

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | AGOSTO-NOVIEMBRE DE 2018 | NÚMERO 71
45 PESOS



**Investigar, conservar
y divulgar**

SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaria María Cristina García Cepeda

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretaria Técnica

Aída Castilleja González

Secretaria Administrativa

Maribel Núñez-Mora Fernández

Coordinadora Nacional de Difusión

Adriana Konzevik Cabib

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Directora Técnica, CNME

Mónica Martí Cotarelo

Directora de Exposiciones, CNME

Eva Ayala Canseco

Director de Museos, CNME

Juan Garibay López

Encargada del despacho de la Dirección de Publicaciones, CND

Alejandra García Hernández

Subdirector de Documentación, Información y Normas, CNME

Alejandro Sabido Sánchez-Juárez

Subdirector de Exposiciones Internacionales, CNME

Miguel Ángel Trinidad

Subdirector de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix y Valenzuela

Denise Hellion Puga

María del Consuelo Maquívar

Thalia Montes Recinas

María Bertha Peña Tenorio

Rosa María Sánchez Lara

Coordinadoras del número

Gloria Falcón Martínez y Denise Hellion Puga

Editora

Gloria Falcón Martínez

Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

Apoyo logístico y redes sociales

Lucero Alva Solís

Edición y diseño

Raccorta

Apoyo editorial y difusión

Ruth Lucrecia Totolhua Cotzomi

Portada Palacio Cantón, exposición *La Flor*, 2017

Fotografía © Gliserio Castañeda García



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 71, agosto-noviembre de 2018, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Hamburgo 135, Mezzanine, Col. Juárez, C.P. 06600, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburgo 135, Mezzanine, Col. Juárez, C.P. 06600, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 30 de noviembre de 2018 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

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

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

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

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos>

Sumario

- 2 Presentación
- 4 Una exposición itinerante y su sentido:
Patrimonio cultural y megaminería
Paul Hersch Martínez
- 12 Públicos extranjeros frente a exposiciones
mexicanas
Leticia Pérez Castellanos
- 20 Embalajes elaborados para proteger
y trasladar de manera segura la colección
Thalia Montes Recinas y Rubén Pompa Tovar
- 24 El tránsito de la *Virgen de la Piedad*
del cerro de Las Campanas al Museo
Regional de Querétaro
Eva Lilia Acosta Garnica
- 30 El Museo Nacional de Arte.
Creacionismo y evolución
Jennifer Rosado Solís
- 36 *Qhapaq Ñan. Un recorrido por los Andes.*
Una experiencia museográfica internacional
Carmela Esther López Sánchez
- 42 Una museografía inmersiva.
Entrevista con Adriaan Schalkwijk
Gloria Falcón Martínez
- PUNTES**
- 48 Nuevos contextos, temas y problemas de
un museo universitario y antropológico
de la Universidad de Buenos Aires
Andrea S. Pegoraro
- RESEÑAS**
- 59 Mi experiencia en la exposición *Rojo
mexicano. La grana cochinilla en el arte*
Ruth Lucrecia Totolhua Cotzomi
- 60 *Roberto Montenegro. Expresiones del arte
popular mexicano.* Una exposición
Rosa María Sánchez Lara
- 62 El libro científico que se sitúa en el corazón
del drama: *Nacionalismo de museo. El Museo
Nacional de Antropología, 1964-2010*
Gloria Falcón Martínez
- FOTO DEL RECUERDO**
- Casa de Alfeñique
Patricia Vázquez Olvera



Tosepan Titataniske, Cuetzalan, Puebla **Fotografía** © Leonardo Durán

Presentación

Uno de los elementos constantes en este número es el afán por preguntar y mostrar las especificidades del trabajo. Cada artículo nos acerca a condiciones y preocupaciones particulares, casos concretos que comparten actividades sustantivas: investigar, conservar y divulgar. A diferencia de otras áreas académicas o de divulgación, en los museos confluyen estos tres principios rectores.

El ensayo de Paul Hersch Martínez subraya la importancia de vincular la investigación con el diseño de exposiciones museográficas que hagan llegar a la población los resultados de la misma. El investigador reflexiona acerca de las motivaciones y criterios de diseño y gestión de una exposición guiada por el compromiso ético de visibilizar el impacto negativo de la megaminería en el patrimonio biocultural.

Los resultados de la investigación deben ser compartidos con las propias comunidades. Leticia Pérez Castellanos ofrece algunos resultados de una investigación más extensa en cuanto a la percepción que tienen los públicos extranjeros sobre las exposiciones de arqueología mexicana. ¿Qué le queda a un visitante después de una exhibición referente a una cultura extranjera? ¿Se propicia así un acercamiento entre culturas?, son interrogantes que guiarán futuras investigaciones.

La exhibición de colecciones implica el manejo y traslado de ellas, y es una de las actividades constantes en los museos. En cada recinto se cuenta con experiencias diferentes de este manejo de las piezas. La historiadora Thalía Montes Recinas, en coautoría con Rubén Pompa Tovar, ambos trabajadores del Museo Nacional de Historia, revisan algunas técnicas de embalaje para el traslado de piezas que se han implementado en ese recinto. Sin ser un manual, su colaboración aporta una descripción detallada de algunas soluciones que los trabajadores del INAH han desarrollado a lo largo de los años y que anteriormente sólo se llegaba a conocer por la transmisión verbal.

La documentación de los acervos es un trabajo arduo, constante y siempre transformado. Si bien una de las fases de éste es la elaboración de descripciones catalográficas, existen piezas cuya historia muestra la polisemia de un objeto. Eva Lilia Acosta Garnica expone los resultados de una investigación sobre las peripecias de la pintura *Virgen de la Piedad*, la cual forma parte del acervo del Museo Regional de Querétaro. De seguro los lectores descubrirán en esas líneas historias y personajes que hacen las veces de héroes y villanos en cuanto a la protección del patrimonio cultural se refiere.

Al igual que las colecciones, la historia de los recintos es una ventana a la reflexión sobre el pasado institucional. Jennifer Rosado Solís ofrece un esbozo de la trayectoria del Museo Nacional de Arte, las motivaciones del proyecto, sus logros y lo que quedaba pendiente en sus casi cuatro décadas de vida.

Sin duda, cuando entramos a una sala de exhibición el diseño museográfico evoca diferentes actitudes, sentimientos, recuerdos e historias. Adriaan Schalkwijk comenta a Gloria Falcón Martínez parte del proceso de trabajo para lograr que los visitantes tengan una experiencia inmersiva.

Con Argentina tendemos puentes por medio de la colaboración de Andrea S. Pegoraro, quien hace una semblanza de la trayectoria del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, de la Universidad de Buenos Aires, una institución con más de un siglo de existencia.

Cerramos el número con reseñas de exposiciones y publicaciones, como una pequeña muestra de la diversidad de miradas de quienes recorremos y recurrimos a los museos y sus exposiciones ✦

Gloria Falcón Martínez y Denise Hellion Puga

Una exposición itinerante y su sentido: *Patrimonio cultural y megaminería*

Paul Hersch Martínez*

El trabajo de los museos en tiempos de guerra [...] debe acelerarse y desplazarse desde las rutas usuales, hacia aquellas que ayudarán a ganar batallas, a proveer y asegurar alimentos y a enseñarnos a luchar con otras armas que no son las físicas [Smith: 362].

Así se expresaba el geólogo canadiense Harlan Smith al ocuparse del tema de los museos, a propósito de la participación de su país en la Primera Guerra Mundial. En lo que sigue, y a un siglo de esas palabras, la pregunta de Smith es la nuestra: ¿qué puede aportar la actividad museográfica en el contexto de un país como México, que hoy se encuentra prácticamente en una situación de guerra en varios sentidos, incluyendo el físico, aunque ésta no sea reconocida como tal?

En este artículo se explora en forma somera el papel de la museografía ante los grandes retos sociales que enfrentamos en México en la actualidad, dada la emergencia, entre otros procesos, de una serie de iniciativas extractivistas que conforman un panorama problemático para el patrimonio biocultural del país, entendido en su dimensión más amplia.

En cuanto al primer elemento, partimos de la afirmación del italiano Giuseppe Cocchiara, enunciada 20 años después de la cita previa de Smith, pero a nuestro parecer plenamente vigente:

[...] Un museo, hoy, sólo puede estar y mantenerse vivo si refleja el alma del propio tiempo y responde a los problemas de la propia época [...] aquello que confiere sentido y justificación a un museo es el hecho de ser un lugar de cultura pública y el de servir al hombre y a sus exigencias espirituales. Por tanto, un museo no se ordena en sus salas, sino en la mente del visitante; éstas, efectivamente, han de llevarlo no frente a una “curiosidad”, sino a conocimientos históricos, sociales, técnicos [Cocchiara, 1938: 12].

Estas palabras condicen con una corriente reflexiva y aplicada existente en nuestro país respecto al sentido social y educativo de los museos y sus exposiciones. Muchas de esas reflexiones se han basado en prácticas concretas y propositi-

vas de distinto alcance y en diversos espacios socioculturales. En ese marco se pueden mencionar, a título no exhaustivo, los aportes de autores como Bonfil en la creación del Museo Nacional de Culturas Populares, las experiencias participativas de museos comunitarios en Oaxaca y Nayarit impulsadas por Camarena, Bedolla, Morales y Méndez, así como los trabajos de Lacouture, Vázquez, Barrera, Vera y otros. Se trata de una perspectiva que tiene cierto paralelismo en otros ámbitos fuera del país, al destacar el papel político del museo y de sus exposiciones temáticas (Pazos, 1998; Luke, 2002; Peers y Brown, 2003).

Así, no es una novedad en absoluto destacar a los museos como espacios trascendentales para transmitir información y dar pie a la reflexión de sus visitantes respecto a temas y problemas que interesan su vida cotidiana e involucran a la colectividad. Se habla de reflexión, pero también de estimular un movimiento afectivo en el visitante, pues, como afirma León, la manera como un museo enseña es a través de la sensibilidad y de la emoción (León, 2008: 76).

En ese sentido se señala la necesidad de convocar al público a ejercer su propio criterio ante las realidades que puede percibir en una exposición y, con esto, al ligarlas con su propia experiencia vivencial, la pertinencia de apostar a su madurez como individuo y como ciudadano. Además, emplazar a una reflexión crítica basada en el aporte de información objetiva implica la responsabilidad de brindar insumos pertinentes para la acción, de modo que norme su criterio de manera autónoma y se desempeñe con libertad en cuanto a su condición ciudadana, en particular ante desafíos con una dimensión colectiva y eminentemente política.

De este modo, el museo no apela a la figura de un visitante pasivo e inercial en busca de mero entretenimiento ni a la del creyente o adepto a manipular como depositario de verdades inamovibles o de consignas, sino a la posibilidad de que ese visitante —aparte de beneficiarse de un legítimo aporte lúdico o de entretenimiento del museo— sea interpelado en sus capacidades cognitivas y racionales, pero también en sus fibras emocionales y afectivas.

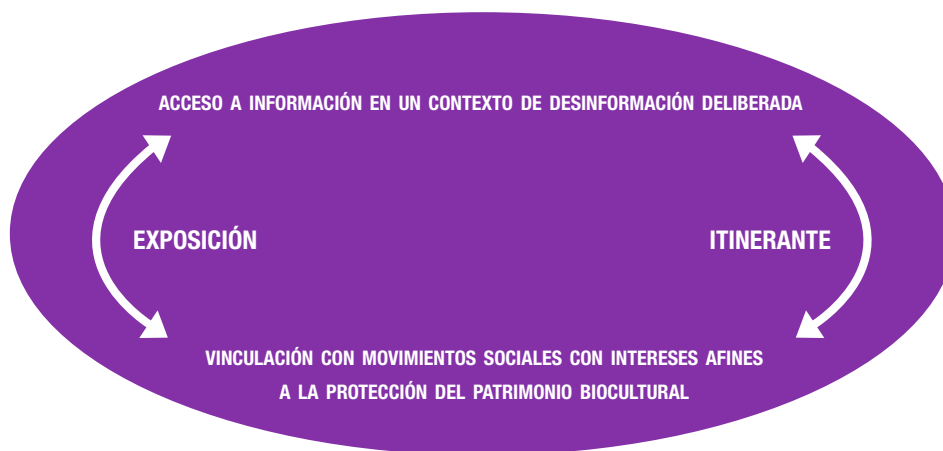


Figura 1 Articulación social de una institución ante retos problemáticos actuales, movimientos sociales y el papel de la museografía en ese contexto **Diagrama** © Paul Hersch Martínez

Sin embargo, lo anterior deriva en el cometido de apelar a la construcción de ciudadanía informada ante realidades inmediatas sin eludir su dimensión histórica, y en el de sumarse a la tarea de enfrentar, con las limitaciones inherentes a cualquier espacio museográfico, la actual tendencia a generar “subciudadanos” (Menezes y Moreira, 2017) o “ciudadanos de baja intensidad” (Aguiló, 2009).

Lo nuevo es, a su vez, la magnitud de una crisis actual en términos de cuál es el proyecto de país que hoy guía las políticas públicas, ante una vulneración manifiesta en cuanto al bien común como valor referencial. En particular, el tema de la exposición que nos ocupa remite a esa situación a partir de sus manifestaciones concretas, y exponiendo información actualizada y contundente puesta a disposición del visitante de libre criterio. Así, la exposición se pretende para brindar referentes en un contexto de desinformación deliberada relativa al problema eje del modelo extractivista que se aborda más adelante, y a su vez para motivar con ello el involucramiento de redes y movimientos sociales con intereses afines a la protección del patrimonio biocultural en el proceso de respuesta (figura 1).

Con esa perspectiva se considera la necesidad de ligar más al área de investigación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en sus diversas disciplinas y métodos, con las áreas museográficas. Es decir, la producción generada en investigaciones debe canalizarse de modo sistemático en las exposiciones. Ese simple postulado, clarificado como parte de las derivaciones programables del trabajo de investigación, puede expandir su sentido mismo, al brindar concreción a la responsabilidad esencial de socializar la información generada.

En lo que se refiere al INAH, y sin ser esto fenómeno exclusivo en dicha institución, tal señalamiento resulta pertinente porque se requiere intensificar una actividad de vinculación permanente que coadyuve a la difusión de investigaciones en espacios museográficos, pues hoy la investigación, más que un ejercicio de autismo operando en circuitos cerrados, de-

bería remitir a problemas a menudo de origen antropogénico y político que demandan soluciones a esa escala; esto no por ocurrencia discursiva, sino porque el reto de la protección del patrimonio biocultural no es hoy eminentemente técnico, sino político.

A su vez, a menudo la difusión es vista en los hechos como una actividad complementaria y hasta “opcional” o *light*. Sin pretender generalizaciones, es frecuente que los centros de trabajo carezcan de programas formales y consensuados de difusión, y que ésta no se aborde en su alcance potencial y trascendencia, ya que no existe una problematización de ese alcance ni de esa trascendencia. En ese marco, se entiende que, “lejos de cuestionar realmente la función representativa de la institución museográfica”, como afirma Pazos (1998: 34), “se retome del museo su valor de imagen para la reflexión narcisista o para el adoctrinamiento político y cultural”.

La separación entre investigación y difusión, pero además el desdén de la difusión misma desde la investigación,



Alumnos de arquitectura de la Universidad Autónoma de Morelos confeccionando las maquetas de la exposición **Fotografía** © Paul Hersch Martínez



Visita del presidente municipal de Xochitepec a la exposición con integrantes de la comunidad y cabildo **Fotografía** © L. González

no son un accidente: deberían llevarnos a explorar de dónde proviene y de qué es sintomática. Forman parte de una desvinculación mayor, que también opera entre una investigación y museografía que operan-para-sí y el mundo (no idealizado) de las organizaciones y movimientos sociales. De ahí la necesidad actual de armonizar y vincular áreas, instituciones, ámbitos sociales y disciplinas en torno a problemas eje. Con todo y sus limitaciones, la exposición itinerante pretende inscribirse molecularmente en ese esfuerzo.

ANTE UN CONFLICTO INELUDIBLE: SENTIDO Y CONTEXTO DE LA EXPOSICIÓN

Concebidos los museos como espacios que presenten realidades trascendentes y donde la dimensión estética no está reñida necesariamente con la temática a exponer, aun cuando ésta incomode a ciertas instancias o intereses por sus implicaciones, en efecto, cada vez más se asume que los espacios museográficos son referenciales para una reflexión informada que tanto necesitamos hoy en México y en América Latina en general.

Son varios los postulados que guiaron la conformación del guión y de la exposición en sí. Sin embargo, mucho más relevante es, en ese origen, el conflicto concreto que se expresa de modo evidente en la concesión, por parte del gobierno federal, del subsuelo de la relevante zona arqueológica de Xochicalco, distinguida como patrimonio cultural de la humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés), si acaso requiriéramos la venia de esa prestigiosa institución para saber lo que vale o no vale en nuestro país. Este hecho ya ha sido destacado por Gándara en fechas recientes, al pasar revista a la socialización de los valores inherentes a los sitios arqueológicos en México (Gándara, 2016).

El sentimiento de esa concesión es mayúsculo, tanto como su carácter sintomático. Sin embargo, tendríamos que pre-

guntarnos por qué no lo es, no sólo para la tecnocracia en el poder, sino incluso, en los hechos, para colegas y funcionarios en el interior de la institución.

Ahora bien, además de una toma de posición respecto al sentido de las exposiciones museográficas como instancias educativas y de toma de conciencia, la exposición de referencia se generó partiendo de una realidad que presenta diversas aristas conflictivas actuales en nuestro país: el modelo extractivo en el marco de la imposición de megaproyectos de “desarrollo” que acarrearán múltiples consecuencias negativas en las regiones y comunidades donde se instauran, promovidos al margen del interés de las comunidades, las cuales no son tomadas en cuenta, informadas y menos consultadas, pero sí sometidas a estrategias de desinformación deliberada.

El modelo extractivo es una expresión acabada de la fase actual intensiva del patrón económico dominante. Implica la consolidación del ordenamiento geopolítico clásico colonial que asignó a ciertas regiones del planeta el papel subordinado de proveedoras de materia prima, con la peculiaridad actual de hacerlo en una fase de aceleración depredadora inédita. Los efectos tienen un impacto tanto local como global y forman parte de la fase actual mundial denominada antropoceno (Fernández, 2011). La lógica de la extracción a ultranza es bastante tradicional, si bien uno de sus nuevos elementos es la intensificación potenciada tecnológicamente (véanse Svampa, 2006, 2011; Gudynas, 2009, 2012).

Este aspecto es de particular relevancia porque se contrapone de manera frontal con el cometido de proteger el patrimonio biocultural del planeta entero. Ese modelo tiene en México, entre sus expresiones más conspicuas pero no únicas, a la minería de tajo abierto por metales, y entre sus operadores y sus mecanismos de instrumentación se encuentran las políticas del gobierno federal y los mecanismos de legitimación subordinada del sistema legislativo.

Las características básicas de los megaproyectos en ese marco han sido definidas como sigue (Gutiérrez y Emanuelli [coords.], 2014: 13-15): *a*) implican el uso de recursos financieros considerables;¹ *b*) se definen y deciden al margen de las comunidades afectables y del país en que se instauran;² *c*) a menudo se traducen en la violación de uno o varios derechos humanos;³ *d*) se presentan como “realidades técnicas” que sólo están al alcance de los especialistas,⁴ y *e*) en muchas ocasiones las expresiones de resistencia, de libre expresión y legítima defensa ante dichos proyectos tienen respuestas de intimidación, criminalización y otras formas de represión y violencia.

En este caso nos referimos a las iniciativas de minería a tajo abierto para la extracción de metales, en las cuales median procesos de lixiviación con tóxicos como el cianuro, aunque el mismo patrón de grandes proyectos inconsultos con derivaciones problemáticas múltiples existe en el país

para otros emprendimientos que también se amparan en cometidos de “progreso” y “desarrollo” altamente cuestionables, megaproyectos de generación de energía, extractivistas e incluso de comunicación que implican a menudo el desplazamiento físico de familias y poblaciones, la distribución diferencial de beneficios y perjuicios, la afectación ambiental a menudo irreversible, la vulneración de la trama social, económica y cultural, así como altos costos en términos de consumo energético, de agua y otros recursos naturales, lo cual deja como secuela una impronta irreversible a nivel territorial (Acevedo y Soto, 2015).

La naturaleza multidimensional del problema eje de la exposición deriva por consiguiente en la necesidad y oportunidad de abordar la amplitud del patrimonio biocultural como referente central; así, el foco de la misma se ubica en la confluencia de las iniciativas extractivistas mineras radicales y el cometido y la materia misma de trabajo del INAH.

RELEVANCIA DEL PROBLEMA QUE MOTIVA LA EXPOSICIÓN

La exposición remite al cometido institucional básico del INAH, al resultar emplazado ante la afectación del patrimonio cultural y biocultural de la nación, ante políticas públicas permisivas de los poderes Ejecutivo y Legislativo que han facilitado el otorgamiento de concesiones a empresas mineras de tajo abierto por metales, a pesar de incluir en varios casos el subsuelo de zonas arqueológicas, como en el caso de Xochicalco.

Esto constituye un despropósito evidente cuando una entidad federal como la Secretaría de Economía vulnera la materia de trabajo de otras entidades federales, como el propio INAH, pero también la de instancias de gobierno a escala federal, estatal y local, encargadas de velar por la integridad del entorno ambiental y sanitario en su conjunto, como en el caso de la Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales (Semarnat), la Secretaría de Salud y dependencias afines, así como de las entidades federales encargadas de impulsar y apoyar la producción agropecuaria, e incluso la Secretaría de Turismo.

Fue en el marco de un proceso de cuestionamiento y denuncia de dichas irregularidades, incluido el otorgamiento de concesiones en regiones carentes aún de exploración arqueológica, que surgió la propuesta de plasmar en una exposición itinerante no sólo dicha problemática, sino una perspectiva que brindara alternativas fundamentadas ante ella, y además en un proceso de vinculación con movimientos sociales y con grupos de especialistas. En este sentido, la experiencia previa en el diseño e instalación de exposiciones museográficas (Museo de Medicina Tradicional y Herbolario del INAH en 1998 y exposiciones itinerantes sobre el árbol de lináloe en 2006-2008 y sobre flora medicinal en 2009-2010) resultaron de utilidad en el proceso.



Participación del especialista hondureño doctor Juan Almendares en reunión de pobladores con el comisario de bienes comunales en Alpuyecá, Morelos **Fotografía** © P. Hersch

A su vez, el movimiento social con el cual se articuló en Morelos la exposición es el Movimiento Morelense contra las Concesiones de Minería a Tajo Abierto por Metales; los grupos de referencia especializados en la problemática son la Red Mexicana de Afectados por la Minería (REMA: <<http://www.remamx.org/>>), el Movimiento Mesoamericano contra el Modelo Extractivo Minero (<<http://movimientom4.org/>>) y la organización civil canadiense Miningwatch con sede en Toronto (<<http://miningwatch.ca/es/>>). Dichas redes agrupan a su vez a una serie de movimientos sociales de diversas entidades de la república, así como de Centroamérica y Canadá.

CONFORMACIÓN DEL EQUIPO DE TRABAJO Y CONFLUENCIA DE APORTES

La realización del guión museográfico requirió conformar un equipo de trabajo que documentara el contenido expositivo. Se realizó una búsqueda amplia de elementos gráficos, además de que numerosas imágenes integradas son originales, generadas por el propio equipo, provenientes de tomas en encuentros y de visitas a localidades en Guerrero, Puebla y Morelos; a su vez se contó con imágenes aportadas por fotógrafos externos, colegas y movimientos sociales. Este proceso de aproximaciones sucesivas precisó también el concurso de colaboradores de movimientos y redes en la revisión de pasajes del guión, lo cual enriqueció la perspectiva en forma significativa.

A partir de una revisión biblio-hemerográfica amplia, el guión se estructuró en cinco secciones, siguiendo una lógica evolutiva, de modo que luego de un apartado *introdutorio* (a), se expone el *problema* (b) en sus diversas vertientes, para luego presentar a continuación sus *orígenes históricos* (c) y de ahí pasar a sus *efectos* (d), finalizando con un apartado sobre la *respuesta* (e) o respuestas posibles ante el problema. Este ordenamiento permitió informar y contextualizar, pero también derivar la exposición en una dirección propositiva.

El guión también incorpora datos procedentes de investigación original, facilitados por sus autores, incluidos estudios de caso de los efectos cuantificables en este tipo de megaproyectos, relativos a la evolución en la disponibilidad



Visita de escolares nahuas en la sede de la Cooperativa Tosepan Titataniske, Cuetzalan, Puebla **Fotografía** © Leonardo Durán

de agua del estado de Morelos, por Andrea Bolongaro, de la Academia Nacional de Investigación y Desarrollo; a la contaminación por metales pesados en agua y lodo de río en la comunidad de Carrizalillo, Guerrero, por Flaviano Bianchini, de la agencia no gubernamental Source International, y a las afectaciones a la salud de pobladores de la misma comunidad de Carrizalillo, por Miguel Ángel Mijangos, de la organización Procesos Integrales para la Autogestión de los Pueblos.

El guión, su gráfica y sus fuentes quedaron plasmados en una publicación (Hersch *et al.*, 2014)⁵ que forma parte de los materiales de referencia para expandir su alcance, distribuidos en cada sede donde se ha presentado la exposición.

VINCULACIONES INTRA E INTERINSTITUCIONALES. COLABORACIÓN ACADÉMICA

A su vez, el trabajo se concretó gracias a la participación de varias dependencias del INAH: Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, Coordinación Nacional de Antropología, Delegación Morelos, Dirección de Operación de Sitios, Museo Regional Cuauhnáhuac, Escuela Nacional de Antropología e

Historia (ENAH), Museo del Ex Convento de Tepoztlán, Dirección de Publicaciones, así como de entidades académicas externas: Facultad de Humanidades, Facultad de Arquitectura y Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM); el Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Golfo, con sede en Xalapa.

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA EXPOSICIÓN

Gráfica y cédulas

Por la naturaleza del tema y el carácter itinerante de la exposición, el componente gráfico es el más importante. Esta muestra presenta en su sección inicial tres mapas del país, confrontando: *a*) zonas de conservación natural y asentamientos de pueblos originarios (patrimonio biocultural), *b*) zonas arqueológicas registradas y concesiones de minería a tajo abierto, y *c*) zonas de conservación natural y concesiones de minería a tajo abierto. Esto ilustra las tensiones existentes en la interpretación de un territorio.

En cuanto al componente cartográfico que consigna zonas arqueológicas, se requirió la participación de un colega arqueólogo de la Dirección de Operación de Sitios del INAH y de una estudiante de posgrado del Instituto de Geografía de la UNAM (véanse los créditos adelante). Eso permitió a su vez impulsar en el interior de esa instancia del INAH el ejercicio de confrontar sitios arqueológicos con concesiones mineras otorgadas, lo cual resulta de suma relevancia como insumo para revisar las políticas actuales institucionales (Hersch, 2013 a-c; véanse las cédulas alusivas a la exposición en Hersch *et al.*, 2014: 77).

Maquetas

La necesidad de dinamizar los recursos expositivos previene la itinerancia de la exposición hizo que, además del componente gráfico, se elaboraran seis maquetas para ilustrar la condición contrastante de tres espacios físicos a propósito de la instauración de minas de tajo abierto por metales.

Cada región fue seleccionada por la relevancia del problema en la misma, eligiéndose dos casos de explotaciones mineras a tajo abierto ya consumadas: *a)* Cerro San Pedro, a 8 kilómetros de la capital de San Luis Potosí, explotación emblemática por su alcance y por la magnitud de sus consecuencias, y *b)* Carrizalillo, en Guerrero, una explotación también ilustrativa por encontrarse en curso de afectación radical.

El tercer juego de maquetas corresponde a la explotación proyectada en torno al cerro El Jumil, en Morelos, a 12 kilómetros de Cuernavaca, que implica a la zona arqueológica de Xochicalco. Se trata asimismo de un caso emblemático, pues no sólo ilustra el daño potencial que implicaría dicha instalación, en la actualidad avanzada en su etapa de exploración, sino la afectación potencial a una zona arqueológica cuyo subsuelo ha sido ya brindado en concesión por la Secretaría de Economía.

En cada uno de los tres casos se muestran dos momentos: el de la región previa a la instauración de la mina y el de la región con la mina ya establecida. Las maquetas fueron elaboradas por un equipo de seis estudiantes de la licenciatura

de arquitectura de la UAEM, coordinados por su profesor (véanse los créditos en Hersch *et al.*, 2014: 77).

Aparte de datos provenientes de fuentes como el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), una base de referencia para la elaboración de las maquetas fue información aportada por las mismas empresas en sus documentos disponibles en la web, incluyendo sus manifestaciones de impacto ambiental, así como por datos de la Secretaría de Economía y del Instituto de Geografía de la UNAM. Se contó con asesoría de los movimientos y redes sociales a fin de contrastar la información recabada, incluyendo información aportada desde Canadá mediante el apoyo de la organización Miningwatch.

Espacio en memoria de las víctimas

El otro objeto básico en la exposición, ubicado en la tercera sección, a la cual llamamos Efectos, es una base negra con un florero, veladora y flores, acompañando a las cédulas y la gráfica alusivas a las víctimas de la violencia ejercida contra opositores a las iniciativas de minería a tajo abierto por metales, tanto en México como en América Latina (véase Hersch *et al.*, 2014: 38-39). Se trata de un momento particular de la propuesta, lo cual ha sido constatado al observar las visitas en varias sedes, pues apela a una dimensión emotiva que alude a una dinámica violenta no resuelta a propósito del tema de la exposición. Si bien las exposiciones museográficas consignan imágenes relativas a la violencia extrema —como la gráfica del siglo XVI a propósito de la Conquista—, es inusual que refieran a temas de violencia actual.

Ambientación sonora

Se produjo una pista sonora reproducida a permanencia para ambientar la sección Orígenes del Problema y la primera parte de la sección final sobre Respuestas al mismo, mediante dos registros contrastantes: explosiones, alarmas y maquinaria en la mina de Carrizalillo, alternado con cantos de aves.

Foros y presentaciones

La itinerancia de la exposición en su primer año se presenta en la tabla 1, contando con presentaciones temáticas co-

SEDE	RECEPTOR	FECHAS	VISITANTES (APROX.)
Museo Regional Cuauhnáhuac, Cuernavaca	Juan Contreras Oteyza	15 de noviembre de 2014-20 de febrero de 2015	46 000
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca	Ina Larrauri	10-27 de marzo de 2015	8 000
Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México	Gabriela Espinosa Verde	15 de abril-8 de mayo de 2015	5 600
Museo del Ex Convento de Tepoztlán, Morelos	Marcela Tostado	1 de julio-9 de agosto de 2015	15 800
Casa de la Cultura de Cuetzalan, Puebla	Leonardo Durán	16-30 de agosto de 2015	4 000
Cooperativa Tozupan Titataniske, Cuetzalan, Puebla	Leonardo Durán	5 de septiembre-18 de noviembre de 2015	4 000
CIESAS Golfo, Xalapa, Veracruz	Hipólito Rodríguez	20 de noviembre-15 de diciembre de 2015	4 000
TOTAL APROXIMADO DE VISITANTES: 87 400			

Tabla 1 Itinerancia de la exposición en su primer año **Elaboró** Paul Hersch Martínez

laterales por parte de expertos, así como con la proyección del video ya mencionado de la exposición, seguidos de debates en cada sede.

Es necesario destacar que las actividades incluyeron visitas guiadas con grupos de habitantes provenientes de localidades afectables por la existencia o la cercanía de concesiones ya otorgadas, incluyendo visitas de ayudantes municipales y de comisarios y comisariados ejidales, así como de bienes comunales (Museo Regional Cuauhnáhuac y CIESAS Golfo), además de visitas dirigidas a niños y estudiantes (ENAH, UAEM, Casa de la Cultura de Cuetzalan, Cooperativa Tosepan Titataniske y CIESAS Golfo).

Las sedes receptoras en 2016 fueron la Biblioteca Carlos Fuentes en Xalapa, la Parroquia de Miacatlán en Morelos, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Museo Regional de Guerrero en Chilpancingo y la Delegación del INAH en Morelia, Michoacán. Los criterios seguidos para la elección de sitios han sido la disponibilidad de los mismos, pero también la existencia de movimientos sociales relativos al tema.

Viñetas de Andrés Rábago

Como una medida para dinamizar la trama expositiva, se incorporaron en la gráfica de las cuatro secciones 20 viñetas elaboradas por el caricaturista del diario español *El País* Andrés Rábago, *el Roto*, quien otorgó su autorización expresa. Pudimos constatar que las viñetas resultaron ilustrativas, aligerando y sintetizando el despliegue discursivo.

Video de la exposición

El video de la exposición, producido en forma expresa para la misma, se reproduce a permanencia en la sección Efectos. Se partió de una revisión amplia de material videográfico disponible en internet y también de tomas directas obtenidas en Carrizalillo, Guerrero, en El Jumil y Tetlama, en Morelos, y de entrevistas con integrantes de movimientos de resistencia. El video, de 43 minutos de duración, se incorporó a internet en la base de YouTube, localizable mediante el título de la exposición: *Patrimonio biocultural y megaminería*. Éste ha resultado de suma utilidad en la difusión, con y sin exposición, en particular entre jóvenes en comunidades de Morelos, Puebla, Guerrero, Sonora, Veracruz y otras entidades.

IMPACTOS Y PERSPECTIVAS

a) Papel de la exposición en la sensibilización de presidentes municipales y sus cabildos

La muestra ha sido visitada por presidentes municipales y personal de cabildo de diversas comunidades en el estado de Morelos; en el caso de los municipios de Xochitepec y Miacatlán, sus presidentes municipales e integrantes de los cabildos fueron invitados por grupos de pobladores a visitarla.

Al finalizar las visitas, los pobladores presentaron una petición para declarar en cabildo el rechazo a este tipo de minería, y en ambos casos esto derivó efectivamente en sesiones donde se formalizó la declaración de municipios libres de minería a tajo abierto por metales, una determinación que además ha sido revalidada en ambos municipios con el cambio de gobierno.

b) Papel de la exposición como referente para grupos de pobladores

La muestra también ha sido de utilidad para generar instancias organizativas para la defensa del territorio, al convocar a pobladores de todas las edades, incluyendo niños, jóvenes, campesinos, autoridades locales y maestros, entre otros.

c) Exposiciones derivadas a partir de material impreso en lonas para itinerancia en pequeñas comunidades

La muestra ha sido reproducida y expuesta en Hermosillo, Sonora; Xochitepec, Morelos, y en Canadá, donde, traducida, se presentó en la Universidad de Quebec. Para ese efecto se han distribuido los materiales de cédulas y de gráfica a los interesados (52 láminas), además de facilitarles una selección de los elementos que se consideren sustantivos para los casos en que se precise reducir la extensión de la muestra.

CONCLUSIONES

La exposición forma parte de un proceso articulado, al involucrar instancias diversas de la misma institución e instancias académicas externas a la misma, así como a movimientos sociales regionales y nacionales, e incluso del extranjero. La experiencia generada ilustra la posibilidad de generar impacto en diversos niveles, incluyendo la toma de decisiones políticas en autoridades municipales, vinculando a la investigación con una difusión y un trabajo museográfico redimensionados en una dirección propositiva, motivando la reflexión y la acción. A su vez coadyuva a la reflexión interna institucional respecto a la coherencia con su propio cometido; involucra como participantes a estudiantes; proyecta a la institución al diversificar los diversos ámbitos de interlocución y generar materiales que quedan en la población a diverso nivel. Se plantea que esto evidencia la posibilidad de generar procesos integrales y dialógicos en torno a las funciones sustantivas del INAH. La crítica puede ser fundamentada, pero no es valedera si no desemboca en propuestas aplicativas y viables.

AGRADECIMIENTOS

La exposición fue posible gracias al valioso aporte de numerosos participantes cuyo nombre se encuentra consignado en el libro-guía de la exposición (Hersch *et al.*, 2014: 77) ✦

* Programa Actores Sociales de la Flora Medicinal en México, INAH.

Notas

¹ Planteados a gran escala, al mediar una intensificación económica, temporal y territorial generan transformaciones y afectaciones socio-espaciales que a menudo son irreversibles (Gutiérrez y Emanuelli [coords.], 2014: 13-14).

² Lo cual conlleva que su planeación, construcción y ejecución se decida a menudo sin el conocimiento ni la participación de las poblaciones involucradas (Gutiérrez y Emanuelli [coords.], 2014: 15).

³ Entre éstos, a la salud, el agua, la alimentación, el medio ambiente, la vivienda, el trabajo, la seguridad de la persona y el hogar, la libertad contra tratos crueles, inhumanos y degradantes, así como de circulación, lo cual intensifica la desigualdad, los conflictos sociales y la segregación, afectando a los sectores más vulnerables, en particular a niños, mujeres y pueblos originarios (Gutiérrez y Emanuelli [coords.], 2014: 14).

⁴ Esto fortalece los procesos de exclusión y la discriminación en la toma de decisiones, afectando los derechos a la participación, la consulta y el consentimiento informado (Gutiérrez y Emanuelli [coords.], 2014: 15).

⁵ El documento citado puede consultarse en la siguiente dirección: <<http://www.enevolcan.com/edicionvirtual/megamineria/HTML/files/assets/common/downloads/publication.pdf>>.

Bibliografía

Acevedo, Marlen Cardona e Irma Soto Vallejo, "Sostenibilidad y riesgo del desarrollo desde el modelo extractivo en territorios mineros", *Sustentabilidad(es)*, vol. 6, núm. 12, 2015, pp. 83-109, recuperado de: <<http://www.sustentabilidades.usach.cl/sites/sustentable/files/paginas/12-02.pdf>>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

Aguiló, Antoni Jesús, "La ciudadanía como proceso de emancipación: retos para el ejercicio de ciudadanía de alta intensidad", *Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 9, 2009, pp. 13-24, recuperado de: <<http://www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/viewFile/197698/264897>>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

Barrera Bassols, Marco y Ramón Vera Herrera, "Todo rincón es un centro. Hacia una expansión de la idea de museo", *Cuicuilco*, nueva época, vol. 3, núm. 7, 1996, pp. 105-140.

Bedolla Giles, Ana Graciela, "Apuntes para una política educativa en los museos del INAH", *Gaceta de Museos*, 3ª época, núm. 58, abril-julio de 2014, pp. 14-19.

Bonfil Batalla, Guillermo, "El Museo Nacional de Culturas Populares", *Nueva Antropología*, vol. v, núm. 20, 1983, pp. 151-155.

Cocchiara, Giuseppe, *La vita e l'arte del popolo siciliano nel Museo Pitré*, Palermo, F. Ciuni, 1938.

Fernández Durán, Ramón, *El antropoceno. La expansión del capitalismo global choca con la atmósfera*, Madrid, Virus, 2011, recuperado de: <<http://libros.metabiblioteca.org:8080/bitstream/001/490/1/EL%20ANTROPOCENO.pdf>>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

Gándara, Manuel, "Archaeological Sites in Mexico: New Thinking on Socializing the Values of Heritage Sites", *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol. 39, núm. 3, 2016, pp. 414-432, doi: 10.1080/07053436.2016.1243831, recuperado de: <<http://dx.doi.org/10.1080/07053436.2016.1243831>>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

Gudynas, Eduardo, "Diez tesis urgentes sobre el nuevo extractivismo. Contextos y demandas bajo el progresismo sudamericano actual", en *Extractivismo, política y sociedad*, 2009, pp. 187-225, recuperado de: <<http://www.gudynas.com/publicaciones/GudynasNuevoExtractivismo10Tesis09x2.pdf>>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

_____, "Estado compensador y nuevos extractivismos. Las ambivalencias del progresismo sudamericano", *Nueva Sociedad*, núm. 237, 2012, pp. 128-146, recuperado de: <www.nuso.org>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

Gutiérrez Rivas, Rodrigo y María Silvia Emanuelli (coords.), *Protocolo de actuación para quienes imparten justicia en casos relacionados con Proyectos de Desarrollo e Infraestructura*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2014.

Hersch Martínez, Paul, "Agujeras o agujeramos: los caminos para conseguir lo que se quiere", *En el Volcán*, núm. 18, febrero de 2013a, pp. 11-18, disponible en: <<http://enelvolcan.com/>>.

_____, "Algunos efectos sociales de la iniciativa de megaminería tóxica en Morelos. Narrativa de un proceso en curso", *En el Volcán*, núm. 23, julio de 2013b, pp. 21-46, disponible en: <<http://enelvolcan.com/>>.

_____, "Efectos patológicos previsibles de la iniciativa de minería a tajo abierto en el cerro El Jumil, Temixco, en la salud pública", *En el Volcán*, núm. 19, marzo de 2013c, pp. 32-37, disponible en: <<http://enelvolcan.com/>>.

Hersch Martínez et al., *El oro o la vida. Patrimonio biocultural y megaminería: un reto múltiple*, México, INAH (Patrimonio Vivo), 2014, recuperado de: <<http://www.enevolcan.com/el-cuexcomate/461-megamineria>>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

Lacouture Fornelli, Felipe, "La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio", *Cuicuilco*, nueva época, vol. 3, núm. 7, 1996, pp. 11-30.

León García, María del Carmen, "Historia, antropología y museos en México. Metodología y reflexión para la investigación histórica y antropológica en museos y exposiciones", *La Historia Enseñada*, núm. 12: "Museos, historia y memoria", México, Clío, 2008, pp. 73-105.

Luke, Timothy W., *Museum Politics. Power Plays at the Exhibition*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2002.

Menezes Albuquerque, Newton de, y Ecila Moreira de Meneses, "El golpe en Brasil como construcción de la 'democracia' de la subciudadanía", *Polis (Santiago)*, vol. 16, núm. 46, 2017, pp. 19-38.

Pazos, Álvaro, "La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología", *Política y Sociedad*, núm. 27, 1998, pp. 33-45.

Peers, Laura y Alison K. Brown, *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*, Londres, Routledge, 2003.

Smith, Harlan, "The Work in Museums in War Time", *The Scientific Monthly*, vol. 6, núm. 4, 1918, pp. 362-378.

Svampa, Maristella, "Movimientos sociales y nuevo escenario regional: las inflexiones del paradigma neoliberal en América Latina", *Sociohistórica*, núms. 19-20, 2006, pp. 141-155.

_____, "Pensar el desarrollo desde América Latina", 2011, recuperado de: <<http://www.maristellastvampa.net/archivos/ensayo56.pdf>>, consultada el 3 de septiembre de 2017.

Vázquez Olvera, Carlos, "Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos", *Cuicuilco*, núm. 44, 2008, pp. 5-14.



Públicos extranjeros frente a exposiciones mexicanas

Leticia Pérez Castellanos*

En este artículo presento parte de los resultados de la investigación a largo plazo “Diplomacia cultural, exposiciones internacionales y comprensión intercultural”, un estudio de la exposición *Aztecs: Conquest and Glory* presentada en tres sedes de Australasia¹ entre 2013 y 2015. La investigación es resultado de la colaboración entre el Programa de Estudios de Museos y Patrimonio de la Universidad de Victoria en Wellington, Nueva Zelanda, y el Posgrado en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), realizada por la doctora Lee Davidson y quien esto suscribe.

En este texto me centro en dos de las interrogantes que motivaron nuestro trabajo: ¿estos eventos refuerzan estereotipos culturales o promueven la comprensión entre culturas? En última instancia, ¿qué sentidos generan en sus visitantes?

EXPOSICIONES INTERNACIONALES. PROPÓSITOS Y ASPIRACIONES

Las exposiciones internacionales son eventos recurrentes en la escena cultural mundial de hoy en día. Cada año cientos de objetos viajan de un país a otro para encontrar un nuevo escenario y ser presentados bajo distintos argumentos curatoriales y propuestas museográficas. No sólo viajan las colecciones: también lo hacen las personas que, como profesionales al cuidado de éstas, representan los intereses de las instituciones prestatarias para acompañar en forma vigilante todos los procesos de empaque, traslado, desempaque, manipulación e instalación. Aunados a los movimientos físicos, hay traslados simbólicos, dado que los objetos representan ideas, al comunicar los sentidos de la cultura exhibida ante un público ajeno a este contexto de referencia.

La importancia de este ámbito tan dinámico de larga historia no es menor. De hecho, su relevancia los lleva a formar parte de las relaciones culturales y políticas internacionales, y a ser un componente central de la diplomacia cultural. En México, su trayectoria no es menor; tan sólo entre 1990 y 2012 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) participó en 152 proyectos (Pérez, 2013; Soraiz, 2015).

Pero ¿cuáles son los fines que se persiguen en su organización? En el curso de la investigación ubicamos que los propósitos puede interrelacionar tres dominios, cada uno con

mayor o menor peso y orientados por sus especificidades: el diplomático, vinculado con el contexto de las relaciones internacionales de los países y el interés en presentar una imagen particular; el relativo a la misión —incrementar el número de visitantes, desarrollo de públicos, reputación, fortalecer la cooperación internacional, formación profesional, difusión del patrimonio—, y el relacionado con el mercado, es decir, a la generación de ganancias, el incremento de la venta por entradas y en la tienda de *souvenirs*, así como los patrocinios (Davidson y Pérez, en prensa).

UN INTERCAMBIO EXPOSITIVO—UNA INVESTIGACIÓN

Pese a que las exposiciones internacionales ocupan gran parte del tiempo y de los presupuestos de los principales museos del mundo, la investigación museológica las ha abordado poco. Si bien existen algunas publicaciones relevantes (Archavala, 2005; Pérez, 2013; Tarasoff, 1990), la práctica de organizar exposiciones y los resultados que alcanzan casi no se han considerado desde el punto de vista de los profesionales que las organizan ni de los públicos que las visitan.

La propuesta de abordar el estudio de un caso expositivo y su movilidad entre distintas sedes se derivó de dos coincidencias: por un lado, mi colega Lee Davidson había iniciado el análisis de la exposición *Etu Ake. Standing Strong*² con un enfoque similar (Davidson y Crenn, 2014); por el otro, esta exposición, renombrada *Etu Ake. Orgullo maorí*, constituyó la reciprocidad de la muestra sobre los aztecas que viajó a Australasia. Dado el antecedente de la investigación sobre la exposición maorí, Davidson y yo valoramos la pertinencia de dar seguimiento a ese primer análisis y embarcarnos en el seguimiento del viaje de *Aztecs*.

UN INTERCAMBIO EXPOSITIVO INTERNACIONAL

Los directivos del museo neozelandés Te Papa Tongarewa (Te Papa) estaban interesados en presentar exposiciones internacionales y explorar opciones para diversificar su oferta, lo cual llevó a su entonces director, Seddon Bennington, a iniciar pláticas con el INAH, a la par que conversaba con sus colegas en el Melbourne Museum y en el Australian Museum para ubicar un proyecto colaborativo entre las tres instituciones.



Acceso al museo Te Papa Tongarewa **Fotografía** © Leticia Pérez Castellanos

Al solicitar la exposición en el INAH, supieron de su política de trabajar por reciprocidad; es decir, por medio del intercambio de exposiciones sin el pago de una renta. Si México enviaba una exposición a Australasia, ¿qué recibiría a cambio? En ese tiempo, Te Papa trabajaba en la itinerancia *Etu Ake. Stading Strong*, la cual se presentaría en París, Francia, y en Quebec, Canadá, y tendría un tiempo de “descanso” en el continente americano. Así, se consideró como la opción idónea para el intercambio, además de que en México no se había presentado una muestra sobre la cultura maorí.

Etu Ake. Orgullo maorí se exhibió en el Museo Nacional de las Culturas de marzo a julio de 2012, a la par que se continuó la planeación y desarrollo de *Aztecs*, proyecto de colaboración tripartita, con costos compartidos y reutilización de componentes. En éste, Te Papa encabezó las negociaciones y trianguló la información entre los museos australianos y la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, la cual representaba a las 16 instituciones prestatarias.

Se trató de un proyecto de larga escala, de aproximadamente seis años de trabajo colaborativo, durante los cuales hubo cambios estructurales en Te Papa y en el INAH; se enfrentaron problemas para la salida de la obra y en la primera sede se asumió un tiempo récord montaje. En total, alrededor de 70 profesionales intervinieron en diferentes etapas del proceso.

En particular, ¿qué se buscaba? Te Papa tuvo entre sus propósitos mejorar la reputación internacional del museo, así como poner al alcance de sus públicos en Wellington este tipo de muestras, “para una sociedad que sufre la tiranía de la distancia en relación con las mayores atracciones del mundo”. Se buscaba traer una exposición “desde la fuente”, el incremento y diversificación de los visitantes (Davidson y Pérez, en prensa).

En México, el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) declaró que estas exposiciones buscan “[...] servir como vía de intercambio cultural: poner en contacto al extranjero con los valores de la cultura nacional” (Conaculta, 2007: 73). Así, con *Aztecs*

[...] no sólo fortalece el intercambio cultural y estrecha lazos de amistad con los países de ese continente, sino que abre las puertas para mostrar la riqueza de la cultura a pueblos muy distantes en la geografía y poco familiarizados con Mesoamérica [INAH, boletín de prensa].

UNA INVESTIGACIÓN

Al igual que el proyecto que la originó, la investigación incluyó un enfoque colaborativo a largo plazo —cuatro años—, en el que enfrentamos retos muy similares a los que narraron los profesionales de los museos que participaron en la organización de la exposición relativos a la comunicación, la diferencia en husos horarios, el lenguaje y los marcos culturales e institucionales (Davidson y Pérez, en prensa).

En un estudio cualitativo como el llevado a cabo, la reflexividad del investigador es un componente a considerar, por lo cual hicimos explícitos los contextos desde los cuales procedíamos (tabla 1).

El objetivo general fue investigar tanto la “producción”, por medio de la práctica museológica, como la “recepción”, a través del análisis de las experiencias de los visitantes, además de cómo cambian los significados generados y se reelaboran a medida que la exposición transita de un contexto a otro (itinerancia). Consideramos a la exposición como el ámbito en que ocurren intercambios, interpretaciones y representaciones; un sitio de encuentros entre profesionales de museos, visitantes, objetos de culturas antiguas, significados, prácticas e identidades. Al reconocer el contexto dinámico de la exposición en su itinerancia, admitimos que una exposición nunca es la misma.

La metodología partió de integrar un marco conceptual multidisciplinario, al integrar aportes de los campos con un enfoque cualitativo. Los métodos privilegiados fueron la entrevista a profundidad y el análisis de contenidos.

En lo relativo a las entrevistas con los visitantes, asumimos un enfoque a mediano plazo. La literatura de museos admite que la experiencia de visita no puede ser capturada en toda su complejidad en la salida inmediata ni mediante

LETICIA PÉREZ CASTELLANOS	LEE DAVIDSON
Mexicana	Neozelandesa
Hablante de español e inglés	Hablante de inglés
Relacionada con el INAH. Fue subdirectora de Exposiciones Internacionales cuando se iniciaron las negociaciones de la exposición y hasta diciembre de 2013, cuando ya había comenzado la itinerancia de la misma.	Relacionada con Te Papa. El programa de estudios realiza prácticas de manera constante en este museo.
Las dos han visitado el país de la otra.	
Ambas están interesadas en los estudios de públicos.	

Tabla 1 Reflexividad del investigador: proyectos, contextos y colaboración

cuestionarios estandarizados que reducen la diversidad y profundidad de sentidos (Falk, 2013). En total realizamos 82 entrevistas con visitantes, entre dos y seis semanas después de su visita. Cuando los visitantes accedieron, realizamos entrevistas de seguimiento entre seis y 10 meses después de la visita.

En específico, utilizamos la entrevista narrativa por el método biográfico (Wengraf, 2001). Se trata de un enfoque muy abierto en el que se pide al entrevistado que relate su visita tal como la recuerda y con tanto detalle como pueda. El entrevistador sólo escucha tratando de no interrumpir, y mientras tanto va tomando notas. Una vez concluida esta parte, se realizan preguntas específicas basadas en una guía temática.

LA EXPOSICIÓN COMO SITIO DE ENCUENTROS CON EL OTRO

Los recuentos narrativos de los visitantes adquieren sentido al contextualizarlos en relación con el tipo de proyecto que se desarrolló y sus particularidades. Otros enfoques de exposiciones pueden llegar a “sensacionalizar” los temas y a detonar sentidos sesgados acerca de las temáticas presentadas.

Aztecs buscó en forma premeditada alejarse de este enfoque y ofrecer un punto de vista más antropológico. Te Papa incorporó evaluaciones previas en su proceso de diseño para acceder a los conocimientos de los visitantes potenciales; así fue posible saber que pocos participantes ubicaban en tiempo y lugar a los mexicas, por lo que era imprescindible dar un contexto de lugar y tiempo en relación con otras culturas conocidas.



El Templo Mayor y la Catedral, Ciudad de México **Fotografía** © Leticia Pérez Castellanos



El *tzompantli* en el Museo del Templo Mayor **Fotografía** © Leticia Pérez Castellanos

Los equipos de diseño declararon que buscaron representar a la cultura mexicana en una forma que caracterizara a la sociedad en su conjunto. Lynette Townsend, la curadora neozelandesa, adoptó un enfoque basado en su experiencia previa en el desarrollo de exposiciones con diferentes grupos étnicos para la Galería Comunitaria de Te Papa, a fin de que la muestra, en sus propias palabras, “hablara por o en representación del pueblo mexicano”, en un ejercicio mediante el cual “los mexicanos se sintieran orgullosos” (Davidson y Pérez, en prensa).

La perspectiva interpretativa buscó ser respetuosa, sin emitir juicios; cautivadora, pero no sensacionalista, y balancear el sacrificio con otros temas como el arte y la vida diaria.

¿QUÉ SENTIDOS GENERÓ EN LOS VISITANTES?

La metodología utilizada reveló los sentidos que los visitantes otorgaron a la exposición, al reconocer —como lo han constatado años de investigación de públicos— que ellos generan sus propias interpretaciones y narrativas (Roberts, 1997). Las exposiciones no tienen un significado fijo; éste se produce, reproduce y se negocia en los encuentros entre visitantes, contenidos, objetos y atmósferas.

A pesar de tener que “negociar” con una cultura ajena en tiempo y espacio, los visitantes encontraron formas de relacionarse con los contenidos: fueron capaces de conectarse con el otro y utilizaron diversas estrategias a las que

podemos calificar como perspectivas cosmopolitas.³ En las entrevistas de seguimiento encontramos que los sentidos persistieron y evolucionaron en el tiempo después de la visita; también conocimos el valor que les asignan a este tipo de exposiciones.

La riqueza de las narrativas expresadas es muy amplia; sin embargo, a modo de ejemplo, extraigo algunos pasajes que ilustran diversas estrategias para negociar las diferencias.

Fueron capaces de identificar similitudes o variaciones: “Es fácil distraerte por los aspectos dramáticos de la cultura azteca, pero también tienes que pensar que la vida sigue para la mayoría de la gente, cientos de personas, tienen que comer, dormir, comprar cosas”.

Utilizaron los objetos como testigos de un tiempo remoto, enfatizando su aura: “Por un momento te sientes completamente sorprendido al saber que potencialmente la vida de alguien estuvo dedicada a hacer esa escultura, y entonces la energía que te transmite la exposición es aún más grande”. Y: “De hecho estoy viendo algo que presencié ese tipo de cosas [los sacrificios]”.

Algunos visitantes se identificaron por medio de las emociones. Una persona, por ejemplo, se interesó en particular en el trabajo en cerámica, y aunque no pudo recordar el objeto específico que generó este recuerdo, mencionó el sentimiento de “casi entrar o ver cómo el artista podía crear, en algu-



El equipo del Museo Nacional de las Culturas durante el montaje de *Etu Ake Fotografía* © Alfonso Osorio, mnc

nos casos con fineza, los tazones e instrumentos de cocina expuestos ahí”. Se imaginó “ese sentimiento de deleite y cierto aspecto juguetón de parte del artista”.

No sorprende que el sacrificio haya sido uno de los temas más mencionados, aun cuando durante las entrevistas no fue una pregunta explícita. Varias personas emitieron calificativos negativos sobre los mexicas: “macabros”, “brutales”, “te quita el aliento”; otros usaron palabras como “civilizados”, “avanzados”, “sofisticados”. Encontramos este tipo de contradicciones aparentes incluso en una misma entrevista. A eso nos referimos cuando hablamos de negociación.

Otra estrategia para lidiar con esto fue el empleo de paralelismos:

Significa para mí, por ejemplo, mucho dolor. No concibo la idea de que tenían que sacrificar a niños, por ejemplo, para alimentar a los dioses. Pero entiendo que era algo muy importante para ellos, para poder sobrevivir a todas las cuestiones que vivían; entonces tenían que hacer esto.

Usaron la empatía y la imaginación: “Era tan grandioso... que yo seriamente podía sentir a cientos de estos tipos dirigiéndose hacia mí... y el terror que pudo haber causado. O incluso ser uno de ellos, y el honor de usar... de personificar ese espíritu”.

Las entrevistas de seguimiento nos permiten aproximarnos a esa dimensión decantada de la experiencia de visita a medida que pasa el tiempo. Uno de los entrevistados declaró 10 meses después de la visita:

Algo que creo que no olvidaré jamás [...] Fue un poco como... lo que sientes cuando visitas la tumba de alguien que quisiste años después de que haya muerto. Fue algo así, no tristeza o dolor, sino esa tristeza tranquila y sombría que envuelve a la muerte fue algo muy emotivo... pensar que fue de hecho adorada, que la gente de hecho adoraba esto como un símbolo de la muerte... y por esa razón era más poderosa, y una sensación de conexión con esa gente que se ha ido. Sí, fue algo muy poderoso para mí.

EL VALOR DE ESTAS EXPOSICIONES

Las entrevistas con los visitantes también permiten ubicar el interés y los propósitos para organizar este tipo de eventos. Respecto a su relevancia o utilidad, algunos comentaron: “Necesitamos más exposiciones como éstas; entre más conectado esté Australia con el resto del mundo, mejor; mientras más podamos conocer, será mejor para nuestra sociedad”. Y también: “Es bueno que la gente aprenda a través de estas exhibiciones y veamos a nuestros grupos indígenas de forma diferente”.

En algunos casos hubo un cambio de percepciones antes y después de la visita. Por ejemplo, una sección de la



Proceso de montaje de una de las piezas monumentales de la exposición *Etu Ake Fotografía* © Alfonso Osorio, MNC

exposición buscó mostrar la pervivencia de la tradición mexicana en el México actual. Respecto a la bandera, un visitante comentó: “Estaba impresionado que de hecho tenga una liga con los aztecas, porque originalmente pensé que, de hecho, [los mexicanos] habían borrado todo, porque no querían reconocer algunas de sus tradiciones y de las cosas que han quedado atrás”.

Sin embargo, en el ámbito de la diplomacia, ¿el conocimiento de una cultura del pasado ayuda a balancear la imagen actual de México? Fue posible ubicar que el conocimiento sobre México proviene en gran medida de que se accede a través de los medios de comunicación masiva: violencia, crimen y corrupción. En algunos casos la exposición reforzó estas ideas porque los visitantes relacionaron el sacrificio humano con los acontecimientos actuales.

Es cierto que, antes de su visita, varios participantes vinculaban a México con imágenes estereotipadas muy extendidas (Villanueva, 2016): comida mexicana, tequila, sombreros, cactus, aspectos exóticos, color, espiritualidad y antigüedad. Sin embargo, aquellos que tuvieron oportunidad de conocer el país antes o incluso después de su visita declararon que México es “absolutamente fascinante”.

Aunque la exposición ayudó a balancear dichas ideas, varios visitantes declararon que es difícil asociar el México actual con una cultura de un tiempo tan distante. Como lo

muestran las investigaciones de Villanueva (2016), es necesaria una labor más ardua para contravenir estas percepciones —basadas en mucho de realidad— más allá del despliegue de la diplomacia cultural tradicional.

PALABRAS FINALES

La tesis de que las exposiciones internacionales contribuyen al entendimiento entre culturas se sostiene. No obstante, presentar a una cultura en el marco de otra implica aspectos de la representación cultural, ya que existe una tensión entre mostrar las diferencias o enfatizar las semejanzas; existe una línea muy delgada entre presentar propuestas dinámicas y enganchadoras para un público extranjero o ser respetuoso de la otra cultura, entre tratar de hacer accesibles los contenidos o comunicar la complejidad.

Algunas de las estrategias usadas que apoyaron la construcción de una mirada más balanceada hacia el otro consistieron en mostrar un lado humano de la cultura presentada, proyectar una voz en primera persona, el uso de ambientes multisensoriales, exhibir retratos de la vida diaria y realizar algunas referencias contemporáneas.

La pregunta de cómo mostrar los temas controversiales está vigente, ya que temas como el sacrificio humano no son de fácil tratamiento. Los museos, a través de sus exposiciones, deben encontrar formas que permitan el diálogo inter-



A diferencia de las colecciones arqueológicas que México envía al extranjero, gran parte de las piezas de la exposición *Etu Ake* eran de madera **Fotografía** © Alfonso Osorio, MNC

cultural entre otros contextos de referencia y nuestras formas actuales y diversas de ver el mundo ➤

* Posgrado en Museología, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH.

Notas

- ¹ Se le conoce así a la región de Oceanía donde se ubican Nueva Zelanda y Australia.
- ² En conjunto con Natasha Gagné (Canadá), Melanie Rouston y Gaelle Crenne (Francia).
- ³ De acuerdo con Delanty, el cosmopolitanismo incluye una condición reflexiva en la que la perspectiva del otro se incorpora en la identidad y el interés de uno mismo o en nuestra forma de ver el mundo.

Bibliografía

- Arechavala, F., "Las exposiciones internacionales. Como piedras rodantes, postales de un largo y sinuoso camino", en Grupo Español de Conservación (ed.), *Curso sobre exposiciones temporales y conservación del patrimonio*, disco compacto, Madrid, GE-IIC/Facultad de Geografía e Historia-UCM, 2005, recuperado de: <http://www.ge-iic.com/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=40>, consultada el 5 de marzo de 2018.
- Davidson, L. y G. Crenn, "Intercultural Dialogue and the Touring Exhibition: A Case Study of a Māori Exhibition in the Northern Hemisphere", en H. Crescini y O. Vileikis (eds.), *Understanding Each Other's Heritage-Challenges for Heritage Communication in a Globalized World*, Cottbus, Brandenburg University of Technology, 2014, pp. 102-122.

- Davidson, L. y L. Pérez Castellanos, *Cosmopolitan Ambassadors: International Exhibitions, Cultural Diplomacy and the Intercultural Museum*, Vernon, en prensa.
- Delanty, G., "Cultural Diversity, Democracy and the Prospects of Cosmopolitanism: a Theory of Cultural Encounters", *British Journal of Sociology*, vol. 62, núm. 4, 2011, pp. 633-656.
- Falk, J. H., *The Museum Experience Revisited*, Walnut Creek, Left Coast, 2013.
- Gorji, M., "The Savage in Our City: Interrogating Civility at the Royal Academy", *Third Text*, vol. 18, núm. 1, 2004, pp. 41-50.
- Pérez Castellanos, L., "Políticas para la difusión del patrimonio y prácticas de gestión en exposiciones internacionales: INAH, 1994-2006", tesis de maestría, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 2013.
- Programa Nacional de Cultura, 2007-2012*, México, Conaculta, 2007.
- Roberts, L. C., *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1997.
- Soraiz Guizar, M. G., "Estudio estadístico de las exposiciones internacionales del INAH presentadas en el extranjero, del 1 de diciembre de 1988 al 1 de diciembre de 2012", tesis, México, Centro Universitario de Integración Humanística, 2015.
- Tarasoff, T., *Assessing International Museum Activity: the Example of International Travelling Exhibitions from Canadian Museums, 1978-1988*, Toronto, University of Toronto, 1990.
- Villanueva Rivas, C., *La imagen de México en el mundo. 2006-2015*, México, Fernández Editores, 2016.
- Wengraf, T., *Qualitative Research Interviewing: Biographical Narrative and Semi-structured Methods*, Londres, Sage, 2001.

Embalajes elaborados para proteger y trasladar de manera segura la colección¹

Thalia Montes Recinas* y Rubén Pompa Tovar**

El préstamo de colección del Museo Nacional de Historia (MNH) para su exhibición en otros museos es una tarea cotidiana y también una más de sus vocaciones, pues se asocia con la renovación de interpretaciones en exposiciones temporales, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. El traslado de las piezas en condiciones óptimas resulta fundamental.

En esta ocasión presentamos un ejemplo de embalaje donde están presentes el uso de materiales reciclados y la necesidad de elaborar un soporte de fácil manejo, liviano y que amortigüe golpes y vibraciones, lo cual supone impedir que en su interior las piezas tengan movimiento o haya fricción y que cumpla con las especificaciones marcadas por los restauradores, como el uso de materiales inertes y libres de ácido.

Ejemplificaremos lo anterior con el traslado al Museo de los Conspiradores, en la ciudad de Querétaro, de una selección de piezas para participar en la exposición temporal *Simbolos y libertad. La masonería en la Independencia de México*, inaugurada en septiembre de 2015. Del conjunto de objetos autorizados para su préstamo, nos centraremos en el embalaje de un puñal de hoja de acero y empuñadura de bronce, con vaina de cuero y plata, del siglo XIX, procedente de la colección Ramón Alcázar, con medidas de 34.5 por 8.0 cm, y un busto de Josefa Ortiz de Domínguez, de la autoría de Juan Nepomuceno

Illesca, de la misma época, de madera policromada con pestañas de cabello humano, con medidas de 34 por 38 cm.

En primer lugar se tomaron en cuenta las especificaciones acerca del cuidado y manejo de las piezas, conforme a lo señalado por el equipo del Taller de Restauración del MNH; para el busto de Josefa Ortiz de Domínguez se hizo hincapié en evitar el desprendimiento del pigmento y de las pestañas. Lo siguió una valoración para determinar el embalaje más adecuado y los materiales disponibles para elaborarlo. En este caso serían dos tipos de soportes a realizar: dos primarios y uno secundario.

El primario es el embalaje que resguarda cada uno de los objetos por separado; sus materiales estarán en contacto directo con la pieza y son la primera capa de protección. El secundario o final es el soporte que recibirá directamente la manipulación; una de las ventajas en trasladar en éstos varias piezas es el control visual que se tiene sobre la colección. Además, en sus paredes se puede colocar información sobre la institución a la que pertenece, un control interno y la simbología estándar internacional respecto a cómo debe ser manejada.

Para el puñal se preparó una caja rectangular, con paredes de espuma de poliestireno (*foam board*®), unidas con cinta de vinilo autoadherible para ductos de color gris; el interior contó



Figura 1 Base del embalaje de espuma de polietileno, con saque con la forma del perfil de la pieza **Fotografía** © Joselyn Pompa García



Figura 2 Paredes del embalaje unidas con cinta de vinilo autoadherible para ductos **Fotografía** © Joselyn Pompa García

con una base de espuma de polietileno (*ethafoam*®) de alta resistencia, en la cual se perfiló la silueta de la pieza, oquedad cubierta de fibras de polietileno (*tyvek*®), donde el puñal fue empotrado (figuras 1 y 2).²

Para el busto se utilizaron los mismos materiales que en el ejemplo anterior. Era importante no ejercer ningún tipo de contacto ni presión sobre el rostro (figura 3). Para esto se tomó la decisión de confeccionar un soporte de tipo “mariposa”; es decir, que todas sus paredes fueran abatibles (figuras 4 y 5), con lo cual había la posibilidad de un manejo total de los materiales que abrazaban la pieza; de tal mane-

ra, el relleno de *ethafoam*® y la cubierta de *tyvek*® en ningún momento entraron en contacto con el rostro ni el frente superior de la pieza (figuras 6, 7 y 8). El mecanismo para introducir y extraer este embalaje del contenedor secundario consistió en fajar la caja con dos correas de nailon color negro, de 5 cm de ancho.

Luego se preparó el embalaje secundario. Se contó con una caja de madera elaborada con hojas de triplay de 3 mm, con marcos y travesaños de madera de pino, ensamblada con pijas negras para tablaroca® de 2 pulgadas (figura 9). Para aislar su base del suelo, la caja contó con tacones de madera; en primer



Figura 3 Embalaje con todas las paredes abatibles **Fotografía** © Joselyn Pompa García

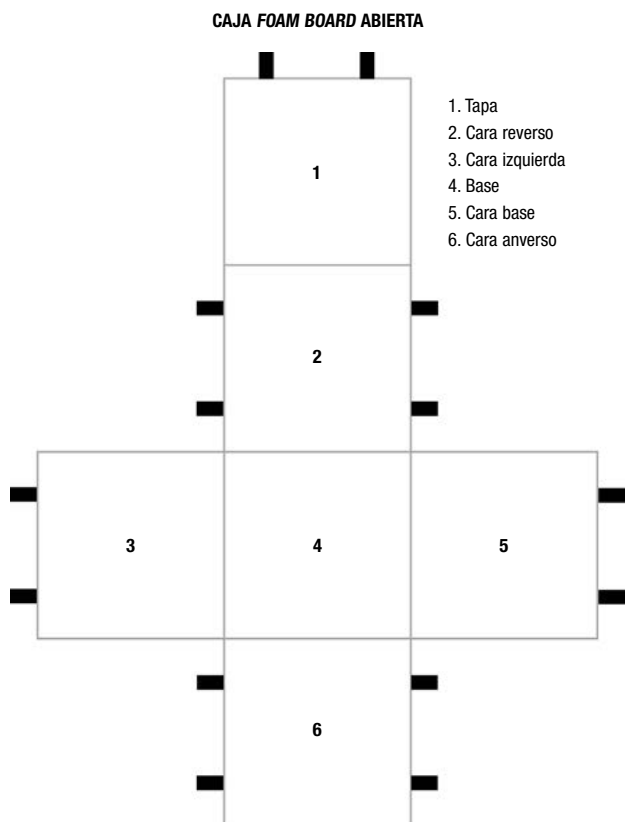


Figura 4 Esquema para embalaje tipo "mariposa" Esquema © Alejandro Francisco Ramírez Ávalos

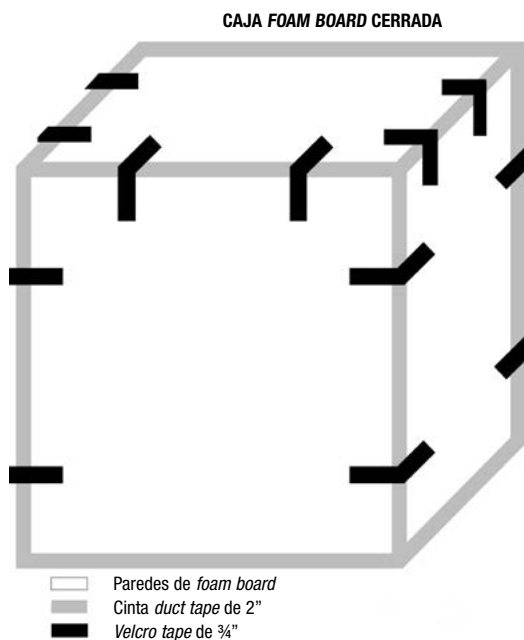


Figura 5 Embalaje con paredes abatibles Esquema © Alejandro Francisco Ramírez Ávalos

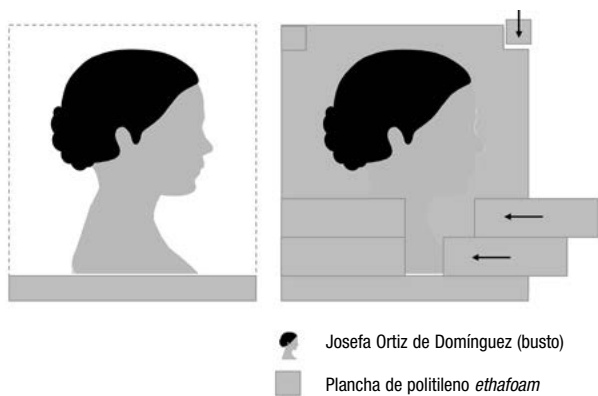


Figura 6 Colocación de lacas y aislante Esquema © Alejandro Francisco Ramírez Ávalos

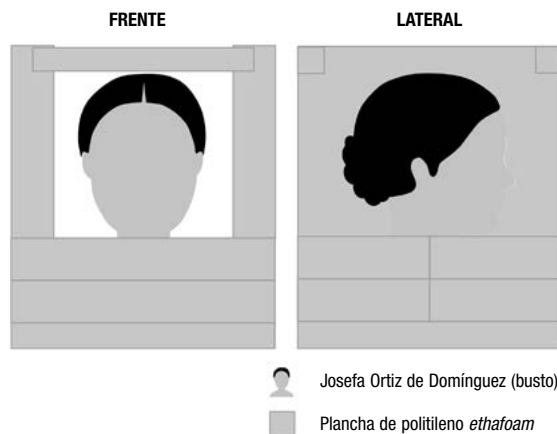


Figura 7 Pieza inmovilizada con las placas Esquema © Alejandro Francisco Ramírez Ávalos



Figura 8 Los soportes no entran en contacto con la pieza **Fotografía** © Joselyn Pompa García

lugar esto ayuda a no recibir de manera directa la temperatura del suelo y en casos extremos evita el contacto con un piso mojado, además de facilitar el uso de montacargas con uña. Sus paredes estaban recubiertas de *ethafoam*[®]. Para recibir y abrazar los dos contenedores se colocaron placas de espuma de poliuretano gris; se colocó en la boca de la caja, a manera de empaque, cinta de neopreno de ¾ de pulgada (figuras 10 y 11).

Finalmente se cerró la caja de madera con pijas y se colocaron sellos de seguridad con los logotipos de la institución y las respectivas firmas de los responsables. Con esto se garantiza el control del personal autorizado para la apertura en el recinto de destino, el cual realizará la verificación del estado físico de la pieza (figura 12).

El proceso aquí descrito forma parte de un aprendizaje de años de trabajo por parte del personal MNH, tanto de diseño de embalajes como de uso de materiales, los cuales han ido cambiando a lo largo de los años, todos ellos fabricados para otros fines y retomados y adaptados para atender las necesidades del museo.

Lo anterior ejemplifica un embalaje utilizado en la actualidad para el movimiento de colección a cualquier parte de México o del mundo ✚

* Área de Investigación del Museo Nacional de Historia, INAH.

** Asistente de coordinador de Inventario de Colecciones del MNH, INAH.

Notas

¹ Agradecemos la asesoría técnica para la redacción de este artículo, así como la elaboración de los esquemas, a Alejandro Francisco Ramírez Avalos, miembro del Taller de Restauración del MNH, así como a Joselyn Pompa García por el registro fotográfico.

² El desarrollo de los materiales adecuados para el manejo de colecciones ha producido marcas registradas que, debido a su reciente aparición, se encuentran protegidas. Con base en lo anterior, y para una rápida identificación de los materiales empleados, conservamos la denominación de las marcas registradas, aun cuando, en la medida de nuestras posibilidades, añadimos la indicación de la materia prima empleada.



Figura 9 Embalaje secundario de madera **Fotografía** © Joselyn Pompa García



Figura 10 Para recibir y abrazar los dos contenedores se colocaron placas de espuma de poliuretano gris **Fotografía** © Joselyn Pompa García



Figura 11 En la boca de la caja, a manera de empaque, se colocó cinta de neopreno de ¾" **Fotografía** © Joselyn Pompa García



Figura 12 Sellos de seguridad con los logotipos de la institución y las respectivas firmas de los responsables **Fotografía** © Joselyn Pompa García



El tránsito de la *Virgen de la Piedad* del cerro de Las Campanas al Museo Regional de Querétaro

Eva Lilia Acosta Garnica*

Los bienes culturales que resguarda el Museo Regional de Querétaro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) forman parte de la riqueza histórica y cultural de los mexicanos. Como guardianes del pasado, el equipo de trabajo del museo conserva, investiga, protege y difunde estos bienes para el disfrute de las generaciones presentes y futuras que visitan el recinto. La procedencia de las colecciones es diversa, pues se ha ido conformando por donaciones de particulares e instituciones públicas, por transferencias del propio INAH, y por decomisos, adquisiciones y rescates mediante acuerdos interinstitucionales para garantizar su conservación. Este último es el caso de la pintura de la que trata el presente artículo.

La obra pictórica *Virgen de la Piedad* se encontraba expuesta en la capilla del cerro de Las Campanas, en la capital queretana desde 1901, de donde fue robada en 1931. El análisis del expediente judicial del proceso permite conocer diferentes aristas de un suceso delictivo en que, por un lado, se perciben tintes políticos en el delito y, por el otro, la importante labor de protección del patrimonio por parte de un personaje, pese a las circunstancias políticas.

Gracias al expediente que resguarda la Casa de la Cultura Jurídica (AHCCJ, 1931) y la consulta de otras fuentes primarias localizadas en el Archivo Germán Patiño que conserva el Museo Regional de Querétaro es posible conocer las circunstancias del delito, el impacto social y la resolución del caso.

El trabajo se divide en dos secciones: en la primera se abordan los antecedentes de la obra, la construcción de la capilla y los motivos de la pintura, y en la segunda se presenta el proceso: las averiguaciones, la recuperación del óleo y la entrega de la pintura al Museo Regional de Querétaro.

ANTECEDENTES

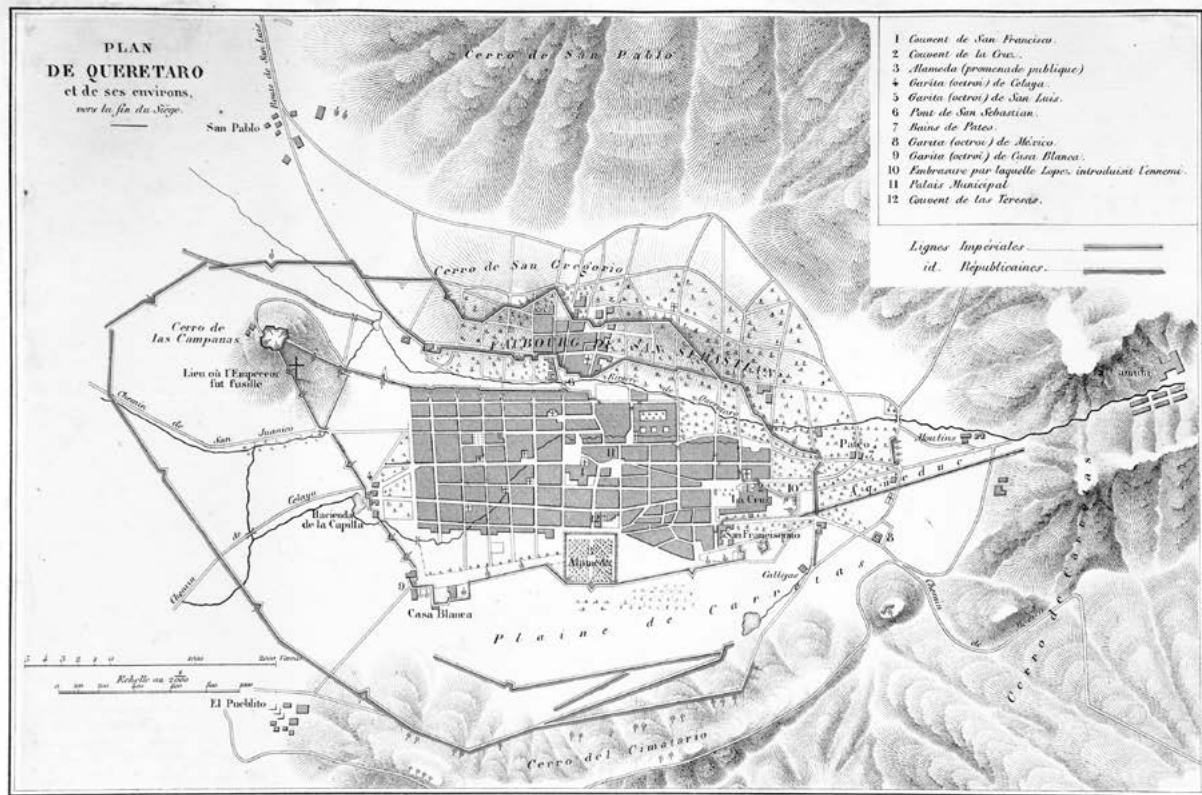
Una vez restablecidas las relaciones entre México y la Casa de Austria, tras la ruptura que se dio por el fusilamiento del

archiduque Maximiliano de Habsburgo —ocurrido el 19 de junio de 1857 en el cerro de Las Campanas—, esta última solicitó autorización al gobierno mexicano para erigir una capilla en memoria del emperador. La petición fue concedida.

El gobierno austriaco encargó al arquitecto Maximiliano Mitzel que erigiera una capilla sencilla y pequeña. Para su construcción se designó al médico Francisco Kaska, pero como éste no podía estar de manera permanente en México, propuso que la labor fuera realizada por la recién fundada Escuela de Artes y Oficios de San José, dirigida por el presbítero don Marciano Tinajero y Estrada. La embajada de Austria estuvo de acuerdo en que dicha escuela condujera los trabajos, ya que contaba con los mejores artesanos de la época (Ramírez, 1981). También se mandó hacer una pintura que diera cuenta del dolor de la archiduquesa Sofía por la pérdida de su hijo. Ramírez Álvarez menciona una leyenda en la que se relata que el pintor vienés De Lunge —director de la Escuela de Bellas Artes de Viena y autor de la obra— tomó como modelo a la archiduquesa para el rostro de la Virgen y el de Maximiliano para el Cristo muerto (Ramírez, 1981: 70).

La intención de la obra era mostrar el sacrificio realizado por un representante de la divinidad, motivo por el cual ambos personajes están pintados con un halo de luz que expresa sacralidad. Originalmente el nombre de la obra era *Nuestra Señora de las Angustias* (Ramírez, 1981: 69-70). La capilla se erigió en un predio particular y con recursos privados (AHQ, 1898), y fue abierta al público el 10 de abril de 1901:

En su interior se colocó un altar fabricado en la Escuela de Artes y Oficios de Querétaro, una cruz elaborada con madera procedente de la fragata Novara en la que había llegado Maximiliano a México y al centro se colocó la pintura. A la ceremonia litúrgica acudieron extranjeros, algunos queretanos prominentes y muchos curiosos [Ramírez, 1981: 69-70].



Regnier y Dourdet, *Plano de la ciudad de Querétaro*, siglo XIX. Fotografía © Fototeca INAH, núm. inv. 10-095028

EL ROBO DE LA PINTURA

El 16 de marzo de 1931, 30 años después de la apertura de la capilla, la pintura fue robada. El o los ladrones abrieron un boquete en la puerta de madera, bajaron el cuadro del altar, desmontaron la obra de su marco y bastidor y salieron con ella.

El vigilante de la capilla, al presentarse a laborar al día siguiente, se dio cuenta del hecho y dio aviso al Ministerio Público Federal (MPF), el cual notificó a la Procuraduría General de la República, a la Secretaría de Hacienda y a la Policía Estatal (AHCCJ, 1931: 2). Don Germán Patiño, responsable de la capilla,¹ también denunció el robo a su jefe inmediato, Jorge Enciso —director de Monumentos Coloniales de la República Mexicana— y a las autoridades judiciales; proporcionó los datos del cuadro y su valor estimado, que era de 5000 pesos.

El 22 de septiembre de 1932, un año después del robo, Jorge Enciso le informó a Miguel Patiño —hijo de don Germán Patiño y que en ese momento ostentaba el cargo de inspector de Monumentos del estado— que el señor José Mosqueda —con domicilio en Andrés Balvanera núm. 15, en el centro de Querétaro— vendía una copia de la pintura *Virgen de la Piedad*. Se investigó el precio de venta (MRQBC, s.f.), fue adquirida por 250 pesos y colocada en el mismo lugar que ocupaba la original.

Mientras tanto, durante la indagatoria, el jefe de la Oficina Federal de Hacienda y agente del MPF recibió un telegrama del jefe de Hacienda de Celaya en el que le informaron que el día anterior al robo dos estadounidenses habían estado comprando pinturas y antigüedades. Debido a que sobre el altar había marcas de zapatos de mujer, se pidió que les hicieran estudios a las mujeres, pero no hubo huella alguna aprovechable (AHCCJ, 1931: 5v, 6, 8-9, 34).

La investigación se estancó y el 28 de junio de 1932 se ordenó archivar el expediente en tanto no hubiera pruebas nuevas (AHCCJ, 1931: 41-42).

El 12 de septiembre de 1932, en el periódico *La Prensa*, en la columna “Poliedro”, se publicó un artículo titulado “Las joyas de Querétaro”, donde se acusó al gobernador Saturnino Osornio² de

[...] ostentar en su “casa de placer” joyas de alto valor artístico propiedad de la nación. Además de haber dado órdenes al señor Germán Patiño, Inspector de Monumentos y Bienes Intervenidos para que [...] recorriera todas las iglesias y señalara cuáles eran los cuadros de positivo valor pecuniario y estético, precisamente los que han sido sustraídos anteriormente [y se agregaba que] el señor Patiño había cumplido su encomienda, procurando

mantener la sustracción [de las obras] en completo sigilo, entre tanto [...] se simulaba un robo que habría de atribuirse a los elementos clericales [...] o simplemente a ladrones comunes [La Prensa, 1932].

La noticia generó la reapertura del caso. Los artículos provocaron reacciones sociales que involucraron a don Germán, reconocido en el estado por su labor de conservación del patrimonio histórico y cultural; además, se vieron involucrados políticos como Saturnino Osornio, quien fue gobernador de Querétaro de 1931 a 1935, y su sucesor, Ramón Rodríguez Familiar, quien ostentó el cargo de 1935 a 1939.

El 15 de diciembre de 1932 fue llamado a declarar nuevamente Germán Patiño, quien manifestó que nunca había hablado con Osornio y no lo conocía ni de vista. Los informantes mencionados por el articulista fueron citados por el MPF, pero éstos no acudieron y tampoco se consiguió que el diario compartiera información de sus fuentes.

Resultaba extraño intentar vincular a don German Patiño con el gobernador Osornio ya que, cuando el segundo llegó a la gubernatura de Querétaro, uno de los primeros actos que realizó fue clausurar la Academia de Bellas Artes, dirigida por Patiño (Loarca, 1986: 94).

A la nota periodística comentada la antecedía otra publicada en *Excelsior* el 5 de agosto del mismo año, titulada “¡Una ciudad en peligro!”. Allí se denunciaba que “[...] el tesoro pictórico de los templos queretanos está a punto de desaparecer”. En apariencia, un hecho delictivo estaba siendo aprovechado para atacar a administraciones de gobierno y, de paso, dañaban la imagen pública de don Germán, quien estaba más ocupado en el ámbito cultural y la conservación que en asuntos políticos.

Se continuó con las indagaciones y en éstas quedó consignado que Enrique Fernández, policía de tránsito, había pedido a su concuño, de nombre Miguel Maldonado —originario de la ciudad de Querétaro y quien laboraba en el Distrito Federal en la compañía de petróleo El Águila (AHCCJ, 1931)— guardar en un ropero de su casa la pintura robada, la cual le había sido entregada por el también policía. Los inculpados mencionaron que los habían querido extorsionar a cambio de su libertad y que les recogieron el lienzo. En 1935 los acusados fueron liberados bajo fianza, tras pagar una multa de 2 000 pesos cada uno, “porque el delito no ameritaba una pena mayor a cinco años de prisión” (AHCCJ, 1931).

El costo que se había establecido al inicio del proceso quedó reducido a 3 000 pesos, bajo el argumento de que



Gente fuera de la capilla en el cerro de Las Campanas **Fotografía** © Fototeca INAH, núm. inv. 122608



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

EXP. 64

DOC 115

FORMA C.-G.-9

DEPENDENCIA	DIREC. DE MONUMENTOS COLONIALES Y DE LA REPUBLICA.
SECCION	
MESA	
NUMERO DEL OFICIO	3715.
EXPEDIENTE	VIII-2/140.1(724.5)/-

ASUNTO - Referente a proposición de venta de una copia del cuadro de la "Piedad".

Haga usted más fácil la tarea de archivo, citando siempre, al contestar su correspondencia, los números de oficio y expediente.

México, a 22 de septiembre de 1932.

Al C. MIGUEL PATIÑO,
Inspector de Monumentos en el Estado,
Ave. 5 de Mayo # 115, QUERETARO, Gro.

El señor José Mosqueda, con domicilio en la calle de Andrés Balvanera # 15 de esta Ciudad, propone en venta a esta Oficina una copia del cuadro de "La Piedad", que existía en la Capilla del Cerro de las Campanas.

Estimaré a usted se sirva pasar a examinar dicha copia, y preguntar el precio de ella, a efecto de que si éste es reducido y el cuadro reúne las condiciones debidas, gestionar de la Superioridad se autorice su adquisición.

Atentamente,

EL DIRECTOR,

J. Enciso
JORGE ENCISO.

AL CONTESTAR ESTE OFICIO. CITENSE LOS DATOS CONTENIDOS EN EL CUADRO DEL ANGULO SUPERIOR DERECHO.

EMC/jrt.

no tenía una valor artístico. Es probable que la disminución económica se debiera a la petición de los abogados defensores de los detenidos, para que los inculpados alcanzaran la libertad bajo fianza.

En sus actos de campaña, el gobernador Rodríguez Familiar había prometido recuperar la obra y devolverla al pueblo queretano. Tres años después del robo, el 21 de octubre de 1935, el lienzo fue recibido por correo en el Palacio de Gobierno de Querétaro (AHCCJ, 1931: 81v), con una nota escrita a máquina, suscrita por Luis Alamillo, con domicilio en General Cano núm. 62, colonia Tacubaya, en el Distrito Federal (AHCCJ, 1931: 81v), dirigida al coronel Rodríguez Familiar, en la cual se leía: "He adquirido ese cuadro de un alto personaje del gobierno Osornista y por ese motivo he perdido una fuerte cantidad de dinero [...]. Cumpla usted su palabra que tiene empuñada con el pueblo que usted gobierna" (AHCCJ, 1931: 271).

En las actuaciones judiciales no se aclaró quién robó la pintura; sin embargo, el 29 de octubre de 1935 el lienzo fue presentado por don Germán. La obra fue revisada por él, por el doctor Antonio Reséndiz y el profesor Heraclio Cabrera—ambos autoridades judiciales—, quienes hicieron notar el deterioro del lienzo, mas lo reconocieron como la pintura original.

En febrero de 1936 la obra fue entregada para resguardo y exhibición al Museo de Arte Colonial, más tarde renombrado como Museo Regional de Querétaro, dependiente del INAH, con Germán Patiño como su director, quien lo regresó a su lugar original por carecer de la infraestructura necesaria para su custodia y protección. En la capilla se dejó la copia adquirida en 1932.

CONCLUSIONES

El acontecimiento tuvo tintes políticos. El coronel Ramón Rodríguez obtuvo el reconocimiento de la sociedad al cumplir con su promesa de campaña y recuperar la obra. En cuanto a don Germán, el ataque de la prensa no minó su prestigio como protector del patrimonio cultural, pues se le reconoce por su ardua labor en el rescate y protección de obras de arte en tiempos de la Revolución mexicana y durante la Guerra Cristera por sus gestiones para la donación de obras importantes (Loarca, 1986: 95).

Hoy en día la pintura *Virgen de la Piedad* se exhibe en la sala permanente Querétaro en la Historia Mexicana.

* Museo Regional de Querétaro, INAH.

Notas

¹ Patiño era responsable de la capilla porque ostentaba el cargo de inspector de Monumentos Artísticos e Históricos, dependiente de la Dirección de Monumentos Coloniales de la República, que a su vez formaba parte de la Secretaría de Educación Pública; además, era director de la Escuela de Bellas Artes.



Nota periodística, 1932 **Fotografía** © Adrián Colchado, Archivo Germán Patiño-Museo Regional de Querétaro-INAH

² Osornio fue un personaje de claroscuro: si bien fortaleció a las organizaciones campesinas e integró la Federación de Agrupaciones Agrarias y Campesinas en Querétaro, debido a su postura anticlerical cerró el Colegio Civil y los templos.

Bibliografía

- Archivo Histórico Casa de la Cultura Jurídica (AHCCJ), serie Penal, exp. 5, año 1931.
 Archivo Histórico de Querétaro (AHQ), Hemeroteca, "La sombra de Arteaga", 13 de noviembre de 1898.
 Loarca Castillo, Eduardo, "Don Germán Patiño Díaz, el hombre y su obra", en *Museo Regional de Querétaro, 50 años*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1986.
 Museo Regional de Querétaro-Biblioteca Conventual (MRBC), fondo Archivo Don Germán Patiño, exp. 64, docs. 115 y 116.
 Ramírez Álvarez, José Guadalupe, *Cerro de las Campanas*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1981.



El Museo Nacional de Arte. Creacionismo y evolución¹

Jennifer Rosado Solís*

Nuestros museos más emblemáticos, que durante décadas nos han ofrecido magníficas experiencias museísticas, en su mayoría fueron creados bajo condiciones muy particulares, que por lo regular coinciden con coyunturas políticas o incluso intereses personales. Asimismo, su evolución responde a una serie de eventos que propician o incluso frenan el devenir museológico de nuestro país. Este trabajo aborda el caso del Museo Nacional de Arte (Munal), aprovechando los conceptos de creacionismo y evolucionismo, discusión sobre el origen de la vida que ha ocupado a científicos y teólogos del mundo entero.

El título de este trabajo, si bien es sugerente, no tiene relación directa con el debate acerca del origen de la vida que en los últimos años parece ocupar de manera trascendente la conducta y el pensamiento de teólogos y científicos. Sin embargo, se antoja pertinente presentarlo como una analogía para provocar una reflexión en cuanto a las condiciones políticas que propician o perjudican los proyectos culturales, en particular en nuestro país.

En los tiempos modernos, y en especial ahora que los procesos y medios de difusión social se han multiplicado, la creación de una nueva institución museística en cualquier parte del mundo es causa de interés. La inquietud producida por esta promesa, sobre todo cuando se trata de una oferta cultural digna —aunque muchas veces incumplida— para los habitantes de cualquier comunidad, genera profundas expectativas, máxime en los medios y en los discursos de los actores culturales.

A pesar de la justificación, fundamento y profundidad que acompañan a la promesa de creación cultural, es raro que los especialistas puedan pronosticar su evolución. Lo anterior se debe fundamentalmente al desconocimiento, o por lo menos la falta de análisis, del verdadero propósito que yace detrás de la propuesta, y el hecho de que los propios especialistas esperan que las perspectivas de impacto social del nuevo museo sean inmediatas, lo cual es casi imposible. En general falta un análisis de las proyecciones que, en el particular ambiente cultural, tiene el museo para su evolución y desarrollo por lo menos en sus primeros 10 años de existencia y preferentemente en las primeras cuatro décadas tras su apertura.

En México, la apertura de los museos públicos emblemáticos siempre ha estado acompañada de coyunturas políticas. No es raro identificar casos en los que se decide crear e inaugurar un recinto con toda premura justo antes de que concluya un periodo de gestión gubernamental, aunque también es cierto que es de gran relevancia distinguir si se trata de un proyecto de tipo local o federal. En el primero se tiende a perder impulso y al abandono antes de lograr un impacto cultural real. En las siguientes páginas, y como estudio de caso, nos enfocaremos en el segundo tipo y en la manera que el devenir de estos proyectos museológicos puede ser afectado por la intromisión de políticas culturales adversas.

El “creacionismo” museológico que aquí se propone insinúa que un poder político, cultural, social y aun económico —de los cuales no me ocuparé aquí— es capaz de generar un nuevo museo donde antes no había nada: lo único que se requiere es que exista la suficiente disposición para hacerlo. La falta de ideología, presupuesto, tiempo, personal, edificio, colección y programas de gestión nunca son un impedimento para ese poder superior que, con su sola voluntad, puede resolver los percances que se presenten. Todavía no hemos visto que ningún museo sea creado en siete días, pero sí en 18, nueve y hasta seis meses.

En el caso museístico, la evolución no es antagónica al creacionismo, sino a la desaparición irremediable de un museo. Un museo que evoluciona y que está en constante cambio para responder de manera adecuada a un público y a un contexto político, científico, social, económico y cultural también cambiante es capaz de mantener un grado de impacto favorable en su comunidad, sin importar si se trata de un recinto tradicional, moderno o posmoderno (Zunzunegui, 1990) o de un museo “templo” o “foro” (Cameron, 2004).

El Munal fue creado por “acuerdo de organización” el 18 de junio de 1982 (*Diario Oficial de la Federación*). Las condiciones fueron propicias y la voluntad política del entonces presidente, licenciado José López Portillo, se unía al interés personal de la primera dama, Carmen Romano, de fundar un museo que ofreciera una visión panorámica del arte mexicano.

El proyecto empezó sin tener un nombre —y, por lo tanto, un plan— bien definido. Primero fue llamado Museo



Fotografía © Carlos Urbina. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2016

Nacional de las Artes, luego de Artes Plásticas y finalmente de Arte; formó parte del Programa de la Dirección de Artes Plásticas de 1978, y se tiene la minuta de al menos una reunión que tuvo lugar en las oficinas de Eugenia núm. 51 el 12 de octubre de 1981,² en la que, en apariencia, el proyecto se encontraba en una etapa sorprendentemente prematura, tomando en consideración que se inauguró el 23 de julio de 1982.

Encontrar un inmueble adecuado para albergar al nuevo museo fue un reto. En un inicio se consideró la posibilidad de ubicarlo en el que hoy ocupa la Secretaría de Salud, obra del arquitecto mexicano Carlos Obregón Santacilia, en la colonia Cuauhtémoc. El traslado del Archivo General de la Nación —antes localizado en el Antiguo Palacio de Comunicaciones— a la desocupada prisión de Lecumberri le abrió la coyuntura de ocupación del inmueble.

Cuando por fin se instaló al Munal en el Antiguo Palacio de Comunicaciones, obra pública porfirista de la autoría del arquitecto italiano Silvio Contri, fue necesario que compartiera el edificio con un sinfín de dependencias, desde una guardería hasta algunas oficinas de Telecomunicaciones de México.

La visión de quienes presidieron el proyecto, Jorge Alberto Manrique, Helen Escobedo, Miriam Kaiser y Juan José

Bremer, entre otros, logró que los fundamentos teórico-museológicos que consolidaron al Munal fueran congruentes con su época. La nueva museología británica (Vergo, 1989) estaba en su apogeo, y la permuta de propósitos del objeto al público era aceptada y exhortada en muchas partes del mundo. Conviene echar un vistazo al texto que introduce el museo al mundo, en el primer folleto del Munal, editado en 1982. En palabras de Jorge Alberto Manrique:

Un consenso general y sin duda acertado señala que un museo no debe en ningún caso ser un “depósito de obras”, muerto y estático. La función del museo va más allá de la sola conservación y acumulación de obras. Su relación con el público debe ser fundamentalmente activa [Manrique, 1982: 11].

La proyección del museo como un espacio proteico, apelando al dios griego Proteo, que cambiaba de forma cuando así le convenía, invita a reflexionar sobre la manera en que un museo necesita evolucionar para cumplir su función en beneficio del público cautivo y potencial, y desde luego también para asegurar que su creciente complejidad le asegure su permanencia como una nueva especie.

Manrique continúa en su presentación:

Se pretende, pues, tener un visitante-partícipe, no un visitante pasivo ni uno neutro, sino aquel que —cualquiera que sea su nivel de educación, ya sea alguien acostumbrado a frecuentar museos o alguien que por primera vez penetra en uno de ellos— tiene sus propios intereses, su propia iniciativa y su propia sensibilidad [...] El Museo sugiere una lectura del arte mexicano, pero no pretende imponerla: confía en la libertad de los espectadores, en su sensibilidad y en su voluntad, independientemente del nivel de educación que cada uno tenga [Manrique, 1982: 14].

La creación del Munal constituía, pues, la promesa de ofrecer al público una institución museística novedosa, que se alejara de los discursos “líticos” para presentarse como un espacio flexible, amable, invitante. En este sentido, el museo se proyectaba desde su creación como una primicia que cambiaría la manera en que vemos y experimentamos los museos.

Quizá el primer salto evolutivo que tuvo el Munal fue a partir de 1990. Las colecciones, que presentaban un desorden de vocación y de comodatos —incluyendo algunos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)— comenzaron a ser estructuradas y depuradas, para llegar al catálogo de acervo constitutivo del Munal, que constaba de 1 124 obras (Soler, 2003: 66), las cuales abarcaban un periodo de 1550 a 1954. Cabe agregar que este acervo inicial se ha incrementado a través de los programas de adquisiciones y donaciones que, si bien han sido esporádicos por depender en muchas ocasiones de voluntad política, suficiencia presupuestal e interés de las autoridades correspondientes, han sido persistentes e importantes, por lo que han logrado acercar al museo a una colección que supera las 4 000 piezas.³

El acrecentamiento de las colecciones también propició la gestión y negociaciones para la cesión de espacios, a fin de que el Munal ocupara una mayor parte del Antiguo Palacio de Comunicaciones, lo cual fue sucediendo de manera paulatina desde 1990 hasta 1997, cuando se logró la ocupación total del inmueble.⁴

Otro gran salto evolutivo fue el Proyecto Munal 2000, que aprovechó las condiciones propiciadas por la cesión de espacios, un patronato activo y dispuesto, la voluntad política de la cúpula de las autoridades culturales del momento y la visión del equipo del museo, encabezado por Graciela de la Torre. Este plan maestro lo dotó de infraestructura: bodegas adecuadas para el resguardo de obra artística, salas que cumplen con las normas internacionales de humedad, temperatura e iluminación para la exhibición y conservación de las piezas, espacios adecuados para oficinas, instalaciones sanitarias, montacargas y un segundo elevador, entre otras. De igual manera, en su discurso se ofreció un recorrido histórico-artístico congruente con la vocación del museo y un recorrido alterno que enriqueciera la experiencia del visitante, proporcionando al museo la flexibilidad curatorial necesaria para

ampliar el abanico de modelos expositivos (*Memoria Munal 2000, 2001*; Rosado, 2014).

El Munal cerró en 1999 para someterse a una modificación estructural sin precedentes en la museología mexicana, con la promesa de renacer nuevo y mejorado, mientras que otro recinto del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) cerraba sus puertas para siempre: la Pinacoteca Virreinal de San Diego, creada en 1964 para albergar la colección de piezas virreinales resguardadas por el INBA, quedó desmantelada bajo una doble premisa que, desde mi perspectiva y siguiendo consideraciones *a posteriori*, me parece totalmente certera, en cuanto a que el edificio resultaba inadecuado para la conservación de las piezas y a que tendrían un mejor lugar para su exposición y conservación al formar parte del acervo “nacional” en el Munal.

En su momento, el debate sobre esta decisión fue encarnizado, y varios medios periodísticos siguieron la discusión de notables intelectuales respecto a una medida que parecía tomada de antemano. Las 350 obras de artistas como José Juárez, Sebastián López de Arteaga y Miguel Cabrera pasaron a formar parte del recorrido histórico-artístico del Munal, y el ex convento de San Diego se transformó en el Laboratorio de Arte Alameda.

El museo tuvo dos reaperturas: la primera fue algo apresurada y simbólica, para que pudiera ser encabezada por el presidente saliente, Ernesto Zedillo, la noche del lunes 27 de noviembre de 2000, y en la cual Rafael Tovar y de Teresa, entonces presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), afirmó:

[...] la reapertura tiene como objetivo principal ofrecer una nueva perspectiva global del arte mexicano a partir de la relectura, la reorganización, y el enriquecimiento de sus colecciones, todo ello con el fin de promover el desarrollo de nuevas audiencias y usuarios a través de modernos servicios y nuevas estrategias de interpretación del arte mexicano [“Comunicado 2553...”, s.f.).

La segunda reapertura, para el público en general, se llevó a cabo el 2 de diciembre de 2000.

Si bien el Proyecto Munal 2000 no se concluyó, pues quedó pendiente la construcción del auditorio —retomado entre 2009 y 2010—, la techumbre del patio central —que celebro que no se haya realizado— y un par de detalles más, su propuesta museológica-curatorial se activó en su totalidad en 2001 y se presentaron varios ciclos de exposiciones con sus monotemáticas y sus hipertextualidades, así como algunas muestras en la sala de colecciones especiales y exhibiciones en la sala de temporales, en la planta baja del edificio.

Un cambio de administración, ocurrido en febrero de 2004, interrumpió en forma sustancial el avance adecuado

de la evolución propuesta y conseguida inicialmente en el contenido del Proyecto Munal 2000: el recorrido alterno fue quedando en el olvido y varias salas fueron cerradas; la vocación del museo se flexibilizó a tal grado que se presentó la exposición *Goya* del 1 de noviembre de 2005 al 31 de marzo de 2006, sin referencia alguna al arte mexicano.⁵

Las dos gestiones ocurridas de febrero de 2004 a junio de 2013 abandonaron casi por completo los preceptos del Munal 2000 y, a saber, no se realizaron propuestas museológicas novedosas para sustituirlos; por el contrario, la falta de mantenimiento del inmueble y la atención sesgada a otros temas, como algunas exposiciones temporales destacadas y una plataforma digital para comunicación en el interior del museo, dieron como resultado la fragmentación del recorrido permanente.

La construcción del auditorio Adolfo Best Maugard, en 2010, fue quizá el único indicio de la brevísima intención de reanudar un proyecto que para entonces ya habría sido obsoleto. Al respecto, conviene recordar que varios museólogos como George Brown Goode, Michael Belcher y la propia Graciela de la Torre han afirmado que ese tipo de proyectos tienen una vigencia de alrededor de 10 años (Brown, 2008: 117; Belcher, 1991: 47; Rosado, 2014: 111). El problema en este caso fue que los preceptos del Munal 2000 fueron interrumpidos en 2004, lo cual provocó un hiato evolutivo que debe tomarse en cuenta cuando se habla de la importancia y trascendencia que el Munal ha tenido en el complejo devenir del ambiente sociocultural de nuestro país.

El nombramiento de Agustín Arteaga como director oficial del Munal fue anunciado el 14 de mayo de 2013, quien asumió el despacho en junio del mismo año. Su intención y proyecto se centraron en hacer una renovación completa del recorrido permanente y acompañarlo de al menos tres grandes exposiciones al año que se enfocaran en momentos importantes de la historia del arte, siempre destacando el papel del arte mexicano. Arteaga dejó el despacho en septiembre de 2016 y una nueva gestión era inminente, con la que al parecer habrá cierta continuidad en lo fundamental.

La sala de colecciones especiales, ubicada en el primer piso del museo, desapareció para dar lugar a la exposición permanente *Territorio ideal. José María Velasco, perspectivas de una época*, inaugurada el 2 de septiembre de 2014. Las obras de Velasco fueron retiradas del ala este del museo (sala 22), donde se encontraban desde el año 2000, en mamparas que obligaban a zigzaguear y que no permitían apreciarlas de manera adecuada.

Las nuevas salas que albergan la exposición abren el espacio dotándolo del mismo aire transparente que se percibe en los cuadros; destaca la excelente iluminación que hace que cada pintura asemeje una ventana. Es notable la intención de ofrecer al visitante, más que una instrucción sobre

historia del arte, un lugar de contemplación y propicio para la experiencia estética.

La reactivación del programa de donaciones, respaldado por la importante labor de María Estela Duarte Sánchez, sembró la idea de llevar a cabo curadurías con las obras más destacadas, lo cual tuvo como resultado la reutilización —después de casi ocho años de estar cerradas— de las viejas salas monotemáticas del segundo piso, primero con la donación de la Fundación Zúñiga Laborde, del 27 de agosto de 2015 al 20 de febrero de 2016, y más tarde con una pequeña exposición de gabinete tras la donación de la familia Maples Arce Vermeesch, presentada del 16 de marzo al 7 de agosto de 2016.

Cabe destacar que algunas de las muestras que ha presentado el Munal en su sala de exposiciones temporales de la planta baja han cumplido a cabalidad con la prerrogativa de ofrecer miradas a momentos o temas cruciales de la historia del arte, al tiempo de rescatar la importancia del arte mexicano en el devenir de las manifestaciones plásticas. Entre ellas destaco *Yo el rey*, del 1 de julio al 18 de octubre de 2015, y *Los modernos*, del 11 de noviembre de 2015 al 3 de abril de 2016.

Aparentemente, después del hiato que hemos mencionado, el Munal ha reanudado su evolución, la cual esperamos que defina la continuidad y el desarrollo de un proceso que no puede ni debe detenerse. La proyección de nuevos planteamientos museológico-curatoriales debe interesarnos porque llenan de expectativa y prometen, aunque nos encontremos inmersos en un contexto social, político, económico y cultural absolutamente asolador, una puerta abierta a la pureza del goce estético.

Considero pertinente concluir este trabajo llamando la atención hacia el gran requerimiento que tiene México de acelerar y profundizar su desarrollo cultural, y aprovechar de manera absoluta la reciente creación de la Secretaría de Cultura. Es conveniente considerar que nuestro país no sólo requiere una reforma educativa que en verdad sirva para modificar el ambiente en que nos desenvolvemos, sino, fundamentalmente, una reforma cultural que sirva de base y asidero para todas las demás reformas que quieran intentarse. ✦

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH.

Notas

¹ Aclaremos al lector que esta colaboración aborda la situación del Munal hasta 2016, por lo cual no se evalúa su desarrollo posterior. [N. de los E.]

² Esta información se tomó del expediente Museo Nacional de Artes Plásticas, ubicado en las oficinas del Museo del Palacio de Bellas Artes, que incluye los proyectos materializados en 1947 y en 1982 (citada en Rosado, 2014).

³ Museo Nacional de Arte, "Colección", recuperado de: <<http://munal.mx/coleccion>>, consultada el 20 de junio de 2016.



Fotografía © Carlos Urbina. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2016

⁴ El calendario completo de cesiones puede consultarse en *Memoria Munal 2000* (2001: 34-35).

⁵ Esto puede explicarse si pensamos que el equipo de la entonces nueva directora, Roxana Velásquez, había preparado la muestra con el objetivo de presentarla en el Museo Nacional de San Carlos (MNSC), recinto que había dirigido en su gestión anterior. La vocación del MNSC resultaba adecuada para la exposición acerca de Francisco de Goya y Lucientes. Sin duda se pretendía, como tal vez lo lograron, incrementar en forma dramática el número de visitantes con una exposición *blockbuster*.

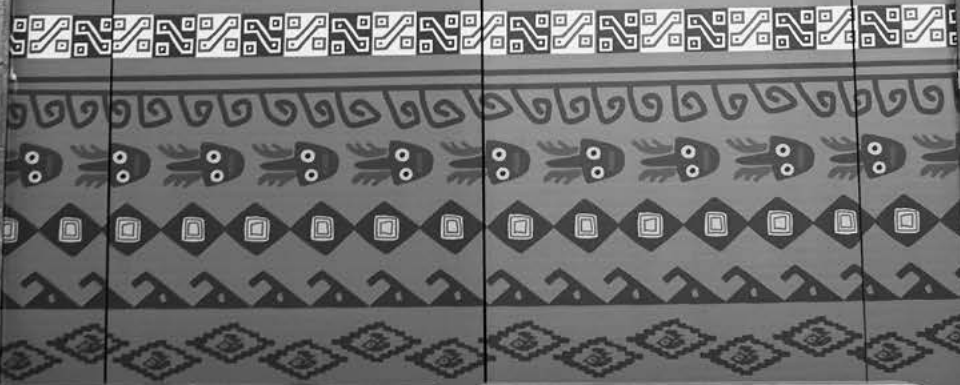
Bibliografía

- Brown Goode, George, "The Relationships and Responsibilities of Museums (1895)", en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (eds.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2008, p. 117.
- Belcher, Michael, *Exhibitions in Museums*, Leicester-Londres-Washington, D.C., Leicester Museum Studies/Smithsonian Institution Press, 1991, p. 47.
- Cameron, Duncan F., "The Museum, a Temple or a Forum (1971)", en Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham Altamira Press, 2004.
- "Comunicado 2553: Reapertura del Museo Nacional de Arte", recuperado de: <<http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/vocero/boletines/com2553.html>>, consultada el 28 de mayo de 2016.
- Diario Oficial de la Federación*, "Acuerdo por el que se organiza el Museo Nacional de Arte, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura", recuperado de: <http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4741969&fecha=18/06/1982>, consultada el 28 de mayo de 2016.
- Manrique, Jorge Alberto, "El Museo Nacional de Arte", en *Museo Nacional de Arte*, México, INBA-SEP, 1982.
- Memoria Munal 2000*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/Transcontinental/INBA-Conaculta, 2001.
- Rosado, Jennifer, "El Proyecto Munal 2000. Una respuesta a la demanda nacional de un proyecto museológico-curatorial", tesis maestría en museología, México, ENCRYM-INAH, 2014.
- Soler Frost, Jaime (ed.), *Museo Nacional de Arte*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte-INBA-Conaculta, 2003.
- Vergo, Peter *et al.*, *The New Museology*, Londres, Reaktion Books/Redwood Books, 1989.
- Zunzunegui, Santos, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*, Sevilla, Alfar, 1990.



QHAPAQ NAN

UN RECORRIDO POR LOS ANDES
EL PERÚ PREHISPÁNICO



Qhapaq Ñan. Un recorrido por los Andes. Una experiencia museográfica internacional

Carmela Esther López Sánchez*

La exposición temporal *Qhapaq Ñan. Un recorrido por los Andes. El Perú prehispánico* permaneció abierta desde el 29 de junio hasta el 11 de octubre de 2017 en el Museo Nacional de las Culturas (MNC) del INAH. El objetivo principal fue mostrar piezas tanto de cerámica como de lítica, textiles y otros materiales de la colección de Perú que forma parte del acervo del MNC, a modo de proporcionar al público visitante en México un acercamiento al desarrollo cultural del área andina, en especial de los Andes Centrales, que comprende el actual territorio peruano.

Hace varios años el MNC contaba, entre sus salas de exposición permanente, con la sala Arqueología de América, gran parte de la cual estaba dedicada al área andina mediante la exhibición de muchas de las piezas de la colección de Perú. En 2007 el recinto inició una etapa de remodelación de las salas y todas las piezas fueron guardadas en las bodegas, a la espera de que se acabara las obras y quedara lista una nueva ambientación museográfica de esta sala para que volvieran a salir a la luz. Sin embargo, aún no se concluye esta etapa, y toda la colección permanece en bodegas, sin ser conocida ni valorada por los visitantes de este importante recinto.

Como maestra de las materias de culturas andinas y cultura mochica de la licenciatura en arqueología de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), he realizado por mucho tiempo visitas a este museo con mis alumnos para que conozcan las piezas de cerámica, metal, textiles y otros materiales que forman parte de la colección de Perú. Así surgió la idea, hace ya varios años, de organizar una exposición temporal con una selección de estas piezas, que fueran representativas de todos los periodos del proceso cultural de los Andes Centrales.

De esta manera, la dirección del museo, a cargo de la maestra Gloria Artis Mercadet, autorizó la sala Internacional para albergar dicha muestra, que se llevó a cabo con mi participación en el guión museográfico y la curaduría de la misma, acompañada en todo momento por el equipo de profesionales que laboran allí.

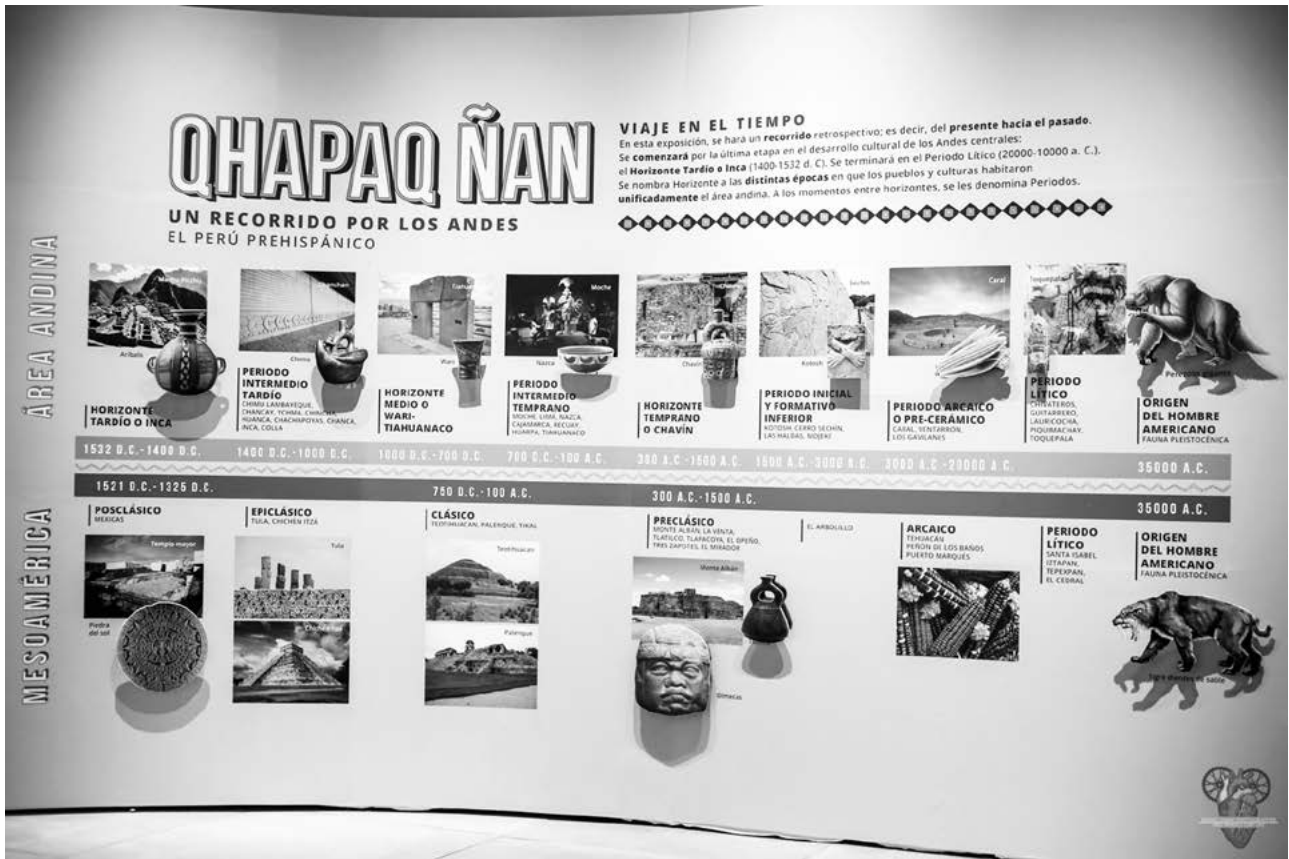
TEMA DE LA EXPOSICIÓN

El nombre de la exposición fue seleccionado entre muchos otros por el equipo que participó en la organización: *Qhapaq Ñan. Un recorrido por los Andes. El Perú prehispánico*, dada la connotación que tiene el Qhapaq Ñan o Caminos de Inca como elemento unificador del *Tawantinsuyo*, territorio de los incas. A través de estos caminos se haría un recorrido imaginario por los Andes en espacio y en tiempo que permitiera conocer las diferentes manifestaciones culturales que se dieron en la época prehispánica de Perú.

La exposición se dividió en siete unidades temáticas que relatan este largo proceso cultural de manera retrospectiva, desde lo más reciente hasta lo más antiguo, empezando por el horizonte Tardío, que es el complejo Estado Inca o Tawantinsuyo (1400-1532 d.C.), hasta el periodo Lítico (20000-6000 a.C.), que incluyó la fauna del Pleistoceno.

La sala Introductoria recibía a los visitantes con una línea del tiempo en la cual, de manera didáctica, apreciaban en paralelo el desarrollo cultural del área andina (Cáceres, 2005) y el de Mesoamérica (Manzanilla y López Luján, 2001). Los periodos más importantes se destacaron con fotografías de los sitios y de sus piezas más representativas, con el objetivo de que el público ubicara los diferentes momentos de los Andes en comparación con las etapas de Mesoamérica, que le resultan más familiares.

En esta misma sala, en un mapa de América del Sur, se destacó el área andina y, dentro de ésta, los Andes Centrales, que equivale en términos geográficos a Perú; de igual manera el del Qhapaq Ñan o los Caminos del Inca, que era la red vial que unía a todo el Tawantinsuyo y de la cual había dos principales: uno iba por la costa, desde Tumbes, en el norte de Perú, hasta Santiago de Chile, con una extensión de 4200 km, y el otro por la sierra, desde Quito, Ecuador, pasando por el Cusco, y terminaba en el actual Tucumán, Argentina, con 6000 km que salían del Cusco a las cuatro direcciones o regiones que lo conformaban; además tenían una serie de ramales y es posible que en total alcanzara los 60000 km. Fue



Línea del tiempo Fotografía © Bruno Díaz Matos

inscrito en la lista de Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) el 21 de junio de 2014.¹

Siguiendo con el recorrido, se presentaron dos cuadros sin autores identificados como de los *Ángeles Arcabuceros* de la célebre escuela de pintura cusqueña, como símbolo del sincretismo religioso en el siglo XVI.²

En la siguiente sala, que corresponde al tema I, se ilustró en otro mapa el área de expansión del horizonte Tardío o Tawantinsuyo (1400-1532 d.C.), última etapa del proceso cultural andino antes de la invasión de los españoles; por el norte llegaba hasta el río Ancasmayo, en Colombia, Ecuador y Perú, y por el sur hasta el río Maule, en Chile, Bolivia y el noroeste de Argentina, hasta el sur de Mendoza. En la parte alta se mostró una fotografía de grandes dimensiones, de más de 3 m de alto, que daba cuenta de la magnificencia de Machu Picchu. La sala cuenta con una altura de más de 8 m, lo cual obligaba al visitante a voltear hacia arriba para apreciar la vista de la zona arqueológica.

En las vitrinas se pusieron piezas de cerámica representativas de esta etapa, como el *urpu* o aríbalo, en diversos tamaños, incluyendo una colosal. El uso de esta pieza de cerámica se

asocia con el almacenamiento y el transporte, así como para servir la chicha de maíz o *akha*; de igual manera, los platos con asa, los *ultis* o conopas de piedra, con formas de llamas, que servían de ofrendas para la reproducción de los camélidos. Asimismo se mostraron las porras estrelladas en metal y piedra, típico armamento andino. También se exhibieron los textiles incaicos hechos con lana de camélidos, donde destacaban una faja o *chumpi* con diseños de *tocapus*, un *unku* o camisa y una bolsa o *chuspa*, entre muchos otros.

En el centro de la sala estaba una vitrina con una momia inca-colonial que data del siglo XVI y reúne todos los elementos andinos, como un ajuar compuesto por hojas de coca, capullos e hilos de algodón, textiles, dos aríbalos, un plato, valvas de concha *Spondylus* con pigmentos de colores y collares, entre muchos otros. En el diseño del guión, consideré fundamental esta pieza para explicar que en la cosmovisión andina las momias, así como los cerros, sitios, lagos y piedras, entre muchos más, eran considerados sagrados (*huaca*); por ello el cuerpo de los muertos se tenía que mantener intacto, además de que nuevamente se destacaba el paralelismo simbólico con el área mesoamericana.

Siguiendo con el recorrido, los visitantes llegaban al tema 2, correspondiente al periodo Intermedio Tardío (1000-1400 d.C.),



Momia inca colonial **Fotografía** © Museo de las Culturas del Mundo, INAH

donde se desarrollaron varios estados regionales que fueron representados en un mapa. En la costa norte destacaron los chimú, con su capital, Chan Chan, la ciudad de adobe más grande de América, que se mostró en fotografía, y Lambayeque. En las vitrinas correspondientes se mostraron objetos de metal, como los *tupus* (alfileres) y hachas moneda, textiles y piezas de cerámica características de éstos. Los visitantes también apreciaron muestras de textiles dedicados a Chancay, que se caracterizaron por sus elaborados diseños, lo mismo que piezas de cerámica. De las culturas ychma, chincha, chanca, huanca, collas y chachapoyas no se tenían piezas, razón por la cual sólo se puso una fotografía de esta última. Todos ellos fueron conquistados por los incas en el siglo xv.

El recorrido seguía con el tema 3: el horizonte Medio o Wari-Tiahuanaco (700-1000 d.C.). Allí también se mostró en un mapa el área de influencia de esta época, cuando se conformó un Estado importante cuyo centro era la ciudad de Wari, en Ayacucho, donde se dio un notable desarrollo de la producción artesanal que, junto con el culto religioso de Tiahuanaco con la deidad principal, Wiracocha, alcanzó una gran expansión en los Andes Centrales, posiblemente mediante la conquista militar y el comercio. En una vitrina se mostraron piezas de cerámica características de este periodo.

En la sección dedicada al tema 4, que trataba del periodo Intermedio Temprano (100 a.C.-700 d.C.), el público se familiarizaba con una etapa en que florecieron culturas locales que generaron altos niveles de desarrollo tecnológico, las cuales fueron presentadas en un mapa. En la costa norte estuvieron los mochicas, cultura de la cual se mostraron en las vitrinas muchas piezas de cerámica, como los llamados “huacos-retrato”, que son vasijas escultóricas con asa-estribo, lo mismo que otras fitomorfas y zoomorfas. Los huacos-retrato causaron gran interés en el público, ya que cada una muestra un rostro diferente.

También incluí en el recorrido una maqueta que representa la cámara funeraria del Señor de Sipán, importante descubrimiento de un gobernante Mochica del siglo III que salió a la luz con las excavaciones realizadas en Huaca Rajada por el doctor Walter Alva en 1987. El ataúd de madera que contenía los restos tenía un ajuar funerario que consistía en gran cantidad de piezas de oro, plata, cobre dorado o tumbaga, piedras preciosas y semipreciosas, con sus emblemas de mando. En la pared se puso una fotografía del personaje con todos estos objetos y otra que representaba al gobernante acompañado de su corte (Alva, 2007). De igual manera se colocaron dos fotografías, una de la Huaca del Sol y otra de la Huaca de la Luna.



Vitrina con huacos retrato **Fotografía** © Museo de las Culturas del Mundo, INAH

En el centro de la misma sala, sobre una plataforma, se puso una gran réplica de una embarcación de pesca característica de la costa peruana: el “caballito de totora”. Al fondo de esta sala se diseñó una composición en la pared con las diferentes figuras de las Líneas de Nazca, geoglifos que se encuentran en las llanuras desérticas de la costa sur de Perú y que son famosas porque pueden tener hasta 275 m de largo. Asimismo se apreciaron diversas vasijas y platos que daban una idea del estilo cerámico de la cultura paracas, así como dos fragmentos de textiles de la misma.

En el espacio destinado al tema 5, el horizonte Temprano, Chavín o Formativo Medio (1500-300 a.C.), los visitantes encontraban un mapa del área de expansión de esta etapa de unificación cultural, religiosa y estilística (Lumbreras, 2014). La exposición incluía algunas piezas de cerámica Chavín, lo mismo que una fotografía del sitio Chavín de Huantar. Sobre una plataforma se colocó la réplica de una cabeza clava. Las cabezas clavadas son esculturas hechas en piedra con representaciones de seres míticos y constituyen una de las manifestaciones culturales más características de este periodo.

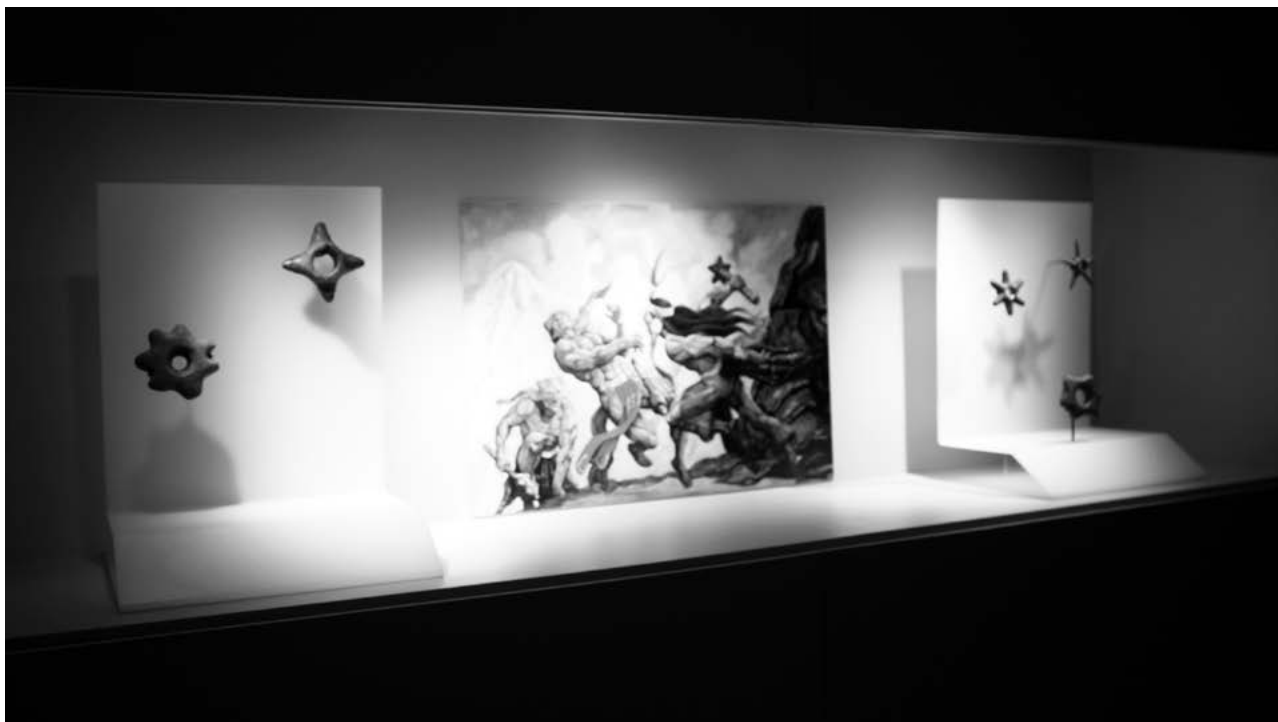
El tema 6, referente al Formativo Inferior (2000-1500 a.C.) y al periodo Inicial (3000-2000 a.C.), se ilustró con un mapa del área donde se dieron las primeras manifestaciones de alta cultura en los Andes Centrales. Lamentablemente el museo no contaba con piezas para exponer, de manera que los integrantes del equipo de diseño decidimos incluir una fotografía de la Ciudad Sagrada de Caral (Shady, 1997), que mostraba el desta-

cado urbanismo que data de 3000 a.C. y otra de Cerro Sechín, de 1800 a.C. (Samaniego y Cárdenas, 1995).

En la parte final del recorrido (tema 7), que trataba sobre el periodo Arcaico o Precerámico (6000-3000 a.C.) y el periodo Lítico (20000-6000 a.C.), se mostró un mapa con la ubicación de los sitios más importantes, entre los que destacan Los Gavilanes y el Complejo Piqui (3000 a.C.). La importancia del periodo es que se refiere al horizonte temporal en que aparecen los primeros indicios del cultivo del maíz, así como de la domesticación de los camélidos. Asimismo se incluyeron algunas piezas representativas del periodo correspondiente a la cultura lítica representada por los sitios Piquimachay (16000 a.C.), Pacaicasa, Pachamachay, Guitarrero, Paján, Chivateros y Lauricocha. En una vitrina colocamos una red de pesca y algunas puntas de flecha sólo para dar a conocer los artefactos usados por los grupos de cazadores-recolectores.

Aprovechamos el espacio restante para mostrar algunos ejemplares de la fauna del Pleistoceno. Por ejemplo, en la vitrina central, los restos fosilizados de un tigre dientes de sable, totalmente restaurado, así como los restos de un gliptodonte, que forman parte de los acervos del Laboratorio de Arqueozoología del INAH. Aunque no son propios del área incaica, sirvieron para ejemplificar esta fauna, que estuvo presente también en América del Sur, donde destacó la paleollama.

Antes de la salida de la exposición se encontraba la sala Educativa, donde se presentaron varias actividades, como la



Vitrina con porras estrelladas **Fotografía** © Museo de las Culturas del Mundo, INAH

de los fardos funerarios de la cultura paracas, donde se invitaba al visitante a desenfundar la momia, y un juego del Qhapaq Ñan, a manera de serpientes y escaleras, con sitios representativos de los Andes. Todas estas actividades fueron diseñadas por el dinámico y profesional grupo del Departamento de Comunicación Educativa del museo.

CONCLUSIONES

La exposición *Qhapaq Ñan. Un recorrido por los Andes. El Perú prehispánico* integró 155 piezas de cerámica, metal, textiles y otros materiales de la colección de Perú del MNC, junto con cuadros cronológicos, mapas, fotografías y videos. Todos estos elementos ilustraron mediante un viaje retrospectivo el largo proceso cultural de los Andes Centrales. De igual manera se sensibilizó al público visitante de este museo respecto a la importancia del área andina como otro centro de alta cultura dentro del continente americano, además de Mesoamérica. Fue así como el MNC invitó a dar una mirada hacia el sur de México, en una interesante muestra temporal que esperamos que en el futuro tenga una sala permanente.

En paralelo a la duración de la muestra, coordiné el ciclo de conferencias Platiquemos del Perú Prehispánico, llevado a cabo en la Biblioteca Pedro Bosch Gimpera, donde se tocaron temas relativos a la arqueología de Perú en sus diversas etapas, con investigadores especialistas en los Andes Centrales ✦

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.

Notas

¹ El 21 de junio de 2014, el Comité de Patrimonio Mundial, en su trigésimo octava reunión celebrada en Doha, Qatar, inscribió el magnífico Qhapaq Ñan, sistema vial andino, en la lista del Patrimonio Mundial. La candidatura había sido presentada en conjunto por los seis países que lo comprenden: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú.

² Este sincretismo fue el resultado de la confluencia de dos corrientes poderosas: la occidental, con el estilo de la pintura flamenca e italiana, y por el otro el arte propio americano, que por medio de la pintura buscó exteriorizar su cosmovisión y su resistencia.

Bibliografía

- Alva, Walter, *Sipán. Descubrimiento e investigación*, Lima, ow, 2007.
- Cáceres Macedo, Justo, *Culturas prehispánicas del Perú*, Lima, Grimanesa R. Enríquez Lobatón, 2005.
- Kauffman Doig, Federico, *Historia general de los peruanos. El Perú antiguo*, Lima, PEISA, 1986.
- Lumbreras, Luis Guillermo, *Excavaciones en la plaza circular y el atrio del Lanzón en Chavín de Huantar*, Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológico-Sociales, 2014.
- Manzanilla, Linda y Leonardo López Luján, *Historia antigua de México*, vol. I, México, INAH-Conaculta/Coordinación de Humanidades-IIA-UNAM, 2001.
- Samaniego, Lorenzo y Mercedes Cárdenas, *Arqueología de Cerro Sechín*, t. II: "Escultura", Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Fundación Volkswagenwerk, 1995.
- Shady, Ruth, *La Ciudad Sagrada de Caral-Supe en los albores de la civilización en el Perú*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1997.

Una museografía inmersiva.

Entrevista con Adriaan Schalkwijk

Gloria Falcón Martínez*

La presente entrevista se llevó a cabo en la mañana del 27 de marzo de 2018, en el estudio-taller de trabajo de Adriaan Schalkwijk, en Coyoacán. Concerté una cita con él, quien fue el museógrafo de una exposición que tuve la oportunidad de visitar semanas antes, *Bob Schalkwijk, un holandés en México. Archivo fotográfico, 1958-1973*, en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo, en la calle de Moneda del Centro Histórico de la Ciudad de México. La muestra fotográfica me sorprendió por el efecto en los visitantes, consistente en una mezcla de curiosidad y confianza para explorar la colección fotográfica que se ponía a su disposición. Cuando tuve la ocasión de comentar mi experiencia con otros colegas museógrafos, curadores e investigadores, coincidimos en que fue una exposición novedosa, al reducir la cantidad de texto en sala, ofrecer impresiones de pequeño formato y propiciar la sensación de entrar al estudio del fotógrafo para acompañarlo en sus viajes, pero también para volver a los propios, a los recuerdos, a la sorpresa que nos causa descubrir diversas regiones de México.

Si bien las exposiciones siempre son el resultado de muchos talentos, horas de trabajo, habilidad social, disposición al trabajo en equipo y sensibilidades, pedí entrevistarme con Adriaan, quien fue el responsable del diseño museográfico, para que nos platicara cuál fue el proceso de trabajo que siguió para el diseño de la exposición.

Debo aclarar que éste no es el primer trabajo de museografía creativa de Adriaan, quien en 2013 fue el responsable del diseño de la instalación *Quetzalcóatl Fotográfico (QF)*, exposición que inició su exitosa itinerancia en Palacio Cantón, Museo Regional de Antropología de Yucatán, en Mérida, y recorrió varias ciudades del país. Desde entonces yo pensaba que debía conocer y entrevistar a la persona que había tenido la voluntad, el ingenio y el talento para formar un Quetzalcóatl con cientos de fotografías a manera de plumas del mítico personaje.

Adriaan me recibió en un espacio generoso, iluminado, con muchos libros, lápices de colores, tablas de corte, hojas con bocetos, maquetas y lo que a primera vista semejan juguetes, y que no son sino prototipos para buscar soluciones a los retos de diseño. Con materiales tan sencillos como ligas, palitos de madera, cartón de diferentes grosores, alambres y tornillos, entre otros materiales, Adriaan ensaya la ligereza, el movimiento y las proporciones de los dispositivos que diseña. Éste fue el entorno para hablar del proceso de diseño y

montaje museográfico de la exposición temporal *Bob Schalkwijk, un holandés en México. Archivo fotográfico, 1958-1973*.

GLORIA FALCÓN Adriaan, como bien sabes, estoy aquí para que charlemos sobre la exposición que inauguraron el 23 de noviembre de 2017 en el Museo Nacional de las Culturas y al que el público ha respondido visitándola con entusiasmo, varios de ellos reiteradamente.

ADRIAAN SCHALKWIJK Sí, originalmente la exposición iba a estar hasta finales de febrero y se extendió hasta el 27 de abril, y ya tenemos varias propuestas con otras sedes.

GF Una de las características que llama mucho la atención es que esta exposición fotográfica reúne una gran cantidad de fotografías impresas tanto en blanco y negro como a color, sin enmarcar y en un tamaño de 20 × 25 cm. La exposición, para quien no la ha visto, ¿de cuántas fotografías consta?

AS El material en exhibición son 275 fotografías, puestas en unos dispositivos a manera de archivero, agrupadas en pequeños conjuntos que relatan diferentes experiencias de los viajes de Bob, y tiene 10 fotografías de un formato más grande, que son de 14 × 20 pulgadas. Ésas sí están enmarcadas y colgadas en la pared; están puestas para complementar las historias de los viajes a esos lugares.

Si quieres te platico un poco como surgió todo. Entre la gente del archivo de mi papá y mi papá, Bob Schalkwijk, siempre ha habido una preocupación por promover el archivo. Se ha exhibido mucho el trabajo de la sierra Tarahumara y, con la excusa de que venía Foto México, el equipo del archivo propuso a Bob para que participara para ser parte de ese festival. Entonces, con la idea de participar en ese festival, empezaron a cuestionarse qué era lo que querían mostrar. La primera intención era que el tema fuera el archivo, pero con la característica de ser las primeras fotografías que se habían impreso, un tipo de conjunto *vintage* que además no tuviera fuertes implicaciones económicas, que fuera obra que ya tuvieran en la bodega.

Entonces me invitaron a participar con ellos, a hacer la museografía, y empezamos a hacer la lista de obra. Y la lista de obra de estas fotografías que ya estaban impresas eran las fotografías que se habían mostrado siempre; además, el espacio del Museo Nacional de las Culturas que ya estaba asignado era apenas suficiente para poner sólo 20 o 28 fotos si



Adriaan Schalkwijk en la exposición *Bob Schalkwijk. Un holandés en México* **Fotografía** © Bob Schalkwijk

optábamos por una museografía tradicional de las exposiciones de arte, con formatos más grandes, enmarcando y colgando a pared el material.

GF Sí, eso sería hacer una exposición pequeña y con una intención más de mostrar las cualidades estéticas del trabajo de Bob.

AS Una analogía muy clara que decía mi papá es que, de la manera en que están ahorita, puedes enseñar 275 fotos, que si estuvieran en los muros tendrías que tener una sala con cientos de metros para poder exhibirlas. Entonces, ésa fue una de las características padres para poder consolidar toda la información en un espacio más reducido. Buscamos lograr una experiencia visual íntima.

Finalmente, una vez que empezamos a ver las piezas, nos dimos cuenta de que las fotografías que teníamos impresas no son las que reflejan de mejor forma la diversidad que tiene el archivo. Bob y yo nos sentamos a ver el archivo y hay una sección

en el archivo digital que tiene escaneadas todas las hojas de contactos de los primeros 15 años. Fotos que yo no había visto, que inclusive cuentan parte de mi propia historia. Empezamos a verlo —el material fotográfico— como un diario de mi papá, con el que se empieza a acordar de muchas cosas, empieza a contarme sus experiencias... diferentes viajes, por qué hizo un viaje, por qué hizo el otro; además, esos viajes se hicieron porque en un principio él había quedado con mi mamá de que iban a hacer viajes para generar un archivo que sería un patrimonio que le querían dejar a sus hijos.

En aquellos años viajaban mucho por México, y en esta experiencia de estar viendo en la computadora las hojas de contacto con él, pues empecé a escuchar todos estos relatos de los viajes. Entonces, con ese *feedback* nos cuestionamos que, si queríamos mostrar el archivo, lo mejor era contar las historias como habíamos vivido la experiencia, sentados entre él y yo ahí. Y ahora teníamos que pensar cómo contaríamos esas



Retrato de Bob en la entrada de su exposición **Fotografía** © Josiane Almeraya Breton

historias en el espacio asignado, que era bastante pequeño, y en el diálogo nos acordamos de la existencia de los “rolodex”, que son esos archiveros para tarjetas que existían todavía en los ochenta y en los que podías catalogar todas las direcciones y los nombres de tus contactos por orden alfabético.

Empezamos a decir, bueno, si hacemos esto podemos generar varias historias y las podemos poner en un aparato (dispositivo) que permita mantener el orden y que permita interactuar con él. Podemos empezar a juntar varias historias en un espacio pequeño. Por un lado, la gente del estudio se puso a hacer una preselección de las imágenes de esas historias y yo empecé a diseñar el pequeño “archivero” y se invitó a mucha gente. En el momento en que ya estaban “todos los ingredientes en la olla” llegó una diseñadora gráfica, María Calderón, que es la que ha hecho varios libros con fotografías de Bob; ella hizo el catálogo, las invitaciones y diseñó toda la cuestión gráfica de la información. Además es una persona que tiene una habilidad visual muy sensible. Con ella empezamos a armar esas pequeñas historias; con esa preselección, que era una pequeña precuraduría, se empezó a hacer una selección para narrar diferentes historias, pero ya de una manera visual, porque estaban seleccionadas en función de un viaje, y entonces empezaron a generarse estos rit-

mos visuales para que pudieras armar pequeñas historias. Al mismo tiempo yo estaba diseñando la “maquinita”, y tengo varios ejemplos que te voy a enseñar.

GF Adriaan se dirige a una de las mesas y me muestra lo que parece un juguete, hecho de cartón y alambre, a escala. Lo acerca a mí para que aprecie los detalles y, mientras me señala las partes, me va explicando.

AS Primero, con la idea del rolodex, me pregunté: ¿qué pasa si genero un sistema en que el visitante pueda tomar las fotos? (Porque cuando estás en un museo tienes que considerar que no se pueden llevar las piezas.) Empezamos con una idea que era representar varias imágenes y que tú pudieras ir dando vuelta y que las pudieras ir viendo y que fuera continuo. Pero aquí surge esta pequeña rueda que te permite esto: está puesta en situación circunferencial, pero ocupaba mucho espacio, porque si tú quieres tener esto en una mesa, el mecanismo queda muy complejo. Por otra parte, si no quieres que se vea tan aparatoso, tendrías que hacer un hueco en la mesa para ocultar parte del artefacto.

De aquí empezamos a cuestionar qué pasaría si de repente juntamos elementos que pudiésemos regular en función de la cantidad de fotos que tiene cada historia y que estuvieran anclándolas para que no se las pudieran robar o para que no



Visitantes el día de la inauguración de la exposición **Fotografía** © Josiane Almeraya Breton

se desacomodaran. De ahí surge esta idea de pasar las imágenes con la mano y ya no con un sistema mecánico complejo.

GF Fue muy agradable ver a los visitantes pasar las imágenes con la mano a su propio ritmo, y además lograron proteger las fotos para que no las tocaran directamente con las manos.

AS Ésa también fue una discusión continua con María Calderón, quien trabaja muchas cuestiones de impresión, y hablamos sobre el acabado que queríamos para enmarcar las fotos. Tenemos siempre ese dilema de que, si la gente va a interactuar con eso, el material debe tener la suficiente resistencia para que lo pueda manipular. Hicimos varias pruebas, y lo más sencillo era hacerlos de un material plástico, pero como queríamos darle esa calidez de ver la fotografía, decidimos enmarcarlas en cartón. Optamos por un cartón al cual sometimos a un proceso de barnizado con serigrafía, y ya cuando montamos las fotografías, a todo el costado le pusimos pegamento, como para darle un contorno que fuera más rígido y que aguantara todo ese movimiento. Además, siempre en la fotografía tienes el problema de que hay fotos verticales y otras son horizontales, y en ese caso la mayoría son cuadradas.

Entonces, encontrar un formato para que se vieran bien y pudieran entrar todos los formatos fue parte de la labor.

Como puedes ver, la idea fue el rolodex, que se empezó a desarrollar y a simplificar.

Luego de una maqueta chiquita, el cartón, además, es lo más barato, y lo que cuesta es el suaje, que además resulta económico, ya que se amortiza con tantas que tuvimos que hacer. La fotografía queda en medio de dos cartones que la presionan, unidos por una cinta doble cara. Es un proceso manual, pero bastante rápido.

GF En mi experiencia, es un trabajo de montaje de exposición fotográfica muy interesante, porque se percibe este agrupamiento por historias, pero no impone un solo tipo de recorrido al visitante. Tampoco abundan los pies de objeto y cédulas, sino que las fotografías y la interpretación que los visitantes hacen de ellas son la parte central. En todas las ocasiones que entré a la sala tuve la oportunidad de atestiguar diferentes escenas, como una pareja que estaba sentada frente a un dispositivo con una serie de fotos, mientras que en otra parte de la mesa un niño le mostraba a su padre alguna fotografía mientras le hacía preguntas, en tanto un grupo de amigos, que entró platicando, se separó momentáneamente y disfrutaban de manera individual de otros viajes para comentarlos más tarde. El público interactuaba de una forma...

AS ... inmersiva: es la palabra que me gusta usar.





Bob frente al fotomural de su estudio **Fotografía** © Josiane Almeraya Breton

GF Sí, tienes razón, inmersiva. Se les percibía libres de explorar y descubrir la colección. ¿Ésta era la reacción que ustedes pensaron que tendrían los visitantes de la exhibición?

AS De hecho, ya platicando con el resto del equipo del archivo, hablamos de lo que eran los primeros 15 años de Bob en México, que eran viajes. Se habló de buscar hacer un gabinete con memorabilia para enseñar esa parte, que también en esa época la fotografía se hacía de otro modo; ni siquiera esto fue hace tanto tiempo, pero los procesos son totalmente diferentes.

Con esa idea en mente, hicimos una selección de objetos, pero cuando uno está en el estudio de Bob, el estudio es una memorabilia. Pensando en la museografía, estrictamente, consideramos hacer unos gabinetes para poner objetos, lo cual era bastante complejo porque finalmente te ibas a meter a temas de técnica de fotografía de esa época o de la parte tecnológica. Eso se volvía un mundo nuevo con mucha información. Decidimos tomar una fotografía para incluir un fotomural del estudio, que hace que la experiencia sea realmente inmersiva. La fotografía la tomó Pim Schalkwijk y en verdad captó la atmósfera del archivo que queríamos transmitir. Pero

entonces ya no tienes la colección de objetos de memorabilia, que es triste, pero al mismo tiempo te da esta idea de meterte en el archivo, y de que el archivo es un lugar lleno de memorabilia y de cosas que han pasado en mucho tiempo.

GF Y a pesar de que la foto de Bob es muy completa en términos artísticos, no priva sólo una experiencia estética. Lo que comunica la exposición es que se puede explorar un conjunto de documentos de una época de México. ¿Así es como lo pensaron?

AS Sí, desde el principio se había planteado que serían los primeros 15 años de Bob en México. Sí estábamos acotados a ese espacio, porque el archivo es enorme, y sin una acotación te puedes perder. Finalmente, cuando puedes meterte en el archivo, puedes encontrar muchas imágenes ejemplares, con características de composición impecables; algunas de ellas fueron las que ampliamos y colgamos a pared. Así pudimos mostrar el resultado de lo que también produce el estudio. Está el juego de muchas fotografías que te pueden narrar historias y las fotografías que reúnen una calidad excepcional. También está el juego en el tiempo. El texto que te recibe en la sala también lo escribió él. Es un ejercicio que Bob nunca había hecho, pero nos dijo: “Quiero yo decir las cosas a mi manera”, y luego Miriam Martínez escribió el libro. Hay una congruencia en el diseño del propio catálogo generada por la diseñadora María Calderón.

De un proyecto que era muy acotado a algo que siempre se ha visto, con la idea de hacer una propuesta nueva surgió esto. Algunas personas nos dijeron: “Se van a maltratar las fotos”, pero nosotros pensamos que con la misma confianza que nosotros ponemos a su disposición esas fotografías, nosotros esperamos que ellos correspondan respetando el archivo. Cumplió sus objetivos: la exposición se mantuvo cinco meses, pero tuvo tanto éxito que ya tiene dos sedes en puerta.

Ese día, Adriaan y yo hablamos acerca de la importancia del diseño para hacer flexibles y adaptables las exposiciones de calidad, de las amplias posibilidades que ofrece este nuevo tipo de museografía para reactivar el papel de las exposiciones en escuelas y espacios públicos con formatos novedosos y de un presupuesto ajustable. Entendí parte del proceso que lleva a una museografía con los efectos que vi en quienes disfrutaban la muestra, los cuales se sumergían por minutos en una mezcla de reflexión y concentración que el diseñador llama, atinadamente, “museografía inmersiva”. Finalmente salí del estudio de Adriaan con el gusto de haber conocido a uno de los profesionales que renueva la museografía contemporánea ✦

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.

Vista de la exposición con el fotomural del estudio de Bob al fondo **Fotografía** © Josiane Almeraya Breton



MUSEO
JUAN B. AMBROSETTI

Nuevos contextos, temas y problemas de un museo universitario y antropológico de la Universidad de Buenos Aires

Andrea S. Pegoraro*

El Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti fue creado en 1904 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) como un gabinete para la investigación, enseñanza y difusión de la prehistoria y etnografía americanas. La nueva institución quedó a cargo de Juan B. Ambrosetti (1865-1917), profesor suplente de la cátedra de arqueología americana de dicha facultad, y un reconocido naturalista, arqueólogo, viajero y coleccionista.¹

Con el transcurso del tiempo, el museo fue cambiando su estructura y forma de funcionamiento; incorporó personal especializado para cumplir tareas específicas, se estableció un horario de visita para el público y se reunieron colecciones de sociedades de todos los continentes, pero también se definieron nuevos objetivos en tanto institución universitaria dedicada a temas de la cultura humana en general.

Muy fuertemente con el retorno de la democracia al país, en los inicios de la década de 1980, se replantearon las exhibiciones y su papel en la sociedad local acorde con el contexto histórico del momento. Podemos decir que, si sus colecciones sirvieron en sus comienzos para estudiar y presentar al hombre americano y la diversidad cultural y diferenciarse de los pueblos llamados primitivos y las sociedades “no occidentales”, hace 30 años empezó un proceso de cambios, en consonancia con nuevas ideas sobre el papel de los museos en general y los antropológicos en particular, con el surgimiento de nuevas identidades, nuevos y heterogéneos públicos y el protagonismo que tomaban los pueblos indígenas.

En este artículo se presenta un panorama general sobre algunos hitos que marcaron sus cambios respecto a la narración de la historia de los pueblos indígenas, la presentación de la diversidad cultural, la incorporación de nuevos temas en consonancia con las transformaciones de la sociedad contemporánea y en el concierto del nuevo papel que tienen asignados los museos antropológicos en la actualidad.

EL MUSEO

El museo se ubica en el casco histórico de la ciudad de Buenos Aires, a dos cuadras de la Plaza de Mayo, centro obligado del recorrido turístico, bordeado por importantes edificios: la Casa Rosada, la Catedral, el Cabildo, el Banco de la Nación Argentina y el Hipotecario, constituyendo uno de los pocos ámbitos de la urbe que permiten acercarse al patrimonio de los pueblos originarios.

En sus inicios funcionó en los sótanos del edificio del Rectorado de la UBA, y en 1927 se trasladó a su sede actual. Este edificio es de alto valor patrimonial, y fue construido por el arquitecto Pedro Benoit en 1878 para la Facultad de Derecho. Se trata del primer inmueble construido de manera especial para la UBA, así como de la única fachada de Benoit que se conserva con su diseño original en el centro de Buenos Aires.

En tanto institución de investigación y docencia universitaria, allí se dictan clases de diversas materias de la carrera de ciencias antropológicas, y funciona como espacio de adscripción de diversidad de proyectos científicos financiados por el Conicet, la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, así como la UBA; por eso, en éste desarrollan sus actividades profesionales, técnicos, investigadores, docentes, becarios y estudiantes. Posee además una planta permanente de profesionales, técnicos y administrativos dedicados específicamente a las actividades relacionadas con las colecciones y el público.

SUS COLECCIONES

Desde sus inicios, el objetivo del museo consistía en representar a las sociedades que ocuparon el territorio nacional y americano desde antes de la conquista. Para ello, en tanto museo universitario, su director, Ambrosetti, se propuso llevar a cabo expediciones arqueológicas a la región noroeste de

la Argentina, lugar donde él mismo realizaba sus investigaciones. En estos viajes los estudiantes adquirirían la práctica de la arqueología; aprenderían a proyectar, excavar y reunir colecciones para el nuevo museo, que se perfilaba como un espacio de formación profesional.

Como museo universitario, su origen debe enmarcarse en la creación de este tipo de instituciones en otros países. Al igual que los museos de las universidades de Pensilvania (1889), en Estados Unidos, o el de Oxford (1884), creado sobre las colecciones del general Pitt Rivers, sus colecciones debían presentarse con documentación científica para ser utilizadas como instrumentos de enseñanza. El Museo Etnográfico se originó ligado con una cátedra universitaria dedi-

cada en forma específica al estudio del hombre americano, de la misma manera que surgieron el Museo Peabody de Arqueología y Etnología (1866) de la Universidad de Harvard y el de la Universidad de La Habana (1899).

Recordemos que a finales del siglo XIX se produjo un proceso de creación de cátedras y museos universitarios que privilegiaron el estudio del hombre americano, en coincidencia con el ingreso de la arqueología en la institución universitaria y de la etnología en las universidades europeas y estadounidenses. En este sentido, la función en la enseñanza y la investigación que por tradición habían ocupado los museos y las sociedades científicas fue asumida por las universidades, en cuyo seno se reunieron en muchos casos una cátedra y un museo ligado a



ella (Sheets-Pyenson, 1988; Podgorny, 2005). Éste es el caso entre muchos del Museo Etnográfico de la UBA.

Por otra parte, la formación de su acervo no escapó al gran periodo de los museos de antropología en Europa y América que tuvo lugar entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Sus colecciones, formadas bajo el modelo de la sociedad colonialista, con objetos “exóticos” de sociedades del mundo no occidental y llamadas en aquel entonces “primitivas”, confrontaban la imagen occidental, el “nosotros” con la de “otros” (Clifford, 1988; Stocking, 1985). En efecto, Ambrosetti también se interesó en conformar un acervo variado en cuanto al tipo y procedencia de las piezas, porque su interés abarcaba a la diversidad cultural del mundo contemporáneo desde

la perspectiva de los estudios comparativos. De esta manera reunió objetos folclóricos, “primitivos” y “exóticos” de todos los continentes. Para ello encauzó las donaciones de particulares, compró a comerciantes especializados en objetos etnográficos y de historia natural, envió misiones científicas a distintas regiones e impulsó los canjes institucionales con museos de Europa, Estados Unidos, América del Sur y de la Argentina (Dujovne, Pegoraro y Pérez, 1997). Desde 1908 se apreciaban en sus salas de exhibición objetos de África, Asia y Oceanía.

De esta manera, en sus inicios, además de ser un gabinete universitario con las características que lo definían como tal, y por el tipo de colecciones que reunía, el museo quedó emparentado con un modelo de museo europeo de etnografía, en especial los creados en Francia y Alemania.

Aunque sus colecciones se fueron incrementando con el tiempo, producto de los mecanismos desarrollados por Ambrosetti y los directores que lo sucedieron, en 1947 se sumaron las colecciones, biblioteca y archivo de la Sección Antropológica del Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, que se había constituido con un criterio similar. Así, aquel museo se limitaba a presentar el mundo de la naturaleza y el Museo Etnográfico, la cultura humana. Hoy el acervo consta de más de 150 000 objetos, en su mayoría arqueológicos, organizados en tres secciones: Arqueología, Etnografía y Antropología Biológica.

NUEVOS CONTEXTOS Y NUEVOS DEBATES

Los procesos de descolonización del siglo XX y las grandes migraciones pusieron en crisis a este tipo de museos, ya que sus colecciones de pueblos indígenas y sociedades “exóticas” se conformaron en el contexto de dominación colonial. En la actualidad se están replanteando la mirada y las narraciones que transmiten sobre las otras culturas. Es un proceso en que se combinan la demanda sociocultural del público y de comunidades; la dinámica poblacional, demográfica, cambios sociales —derechos civiles y movimiento multicultural—; el acceso a la información y revolución tecnológica; las reivindicaciones identitarias; un giro de la centralidad del objeto hacia el público; la importancia de la creación de espacios de la memoria; estudios de visitantes; nuevas teorías sobre educación en museos; la concepción de responsabilidad cívica de los museos, así como acuerdos internacionales (Karp, 1992; Gurian, 2004, 2005; Endere, 2000; Andreu, 2012; Bustamante, 2012; Van Geert, Urtizberea y Roigé, 2016).

Consideramos que esto obliga a evaluar los procesos de trabajo en el interior de las instituciones y a reflexionar acerca de la gestión de los acervos para redefinir nuevas políticas hacia afuera, a modo de convertirse en espacios para el diálogo y el reconocimiento entre culturas.

Confin **Fotografía** © Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, UBA





Depósito etnográfico **Fotografías** © Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, UBA

Por otra parte, así como en otros museos en la Argentina, y teniendo en cuenta la especificidad de los universitarios, sus transformaciones y en particular la de este Museo Etnográfico, han acompañado también cambios en la disciplina antropológica. Hoy se ha producido una vasta bibliografía desde el campo de la antropología, que revisa y pone en cuestión “las imágenes clásicas” construidas en torno a las sociedades originarias, y advierte sobre un conjunto de temáticas estrechamente vinculadas con estos pueblos. Así, los aportes que suponen la revisión de la historia de los pueblos indígenas y sus procesos de transformación social hasta la actualidad, el conocimiento de sus derechos y reclamos, la dinámica identitaria y las políticas culturales en torno a estos pueblos y sus patrimonios, entre muchos otros temas, abren nuevas interrogantes y perspectivas sobre la representación de culturas y sociedades.

EL COMIENZO DE UN CAMBIO: EL RETORNO DE LA DEMOCRACIA A LA ARGENTINA Y UN NUEVO PROYECTO PARA EL MUSEO

En este trabajo no se reconstruye una historia detallada de los cambios en el museo desde su creación hasta la actualidad, sólo algunos hitos significativos que consideramos que contribuyeron y contribuyen a pensar la historia de distinta manera y que se sucedieron años antes y después de la dictadura cívico-militar en el país.²

En 1973 se organizó una exhibición titulada *Patagonia, 12 000 años de historia*, y fue una bisagra respecto a la mirada existente hasta ese momento sobre las colecciones: se planteó brindar una mirada histórica sobre el patrimonio y los procesos sociales e históricos de producción y circulación de los objetos que se exhibían (Jeria, 2016).³ La dirección de ese entonces se propuso priorizar las exhibiciones del museo al difundir su patrimonio al público.

Posteriormente, desde 1976, en los años del proceso militar, el museo perdió sus funciones de difusión y quedó limitado el acceso al público general y especializado.

En 1984, con la recuperación de la democracia en el país, se designó como director al destacado arqueólogo Alberto Rex González, quien se enfocó en la investigación. Luego, en 1987, un cambio significativo, de la mano de José Antonio Pérez Gollán y Marta Dujovne, director y secretaria académica, respectivamente, se vivió en el museo. Llegados del exilio en México, ellos fueron los artífices de la reapertura de la institución, con el regreso de la democracia a la Argentina.⁴

El gran cambio de la nueva dirección a cargo de Pérez Gollán fue la recuperación del instituto como museo, su vinculación con la comunidad y el lugar central de la investigación en el desarrollo de las exhibiciones. Durante años el recinto había perdido sus funciones como institución museográfica.



Arriba Ceremonia mapuche Páginas 54-55 Exotismo, altar Fotografía © Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, UBA

En 1958 se había creado la carrera de ciencias antropológicas, y en la Facultad de Filosofía y Letras el museo quedaba como un espacio para el desarrollo de investigaciones, perdiendo importancia su impronta museística.

La nueva gestión de Pérez Gollán planteó la necesidad de prestar atención al protagonismo político que estaban adquiriendo las comunidades indígenas y que comenzaba a poner en discusión el papel de los museos como guardianes del patrimonio y del rol del Estado en estas cuestiones. Sobre todo se estaba cuestionando no tanto la investigación como la interpretación de la historia y el control del pasado. En este sentido se plantearon líneas de acción tendientes a que la sociedad reconociera el carácter cultural diverso y capaz de pensar la idea de patrimonio como un repertorio de prácticas simbólicas.

Desde entonces el Museo Etnográfico nunca ha estado ajeno a estos temas. Se vienen desarrollando exhibiciones que muestran la profundidad del pasado, la diversidad cultural y la complejidad histórica y social de las poblaciones indígenas de la Argentina. La elaboración de guiones con énfasis en la dimensión histórica de la explicación social ha permitido oponerse a la división entre pueblos civilizados e incivilizados o pueblos sin historia, y con esto se sentaron las bases para definirnos como una sociedad multiétnica y pluricultural (Pérez

y Dujovne, 1995, 2001). En este sentido se le comenzó a dar al patrimonio un tratamiento integral, priorizando su investigación en el pasado y en el presente, la planificación de su conservación y divulgación.⁵

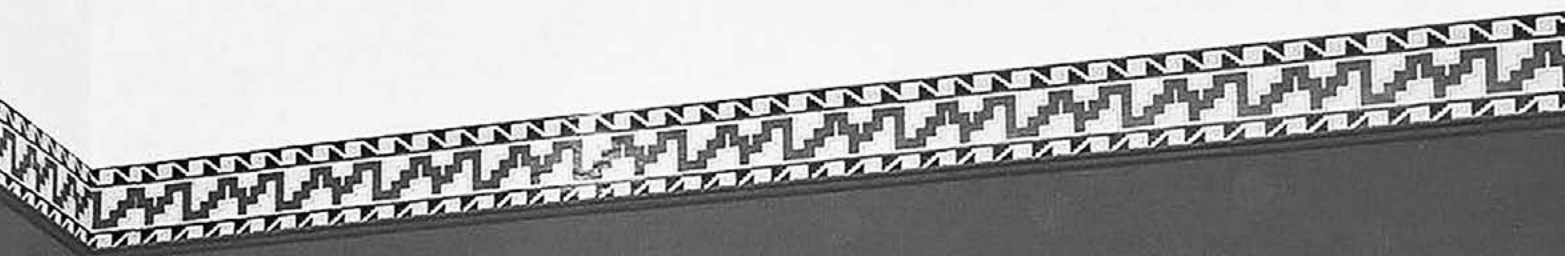
En la línea de este proceso de cambios preocupados por la conservación del patrimonio, pero también por facilitar su conocimiento y acceso por parte de la comunidad, decidimos desarrollar una política innovadora: en 2009 se inauguró un depósito visitable de colecciones etnográficas —el primero en el país—, desarrollado con el objetivo de brindar la posibilidad al público de acceder al patrimonio que por cuestiones de espacio no podía exhibirse.

Las reservas son el área más restringida de los museos. En nuestro caso, puesto que era necesario encarar la renovación del depósito de materiales etnográficos, llevamos adelante el proyecto de reconfigurar un sector para hacerlo visitable para el público en general.

De este modo, aunque sin las características de la exposición con guión, sino en términos de una reserva ordenada con colecciones, se permite un mayor acceso del público en general al acervo.

Asimismo se presta atención al protagonismo político que adquirieron las comunidades indígenas. A finales de la década de 1980, durante la dirección mencionada, se retiraron los





restos humanos de la exhibición, asumiendo una postura política clara al respecto. En 2004, la restitución de un *mokomokai* —cabeza humana momificada maorí— al Museo Te Papa de Nueva Zelanda lo convirtió en el primer museo de la Argentina que por iniciativa propia devolvía un resto humano.

A partir de entonces se desarrollan diversas actividades con miembros de pueblos originarios. Algunos hitos significativos han sido la elaboración de un catálogo digital de la colección Toba-Qom, con el objetivo de difundirlo entre miembros de la misma comunidad, asociaciones y organizaciones indígenas, y organismos del Estado. Ese mismo año, la muestra fotográfica *A través de la lente: encuentro con pueblos indígenas en el Chaco*, con imágenes del archivo del museo, implicó el inicio del trabajo con comunidades desde el área de Archivo Fotográfico y Documental. En diversas reuniones se les dio a conocer las imágenes con que cuenta el museo para que miembros de esas comunidades aportaran información y se lograra un intercambio.

Los encuentros que se mantienen desde hace varios años con miembros del pueblo mapuche, y que tienen como resultado la ceremonia mapuche *Ngellipun*, se organizan desde hace varios años en conjunto con representantes de la comunidad Meli Ñom Mapu de Río Negro, Argentina. Esto nos ha permitido abrir y fortalecer distintas líneas de diálogo con las comunidades indígenas. Como señala Hainard (2007, 2009), la práctica del museo es como una antropología de sí mismo, que refleja “no a los otros sino a nosotros mismos”; un museo que debe deconstruir y cuestionar el conocimiento, así como modificar sus prácticas siguiendo los procesos de cambio.

Al mismo tiempo, en consonancia con la necesidad de renovación conceptual y la presencia de un público heterogéneo, se ha dado lugar a actividades dirigidas fundamentalmente a jóvenes y adolescentes, las cuales abordan temas vinculados con el racismo, el prejuicio, la construcción del cuerpo en Occidente y el uso de *piercings* y tatuajes corporales utilizados como marcas en el cuerpo.

CONSIDERACIONES FINALES

A la luz de los cambios sociales y culturales que han tenido lugar en los últimos años, el Museo Etnográfico, al igual que lo están haciendo otros recintos con colecciones antropológicas, está reubicando sus objetos a la luz de nuevos problemas y horizontes. En este sentido, sin desconocer la importancia del devenir histórico de los pueblos americanos y las relaciones con la sociedad blanca en sus inicios, es menester incluir la discusión de los problemas que hoy afrontan los pueblos indígenas en nuevos contextos políticos y culturales, y que impactan de lleno en las instituciones. A la vez, como espacio de producción de investigaciones socioculturales, es necesario que nos





ocupemos de temas y problemas en los que están inmersos nuevos públicos, los jóvenes, con historias diferentes y diversas. Resulta crucial utilizar las colecciones que datan de finales del siglo XIX y comienzos del XX para hablar del presente.

Así, es importante que las problemáticas abordadas en este museo en particular y en los museos universitarios y antropológicos en general se correspondan con las de las ciencias sociales y las humanidades, que implica una mirada inter y transdisciplinaria de análisis, discusión y difusión. Impera la necesidad de mostrar que los ejes que atraviesan los debates académicos y científicos, de los que el Museo Etnográfico no es ajeno, se relacionan con una coyuntura social, cultural, política y económica compleja, con las dinámicas identitarias y con un replanteamiento de las políticas culturales y la gestión cultural. Hoy es fundamental, como ha señalado García Canclini (2005), que el museo implique diversas disciplinas en su redefinición, pues comunica tanto tradiciones propias como las de los otros.

Los cambios que ha tenido el Museo Etnográfico en los últimos 30 años y el papel que consideramos que debe asumir hoy es producto de los debates, así como de las acciones educativas y culturales llevadas a cabo y que producen estrategias de inclusión de diversos públicos. En tanto museo universitario, la investigación y la docencia han sido fundamentales, pero también, considerando sus colecciones como patrimonio público, asume su conservación y documentación, actúa como mediador cultural en relación con las capas más amplias de la población y posibilita distintas maneras de acceso al acervo y de uso de la institución (Dujovne, 2008, 2010). Se están narrando historias individuales y colectivas, apostando a un talante abierto, dialógico, interdisciplinario y universalista.

En concreto, es necesario fortalecer la participación activa de los diversos públicos, ya sea en su carácter de agentes para un diálogo, una consulta u opinión. Los sectores antes excluidos de este tipo de instituciones, vulnerables y silenciados de nuestra sociedad, tienen experiencias de marginación producto de la desigualdad social. Es importante apelar a sus historias de vida para situarnos de manera crítica ante la indiferencia, la desigualdad, el prejuicio y la exclusión. ✚

* Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciada en ciencias antropológicas y doctora por la UBA. Secretaria Académica del Museo Etnográfico (anpegora@gmail.com).

Notas

¹ Ambrosetti estuvo a cargo de la dirección entre 1904, año de su creación, hasta 1917, cuando falleció. Lo sucedió su discípulo Salvador Debenedetti hasta 1930, y luego ocuparon este cargo distintos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

² La misma tuvo lugar entre 1976 y 1983.

³ La dirección estaba a cargo de un triunvirato conformado por Jorge de Persia, Arturo Sala y Míuel A. Palermo.

⁴ Pérez Gollán dirigió el Museo Etnográfico entre 1987 y 2004, y Marta Dujovne estuvo como secretaria académica hasta 2012.

⁵ El “modelo de conservación integral del patrimonio” enunciado por Manuel Gándara ha sido una referencia importante en todos estos años para el tratamiento del patrimonio en el museo.

Bibliografía

- Andreu Tomás Augusti, “Los museos de etnología en Europa. Entre la redefinición y la transformación”, *ILHA*, vol. 14, núm. 1, 2012, pp. 83-114.
- Bustamante, Jesús, “Museos de antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación. A modo de presentación”, *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254, 2012, pp. 11-14.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, Harvard University Press, 1988.
- Dujovne, Marta, “Virtudes recuperadas: una operación de rescate de patrimonio arquitectónico en el Museo Etnográfico”, *Espacios*, núm. 44, 2010, pp. 129-136.
- _____, “¿Museos en las universidades?”, *Todavía*, núm. 20, 2008, pp. 23-29.
- _____, A. Pegoraro y J. Pérez Gollán, “Los trabajos de Ambrosetti o la formación de un acervo institucional a principios de siglo”, en *Actas del Simposio Patrocinio y Circulación de las Artes*, México, UNAM, 1997, pp. 533-551.
- Endere, María Luz, *Arqueología y legislación en Argentina. Cómo proteger el patrimonio arqueológico*, Olavarría, INCUAPA, 2000.
- Gándara, Manuel, “Valores, significados y usos del patrimonio arqueológico: una propuesta”, *Boletín de Antropología Americana*, 2016, pp. 8-19.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Gurian, E. H., “Museum Practices Crossing Borders”, *Curator*, vol. 48, núm. 1, 2005, pp. 18-20.
- _____, “Singing and Dancing at Night”, en L. E. Sullivan y A. Edwards (eds.), *Stewards of the Sacred*, Washington, D. C., 2004.
- Hainard, Jacques, “L’expologie bien tempérée”, *Quaderns-e*, núm. 9, 2009, recuperado de: <<http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Hainard.htm>>.
- _____, “Quels chantiers pour l’ethno?”, en Benkirane Réda y Erica Deuber Ziegler (eds.), *Culture & cultures*, Ginebra, Infolio-meg, 2007.
- Jeria, Verónica, “Patagonia 1973: historias del Museo Etnográfico de la Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires”, *Fragmentos del Pasado. Revista de Arqueología*, núm. 2, 2016, pp. 9-28.
- Karp, Ivan (ed.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington, D. C.-Londres, Smithsonian Institution Press, 1992.
- Pérez Gollán, J. A. y M. Dujovne, “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras. Balance de una gestión”, *Runa*, vol. XXII, 1995, pp. 119-131.
- Podgorny, Irina, “La mirada que pasa: museos, educación pública y visualización de la evidencia científica”, *História, Ciências, Saudade-Manguinhos*, vol. 12, 2005, pp. 22-42.
- Sheets-Pyenson, Susan, *Cathedrals of Science. The Development of Colonial Natural History Museums during the Late Nineteenth Century*, McGill-Queen’s University Press, 1988.
- Stocking, George, “Others and Objects. Essays on Museums and Material Culture”, *History of Anthropology*, vol. 1, 1985.
- Van Geert, Fabien, Iñaki Arrieta Urtizberea y Xavier Roigé, “Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales”, *OPSS*, vol. 16, núm. 2, 2016, pp. 342-360.

Mi experiencia en la exposición *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte*

Ruth Lucrecia Totolhua Cotzomi*

La exposición *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte* se presentó en el Museo del Palacio de Bellas Artes del 10 de noviembre de 2017 al 4 de febrero de 2018, con 68 piezas provenientes tanto de colecciones particulares como de museos nacionales e internacionales.

El recorrido se organizó en cinco núcleos temáticos, con una sala introductoria técnico-científica donde se explicaba qué es la grana cochinilla; seguía con el núcleo “El textil y las artes plásticas”, seguido de la sala “La grana cochinilla. El color del poder”, dividida en dos secciones que abordaban el tema del poder religioso y el poder civil. La muestra concluía con el tópico “Los usos de la cochinilla en la pintura del siglo XIX”.

Ha sido una de las exposiciones recientes más exitosas del museo, y ésta es una reseña de mi experiencia personal como voluntaria del equipo de trabajo que realizó la exposición.

Las ideas desarrolladas en el proyecto que culminó con la exhibición *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte* nacieron varios años antes de la inauguración, a partir de una conversación entre el escritor Jaime Moreno Villarreal y el director del Museo del Palacio de Bellas Artes, Miguel Fernández Félix, cuando el primero mencionó el dato de que existen obras en las que se hizo uso de la grana cochinilla. Sin embargo, para entonces no se contaba con la información suficiente.

A partir de esta idea, y a través del Museo del Palacio de Bellas Artes y de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Morelos, se convocó al Coloquio Internacional de Rojo Mexicano, que se llevó a cabo en Morelos en 2014.

* Investigadora independiente.



Cédula de entrada **Fotografía** © Jair Antonio García Moctezuma, INBA

El deseo de participar en la exposición surgió en mí mientras cursaba el diplomado Museos, un Espacio para la Creación, en la Antigua Academia de San Carlos. Durante una clase que dictó Andrea de Monserrat Villalba Camacho, subdirectora técnica del Museo del Palacio de Bellas Artes, ella mencionó la exposición y las obras que se presentarían, entre las cuales estaba una obra de William Turner, pintor inglés del siglo XIX. El interés que tengo por el artista me impulsó a participar, conocer y aprender más del mismo.

Luego de ponerme en contacto con el personal del museo y de asistir a una entrevista con César Blanco Torres, coordinador de las Herramientas

de Mediación del Museo del Palacio de Bellas Artes, fui aceptada en el equipo de mediación, en el área de investigación.

Mi trabajo allí consistió en la búsqueda de información acerca de la grana y de lo que habían dicho personajes históricos en relación con el insecto. Sin embargo, no sólo se trataba de buscar citas, sino también imágenes que ayudaran a la elaboración de los videos, seleccionar párrafos del catálogo para elaborar un guión y leer lo más posible relacionado con la grana.

Así aprendí que hubo una rebelión en Huejotzingo y que los indígenas cortaron las nopaleras por los abusos que se cometían contra ellos (Brito: 2017). Debido a esta rebelión se perdió la tradición



Visitantes **Fotografía** © Jair Antonio García Moctezuma, INBA

de sembrar nopales, de infestarlos y de recolectar el gusano *nocheztlí*.¹

Una de las tareas más complicadas que me asignaron fue la de proponer frases que llamaran la atención del público para promover a los estados que siguen cultivando la grana cochinilla. Otra asignación complicada fue la de ser mediadora: el hecho de dar un recorrido me resultaba difícil porque no tenía experiencia; sin embargo, fueron retos que tuve que enfrentar. Ambas tareas me representaron una dificultad, porque, en lo relacionado con las frases, mis estudios en historia del arte no incluyen algún conocimiento sobre publicidad y desconozco qué tipo de frases sean tan atractivas. La solución que hallé fue presentar frases con rima; al final, algunas fueron aceptadas, gustaron y se incluyeron. En lo referente a la petición de ser mediadora, aún en la actualidad sigue siendo un reto, porque me pongo nerviosa y me da pánico no acordarme de las fechas o de los nombres de los artistas o de las piezas.

El 19 de septiembre la vida dio un vuelco en diferentes partes del país a raíz del temblor. Los martes yo no acudí al museo; por ese motivo sentí el movimiento en el edificio de La Nacional, un inmueble emblemático del *art déco*, del cual quedan pocos ejemplos en la capital del país. El equipo con el que laboro allí se encontraba en el decimoprimer piso; se evacuó desde ese día y hasta ahora, cinco meses después, seguimos sin regresar a nuestra sede. Nos mudamos al Palacio de Bellas Artes, primero a la Sala Camarena, aunque por ser un espacio reducido nos cambiaron a la sala Paul Westheim.

Días después del movimiento telúrico fue un caos en el museo, porque todo se tuvo que retrasar, desde la inauguración de la exposición, que sería en octubre, hasta las conferencias de los especialistas. El retraso de un mes nos proporcionó tiempo para avanzar en el proyecto; pero así como nos dio tiempo, también

aumentó el trabajo, pues el director, en su deseo de que fuera una exposición lo más completa y accesible para el público, solicitó al Departamento de Mediación más productos para las cuatro salas que conformaron la exposición, así como un nuevo video u otro audio.

El 4 de noviembre, día de la inauguración, se me pidió que apoyara al personal de mediadores y orientara a los visitantes, tarea que volvería a hacer cuando se le dio una visita a la empresa BASF México, que prestó la obra *Historia de los colorantes en México* del artista Raúl Anguiano. Pese a tener que enfrentarme al desafío que implicaba dar recorridos por las salas, pues no me sentía preparada, debido a la alta demanda que tuvo la exposición me invitaron a ser mediadora y a tener un acercamiento directo con el público.

La exposición se consideró exitosa porque se tenía una expectativa de 175 000 visitantes; sin embargo, hasta el último día en que estuvo abierta, el 4 de febrero de 2018, el total de personas que decidieron ir al museo fue de 214 099, con lo que se superó la cifra considerada como meta.²

Para César Blanco, la exposición “logró su objetivo de difundir el tema de la grana cochinilla en el mundo y mostrar ejemplos al público mexicano”. Para Cecilia Reyes Hernández, subdirectora de Mediación y Servicios al Público, “se reflejó en los medios, en el boca a boca y las personas siguen hablando de *Rojo mexicano*”.

Para mí, la exposición tuvo un impacto en la vida de las personas, como comprobé al invitar a la señora Rosalía Vera, mi vecina, quien tiene una panadería y a la cual la invité a visitarla porque la grana se ha utilizado para pintar pan. No sólo le interesó el tema, sino que se emocionó cuando descubrió que entre sus plantas tenía un nopal infestado de grana, que recolectó y aplastó para comprobar que sí tenía el color rojo. Esta emoción y esta alegría de la señora

Vera me hizo entender el papel que juegan el museo y las exposiciones en las personas, a quienes afectan de modo positivo, ya que a través de ellas se acercan a las obras, aprenden y se llevan experiencias significativas. Este simple hecho es emocionante y enriquecedor para mí, con lo que el deseo de laborar en un museo es más fuerte.

Notas

¹ La palabra *nocheztlí* es de origen náhuatl y significa “sangre de tuna”.

² Datos proporcionados por Mariana Gaitán Rodríguez, encargada del Departamento de Servicios al Público.

Bibliografía

Brito Guadarrama, Baltazar, “La grana en Huejotzingo: ‘lugar del pequeño huejote’”, en *Rojo Mexicano, La grana cochinilla en el arte*, catálogo de la exposición, México, Secretaría de Cultura, 2017, pp. 74-91.

Roberto Montenegro. Expresiones del arte popular mexicano. Una exposición

Rosa María Sánchez Lara*

A su regreso a México, después de una larga estancia en Europa, Roberto Montenegro se encontró con un país en construcción, en la búsqueda de un nuevo nacionalismo posrevolucionario y una identidad nacional. En este marco destacó su figura como promotor cultural, muy cercano a Vasconcelos, a quien apoyó en la formación de la Secretaría de Educación Pública.

Entre las diferentes acciones para poner en marcha este proyecto de nación, se le encomendó la creación de una colección de arte popular, reunida en los propios centros de producción, con la que se integró el primer Museo de Arte Popular, inaugurado en el Palacio de Bellas Artes, en 1934.

* Consejo Internacional de Museos (icom).

Con motivo de la celebración del 150 aniversario de su nacimiento se llevó a cabo la exposición *Roberto Montenegro. Expresiones del arte popular mexicano* en el museo de ese recinto, del 6 de diciembre de 2017 al 25 de febrero de 2018.

El guión curatorial partió de un recorrido por la colección, de acuerdo con el criterio del libro-catálogo *Las artes populares de México*, realizado por el Dr. Atl en 1921, sobre la base de las diferentes ramas artesanales. En la muestra se incluyen también obras del artista con productos artesanales, vasijas, objetos ornamentales, vestuario y tipos indígenas, resaltando la incorporación de estas manifestaciones en su obra plástica, inicialmente académica y más tarde dentro de la Escuela Mexicana de Pintura y las corrientes de vanguardia.

Uno más de los ejes temáticos fue el acervo documental con textos y libros publicados por Montenegro en los que investigó y manifestó su interés en las expresiones plásticas populares, entre ellos *Retablos mexicanos*, publicado en 1951, con algunos ejemplos incluidos en la muestra.

Dentro del último tema se presentó uno de los autorretratos del autor, en los que se repite el uso de la esfera y la perspectiva curvilínea. Para experimentar su efecto, se exhibió una esfera que le sirvió como modelo. De este modo se mostró la manera en que las formas de los objetos se modifican al ser reflejados en ella.

Como recursos de apoyo museográfico se presentaron en formato digital los murales hechos por el artista en el edificio de San Pedro y San Pablo, hoy sede del Centro de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam), y un mapa interactivo para ubicar los productos en sus áreas de creación, realizado en 1929. Como programa pedagógico se dieron conferencias sobre el tema, un ciclo de cine y un recorrido virtual por la muestra.



Vista de la entrada a la exposición **Fotografía** © Rosa María Sánchez Lara

Como resultado, es posible destacar el valor intrínseco de la colección, su importancia como material para la creación del primer Museo de Arte Popular y la peculiaridad de haber sido reunida por un artista plástico, quien en su faceta como coleccionista tuvo el ojo acertado para seleccionar las piezas no sólo por su uso y función, sino también con una mirada estética. Recordemos que durante su estancia en Europa, en especial en París, Francia,

y más tarde en Mallorca, España, recibió la influencia de esa búsqueda de primitivismo muy de la época. Su cercanía con Anglada Camarada lo introdujo también a temas entonces considerados pertenecientes al folklore, un término que en su momento se refería a las costumbres del pueblo y hoy ha caído en desuso. La realidad es que puso en contacto a Montenegro con ese “otro arte” que fue parte de su quehacer como funcionario por mucho tiempo.



Vista que muestra la esfera reflejante utilizada por Montenegro **Fotografía** © Rosa María Sánchez Lara



Muestras de indumentaria popular expuestas **Fotografía** © Rosa María Sánchez Lara

A partir de esta exposición, y haciendo un recuento de los acontecimientos desde aquel primer museo, nos cuestionamos hasta qué punto el arte popular ha logrado legitimarse en el marco del arte en México. Es importante entonces dar seguimiento a esta colección de más de 3500 piezas, bajo el resguardo del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El libro científico que se sitúa en el corazón del drama: *Nacionalismo de museo. El Museo Nacional de Antropología, 1964-2010*

Gloria Falcón Martínez*

Drama, para los antiguos griegos, significaba “hacer” o “actuar”; el desarrollo de una historia era motivado por una acción dramática que era la acción central, sin la cual nada sucedía. En los museos nada ocurre sin la acción de los visitantes. En este libro se estudia en forma cuantitativa y cualitativa cómo se desarrolla la visita al Museo Nacional de Antropología (MNA), cuál es el impacto emotivo de esa visita, si el museo comunica lo que quiere comunicar y muchos otros elementos de conflicto y tensión entre diversas subjetividades.

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH.

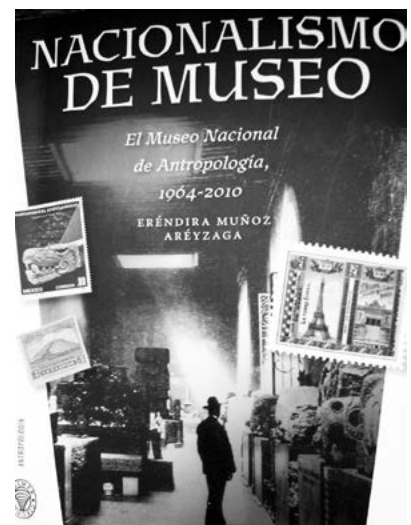
Paradójicamente, México, el país de los mil y un museos, cuenta con escasas publicaciones donde se analice el papel comunicativo de esas instituciones. Existen tesis, artículos y muy contados libros que además se refieran al estudio de públicos y cómo es que los visitantes consumen los contenidos comunicativos del museo. La publicación de *Nacionalismo de museo. El Museo Nacional de Antropología, 1964-2010* viene a llenar un hueco en este tema y ofrece nuevas herramientas para el estudio, así como para observar y recabar información.

El texto, publicado por la editorial Primer Círculo, es fruto de años de investigación en que Eréndira Muñoz Aréyzaga, con método y paciencia, desarrolla una importante reflexión sobre las instituciones culturales, los nacionalismos y la política; sobre el papel que deben jugar el patrimonio y las políticas culturales en la sociedad contemporánea. Lo anterior es desplegado a lo largo de 458 páginas en las que la autora se sirve de la metáfora del teatro para adentrar a los lectores en el mundo de la representación de lo nacional que se muestra en el MNA.

Así, en un primer gran apartado, titulado “Tras bambalinas: el arte de la creación y puesta en escena de personajes antropológicos”, ofrece un recorrido histórico social sobre el papel que ha jugado la antropología en la construcción de tipos y estereotipos de

personajes populares y cómo todo ello implica relaciones de poder.

El libro atrapa desde el principio: en la introducción y en las primeras páginas ofrece un panorama crítico sobre los principales estudios y teorizaciones del consumo cultural. Más adelante, aún con las metáforas teatrales, en “El Museo Nacional de Antropología, la construcción de la gran escena” se hace otro recorrido histórico por la concepción del que hoy conocemos como MNA: desde sus orígenes, con el proyecto del Museo Nacional (1822), del que entre otras cosas se esperaba que “reflejara el alma Patria” y sus transformaciones, hasta la primera década del siglo XXI, en tanto que se ha consolidado su papel de museo que refleja la cara de la nación y la historia oficial.



Aquí debo apuntar que para aquellos estudiantes y lectores interesados en los museos e historia de la antropología estas páginas ofrecen un panorama completo que, estoy segura, despertará su interés por seguir leyendo respecto al tema.

Debo aclarar que el libro no requiere que se lean en secuencia progresiva todos los capítulos. Aquellos estudiantes que se encuentren en el proceso de realización de tesis e investigaciones sobre temas de patrimonio e instituciones culturales, de seguro encontrarán inspiración y guía en varias de las páginas de la primera parte, además de una bibliografía especializada y extensa sobre la temática.

El capítulo que considero el corazón del libro y que lleva por nombre “Se abre el telón, los espectadores frente al Museo Nacional de Antropología” explica a detalle el gran tema de la investigación: registrar y analizar la experiencia de los visitantes al MNA con el fin de producir nuevo conocimiento sobre las prácticas del consumo cultural.

¿Cómo debemos referirnos a los visitantes del MNA? ¿Como público, como consumidores o como espectadores? La arqueóloga considera que como espectadores, quienes de ninguna manera son pasivos y actúan en el despliegue escénico del museo, que incluye la arquitectura, los juegos de luces, la disposición de los objetos y las ambientaciones, entre otros elementos. Para realizar el estudio se aplicaron principalmente cuatro herramientas metodológicas: cuestionarios estructurados con preguntas abiertas y cerradas, entrevistas cortas, la narrativa de recorrido y el seguimiento de recorridos de público.

En el siguiente capítulo, previo a las reflexiones finales, “Se cierra el telón, escenarios, objetos, textos e imágenes. ¿Me contaron una historia o me la conté yo solito?”, la autora destaca la

dimensión emotivo-sensorial de la visita al recinto e intenta responder a una pregunta que por sí misma daría como fruto varias tesis: ¿De qué manera se lleva a cabo el proceso de conocer en el museo? Para responderla distingue diversos tipos de experiencias que se corresponden con el desarrollo de habilidades de apropiación de los contenidos del museo. La autora los clasifica en cinco miradas: “inerte”, “atónita”, “imaginativa”, “inteligente” y “ritual”, cada una de las cuales lleva a una mayor profundidad en el conocimiento, reconocimiento y apropiación de la información que dan los objetos y su contexto. Por motivos de espacio aquí solo me referiré a las primeras tres.

La mirada “inerte” implica tan sólo una primera exploración del objeto en que el espectador construye esa experiencia de manera inmediata y un tanto pasiva. La relación con el objeto se da sin posibilidad de transformarse en una experiencia de sentido y comprender su capacidad simbólica, al ser meramente descriptiva, sin la ayuda de elementos de contexto que permitan construir indicios. Es el tipo de mirada que se produce cuando no hay flujos de información que posibiliten una experiencia de mayor complejidad. Gran parte de los objetos arqueológicos exhibidos en forma individual provocan

esta mirada, ya que fuera de su contexto no contribuyen a desarrollar otra.

Otro nivel con una mayor complejidad es aquel que producen algunas piezas estelares del MNA que favorecen una mirada “atónita”; es decir, la que conjuga los sentidos y la emociones; por ejemplo, la de atracción o aversión, ya sea por la monumentalidad de las piezas o por reconocer, como señala la autora, “piezas que forman parte del imaginario social y constatar su existencia material”.

Si consideramos que en los museos de antropología aspiramos a desarrollar al menos una mirada “imaginativa” —aquella en que los imaginarios sociales dialogan con el pensamiento creativo—, un espectador que la tenga hará asociaciones, análisis e inducciones y será capaz de producir conocimiento de mayor duración. Según el estudio, algunos dispositivos museográficos muestran una mayor eficacia para favorecer este tipo de mirada; varios coinciden con las salas que se visitan en forma más exhaustiva, como la sala Introducción a la Antropología.

Dejo hasta aquí la presente reseña. Espero que estas líneas inviten a consultar el libro, que no sólo aporta respuestas, ya que también constituye un arsenal de preguntas sugerentes para futuras investigaciones ✦

FACEBOOK



Gaceta de Museos

TWITTER



@gacetademuseos

SÍGUENOS

Criterios editoriales

ESPECIFICACIONES SOBRE LA COLABORACIÓN

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

ESPECIFICACIONES DE EDICIÓN

Las colaboraciones se pueden presentar en los siguientes formatos:

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

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

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

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

Todas las colaboraciones deberán cumplir con los siguientes requisitos:

ARTÍCULOS

- Incluir un *abstract* inicial de entre 7 y 10 renglones, con entre 5 y 7 palabras clave, a fin de anclarlos a la plataforma de la Mediateca del INAH.
- Las notas bibliográficas dentro del texto se citarán entre paréntesis (Borges, 1994: 49).
- Las notas explicativas se incluirán a pie de página.
- Sólo la bibliografía citada se incluirá al final del texto.
- Las notas a pie de página deberán llevar una secuencia numérica e insertarse al final del texto con el siguiente formato:

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

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

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

IMÁGENES

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

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

- Nombre del autor.
- Profesión y actividad actual.
- Correo electrónico.

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



Casa de Alfeñique Fotografía © J. López, s.f.

Casa de Alfeñique

Patricia Vázquez Olvera*

Es una construcción de particular belleza, representativa del arte barroco novohispano. La construcción pertenece al último tercio del siglo XVIII, cuyos elementos arquitectónicos, aplicados por el arquitecto Antonio de Santamaría Incháurregui, le dieron a la casona una relevancia y trascendencia que se refleja hasta nuestros días.

El estilo barroco se sumergió en un contexto cultural lleno de motivaciones estéticas, religiosas y éticas, reflejo de un pensamiento muy amplio. Su manifestación expresiva se recrea en una estética de la grandiosidad, en la liberación espacial; el barroco rompe con la tradición estática por medio del movimiento que forjan las líneas y volúmenes dinámicos, tanto en la distribución, el colorido y los materiales en las fachadas como en los interiores de los edificios. La Casa de Alfeñique es un ejemplo claro del estilo barroco poblano, con elementos arquitectónicos como argamasa, cuadrados de barro recocido, cantera y talavera poblana, entre otros.

El inmueble se ubica en los primeros cuadros de la traza urbana de la ciudad, en la 4 Oriente 416, esquina con 6 Norte, antiguas calles de Raboso y Chito Cohetero, en el centro histórico de Puebla, México.

Lleva el nombre de Casa de Alfeñique desde 1790 por su fachada ricamente decorada, la cual parece hecha de la pasta de azúcar, clara de huevo y aceite de almendras denominada en España “dulce de alfeñique”.

La casa fue encargo de su propietario, el maestro herrero Juan Ignacio Morales, y perteneció a la familia Morales hasta 1874.

El segundo propietario de la Casa de Alfeñique fue don Alejandro Ruiz Olavarrieta, fundador y patrono del Monte de Piedad Vidal Ruiz hasta 1896, año en que la cedió a la beneficencia pública del estado.

El gobierno local instaló en este lugar el primer museo del estado de Puebla, el Museo Regional del Estado, el 5 de mayo de 1926, durante el periodo del gobernador Claudio N. Tirado.

Ahora es llamado Museo Regional Casa de Alfeñique y forma parte de los monumentos históricos importantes y valiosos del centro histórico de esta ciudad, tanto por su arquitectura como por la colección que alberga ❖

* Museo Regional Casa de Alfeñique.



GACETA DE MUSEOS

Casa de Alfeñique

© J. LÓPEZ, S.F.