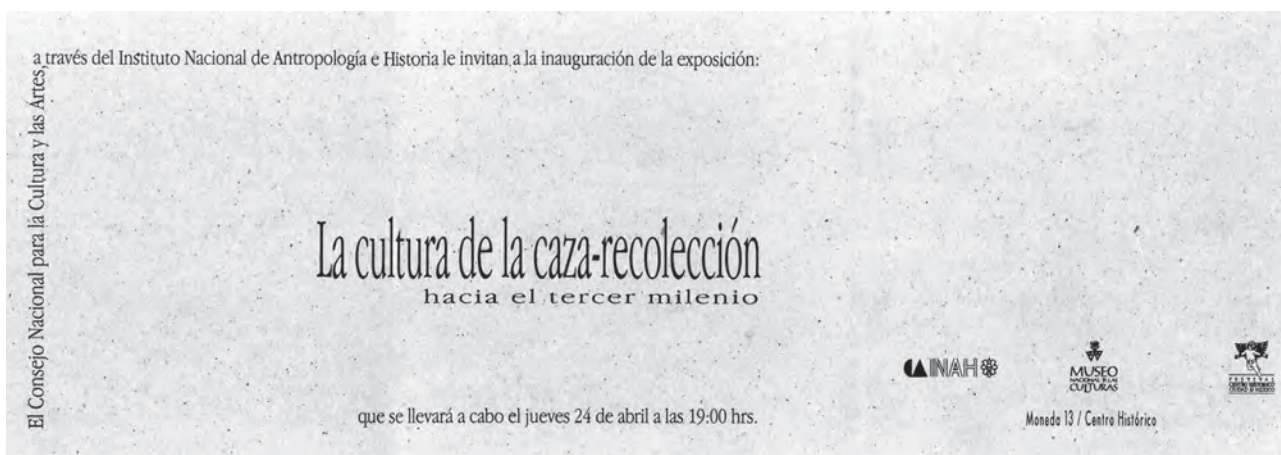
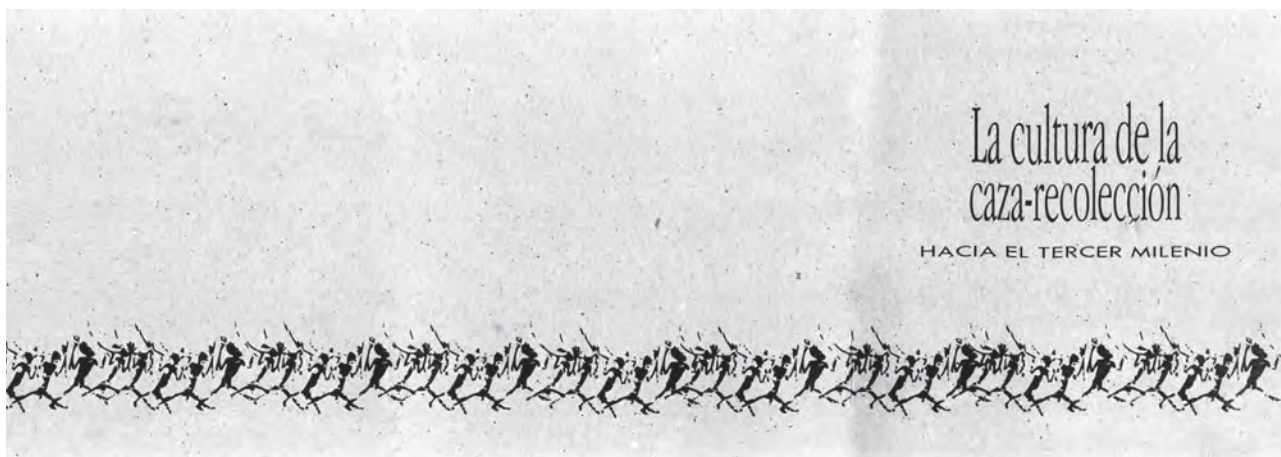
Transcribo aquí el texto de la segunda unidad, “Los objetos del poder...”:

Convencer, coordinar o vencer, imponer y subordinar, cualquiera que sea la forma de poder, en cada cultura existirá la necesidad de representarlo a través de diversos objetos, indumentaria y ornamentación personal; pero también por medio de prácticas rituales, así como elementos guerreros e iconográficos que se distribuirán apropiadamente en los tiempos y espacios adecuados para el reforzamiento de la adhesión o la subordinación del común.

Máscaras, tronos, ropaje o adornos fortalecen la red del poder que se extiende para encantar a todo aquel que se identifica como parte del grupo. ¿Acaso no late tu corazón al ritmo que ondea tu bandera?

Este texto acompañaba a bastones de mando, escudos, espantamoscas y otros objetos que, a primera vista, parecerían poco majestuosos, pero que en otras sociedades constituían la parafernalia para marcar el poder. Para mover a la reflexión era importante concluir con una pregunta dirigida al público.

La unidad final de la muestra se tituló “Como me ves te vi”, donde se mostraban esculturas africanas de madera representando a personajes europeos, entre los que destacaban el sacerdote, el cazador, el médico, quienes se distinguían entre sí por su forma de vestir, ya que sus rasgos eran los mismos, al igual que muchas representaciones de culturas no europeas en las que se han representado como idénticos a todos los miembros de un grupo determinado.



Tríptico de la exposición *La cultura de la caza-recolección*, 1997 **Fotografía** © Archivo Histórico del mnc, diseño de Patricia de la Garza

El texto de cierre planteaba lo siguiente: “Los antropólogos con frecuencia olvidamos que aquellos a los que observamos detenidamente emiten juicios y conjeturan acerca de nuestro quehacer y de nuestra forma de vida. ¿Por qué no utilizar la visión del ‘otro’ para profundizar en el conocimiento de nuestra propia cultura? ¿Acaso no es este saber lo que en el fondo buscamos?”

La exposición se inauguró en la ENAH en noviembre de 1996 y posteriormente formó parte del programa de exposiciones itinerantes del mnc. Para el siguiente semestre se proyectó una nueva materia, pero con un plan de entrevistas a museógrafos. La actualización de ambos cursos dio como resultado el programa que aplicamos al abrir la asignatura investigación en museos en la licenciatura de arqueología.

En la actualidad, el plan de estudios de arqueología incluye la materia de museografía y museología como asignatura obligatoria. En la definición de sus contenidos mínimos participó el equipo de investigadoras. Asimismo, desde 2013 estamos retomando en el mnc el vínculo con la ENAH, que de nuevo había sido abandonado.

UNA NARRATIVA MUSEOGRÁFICA QUE REVALORÓ LA CAZA-RECOLECCIÓN

Si consideramos el periodo transcurrido desde el origen del ser humano hasta nuestros días, 98% de las sociedades humanas ha practicado la caza-recolección. Paradójicamente, esta forma de organización social no ha merecido un gran espacio en los recintos museísticos. Con la exposición *La cultura de la caza-recolección hacia el tercer milenio* quisimos reflexionar en cuanto a la cultura y sus procesos de adaptación y cambio, al combatir algunos prejuicios respecto a esta forma de vida. Muchas veces se ha querido identificar a los cazadores-recolectores como representantes de etapas ya superadas del pasado de la humanidad o como contemporáneos primitivos, con lo cual se subestiman sus rasgos culturales.

La muestra abrió sus puertas de abril a julio de 1997 en el marco de Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, cuyo tema fue “Hacia el tercer milenio”. La mayor parte de las exposiciones en otros museos se referían a cuestiones futuristas, vanguardistas, y no faltaron aquéllas apocalípticas. Nosotros preferimos retomar un tema clásico de la antropología que pocos querían relacionar con el siglo XXI.

La exposición se integró con piezas arqueológicas de Mesoamérica, atuendos de los bosquimanos del desierto del Kalahari, trampas de peces de grupos amazónicos, objetos relacionados con cultos chamánicos lapones y grupos inuit del Polo Norte, entre otros objetos que destacaban en cuanto a su sencillez y eficacia para adaptarse a las más diversas condiciones.

Los textos fueron escritos por nosotras y otra parte fue una selección de cantos, mitos y descripciones de antropólogos en campo.

En la primera sala recibíamos al público con el siguiente:

En la historia de Occidente abundan los mitos y las utopías con pretensión de pluralidad que, sin embargo, busca obsesivamente la unidad. En esta búsqueda, se ha querido ver a las sociedades de cazadores-recolectores como “salvajes”: hombres casi animales que nos hablan de la civilización y la modernidad. También hay quienes, por el contrario, han querido ver en estas culturas una relación armoniosa con la naturaleza y una forma de vida paradisiaca donde los hombres carecen de malicia, ambición, poder destructivo... una suerte de paraíso perdido.

Luego solicitábamos al público que intentara abandonar ambos prejuicios y aprendiera que la caza-recolección está más presente de lo que creemos en las sociedades agrícolas.

En la primera unidad, “Agricultura y recolección”, se destacaba la práctica de la recolección de insectos, hongos y plantas, así como la caza de presas menores vigentes en sociedades actuales que practican agricultura intensiva. Además, se debía considerar a la pesca, por lo que en la segunda unidad, “Productos del mar”, incluimos el siguiente canto inuit:

*Pienso de nuevo en mis pequeñas aventuras
Cuando el viento arrastra mi kayak
Y aunque estoy en peligro
mis temores desaparecen
mis pequeños temores que parecen tan grandes
por todas las cosas vitales que tengo que obtener
y queda sólo una cosa
una única cosa:
vivir para ver el nuevo día que empieza
y la luz que llena el mundo.*

La tercera unidad la dedicamos a “La recolección”. Allí dimos un tratamiento similar a la primera, pero incorporando fotografía clásica, como una imagen de Baldwin Spencer tomada en 1901, en la cual se muestra a un niño aborígen australiano que aprende por medio del juego. El pie de foto del propio Baldwin destacaba la similitud que esa sociedad, en apariencia ajena, puede guardar con la nuestra:

Afuera entre los matorrales con sus pequeños palos excavadores imitan a sus madres y a la edad en que los niños blancos están aprendiendo a leer libros, ellos están ocupados... aprendiendo a leer el libro de la naturaleza. Gradualmente llega a saber dónde encontrar tubérculos y semillas que son buenos para comer, y a reconocer las huellas de cada animal grande o pequeño, que se refugia en el suelo o anida en los árboles.

El último tema lo dedicamos a la “Religión”, donde se incorporaron piezas relativas a las creencias en el mundo sobrenatural para contrastarlas con la idea de que la cultura material de estos grupos obedece en exclusiva a la satisfacción de necesidades biológicas. Explicar la función de las representaciones de flora y fauna nos remitía, además, a una cosmogonía que difícilmente puede calificarse como infantil o sencilla, ya que implicaba la elaboración de símbolos complejos.

Parte de la flora y fauna se caza o recolecta. Por su importancia alimenticia, medicinal o adivinatoria-religiosa, ha sido considerada como sagrada por diversas culturas; de ahí que se represente en diferentes objetos. Como herencia de su pasado cazador-recolector, el grupo huichol realiza procesiones rituales para recolectar peyote, que junto con el venado representa a la etnia.

Las palabras anteriores son parte de una de las cédulas finales, con las cuales quisimos situar de nueva cuenta en México la presencia de la caza-recolección para comprender nuestra diversidad cultural.

Las exposiciones comentadas no fueron las más grandes ni contaron con mucho presupuesto. Con todo, constituyen un capítulo importante en la historia del MNC porque integraron la investigación, la docencia y la divulgación antropológica de diversas áreas del INAH con el propio museo ❖

* Museo Nacional de las Culturas, INAH

Bibliografía

- Barba Ahuatzin, Beatriz, “Encuentro y diálogo de museógrafos mexicanos”, en *Del Museo Nacional de las Culturas*, México, INAH, 2005.
- Dávalos Hurtado, Eusebio, “Discurso inaugural”, en *El Museo de las Culturas*, México, INAH, 1967.
- Ejea Mendoza, Tomás, “La política cultural de México en los últimos años”, en línea [www.uam.mx/difusion/.../casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf], consultado el 8 de diciembre de 2014.
- Hellion, Denise y Gloria Falcón, “Exposición temporal *Garibaldi en el tiempo* (Museo Nacional de las Culturas): una mirada etnográfica sobre una colección arqueológica”, *Inventario Antropológico. Anuario de la Revista Alteridades*, núm. 3, 1997.
- Kluckhohn, Clyde, *Antropología*, México, FCE, 1965.
- Novo, Salvador, *Cocina mexicana: historia gastronómica de la ciudad de México*, México, Estudio Salvador Novo, 1993.



Argelia, colonia francesa, 1845 **Fotografía** © Bibliothèque Municipale de Toulouse, Francia

Restauración de un arma de la sala del Mundo Árabe del MNC. La pistola ametralladora FNAB PM43 CAL 9mm, una breve historia

Ivonne Areli Castellanos Frías y Rodrigo Ruiz Herrera*

En este artículo se da a conocer, de manera resumida, el proceso de restauración e investigación de la pistola ametralladora FNAB PM43 CAL 9mm, llevado a cabo por tres alumnos durante el semestre de agosto-diciembre de 2012 en el Seminario Taller de Restauración de Metales (STRM) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM). La investigación llevó a la caracterización del arma y sirvió como guía para redactar una propuesta de intervención que promoviera la experimentación de nuevas técnicas y materiales que por lo común no se emplean en el área de la restauración. Además, este trabajo permitió a los estudiantes vincularse con distintos especialistas en el museo y reflexionar sobre la importancia de la pieza como parte de una colección específica que perteneció a la sala del Mundo Árabe del Museo Nacional de las Culturas (MNC).

LOS CAMINOS A SEGUIR

Al intervenir los diferentes bienes culturales en los seminarios-taller de la ENCRYM se parte de una investigación que ayude a proponer la mejor restauración para la pieza. Este trabajo contextualiza culturalmente al objeto, mediante el uso de la historia y la antropología, y ofrece un análisis de los materiales constitutivos y su dinámica de deterioro. Al final se hace una valoración que aporta un mejor entendimiento del objeto y de sus características particulares.

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA Y CONTEXTUAL

El arma en cuestión llegó a la escuela en 2011 y ese mismo año se inició su restauración por parte de Alyn Peláez Castillo. Debido a una confusión, el nombre con el cual se trabajó la pistola ametralladora en el STRM fue “fusil de asalto AK-47”; sin embargo, al comparar la imagen de un *cuerno de chivo* con el arma a restaurar, éstas no se correspondían. Por lo tanto, comenzó la búsqueda para su caracterización. La primera y más importante pista para su identificación fue una inscripción troquelada en el cajón de los mecanismos descubierta ese mismo año, que reza: “MASCHINE PISTOLE PM43 9MM”. Al emprender una búsqueda en internet, se localizó la imagen de un arma muy semejante en el aspecto físico, registrada como “pistola ametralladora FNAB” (Fabbrica Nazionale d’Armi, Brescia, Italia).

En ese semestre de 2012 del STRM se retomó la intervención y la investigación por parte de los alumnos Areli Castellanos, Rodrigo Ruiz y David Vega, a partir de la información obtenida en forma previa. Surgieron entonces las principales preguntas, cuyas respuestas se encaminaron a la contextualización de la pieza: ¿qué es la “FNAB PM43 CAL 9mm”? ¿De dónde proviene? ¿Cuál es su historia de vida?

La información recopilada indica que la FNAB PM43 CAL 9mm es una pistola ametralladora fabricada entre 1943 y 1944 en el norte de Italia, en la ciudad de Brescia, con una

producción de alrededor de siete mil piezas. Se trata de un arma compacta con culata y cargador plegables para que fuera manejable en su transporte y almacenamiento. Hecha a partir de acero macizo, con un mecanismo de retroceso retardado, además de un sistema de enfriamiento provisto por una sobrecubierta perforada sobre el cañón. La FNAB-43 fue puesta en circulación y distribuida a las unidades alemanas e italianas en el norte de Italia en 1944 y se mantuvo en uso hasta el final de la guerra, aunque el diseño no se desarrolló más (Peláez, 2011).

En septiembre de 1943, Benito Mussolini formó al norte de Italia la República Social Italiana (RSI) (Ferrari, 2009), mientras que en la parte meridional se creó el Comité de Liberación Nacional (CLN). De esta manera, el país quedó dividido entre la ocupación alemana fascista, en el norte, con la RSI, y la resistencia antifascista del CLN, en el centro-sur, apoyada por los aliados. “La FNAB PM 1943 pistola-ametralladora fue exclusiva de las fuerzas de RSI”: los camisas negras. Estos cuerpos, también llamados *squadristi* o fuerzas “antipartisanas” (antiguerrilleras), tenían funciones de policía y de orden público, conformados por voluntarios de origen militar o civil, simpatizantes del régimen fascista (Jowett, 2001). En alguna ocasión esporádica pelearon en el frente de guerra sin lograr un éxito sobresaliente. Para finales de ese año el ejército de la RSI, casi sin armas, ya contaba con una tasa elevadísima de desertión y muy pocas unidades permanecieron en sus puestos (Molina, 2008).

La segunda parte de la investigación continuó en el MNC, donde se corroboró el país de procedencia –no de origen–: Argelia. Surgió entonces la hipótesis de que el arma pudo haber sido usada por alguna de las guerrillas contra el ejército de ocupación francés durante la guerra de liberación argelina, con lo que pasaría de ser un arma de represión a una libertaria, lo cual suscitó dos nuevas interrogantes: ¿cómo y por qué había llegado un arma de estas características al museo? y ¿cuándo llegó?

Las respuestas a estas cuestiones serían determinantes para cerrar la historia del objeto, al determinar su recorrido una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y comprender las razones por las cuales se encuentra hoy en el museo. Los documentos para ubicar la pieza como parte de la colección del MNC se hallaron en el Archivo Histórico del recinto, donde se conoció que la pieza perteneció a la sala del Mundo Árabe, inaugurada a principios de la década de 1990. El primero de ellos fue la “Carta resumen del proceso de inauguración de la sala del Mundo del Árabe...”, donde se lee:

[...] se exhibirán materiales de tipo etnográfico e histórico que ilustren el desenvolvimiento del pueblo árabe, sus vicisitudes históricas y sus grandes logros en el campo de la cultura y la civilización. Estos materiales se han obtenido principalmente



Combates de la Guerra de liberación de Argelia, 1957 **Fotografía** © Marc Flament, ECPAD

gracias a la diligencia del profesor Pablo Montero, investigador del propio museo, ante las embajadas de los países árabes acreditadas en México. Las naciones [...] que han donado materiales hasta el momento son: Arabia Saudita, Argelia, Irak, Jordania, Kuwait, Marruecos, Palestina, Catar y Siria (Archivo Histórico del MNC: C-45, F-45, R-45).

El segundo se trata del “Informe sobre el proyecto de ‘sala sobre Mundo Árabe’ para la embajada de Argelia en México”, en cuyo objetivo número 5 se establecía el porqué de la exposición: “La sala apuntará a desmitificar estereotipos



Combates de la Guerra de liberación de Argelia, 1958 **Fotografía** © Dreager Marg, ECPAD

usualmente difundidos en la opinión pública occidental, tales como ‘los árabes [son un] pueblo belicoso’, ‘terrorista’, etc.” (*ibidem*: C-46b, F-41). En los “criterios teóricos” de ese documento, en una carta remitida a la embajada de Argelia en México, Montero exponía las características de los objetos que necesitaba para la exposición:

En función de los señalamientos anteriores, las piezas que requerimos deben cubrir tanto aspectos históricos como arqueológicos [...] hasta aquellos que nos informen sobre la actual situación en todos los ámbitos: cotidianos, sociales, económicos, culturales; en relación con los procesos sociopolíticos actuales, nos interesa reseñar y mostrar la descolonización, y de manera particular la Revolución argelina [que sería el caso del arma en cuestión] (*ibidem*: R-41, F-42, apartado 3).

Asimismo se encontró la cédula que acompañaba al arma en la vitrina: “Estas armas [metralleta, rifle, granada y mina] fueron utilizadas en la guerra de liberación de Argelia [...] la guerra final de liberación surgió en 1945, al crearse el Frente de Liberación Nacional Argelino. La movilización popular duró ocho años [...] Finalmente, Francia se vio obligada a conceder la independencia a esta nación árabe en 1962” (*ibidem*: F-18).

Con estos documentos quedaba claro que la FNAB-43 pudo haber sido utilizada en la guerra de liberación argelina y llegado *ex profeso* al MNC para formar parte de la sala de Mundo Árabe. Pero, ¿cómo llegó de Italia a Argelia? Durante la Guerra Fría se favoreció el tráfico y comercio de armas; por eso se vendían a países como Perú y Argelia, que negociaban con ellos para diversificar sus fuentes y obtener mejores precios (Swift, 2003). Esto permite suponer que la FNAB-43 pudo ingresar a Argelia por medio del tráfico de armas para abastecer a las guerrillas.

Por último, hay que señalar que, al parecer, una vez en el museo el arma sufrió una primera intervención previa a su exposición en la sala del Mundo Árabe. Ésta consistió en una limpieza excesiva e inmersión en un polímero (*paraloid*), lo cual creó una capa que atascó el mecanismo y le dio una apariencia muy brillante —para este caso, acciones de conservación preventiva, una limpieza superficial y aceitar la pieza habrían sido suficientes—. Al terminar la exposición, todas las piezas de la colección se almacenaron en la bodega del MNC durante al menos 10 años, sin tener un monitoreo de las condiciones del lugar ni el estado de conservación que presentaban. Esta etapa en la vida de la pieza propició el mal estado de conservación en que se encontraba, y por lo cual llamó la atención de las profesoras encargadas del STRM para ser elegida como una pieza restaurable y llevada a la ENCRYM en 2010. Una vez en la ENCRYM, fue necesaria una limpieza general para eliminar ese recubrimiento, que permitió un desarme parcial

y la aplicación de distintos tratamientos, pero que terminó de retirar los pocos restos de pavonado original.

La reconstrucción hipotética y breve de la historia de la pieza sería así:

- Producida entre 1943 y 1944 por la Fábrica Nacional de Armas de Brescia, Italia.
- Usada por los camisas negras para reprimir el levantamiento en el norte de Italia en esos mismos años.
- Llegada clandestina a Argelia.
- Empleada en la guerra de liberación argelina.
- Llegada a México a finales de la década de 1980 o principios de la de 1990, gracias a una serie de peticiones diplomáticas, para formar parte de la sala del Mundo Árabe del MNC.
- Periodo de almacenaje junto con la colección una vez terminada la exposición.
- Seleccionada y llevada a la ENCRYM para su intervención en el STRM, entre 2011 y 2012.

LA INVESTIGACIÓN-EXPERIMENTACIÓN: EL CAMINO PARA LLEGAR

A UNA PROPUESTA DE INTERVENCIÓN ADECUADA Y LOS PROCESOS REALIZADOS

Este artículo aborda los trabajos realizados durante la segunda temporada de trabajo (2012).

Para plantear la propuesta de intervención¹ se consideraron los siguientes objetivos a partir de las necesidades del arma en cuestión y tomando en cuenta el tratamiento previo (2011): estabilización material del objeto, continuar y concluir los procesos de restauración antes comenzados y homogeneizar la lectura general de la pieza para su posible exposición.

Con base en esto, lo primero consistió en determinar los procesos necesarios para la imagen final del arma. Para esto resultó enriquecedora la discusión de los siguientes puntos entre especialistas, profesores y alumnos para determinar los alcances de la intervención:

- Intervenciones anteriores: se confirmaron dos que ocasionaron la pérdida de cerca de 90% de la capa de pavonado que cubría al arma –la cual le daba un acabado y la protegía–, con lo que desaparecieron sus huellas de uso.
- Diferencia de criterios: para un coleccionista de armas de fuego, una pieza tiene un mayor valor cuanto más conserve un estado “original” en su funcionalidad y material (Julio Mayagoitia Stone, comunicación personal, noviembre de 2012), a diferencia del mercado del arte y la restauración, donde las obras se restauran o retocan en busca de su estado ideal, en ocasiones para alcanzar un mayor precio incluso a costa de su “originalidad”.



Inauguración de la sala del Mundo Árabe, MNC, 1991 Fotografía © Fototeca del MNC

- Función actual: a lo largo de los años el objeto en cuestión había sufrido diversas transformaciones en su valoración, y su función era la de “comunicación” (Muñoz *apud* Müller, 2003: 46) como “representante” (Muñoz *apud* Davillon, 2003: 47) de un patrimonio de un proceso histórico en Oriente Medio, en particular en Argelia.

DICTAMEN

De acuerdo con lo anterior, los criterios de valor empleados por los coleccionistas se invalidaban por la pérdida casi total del arma en cuanto a huellas de uso. Con base en la renovación de su valor y función actual y el proceso acelerado de corrosión que afectaba al metal en grandes áreas expuestas directamente a la intemperie, se determinó que lo más adecuado sería continuar con el proceso de repavonado iniciado en 2011 y buscar una capa que lo protegiera. De este modo se restituiría en gran medida parte de la imagen original del objeto, a fin de darle mayor estabilidad al material, promover su conservación y permitir su función actual en un contexto museográfico de exposición.

INVESTIGACIÓN TÉCNICO-MATERIAL

Para buscar los materiales y las técnicas más adecuados y llevar a cabo los procesos necesarios de restitución de la imagen general del arma –pavonado y capa de protección–, se sugirió experimentar con base en probetas con dos pavonados alcalinos: primero el aplicado a algunas piezas del arma en la intervención de 2011 por Alyn P. –preparado con nitrato, nitrito e hidróxido de sodio disueltos en agua destilada–, que obtuvo buenos resultados, aunque la apariencia era un poco diferente a los restos de pavonado original; en segundo lugar, uno investigado por los alumnos encargados de la intervención en 2012 –preparado con hidróxido de sodio, nitrato de potasio y nitrato de sodio– (Vergara, 2007).

Además, se consideraron dos tipos de capas de protección, al aplicar cera microcristalina o la impregnación con aceite de la pieza. Esta última se utiliza como un tratamiento pospavonado en metales,² cuya ventaja es que provee al material de una capa de protección homogénea, pues se difunde lo más extensamente posible sobre la superficie, absorbiéndose y sin afectar la movilidad original de los mecanismos.

Cabe aclarar que ninguno de estos procesos son aplicados comúnmente en restauración, por lo que hicimos la investigación experimental para observar previamente los resultados y resaltar la importancia de buscar métodos y materiales novedosos acordes con la problemática y necesidades de cada bien cultural.



De Gaulle de visita en Argel, abril de 1961 **Fotografía** © Antoine, ECPAD

EXPERIMENTACIÓN

Las probetas de hierro, de 2 x 3 cm se colocaron por pares –una placa de cada tipo de pavonado– en cinco cajas de *petri*; además, se probó con los dos tipos de capas de protección en diferentes ambientes durante 15 días para conocer su reacción –cámara con un ácido fuerte concentrado, condiciones de museo (Museo Nacional del Virreinato), y una sin capa de protección en el medio ambiente (ciudad de México)–. Al comparar los resultados, se observó que el pavonado de la intervención anterior, con una capa de protección de cera microcristalina, era el más adecuado por resultar más estable, mostrar una mínima formación de sales y tener un aspecto negro-grisáceo metálico.

Cabe destacar que también se tuvieron contratiempos, inconvenientes y fallas, en especial en el caso del proceso de

impregnación, que no se llevó a cabo de la manera adecuada. No se aplicó la técnica ni el material correctos por falta de tiempo en el calendario del taller, sino que se usó en frío un aceite para armas marca Mendoza, de componentes desconocidos.

En consecuencia, las probetas resultaron poco útiles en este aspecto y se descartó su empleo en el arma. Quedó abierta una línea de investigación, cuya experimentación continúa en proceso, en el laboratorio del Centro de Ingeniería de Superficies y Acabados del posgrado de ingeniería de la UNAM, donde se aplicaron pruebas de polarización e impedancia a las nuevas probetas para conocer la velocidad de corrosión y el grado de protección de la impregnación, con el apoyo del doctor Miguel Ángel Hernández Gallegos para analizar los resultados.

PROCESOS DE INTERVENCIÓN

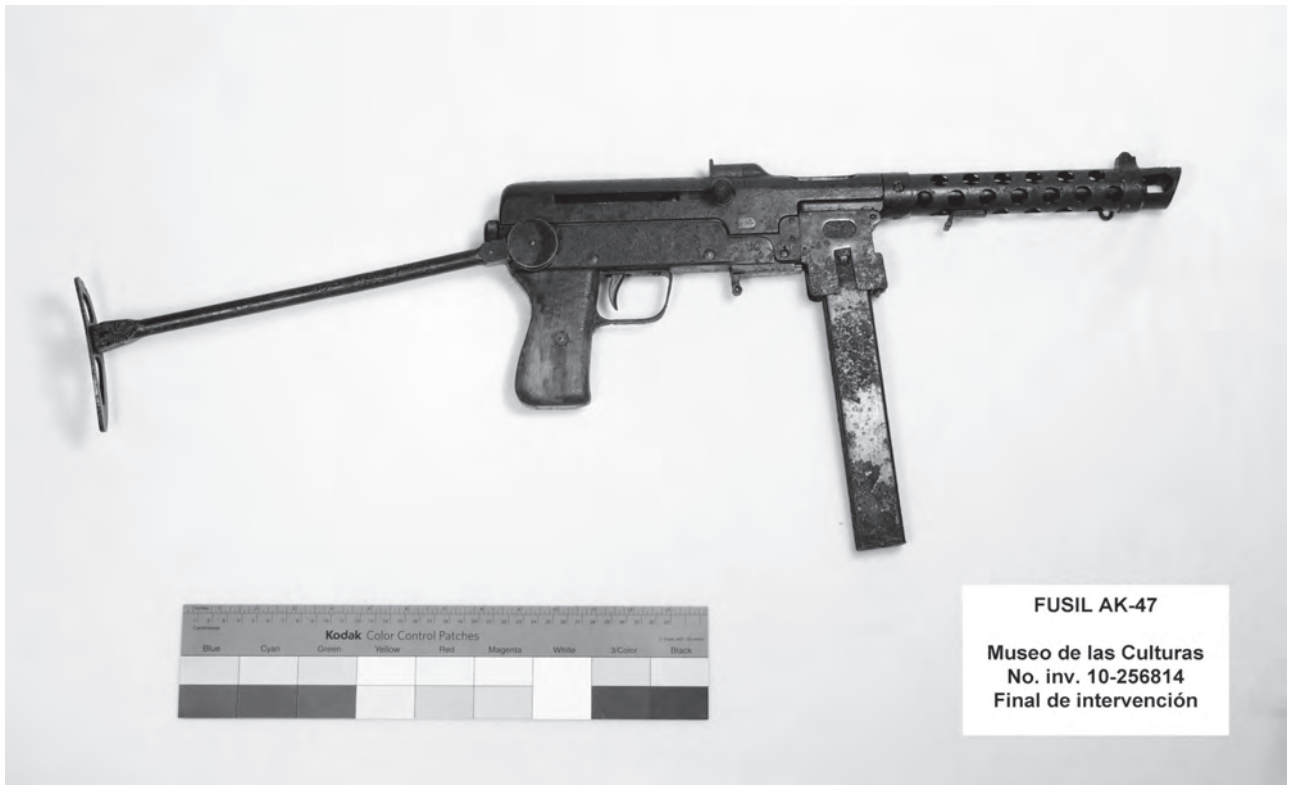
A continuación se mencionan los procesos llevados a cabo (temporada 2012):

- Desarme semicompleto para permitir los siguientes procesos.
- Limpieza general de los elementos y eliminación de productos de corrosión. En algunos casos se realizó en forma puntual y en otros se empleó una pila de ultrasonido que actuó a partir de cavitación.
- Estabilización de las áreas afectadas por productos de corrosión a partir de su pasivación.
- Repavonado de las piezas que lo necesitaban; la culata y otros elementos internos aún contaban con la capa de pavonado original.
- Colocación de cera microcristalina como capa de protección. Cabe destacar que el gatillo se atoró un poco debido a esta acción, al no ser *ex profeso* para armas.
- Armado de la pieza y realización de un embalaje funcional para su resguardo en el museo.

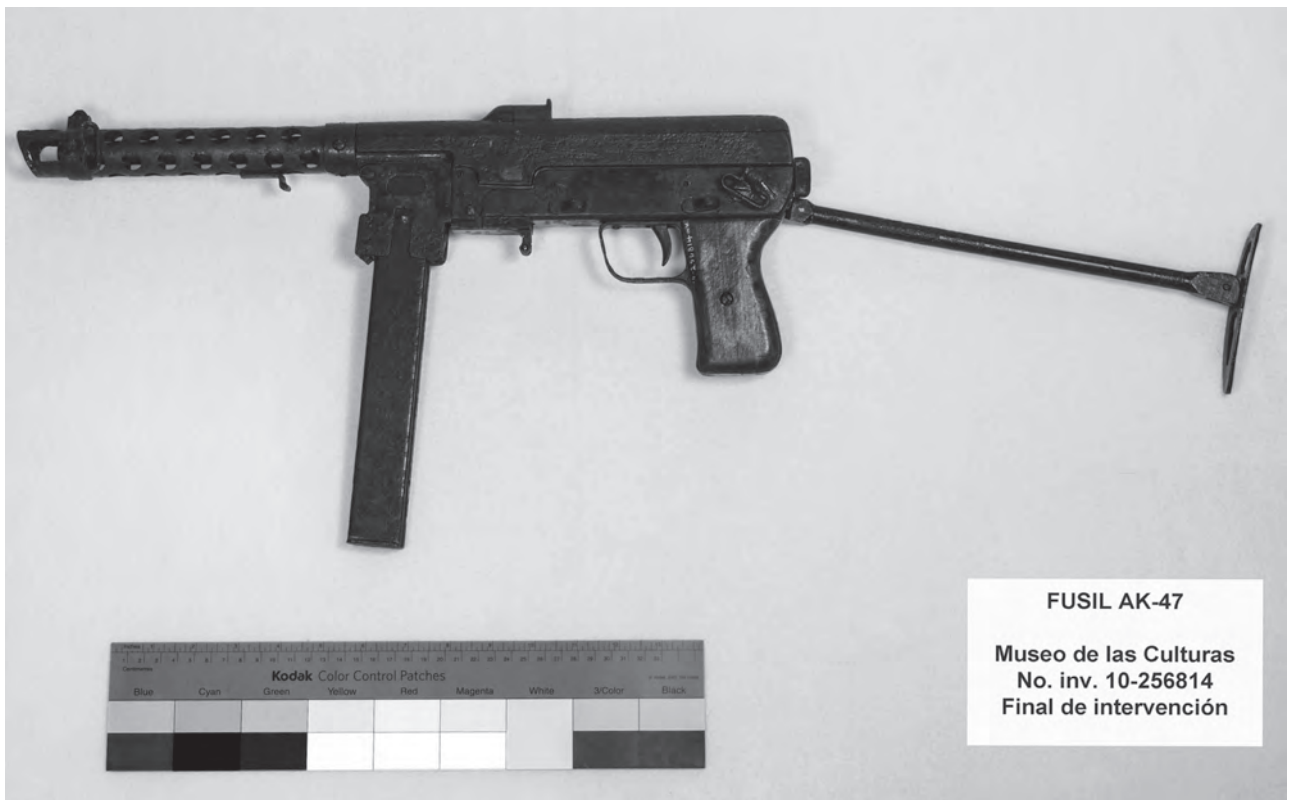
EL ARMA COMO OBJETO MUSEABLE. IMPORTANCIA DE LA PIEZA EN SU CONTEXTO MUSEOGRÁFICO EN LA SALA DEL MUNDO ÁRABE DEL MNC

El MNC fue el primero en América Latina dedicado al estudio y cuidado de colecciones de etnografía e historia internacionales y ha enfatizado, a partir de la década de 1980, la importante labor de la investigación, con el objetivo de representar las culturas del mundo a partir de la “conformación de salas etnográficas que representaran áreas culturales” (Gómez, 1998: 14, 20).

Esta participación de las áreas antropológicas y de investigación es notoria al crear una sala como la del Mundo Árabe, donde las piezas expuestas fueron escogidas de manera puntual para crear una relación física y psicológica íntima entre el objeto y el visitante.



Ametralladora FNAB PM43 CAL 9mm (previo a su limpieza), 2014 **Fotografía** © Areli Castellanos, Rodrigo Ruiz, David Vega, ENCRYM-INAH



Ametralladora FNAB PM43 CAL 9mm (pulida y limpia), 2014 **Fotografía** © Areli Castellanos, Rodrigo Ruiz, David Vega, ENCRYM-INAH

La sala del Mundo Árabe se inauguró en 1991 como un proyecto único en su género en América Latina, con el objetivo de desmitificar estereotipos de la opinión pública occidental, con un ejercicio antropológico “al representar y difundir, a través de los materiales, las diversas formas en la que los pueblos entienden la realidad y se enfrentan a sus entornos” (*ibidem*: 61). Por eso, al solicitar a la embajada de Argelia piezas que denotaran la descolonización y Revolución argelina, el arma devino un acto de veracidad histórica. Se trata de “documento” testigo de un proceso de independencia, que muestra al museo como un espacio humanístico y libre, al representar las culturas del mundo.

Como parte de la colección del MNC, el arma puede ser retomada en diversos discursos curatoriales, al darle diferentes lecturas con las que se toman en cuenta sus aspectos tecnológicos, históricos y antropológicos, gracias a la información obtenida en el proceso de intervención, de su investigación histórica y de su naturaleza como arma de fuego. De este modo ha sido revalorada como parte de la colección de la sala del Mundo Árabe y del acervo del museo en general.

LA IMPORTANCIA DE LA GENERACIÓN DE INFORMACIÓN

Un punto a destacar de la segunda temporada de restauración fue que, a pesar de que la pieza había sido previamente

tratada y estudiada, hubo un interés constante por conocer de ésta lo más posible. Es decir, nunca se dio nada por hecho. La información obtenida fue el punto de partida y el caso se abordó desde una nueva perspectiva, cuestionando propuestas y acciones pasadas para buscar nuevas posibilidades de actuación y elegir lo que, con base en la experimentación, demostraba ser más apropiado.

De esta manera se desarrollaron las dos vertientes de investigación: histórico-contextual y técnico-científica, así como la experimentación, cuyos resultados fueron fundamentales para llevar a cabo la intervención y contribuir a un tratamiento integral que culminaría en la estabilización completa del arma.

Visualizar una historia de vida más completa a partir del conocimiento del devenir histórico del objeto permitió la comprensión de las transformaciones que ha sufrido en un panorama amplio, no sólo en lo material, sino también en cuanto a su valoración y función, que dependió de diferentes circunstancias, intereses y percepciones.

En la actualidad se busca que la información recabada sea útil y complementaria para que el objeto cumpla con su función en el museo, de acuerdo con las diversas lecturas que se le pueden dar y comprender su alcance museográfico, ya sea en su forma individual —destacando sus particularidades— o como parte de un conjunto.



Ametralladora FNAB PM43 CAL 9mm (desarmada, pulida y limpia), 2014 **Fotografía** © Areli Castellanos, Rodrigo Ruiz, David Vega, ENCRYM-INAH

Cabe recalcar que existe información en torno a las piezas que sólo se obtiene durante su estudio e intervención directa, por lo que los datos que aporta un proceso de restauración constituyen un complemento invaluable para toda investigación.

El estudio y tratamiento de los bienes culturales está en muchas manos, por lo que es importante difundir siempre los resultados de trabajos de este orden ✚.

* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH

Notas

¹ La redacción de una propuesta de intervención es fundamental y determinante en la restauración de cualquier bien, pues en ésta se determinan los procesos a realizar, las técnicas y materiales más adecuados para su ejecución, así como una justificación de la validez y necesidad de dichos tratamientos. Para realizarla es imprescindible considerar la investigación material e histórica previa y realizar un diagnóstico del objeto a partir de su estado de conservación, función, valor y significado actual.

² La pieza es sumergida en un baño de aceite caliente (menor a 100°C), durante un tiempo aproximado de media hora (Vergara, 2007).

Bibliografía

- Alfonso, B. A., "Antagonistas", 2007, en línea [<http://antagonistas.blogia.com/2007/033001-estado-partido-pueblo-revolucion.php>], consultado el 27 de septiembre de 2001.
- Castañeda Reyes, José Carlos, "Carta resumen del proceso de inauguración de la sala del Mundo Árabe del mnc", 6 de julio de 1989.
- Castellanos, A., R. Ruiz y D. Vega, "Fusil de asalto AK-47", en *Informe de intervenciones realizadas a 3 piezas procedentes del Museo Nacional de las Culturas*, México, Seminario Taller de Restauración de Metales-ENCRYM-INAH-SEP, 2012 [inédito].
- Ferrari, P. A., "Universidad de San Andrés (UBA/UDESA)", 2009, en línea [<https://udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT47-AnaFerrari.pdf>], consultado el 8 de octubre de 2012.
- Gómez, A., "Representar a una cultura: el caso de la sala del Mundo árabe del Museo Nacional de las Culturas", tesis de licenciatura en antropología social, México, ENAH-INAH, 1998.
- Hogg, I. V., *The Complete Illustrated Encyclopedia of the World's Firearms*, Nueva York, A&W, 1978.
- J. M., M., "Miniaturas JM", 2009, en línea [<http://www.miniaturasjm.com/uniformologia/uniformos-italianos-ejercito-italiano-en-italia-19401943/>], consultado el 5 de octubre de 2012.
- Jowett, Philip, *The Italian Army, 1940-45 (2): Africa, 1940-43*, Osprey Publishing, 2001.
- Molina Tijeras, Pedro, *La Segunda Guerra Mundial en sus citas*, España, Pedro Molina, 2008.
- Müller Solon, Hugo, "Policía comunitaria. Nuevo paradigma del siglo XXI", *Seguridad Ahora, ¿dí...?*, noviembre de 2003.
- Muñoz Viñas, Salvador, *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Narváez, D., *La derrota del III Reich a través del cine*, San Vicente, Club Universitario, 2009.



Últimos enfrentamientos en Argel, marzo de 1962 **Fotografía** © Grimaud, ECPAD

Peláez Castillo, A., "Fusil de asalto AK-47", en *Informe de los trabajos de conservación realizados a 22 piezas provenientes del Museo Nacional de las Culturas*, t. II, México, Seminario Taller de Restauración de Metales-ENCRYM-INAH-SEP, 2011 [inédito].

S., J. P. y A., *The Italian Army 1940-45*, vol. 3: *Italy 1943-45*, Oxford, Osprey (Men-at-arms, 353), 2001.

Swift, J., *Atlas histórico de la Guerra Fría*, Pinto, Akal, 2003.

Tapia, R. P., entrevista, 17 de abril de 2013.

Vergara J., R.J.D.M., "Universidad de Tarapacá. Arica, Chile", 2007, en línea [<http://congreso.pucp.edu.pe/cibim8/pdf/15/15-90.pdf>], consultado el 10 de octubre de 2012.



Manifestaciones de júbilo por la proclamación de la independencia de Argelia, julio de 1962 **Fotografía** © Creuse, ECPAD



EGIPTO

PERIODO PREINASTICO
 Desde el 3500 hasta el 3100 a.C.

Ubicación del Nilo y sus ríos
 Fundación de las primeras ciudades
 las ribeiras del río Nilo

El río Nilo es el eje central de la civilización egipcia. Sus ríos permiten el cultivo y el comercio.

Construcción de las pirámides de Giza, Saqqara y Menfis en la época del Imperio Antiguo.

El Imperio Antiguo (2686-2181 a.C.) es el período de mayor esplendor de la civilización egipcia. Se caracterizó por la construcción de grandes monumentos y la expansión del imperio.

El Imperio Medio (2040-1782 a.C.) fue un período de relativa estabilidad y prosperidad. Se caracterizó por la construcción de templos y la expansión del comercio.

El Imperio Nuevo (1550-1069 a.C.) fue el período de mayor poder y esplendor de la civilización egipcia. Se caracterizó por la expansión del imperio y la construcción de grandes monumentos.

El Imperio Tardío (664-332 a.C.) fue un período de declive y decadencia. Se caracterizó por la pérdida de territorios y la construcción de monumentos más pequeños.

El Egipto Ptolemaico (323-30 a.C.) fue un período de independencia y prosperidad. Se caracterizó por la construcción de grandes monumentos y la expansión del comercio.

El Egipto Romano (30 a.C.-641 d.C.) fue un período de integración y asimilación. Se caracterizó por la construcción de monumentos romanos y la adopción de la cultura romana.

El Egipto Bizantino (641-641 d.C.) fue un período de integración y asimilación. Se caracterizó por la construcción de monumentos bizantinos y la adopción de la cultura bizantina.

El Egipto Islámico (641-1517 d.C.) fue un período de integración y asimilación. Se caracterizó por la construcción de monumentos islámicos y la adopción de la cultura islámica.

El Egipto Otomano (1517-1869 d.C.) fue un período de integración y asimilación. Se caracterizó por la construcción de monumentos otomanos y la adopción de la cultura otomana.

El Egipto Británico (1869-1914 d.C.) fue un período de integración y asimilación. Se caracterizó por la construcción de monumentos británicos y la adopción de la cultura británica.

El Egipto Moderno (1914-1952 d.C.) fue un período de integración y asimilación. Se caracterizó por la construcción de monumentos modernos y la adopción de la cultura moderna.

El Egipto Actual (1952-2023 d.C.) fue un período de integración y asimilación. Se caracterizó por la construcción de monumentos actuales y la adopción de la cultura actual.

TRATADO DEL PARAGÓN MENFITA
 Este relieve muestra a los dioses Ptah, Sakhmet y Anubis, representando la armonía y el equilibrio en la vida cotidiana.



La reestructuración de las salas del Egipto Faraónico y el Mediterráneo Antiguo del Museo Nacional de las Culturas

Gerardo P. Taber*

Nos juzgamos a nosotros mismos por lo que no nos sentimos capaces de hacer, mientras que los demás nos juzgan por lo que hemos hecho.

HENRY WADSWORTH LONGFELLOW (1807-1882)

INTRODUCCIÓN

El Museo Nacional de las Culturas (MNC) resguarda una colección de piezas etnográficas y arqueológicas provenientes de distintas partes del mundo, la misma que brinda al público una magnífica oportunidad de apreciar una parte de la enorme diversidad cultural del género humano. Algunas de las obras más interesantes de este museo son representativas de las culturas del Egipto faraónico y del Mediterráneo antiguo.¹

A partir del proceso de renovación del MNC, que se inició a finales del año 2006 y aún no concluye (Martínez, 2011: 36-41), se propuso una reestructuración integral de las salas de exposición permanentes. Ésta abarcaría los aspectos materiales, como los elementos arquitectónicos o la museografía, además de una revisión al discurso museístico. Para tal efecto se discutieron múltiples propuestas a fin de crear un nuevo “marco conceptual”, y durante ese proceso se hicieron evidentes varios anacronismos en los discursos curatoriales.² De tal manera, a principios de 2011 se inició la reestructuración de las salas dedicadas a estas culturas del mundo antiguo.

En este artículo daré cuenta de algunos de los aspectos más relevantes del proceso de investigación y curaduría que

Sala de Egipto Faraónico del MNC, 2012 Fotografía © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

dieron génesis a las nuevas salas dedicadas al Egipto faraónico y el Mediterráneo antiguo del MNC. Los objetivos son esclarecer, en la medida de lo posible, la historia de estas colecciones y exponer los conceptos que rigen al nuevo esquema expositivo de las mencionadas salas del recinto de la calle de Moneda 13.

SINOPSIS HISTÓRICA DE LAS COLECCIONES EGIPCIAS Y MEDITERRÁNEAS DEL MNC

En este escrito partiremos de la génesis del MNC. Al contrario de lo que popularmente se considera, el museo no contó con alguna sala dedicada a las antiguas culturas del Egipto faraónico ni del Mediterráneo antiguo desde su inauguración, el 4 de diciembre de 1965. A este respecto, Beatriz Barba de Piña Chan y Julio César Olivé Negrete mencionan en la primera publicación del MNC la importancia de contar con obras representativas de estas culturas:

El que la sección de etnografía se haya establecido primero, se debe a la disponibilidad de esa clase de materiales; en cambio, la sección de arqueología apenas se iniciará con la sala de Prehistoria General y por ello deberá ser la principal preocupación del museo en los programas de los próximos años. Existe el proyecto de montar, en lo futuro, las salas de: Primeras Altas Culturas, Arqueología Greco-Romana, Arqueología de América y Arqueología de Asia. La primera será la lógica continuación de la Prehistoria General, y presentará la etapa de la evolución de la cultura en la que se organizan los primeros Estados y surgen las bases de la civilización en Mesopotamia, Egipto, valle del Indo y China (Barba y Olivé, 1967: 249).

Los siguientes años fueron de suma importancia para que el museo subsanara esta situación, ya que los directivos e investigadores se abocaron a la difícil tarea de gestionar acuerdos para nutrir las colecciones. En el caso de los artefactos egipcios, en 1964 se adquirieron –incluso antes de que se fundara el MNC– piezas arqueológicas originales del Museum of Fine Arts de Boston, Massachusetts, y también del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Tiempo después, el 17 de abril de 1967, se recibieron, en estatus de comodato, 40 piezas egipcias propiedad de Jorge Castañeda.³ Por desgracia, esta colección tan sólo permaneció en el MNC por un periodo de escasos 17 meses.

Después, al inicio de la década de 1970, se firmó un contrato de comodato a largo plazo con el Metropolitan Museum of Art de Nueva York para facilitar de nueva cuenta obras del antiguo país del Nilo para México. En noviembre de 1972 se recibieron 54 piezas de ese museo neoyorquino en el MNC, y hasta la fecha constituyen una parte importante del *corpus* de la colección egipcia del mismo.⁴ En realidad, la colección egipcia que resguarda el INAH se dividió en tres: una parte se exhibió en la sala de Introducción a la Antropología

del Museo Nacional de Antropología (MNA),⁵ otra se expuso en el MNC y el resto se colocó en los almacenes del MNA, donde permanecieron hasta el 6 de mayo de 2011, cuando regresaron al museo de la calle de Moneda para reunirse con sus homólogas.

Por otra parte, las colecciones del Mediterráneo antiguo –que en su mayoría se constituyen por réplicas y reproducciones⁶ de obras griegas y romanas– provienen sobre todo de cuatro donaciones que se realizaron al museo: de la Academia de San Carlos –que incluye algunas de las obras que Manuel Tolsá y Sarrión trajo a Nueva España (Bargellini y Fuentes, 1989: 25-37)– a través del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1967; del gobierno de la República Helénica (Grecia) en 1968 y también del gobierno de la República Italiana en ese mismo año. Por último, del gobierno del Reino de España en el año de 1992 (Cervera, 2014: 86).

CONSIDERACIONES PREVIAS

Como en todo trabajo de investigación curatorial, es necesario conocer y definir el “universo” con que se puede desarrollar un discurso museístico. Es decir, el curador debe saber exactamente con que obras dispone para desarrollar un esquema expositivo. De manera paralela, el curador también debe realizar una investigación a profundidad sobre cada una de las piezas que se pretenden incluir en la exposición, con base en las múltiples lecturas e interpretaciones que existen sobre y en torno a los objetos, los cuales son polisémicos por antonomasia. En el caso de las colecciones arqueológicas, es recomendable que se investiguen con un enfoque interdisciplinario, ya que la propia arqueología se puede auxiliar de otras especialidades de la antropología, como la lingüística y la antropología física. Del mismo modo, disciplinas como la historia y la historia del arte son esenciales para realizar una curaduría eficiente. En este sentido, el trabajo de investigación y reflexión intelectual son esenciales para la realización de los guiones académicos pertinentes, los cuales son el punto de partida para que los museólogos y museógrafos cuenten con los elementos necesarios para realizar sus propuestas conceptuales y producciones materiales.

Durante el proceso de investigación y curaduría para la reestructuración de las salas del Egipto Faraónico y el Mediterráneo Antiguo del MNC surgió una disyuntiva: ¿era conveniente continuar con el anterior discurso museístico y esquema expositivo, o se necesitaba realizar una propuesta diferente? Aunque no lo parezca, no era una cuestión menor. Las colecciones del MNC que pertenecen y hacen referencia a las culturas mencionadas se exhibían de manera cronológica, es decir, de lo más antiguo a lo más contemporáneo, y así presentar un panorama general de su devenir histórico. Este planteamiento es el más recurrente en el ámbito museístico, así como en la bibliografía general, y el MNC seguía



Sala de Egipto Faraónico del MNC, 2014 **Fotografía** © Joaquín Vega González, Fototeca del MNC

esta tradición. Sin embargo, dada la naturaleza heterogénea de las obras que se resguardan en el museo, surgieron más cuestionamientos: ¿ésta era la mejor manera de exhibir las colecciones? ¿Los contenidos académicos ayudan al público a apreciar, comprender y aprender sobre estas culturas del mundo antiguo?

Antes de continuar, es pertinente una aclaración. El esquema expositivo que elaboró Jorge Canseco Vincourt en la década de 1970 para las mencionadas salas fue, sin lugar a dudas, un trabajo ejemplar. Pero, como cualquier trabajo de investigación, debe revisarse y renovarse continuamente en aras de los nuevos datos e interpretaciones que la comunidad académica internacional descubre y valida. De hecho, el propio Canseco desarrolló varias propuestas que buscaban modificar parte del discurso museístico. Sin embargo, tras su deceso, lamentablemente no se le dio continuidad a estos proyectos.⁷

DESARROLLO DE LOS ESQUEMAS EXPOSITIVOS

A fin de crear nuevos discursos y esquemas expositivos para las salas del Egipto Faraónico y el Mediterráneo Antiguo del MNC, en primera instancia se definieron las siguientes directrices:

1. No sólo seguir un enfoque cronológico, ya que las colecciones del museo no representan todos los periodos históricos de las culturas del Egipto faraónico y el Mediterráneo antiguo. Esto no significa que se deje de lado la cronología: cada pieza debe ser documentada y analizada para conocer, en la medida de lo posible, su contexto temporal y espacial original.
2. Crear, de preferencia, un esquema expositivo que se desarrolle en núcleos temáticos, en los cuales se plasme información relevante sobre el contexto social y el devenir histórico de las mencionadas culturas.
3. Los cedularios de las salas que se elaboren a partir de los guiones académicos tendrán una relación concreta con la obra expuesta. Se redactarán en un lenguaje claro y comprensible dirigido al público no especializado en los estudios sobre las mencionadas culturas. Las cédulas temáticas y subtemáticas servirán como ejes conductores al exponer los aspectos señalados en la anterior directriz, mientras que en las cédulas de objeto se enfatizará la explicación de los rasgos formales, estilísticos e icónicos de las obras. Cuando el caso lo amerite, se harán traducciones de las inscripciones presentes en las piezas, utilizando las técnicas de la epigrafía.⁸

A lo largo del proceso de investigación y curaduría, estas directrices sirvieron como guía para documentar y conciliar las múltiples interpretaciones que existen sobre los *logos*, *pathos* y *ethos*⁹ de las obras que resguarda el MNC. Para comunicar al público estos conceptos, se cambiaron los nombres de las salas a Egipto Faraónico. La Vida en las Dos Tierras y Mediterráneo Antiguo. Un Mar de Culturas. Estas construcciones semánticas engloban varios aspectos que se desarrollan como se describe en el siguiente apartado.

EGIPTO FARAÓNICO. LA VIDA EN LAS DOS TIERRAS

La cultura del antiguo Egipto es una de las que despierta mayor interés en el público en general. Esta atracción, lejos de ser un fenómeno casual, se debe en parte al buen estado de conservación que presentan sus monumentos *in situ* y a las numerosas obras que se resguardan en varios museos alrededor del mundo, en las que se reconocen rasgos familiares pero a la vez ajenos a los valores estéticos occidentales. Sin embargo, por su antigüedad, lejanía y exotismo, el imaginario popular ha creado múltiples interpretaciones erróneas y prejuicios sobre los antiguos pobladores del país del Nilo que distan mucho de la realidad. Por lo general se les reduce a una cofradía de místicos poseedores de “conocimientos arcanos” y se dejan de lado los aspectos de la infraestructura, estructura y superestructu-

ra de la organización social de esta cultura. Con el objetivo de ahondar en estos puntos señalados, se creó un esquema expositivo basado en el subtítulo de la sala: La Vida en las Dos Tierras. Este enunciado es un juego de palabras¹⁰ que ayuda a presentar las dos realidades ineludibles de la existencia del ser humano: la vida y la muerte. El discurso curatorial y el esquema expositivo presentan las obras en torno a estos conceptos, para que el público asistente comprenda y aprenda cómo los antiguos egipcios interpretaban la transición e interacción entre estas “dos tierras”. La exposición se articula en tres núcleos temáticos que, en síntesis, se desarrollan de la siguiente manera:

Núcleo temático 1

“La vida en las dos tierras”: se trata de una introducción que presenta el contexto geográfico y una sinopsis del devenir histórico de la cultura del Egipto faraónico. Cuenta con el subtema 1.1. “El país del Nilo a través del tiempo”.

Núcleo temático 2

“El reino de Horus. La vida en el país del Nilo”: explica los rasgos esenciales del contexto sociocultural del antiguo Egipto y algunas de sus concepciones religiosas. Cuenta con los subtemas 2.1. “La sociedad: una estructu-



Arriba y página siguiente Sala de Egipto Faraónico del MNC, 2012 Fotografía © Gliserio Castañeda, CNME-INAH



Il faraone Amenhotep III
Statua in bronzo, Museo Egizio, Torino



Sala de Mediterráneo Antiguo del mnc, 2014 **Fotografía** © Joaquín Vega González, Fototeca del mnc

ra piramidal”, 2.2. “El faraón: el buen dios entre los hombres” y 2.3. “Los dioses. Creadores de vida”.

Núcleo temático 3

“El reino de Osiris. La vida en el más allá”: muestra los rasgos más importantes de las costumbres funerarias del antiguo Egipto. Cuenta con los subtemas 3.1. “La eternidad: más allá del sepulcro”, 3.2. “Hetep: ofrendas para la vida eterna” y 3.3. “Osiris: el señor del bello occidente”.

MEDITERRÁNEO. UN MAR DE CULTURAS

A diferencia del Egipto faraónico, las culturas de la Grecia y Roma antiguas se encuentran en un estado paradójico en el imaginario colectivo. Por un lado, interesan al público en general de manera moderada, ya que son consideradas como las antecesoras directas de la cultura occidental. Por otro, han dejado de ejercer la atracción que tuvieron durante los siglos XIX y XX debido, en parte, a la exposición en compendios de literatura e historia sobre estas culturas desde la educación básica,¹¹ lo que en algunas personas crea reticencia a conocer otros aspectos de la Antigüedad grecorromana.

Al mismo tiempo, varios monumentos griegos y romanos *in situ* y obras que se resguardan en los museos alrededor del

mundo se han convertido en verdaderos íconos que simbolizan parte del ideario contemporáneo como la democracia, la libertad y el uso de la razón. Basta mencionar el Partenón de Atenas o la *Niké de Samotracia*, en el Museo del Louvre, París, para evocar los mencionados valores de Occidente. Es común que se tienda a amalgamar e idealizar a las mencionadas culturas, lo cual conlleva a olvidar a los otros pueblos —como fenicios, etruscos, iberos y cartagineses, que se desarrollaron y convivieron con los griegos y romanos—. También se dejan de lado los aspectos de la infraestructura, estructura y superestructura de la organización social de las ciudades culturales.

Con el objetivo de ahondar en estos puntos, se creó un esquema expositivo basado, como en el caso de Egipto, en el subtítulo de la sala: “Un Mar de Culturas”. Este enunciado también es un juego de palabras que ayuda a presentar la diversidad de pueblos que se desarrollaron en las orillas del Mediterráneo. De este modo, el discurso curatorial y el esquema expositivo presentan las obras por medio de temas transversales para que el público asistente comprenda y aprenda los aspectos más representativos de las culturas mediterráneas representadas en las colecciones del mnc. La exposición se articula en cinco núcleos temáticos que, en síntesis, se desarrollan de la siguiente manera:



Arriba y página 43 Sala de Mediterráneo Antiguo del MMC, 2014 Fotografía © Joaquín Vega González, Fototeca del MMC

Núcleo temático 1

“Mediterráneo. Un mar de culturas”: presenta el contexto geográfico y una sinopsis del devenir histórico de las culturas más representativas que se desarrollaron en torno a este mar. Cuenta con los subtemas 1.1. “El Mediterráneo” y 1.2. “Las antiguas culturas mediterráneas”.

Núcleo temático 2

“Los gobiernos mediterráneos”: explica el surgimiento y desarrollo de las estructuras estatales de las culturas mediterráneas más importantes. Cuenta con los subtemas 2.1. “Diversidad de gobiernos” y 2.2. “Los gobernantes mediterráneos”.

Núcleo temático 3

“Las artes y religiones mediterráneas”: expone los rasgos más significativos de las expresiones artísticas de las culturas mencionadas. Por ejemplo, en el conjunto dedicado a la representación del cuerpo humano se exponen diferentes tratamientos plásticos: desde el faraónico, arcaico, severo, clásico y helenístico, hasta el romano, los cuales muestran los cambios estilísticos a lo largo del tiempo. En cuanto al apartado dedicado a las religiones, se ex-

plican la pluralidad, unidad, paralelismos y sincretismos entre las religiones mediterráneas. Cuenta con los subtemas 3.1. “Corporeidad mediterránea”, 3.2. “El cuerpo mediterráneo”, 3.3. “Los dioses mediterráneos” y 3.4. “La religiosidad mediterránea”.

Núcleo temático 4

“Comercio y contacto cultural”: presenta y explica las dinámicas que permitieron la importación y exportación de productos y la importancia del comercio para el desarrollo de las sociedades mediterráneas. Cuenta con los subtemas 4.1. “El comercio en el Mediterráneo oriental”, 4.2. “El comercio en el Mediterráneo occidental” y 4.3. “El ánfora: un recipiente multiusos”.

Núcleo temático 5

“Influencias del Oriente Medio”: explica el conflicto armado entre el imperio persa aqueménida y las *poleis* griegas, así como los aportes de las culturas orientales al bagaje de las culturas mediterráneas. Cuenta con los subtemas 5.1. “El imperio persa y los griegos”, 5.2. “Las guerras greco-persas” y 5.3 “Consecuencias del enfrentamiento: Grecia y la construcción de ‘Occidente”.

REFLEXIONES FINALES

La reestructuración de estas dos salas responde a la necesidad de brindar al público los elementos necesarios que le permitan llevar a cabo un recorrido didáctico. Sin embargo, el objetivo ulterior es que el visitante aprecie, analice y comprenda cómo el género humano ha resuelto, a lo largo del tiempo, sus necesidades materiales e ideológicas y cómo éstas han sido expresadas en sus obras. Se hace una reflexión antropológica que nos muestra que todos somos parte de la misma humanidad, cuándo es posible conocer las diferencias –pero a la vez las similitudes– entre las culturas y cómo pueblos en diferentes lugares y tiempos llegaron a soluciones conceptuales muy similares, en sus propios contextos. Creo con firmeza que el Museo Nacional de las Culturas es un espacio idóneo para que se fomenten este tipo de reflexiones, tan necesarias en el beligerante mundo actual. ✚

* Museo Nacional de las Culturas, INAH

Notas

¹ Sólo me referiré a las culturas de la Antigüedad utilizando los adjetivos “faraónico” y “antiguo”. Sin embargo, cabe señalar que el MNC también cuenta con colecciones etnográficas de las mencionadas áreas culturales.

² Al respecto, Leonel Durán Solís (2009: 46-51), quien fue director del MNC, señala: “Desde su fundación, el museo se ha visto guiado por la racionalización que exigía la pedagogía pragmática del Estado educador, en la que se identifican generalizaciones y aun errores, dado que no se basa en la racionalidad de un conjunto de propuestas de orden museológico que expliquen la unidad y la diversidad de la cultura en el mundo [...] El pensamiento antropológico, histórico y pedagógico ha evolucionado considerablemente desde la fundación del museo. Por ello, lo que se requiere es un nuevo cotejo de ideas pasadas y presentes”.

³ En el Archivo Histórico del MNC (AHMNC) se encuentran documentos que registran esta colección (véase AHMNC, vol. 27, Egipto), en los cuales sólo se menciona el primer apellido del comodante, lo que dificulta su identificación. Mi hipótesis es que se trata de Jorge Castañeda y Álvarez de la Rosa (1921-1997), embajador de México en Egipto de 1962 a 1965 (véase www.sre.gob.mx/acervo/imagenes/libros/can2_6.pdf, consultada el 12 de enero de 2015). El paradero de esta colección es desconocido; ningún objeto ha vuelto a salir a la luz pública. Una tarea pendiente es indagar más sobre su historia y destino. Sería de gran utilidad localizar y analizar estos objetos y, más aún, que pudieran ser facilitados de nueva cuenta a las renovadas salas del Egipto Faraónico del MNC.


⁴ El registro de la entrada de estas obras se encuentra atestiguado en el documento “Catálogo de 54 (cincuenta y cuatro) piezas arqueológicas originales de la cultura egipcia, prestadas por el Metropolitan Museum of Art al Museo de las Culturas en el mes de noviembre de 1972”, con fecha del 8 de noviembre de 1973, firmado por el director del museo, Julio César Olivé Negrete, el curador de la sección de arqueología, Jorge Canseco Vincourt y la jefa de la bodega de arqueología, Aldir González M. (AHMNC, vol. 27, Egipto). Sin embargo, no todas las piezas permanecieron en México, ya que un par de años después 12 regresaron al *Met* (Taber, 2015: 101-104).

⁵ Por desgracia, la sala de Introducción a la Antropología –y su sección egipcia– fue eliminada durante el proceso de reestructuración del MNA, entre los años 2001 y 2004.

⁶ Es importante aclarar los términos “réplica” y “reproducción”, ya que en muchas

ocasiones se utilizan indebidamente como sinónimos: el primero se refiere –en esta acepción– a una pieza que reproduce a una obra original con exactitud, elaborada con los mismos materiales o similares, que imiten el aspecto del original. Por lo general, una réplica es una copia que se produjo por medio de las técnicas de las artes plásticas. Por otra parte, una reproducción es una pieza que reproduce a una obra original sin ser una copia exacta; la diferencia de materiales y acabados es más acentuada que en la réplica y no necesariamente imita con fidelidad el aspecto del original. Por lo común, una reproducción es una copia que se produjo por medios mecánicos o electrónicos.

⁷ Valga mencionar que los planteamientos para la reestructuración de las salas del Egipto Faraónico y el Mediterráneo Antiguo del MNC parten del análisis y revaloración de algunas propuestas que el propio Canseco plasmó en los mencionados proyectos y que amablemente me comentó.

⁸ En el ámbito de la epigrafía, se buscará homogeneizar los criterios de transcripción y traducción al presentar los términos de la forma más apegada a la fuente primaria. Por ejemplo: el nombre del faraón de la dinastía XVIII que gobernó entre ca. 1390 y 1353 a.C.,  [en transliteración: *nsw bity (nb m3't r) s3 r' (imn htp)*], se presentará como Amenhotep III –forma estandarizada en castellano que probablemente se asemeje más a la vocalización original del Egipto antiguo–, en vez de Amenofis III o Amenophis III, versiones helenizadas del nombre. Este criterio se seguirá también con los otros sistemas de escritura del Mediterráneo antiguo.

⁹ Se pueden consultar los significados de estos términos en las siguientes diccionarios en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=logos>, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/pathos> y <http://lema.rae.es/drae/?val=etos>.

¹⁰ A los versados en egiptología esta construcción semántica les parecerá una suerte de difrasismo, pues el apelativo *t3wi*, “las dos tierras”, es de los nombres que recibía el antiguo país del Nilo, constituido por las regiones del Alto y el Bajo Egipto.

¹¹ Por desgracia, en los actuales planes de estudio de México la enseñanza sobre temas de la Antigüedad grecorromana y de Oriente Medio es casi nula (véase [<http://www.curriculobasica.sep.gob.mx/index.php/plan-estudios/plan-estudios/mapa-curricular-info>], consultado el 12 de enero de 2015).

Bibliografía

- Barba de Piña Chan, Beatriz y Julio César Olivé Negrete, “Organización, funcionamiento y proyectos para el futuro”, en *El Museo de las Culturas, 1865-1866, 1965-1966*, México, INAH-SEP, 1967.
- Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello, yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*, México, ENAP-IE-UNAM, 1989.
- Cervera Obregón, Marco Antonio, “La colección de vaciados griegos y romanos del Museo Nacional de las Culturas/INAH, México”, tesis de doctorado en historia del arte, Tarragona, Departament D'història I Història De L'art, Universitat Rovira I Virgili, 2014.
- Durán Solís, Leonel, “Museo Nacional de las Culturas. Propuesta para un nuevo marco conceptual”, *Diario de Campo*, núm. 102, enero-febrero de 2009.
- Martínez Ortigoza, Carlos, “El plan maestro: la restauración y adecuación del Museo Nacional de las Culturas”, *GACETA DE MUSEOS*, núm. 49, marzo-agosto de 2011.
- Moreno Guzmán, María Olvido, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos. Tres casos del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México*, México, INAH (Obra diversa), 2001.
- Taber, Gerardo P., “Kemet en Anáhuac. Registro y catalogación de la colección egipcia bajo resguardo del INAH”, tesis de licenciatura en arqueología, México, ENAH, 2015.



EUROPA

ISLAS BRITÁNICAS

PENÍNSULA ITALICA

CÓRCEGA

CERDEÑA

SICILIA

PENÍNSULA BALSÁNICA

GRECIA

PENÍNSULA DE ANATOLIA

CHIPRE

CRETA

MESOPOTAMIA

PENÍNSULA ARÁBIGA

EGIPTO

Desierto de Sahara

ASIA

Océano Atlántico

Mar Negro

Mar Adriático

Mar Ttirreno

Mar Egeo

Mar Caspio

Mar Rojo

Winged Victory of Samothrace
Marble, 2nd century BC
National Archaeological Museum, Athens



10-4: mensaje recibido.¹

Experiencias de sensibilización al equipo de seguridad del MNC

Monserrat Navarro Herrera y Rodrigo Daniel Hernández Medina*

EL ROSTRO QUE RECIBE DE PRIMERA

Los museos están constituidos por el edificio, las colecciones, las personas que laboran en él y sus públicos. En el Museo Nacional de las Culturas (MNC), los elementos de seguridad que resguardan los bienes culturales son sus representantes cotidianos, el rostro que recibe a sus visitantes cada día y quienes atienden sus demandas inmediatas. El personal de seguridad se encuentra uniformado con los elementos distintivos del cuerpo policiaco.

Sin embargo, el INEGI, a través de la Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana (2014), detectó que 69% de los mexicanos desaprueba a la policía y los considera “poco” o “nada efectivos”. En otras palabras, en el imaginario colectivo se relaciona a los policías con una larga lista de prejuicios negativos contra los que, de alguna manera, debe enfrentarse el personal de seguridad del MNC, además de custodiar una exposición de la que nadie les dijo nada. Por lo tanto, uno de los primeros públicos a los que tendríamos que presentarles las exposiciones es a estos elementos de seguridad.

El área educativa del MNC se encarga de compartir con los públicos sus contenidos curatoriales, museográficos y arquitectónicos. Sin embargo, antes de 2012 no se había pensado en el personal de seguridad como uno de los públicos a los que se debía atender, por lo que durante ese año se planteó la necesidad de brindarle sesiones de sensibilización, y se estableció como propósito principal: “Establecer lazos comunicativos entre el personal de seguridad para mejorar la atención que se brinda al público”.

El área educativa reflexionó sobre su función y capacidad de brindar acceso a las colecciones a cualquier público, lo que incluye a los propios trabajadores del museo. Iniciamos con una serie de sesiones de sensibilización, capacitación y acercamiento con los elementos de seguridad para dotarlos de herramientas teóricas y metodológicas de trato al público, así como de los conocimientos básicos acerca del museo y sus colecciones para responder dudas de los visitantes.

El 18 de abril de ese año tuvimos la primera de muchas reuniones en las que nos conocimos mutuamente, aunque ya habíamos tenido algunos acercamientos. Por ejemplo, durante la exposición temporal *E tō Ake. Orgullo māori*, los martes en la mañana, los visitantes no rebasaban las 20 personas, por lo que durante ese tiempo los policías y el personal de servicios educativos tuvimos la oportunidad de socializar. Nuestra convivencia diaria estrechó las relaciones y se construyó una relación interpersonal ajena a las etiquetas del uniforme o de las tareas asignadas por nuestros superiores. Esto permitió que al iniciarse el “Programa de capacitación y sensibilización al personal de seguridad del MNC” conocíamos ya a la mayoría de los elementos implicados.

Parte del trabajo del personal de trabajos educativos era entrar a la sala de exposiciones internacionales y tratar de resolver las dudas de los visitantes. Al momento de ingresar, los oficiales preguntan y anotan en sus papeletas los nombres de quienes lo hacen. Como parte de su trabajo, los oficiales seguían al personal de servicios educativos, primero físicamente y después con la mirada. Durante este tiempo se dio una interacción que fue permitiendo el conocimiento mutuo. Los oficiales expresaron su desconocimiento de las piezas exhibidas y las razones por las cuáles no podían ser tocadas.

ACERCAR LAS COLECCIONES A LOS PÚBLICOS

Los oficiales de seguridad tenían claro que el resguardo del inmueble y las colecciones estaban bajo su responsabilidad, aunque ¿para qué cuidarlos? ¿Qué relación tienen con esos objetos o con el edificio? También sabían ya que los visitantes no deben tocar esos objetos: pero ¿por qué? ¿Cómo cuidar algo que no conozco y no entiendo? Los policías no estaban obligados a conocer el funcionamiento de un museo.

El proyecto de sensibilización no sólo encierra objetivos de trato al público; también se trata de reconocer el esfuerzo de una persona que pasa gran parte del día de pie, en un lugar soleado o frío, que recibe a miles de personas cuyas

OFICIAL 1

Yo te puedo decir que, a raíz de las sesiones, clases, recorridos y explicaciones que nos han dado, ya se nos hace más fácil el trato con la gente. Ya sabemos qué responder. No te digo que somos expertos que dan recorridos, pero uno está más tranquilo cuando le preguntan.

preguntas son disímiles entre sí, desde “¿dónde está el sanitario?” hasta “¿cómo llegó esta pieza al museo?”.

ETAPAS DEL PROYECTO

El proceso de sensibilización y capacitación se pensó en varias fases a lo largo de 2012:

- 1ª fase Introducción al Museo Nacional de las Culturas.
- 2ª fase Exposición temporal *E Tō Ake. Orgullo māori*.
- 3ª fase Conservación.
- 4ª fase Salas permanentes.
- 5ª fase Edificio.

OFICIAL 2

Ha mejorado la relación con el público, porque ven a un oficial uniformado y se acercan a preguntarle. No sé si sea porque el uniforme nos resalta o nos ven como autoridad y las autoridades siempre saben, ¿o no? [Risas.] Entonces ya se acercan a uno y les decimos que aquí fue la Casa de la Moneda, y el museo de Maximiliano, y pues de las culturas que ahorita hay. Pero que no me pregunten de Persia, porque ahí ni estoy yo. [Risas.]

Las primeras fases contempladas para 2012 quedaron rebasadas no sólo en cuanto al número de elementos de seguridad capacitados, sino también por los desafíos que implica su trabajo y el nuestro. Por ejemplo, detectamos un problema imprevisto: la constante rotación del personal de seguridad. Al principio, el horario de la capacitación era de 17:00 a 18:30 horas, aunque para ese horario los elementos del departamento de seguridad estaban muy cansados tras una jornada laboral de ocho horas.

OFICIAL 3

Una vez, una señorita francesa vino y nos felicitó a unos compañeros y a mí por la atención que se le brindó y dijo que ni en su país, en el Museo del Louvre, los policías daban esa atención. Y da gusto que digan eso.

De modo que cambiamos las reuniones a un horario matutino y, para llegar al mayor número de participantes, optamos por repetir los contenidos. También decidimos compartir con ellos la información de la agenda cultural e invitarlos a participar en talleres que impartíamos al público. Así, los elementos de seguridad podrían conocer en la práctica la dinámica de las actividades y sus contenidos.

A partir de 2013 establecimos un programa permanente de capacitación e invitamos a especialistas en los contenidos que aborda el museo para que impartieran temas de interés común, dentro o fuera de las salas. Dos arqueólogos acompañaron a los elementos de seguridad en un recorrido por las salas del Mediterráneo (Grecia y Roma), para explicarles, entre otras cosas, anécdotas actuales de Grecia que conectaban con la historia de las piezas arqueológicas.

Durante 2014 invitamos a los representantes de cada área que integra el MNC para que compartieran con los oficiales de seguridad las características y responsabilidades de cada departamento, así como la relación de cada una de ellas con el área de seguridad.

UN DÍA A LA VEZ

La metodología de las sesiones, comprometida con los intereses de los participantes, ha sido flexible, pero con una estructura clara, que corresponda tanto a los contenidos del museo como a las necesidades de los públicos.

Al inicio de cada sesión siempre preguntamos las dudas o inconvenientes de la semana anterior. Así también resolvemos preguntas de corte histórico o de contenidos del museo, pues los oficiales de seguridad son una especie de pulso de las actividades y de la visión del público hacia el museo. La colaboración entre el área educativa y el departamento de seguridad ha rebasado la meta de “atención a los públicos”.

Después de dar respuesta a las interrogantes y sugerencias del personal de seguridad, comenzamos con el tema correspondiente, en muchas ocasiones debatido, donde la opinión de cada participante permite construir puntos de vista en torno a las colecciones o temas tratados.

DE LA PEDAGOGÍA A LA CONVIVENCIA

Desde nuestra primera visita a un museo se nos dice que el patrimonio cultural es de todos y que, por ese motivo, somos responsables de su cuidado y protección; sin embargo, no todos lo conocemos y, por lo tanto, puede ser nulo el interés hacia esos objetos tangibles o intangibles.

El compromiso de los participantes de este proyecto ha sido sorprendente. Cuando por algún motivo no hay sesión, los oficiales nos comentan: “Esta vez no tuvimos reunión” o “Fíjese que me preguntaron por *Shiva* y ya les dije que no tenemos ese dios: ¿nos pueden dar información para no quedarnos callados?”. El vínculo de confianza construido es tan



resistente como el edificio de la calle de Moneda 13: es un vínculo que tiene como principal objetivo convertirnos en mejores servidores públicos.

A casi tres años del proyecto, podría decirse que los policías conocen su área de trabajo, se apropiaron del espacio, pero además se reconocen como partícipes primordiales en el cuidado del patrimonio cultural. Actualmente los oficiales de seguridad muestran una mayor confianza al hablar con el público: el trato ha mejorado y es notorio en las felicitaciones que reciben, tanto de manera escrita como verbal.

PERCEPCIONES

Tras participar en el programa de sensibilización, los elementos de seguridad han incrementado la confianza en sí mismos, además de que han logrado relaciones más cercanas con los visitantes y un mayor conocimiento de su lugar de trabajo. Ahora hacen su labor por un verdadero aprecio a los objetos que resguardan y no sólo por deber. El cambio ha sido mutuo y simultáneo: tanto ellos cambiaron como nosotros nos sensibilizamos con su quehacer. Trabajar con ellos fue como

mirar en un espejo donde nunca nos habíamos observado y al que muy probablemente, de no haber participado en el programa, no nos habríamos asomado. Ésta es una realidad: *los policías eran esos visitantes que resguardan el museo a quienes nadie miraba*. Con ellos aprendimos que son los públicos quienes construyen los museos.

Cuando se está frente a un objeto museístico, éste se convierte en una pantalla en la que se mira un visitante. Gracias a las vitrinas del museo podemos dialogar. Asimismo, la importancia de los objetos tras los cristales no sale únicamente de las cédulas que los acompañan, sino de los innumerables ojos y bocas que se posan frente a ellos.

OFICIAL 4

Yo siempre cargo con mis apuntes de las pláticas que tenemos, porque luego, si me preguntan algo de las esculturas de Grecia o de Egipto, busco y puedo contestar las preguntas de los visitantes.

OFICIAL 5

No es lo mismo estar en la recepción; acá es más aburrido. A los compañeros que están en sala se les acerca más la gente. Acá nos preguntan más cosas los extranjeros y pues ahora nos falta aprender inglés, pero también ya estoy armando mi tumbaburros.

OFICIAL 6

Hasta nos han pedido fotos [Risas.] Bueno, al compañero le pidieron que se retratara para la tarea de un chamaco.



ANÉCDOTA

En una ocasión, un trabajador del Museo del Chopo vino a visitar el museo en un momento en que había movimientos y obras de arquitectura en el patio, por lo cual ciertos accesos estaban restringidos. Este personaje se dirigía a las salas por uno de esos caminos cerrados al público y un oficial se acercó a solicitarle que no lo hiciera. El implicado accedió a la petición del elemento de seguridad, no sin antes felicitarlo por su amabilidad y buen trato, pues el oficial le dio una breve explicación sobre la restauración del inmueble.

CONCLUSIONES

Las sesiones de capacitación y sensibilización no han terminado y siguen presentando desafíos, como la estancia indefinida de los elementos de seguridad en este museo.

¿Cómo sumar, a un año o más de trabajo en salas, a los nuevos integrantes del cuerpo de seguridad del Museo Nacional de las Culturas? Entre otras cosas, esa tarea aún queda pendiente de trabajar. Las preguntas, inquietudes y necesidades de los policías cada día son más específicas y requieren respuestas puntuales.

Los participantes de esta actividad hemos aprendido mucho de manera mutua; hemos generado relaciones laborales y de confianza mucho más estrechas. De este modo se ha facilitado la vida en un museo en reestructuración, con constantes cambios y cada vez más complejo.

Pronto se incrementará el número de salas abiertas y, con esto, el número de elementos de seguridad necesarios para resguardarlas. Probablemente éste sea tan sólo el programa piloto de uno de mayores alcances. En un museo antropológico como éste, el reconocimiento y respeto por el otro resulta fundamental: no sólo de las culturas representadas en los objetos que resguarda este espacio, sino también de quienes laboramos en él.

ELEMENTOS PORCENTUALES

Catorce oficiales respondieron a nuestras preguntas, de los cuales la gran mayoría fueron hombres. Sus edades oscilan entre los 20 y los 70 años: 100% de ellos notó un cambio en su percepción hacia los museos. De estos 14, sólo uno no tuvo los elementos básicos para responder las preguntas de los visitantes. Sin embargo, tras asistir a las sesiones de capacitación todos notaron un cambio en el desempeño de su trabajo.

A la pregunta: "Menciona algunas cosas que te haya generado el museo durante las sesiones de capacitación", las respuestas fueron: "interés", "emoción por aprender cosas nuevas" y "admirar las piezas". Una de las opiniones generalizadas es que el Museo Nacional de las Culturas les ha enseñado a valorar los objetos y les ha generado un gusto por conocer más la historia de ciertos pueblos. Otra respuesta fue que el museo les ha permitido abrir su imaginación para transportarse a las culturas que se estudian en el recinto ❖.

* Museo Nacional de las Culturas, INAH

Nota

¹ Esta parte del título es una clave internacional para quienes usan radio de banda civil, cuyo significado es "mensaje recibido".

Bibliografía

"Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana. Cifras correspondientes a diciembre de 2013", México, INEGI, boletín de prensa 1/14, 8 de enero de 2014.



Reflexiones en torno a la museología

Silvia Seligson*

La misión tradicional de los museos ha sido la preservación y el mantenimiento del patrimonio material e inmaterial mediante el registro, la documentación, investigación, conservación, comunicación y educación. La tendencia de los museos contemporáneos consiste en servir como foros para la representación de diversos puntos de vista; como vehículos o medios para afirmar y articular nuevas formas de identidad, la cual no puede abordarse a partir de definiciones en abstracto, sino con base en las relaciones que las determinan en un contexto y en un momento histórico concretos. De ahí que los museos hayan emprendido una renovación integral que sin duda implica enfrentar retos vinculados con su entorno social y político.

Este artículo vierte algunas reflexiones en torno a los siguientes cuestionamientos ampliamente debatidos en la actualidad en el Museo Nacional de las Culturas (MNC) y en foros nacionales e internacionales:¹ ¿cómo abordar la diversidad cultural con respeto para el “otro”? ¿Cómo conciliar los factores externos al museo, así como los internos? ¿Cómo transmitir la información pertinente cuando se concibe una exhibición que

tan sólo presenta un segmento de la cultura e historia de una sociedad contemporánea?

Lo que distingue al museo de otras instituciones culturales es que sus funciones se realizan por medio de los objetos concebidos y apreciados desde el punto de vista de su valor estético o funcional, de uso cotidiano o ritual. Sin embargo, estos objetos se han convertido a lo largo del tiempo en obras de arte en un contexto cultural determinado. De ahí que desempeñen hoy en día un nuevo papel: el de reforzar la identidad comunitaria y nacional, que resulta de un proceso continuo que abreva en el pasado y establece a la vez los términos de un futuro que le da sentido a su existencia.

Por este motivo resulta imperativo que los museos encuentren la manera de comunicar a sus visitantes interpretaciones variadas de los acontecimientos históricos y sociales involucrados con esa identidad, en ocasiones conflictivos y divergentes, sobre todo por ser relativamente subjetivos y recientes. Deben ofrecerles la oportunidad de desarrollar su propio análisis, la libertad de debatir y expresar su opinión,



Antigua sala de China, 2012 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

sin olvidar tomar en consideración sus creencias, valores y nivel educativo.

La misión del MNC ya no se destina o circunscribe a un público cautivo, en este caso los niños de las escuelas primarias y secundarias –aun cuando ellos constituyan la mayoría de los visitantes– ni al medio académico. Como institución viva y dinámica, el museo lleva a cabo una amplia gama de programas y actividades que incluyen, además de la atención a los estudiantes, el desarrollo de recursos didácticos, exposiciones temporales, talleres, mesas redondas, conferencias y espectáculos diversos. Si bien estas actividades mantienen el interés de los visitantes potenciales y dan posibilidades de comprensión más amplias, con la proliferación de apoyos gráficos, esquemas y medios audiovisuales –que por otro lado compiten con los objetos exhibidos– se corre el riesgo de que el recinto se convierta en un centro de esparcimiento y se diluya o pierda su esencia didáctica, opinión en la que concuerdo con la de Jorge Alberto Manrique (1993: 22), quien enfatiza que, “en realidad, por el sólo hecho de mostrar objetos el museo es didáctico”.

Por otra parte, la idea del museo de contar con un acervo total ha conllevado la acumulación de objetos –ya sea propios o prestados, adquiridos o donados por otras instituciones, individuos y países– de índole variada que se diferencian y clasifican según sus características antropológicas, especialización que considero obsoleta hoy en día. También las culturas re-

presentadas en las salas permanentes del museo, e incluso estas últimas, siguen divididas en las ramas de la antropología: arqueológicas, etnológicas e históricas, “en una especie de partición precisa [...] como si la materia museable fuera una especie de queso que se corte en tajadas precisas” (*ibidem*: 21).

Aún más: la exposición de piezas en el tradicional orden cronológico no asegura su interpretación. Para eso es necesario proporcionar otros referentes relacionados con las circunstancias particulares en que los individuos las crearon, es decir, ubicarlas en su contexto, incluyendo una temática, un significado y un contenido que responda a las inquietudes de los visitantes, con la finalidad de que les brinde información alternativa que enriquezca su visión de la realidad, fomentando, por ende, la reflexión (Singer, 2001).

Respecto a uno de los fundamentos básicos de cómo abordar la diversidad cultural en el museo sobre la mirada respetuosa del “otro”, que significa destacar sus semejanzas y diferencias culturales en un contexto más amplio y coherente, enfatizando además en la comprensión, el conocimiento y la apreciación de la unidad y diversidad del ser humano (Durán, 2009), este respeto debe ir, desde luego, en ambos sentidos. A pesar de que el museo desee ser neutro y objetivo, también necesita evitar la confrontación con el otro, independientemente de los acuerdos o apoyos que obtenga de sus relaciones, por ejemplo, con las embajadas de diversos países.



Entrada de la sala de China del MNC, 2014 **Fotografía** © Joaquín Vega, Fototeca del MNC



Antigua sala de Corea, 2011 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

Un tema de interés en el debate de la razón de ser del museo es la forma en que nace y la reseña de cómo se ha constituido su colección, tema abordado por otros colegas en esta edición de **GACETA DE MUSEOS**. Sin embargo, cabe señalar la necesidad de tomar en consideración que los objetos recabados, seleccionados y donados por otras instituciones y coleccionistas, transmiten o expresan sus puntos de vista y valores. En consecuencia, aunados a los del museo y su sociedad, tienden a resaltar algunos aspectos del tema a representar y a omitir otros.

Asimismo, como opina con acierto Rekdal (2009: 34, 36), no debemos olvidar que los museos no son explícitamente instituciones políticas, sino culturales; además, ¿hasta qué punto son autónomos? A menudo son más autónomos como instituciones de investigación que en su comunicación con el público. No obstante, agrega Rekdal, “son aspectos positivos del museo el ser un espacio de reflexión y celebración, de apreciación de la belleza de los objetos y de las tradiciones que exhibe, si bien los resultados pueden ser mensajes emocionalmente profundos pero intelectualmente superficiales” (*idem*).

Por consiguiente, otro tema para reflexionar es cómo conciliar, por una parte, factores externos al museo: acuerdos de donaciones y financiación, políticas gubernamenta-

les, estándares, patrones o modelos profesionales y sistemas de acreditación, entre otros. Todos desempeñan un papel importante a la hora de impulsar o frenar la participación del personal del museo, cuyas decisiones tienden a estar coaccionadas o aceleradas por la agenda o el plan estratégico de la organización. O bien, los criterios e intereses de las personas e instituciones involucradas que desean reflejar su historia oficial con la exhibición cronológica de “las piezas representativas u obras maestras”.

Aunado a lo anterior, existen otros factores internos del museo. Por ejemplo, sus políticas y cultura organizativa, la capacidad para trabajar en equipo, la innovación e iniciativa emprendedora vinculada con los programas y actividades antes mencionados.

La problemática aquí esbozada se refleja sin duda en mis actividades de investigación y curaduría de las exposiciones temporales y de las permanentes en las salas del MNC dedicadas a China, Corea y Japón, espacios que por razones históricas y diplomáticas siempre han requerido ser abordados de manera independiente, ya sea en los programas académicos o en las salas de exhibición de los museos en todo el mundo, inclusive. Estas actividades tienen el propósito de contribuir a la reflexión sobre cómo abordar hoy en día la diversidad y el intercambio cultural, así como de promover o propiciar la



Antigua sala de China, 2012 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

armonía entre estas culturas del este de Asia por medio del diálogo y la presentación de aspectos relevantes. Esto puede darse tanto en los ciclos de conferencias impartidos como en áreas específicas, donde propongo abordar temas que muestren facetas compartidas y particulares basadas en sus relaciones milenarias: “cultura del arroz”, “budismo”, “artes del pincel”, por citar algunos.

Para concluir este breve artículo, cabe señalar que algunos de mis proyectos omiten –por respeto al “otro”– las actuales fronteras nacionales, debido, por ejemplo, a discrepancias recientes entre estos tres países en torno a la denominación de los mares compartidos o sus derechos sobre algunas islas circunvecinas. Evidentemente estas discrepancias inciden en la presentación e ilustración de los mapas de la región y de cada una de estas culturas del este asiático. De ahí que los proyectos se encaminen a mostrar un mosaico de experiencias, entre culturas e interculturales, sin que necesariamente incluyan enfoques internacionales o en términos de globalización ❖

* Museo Nacional de las Culturas, INAH

Nota

¹ Por ejemplo, en algunos eventos internacionales en los que he participado recientemente (véase las referencias bibliográficas).

Bibliografía

- The Challenging Museum, Annual Meeting in Shanghai, China*, ICOM-ICME, noviembre de 2010.
- Duncan F., Cameron, “Nuevos museos para nuestra época”, *El Correo de la UNESCO*, año XXIII, octubre de 1970.
- Durán Solís, Leonel, “Un nuevo marco conceptual del mnc”, *Correo de las Culturas del Mundo*, núm. 42, 2009, en línea [<http://correodelasculturas.wordpress.com>].
- Kershaw, Anne, “Colaboración creativa. La promesa y el reto de la implicación de la comunidad en los museos”, *Las Noticias de ICOM*, vol. 66, núm. 1, 2013.
- Manrique, Jorge Alberto, “Museos de hoy. Su vocación”, en *Memoria del Primer Coloquio Los Museos y el Arte en México*, México, Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos, febrero de 1993.
- Museos para la armonía social*, en XXII Conferencia General y XXV Asamblea General del Consejo Internacional de los Museos, Shanghai, ICOM, 7-12 de noviembre de 2010.
- Museums for Reconciliation and Peace: Roles of Ethnographic Museums in the World*, Seoul Conference, ICOM-ICME, octubre de 2009.
- Rekdal B., Per, “The Particular Responsibility of Museums of Ethnography for Promoting Peace and Reconciliation”, Seoul Conference, ICOM-ICME, octubre de 2009.
- Singer Sochet, Silvia, “La transformación de la misión del museo: del resguardo a la educación”, en *La educación dentro del museo: Nuestra propia transformación*, Memoria del 2º Encuentro Nacional ICOM-CECA, Zacatecas, Museo de Guadalupe, 26-29 de octubre de 2001.

Seminario de Curaduría de Colecciones Etnográficas. Primer aniversario

Alejandra Gómez Colorado*

Como se ha observado a lo largo de este número de GACETA DE MUSEOS, el Museo Nacional de las Culturas es un espacio único en el INAH y el país. Posee un acervo particular, con alrededor de 17 mil objetos que dan cuenta de la vida de diversos grupos humanos del mundo: un verdadero museo de antropología que cumple 50 años.

En este recinto los investigadores nos enfrentamos a un universo de objetos que se han ido reuniendo por décadas, ya sea mediante intercambios, donaciones o adquisiciones. Empezar el estudio de una colección de objetos etnográficos tan diversos implica un gran desafío. En ocasiones desconocemos la procedencia de las piezas y otras veces están perfectamente ubicadas, pero no sabe cuál es su uso. El trabajo de un curador implica también identificar materiales, que oscilan desde la tela de araña de las islas del Pacífico, pasando por la mandíbula de piraña del Amazonas, hasta el pelo de camello del mundo árabe. Luego de todo aquello, sigue el reto de presentarlos como parte de un discurso coherente que transmita una idea concreta y relevante sobre la cultura de la cual provienen.

Este trabajo en particular genera la necesidad de comparar con otros colegas las reflexiones y los avatares que conlleva el estudio de objetos singulares. De manera natural pensamos que quienes enfrentan estos mismos desafíos son los curadores de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, y es así como los investigadores de ambos museos decidimos comenzar los trabajos del Seminario de Curaduría de Colecciones Etnográficas en enero de 2014.

En este primer año discutimos nuestros proyectos en curso en las siguientes sesiones:

- “Las colecciones de bienes culturales mueble bajo resguardo del MNC. Un acervo representativo de la diversidad cultural del mundo”, a cargo de Luis Felipe Crespo y Alfonso Osorio (MNC).
- “La sala otopames y las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología” (Arturo Gómez, MNA).
- “Culturas campesinas, colecciones europeas del MNC” (Irene Jiménez, MNC).
- “Sala purépecherío” (Catalina Rodríguez, MNA).
- “País de Sham, indumentaria de Palestina, Jordania, Siria y Líbano” (Alejandra Gómez Colorado, MNC).
- “Exposición *El jaguar*” (Donaciano Gutiérrez, MNA).

- “Chamanismo coreano” (Silvia Seligson, MNC).
- “Diversidad, herencia y comunidad. Sala introductoria del MNC” (Gloria Falcón, MNC).

El quehacer en los museos y la curaduría de una exposición normalmente vincula a los investigadores con una amplia gama de profesionales: fotógrafos, diseñadores, conservadores, museógrafos, administradores, periodistas, editores, pedagogos, entre otros. Sin embargo, el diálogo, la reflexión y la retroalimentación con otros curadores no son cotidianos.

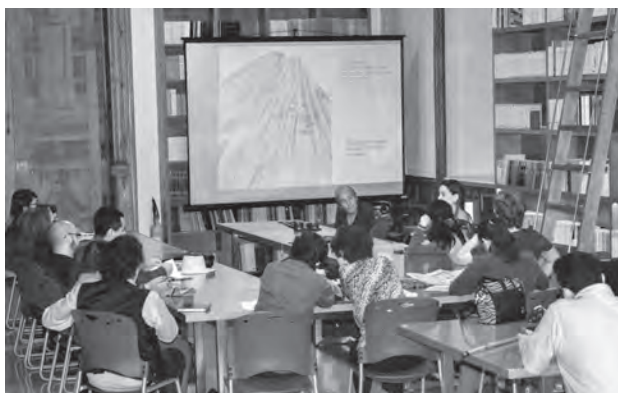
El Seminario de Curaduría de Colecciones Etnográficas nos ha brindado un espacio en el que, felizmente, cada uno de nuestros trabajos se ha visto enriquecido con los comentarios y observaciones de los antropólogos, historiadores del arte, museógrafos y conservadores que asisten al mismo. La experiencia de todos, concentrada en el análisis de un solo proyecto, ha permitido ampliar las lecturas y los alcances de las colecciones.

Del seminario han surgido ideas de exposiciones que integren las colecciones etnográficas mexicanas, resguardadas en el Museo Nacional de Antropología, en diálogo con las colecciones de origen extranjero, resguardadas en el Museo Nacional de las Culturas. Se trata de un ejercicio que no sólo enriquece la investigación antropológica, sino que también fortalece a nuestras instituciones. De igual manera se plantean trabajos conjuntos en los que se integren colecciones de arqueología y arte.

Este seminario continuará en 2015 con sesiones mensuales. La primera corrió a cargo de Raffaella Cedraschi, quien abordó el proceso de curaduría de la exposición temporal exhibida en el Museo Nacional de las Culturas hasta mayo de este año: *Amazonía. Pueblos de selva*.

Las siguientes sesiones del año buscarán incorporar a curadores de otros museos, dentro y fuera del INAH, que se enfrentan a la maravillosa aventura de la investigación etnográfica.

- “Mitos prehispánicos de navegación de Mesoamérica y Los Andes” (Carmela López, ENAH).
- “Reapropiación del pasado faraónico en el Egipto contemporáneo” (Gerardo P. Taber, MNC).
- “Colecciones etnográficas en un museo de arte” (Adolfo Mantilla, INBA).



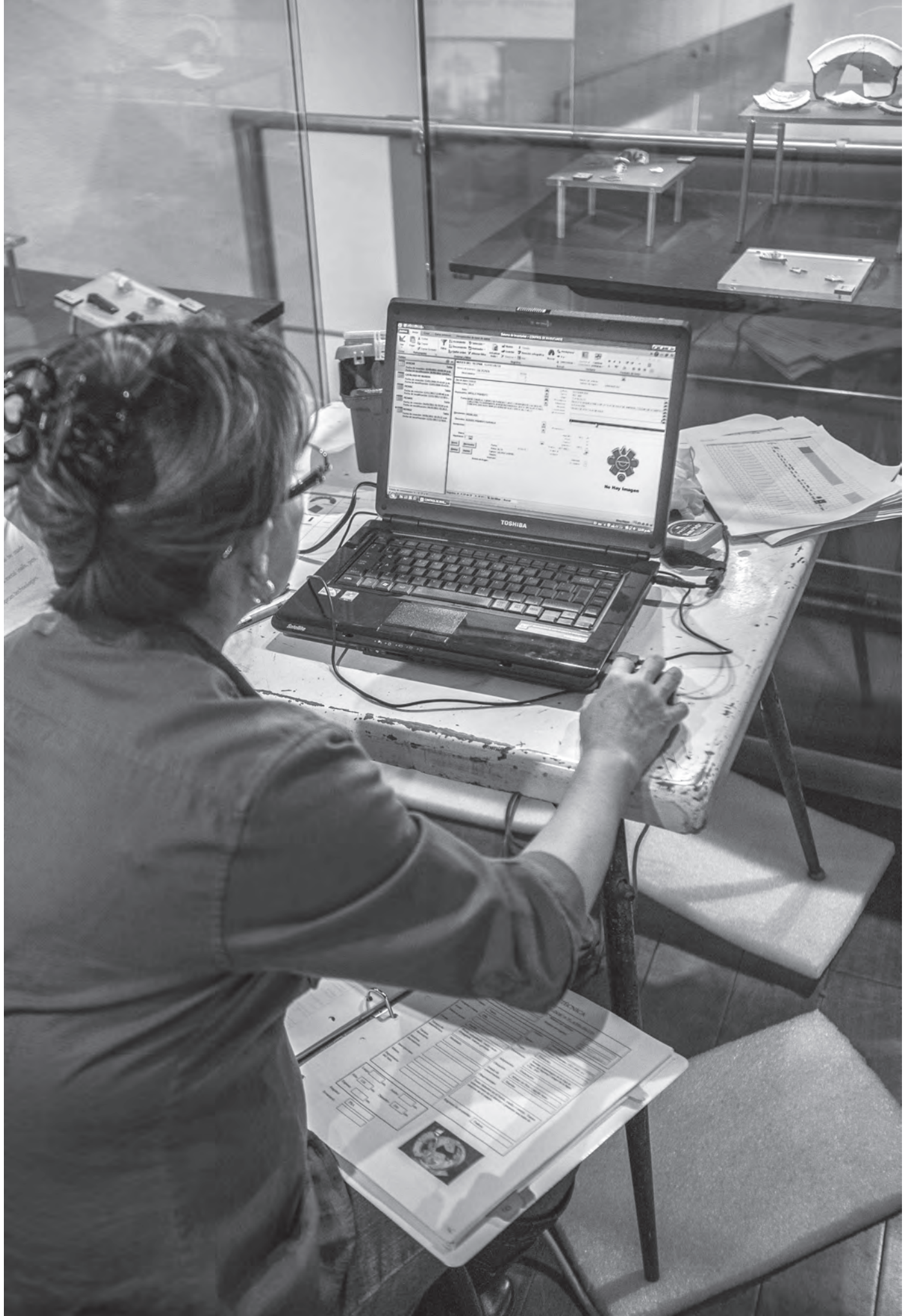
Sesiones del Seminario de Curaduría de Colecciones Etnográficas, 2014 **Fotografías** © Joaquín Vega, Fototeca del MNC, y Tania Bustos Roldán (inferior izquierda)

- “Experiencias sobre la exposición *Haciendo milpa, sembrando vida*” (Luis Felipe Crespo, MNC).
- “Sobre la exposición *Luz de la memoria*” (María Elena Morales, DEAS).
- “La poesía como experiencia cotidiana en Irán” (Alejandra Gómez Colorado, MNC).
- “Sobre la exposición *Centenario del genocidio armenio*” (Carlos Antaramián, CIESAS).
- “Colecciones de la Costa Noroeste de América” (Irene Jiménez, MNC).
- “Colecciones africanas” (Ery Cámara, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso-UNAM).

- “Nahuas de la Sierra Norte de Puebla” (Lourdes Báez, MNA).
- “Reflexiones sobre la exposición *Alas del mundo indígena*” (Catalina Rodríguez y Donaciano Gutiérrez, MNA).
- “El archivo histórico del Museo Nacional de las Culturas” (Atziadel Tapia e Ignacio Forteza, ENAH).

Los textos derivados de las sesiones de 2014 se editarán en formato digital y estarán disponibles, junto con el calendario de sesiones del 2015, en el siguiente vínculo: www.museo-delasculturas.mx/seminario_etn.php ❖

* Museo Nacional de las Culturas, INAH



El Inventario de Bienes Culturales Muebles. Su objeto y ámbito de aplicación

Siddharta J. Carrillo Muñoz*

El sistema de documentación de colecciones es una de las piezas fundamentales de todo museo. En éste se basan el reconocimiento y la valoración de los objetos que resguarda como bienes culturales, su protección, conservación y su puesta en uso como documentos para la investigación y difusión. Sin embargo, el esfuerzo realizado en cada recinto en materia documental rara vez es proporcional a la importancia de esta labor. Entre las causas se encuentra el prejuicio dominante que ve en la documentación de colecciones una actividad “meramente administrativa”, pero también el desconocimiento de las herramientas y procedimientos que la conforman, así como la creciente complejidad del sistema documental propio de una institución como el INAH, con una red de 129 museos y cuyo acervo cultural se cuenta en cientos de miles de objetos.

Para comprender este sistema de documentación y el lugar que allí ocupa el Inventario de Bienes Culturales Muebles (IBCM), conviene distinguir los principales componentes del sistema documental y caracterizar, por contraste, sus objetos y su marco normativo de referencia, así como definir los conceptos generales que les imprimen su singularidad. A su vez, esta caracterización permitirá comprender el ámbito de aplicación y la importancia de tal inventario.

EL MARCO NORMATIVO DEL IBCM

En materia de inventarios del patrimonio cultural, el INAH tiene un doble mandato: por un lado, conforme al artículo 2º de su Ley Orgánica, tiene las siguientes funciones:

Fracción I. En los términos del artículo 3º de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, aplicar las leyes, reglamentos, decretos y acuerdos en las materias de su competencia.

Fracción IX. Identificar, investigar, recuperar, rescatar, proteger, restaurar, rehabilitar, vigilar y custodiar en los términos prescritos por la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueo-

lógicos, Artísticos e Históricos, los respectivos monumentos y zonas, así como los bienes muebles asociados a ellos.

Fracción X. Investigar, identificar, recuperar y proteger las tradiciones, las historias orales y los usos, como herencia viva de la capacidad creadora y de la sensibilidad de todos los pueblos y grupos sociales del país.

En segundo lugar, conforme al artículo 6º de la Ley General de Bienes Nacionales, están sujetos al dominio público de la federación –y por lo tanto deben inventariarse¹ los siguientes bienes:

Fracción XV. Los bienes muebles de la federación considerados como monumentos históricos o artísticos conforme a la ley de la materia o la declaratoria correspondiente.

Fracción XVI. Los bienes muebles determinados por ley o decreto como monumentos arqueológicos.

Fracción XVIII. Los muebles de la federación que por su naturaleza no sean normalmente sustituibles, como los documentos y expedientes de las oficinas, los manuscritos, incunables, ediciones, libros, documentos, publicaciones periódicas, mapas, planos, folletos y grabados importantes o raros, así como las colecciones de estos bienes; las piezas etnológicas y paleontológicas; los especímenes tipo de la flora y de la fauna; las colecciones científicas o técnicas, de armas, numismáticas y filatélicas; los archivos, las fonograbaciones, películas, archivos fotográficos, magnéticos o informáticos, cintas magnetofónicas y cualquier otro objeto que contenga imágenes y sonido, y las piezas artísticas o históricas de los museos.

En cuanto al primer mandato –el de la Ley Orgánica–, corresponde al INAH la aplicación de las disposiciones contenidas en la ley federal en materia de monumentos arqueológicos e históricos, así como de los reglamentos, decretos y acuerdos en materia de patrimonio cultural. Esto incluye, entre otras



Labores de alta del Inventario de Bienes Culturales Muebles, 2013

disposiciones, “la preparación de inventarios y la designación de autoridades competentes que se responsabilicen de los bienes culturales”, establecida en el artículo 5° del Segundo Protocolo de la Convención de La Haya, así como el compromiso de: “establecer uno o varios servicios de protección del patrimonio cultural dotados de personal competente y en número suficiente para establecer y mantener al día, a partir de un inventario nacional de protección, la lista de los bienes culturales importantes, públicos y privados, cuya exportación constituiría un empobrecimiento considerable del patrimonio cultural”.² La segunda disposición, correspondiente a la Ley General de Bienes Nacionales, establece la obligación del INAH de elaborar y actualizar el IBCM propiedad de la nación que tenga bajo su custodia.

Conforme a estos preceptos, el inventario que nos ocupa se construye en torno a dos conceptos fundamentales: “patrimonio cultural” y “bienes culturales”, contenidos en múltiples disposiciones y definidos de maneras diversas, por lo que conviene diferenciarlos del concepto de “monumento”.

PATRIMONIO CULTURAL Y MONUMENTOS

Por lo habitual, entendemos que “la palabra ‘bien’ corresponde a un contexto jurídico (está vinculada a ‘propiedad’), mientras

que ‘patrimonio’ hace hincapié en la conservación y la transmisión de generación en generación” (“Medidas...”, 2006: 4). Sin embargo, no existe una definición única para los conceptos de “patrimonio cultural” y “bienes culturales”. En su uso coloquial, suelen designar más o menos lo mismo, pero su definición precisa y sus implicaciones jurídicas varían de una ley a otra, de un reglamento a otro y de un tratado a otro.

Según la “Declaración de México sobre las políticas culturales”, emitida por la Conferencia Mundial Sobre las Políticas Culturales y celebrada en 1982: “El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas” (“Declaración...”, 1982).

Sin embargo, esta definición, que pareciera casi una vulgarización del concepto antropológico de cultura, es tan amplia que resultaría casi imposible distinguir qué es y qué no es patrimonio. Así, con base en la misma, todo sería patrimonio cultural. Por eso se suele limitar esta noción a aquello



Marcaje físico de número de inventario. Museo de Sitio Caja de Agua. Zona arqueológica de Tlatelolco, 2013

que una comunidad reconoce como tal, y este reconocimiento lo constituye como bien cultural “cuando la comunidad reconoce en su entorno físico valores que trascienden su uso o función original y lo escoge como elemento que debe ser conservado, o lo que es lo mismo, como parte de la herencia cultural” (Recondo, 2006).

Por otro lado, definir el patrimonio cultural como el conjunto de bienes culturales, es decir, aquellos que la comunidad reconoce como tales, continúa siendo una solución demasiado amplia y ambigua, de manera que en las convenciones internacionales se recurre a enunciar categorías generales para los objetos susceptibles de considerarse como patrimonio cultural.

Por ejemplo, la “Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales” (1970) establece que:

Se considerarán como bienes culturales los objetos que, por razones religiosas o profanas, hayan sido designados por cada Estado como de importancia para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia y que pertenezcan a las categorías enumeradas a continuación:

- a) Las colecciones y ejemplares raros de zoología, botánica, mineralogía, anatomía y objetos de interés paleontológico;
- b) Los bienes relacionados con la historia, con inclusión de la historia de las ciencias y de las técnicas, la historia militar y la historia social, así como con la vida de dirigentes, pensadores, sabios y artistas nacionales, y con los acontecimientos de importancia nacional;
- c) El producto de las excavaciones (tanto autorizadas como clandestinas) o de los descubrimientos arqueológicos;
- d) Los elementos procedentes de la desmembración de monumentos artísticos e históricos y de lugares de interés arqueológico;
- e) Antigüedades que tengan más de 100 años tales como monedas, inscripciones y sellos grabados;
- f) El material etnológico;
- g) Los bienes de interés artístico tales como:
 - i) Productos originales de arte estatuario y de escultura en cualquier material;
 - ii) Grabados, estampas y litografías originales;
 - iii) Conjuntos y montajes artísticos originales en cualquier materia;
- h) Manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguas de interés especial (histórico, artístico, científico, literario, etc.) sueltos o en colecciones;

- i) Sellos de correo, sellos fiscales y análogos, sueltos o en colecciones;
- j) Archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos;
- k) Objetos de mobiliario que tengan más de 100 años e instrumentos de música antiguos.

Esta caracterización de los bienes culturales, que sigue resultando sumamente amplia, se ensancha por una segunda precisión contenida en el artículo 4º de la misma convención, pues establece que los bienes culturales pueden proceder de cualquier país, siempre que hayan sido hallados en territorio nacional o adquiridos en forma legal. Por este motivo, las propias convenciones establecen la necesidad de contar con inventarios nacionales de los bienes que cada Estado reconoce como parte de su patrimonio cultural, y es también por esto que resulta necesario contar con un inventario preciso y actualizado de los bienes culturales de la nación.

Ahora bien, en consonancia con los acuerdos internacionales, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas establece tres grandes tipos de monumentos, de los cuales dos son competencia del INAH: los arqueológicos y los históricos. Esta ley define los monumen-

tos arqueológicos como “los bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con esas culturas”.³

Los monumentos históricos, por su parte, se definen en la ley como “los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la Ley”. Y por determinación de la misma, son monumentos históricos:

- I. Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curiales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso; así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato públicos y al uso de las autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive.
- II. Los documentos y expedientes que pertenezcan o hayan pertenecido a las oficinas y archivos de la federación, de los estados o de los municipios y de las casas curiales.



Piezas procedentes de rescate arqueológico. Museo de Sitio Caja de Agua. Zona arqueológica de Tlatelolco, 2013

TABLA 1

Naturaleza del monumento y, en su caso, nombre con el que se le conozca.	Entendiéndose por naturaleza del monumento, el origen del bien que puede ser arqueológico, paleontológico e histórico y el nombre con que se le conozca por la forma del objeto, que puede ser determinada por su uso o función.
Descripción del mueble y el lugar donde se encuentre. Esto representa indicar, según el caso:	<p>a) Paleontológicos. Dimensiones, horizonte cronológico (dato que deberá confirmarse con el especialista), región, cantidad de piezas y ubicación física de los monumentos.</p> <p>b) Arqueológicos. Dimensiones, materia prima, horizonte cronológico, región, cantidad de piezas y ubicación del monumento.</p> <p>c) Históricos. Medidas, materia prima, época y cantidad de piezas.</p>
Nombre y domicilio del propietario o, en su caso, de quien lo ostente.	Se anotará el nombre del propietario o de quien lo ostente y su domicilio.
Actos traslativos de dominio.	Cuando éstos sean procedentes de acuerdo con la ley.
Cambio de destino del monumento.	Cuando se trate de propiedad federal (excepto arqueológico y paleontológico).

III. Los documentos originales manuscritos relacionados con la historia de México y los libros, folletos y otros impresos en México o en el extranjero, durante los siglos XVI al XIX que por su rareza e importancia para la historia mexicana, merezcan ser conservados en el país.

IV. Las colecciones científicas y técnicas podrán elevarse a esta categoría, mediante la declaratoria correspondiente.

Evidentemente, esta ley protege de modo directo a aquellos bienes muebles señalados en la convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales, pero establece dos límites: uno temporal –son monumentos históricos aquellos comprendidos entre los siglos XVI y XIX– y otro espacial –son monumentos arqueológicos aquellos producidos antes del establecimiento de la cultura hispana en el actual territorio nacional–. Limitar de este modo el alcance del concepto de monumento da una mayor precisión al instrumento legal, pero deja de lado un gran número de bienes culturales, como los de carácter histórico posteriores al siglo XIX –v. gr. todos los relacionados con la Revolución mexicana–, los etnográficos y todos aquellos producidos fuera del territorio nacional –v. gr. bienes arqueológicos y etnográficos originarios de otros países–. Estos bienes culturales que no están contemplados en la Ley Federal sobre Monumentos son controlados y protegidos por el IBCM, como veremos adelante.

DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DEL IBCM

Una vez señalado el marco normativo del cual se deriva el IBCM, y revisados en términos generales los conceptos que le imprimen su singularidad, es necesario definir el inventario para diferenciarlo de otros instrumentos de documentación de bienes culturales. Para esto nos valdremos de las “Políticas y lineamientos del registro, inventario y catalogación de monumentos arqueológicos, paleontológicos e históricos” (2006), documento normativo del INAH en el que se

establecen los ámbitos de competencia de los instrumentos que aquí nos interesan.

Se entiende por “inventario” –de bienes culturales muebles– el instrumento documental que contiene la información necesaria para la cuantificación e identificación de cada uno de los bienes muebles arqueológicos, paleontológicos, históricos –incluyendo los monumentos–, etnográficos, y reproducciones que se encuentran bajo el control único y directo del INAH, custodiados y resguardados en sus museos, almacenes, talleres o laboratorios. Este inventario es controlado por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, por medio de la Subdirección de Inventarios del Patrimonio Cultural.

De acuerdo con esta normativa, la ficha básica de inventario se conforma por cinco campos indispensables para la identificación del objeto: 1) número de inventario, 2) nombre o tema, 3) ubicación, 4) medidas y 5) registro fotográfico.

Por “registro” se entiende el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas, instrumento creado por determinación de la Ley Federal sobre Monumentos y que depende de la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas. Se conforma por cuatro secciones,⁴ entre las cuales está la de “monumentos muebles”.

Esta sección del registro constituye el instrumento que contiene la información necesaria para la identificación de cada uno de los monumentos arqueológicos, históricos muebles y paleontológicos, independientemente de quién sea su poseedor. En este instrumento, cada registro debe contener como mínimo los campos que se muestran en la tabla 1,⁵ de acuerdo con el artículo 17 del Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos.

Un tercer instrumento de documentación de colecciones es el “catálogo”, definido como “la documentación amplia y detallada de los bienes muebles e inmuebles, arqueológicos, paleontológicos e históricos,⁶ elaborada por personal especializado y bajo normas o reglas de integración y estructura-

TABLA 2

Monumentos arqueológicos y paleontológicos muebles	Monumentos históricos muebles
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ubicación. 2. Fecha de catalogación. 3. Cantidad de piezas. 4. Forma. 5. Materia prima. 6. Técnica de manufactura (no aplica en bienes paleontológicos). 7. Acabado de superficie o técnica decorativa (no aplica en bienes paleontológicos). 8. Dimensiones. 9. Época u horizonte cronológico. 10. Región cultural (en el caso de los bienes paleontológicos, se asienta la región geográfica). 11. Estado de conservación. 12. Fotografía. 13. Observaciones. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Número de catálogo. 2. Forma general. 3. Materia prima. 4. Nombre. 5. Técnica de manufactura. 6. Acabado. 7. Decoración, técnica decorativa. 8. Piezas completas o fragmentos. 9. Época. 10. Procedencia. 11. Medidas: largo, ancho, espesor, diámetro, peso. 12. Descripción. 13. Ubicación. 14. Cronología. 15. Fotografía. 16. Observaciones. 17. Datos de los participantes en la catalogación. 18. Fecha de la catalogación.

ción de la información que permite reconocer la naturaleza arqueológica, paleontológica e histórica de los bienes”.

La elaboración de los catálogos es tarea de diversas áreas del INAH, y los datos básicos de las cédulas son susceptibles de modificación, según las estrategias y decisiones adoptadas por las áreas técnicas a su cargo.

En términos generales, los datos que contiene un catálogo son los mostrados en la tabla 2.

Estos tres instrumentos, que obedecen a diferentes mandatos y objetivos, por su propia naturaleza pueden implementarse en diferente orden temporal, según los procesos de cada área y proyecto. Además, difieren entre sí por el ámbito de su aplicación: mientras que el registro incluye todos los monumentos históricos y arqueológicos, independientemente de su poseedor, el ICBM contempla sólo aquellos custodiados en forma directa y exclusiva por el INAH. A su vez, ambos instrumentos difieren del catálogo por el hecho de que este último no es propiamente un instrumento de control, sino específicamente de valoración y puesta en uso como documentos para la investigación y difusión. Por esta razón, el catálogo de colecciones no es un instrumento único dedicado a todos los monumentos muebles o a todos los bienes culturales muebles bajo resguardo del INAH. Los catálogos son instrumentos documentales dedicados a colecciones específicas o a conjuntos de colecciones, y pueden incluir ya sea monumentos, bienes culturales muebles que no son considerados monumentos o ambos.

Junto a esta diferencia existe otra, referente a la amplitud de los conceptos que configuran su objeto: bienes culturales, en el caso del inventario; monumentos históricos y arqueológicos, en el del registro, y ambos, en el de los catálogos. De

esta disparidad en cuanto a los bienes documentados en cada instrumento proviene la importancia del inventario para el cumplimiento cabal de la normatividad internacional, pues los conceptos de “patrimonio cultural” y “bienes culturales” contenidos en los tratados internacionales son más amplios que el de “monumentos históricos y arqueológicos”.⁷

En consecuencia, un gran número de bienes culturales que forman parte del patrimonio cultural no son incluidos en el registro, sino que sólo son controlados por el ICBM. Tal es el caso de las colecciones etnográficas; los documentos y bienes históricos que por su temporalidad no están incluidos en el concepto de “monumento histórico”; archivos fonográficos, fotográficos y cinematográficos, así como todos aquellos bienes culturales, sean arqueológicos, históricos, paleontológicos o etnográficos, que por tener su origen fuera del actual territorio mexicano no son considerados monumentos históricos o arqueológicos en los términos de la Ley Federal sobre Monumentos.

IMPORTANCIA DEL ICBM

Esta caracterización general del Inventario de Bienes Culturales Muebles, a partir de los campos básicos que lo conforman, de su ámbito de aplicación y de la configuración conceptual de su objeto, permite apreciar su importancia como instrumento indispensable para la protección del patrimonio cultural custodiado por el INAH, en estricto apego a la legislación nacional, a los tratados internacionales y a los estándares derivados de éstos.

La amplitud de los conceptos de “patrimonio cultural” y “bienes culturales”, junto con la adopción de estándares internacionales para la identificación y documentación de es-

tos bienes, requiere a su vez la ampliación de los campos que componen la ficha de inventario. Así, puesto que un gran número de bienes culturales no son objeto del Registro Público de Monumentos, y dado que los estándares internacionales requieren para la identificación de los objetos un rango de información más amplio que el contemplado en la ficha básica de inventario, ha sido necesario aumentar su contenido.⁸ Por esta razón la ficha técnica de inventario consta de los cinco campos de la ficha básica, más 25 campos requeridos para la identificación de bienes culturales de acuerdo con las especificidades del INAH y los estándares internacionales.⁹

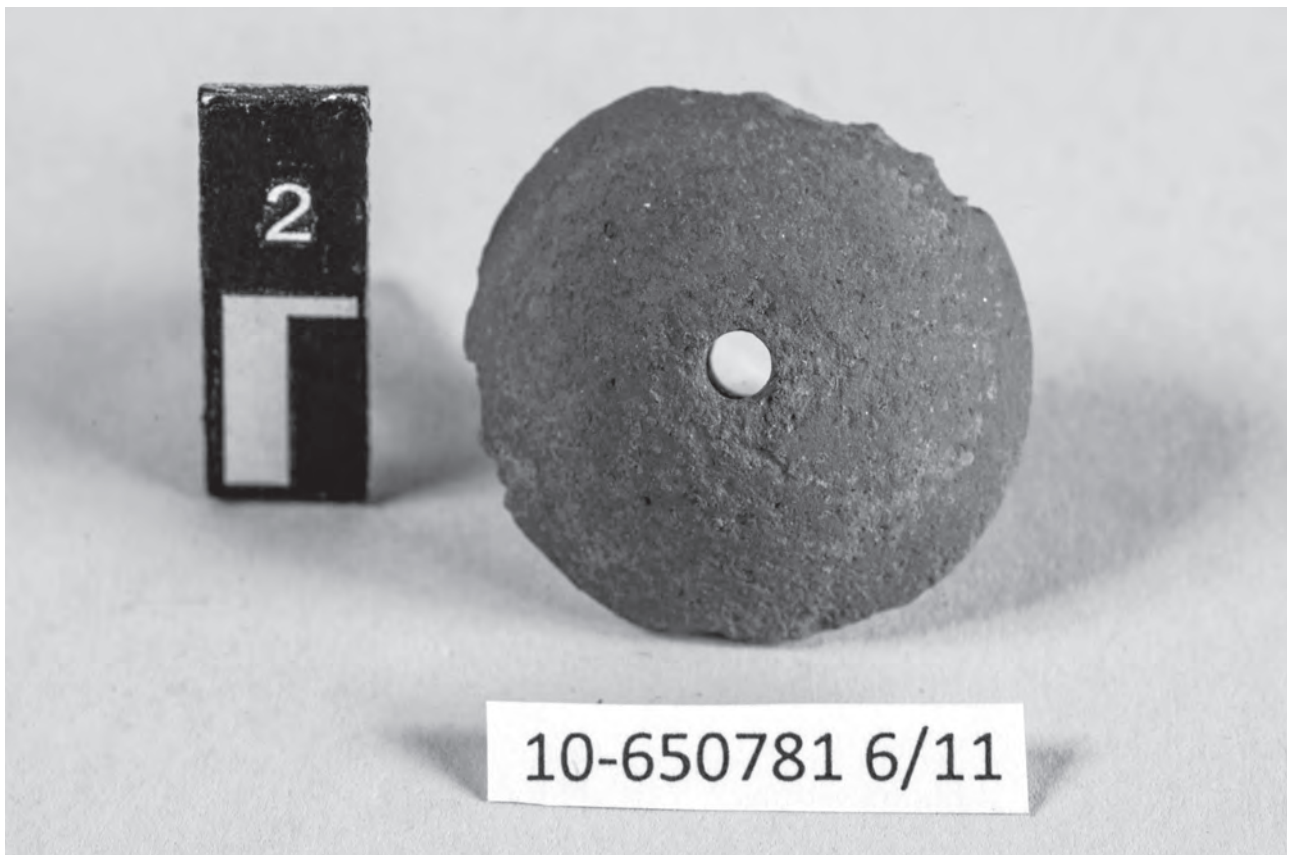
Esta ficha, resultado del esfuerzo por adaptar el inventario a los requerimientos y particularidades del INAH, en estricto apego a la legislación vigente y adoptando los estándares internacionales, excede los contenidos mínimos requeridos tanto para el registro como para el catálogo de colecciones, lo cual convierte al inventario en una herramienta que rebasa con amplitud su carácter administrativo y cuya utilidad no se limita al objetivo fundamental de proteger el patrimonio cultural de la nación.

Como instrumento de documentación de colecciones, el inventario es el punto de partida para la descripción y localización de los bienes culturales; contribuye a su protección

y a la lucha contra el tráfico ilícito; permite conocer cuantitativa y cualitativamente los bienes que integran el patrimonio de la nación y posibilita el diseño y planificación de las políticas, normas y acciones respectivas; favorece la preservación de los bienes por medio de su conservación preventiva, intervención y restauración; permite la localización y organización de la información a partir de diversos criterios técnico-científicos para facilitar la investigación sobre el patrimonio cultural y, dada la amplitud y plasticidad de su contenido, constituye un referente necesario para la elaboración de catálogos especializados, guiones científicos, materiales educativos y de difusión, etcétera.

Claro está que el inventario no sustituye al Registro Público de Monumentos ni a los catálogos. Estos tres instrumentos documentales son necesarios para el cumplimiento de diversos objetivos en sus respectivos ámbitos de aplicación. No se trata, pues, de privilegiar un instrumento en detrimento del otro, sino de reconocer su carácter interdependiente y, así, la necesidad de invertir esfuerzos en cada uno de ellos para el fortalecimiento del sistema de documentación de colecciones, pieza fundamental de nuestros museos ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



Pieza procedente de rescate arqueológico. Museo de Sitio Caja de Agua. Zona arqueológica de Tlatelolco, 2013

Notas

¹ Estrictamente hablando, este mandato proviene tanto de la Ley General de Bienes Nacionales como de la Ley General de Contabilidad Gubernamental. De acuerdo con el artículo 13 de la primera legislación referida, los bienes sujetos al régimen de dominio público de la federación son inalienables, imprescriptibles e inembargables. Por su parte, el artículo 25 de la segunda establece que los bienes muebles inalienables e imprescriptibles que estén bajo custodia de las entidades públicas deberán controlarse en un registro auxiliar sujeto a inventario.

² Artículo 5° de la convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales.

³ Para los efectos de esta ley, las disposiciones sobre monumentos arqueológicos son también aplicables a los restos fósiles “de seres orgánicos que habitaron el territorio nacional en épocas pretéritas y cuya investigación, conservación, restauración, recuperación o utilización revistan interés paleontológico”.

⁴ Cada una de ellas dedicada, respectivamente, a: 1) monumentos y declaratorias de monumentos muebles, 2) monumentos y declaratorias de monumentos inmuebles, 3) declaratorias de zonas de monumentos y 4) comerciantes de monumentos y de monumentos históricos.

⁵ De hecho, como en el caso del inventario, la ficha de registro rebasa con amplitud los campos mínimos (véase arriba).



Registro fotográfico de Bienes Culturales Muebles, 2013

⁶ Hay que notar que, si bien las políticas y lineamientos del registro, inventario y catalogación no lo enuncian en forma explícita, también se hacen catálogos de bienes etnográficos.

⁷ Esto mismo es válido para la aplicación del artículo 6° de la Ley General de Bienes Nacionales, pues en su fracción XVI se incluyen aquellos bienes culturales muebles que no están contemplados en la Ley Federal de Monumentos.

⁸ De hecho, la ficha de inventario ha sido objeto de diversas modificaciones a lo largo de su historia y el incremento de sus campos es anterior al establecimiento de estándares internacionales como el *Object id*.

⁹ Estos campos son: 1) unidad administrativa, 2) número de inventario, 3) número de catálogo, 4) número de registro, 5) otros números, 6) tipo de objeto, 7) nombre o tema, 8) autor, 9) material constitutivo, 10) forma, 11) técnica de manufactura y decorativa, 12) motivos decorativos, 13) inscripciones, 14) marca, 15) restricciones de traslado, 16) cultura, 17) época, 18) origen, 19) procedencia, 20) adquisición, 21) ubicación, 22) estado de conservación, 23) observaciones, 24) medidas, 25) peso, 26) tipo de acervo, 27) curaduría, 28) avalúo, 29) fecha y 30) archivo de imagen.

Bibliografía

“Declaración de México sobre las políticas culturales”, Conferencia Mundial Sobre las Políticas Culturales, México, 1982, en línea [http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_F6738ABFE74967624B9752C079285FA381780000/filename/mexico_sp.pdf].

“Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales”, París, 14 de noviembre de 1970, en línea [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html].

Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, México, 6 de mayo de 1972 (última reforma: 9 de abril de 2012), en línea [<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131.pdf>].

Ley General de Bienes Nacionales, México, 20 de mayo de 2004 [última reforma 16-01-2012], en línea [<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/267.pdf>].

Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 3 de febrero de 1939 (última reforma: 23 de enero de 1998), en línea [<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/170.pdf>].

“Medidas jurídicas y prácticas contra el tráfico ilícito de bienes culturales. Manual de la UNESCO”, 2006, en línea <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001461/146118s.pdf>

“Políticas y lineamientos del registro, inventario y catalogación de monumentos arqueológicos, paleontológicos e históricos y registro de comerciantes en monumentos históricos”, México, 15 de junio de 2006, en línea [<https://paginah.inah.gob.mx/modules.php?name=Cenvirdoc&file=articleCenvirdoc&sid=1656>].

Recondo Pérez, Ramón, “Restauración e Identidad, salvando la memoria”, *Revista de Arquitectura e Ingeniería*, 2006, vol. 0, en línea [<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=193915923004>].

Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, México, 8 de diciembre de 1975 (última reforma: 5 de enero de 1993), en línea [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg_LFMZAAH.doc].

“Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado”, La Haya, 26 de marzo de 1999, en línea [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html].



Fotografía © Juan Valdivia, Fototeca del MNC

Ciclo de cine documental “Nuestro mundo, 1975”

Irene Jiménez Zubillaga*

Nada como una vieja fotografía para reavivar nuestros recuerdos de décadas pasadas y dejarnos llevar por la nostalgia de lo que fue... y en la década de 1970 el Museo Nacional de las Culturas fue un “Museo vivo”, como se nombró a nuestros célebres ciclos de conferencias, sobre todo en el periodo vacacional, cuando los paterfamilias buscaban actividades con desesperación para alejar a sus hijos de las influencias de la “caja idiota” y del peligro implícito en las calles.

Con su céntrica ubicación, el Museo Nacional de las Culturas ofrecía a los niños y niñas del primer cuadro capitalino la multiplicidad de sus talleres: dibujo, cerámica, grabado en madera y qué sé yo cuantas cosas más.

Pero no sólo los pequeños tenían acceso a nuestros talleres: más de una mamá se quedaba a esperar la salida de sus hijos, y para ellas estaban los talleres de pintura, de cestería —colocaban sus sillas en el patio, cerca de la fuente, para quedar cerca del agua, que mantenía húmedas las fibras— o de macramé, esa maravilla de tejido que no requiere otro material que un cordel ni mayor instrumento que las propias manos para elaborar objetos espectaculares.

Muchos trabajadores del museo también sacábamos provecho de los talleres por medio de nuestros hijos, quienes eran los primeros en inscribirse y en contribuir a la algarabía moderada —a los maestros les costaba trabajo que no pasara de

moderada—, proveniente del patio y de los corredores, donde se colocaban mesas y sillas para acomodar a los chicos.

Mis hijos recuerdan con especial complacencia estos talleres. Fernando, ahora en su quinta década de vida, evoca el de grabado en madera, impartido por Shinsaburo Takeda, notable artista japonés. El procedimiento seguido por éste era el siguiente: primero, llevarlos a la sala, en este caso la de Japón, e interesarlos por medio de una amena charla en los objetos allí exhibidos, además de exhortarlos para que escogieran uno que desearan reproducir y pedirles que dibujaran un bosquejo de la pieza elegida. Luego se dirigían a uno de los talleres situados en la azotea del ala izquierda. Allí, después de pasar el dibujo a la tabla, aprendían el proceso completo: desde usar las gubias, entintar, colocar el papel y manejar la prensa hasta que el chico veía, maravillado, el producto de su aprendizaje. A veces Fernando aún me pregunta:

—Mamá, ¿no tendrás por ahí la guitarra de luna que grabé en el taller de Takeda?

Extraño esa algarabía contenida, ese rumor vital que convertía al Museo Nacional de las Culturas en un ente vivo, muy lejos de la “torre de marfil” que algunos investigadores desearían que fuera ❖

* Museo Nacional de las Culturas, INAH



GACETA DE MUSEOS

Ciclo de cine documental "Nuestro mundo, 1975"

© JUAN VALDIVIA, FOTOTECA DEL MNC



SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

75 ANIVERSARIO INAH