



TENDENCIAS DE LA
MUSEOLOGÍA
EN AMÉRICA LATINA

Articulaciones, horizontes, diseminaciones

LUIS GERARDO MORALES MORENO
EDITOR



TENDENCIAS DE LA
MUSEOLOGÍA
EN AMÉRICA LATINA

Articulaciones, horizontes, diseminaciones

LUIS GERARDO MORALES MORENO
EDITOR



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCRYM-INAH

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía "Manuel del Castillo Negrete"

Créditos

COORDINACIÓN EDITORIAL

Yúmari Pérez Ramos

APOYO EDITORIAL

Rosa Elba Camacho Rodríguez

CORRECCIÓN DE ESTILO

Tania Pardo

DISEÑO, FORMACIÓN Y TABLAS

Erika A. Castillo Licea

CORRECCIÓN DE FINAS

Alejandro Olmedo

Tendencias de la Museología en América Latina (Articulaciones, horizontes, diseminaciones) es una publicación realizada por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Todos los derechos reservados.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables; la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión del Comité Editorial de *Tendencias de la Museología en América Latina (Articulaciones, horizontes, diseminaciones)*, de la ENCRyM o del INAH.

ISBN: 978-607-484-720-8

Primera edición: 2015

D. R. © 2015 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Córdoba 45, colonia Roma, 06700, México, D. F.

publicaciones@encrym.edu.mx

Producido y hecho en México

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
DIRECTORA GENERAL

María Teresa Franco

SECRETARIO TÉCNICO

Diego Prieto Hernández

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

José Francisco Lujano

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Leticia Perlasca Núñez

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA
DIRECTOR

Andrés Triana Moreno

SECRETARIA ACADÉMICA Y DE INVESTIGACIÓN

Guadalupe de la Torre Villalpando

SUBDIRECTOR DE PLANEACIÓN Y SERVICIOS EDUCATIVOS

Ricardo Silva Zamora

COORDINADORA ACADÉMICA DEL POSGRADO EN MUSEOLOGÍA

Leticia Pérez Castellanos

COMISIÓN DE PUBLICACIONES DE LA ENCRyM

Ximena Agudo Guevara

Jannen Contreras Vargas

Mónica Espinosa Galicia

José Alberto González Ramos

Yúmari Pérez Ramos

Sofía Riojas Paz

Guadalupe de la Torre Villalpando

Índice

Introducción <i>Andrés Triana Moreno</i>	8
Prólogo <i>Luis Gerardo Morales Moreno</i>	11
I. ESCENARIOS Y ARTICULACIONES DE LA PROFESIONALIZACIÓN EN MUSEOS	
Un acercamiento a la enseñanza de la museología-museografía en las escuelas del Instituto Nacional de Antropología e Historia <i>Carlos Vázquez Olvera</i>	17
Horizonte académico actual del posgrado en Museología de la ENCRyM <i>Andrés Triana Moreno</i>	41
Hacia la autonomía disciplinaria y profesional de la museología en Colombia <i>William Alfonso López Rosas</i>	56
Una mirada a la museología en Colombia <i>Marta Combariza</i>	78
La formación de la museología en las universidades venezolanas <i>Armando Gagliardi</i>	90

Um ponto de vista sobre os cenários e articulações para formação profissional em museologia: Conquistas e perspectivas no Brasil
Maria Cristina Oliveira Bruno **104**

Proyecto Red de Estudiantes de Museología en América Latina
Sandra Marcela Zapata Camargo **109**

II. INVESTIGACIONES MUSEOLÓGICAS

La mediación cultural del museo
Luis Gerardo Morales Moreno **120**

“La autoglorificación caudillesca.” Representaciones del poder en la Venezuela del siglo XXI
Ximena Agudo **133**

Cambios de paradigmas y su recepción en la cultura hispana: De la nueva museología a la museología crítica
Jesús Pedro Lorente **153**

Museología-presencia-dispositivo
Alejandro Sabido **164**

Investigación etnográfica en el museo
Luz Maceira Ochoa **177**

La curaduría: un oficio de sofistas
Gonzalo Ortega **197**

III. MUSEO, PATRIMONIO Y CURADURÍA

El curador, intérprete del patrimonio
Víctor Fratto **204**

Museo y patrimonio local <i>Georgina DeCarli</i>	209
Nuevas geografías del patrimonio y su relación con la práctica curatorial <i>Diego Salcedo Fidalgo</i>	223
El artista, la obra, el espacio / El artista-el curador <i>Cecira Armitano</i>	232
La significación cultural del Panteón Inglés de Real del Monte mediante el discurso museológico <i>Martha Lameda-Díaz Osnaya y Raquel Beato King</i>	241
Veinte años del proyecto de normalización documental de museos en España (1993-2013) <i>María Carrillo Tundidor</i>	251
El registro público de monumentos en México <i>Silvia Mesa</i>	256
IV. PRÁCTICAS MUSEOGRÁFICAS	
El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos <i>Jesús Pedro Lorente</i>	275
Tendências museográficas na Europa e América Latina <i>Cícero Antônio F. de Almeida</i>	285
Hacia una museografía participativa <i>Alejandro García Aguinaco</i>	308
¿Existe la museografía comunitaria? <i>Georgia Melville</i>	314
V. SEMBLANZAS	325

Introducción

Andrés Triana Moreno

EL SEMINARIO PERMANENTE DE MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA. OCHO AÑOS DE ENCUENTROS MUSEOLÓGICOS

La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” es, sin lugar a dudas, una de las pioneras en América Latina en la profesionalización de la museografía y la museología. Desde los años setenta, mediante distintas propuestas pedagógicas y de contenido, el posgrado en museología de esta Escuela ha madurado dos programas académicos, de especialidad y maestría, que han enriquecido, ya como alumnos ya como docentes, algunos de los profesionales de museos más renombrados del país, así como varios de los protagonistas del desarrollo de la disciplina en la región.

Como efecto del más reciente proceso de revisión curricular, iniciado en 2007, el posgrado enfocó sus esfuerzos a restablecer las relaciones con pares académicos, estudiantes y especialistas de Iberoamérica, en un ejercicio que busca el fortalecimiento de la disciplina por la vía de la vinculación interinstitucional, partiendo del principio de que en nuestro continente es posible reflexionar sobre procesos museológicos que responden a realidades similares y, a su vez, se expresan en lo particular como una suerte de varias museologías integradas regionalmente, por lo que su comprensión y atención entraña la construcción de puntos de diálogo e interacción académica y profesional.

En este contexto dio comienzo a sus actividades, en 2008, el Seminario Permanente de Museología en América Latina (SePMAL), concebido como un espacio de interacción para los estudiosos y expertos del campo. A lo

largo de estos ocho años de acciones ininterrumpidas, el SePMAL se ha consolidado como lugar de encuentro y discusión entre las diferentes museologías de nuestros países americanos, razón por la que ha servido como un medio ideal para expandir las perspectivas académicas y profesionales de sus asistentes.

Aunque este texto sirve de introducción al volumen *Tendencias de la museología en América Latina: (Articulaciones, horizontes, diseminaciones)*, más que presentar sus textos y la lógica desde la cual se integraron —lo que queda plenamente satisfecho por la presentación del doctor Luis Gerardo Morales Moreno, editor de esta publicación y miembro fundador y activo de este proyecto académico—, haré una reflexión sobre el devenir y la relevancia del Seminario en su existencia.

Espacio fundamental, como dije, de visibilización para estudiantes, académicos y profesionales museólogos de América —y, con el tiempo, aun de otros países, como España—, el SePMAL ha venido formulando de manera sistemática una serie de preguntas desde las que se han detonado fértiles debates teóricos y metodológicos, reflexiones vinculadas a la acción concreta en los museos, a los procesos de investigación y, muy en especial, a las experiencias de formación profesional en este campo. En tal andamiaje de ideas que se ha activado en sus primeros años, de los cuales los textos aquí publicados son una cuidadosa selección, es posible ver cómo el Seminario ha propiciado insospechados grados de articulación de ideas y posturas, al punto de que incluso aquellas que evidencian desencuentros afectan positivamente no sólo a las audiencias, sino también,

muy particularmente, a los ponentes. En este sentido, el Seminario se configura como un lugar de construcción colectiva que pone en la mesa las ideas, preocupaciones, acciones y agendas de la museología de la región, lo que ha conformado un escenario de futuras oportunidades de colaboración con colegas y amigos de diversos países.

En las ediciones del Seminario realizadas hasta la fecha, se ha contado con la participación de especialistas de Argentina, Costa Rica, Colombia, Venezuela, España, Chile, Perú, Brasil y Panamá, quienes han compartido y discutido perspectivas dentro de un amplio rango de temas, entre los que destacan los problemas de la formación museológica, los proyectos en red, la gestión de la información, la investigación de archivo, el manejo de colecciones, los estudios de públicos, la investigación museológica (curaduría, museología crítica, coleccionismo), la interpretación patrimonial y la práctica museográfica. De igual manera, se ha reflexionado sobre sucesos coyunturales compartidos por los países participantes, como fue el caso de los bicentenarios de la Independencia y sus conmemoraciones oficiales en los espacios museológicos que a los ponentes de Venezuela, Colombia y México les ofrecieron la posibilidad de coincidir y, desde luego, expresar sus análisis críticos.

El Seminario funciona también como un referente de la acción museológica nacional, entendida tanto en el aspecto de la práctica como en el de la reflexión teórica. En estos ya ocho años de historia, los asistentes han tenido oportunidad de conocer directamente los proyectos museológicos llevados a cabo en instituciones culturales nacionales e internacionales: entre las mexicanas que han compartido sus proyec-

tos se encuentran el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco, los museos Universitario de Arte Contemporáneo, Nacional del Cine, del Acero Horno 3, Nacional de Arte, del Objeto del Objeto, Arocena, la Galería del Palacio Nacional, y los museos del Templo Mayor y Tamyayo; esto, sin contar las aportaciones que los gestores culturales del INAH, INBA y asociaciones privadas han hecho al SePMAL con sus estudios sobre proyectos particulares.

A pesar de que la realización anual del seminario es un hecho establecido en el escenario nacional e internacional, el SePMAL aún afronta retos. Entre ellos está el desarrollar nuevas vías de colaboración con los alumnos de nuestro posgrado, pero también con los de las demás escuelas de América Latina. Asimismo, como sus promotores, esperamos ampliar el enfoque de los contenidos, para permitir la llegada de nuevas voces, procedentes de otros ámbitos y más países. Un paso en esa dirección se llevó a cabo durante 2014, cuando, con el tema “Comunicación y Educación”, se invitó a que tomaran parte en este foro profesionales de los Estados Unidos y Nueva Zelanda.

Con la publicación de este primer volumen de memorias del SePMAL se recopilan algunas de estas experiencias de encuentro y se cristalizan los aportes de lo que ha sido uno de los proyectos académicos más exitosos y de largo alcance de la escuela de Museología en México, orgullosamente gestado y sostenido por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Que ésta sea tan sólo la primera de muchas publicaciones sobre el tema y que, ya en conjunto, cimienten las redes de

colaboración y entendimiento que el Seminario ha ayudado a construir, más allá de toda frontera, entre especialistas e instituciones.

Prólogo

Luis Gerardo Morales Moreno

El lector tiene en sus manos la primera edición de una compilación selecta de 25 artículos escritos por destacados académicos, profesionales y técnicos de los museos de México, algunos países de América Latina y España entre los años 2007 y 2013. Estas contribuciones fueron elaboradas originalmente como ponencias o conferencias presentadas de manera ininterrumpida en las sesiones anuales del Seminario Permanente de Museología de América Latina (SePMAL), cuya sede es el posgrado en Museología de la ENCRyM. El seminario fue creado, con el respaldo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), por algunos profesores del Posgrado en Museología, como Gabriela Gil (Venezuela), Rodrigo Witker (Chile), Andrés Triana Moreno (Colombia) y Luis Gerardo Morales Moreno (México), para contribuir a la reflexión y al estudio riguroso del vasto mundo de

los museos, especialmente en Ibero y Latinoamérica; más recientemente se han incorporado otros profesores, como Manuel Gándara (México) y Ximena Agudo (Venezuela). Cabe señalar que tanto el posgrado en Museología como el SePMAL están conformados principalmente por maestros que provienen de otras universidades o instituciones académicas: la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, el Museo Nacional del Virreinato y la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Desde este punto de vista, el SePMAL opera como un núcleo académico interinstitucional que al paso de los años ha construido una red temática internacional sobre estudios de los museos.

Por otra parte, el seminario contribuyó a enriquecer la profunda reforma académica de

los planes de estudio, tanto del posgrado en museología, como de la especialidad en museografía, provenientes de los años 1990. Una de las principales características de esta reforma consistió en romper con el enfoque predominantemente técnico y de capacitación sindical con que habían venido funcionando ambos programas en los últimos años. Vale la pena recordar que los proyectos escolares anteriores se remontan a mediados de la década de 1950, en la ENAH, con un enfoque basado en el trabajo empírico. Artistas, antropólogos, arqueólogos, dramaturgos, escritores, licenciados en derecho, coreógrafos, dibujantes, diseñadores, pintores y arquitectos se ocuparon de manera efímera de la formación profesional de aquellos interesados en la museografía profesional. Es probable que las “enseñanzas” de la museografía provenientes del Museo Nacional¹ de comienzos del siglo XX, así como de la esfera artística y escénica, durante los años posrevolucionarios, hayan cultivado una serie de saberes y prácticas con las que Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias, por ejemplo, deslumbraron a la museografía internacional sentando las bases del canon moderno de la representación estética del pasado (histórico-arqueológico) y el presente (etnográfico) de México, desde la década de 1940. Por otra parte, la expansión del sector comercial en México, producto del llamado “milagro económico mexicano” (1954-1976), también produjo museógrafos que provenían de la decoración de interiores y los aparadores de los grandes almacenes.

1 Haciendo referencia al antiguo Museo Nacional con sede en la calle de Moneda, del que salieron las colecciones y bases para formar los museos nacionales en décadas subsecuentes.

Aquella tradición de enseñanza técnica y profesional, que no tuvo un desarrollo coherente ni lineal, la recogen el SePMAL y el posgrado en museología para inscribirla en el mundo académico universitario. Incluso, por primera vez, la discusión en torno a la museología internacional deja de ser puramente instrumental o circunscrita a “estudios históricos de los museos”, para adentrarse de lleno en las teorías del conocimiento y la interdisciplinariedad científica. Ya desde el *Programa Nacional de Museos* del INAH (1986), se hacía una dura autocrítica sobre los anquilosados “modos de operar” de los museos del Instituto, su falta de actualización museológica, así como la débil o escasa formación de cuadros profesionales. Una década después, en revistas especializadas de la ENAH, se realizaron las primeras compilaciones que postulaban a la museología como un campo de investigación de los estudios culturales, estéticos, antropológicos e historiográficos.² Casi simultáneamente a esta labor de expansión de estudios sobre los museos contribuirá también la revista de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, a cargo del profesor Miguel Ángel Fernández, la *Gaceta de Museos*, fundada por Felipe Lacouture, y que se sigue editando hasta hoy. No hay que soslayar tampoco la importante labor de difusión y crítica que realizaron, sobre todo en la década de 1990, la revista independiente *Curare*, fundada por Olivier Debrouse, así como también la revista *Museos de México y el Mundo*, impulsada por el INAH y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) entre 2003 y 2005.

2 Luis Gerardo Morales Moreno (coord.), “Nueva museología mexicana”, en *Cuicuilco*, 2ª época, núms. 7 y 8, México, ENAH, 1996 y 1997.

La edición que aquí presentamos se organiza mediante cuatro grandes ejes temáticos lo suficientemente amplios para ofrecernos algunas de las características más notables tanto de la profesionalización de la museografía, como de la investigación en museología; de algunos nuevos enfoques curatoriales y prácticas museográficas relevantes de los últimos años. La principal preocupación pedagógica del SePMAL ha consistido en conocer, comparar y vincular diferentes experiencias docentes y profesionales, tanto de México, como de Iberoamérica o América Latina.

Por esta razón, comenzamos la primera parte con siete ensayos que recogen las trayectorias institucionales y la situación contemporánea de la enseñanza de la museología y la museografía, tal y como lo hacen para México, Carlos Vázquez y Andrés Triana Moreno; para Colombia, William López y Marta Combariza; para Venezuela, Armando Gagliardi y para Brasil, María Cristina Oliveira. Asimismo, incluimos un proyecto de red de estudiantes latinoamericanos de museología elaborado por Sandra Zapata, estudiante colombiana egresada del posgrado de la ENCRyM.

El segundo eje aborda la pluralidad de las investigaciones museológicas contemporáneas que reflexionan sobre determinados conceptos, enfoques y experiencias, así como de ciertas tendencias de la investigación, tal y como lo proponen Luis Gerardo Morales Moreno (México); Ximena Agudo (Venezuela); Jesús Pedro Lorente (España); Alejandro Sabido (México) y Luz Maceira (México). El tercer eje incluye una serie de artículos que abordan cuestiones vinculadas a diferentes enfoques del trabajo cu-

ratorial relacionado con ámbitos que van desde reflexiones filosóficas, la educación patrimonial y las memorias locales, hasta la gestión de colecciones y los sistemas de información sobre los museos. Así, seleccionamos investigaciones sobre la interpretación entre curaduría y patrimonio, de Manuel Gándara (México) y Víctor Fratto (Argentina); filosóficas, como la de Gonzalo Ortega (México); la relación entre museo y patrimonio local, de Georgina DeCarli (Costa Rica); las nuevas geografías del patrimonio y las prácticas curatoriales, de Diego Salcedo (Colombia); el entrecruzamiento entre artista y curaduría, de Cecira Armitano (Brasil); y el caso del rescate y puesta en valor social del Panteón inglés de Real del Monte, de Martha Lamedadía y Raquel Beato King (México). Por último, incluimos también un ensayo sobre el sistema de documentación de los museos españoles, de María Carrillo (España), y otro más sobre el registro público mexicano de monumentos, de Silvia Mesa (México).

La cuarta y última sección aborda la relación entre discursos y prácticas de la museografía en un nivel reflexivo, como son el fin del canon moderno, de Jesús Pedro Lorente (España); los estudios comparativos de las tendencias museográficas en Europa y América Latina, de Cicero Antonio F. de Almeida (Brasil); la noción de “museografía participativa” de Alejandro García (México); y finalmente, una reflexión sobre la llamada “museografía comunitaria”, de Georgia Melville (Australia).

Tendencias de la Museología en América Latina ofrece un rico panorama de los avances en diferentes campos de la museología y la museografía. Las seis ediciones del SePMAL

realizadas hasta ahora han convocado a muchos más especialistas, aproximadamente 90, incluyendo a funcionarios, directores, gestores, curadores y museógrafos, y han involucrado a una audiencia de 600 personas a través de casi siete años. Con esta publicación impresa, acompañada de otra versión digital, pretendemos llegar a un conjunto de lectores más amplio y diversificado interesado en la problemática de los museos latinoamericanos.

Las autoridades del INAH, particularmente de la ENCRyM, han comprendido el papel crucial que desempeña la excelencia académica para una formación sólida y perdurable de los futuros museólogos, museógrafos, docentes, investigadores y gestores del campo profesional de los museos de México y América Latina. Por ello, han apoyado de modo sistemático la realización del seminario, así como el funcionamiento del posgrado en museología. La continuidad en la gestión técnico-académica y administrativa desde 2007, en la planificación y extensión de los servicios que ofrece el posgrado en museología ha contribuido a organizar, en los últimos tres años, cursos internacionales especializados con profesionales de España, Brasil, Colombia, Venezuela y México, principalmente. Estos cursos han sido, especialmente, sobre museología, gestión de colecciones y museografía. El noble sueño de la “capacitación interamericana” con la que originalmente se crearon los primeros cursos de museografía de la ENCRyM (al comienzo de los años setenta), se ha cumplido con creces. En realidad, el SePMAL ha superado los límites gremialistas y contribuido al fortalecimiento de vínculos académicos e institucionales con especialistas de

diversas partes de Iberoamérica. El fomento de publicaciones de investigaciones comparadas entre Europa y América podrá propiciar un mejor conocimiento del fenómeno cultural del museo occidental, sin fórmulas esquemáticas, ni raseros culturalistas.

Los estudios comparativos que operan sobre la institución museística pueden observarse en un tejido de articulaciones, horizontes y diseminaciones paradigmáticas. De un lado del Atlántico (Europa occidental), los mismos materiales antropológicos, históricos o estéticos pueden remitir en los museos a “lo exótico”, a “lo autóctono” o a “lo primario”, mientras que en los museos de la orilla opuesta, “se identifican con lo propio y hasta con uno mismo”.³ Esto significa que, de un lado de la interdependencia está la mirada europea sobre las artes primarias, la naturaleza exuberante y la extrañeza de lo desconocido, y del otro, la mirada americana de lo que se considera como diferente, original o propio. Así, concebimos la expansión del museo como una transferencia cultural que recrea sus formas, horizontes y prácticas en lugares diferentes. No es suficiente detenerse en las transferencias culturales entre Europa y las Américas. Resulta necesario indagar en el interior de los nacionalismos culturales que, como ocurrió en muchos casos de los países iberoamericanos, produjeron sus primeras museografías naturalistas, históricas y etnográficas entre los siglos XIX y XX. Desde la tradición de la temprana museología angloamericana de finales

3 Jesús Bustamante, “Museos de antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación. A modo de presentación”, en *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-abril, 2012, p. 11.

del siglo XVIII, hasta el periodo muy fructífero de los años 1880-1930, los museos que provenían de la tradición ilustrada colonial se transformaron en espacios científicos del saber, escaparates de la nación republicana y dispositivos de enseñanza objetiva.

Hasta aquí el museo parecía sólo una reproducción del canon narrativo performativo del cameralismo centro-europeo y occidental. En el momento en que esos campos visuales naturalistas, históricos y etnográficos-arqueológicos fueron reapropiados y transformados por una lectura local, produjeron una de las representaciones simbólicas más exitosas de la América Latina republicana. Los museos arqueológicos, históricos y etnográficos de México en particular, produjeron escaparates persuasivos de la modernidad poseedora de una tradición antigua, escindida del contacto español. Tanto en Brasil, como en Colombia y México, los primeros museos nacionales creados entre 1818 y 1825 nacieron con base en una perspectiva enciclopédica, compiladora y taxonómica con la que se establecieron posteriormente algunos fundamentos de las identidades nacionales modernas.

De forma general y como lo manifestaron las distintas jornadas académicas, el SePMAL opera con la finalidad de convertirse en un referente latinoamericano, al permitir un espacio de encuentro para los distintos profesionales involucrados en la práctica cotidiana en los museos, la gestión cultural y la formación académica en museología, condición necesaria para trazar a futuro posibles mecanismos de vinculación institucional e intercambio entre profesionales, estudiantes, docentes e investigadores.

La posibilidad de llevar a cabo proyectos culturales en colaboración, particularmente en las áreas de investigación museológica, publicaciones y exposiciones, así como de formación académica, aspectos remarcados como necesarios en ediciones anteriores, convierten al seminario en un territorio propicio para la construcción de redes que demandan a corto plazo hacer presencia fuera de México mediante la cooperación activa con los demás países de América Latina. Los museógrafos mexicanos, en particular, han sido propensos a “no escribir” y, en consecuencia, a no comunicar sus métodos y prácticas. Esperamos que con esta publicación contribuyamos a contrarrestar la carencia de documentos y reflexiones sobre la experiencia museográfica mexicana (predominantemente oral y empírica), así como a enriquecer el exiguo mundo editorial y bibliográfico de la museología latinoamericana.

TENDENCIAS DE LA MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA



ESCENARIOS Y
ARTICULACIONES
DE LA
PROFESIONALIZACIÓN
EN MUSEOS

Un acercamiento a la enseñanza de la museología-museografía en las escuelas del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Carlos Vázquez Olvera

RESUMEN

México

La idea de presentar un primer acercamiento en la reconstrucción de la enseñanza de nuestras especialidades tiene como finalidad el rescate y revaloración de la importancia de estas instituciones en la formación de profesionales del quehacer en los museos, no solamente en México sino en toda Latinoamérica y el Caribe. A través de un recorrido histórico muy general, se exponen los orígenes y la consolidación de esas escuelas y, por la recuperación de una diversidad de planes de estudio, se presenta una visión amplia de las materias que los han constituido. Como se apreciará en el desarrollo del artículo, la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) es un antecedente valioso con su impulso antropológico original y, la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

(ENCRyM)⁴ se ha desempeñado como el semillero de profesionales técnicos y museólogos que ahora ocupan en los museos puestos académicos, administrativos y laborales muy importantes en el rescate, conservación, investigación y difusión de su patrimonio cultural.

Es importante aclarar que este tema no ha sido abordado y que, en la elaboración de esta participación, además de las fuentes documentales localizadas en los archivos de ambas escuelas y en la Dirección General de

4 El primer intento por acercarme a este tema, específicamente centrado en esta escuela, fue publicado en *Inventario Antropológico*, anuario de la revista *Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 4. Posteriormente, con otros datos que enriquecieron el trabajo, participé como ponente en el Seminario Permanente de Museología en América Latina, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”. México, D. F., noviembre 2008. Ahora, agrego datos importantes referidos especialmente a la ENAH.

Profesiones de la Secretaría de Educación Pública (SEP), se emplearon testimonios orales de destacados museógrafos mexicanos⁵ ex alumnos de la ENAH quienes posteriormente fueron profesores y cumplieron un papel importante en las primeras propuestas formativas de la actual ENCRyM.

PALABRAS CLAVES

Museo, museografía, museógrafo, museología, museólogo.

1. LA ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Las actividades del antiguo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía durante el Porfiriato fueron especializándose. De igual manera, sus colecciones se incrementaron por medio de adquisiciones y, asimismo, se despertó el interés por el estudio de los objetos recopilados y por la divulgación de sus resultados. La labor de difusión se centró también en trabajos de investigación, “no sólo los objetos de Historia Natural y de Arqueología que posee el Establecimiento, sino que inaugura, popularizándolo, el importante estudio de la Arqueología Mexicana, del que se puede decir que, yaciendo en la oscuridad, sólo a unos cuantos les era dado

5 Esta información es relevante porque se carece de estudios que permitan la reconstrucción de estas etapas de ambas escuelas. Los testimonios forman parte de mi proyecto de investigación *Museógrafos mexicanos*; productos de éste son los libros de sus respectivas historias de vida, y las grabaciones pueden consultarse en el archivo oral de la Dirección de Estudios Históricos del INAH.

conocer” (Mendoza, 1987). Además de centro de investigación, el museo fue un sitio importante para la docencia; en él se impartían cátedras y cursos de antropología física, etnología y lengua indígena; fue el presidente Díaz quien inauguró la efímera Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana que funcionó hasta 1911.⁶

El importante desarrollo y la vasta recopilación de objetos sobre historia natural hizo que la mencionada colección se desprendiera para instalarse, por acuerdo del 28 de enero de 1909, en el Museo Nacional de Historia Natural en la antigua calle del Chopo. Ya sin esta colección, a la anterior institución se le denominó Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, que funcionó irregularmente por las condiciones políticas y sociales que vivió el país durante los años revolucionarios sucesivos.

El 5 de enero de 1922 se aprobó un reglamento de este museo que definía claramente un nuevo concepto de museo y sus funciones: adquirir, clasificar, conservar, investigar, exhibir, difundir y “vulgarizar” el producto de las investigaciones realizadas con los objetos relacionados con la antropología e historia de México. Es decir,

el museo, con su carácter de conservador, investigador y docente, cuidará de la selección, exhibición, clasificación, etc., de las colecciones; del enriquecimiento de éstas; de hacer exploraciones y excursiones en territorio nacional, y, si es factible, en el extranjero; de investigar sobre puntos concretos de las materias que cultive; de impartir enseñanza no sólo objetiva, sino por medio de explicaciones escritas y verbales, de los objetos exhibidos... (INAH, 1990: 95).

6 Para ampliar el tema consúltese: Ávila, 1995:311-328.

Posteriormente, el 31 de diciembre de 1938, el general Lázaro Cárdenas expidió un decreto que se publicó en el *Diario Oficial* del 3 de febrero de 1939, mediante el cual se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), dependiente de la SEP. A éste se le otorgó personalidad jurídica propia para llevar a cabo sus funciones:⁷ exploración de las zonas arqueológicas del país; vigilancia, conservación y restauración de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos de la república, así como de los objetos que en dichos monumentos se encuentran; investigaciones científicas y artísticas que interesen a la arqueología e historia de México, así como antropológicas y etnográficas, principalmente de la población indígena del país y la publicación de obras.

También en el periodo presidencial cardenista, por el interés hacia la investigación y la docencia, se crearon, con acuerdo de la SEP, los cursos de antropología del Instituto Politécnico Nacional (IPN) en las carreras de Antropología Física y Etnología, cuyas clases se iniciaron en 1938 en un anexo del viejo museo en la calle de Moneda (Ávila, 1995: 313-314). Por el soporte que dio el Instituto recién creado con apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), El Colegio de México y el propio IPN se integraron las carreras de Arqueología, Etnología y Lingüística. Para 1942, la ENAH ya dependía en su totalidad del INAH y, fue entonces cuando la docencia se desprendió del antiguo museo: “El Museo ha cedido a la Escuela las funciones de la enseñanza profesional

que tuvo encomendadas durante muchos años, facilitándole, además, el uso de sus colecciones y laboratorios” (ENAH, 1946: 5). Hacia 1943 se incorporó a ella Miguel Covarrubias, quien se abocó a trabajar en los primeros cursos de museografía que se dieron en México, así como a la reorganización del antiguo Museo Nacional de Antropología, por los huecos que dejaron las colecciones de historia que salieron de 1941 a 1942 para conformar el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, cuya inauguración fue el 27 de septiembre de 1944.

En el anuario de la ENAH de ese año se ofrecía por primera vez a la comunidad estudiantil y, particularmente al equipo de trabajadores del INAH, tanto de sus dependencias en la ciudad de México como del resto del país, la carrera técnica en Museografía:

Para quienes deseen dedicarse a la administración y funcionamiento de museos. Los investigadores no siempre tienen el tiempo necesario ni muchas veces los conocimientos técnicos para convertir un museo en un centro educativo, que es una de sus principales funciones. Es por ello que se necesita de un especialista para que pueda dársele a la institución el encauzamiento debido... La idea es preparar técnicamente al personal que ahora trabaja en los museos de México y ofrecer al público una nueva carrera técnica corta (ENAH, *Anuario*, 1946).

Para aquellos aspirantes, el requisito de inscripción era el certificado de secundaria o prevocacional; para obtener su certificado debían aprobar 19 materias, hacer prácticas obligatorias de museografía y presentar una tesis y defenderla en un examen final. Los alumnos con estudios de

⁷ Para mayor profundidad del tema consúltese: *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, 1963.

preparatoria concluidos podrían complementar su carrera técnica con cursos de antropología, historia, biblioteconomía o archivología.⁸

De acuerdo con los anuarios de la ENAH⁹ de 1944 a 1949 se logró reconstruir la primera propuesta del contenido del programa formativo, muy enfocado a las ciencias sociales con algunas materias referidas a la museografía, de las cuales aún no he encontrado la temática que las conformaba. Únicamente están incluidos los nombres de aquellos profesores que aparecen en los anuarios, todavía hace falta continuar con el trabajo en archivos para conocer, además, el contenido de los programas de las materias y las listas de los alumnos de cada materia; hasta ahora en las fuentes consultadas estos documentos no se encuentran. Tres de los cursos marcados con asterisco podían ser sustituidos por cualquiera de los marcados con doble asterisco y a partir del *Anuario* de 1948 al nombre de la materia de Dibujo se le agregó “para museógrafos”.

A continuación se incluyen las materias:

Idiomas Modernos I; II; III (de preferencia inglés) (Albert Markwardt y Howard Tessen), Historia del Arte I (General) (Carlos M Lazo), Historia del Arte II (Hispanico) (Manuel Toussaint), Historia del Arte III (Prehispanico) (Miguel Covarrubias), Historia del Arte IV (Colonial), Historia del Arte V (Moderno*), Historia del Arte VI (Industrial), Historia del Arte VII (Popular*), Historia del Arte VIII (No clásico*) (Miguel Covarrubias), Historia del Arte XI (Clásico*), Historia del Arte X (Medieval*), Historia del Arte XI (Hispanoamericano*), Museografía I (Teoría y práctica) (Rafael Sánchez

Ventura y John MacAndrew), Museografía II (Teoría y práctica) (Rafael Sánchez Ventura, teoría, y John MacAndrew, práctica), Museografía III (Teoría y práctica), Museografía IV (Teoría y práctica) (Fernando Gamboa), Prehistoria General. Geografía Superior, Historia General (Primer Curso), Historia General (Segundo curso), Historia de la Cultura**, Historia Antigua de México I** (Wigberto Jiménez Moreno), Historia Moderna de México, Arqueología de México y Centroamérica I** (Ignacio Bernal), Etnografía Antigua de México y Centroamérica (Paul Kirchoff, 1947), y (Barbro Dahlgren, 1948), Etnografía Moderna de México y Centroamérica (Roberto J. Weitlaner), Paleografía I: general**, Técnicas de restauración y conservación (Otto Buterlin, 1947), y Mateo Saldaña, 1949), Técnicas Museográficas (Fernando Gamboa), Dibujo (Primer curso) (Luis MacGregor 1948), Dibujo (Segundo curso), Dibujo (Tercer curso) (Agustín Villagra), Dibujo (Cuarto curso), Fotografía I (Agustín Villagra) y Maquetas (1949) (Antonio Ruiz).

En el anuario de la Escuela de 1952 se comenta de un amplio estudio que abarcó la revisión del plan general y de cada uno de los programas en particular tanto de historia como de museografía. Aclara que las modificaciones surtieron sus efectos ese mismo año aunque no se hayan incluido e impreso en éste. La reconstrucción del programa, de acuerdo con los anuarios de estos primeros años de la década de 1950, es la siguiente. Continuó la impartición de materias vinculadas a la antropología y la historia: Prehistoria y Protohistoria Generales (Pablo Martínez del Río), Antropogeografía General, Historia de la Civilización Occidental (Luis Weckmann), dos cursos de Historia de la Civili-

8 Para abundar en el tema consúltese *Anuario*, 1946.

9 Ubicados en su Archivo Histórico J. Raúl Hellmer P.

zación Occidental, Historia Antigua de México (Prof. J. Ignacio Dávila Garibi), tres cursos de Historia del Arte Universal (Juan de la Encina), Arqueología de México y Centroamérica (Pedro Armillas), Arte Arcaico y Primitivo del Viejo Mundo, Arte Indígena de América (Miguel Covarrubias), Arte Colonial (Francisco de la Maza), Arte Popular (José Servín Palencia), Artes Menores, Etnografía Antigua de México y Centroamérica (Barbro Dahlgren), Etnografía Moderna de México y Centroamérica (Arturo Monzón Estrada), Historia Moderna de México y Español Superior (Amancio Bolaño e Isla); la mayoría de las materias estaba planeada para trabajarlas cuatro horas a la semana. Por otro lado, las materias fundamentales para el quehacer de los futuros museógrafos eran: cuatro cursos de Museografía (Daniel F. Rubín de Borbolla) con tres horas de clase a la semana y tres de laboratorio, Técnicas de Restauración y Conservación (Hermilo Jiménez) y Dibujo para Museógrafos (Héctor García Manzanedo) con una carga de seis horas a la semana, Tecnología, materia de cuatro horas a la semana, cuatro cursos de Conocimiento de Materiales (Abelardo Carrillo y Gariel) con tres horas a la semana, Fotografía (Arturo Romano) y Maquetas, dos horas a la semana.

Nuevamente, en el año de 1953 se publicó otra propuesta formativa para la carrera de Museografía bajo un nuevo programa más enfocado a la actividad y con una estructura por semestres muy organizada. De igual manera, en el anuario de la ENAH de 1955 se menciona que se aplicaron una serie de programas enfocados a ampliar su campo de acción y a mejorar los sistemas de enseñanza profesional y de prácticas en campo, producto de una serie de

modificaciones a las currículas; en el proceso se consideraron los intereses de los alumnos y

después de varias juntas con los maestros de cada especialidad antropológica y con los representantes de la Sociedad de Alumnos, se logró organizar un nuevo programa de estudios que se ajusta más a las necesidades y realidades de nuestro momento histórico y a las aspiraciones e intereses de cualquier persona que desee conocer al hombre y su cultura (ENAH, 1955: 13).

Sin encontrar hasta este momento en los archivos referidos una explicación, al siguiente año la propuesta formativa en Museografía no volvió a aparecer en los anuarios. El programa se integró muy enfocado a esta disciplina y poca injerencia tuvo en la formación de los profesionales por el periodo de tiempo tan limitado en que se aplicó.

Las materias contempladas para el primer semestre fueron: Teoría General de Museografía (primer curso), Dibujo Arquitectónico¹⁰ (primer curso), Historia General del Arte (primer curso), Arqueología de México y Centroamérica (1953) (Ignacio Bernal), Arqueología de Mesoamérica (1954) (Pedro Armillas) e Inglés (primer curso) (Armando Huacuja). Segundo semestre: Teoría General de Museografía (segundo curso), Dibujo Arquitectónico (segundo curso), Historia General del Arte (segundo curso), Etnografía de México (1953), Etnografía de México y Centroamérica (1954) (Barbro Dahlgren)

¹⁰ En el *Anuario de 1953* en la lista de materias y profesores sólo aparece la materia Dibujo para Museógrafos impartida por el profesor Héctor García Manzanedo y en el de 1955 menciona que el responsable de la materia fue Alfonso Soto Soria.

e Inglés (segundo curso) (Armando Huacuja). Tercer semestre: Problemas Museográficos (planos, cortes, circulación y ventilación), Perspectiva y Acuarela, Arte Indígena de América, Composición (número de pruebas rápidas y de temas para desarrollar en el curso) (primer curso) y Prácticas Museográficas (primer curso). Cuarto semestre: Problemas Museográficos (decoración, pintura, iluminación y mobiliario), Historia de México, Arte Colonial (Francisco de la Maza), Composición (número de pruebas rápidas y temas para desarrollar en el curso) (segundo curso), Prácticas Museográficas (segundo curso). Quinto semestre: Conocimiento de Materiales (Abelardo Carrillo y Gariel), Arte Moderno (José Servín), Maquetas, Proyectos, Materiales y Presupuesto y Prácticas Museográficas (tercer curso). Sexto semestre: Arte Popular (José Servín), Fotografía (Arturo Romano), Técnicas de Restauración (Hermilo Jiménez), Administración de Museos y Prácticas Museográficas (cuarto curso).

Los alumnos de la ENAH de este primer intento por crear una carrera técnica en Museografía compartían materias con el resto de los alumnos de las ciencias antropológicas. Mario Vázquez, uno de los alumnos, comenta:

Te estaban dando el instrumento para tener una lengua común con el investigador, que era muy importante para que el fruto de tu trabajo reflejara un esquema científico, un esquema académico (Vázquez, 2008).

Sobre las materias integradas al tronco común y aquellas especializadas en la materia museográfica, Alfonso Soto Soria, otro de los alumnos sobresalientes, expone sobre este punto:

Se daban clases vespertinas y había un grupo de materias obligatorias generales y otro de optativas especializadas. Dentro del plan de estudios no estaban contempladas prácticas propiamente dichas de museografía y montaje... (Vázquez, 2005b: 48).

Así que la mayor carga de nuestros estudios estaba, en general, dentro de las ciencias antropológicas; la diferencia que tenía nuestro plan de estudios de museografía consistía en que veíamos maquetas, dibujo para museógrafos, restauración... Teníamos que hacer planos, copiarlos, hacer los levantamientos correspondientes a las salas del museo. Con el doctor Rubín de la Borbolla llevábamos clases teóricas de museología propiamente dicha y, con Miguel Covarrubias Arte Primitivo. Don Juan de la Encina se encargaba de la Historia del Arte y el profesor Servín Palencia de la materia de Arte Popular. En términos generales se trataba más la teoría y había muy poca práctica en instalaciones (Vázquez, 2005b: 46).

Por las características del trabajo en la ENAH y del desarrollo de los proyectos de los profesores, quienes tenían que salir a trabajo en campo, las materias no llevaban un rigor cronológico, de tal manera que los alumnos se integraban en grupos de diferentes niveles escolares lo que les permitió, como Soto Soria comenta, una convivencia entre alumnos de ingreso reciente con medios y avanzados:

Había una circunstancia especial en la escuela, la mitad o más de la mitad de los profesores trabajaban profesionalmente en el Instituto de Antropología y constantemente estaban saliendo al campo; es decir, el maestro Ignacio Bernal iba a sus exploraciones en Oaxaca junto con el doctor Alfonso Caso; de repente don Eduardo Noguera, que daba estratigrafía y cerámica, también estaba fuera por temporadas de traba-

jo de campo y Pedro Armillas igual. Esto hizo posible que los alumnos de nuevo ingreso fuéramos compañeros de los que estaban a punto de salir... de pronto se daba en un semestre el tercer curso de arqueología —que se suponía que era una materia seriada y posterior a Arqueología 1 y Arqueología 2 digamos— porque el profesor estaría en México durante un semestre y podía dar clases.

Esto me hizo tener como compañeros de clases a alumnos que ya estaban muy avanzados en la carrera como Román Piña Chan, Eduardo Pareyón y José Luis Lorenzo quien el primer año que estuve en la escuela fue mi condiscípulo y el último mi profesor porque para entonces ya había terminado la carrera y se había recibido. Esto creaba familiaridad entre profesores y alumnos; era muy enriquecedor para los estudiantes de nuevo ingreso tener este contacto con estudiantes que ya tenían algunos años metidos en el asunto (Vázquez, 2005b: 49).

Sobre los profesores de esta propuesta formativa técnica en museografía, Iker Larrauri comenta que fueron destacados personajes del campo de la cultura como del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Instituto Nacional Indigenista y en su mayoría de la planta de maestros de la propia ENAH:

Gamboa trabajaba fundamentalmente con Bellas Artes; en Antropología estaba Covarrubias y también Rubín de la Borbolla. Habían formado toda una primera generación después de la de ellos, habían heredado en cierto modo lo que hizo Jorge Enciso con el Doctor Atl, con Montenegro en ese primer Museo de Arte Popular que se hizo en Bellas Artes (Vázquez, 2005a: 81).

Creo que no es exagerado decir que ellos inventaron la museografía en este país, se la

imaginaron como podría funcionar y la hicieron. Desde un principio hubo una intención muy clara porque no era difícil ver que la utilidad educativa de los museos era una vocación absoluta de estas instituciones y ellos tenían una formación ideológica también mucho más despejada... (Vázquez, 2005a: 82).

La Escuela ofrecía becas a sus alumnos, los cuales eran seleccionados por un comité que las otorgaba tanto a nacionales como a algunos latinoamericanos de El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Perú y Venezuela. El fondo de estos apoyos se mantenía originalmente por la colaboración de organismos nacionales e internacionales como la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional Autónoma de México, la propia Escuela, el INAH, The Rockefeller Foundation y The Viking Fund Foundation; se fueron agregando otros conforme pasaban los años como The John Guggenheim Memorial Foundation, The Institute of International Education, L'Institut Français d'Amérique Latine, el Instituto Interamericano, y el gobierno de los Estados Unidos de América. Con apoyo de estas instituciones se creó la infraestructura de la Escuela; por ejemplo, The Viking Fund compró equipo e instaló laboratorios para los investigadores del museo y las prácticas de los estudiantes; de igual manera, apoyó a alumnos y profesores para estudiar fuera del país como los casos de Antonio Lebrija Celay, Daniel F. Rubín de la Borbolla, Rafael Orellana y Miguel Covarrubias quien estuvo en los Estados Unidos realizando estudios de arqueología y organización de museos. Otro tipo de ayuda consistía en becas de trabajo, como lo menciona el alumno Alfonso Soto Soria:

El doctor De la Borbolla había organizado lo que se llama becas de trabajo para estudiantes de antropología, en las que el museo nos contrataba como empleados de ínfimo nivel, por lo menos económico, es decir, eran nombramientos de guardián a lista de raya, con el sueldo más bajo. En realidad era una beca mínima que pagaba nuestros transportes, nos daba un poco de dinero para ir al cine y para comer tortas a medio día, con la intención de arraigarnos a los museos. Trabajábamos cuatro horas en la mañana en el museo y en la tarde estábamos dedicados a asistir a la escuela (Vázquez, 2005b: 48).

Por lo novedoso de la profesión, los escasos especialistas y el desarrollo que empezaron a tener los proyectos museográficos, varios de los profesores de la ENAH incorporaron a sus alumnos a sus proyectos; a continuación tres testimonios de los entonces alumnos Iker Larrauri, Alfonso Soto Soria y Mario Vázquez:

Yo fui a prácticas de campo con Alberto Ruz a Palenque en 1953 y 1954. Estuve trabajando con él. Recién se había descubierto la Tumba de Palenque y me encargó que rectificara una serie de medidas interiores de la cámara... Entonces hice esa rectificación de medidas, el levantamiento y todo eso... Al volver a México, Covarrubias me dijo: "Oye, eso hay que mostrarlo, hay que verlas"... Se hizo y quedó muy bien; luego se trasladó al nuevo museo. (Vázquez, 2005a: 39-40).

Le pidieron al doctor Rubín de la Borbolla que él se encargara de organizar y echar andar este museo, y el doctor invitó a algunos de sus alumnos a trabajar con él con la promesa de dejarnos todo el tiempo libre para que no se interrumpieran nuestros estudios en la Escuela Nacional de Antropología, cosa que no se pudo cumplir porque el trabajo en el nuevo museo fue tan absor-

bente que comencé a faltar a clases; teníamos que hacer recorridos y viajes al interior del país. Así que llegó un momento en que ya me olvidé de la arqueología, y me fui entusiasmando mucho más en la actividad del Museo de Artes Populares (Vázquez, 2005b: 49).

La época de Gamboa de la que estoy hablando fue del año (19)46... Gamboa me lleva a trabajar con él a Bellas Artes, trabajo con él en varios proyectos, la exposición de Siqueiros ¡magnífica!, la exposición del Autorretrato Mexicano. En la tarde me iba yo a la escuela y en la mañana trabajaba yo con Gamboa... Para mí fue muy importante ese periodo... porque ahí a la oficina de Artes Plásticas llegaba todo el mundo de artistas de esa escuela mexicana de pintura, ahí conocí a Diego, a Siqueiros... a Leopoldo Méndez, a Goitya, a Anguiano, a Chávez Morado... a María Izquierdo, a una pléyade de los jóvenes, a Guillermo Meza, a Castro Pacheco, al Doctor Atl, Fernández Ledezma, a Juan de la Cabada, al Corcito... (Vázquez, 2008).

La experiencia académica duró poco tiempo; entre las circunstancias por las que se considera concluyó, Soto Soria destaca:

Éramos un grupo pequeñísimo de estudiantes, como una docena máximo, que tenía alrededor de 40 profesores. Además, en esa época no había fuentes de trabajo; el Museo Nacional de Antropología era la fuente principal de actividades, el Instituto Nacional de Bellas Artes tenía también actividad museográfica pero estaba... Fernando Gamboa y su pequeño grupo de ayudantes, y párele de contar...

No había más museos, así que el mercado de trabajo era sumamente limitado y las autoridades del Instituto de Antropología, en esa época el director era el arquitecto (Ignacio) Marquina, pensaron que no resultaba práctico seguir fo-

mentando o entusiasmando a jóvenes para que estudiaran museografía si no había ningún lugar donde trabajar. Los museos regionales estaban muy lejos y el Instituto realmente no tenía dinero para hacer museografía ni mucho menos. Entonces decidieron cancelar la carrera de museografía; esto debió haber sido como a los cuatro o cinco semestres. Tuvimos una reunión con el doctor Eusebio Dávalos, en ese tiempo secretario de la Escuela, y con el doctor Rubín de la Borbolla, quienes nos explicaron la situación y nos derivaron a distintos campos de antropología. Nos reconocieron todas las materias que habíamos llevado y dado que había una carga muy fuerte de materias de antropología nos propusieron que escogiéramos alguna otra disciplina... y aquella primera generación quedó repartida en distintas áreas (Vázquez, 2005b: 47).

El museógrafo Soto Soria sistematiza en la siguiente idea la importancia y lo novedoso del proyecto en su intento por formar técnicos en museografía en nuestro campo:

Tengo la impresión de que no sólo es la primera en América Latina sino muy posiblemente es una de las primeras en todo el mundo porque no había ningún otro lugar donde se pudiera estudiar específicamente museografía. Esto me hace sospechar que inclusive el término de museógrafo o de museografía se acuñó en México en una época en que todos los museos del mundo eran anticuados y muy conservadores, tenían vitrinas y sistemas de exhibir tradicionales característicos del museo bodega, como el uso de los anaqueles llenos de objetos y sin cédulas explicativas, como eran el Museo del Chopo, el Museo de Historia Natural y de Geología cuando empecé a hacer mis estudios (Vázquez, 2005b: 50).

Posteriormente, al inicio de la década de los años sesenta, cuando se llevaron a cabo los trabajos para la creación del nuevo Museo Nacional de Antropología en el Bosque de Chapultepec, junto con las colecciones se trasladó también a la ENAH a su nueva sede; la inauguración fue en el año de 1964. Años más tarde la Escuela fue reubicada en sus actuales instalaciones de la zona arqueológica de Cuicuilco.

2. LA ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA “MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE” (ENCRyM)

El Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Cultural se creó en 1961 como el organismo encargado de conservar el patrimonio cultural del INAH e inició sus actividades con personal que se había capacitado en dependencias del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), así como de egresados de las escuelas de artes plásticas del mismo Instituto y de la UNAM (Montero, 1995: 348); al año siguiente iniciaron los cursos y por falta de apoyo se cancelaron en 1966. El Departamento estableció y firmó el 19 de junio de 1967 un convenio con la UNESCO para la creación del Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural;¹¹ los cursos los impartieron expertos de los Estados Unidos y Europa, con una duración de 10 meses

¹¹ Para profundizar en la historia de la ENCRyM consúltese: Gómez Urquiza de la Macorra, M. 1994/1995: 105-109; Gómez Urquiza de la Macorra, M. 1996: 8-9.

(Chanfón, 1997: 61-64). Desde esta época, la Escuela se ubicó en las instalaciones de Churubusco en la ciudad de México.

En 1968, durante la dirección del señor Manuel del Castillo Negrete, se conformó el Centro Nacional de Restauración de Bienes Culturales "Paul Coremans", en reconocimiento a su apoyo ante la UNESCO para la instalación del Centro Regional Latinoamericano de Estudios en Restauración. Al cambiar la dirección por el arqueólogo José Luis Lorenzo, junto con otras modificaciones estructurales, el Centro Nacional se transformó en Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, época en la cual obtuvo el reconocimiento de la SEP a través de su Dirección General de Profesiones.

El gobierno mexicano estableció otro convenio en noviembre de 1972 con la Subsecretaría de Cooperación para el Desarrollo de la Organización de los Estados Americanos (OEA) para organizar el Curso Interamericano de Restauración de Bienes Culturales¹² y el Curso Interamericano de Capacitación Museográfica; la sede que se escogió fue el conjunto de talleres de la Escuela en Churubusco. El objetivo preciso de los convenios consistía en

capacitar al becario a que obtenga a través de su adiestramiento la aptitud y competencia profesional que le permita participar más activamente en los procesos de desarrollo económico y social de su país y a adquirir una más amplia habilidad para participar en mayor grado en la solución de los problemas que se planteen en su país, dentro de su esfera de actividad.¹³

12 Para abundar consúltese: De Zéndegui, G., 1972.

13 *Manual becarios de la Organización de los Estados Americanos*. Secretaría General, Washington, D. C., 1977, p. 1.

En julio de 1972 la Dirección General de Asuntos Jurídicos y Revalidación de Estudios¹⁴ autorizó a la Escuela a otorgar a sus egresados, de acuerdo con sus planes de estudio, un reconocimiento de un nivel técnico en Restauración de Bienes Muebles, con estudios de seis semestres, el título de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles y los grados de maestría en Arquitectura con Especialidad en Restauración de Monumentos¹⁵ con un año intensivo de trabajo y la maestría en Museología¹⁶ con una duración de cuatro semestres. Asimismo, se impartían cursos de información, con una duración de dos semestres, en Restauración de Bienes Muebles, Restauración de Bienes Inmuebles y Museografía para becarios iberoamericanos.

14 Consideró que "en virtud de que la escuela está funcionando desde 1966 dependiendo del citado departamento, es por tal motivo una escuela federal, bajo la jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública, ya que el Instituto Nacional de Antropología e Historia, de acuerdo con el artículo 1º de su Ley Orgánica, depende de esta Secretaría, y por tanto el plantel de estudios que se trata pertenece al Sistema Educativo Nacional y los estudios en él realizados tienen validez en toda la República de conformidad con lo establecido por la Ley Orgánica de Educación Pública". Of. 205-7 Exp. N/211/1794. México, D. F., 3 de julio de 1972.

15 Sobre este tema consúltese: Díaz-Berrio, 1986: 8-13.

16 Registro 223 Libro 71-II, Sección Primera, al acuerdo del 2 de marzo de 1977. El 7 de mayo de 1981 se estableció una enmienda.

2.1 LA MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA EN CHURUBUSCO

Curso Interamericano de Capacitación Museográfica México-OEA

El desarrollo del programa se concibió para llevarse a cabo en nueve meses, es decir, en tres trimestres, ya que los especialistas latinoamericanos y, en algunas generaciones, africanos que venían a México a formarse y a capacitarse eran personas con experiencia, un gran porcentaje de ellos directores de museos de Latinoamérica¹⁷ y becarios mexicanos. Cada país seleccionaba a sus candidatos y la Organización de Estados Americanos (OEA) pagaba el costo de los traslados y la estancia; por su parte, México aportaba la infraestructura material y de especialistas. Los becarios, además de su aprendizaje y aportes del Centro, contribuyeron con sus conocimientos y experiencias al curso. Sobre la iniciativa de la organización de los cursos Iker Larrauri comenta:¹⁸

En 1970-1973 que me llamó José Luis Lorenzo, director de la escuela de Restauración de Churubusco, cuando, mediante un acuerdo con la

¹⁷ Pionera en capacitación y formación de especialistas en museos ha sido Argentina, país que desde 1922 instauró en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires un curso para tal fin. Posteriormente, en 1951, la Escuela de Museología inició cursos universitarios y, la Escuela Superior de Conservación de Museos, del Instituto Argentino de Museología, empezó una serie de cursos en 1972. Datos tomados de: Lacouture, F., "Aspectos de la formación del personal", en *Museum*, núm. 2, vol. XXXIV, UNESCO, 1982.

¹⁸ Es importante mencionar que el archivo de este importante programa de formación de profesionales en museos no se encuentra en la ENCRyM, de ahí el valor de la fuente oral.

OEA, se iniciaron los cursos Interamericanos de Capacitación Museográfica México-OEA. Me llamaron y me pidieron que formulara un programa para desarrollarlo en nueve meses, tres trimestres. Fue la primera vez que yo me ocupé de estas cosas; realmente había muy pocos antecedentes... prácticamente no había escuelas de museografía en México ni en ningún lado, la museografía siempre se había resuelto en Estados Unidos generalmente eran arquitectos o arquitectos de interiores que trabajaban sobre guiones que los trabajadores de cada uno de las ramas en los museos y supongo que lo resolvían juntos; luego llegaban a incorporarse a los grandes museos y ya formaban parte del personal permanentemente...

El programa se hizo para nueve meses sabiendo, o suponiendo, que quienes asistirían serían gente con experiencia ya en museos, personas que ocupaban posiciones dentro de los museos en América Latina y que serían seleccionados en su país para asistir. En esos nueve meses se hacía un repaso de la actividad, no sólo museográfica sino museológica también. Realmente fueron cuatro módulos los que llevábamos: uno era la parte de la teoría de los museos, que era la que yo impartía; estaba la parte de museografía, técnicas museográficas propiamente, que le correspondía a Soto Soria; la parte de administración de museos estaba a cargo de Felipe Lacouture y conservación con Luis Torres (Vázquez, 2005a: 81-82).

En cuanto a las primeras experiencias en el funcionamiento del curso, el museógrafo Alfonso Soto Soria como colaborador en su organización y profesor de la materia de Diseño Museográfico señala:

El primer curso fue de tipo piloto para ver cómo funcionaba; los alumnos eran prácticamente directores de museos y vinieron estu-

diantes de Bolivia, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela y de algunos países centroamericanos. Se celebró con bastante éxito, pero nos dimos cuenta de que el tiempo era insuficiente para toda la carga académica que se tendría que cubrir de acuerdo con el programa que se había establecido a pesar de que el horario de trabajo era muy intenso: empezaba a las ocho o nueve de la mañana y terminaba a las ocho o nueve de la noche, con un poco de tiempo para medio comer. Aun así no alcanzaba el tiempo para todo lo que había que hacer puesto que no nada más se daban lecciones en aula sino que se visitaban museos; generalmente el curso siempre terminó con una gira por el interior del país para visitar museos en algunos casos tan alejados como los de Yucatán y Chiapas, y desde luego todos los museos nacionales; el sábado se dedicaba para hacer estas visitas en la ciudad de México y las vacaciones o unas semanas al final de curso para hacer las giras fuera de la capital (Vázquez, 2005b: 70-71).

Al reestructurar el programa nos dimos cuenta de que tendría que ser un curso anual que, quitando épocas de vacaciones y demás, estaba reducido a nueve meses efectivos de clases de lunes a sábado... algunos días, por ejemplo los sábados, se empleaban para que el grupo incorporado a alguno de los museos existentes pudiera realizar prácticas de trabajo de diseño de instalaciones museográficas y no solamente en diseño sino en áreas de necesidad; en un momento dado los alumnos del curso se repartían en distintos museos para estar en contacto con las actividades cotidianas, especialmente en los grandes museos de México como el Nacional de Antropología, Universitario o el Nacional de Historia donde se veían aspectos de conservación, administración, funcionamiento y adecuación y diseño en exposiciones (Vázquez, 2005b: 71).

El contenido del curso contemplaba prácticas en museos y salidas a diferentes estados para estudiar las museografías del interior del país. Algunas generaciones tuvieron la oportunidad de trabajar en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México. En esa época Soto Soria era su director, lo que facilitó la organización de las prácticas:

Pudimos incorporar a los alumnos, tener prácticas de montaje real de exposiciones a las que los estudiantes se incorporaban como ayudantes de museografía y se ponían a trabajar directamente en la exposición que se inauguraba con toda formalidad; en algunas otras ocasiones —especialmente en el primer curso— acabamos montando en alguna de las salas de Churubusco una exposición que se planeaba en aula...

Se conseguían los objetos, casi siempre colecciones prestadas por el Museo Universitario, reproducciones de piezas, pinturas o lo que fuera, y se hacían instalaciones y se inauguraba formalmente para lo cual se elaboraban carteles y se diseñaban las invitaciones, es decir, todo el proceso completo. Esto ocurría cuando teníamos un poco de dinero para invertir en estas exposiciones temporales que duraban un par de semanas y que nos permitían a los profesores calificar a todos los alumnos y ver cuáles se habían destacado más y cuáles menos (Vázquez, 2005b: 71).

En la década de 1970 hubo un intento valioso de los profesores por publicar material didáctico, de esta manera elaboraron apuntes en impresiones sencillas que aparecieron como series publicadas por el entonces Centro Churubusco, como el caso del arquitecto Felipe Lacouture:

Hice una recopilación de los textos de mis cursos, la primera publicación se hizo —yo la pagué— de *Apuntes para la administración de museos*, la primera edición se hizo, corregida después en la segunda edición, en el año 73-74... era lo más urgente, lo más necesario para la clase, el curso que daba y también para la administración de museos.

Después tuve otra pequeña publicación de los cursos de la OEA (1979-1980); también un poco de aluvión, una serie de elementos que junté, con los cuales me apoyaba para dar mi clase. Esos textos por ahí andan en manos de diferente gente y demás; pero no se ha hecho una publicación en forma sistemática (Vázquez, 2004: 211).

La experiencia latinoamericana llegó a su fin, entre algunas razones el museógrafo Soto Soria comenta:

No sé cuál fue la razón para que se cancelara el programa pero tengo idea de que García Cantú —en esa época era el director del Instituto Nacional de Antropología— pensó que si la OEA financiaba el costo de los becarios del extranjero y no el costo de los mexicanos pues no tenía mucho sentido seguir adelante con un curso porque el INAH podía organizar cursos exclusivamente para mexicanos quitándose la carga de tener gente de fuera que de alguna manera implicaba un cierto compromiso... y también seguramente debe haber obrado mucho el hecho de que México en su relación con la OEA tenía programas prioritarios en otras áreas que no eran museografía, como agricultura o desarrollo tecnológico, de tal manera que seguramente se decidió aprovechar los recursos que la OEA traía en otros campos que México recomendaba como prioritarios. Los cursos terminaron y desafortunadamente se perdió ese contacto que teníamos con todos los países de habla hispana de América (Vázquez, 2005b: 76).

El Curso Interamericano de Capacitación Museográfica¹⁹ se estructuró originalmente en cuatro áreas básicas impartidas por los profesores que a continuación se mencionan. Como materias obligatorias: Organización y Administración de Museos (Felipe Lacouture Fornelli), El Museo y sus Funciones (Iker Larrauri y Miguel Alfonso Madrid), Montaje Museográfico (Rodolfo Rivera), Diseño Museográfico (Alfonso Soto Soria) y Laboratorio (Luis Torres). Como materias optativas²⁰ se propusieron: Seminario de Organización y Administración de Museos (Felipe Lacouture Fornelli), Seminario El Museo y sus Funciones (Miguel Alfonso Madrid) y Seminario de Diseño Museográfico (Alfonso Soto Soria).

La primera generación de becarios latinoamericanos fue la de 1972, le siguieron: 1973, 1973-1974, 1974-1975, 1975-1976, 1976-1977, 1977-1978 con un total de 150 estudiantes, de éstos, 58% eran hombres y 42% mujeres;²¹ 48 fueron nacionales y 102 de 19 países de Latinoamérica: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

19 Para mayores detalles de los ex alumnos revítese: Asociación de Museólogos México-OEA, A.M.M.O.E.A., Boletín núm. 1, México, 1977.

20 El becario debía optar por una de las tres opciones de seminario.

21 La arqueóloga Martha Durón de Benito colaboró conmigo en la localización de documentos en el archivo y fue la responsable de procesar la información estadística y elaboró su presentación gráfica.

MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA²²

El objetivo de los programas fue preparar profesionales que resolvieran las necesidades planteadas por los museos, dentro de las áreas del ejercicio profesional, la investigación especializada y la docencia en relación con la comunidad.

La primera generación (1978-1980) estuvo conformada por nueve alumnos, ocho nacionales y un extranjero; del total, cinco fueron mujeres y cuatro hombres. La segunda (1980-1981) se integró con ocho estudiantes, cuatro nacionales y cuatro extranjeros, de los cuales cinco eran mujeres y tres hombres. La tercera contó con 12 nacionales y cinco extranjeros, seis de ellas mujeres y 11 hombres. En la cuarta generación se inscribieron 29 especialistas, 20 nacionales y nueve extranjeros, de ellos 14 eran mujeres y 15 hombres. Los países de origen fueron: Canadá, Rumanía, Colombia, Perú, Brasil, Francia, los Estados Unidos, Bolivia, Ecuador, España, México, Senegal, Chile y Venezuela.

Los profesores y materias impartidas en el primer semestre fueron: Historia de los Museos I (Manuel Carballo), Iniciación a la Museografía (Felipe Lacouture Fornelli), Teoría de la Conservación (Carlos Chanfón Olmos), Seminario de Manejo de Color (Leonardo Icaza L.), Mantenimiento Museográfico (Alejandro Rojas García), Introducción a la Conservación (Alejandro Rojas García) y Panel de Tecnología (Alejandro Rojas García). En el segundo semestre: Defensa Jurídica del P. C. (Alejandro Gertz), Administración

de Museos (Felipe Lacouture Fornelli), Diseño Gráfico (Héctor Rivero Borrel) y Panel Ciencias Administrativas (Alejandro Rojas García). En el tercer semestre Historia de los Museos II (Felipe Lacouture Fornelli), Seminario Manejo del Volumen (Leonardo Icaza), Prácticas Museográficas (Alejandro Rojas García), Panel A. Ciencias Naturales (Alejandro Rojas García), Panel B. Ciencias Antropológicas (Alejandro Rojas García) y Diseño Museográfico (Idalia Mendoza Rivera). Para el cuarto semestre se impartieron las materias de Historia de los Museos III (Felipe Lacouture Fornelli), Seminario de Investigación (Rubén Rocha), Pedagogía (Otto Hartz Rocha), Medios de Comunicación y Museos (Óscar Vega) y Composición Museográfica (Alejandro Rojas García).

²² El coordinador académico fue el restaurador Alejandro Rojas García. Continuó con el proyecto el restaurador Roberto Alarcón Cedillo, ya fallecido.

CURSO DE MUSEOGRAFÍA APLICADA²³

Al iniciarse la década de 1980 las diversas instancias laborales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, tanto directivas como sindicales, firmaron el 15 de diciembre de 1980 las *Condiciones Generales de Trabajo*,²⁴ así como el *Reglamento de Admisión*.²⁵ El 10 de junio de 1983 fue signado el *Reglamento de Capacitación y Becas*²⁶ que contempla la capacitación como “el proceso de formación de los trabajadores destinado a la actualización y obtención de conocimientos para lograr un mejor desempeño de las tareas que realiza el Instituto así como a propiciar su desarrollo integral”.

La Escuela, como una de sus dependencias, se planteaba como fines para su área de museografía la formación, capacitación y especialización del personal que laboraba en museos, específicamente del área de museografía, bajo un objetivo preciso a cubrir durante el desarrollo del curso, que al finalizarlo el alumno fuera capaz de elaborar y ejecutar un proyecto museográfico en sus diversas fases: planeación, diseño, producción y montaje. Con ello, se participaba en la preservación de los bienes culturales, así como en su difusión y promoción científica. Estuvo dirigido básicamente a la con-

solidación de las actividades museográficas a través de la capacitación de todos aquellos que estuvieran involucrados o interesados en el trabajo de museos con una carrera afín.

Bajo este esquema se trabajó en la formación de las generaciones 1987-1988, 1988-1989, 1989-1990, 1990-1991, 1991-1992 y 1992-1993. La Escuela atendió en este periodo a 127 alumnos, 120 nacionales y siete extranjeros; de estos el 53% fueron hombres y 47% mujeres de los países: Bolivia, Brasil, Egipto, Santo Domingo y Venezuela.

23 El coordinador académico de los seis cursos fue el licenciado Rodrigo Witker Barra.

24 *Condiciones generales de trabajo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981.

25 *Reglamento de admisión del INAH*. Delegación sindical D-II-24, Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, México, 1980.

26 *Reglamento de Capacitación y Becas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1983, p. 6.

CURSO DE MUSEOGRAFÍA APLICADA, GENERACIÓN 1990-1991 ²⁷		
Módulo	Materias	Profesores
1º Introducción al Museo	Introducción a la Museología Teoría del Espacio Arquitectónico Técnicas de Representación Diseño Gráfico I Apoyo Audiovisual I Taller de Museografía Investigación y Documentación Introducción a la Conservación	Felipe Lacouture Rubén Rocha Armando Martínez Sergio Sánchez Teresa Margolles Rodrigo Witker Teresa Mora/Ma. Carmen León Salvador Díaz-Berrio
2º Contenido del Museo	Guionismo Conceptos Artísticos Básicos Programación y Evaluación Ruta Crítica Climatología y Luminotecnia I Taller de Museografía II Apoyo Audiovisual II Diseño Mobiliario Diseño Gráfico II	Frida Gorbach Gilda Cárdenas Francisco Álvarez Luis Torres Rodrigo Witker Teresa Margolles Ángel Cabrera /Federico Rivera Alejandro Aguilar
3º Práctica Museográfica	Diseño Gráfico III Iluminación Montaje Museográfico (taller) Serigrafía (taller) Apoyo Audiovisual III Climatología y Luminotecnia II Taller de Museografía III	Alejandro Aguilar Federico Rivera Víctor Palacio Ángel Cabrera Teresa Margolles Luis Torres Rodrigo Witker

27 De la misma manera que se procedió para las generaciones de las maestrías, únicamente se incluye este ejemplo porque en las anteriores y sucesivas generaciones hubo ligeros cambios de materias en los programas.

CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN MUSEOS²⁸

En la promoción de la generación 1993-1994 el Curso de Museografía Aplicada se reestructuró y cambió su nombre a Curso de Especialización en Museos. El objetivo que se proponía cubrir era: enseñar y capacitar a especialistas para su labor en los museos, de acuerdo con su profesión o formación para profesionalizarse en una de las dos áreas de los museos: la museología o la museografía. La realización de un proyecto museográfico desde su planeación hasta su montaje se planteaba como básica para la formación interdisciplinaria y sustento del trabajo en museos, así como de la materialización en su ejecución de los conocimientos adquiridos.

De esta propuesta única egresaron 24 alumnos, 18 nacionales y seis extranjeros, 60% mujeres y 40% hombres, de El Salvador, Bélgica, Puerto Rico, Venezuela, Colombia y México.

CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN MUSEOS		
Módulo	Materias	Profesores
1° Museología	Museología Historia de los Museos Historia de los Bienes Culturales Conservación Preventiva I Investigación para Museos Manejo de Colecciones Taller de Conservación	Felipe Lacouture César Reynoso Roberto Ramírez Luis Torres Teresa Mora Guillermo Andrade Carmen Castro
2° Museografía	Planeación Comunicación Conservación Preventiva II Apoyo Audiovisual Iluminación Proyecto Museográfico Espacio Arquitectónico Diseño gráfico I Diseño de Mobiliario Museográfico	Francisco Álvarez Ana Hortensia Castro Luis Torres Octavio Hernández Víctor Palacio Fernando Félix Rubén Rocha José Antonio Platas Javier Magaña
3° Especialización	Materias obligatorias Opción a: Museografía Taller de Producción Audiovisual Taller de Difusión, Promoción y Servicios Educativos Producción y Montaje (Taller de Montaje y Mantenimiento) Diseño Dráfico II Taller de Producción Museográfica: a) Carpintería b) Taller de Serigrafía Opción b: Museología Seminario de Curaduría Seminario de Planeación	Octavio Hernández Ana Hortensia Castro Patricia García Laura Serrano José Antonio Platas / Francisco Javier Magaña Guillermo Andrade Felipe Lacouture
Servicio social		
Taller global: Práctica museográfica obligatoria. Montaje museográfico.		

28 En esta época se dio un cambio en la Coordinación de Museografía, el licenciado Witker entregó la responsabilidad administrativa al museógrafo Fernando Félix Valenzuela.

CURSO DE ESPECIALIZACIÓN MUSEOGRÁFICA ²⁹

Los contenidos del curso se revisaron y se reestructuró el programa; la nueva propuesta perseguía el mismo perfil del egresado y su objetivo se enfocaba a la formación de profesionales en el área de museos, principalmente para la realización de proyectos de difusión museográfica.

En esta otra propuesta la Escuela capacitó y formó a las generaciones 1994-1995, 1995-1996 y 1996-1997 con un total de 64 alumnos atendidos, 58 nacionales y seis extranjeros, 63% mujeres y 37% hombres de los países: Francia, España, Alemania, Venezuela, Argentina y México.

CURSO DE ESPECIALIZACIÓN MUSEOGRÁFICA		
Módulo	Materias	Profesores
1º Planeación	<ul style="list-style-type: none"> Área de Museología <ul style="list-style-type: none"> Teoría del Museo I Análisis y Práctica de la Comunicación en Museos Área de Investigación <ul style="list-style-type: none"> Guionismo I Curaduría I Taller de Discusión Académica Área de Conservación <ul style="list-style-type: none"> Introducción a la Teoría de la Restauración Área de Diseño <ul style="list-style-type: none"> Taller Museográfico I Análisis del Espacio Arquitectónico I Área de Medios <ul style="list-style-type: none"> Taller de Medios Audiovisuales I 	Carlos Vázquez Olvera Ana Hortensia Castro Glenda Cabrera Aquino Carlos Vázquez Olvera / Elba Estrada Hernández Guillermo Andrade López Elba Estrada Hernández Mercedes Gómez Urquiza de la M. Marcela Montellano Arteaga Rubén Rocha Martínez Víctor Monroy de la Rosa
2º Diseño	<ul style="list-style-type: none"> Área de Museología <ul style="list-style-type: none"> Teoría del Museo II Estrategias de Comunicación y Servicios Educativos Área de Investigación <ul style="list-style-type: none"> Guionismo II Área de Conservación <ul style="list-style-type: none"> Conservación Preventiva Área de Diseño <ul style="list-style-type: none"> Taller Museográfico II Análisis del Espacio Arquitectónico II Diseño de Mobiliario Museográfico Diseño de la Iluminación Museográfica Área de Medios <ul style="list-style-type: none"> Taller de Medios Audiovisuales II 	Carlos Vázquez Olvera Ana Hortensia Castro / Glenda Cabrera Aquino Carlos Vázquez Olvera / Elba Estrada Hernández Luis Torres Montes Marcela Montellano Arteaga Rubén Rocha Martínez Jesús Martínez / Francisco Javier Magaña Laura Serrano S. / Jesús Rosas Molina Víctor Palacio / Dulce Ma. Tamayo V. Víctor Monroy de la Rosa

29 En esta época se dio un cambio en la Coordinación de Museografía, el museógrafo Félix entregó la responsabilidad administrativa en 1995 a la arqueóloga Elba Estrada Hernández, quien, más adelante, entregó la coordinación, en 1997, al maestro Carlos Vázquez Olvera. Para mayores detalles consúltese: Estrada Hernández, E, 1996: 341-348.

**CURSOS INTERAMERICANOS DE
CAPACITACIÓN
MUSEOGRÁFICA³⁰**

Paralelo a los cursos que se impartían normalmente, la Escuela organizó otros cuyo objetivo era que los alumnos conocieran los principios básicos, metodología y sistemas de las diversas disciplinas que intervienen en el quehacer del museo, y que le permiten su funcionamiento y desarrollo. Los contenidos estuvieron centrados en las áreas de la museología y museografía, en sesiones teórico-prácticas. Los temas que se trataron en los seminarios o talleres fueron: planeación, diseño museográfico, curaduría, medios audiovisuales, promoción, guionismo, producción y montaje; asimismo, se realizaron proyectos museográficos individuales o en grupo avalados por la institución del país que los enviaba. Los alumnos que la Escuela recibió, además de los nacionales, fueron principalmente de América Central en las generaciones 1990, 1991, 1993 y 1994; se atendieron a 130 alumnos, 120 de ellos nacionales y los 10 restantes extranjeros, 63% hombres y 37% mujeres de los países: Guatemala, El Salvador, Honduras, República Dominicana, Nicaragua, Costa Rica, Puerto Rico, Belice y España.

3° Producción	<ul style="list-style-type: none"> • Área de Investigación Curaduría II • Área de Conservación Manejo de Colecciones • Área de Diseño Diseño de Embalajes • Área de Producción y Montaje Taller de Experimentación Museográfica Tridimensional Taller de Experimentación Gráfica Presentación de Proyectos • Área de Medios Taller de Medios Audiovisuales III 	<p>Guillermo Andrade López</p> <p>Katia Perdigón C. / Adriana Ramírez G.</p> <p>Ricardo Pérez Álvarez</p> <p>Jesús Martínez / Francisco Javier Magaña</p> <p>Laura Serrano S. / Jesús Rosas Molina</p> <p>Marcela Montellano Arteaga</p> <p>Victor Monroy de la Rosa</p>
4° Montaje y servicio social	<ul style="list-style-type: none"> • Área de Producción y Montaje Taller de Montaje Taller de Mantenimiento Museográfico • Área de Seguimiento y Evaluación Taller de Comunicación, Estrategias de Comunicación • Práctica de Servicio Social en el Campo de la Profesión Inscripción de Proyectos de Museos 	<p>Patricia García V. / Miguel Ángel Correa</p> <p>Ana Hortensia Castro / Glenda Cabrera Aquino</p>

30 Los tres primeros cursos los coordinó el licenciado Rodrigo Witker Barra; el último estuvo a cargo del museógrafo Fernando Félix Valenzuela.

MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA

Después de 14 años de estar cancelado el proyecto formativo del posgrado en Museología, al finalizar un largo proceso de planeación del nuevo plan de estudios,³¹ en 1997 nuevamente la EN-CRyM convocó a los aspirantes para formar la generación 1997-1999. A partir de septiembre de ese año la Escuela vuelve a ofrecer a la comunidad la maestría en Museología, que por diversas circunstancias dejó de funcionar temporalmente.

El objetivo original de la maestría fue formar profesionales facultados para establecer, incrementar, gestionar, investigar, proteger, conservar, exponer y divulgar las colecciones del patrimonio cultural que conforman el acervo de los museos. Estos profesionales se distinguirían por su rigor analítico, la originalidad de sus soluciones y propuestas, una ética sólida en sus planteamientos y una disponibilidad sin restricciones para el trabajo interdisciplinario en grupos.

Los propósitos del programa fueron: proporcionar los conocimientos fundamentales respecto a los aspectos conceptuales y funcionales de los museos que permitan adoptar una visión integral de los mismos; incentivar un concepto antropológico del patrimonio cultural que incida en el desarrollo de proyectos museográficos de servicio a la comunidad; iniciar en los conocimientos del marco jurídico que norma el establecimiento y funcionamiento de los mu-

seos, proteger los bienes culturales albergados en ellos y regular los procesos de gestión patrimonial e institucional; dotar de conocimientos y habilidades en cada uno de los aspectos relativos a coleccionar y exponer, con el fin de lograr una formación teórico-práctica que permita la realización de las funciones esenciales de los museos; y aportar los elementos necesarios para conformar políticas culturales de carácter integral en relación con los museos.

Se tenía contemplado que al finalizar la maestría el alumno fuera capaz de: analizar y sintetizar los aspectos conceptuales y funcionales de la museología, asumiendo funciones de dirección en un museo, con una actitud universitaria y funcional; diseñar, evaluar, seleccionar e instrumentar políticas para los museos y de gestión cultural, apoyándose en tácticas de financiamiento, normas para la valuación del patrimonio cultural y de conformación de colecciones; fungir como gestor cultural para plantear una política nacional de museos, el diseño de estrategias financieras y de mercadotecnia para el financiamiento de los museos, integrar valuaciones, plantear lineamientos sobre el patrimonio cultural y establecer estrategias de adquisición y obtención de colecciones; actuar profesionalmente con conciencia de la utilidad social y la función pública de los museos como agentes del ejercicio cultural y custodios de un patrimonio colectivo, ejerciendo una actitud ética.

En cada semestre se trató de incorporar a profesionales destacados del campo de los museos, con dificultad para integrar el equipo de trabajo, ya que sólo un porcentaje bajo contaba con el nivel académico requerido y pocos tenían experiencia docente. Los semestres que-

³¹ Los especialistas encargados de la planeación del programa fueron: Mercedes Gómez Urquiza de la Macorra, Daniel Camacho Uribe, Iker Larrauri Prado, Ángel López Mota y Carlos Vázquez Olvera; el coordinador académico fue el maestro Vázquez de 1997 a 2002. El documento quedó concluido en agosto de 1997.

daron organizados en las siguientes materias con sus profesores responsables: Primer semestre: Museología I (Lucio Lara Plata), Origen y Evolución de los Museos (Eline Luque y Michel Beltrán), Conservación en Museos I (Arturo de la Serna y Katia Perdigón), Estudio de las Manifestaciones Culturales I (Mauricio List y Georgina Santa Cruz) y Métodos y Técnicas de Investigación (Beatriz Oliver Vega). Segundo semestre: Museología II (Lucio Lara Plata), Análisis y Programación Arquitectónica (Rubén Rocha y Saúl Mendo Muñoz), Conservación en Museos II (Arturo de la Serna y Adriana Ramírez Galván), Estudio de las Manifestaciones Culturales II (Aarón Mejía y Rosa María Franco) y Administración y Gestión de Museos (Miguel Fernández Félix y Marcela Gálvez y Núñez). Tercer semestre: Investigación en los Museos (María Hernández Ramírez), Las Exposiciones (Héctor Rivero Borrel Miranda y Margarita García Rodríguez), Materiales, Técnicas y Equipos Museográficos (Manuel de la Torre Mendoza y Gerardo Ramos Olvera), Interacción con el Público (Ana Hortensia Castro) y Seminario de Tesis I (Luis Gerardo Morales). Cuarto semestre: Taller de Integración Museológica (Guillermo Andrade López y Carla Aymes Fernández), Los Museos en la Gestión Cultural (María Olvido Moreno Guzmán) y Seminario de Tesis II (Luis Gerardo Morales).

Los alumnos con este plan de estudio fueron los siguientes por generación: 1997-1999, 13; 1999-2001, 11; 2001-2003, 19 y 2003-2005,³² 12; un total de 55 alumnos atendidos.

Después de este consistente arranque vino una etapa donde la coordinación y la planta de profesores original fue diluyéndose y el posgrado quedó bajo la coordinación de ex alumnos con nula trayectoria en el campo de museos. Cada programa es perfectible y con la experiencia acumulada se hubiera enriquecido la idea de presentar un programa robustecido; sin embargo, decidieron cambiar el plan de estudios sin considerar la experiencia previa. Actualmente, profesionales reconocidos en el medio de museos han tomado la coordinación y está por iniciarse una nueva etapa.

REFLEXIONES FINALES

Ha sido relevante el arranque que tuvo la profesión en la ENAH con alumnos destacados, quienes han jugado un papel relevante en la planeación y desarrollo de los más importantes proyectos museológicos de nuestro país y Latinoamérica. De igual manera, han sido profesores de muchas generaciones de alumnos que se formaron en la ENCRyM. Sin embargo, hemos perdido esa tutoría de investigadores de planta que pudieron involucrar a sus alumnos en proyectos de investigación y, a la vez, en la creación de nuevos museos, lo que los motivó a seguirse formando dentro de esta nueva profesión. Varios de ellos no lo hubieran logrado sin el apoyo de una beca, aspecto en el que debemos trabajar para apoyar a alumnos de nuestros países, ya que por las condiciones sociales y económicas no les es fácil obtener recursos para realizar sus estudios. El contacto de los alumnos con los investigadores y con las colecciones del museo también se

³² No he realizado trabajo en el archivo de la ENCRyM después de esa fecha, por ello la tabla no está actualizada.

ha perdido, así como la posibilidad de trabajar y practicar dentro de sus instalaciones.

Por otro lado, es indudable la relevante trayectoria de la ENCRyM e interesante sería contar con estudios que la evaluaran; tenemos un primer acercamiento para conocer a los egresados de las maestrías en México, un estudio que aborda como temas centrales la educación superior y el trabajo profesional para los museos que elaboró María Olvido Moreno Guzmán. De su lectura también surgen inquietudes e información a considerar en nuestros programas, como la expectativa no cubierta a los ex alumnos por no haber recibido una mayor preparación para la investigación en museos y temas prácticos como aquellos relacionados con cómputo y con el diseño, producción y montaje de exposiciones. Otro asunto importante y no atendido se refiere a la relación que debería existir entre profesores y alumnos para estimularlos al desarrollo de proyectos conjuntos de investigación.

Cuando se avanza en la lectura del estudio de Moreno Guzmán, las reflexiones van en aumento, por ejemplo, en cuanto al género de los alumnos, ¿por qué la mayoría han sido mujeres de entre 30 y 40 años? ¿Qué nos falta hacer para atraer a los alumnos o por qué nuestras propuestas no son atractivas para ellos? Una pregunta clave que les formuló la investigadora es fundamental: ¿cuál es el grado de satisfacción de los egresados de las maestrías en museología? Su respuesta es preocupante y debería encender nuestros focos ámbar: 52% no quedaron satisfechos y no reportaron una mejora en su vida profesional.

Así, podríamos usar un buen espacio para ir enumerando: falta orientación práctica

del trabajo profesional, la expectativa no satisfecha de haber cursado más materias prácticas con instalaciones de talleres adecuados que para éstas se requieren, falta de una planta docente que guíe constantemente a los alumnos, bajos presupuestos para incrementar el acervo bibliográfico e instalaciones y talleres no apropiados para las prácticas, así como la imposibilidad de contratar a profesionales de otros países, la falta de apoyo para asistir a otros foros nacionales e internacionales, entre otros resultados a los que deberíamos prestar atención.

Independientemente de este estudio, habría que mencionar por último, que hemos empleado gran parte de estos años de experiencia formando profesionales, quizá centrados en una orientación para que logren desarrollar proyectos de alta calidad en las exposiciones; sin embargo, hemos descuidado la función social de nuestros museos y quizá debamos mirar hacia otras experiencias de nuestra América Latina.³³ De igual manera, no hemos recopilado, sistematizado y analizado el desarrollo de la museología en nuestras aulas para producir, mediante el desarrollo de proyectos de investigación entre alumnos y profesores, el material didáctico que nos permita seguir formando a nuevas generaciones.

³³ Consúltese Vázquez, 2004a: 22-26.

REFERENCIAS

- Asociación de Museólogos México-OEA (1977), *A.M.M.O.E.A.*, Boletín núm. 1, México.
- Ávila, Agustín (1995), "Escuela Nacional de Antropología e Historia", en J. C. Olivé Negrete (coord.), *INAH, una historia: antecedentes, organización, funcionamiento y servicios*, vol. 1, pp. 311-328, México, INAH.
- Chanfón Olmos, Carlos (1977), "La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía", en *Antropología e Historia*, Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, época III, núm. 20, octubre-diciembre, pp. 61-64.
- Churubusco México-O.E.A. (s/f) *Curso Interamericano de Capacitación Museográfica*. Información General.
- De Zéndegui, Guillermo (1972), "El arte de salvar el arte. El Centro Paul Coremans, sede de un programa interamericano de conservación del patrimonio cultural", en *Américas*, vol. 24, núm. 10, octubre, p. 3-10.
- Escuela Nacional de Antropología (1944), *Anuario para 1944*.
- Escuela Nacional de Antropología e Historia, *Anuarios de 1945 a 1955*.
- Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete"
- (s/f) *Maestría en Museología*. Folleto de difusión.
- (s/f) *Especialización museográfica*. Folleto de difusión.
- (s/f) *Especialización en museos*. Folleto de difusión.
- (s/f) *Curso de Especialización Museográfica 94-95*. Folleto de difusión.
- (s/f) *Cursos Interamericanos de Capacitación Museográfica 91*. Folleto.
- (s/f) *Curso de Museografía Aplicada. Diplomado Técnico 90-91*. Folleto.
- Espinoza Chávez, Agustín (1981), *La restauración, aspectos teóricos e históricos*. Tesis de Licenciatura en Restauración, México, INAH-ENCRyM.
- Estrada Hernández, Elba (1996), "La especialización museográfica en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH", en *Inventario Antropológico*, Anuario de la Revista *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 2, pp. 341-348.
- Gómez Urquiza de la Macorra, Mercedes (1994-1995), "Memoria historiada de la Escuela Nacional de Restauración", en *México en el Tiempo*, núm. 4, diciembre-enero, pp. 105-109.
- (1996a), "Cursos de formación", en *Gaceta de Museos*, Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, núm. 2, junio, pp. 7-8.

- (1996b) “*Pensum* de la carrera de restauración”, en *Gaceta de museos*, Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica, núm. 2, junio, México, pp. 5-6.
- (1996c) “El restaurador hacia el futuro”, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 14 de julio, México, pp 8-9.
- (1996d) “Cursos de Formación”, en *Gaceta de Museos*, Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica, núm. 2, junio, México, pp. 7-8.
- (s/f) “Breve análisis y propuesta para la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía”. Mecanoescrito.
- INAH (1990), *Reglamento del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. Facsímil de la primera edición de 1923, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Lacouture, Felipe (1972), “Aspectos de la formación del personal”, en *Museum*, UNESCO, vol. XXXIV, núm. 2, pp. 90-100.
- Mendoza, Gumesindo (1877), “Prólogo”, en *Anales del Museo Nacional de México*, t. 1.
- Moreno Guzmán, María Olvido (2005), *Estudio de egresados de las maestrías en Museología en México*, tesis para obtener el grado en maestría en educación, Universidad YMCA.
- Montero Alarcón, Sergio Arturo (1995), “Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía”, en Olivé Negrete, Julio César (coord.), *INAH, una historia: antecedentes, organización, funcionamiento y servicios*, vol. 1, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vázquez Olvera, Carlos (2004a), “Curso de especialización en museología de Brasil, una de las escasas propuestas para la formación de profesionales de museos en Latinoamérica”, en *Diario de Campo*, Boletín interno de los investigadores del área de antropología, núm. 63, marzo, pp. 22-26.
- (2004b) *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (2005a) *Iker Larrauri, museógrafo mexicano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (2005b) *Alfonso Soto Soria, museógrafo mexicano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (2008) *Mario Vázquez Ruvalcaba, museógrafo mexicano*, mecanoescrito.

Horizonte académico actual del posgrado en museología de la ENCRyM

Andrés Triana Moreno³⁴

México

RESUMEN

Esta ponencia tiene como objeto presentar un balance general del escenario actual de la profesionalización en el campo de museos en México, poniendo énfasis en el proyecto académico del posgrado en museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Para tal fin, se plantean un conjunto de reflexiones que se proponen articuladas a partir de tres ejes: a) Un ejercicio de reconstrucción de memoria con base en tres momentos clave en el desarrollo de la formación de museos en el país y sus implicaciones regionales para América Latina; b) Los inicios de la profesionalización de la museografía y el posterior desplante de la museología como campo de estudio y su desarrollo como parte de currículas académicas a nivel de posgrado; y c) el horizonte académico actual de la mu-

seología y la museografía desde sus procesos formativos y sus principales retos.

INTRODUCCIÓN

La perspectiva actual desde la que concebimos y operamos el posgrado en museos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia es el efecto de un trabajo sostenido de los últimos siete años. Este tiempo marca los más recientes ajustes a los planes de estudio y al cuerpo de docentes que son base de la actual oferta académica. Sin embargo, comprender los esfuerzos anteriores a esta fe-

³⁴ Agradezco la colaboración de la maestra Alejandra Mosco Jaimes en el procesamiento de los datos que son base de la presente ponencia.

cha es clave para entender cómo se ha venido perfilando la profesionalización en el campo de los museos en México. Veremos a lo largo de estas líneas el papel del INAH en la conformación de un ambicioso sistema de museos públicos que detonó no sólo las necesidades de capacitación y profesionalización del personal de sus museos, sino que a través de sus escuelas nacionales generó los primeros espacios para la formación y es actualmente una de las pocas ofertas académicas en este campo en México.

A lo largo del tiempo no sólo la ENCRyM sino el trabajo de instituciones académicas públicas y privadas, así como del INAH y las otras instituciones encargadas de los sistemas de museos públicos mexicanos, como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), han realizado en distintos momentos, y actualmente, numerosos esfuerzos para capacitar y actualizar al personal de museos y aquellos que se interesan por insertarse en este campo de desarrollo profesional.

La comprensión del escenario actual y los horizontes desde los que se concibe el campo de la profesionalización en museos en México requiere, entonces, para su comprensión un ejercicio que implica la memoria y la prospección. En estas líneas el propósito es revisar algunos ayer clave de las acciones que permitieron el despegue de las experiencias de capacitación en el campo de museos para México y sus repercusiones en el contexto latinoamericano, un diagnóstico por demás general de la actualidad de estas acciones y, de manera más precisa, lo que desde el posgrado en museos de la ENCRyM se está llevan-

do a cabo actualmente con miras al horizonte académico en este campo.

En esta misma mesa de discusión sobre formación en el campo de museos escuchábamos a Cristina Oliveira hablarnos del caso de Brasil, en donde las acciones del Estado a nivel de política educativa legitimaron desde hace tiempo el papel del museólogo como profesional, esto significa el reconocimiento de la museología como profesión, validado legalmente, con licencia para su ejercicio profesional. La experiencia mexicana en este asunto es lamentablemente mucho más borrosa e implica una suerte de batalla a lo largo de la historia de esta disciplina o del conjunto de disciplinas que se articulan en la museología para legitimar un papel en la sociedad y por tanto el trabajo de sus profesionales, su misión, su inserción laboral y su impacto no sólo en los museos sino en todas aquellas prácticas profesionales que implican la participación de un museólogo.

Entonces un primer problema que quisiera trazar para el reconocimiento de lo que ha sido el devenir de la profesionalización de la museología en México, desde donde posteriormente podremos entender los horizontes actuales de la formación profesional en este campo y, en específico, la apuesta que hace el posgrado en museología de la ENCRyM, parte de la pregunta acerca de qué entendemos o cómo hemos entendido la profesionalización de la museología en México, y podríamos pensar a manera de supuesto que en el país no hemos tenido consenso sobre qué concebimos por profesionalizar en este campo. Aquí se desprende otra cuestión que vale la pena trazar; una duda que ha acompañado los últimos

años de desarrollo del posgrado de la ENCRyM y que sigue siendo una discusión vigente, que tiene que ver con el papel que debe jugar la investigación *versus* la práctica como parte de la formación en la materia. ¿Dónde cabe la investigación como campo potencial de desarrollo en el conjunto de la profesionalización para museos?; ¿es necesario o no apuntalar a la investigación como uno de los elementos clave en la profesionalización de museólogos?; ¿la oferta debe ser un balance de aspectos reflexivos, críticos, prácticos que generen un perfil completo? o ¿deben ser programas que doten de herramientas para el ejercicio profesional práctico en los museos?

Para entender todo esto es inaplazable hacer un ejercicio de memoria y aquí quiero reconocer el esfuerzo que han hecho profesionales y académicos en el terreno de los museos en México, algunos de ellos presentando varios ángulos de esta memoria de la profesionalización en ediciones pasadas del Seminario Permanente de Museología en América Latina, como han sido Rodrigo Witker, Carlos Vázquez Olvera y Gabriela Gil. De sus análisis previos tomaré ideas clave sin el ánimo de profundizar en ellas y con el único fin de permitir una contextualización de lo que podemos entender como los horizontes actuales de la profesionalización en el campo de museos en México.

Witker en el 2008 en este seminario hacía un ejercicio muy interesante por ubicar los procesos esenciales del desarrollo de la profesionalización de la museología en México, planteaba preguntas que, considero, siguen siendo válidas, respecto a la necesidad de entender hacia dónde se miraba o con qué perspectivas

se conformaban los primeros esfuerzos de formación en el campo de museos en nuestro país, en función de los contenidos, las instituciones y los destinatarios de estos primeros esfuerzos. El maestro Witker nos planteaba hace seis años la pregunta sobre la necesidad o no de un programa de formación en el campo de la museología a nivel de licenciatura; ésta es una pregunta grande, una cuestión espinosa que seguimos haciéndonos y nos plantea si el horizonte actual de la profesionalización en México impulsa a que la ENCRyM debería contemplar la posibilidad de desarrollar un programa a nivel de licenciatura en museología; es una pregunta que sigue latente y sobre la que no tenemos aún una respuesta concreta. La parte complementaria a esa pregunta es si se hace necesario un programa de estudios a nivel de doctorado en museos en México, una gran pregunta que sigue estando en el aire y que remite a la discusión que traemos a este seminario y es que todas estas apuestas a nivel de formación en la materia pasan primero por la cuestión de qué entendemos por la profesionalización de la museología en México y como efecto de esta respuesta, entonces, vendrán las ofertas, los esfuerzos y las iniciativas que respondan a las necesidades en este campo.

UN EJERCICIO DE MEMORIA: TRES MOMENTOS CLAVE EN LA TRAYECTORIA DE LOS PROYECTOS DE FORMACIÓN EN MUSEOS EN MÉXICO

Ahora me voy a detener en tres momentos del desarrollo de las experiencias de formación en museos para el caso mexicano. Los propongo como claves para comprender cómo hemos ido transitando entre unas y otras formas de impartición de contenidos y la manera en que han impactado en el desarrollo profesional en este ámbito. El primero de ellos lo podemos conocer como la profesionalización de la museografía en México, en donde vale la pena evidenciar el temprano interés del INAH por conformar experiencias de capacitación para el personal de sus museos, pasando por unas muy exitosas que impactaron a profesionales de otros países. El segundo momento podemos entenderlo como el tránsito que se dio de la formación museográfica a fijar la atención a la museología como objeto de estudio y como campo de desarrollo profesional, tránsito que podríamos entender como una suerte de complejización de lo que los museos requieren a nivel de formación de su personal.³⁵

La tercera etapa, algo que hemos venido discutiendo al interior de nuestro posgrado, la podemos llamar como una etapa de visibilización de la museografía y museología desde sus procesos formativos. Es el resultado de un

efecto de invisibilidad de la formación académica en la materia para el caso mexicano que, encontramos, ha sido uno de los factores que han guiado las recientes acciones de trabajo del posgrado en museos de la ENCRyM y que definen el horizonte actual de su desarrollo académico. Abundaré en ello más adelante.

Hagamos un poco de memoria a manera de contexto; hablar de la historia de la formación en museos en México implica hablar en paralelo de la formación del primer sistema de museos públicos mexicanos. El papel que ha desempeñado el Instituto Nacional de Antropología e Historia en este proceso es clave debido a que del año 1939, en el que fue constituido, al 2013 lo que ha hecho es configurar el sistema de museos públicos más grande del país; a esto hay que sumarle un sistema de sitios históricos y arqueológicos abiertos al público en donde la labor de museólogos y museógrafos también ha sido necesaria.

El marco de referencia en datos de lo que les estoy comentando es el siguiente. El Instituto Nacional de Antropología e Historia es, de acuerdo con sus estatutos de creación, “principal garante de la investigación, conservación, protección y difusión del patrimonio prehistórico, arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de México” (www.inah.gob.mx); el efecto de esto es que a 2013 el INAH cuenta con 110 mil sitios históricos, 180 zonas arqueológicas abiertas a público y 116 museos. En este conjunto de espacios la labor de museógrafos y museólogos es necesaria y generó desde los inicios del INAH el interés por detonar dinámicas de capacitación para el personal de los espacios a su cargo.

³⁵ Para una revisión más detallada de este proceso sugiero la lectura de la ponencia del doctor Vázquez Olvera en el Seminario Permanente de Museología en América Latina.

Inicialmente los esfuerzos se encaminaron a la capacitación museográfica, gracias a las iniciativas de Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla, quienes hacia 1942 incorporaron en la Escuela Nacional de Antropología e Historia los primeros cursos de capacitación. Para el año 1966, con la creación de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), se hace evidente el interés del INAH, a través de sus escuelas de formación, de generar un espacio concreto para la formación museográfica. Éste es un importante hecho porque se configura la primera escuela en su tipo para América Latina y años más tarde, la primera en incorporar a los registros de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de México un programa de formación en museografía y posteriormente en museología; paradójicamente, a la fecha la museología sigue sin contar con un descriptor específico en los campos disciplinarios con los que la SEP, o entidades como el Conacyt o el mismo INAH designa al museólogo como profesional o a la museología como campo disciplinario; en la práctica, nos ubicamos bajo el rubro de “otros” en la categoría de artes y letras.

Entre 1972 y 1978, gracias a la gestión de política internacional del gobierno de México, se establece un acuerdo de colaboración con la Organización de los Estados Americanos (OEA) para apoyar los renombrados Cursos Interamericanos de Restauración en Bienes Culturales y Cursos Interamericanos de Capacitación Museográfica, que atendieron a profesionales de la región y que consolidaron la presencia de la ENCRyM en las acciones internacionales de formación en el campo de museos. Posteriormente, entre los años 1987 y 1994, se llevaron a cabo

varias versiones de contenidos de formación museográfica que adquirieron el grado de especialidad bajo el nombre de Cursos de Museografía Aplicada y Cursos de Especialización en Museos (Gil, 2010), y a partir del año 2000 hasta la actualidad se ha venido impartiendo el programa de Especialidad en Museografía con dos planes de estudio, el más reciente, de 2010.

Estos esfuerzos, con sus variantes y énfasis, han compartido el interés por dotar a los museos de profesionales capacitados para el desarrollo de proyectos de exposición y el adecuado manejo de los bienes. En sus inicios la mirada estaba puesta en la necesaria capacitación del personal del INAH; posteriormente, gracias al apoyo de la OEA, el proyecto se escaló a Latinoamérica, logrando impactar a un importante número de instituciones en la región. Esta importante iniciativa se desdibujó en el tiempo y es uno de los intereses actuales del posgrado, tema que ampliaré más adelante.

El segundo momento es el giro que se dio a la museología como campo de estudio; de acuerdo con Gil (2010), esta trayectoria implicó la configuración de dos grandes enfoques para la formación museológica en México. Uno de ellos que se caracteriza por programas académicos dirigidos a la preservación, estudio y difusión del patrimonio cultural, en donde los museos se asumen como agentes clave, y otro enfoque en el que el punto de arranque es la relación de los museos con el arte, poniendo énfasis en las dinámicas de gestión y promoción del arte y el vínculo de estas dinámicas con las instituciones de museos.

El programa de maestría en museología de la ENCRyM tiene sus antecedentes entre los

años 1978 y 1983, cuando las primeras generaciones respondían, al igual que en el caso de los estudios de especialidad en museografía, al interés del INAH por profesionalizar a sus cuadros así como promover la formación de profesionales latinoamericanos becarios de la OEA. La segunda fase del proyecto de este posgrado se da entre los años 1997 a 2006, periodo en que se experimentan varias modificaciones curriculares y hay una gran rotación de docentes; en aquellos años se consolida la oferta de este posgrado como una de las pocas opciones en el país, teniendo como pares académicos a la Universidad Iberoamericana con su hoy extinto programa de maestría en museología desarrollado por el departamento de artes, y el Centro de Arte Mexicano, ambos programas enfocados al estudio de los museos y el arte.

Del año 2007 a la fecha podemos hablar del proyecto actual del posgrado en museos de la ENCRyM, que articula un programa de especialidad en museografía y de maestría en museología que detallaremos más adelante. Por el momento vale la pena mencionar que en paralelo a los programas de posgrado en museos, y sobre todo desde los años noventa, se desarrollaron varias experiencias de capacitación y formación continua en el campo de museos dentro de los cuales vale la pena mencionar el Diplomado en Museonomía impartido por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Diplomado Universitario en Museonomía de la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México.

Otras experiencias con enfoque en la relación museos-arte-gestión ha sido el programa de maestría en Museos y Gestión del Arte del Centro de Cultura Casa Lamm que

tuvo solamente una generación de estudio, de 2009 a 2011, y su actual programa de especialidad en Gestión Museográfica. Cabe indicar que las ofertas a nivel de estudios de posgrado en museología y museografía se concentran en la ciudad de México, mientras que la que se brinda en los estados se limita a diversos cursos de entrenamiento en temas al respecto, así como líneas de investigación o profundización que otros programas académicos han desarrollado. Dentro de estos esfuerzos destacan las iniciativas de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (Coneculta) de Chiapas, el Instituto Mexiquense de Cultura, el Programa de Profesionalización en Museos creado por el INBA en varias sedes al interior de la república, así como diversas acciones de capacitación que coordinan los gobiernos de los estados con los museos locales.

EL ESTADO ACTUAL DE LA MUSEOLOGÍA Y LA MUSEOGRAFÍA EN MÉXICO DESDE SUS PROCESOS FORMATIVOS

Propongo partir de la idea de que en México tenemos, a pesar de los esfuerzos hechos desde tiempo atrás, un problema actual que atiende a la falta de legitimación social de la profesionalización en el campo de museos. La carencia de marcos normativos para regular el ejercicio profesional de museólogos y museógrafos, y pensar que éste es un ámbito de desarrollo en el que el aprendizaje por la experiencia sigue siendo la forma natural de hacerlo, ha causado una suerte de invisibilidad de los procesos

formativos: nuestros egresados siguen encontrándose en una esfera de inserción laboral en la que la preparación académica no es necesariamente primordial ni garantía de mejores condiciones de trabajo. Sin embargo, los datos parecen insinuarnos otra cosa.

El terreno de trabajo en el que se pueden desarrollar museólogos y museógrafos en México atiende a más o menos mil 200 museos en el país, entre públicos y privados, de acuerdo con datos arrojados por el Sistema de Información Cultural del Conaculta en el año 2013. Para atender esta demanda de potenciales espacios de trabajo para personal calificado tenemos una oferta de distintos niveles de formación y capacitación en varias regiones del país, pero cruzar los datos numéricos de la demanda (espacios potenciales de trabajo) *versus* la oferta de contenidos académicos no es nada fácil; no obstante, nos dimos a la tarea de hacer una primera revisión al respecto.

A partir de la pregunta de quiénes son los actores en la formación museológica en México, el mapa que dibujamos es difuso y considero que allí radica parte de la invisibilidad que el mismo campo profesional expresa. La observación general de la realidad mexicana respecto a sus procesos de formación y capacitación en temas de museos nos permite decir que no sabemos quiénes somos, dónde estamos, qué hacemos, ni cómo lo hacemos. Este desconocimiento causa invisibilidad, en el sentido de que no podemos fortalecer áreas, reconocer necesidades, evaluar la oferta y atender la demanda, en el mismo sentido no sumamos esfuerzos ni estamos preocupados por documentar y compartir los resultados de nuestras experiencias educativas en el país; el efecto es que las acciones de formación y capacitación son puntuales, locales y desarticuladas, no nos queda claro el potencial impacto de tal o cual programa de instruc-

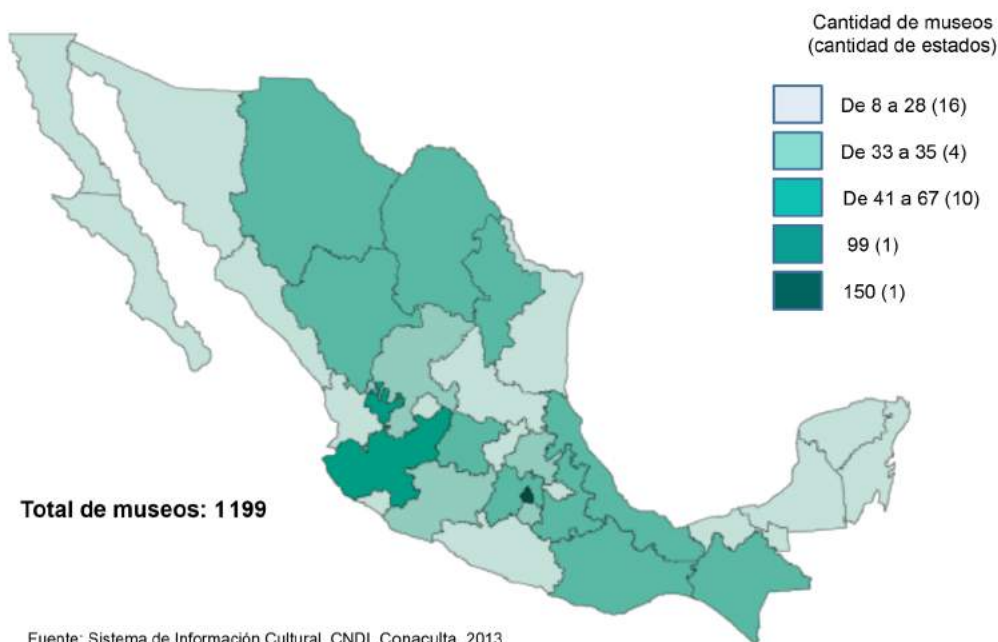


Figura 1. Distribución de museos en el país. Retomado del Sistema de Información Cultural (SIC) www.sic.conaculta.gob.mx.

ción a escala regional, no estamos apostándole a establecer redes de colaboración académica para mejorar el impacto de nuestras iniciativas, podríamos pensar que duplicamos los esfuerzos y, más grave aún, no tenemos certezas sobre cómo estamos impactando el campo laboral con los efectos de nuestros programas académicos; podríamos hablar incluso de una posible disociación entre procesos formativos y realidad profesional.

A pesar de lo nubloso que nos parece el panorama, nos dimos a la tarea de mapear las ofertas de formación y capacitación para el año 2013; más que la cantidad de ofertas, lo que implicaría un análisis de mayor profundidad, nos dedicamos a revisar la ubicación de éstas *versus* la densidad de instituciones de museos en el país. La metodología fue muy simple, hicimos un rastreo general vía internet de la oferta de contenidos publicados durante el año 2013, a la manera como un interesado pudiera ubicar

posibles ofertas de formación o capacitación en el campo de museos o áreas de conocimiento asociadas. Debo expresar que esta revisión es abiertamente parcial, que seguramente ha omitido instituciones y programas importantes, y que responde a un ejercicio preliminar de visibilidad de la oferta vía internet.

El resultado de este somero análisis nos arroja que en el centro y sur del país encontramos programas académicos a nivel de licenciatura enfocados en temáticas de turismo, gestión cultural y artes plásticas que se aproximan al terreno de los museos de manera introductoria, como cursos generales de museología o como tema que se aborda en otras asignaturas. En la categoría de cursos de actualización, encontramos una presencia mayor en el territorio central, con una marcada ausencia en la región norte del país, caso que llama la atención, en oposición a la reciente proliferación de instituciones de museos en estas zonas. Los cursos



Figura 2. Distribución de ofertas académicas en el país. Elaboración propia con base en mapa de distribución de museos del SIC de Conaculta.

de actualización oscilan su oferta entre temas introductorios generales sobre museos, historia y conceptos de la museología, y asuntos más específicos de carácter técnico, como sistemas de montaje y museografía general, llamando la atención una reciente tendencia a contenidos relativos a la curaduría de exposiciones.

De nuevo, en el centro del país se concentran las ofertas a nivel de diplomado que se enfocan principalmente en museografía, diseño y gestión de exposiciones, o en temas vinculados a la gestión cultural, en donde lo relativo a los espacios de exposición aparece de manera complementaria. Con esta oferta de cursos, talleres y diplomados se atiende a la demanda más reciente en programas de capacitación, en los que predomina la museografía y la curaduría.

A nivel de posgrado tenemos solamente dos ofertas de estudios de especialidad, ambas enfocadas en la museografía; son los casos de la especialidad en museografía de la ENCRyM, y la especialidad en gestión museográfica del Centro de Cultura Casa Lamm, ambas operando en la ciudad de México, lo que implica un impacto muy acotado a estudiantes de otras regiones del país. Y a nivel de maestría se repite el escenario centralizado con el programa de maestría en museología de la ENCRyM y el programa de maestría en museos del Centro de Arte Mexicano. Adicionalmente, aparecen otras experiencias de posgrado en las que los temas museológicos se expresan como líneas de profundización, como puede ser el caso de la línea de estudios curatoriales del programa en historia del arte de la UNAM.

Esta primera revisión nos permite ver el desbalance que hay entre oferta de museos y

la de programas de formación y capacitación para el personal de estas instituciones; hemos dejado de lado muchas experiencias locales que no tienen mayor difusión pero que sabemos se están dando en esquemas que vinculan a los gobiernos locales con los museos; de hecho, buena parte de la experiencia actual se enfoca en dotar de las bases para desarrollar proyectos de exposición en donde la museografía, los sistemas de montaje y la curaduría tienen preeminencia. Por lo pronto esta revisión nos sugiere un análisis a mayor profundidad no sólo sobre el número de ofertas sino sobre los contenidos, los objetivos y los alcances de estas propuestas; un censo nos vendría muy bien para poder diagnosticar el estado real de la oferta de formación y capacitación para el caso mexicano, diagnóstico que debería acompañarse de otro, relativo a los niveles de instrucción de los actuales profesionales de museos, así como las necesidades que las instituciones expresan en este rubro, todo un asunto que queda en agenda pendiente.

EL CASO DEL POSGRADO EN MUSEOLOGÍA DE LA ENCRyM Y SU HORIZONTE ACTUAL

La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia ha sido, como hemos visto en estas líneas, pilar y protagonista del desarrollo de la formación en el ámbito de museos en México. Como todo proyecto educativo, ha transitado por distintos momentos que son el resultado de visiones académicas, dinámicas institucionales y políticas que lo han marcado

y perfilado hasta el día de hoy. El horizonte actual del posgrado en museología de la ENCRyM se delimita en el tiempo a partir del año 2007 a la fecha; este corte responde a la más reciente actualización de contenidos de sus planes de estudio y al desarrollo de algunas acciones de fortalecimiento de la vida académica y de la vinculación del posgrado con otras instituciones. Cabe anotar que el marco de operación de esta fase del programa ha sido el resultado de la estabilidad lograda gracias a dos periodos continuos de la misma dirección en la Escuela y la gestión de dos jefaturas académicas en este tiempo. Esta condición ha permitido que el trabajo logrado hasta hoy pueda establecer estrategias de visualización del posgrado que posibiliten pensar en un proyecto a mediano plazo que busca ser revisado permanentemente, actualizado y consolidado en función de las demandas que el medio laboral implica.

El posgrado en museología de la ENCRyM ofrece dos programas académicos, una especialidad en museografía y una maestría en museología que en términos generales responden al reconocimiento del papel social de los museos, lo que supone un sesgo hacia los procesos comunicativos y educativos y al tratamiento social del patrimonio que acompaña al desarrollo de la museología en general y a la experiencia mexicana en particular. El posgrado atiende de manera natural al mandato institucional del INAH respecto al estudio, preservación y difusión del patrimonio prehistórico, arqueológico, antropológico de México, esto no implica que los otros espectros del ámbito museológico no estén reflejados en la currícula, como los museos de arte o ciencia; sin embargo, el natural

sesgo institucional es evidente; en tal sentido, los dos programas académicos se integran por un conjunto de campos de conocimiento que el posgrado propone como los mínimos básicos en cada caso para apuntar a la profesionalización de museógrafos y museólogos.

Para el caso de la maestría en museología proponemos un esquema que apela a contenidos base por los que transitan ineludiblemente todos nuestros alumnos, así como contenidos optativos que permiten a cada estudiante configurar una trayectoria académica personal. Este esquema busca lograr que el profesional museólogo controle de manera general los campos básicos de la museología que se proponen en el posgrado como estructurantes básicos y apela a los intereses de cada persona en función de poder profundizar en áreas de conocimiento específico que lo perfilan hacia los intereses de desarrollo profesional. Bajo esta perspectiva, la maestría en museología ofrece un programa de dos años de profesionalización en donde el primero fija contenidos en los siguientes campos:

Teoría museológica; Estudio de las colecciones y coleccionismo; Preservación del patrimonio; Curaduría; Museografía; Comunicación, Educación y públicos; y Gestión de museos.

El contenido flexible del programa propone a los estudiantes la posibilidad de acercarse a temas especializados o generales de diversos campos de conocimiento que complementen su formación; estos contenidos los ofrece el posgrado u otras instituciones académicas que promueven la movilidad de nuestros estudiantes.

Nombre de la materia	Modalidad (obligatoria / optativa)	Semestres	Total de horas	Total de créditos
Primer semestre				
Museología I	Obligatoria	1	32	4
Museografía I		1	32	4
Colecciones y coleccionismo		1	32	4
Preservación Patrimonial		1	32	4
Seminario de investigación I		1	32	4
Segundo semestre				
Museología II	Obligatoria	2	32	4
Museografía II		2	32	4
Comunicación educativa		2	32	4
Curaduría		2	32	4
Seminario de investigación II		2	32	4
Tercer semestre				
Diseño y gestión de proyectos culturales	Obligatoria	3	32	4
Práctica profesional		3	64	4
Seminario de titulación I		3	32	4
Optativa I	Optativa	3	32	4
Cuarto semestre				
Práctica profesional	Obligatoria	4	64	4
Seminario de titulación I		4	32	4
Optativa II	Optativa	4	32	4
Optativa III		4	32	4
Trabajo de titulación				
Presentación del trabajo de titulación y examen público	Obligatorio	N/A	N/A	28
Totales a cubrir			640	100

Figura 3. Plan de estudios de la maestría en museología, ENCRyM-INAH.

Una de las líneas de acción que el proyecto actual del posgrado ha propuesto como necesaria para hacer visible nuestra oferta implica la vinculación con las instituciones; para tal fin el programa de la maestría ofrece un espacio de prácticas profesionales en donde los estudiantes de segundo año se vinculan con los museos para apoyar y desarrollar diversas actividades que permiten poner en práctica los conocimientos adquiridos en el aula. El ejercicio de reflexión crítica de nuestros practicantes le permite también al posgrado revisar constantemente la oferta de contenidos académicos *versus* la demanda de las instituciones de museos. Esta estrategia nos ha permitido vincular hasta el 2013 a más de 90 instituciones a nuestro programa académico por la vía de practicantes.

Por su parte, la especialidad en museografía le apuesta a un programa de entrenamiento de un año para la conceptualización y diseño de exposiciones; el programa parte del

principio de que el museógrafo es un profesional que atiende la complejidad de los procesos que implican el desarrollo de exposiciones en sus diferentes fases. El programa propone seis componentes temáticos que se articulan por la vía de un proyecto que el grupo desarrolla durante el año bajo el esquema de trabajo colaborativo, para lo cual el plan de estudios ofrece conocimientos museográficos respecto a:

- Teoría general de los museos; Curaduría; Conservación preventiva de colecciones; Gestión de exposiciones; Espacialidad museográfica; y Taller de diseño museográfico bajo la modalidad de laboratorio.

La clave de operación de la especialidad es que el posgrado acuerda con museos un programa de colaboración para desarrollar un proyecto de exposición con el grupo de estudiantes (caso de estudio) bajo la coordinación del cuerpo docente; el resultado es la entrega de un proyecto

Especialidad en museografía				
Nombre de la materia	Modalidad (obligatoria / optativa)	Semestres	Total de horas	Total de créditos
Primer semestre				
Laboratorio de museología	Obligatoria	1	32	4
Espacio museográfico		1	32	4
Gestión de exposiciones		1	32	4
Conservación preventiva		1	32	4
Curaduría		1	32	4
Segundo semestre				
Laboratorio de museología	Obligatoria	2	96	12
Totales a cubrir			256	32

Figura 4. Plan de estudios de la especialidad en museografía, ENCRyM-INAH.

ejecutivo de museografía que atiende a las condiciones reales que el museo plantea, desde el tema de la exposición, hasta los aspectos presupuestales, dinámicas de gestión, etcétera.

En términos generales el horizonte actual del posgrado en museología de la ENCRyM ha trabajado priorizando diversas acciones que van desde la flexibilización de la currícula académica, lo que permite garantizar contenidos básicos transversales para la profesionalización, a la vez que los intereses personales de los estudiantes. Las prácticas profesionales en la maestría y el caso de estudio en la especialidad son el eslabón que vincula el proyecto académico con la realidad profesional de los museos.

Adicionalmente, se ha hecho un esfuerzo por recuperar la presencia del posgrado en el escenario internacional, activando por un lado la oferta académica a alumnos extranjeros que pueden apoyarse con programas de beca del gobierno mexicano; y generando espacios académicos que permiten la estancia de profesores invitados, bajo la modalidad de un curso internacional de museología anual mediante la coordinación de un profesor del posgrado, lo que permite el intercambio de experiencias con nuestros pares en otros países. En este escenario hemos podido hacer revisiones a la teoría museológica, la gestión de colecciones y la curaduría y, más recientemente, la museografía.

El Seminario Permanente de Museología en América Latina es uno de los esfuerzos más importantes del actual proyecto del posgrado, un espacio que se concibió hace seis años con el objeto de articular las experiencias de profesionales y académicos de museos que encuentran año con año un conjunto de temas para re-

flexionar y compartir experiencias, como es el caso en esta mesa del asunto de la formación en el campo de museos. Quienes han podido asistir a nuestras reuniones anuales, abiertas a todo público —más de 600 en los seis años del SePMAL—, tienen desde 2008 una radiografía completa del desarrollo de la museología y sus temas asociados en Iberoamérica.

Por último, hemos venido trabajando en ofrecer desde un programa de educación continua del posgrado contenidos de actualización que buscan descentralizar la oferta académica que tenemos actualmente. Al respecto hemos diseñado un diplomado introductorio en museos y un paquete de cursos de actualización que buscan atender la demanda de personas o instituciones que no tienen en los programas de posgrado una alternativa para actualizar sus conocimientos en los campos de conocimiento que mencionábamos anteriormente.

REFLEXIONES FINALES

Debo admitir que el conjunto de estas acciones no ha sido miel sobre hojuelas; cada reto que nos hemos planteado ha puesto en evidencia asuntos que he tocado en estas páginas. El horizonte actual del posgrado en museología de la ENCRyM le apuesta a detonar la articulación de escenarios para la profesionalización en museos; sin embargo, esto implica varias cuestiones. Por un lado, requiere una apuesta colectiva y articulada a las necesidades de formación y capacitación tanto locales como regionales dentro y fuera del país, lo que implica establecer relaciones con nuestros pares; para ello debemos trabajar en su clara identificación, que como les he mostrado en esta ponencia es aún un asunto por clarificar.

Mientras no contemos con un diagnóstico del campo profesional, desde el cual extraigamos las acciones concretas de formación y capacitación requeridas, es difícil que podamos conocer el impacto de los múltiples esfuerzos que actualmente hacemos. Sin embargo, nuestra experiencia reciente nos ha permitido ver que el diálogo entre museos e instituciones académicas, mediante programas de prácticas y ejercicios, es un buen camino para conocer la realidad de estas instituciones y las posibles acciones a seguir. Esto implica no ceder en el permanente intento por establecer interlocución con los museos, debo reconocer que ésta no ha sido una tarea fácil, sigue habiendo una especie de escepticismo por parte de los museos sobre la real utilidad de vincularse con la academia; ése ha sido nuestro más grande reto, pero creo, por desconcertante que pueda parecer, que es un asunto en el que debemos ser insistentes.

Considero, desde el lugar que me toca mirar todo este proceso, que los efectos de la adecuada articulación de escenarios para la profesionalización de los museos en el caso mexicano dependen en parte de la posibilidad de potenciar el trabajo colaborativo entre instituciones; México en este caso ha desarrollado un esquema segmentado de instituciones públicas de las que dependen los museos y que detona visiones parciales que debemos subsanar; creo fielmente en la posibilidad de apoyar al desarrollo de profesionales en museos que estén permanentemente capacitados en el campo práctico, pero siempre cimentados desde la reflexión crítica de los procesos museológicos. Debemos poder apuntalar el reconocimiento social, político y legal de museólogos y museógrafos como profesionales en su campo; la articulación de escenarios también debe permitirnos el desarrollo de experiencias formativas y de capacitación ajustadas a las necesidades y dinámicas del terreno profesional y de las instituciones de museos.

REFERENCIAS

Gil Verenzuela, Gabriela (2010), “Los estudios de museología en México: una reflexión”, en *RdM. Revista de Museología*, núm. 47, pp. 48-55.

(<http://www.inah.gob.mx>).

(<http://sic.conaculta.gob.mx>).

Oliveira Bruno, Cristina (2013), *Un punto de vista sobre los escenarios y articulaciones para la formación profesional en museología, conquistas y perspectivas en Brasil*, ponencia presentada en el Seminario Permanente de Museología en América Latina.

Witker, Rodrigo (2008), *Tendencias de la formación museológica en México*, ponencia presentada en el Seminario Permanente de Museología en América Latina.

Vázquez Olvera, Carlos (2008), *Reflexiones en torno a la formación de la museología-museografía en las escuelas del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, ponencia presentada en el Seminario Permanente de Museología en América Latina.

Hacia la autonomía disciplinaria y profesional de la museología en Colombia

William Alfonso López Rosas

Colombia

Y debido a este contexto nacional e internacional, es que la formación en el campo de la museología debe ser entendida como un factor clave en el desarrollo de nuestras estructuras museológicas.

Esta formación museológica [...] también debe tener en cuenta las nuevas condiciones sociales de la producción museológica.

Mário Moutinho (1993: 6)

PRESENTACIÓN

Una de las apuestas más radicales que hicimos los profesores que diseñamos la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia está relacionada con la vinculación conceptual de ese espacio disciplinario, que todavía hoy no logra un estatuto epistemológico muy claro;

es decir, la museología (Deloche, 2001; Gómez Martínez, 2006; Lacouture Fornelli, F., 1996; Mairesse, 2006; Mensch, 1992; Sola, 1987), y un enorme y complejo campo de prácticas profesionales que afirman ser el ámbito “natural” de la configuración conceptual y política de todos los discursos, estrategias institucionales, dinámicas antropológicas y económicas vinculadas con el patrimonio cultural. Pero, tal vez, resulta más radical el planteamiento que hicimos en la propia estructura curricular del programa, al establecer la museología como el fundamento disciplinario de las prácticas profesionales vinculadas con la gestión del patrimonio cultural. Con esta apuesta no sólo ubicamos estratégicamente el proceso mismo de formación profesional de nuestros estudiantes en el contexto de las luchas generadas por la rápida instauración de las industrias culturales en nuestra realidad

nacional, sino que instalamos el proyecto académico general de la maestría en el contexto de las disputas académicas, institucionales y políticas abiertas por los procesos de patrimonialización que han emergido, en Colombia, en el contexto generado por multiculturalismo orgánico del furibundo neoliberalismo de las últimas dos décadas.

Esta apuesta debe interpretarse más como uno de los principales resultados del proceso de conceptualización y diseño del plan de estudios que como un compromiso con los supuestos de la nueva museología, la museología crítica y la museología social (Hernández Hernández, 2006; Moutinho, 1993; Santacana Mestre y Hernández Cardona, 2006), aunque estos no dejan de tener una incidencia significativa.³⁶

³⁶ Para el diseño curricular de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio se tuvieron en cuenta diversos programas de formación museológica implementados en diferentes países, especialmente: (i) el Master Museologia i Gestió del Patrimoni Cultural de la Universitat de Barcelona, (ii) el Master's Degree Programme in Museology de la Reinwardt Academie, (iii) el Museum Studies Program de la University of Toronto, (iv) el proyecto de Maestría Virtual en Museología de la Universidad Nacional de Costa Rica para el año 2004, (v) los Graduate Studies in Sustainable Heritage Development de la Australian National University y, por último, las ICOM Curricula Guidelines for Museum Professional Development redactadas por el International Committee for the Training of Personnel (ICTOP). Por otra parte, aunque de una forma menos sistemática, también se estudiaron las iniciativas sobre la formación museográfica del Departamento de Estudios Museográficos de la Universidad de Leicester, el plan de estudios de Museología de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Zagreb, los lineamientos generales de la formación de la Escuela Nacional del Patrimonio de Francia, los cursos de formación del Getty Conservation Institute y los programas de formación en museología y museografía de Québec; por último, asimismo estudiamos el Programa de Estudios en Museos de la Smithsonian Institution.

Imaginar la estructura curricular de una maestría en museología en Colombia implicó contestar, paralelamente, la cuestión sobre la pertinencia social, institucional y política del programa mismo; de tal manera que nuestra reflexión no sólo estuvo dirigida a establecer los contextos pedagógicos pertinentes para la recepción de los paradigmas teóricos y las prácticas profesionales de punta al nivel internacional, sino a construir estrategias institucionales y políticas para garantizar la construcción de una perspectiva crítica que respondiera a la instauración regular de este espacio disciplinario y profesional dentro de la sociedad colombiana; es decir, en el contexto de la necesidades concretas y materiales de las realidades museológicas y del patrimonio cultural locales (ICTOP, 2002).³⁷ No podíamos asumir el reto de formar profesionales en museología sin asumir, al mismo tiempo, el desafío de, en algunos casos, contrarrestar directamente las inercias del sector de museos y, en otros, construir y promover nuevas perspectivas, nuevas formas de concebir el museo, dentro de una sociedad resistente al cambio y dentro de un sector de museos políticamente insignificante y, sobre todo, monopolizado, al nivel nacional y regional, por un número bastante reducido de actores. Reconfigurar la idea del museo como cuarto de san Alejo de la cultura o espacio interactivo para desquiciar nuestros procesos cognitivos, en términos académicos, significó construir un derrotero político de am-

³⁷ En este sentido, el programa, desde su diseño mismo, intentó asumir las recomendaciones que el ICTOP realizó en su reunión en Nueva Delhi, en 2002, frente a la pertinencia de la formación en museología en relación con la naturaleza de las instituciones museológicas y el estado del sector de museos.

plio espectro que inicia y termina en los procesos de formación e investigación museológicas.

Con este texto quiero presentar a ustedes un breve panorama de las tareas que hemos venido realizando, tanto en el frente de la formación de museólogos y museólogas, como en el de la transformación de las políticas que determinan la administración de los museos colombianos. Para ello, estableceré una brevísima revisión de los objetivos del plan de estudios de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia y, más adelante, de las estrategias y proyectos instrumentados para alcanzar las metas que nos propusimos en cuanto a la diferenciación de la profesión de museos y la construcción de la autonomía disciplinaria de la museología; es decir, con respecto a la transformación de los contextos y dinámicas ligadas al reconocimiento jurídico y académico de la profesión, así como de la configuración de los contextos institucionales y políticos para su diferenciación dentro del complejo y amplio panorama de las profesiones comprometidas con la gestión del patrimonio cultural.

OBJETIVOS DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL EN MUSEOLOGÍA

El diseño de los objetivos disciplinarios y profesionales de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia,³⁸ se hizo en el marco del plan-

38 Con la finalidad de proporcionar una visión completa de la teoría y procedimientos de los museos, así como de establecer criterios y metodologías orientados hacia la crítica, mejoramiento y creatividad de los espacios museísticos, la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio busca construir en sus estudiantes: (i) las capacidades para planificar, organizar y gestionar recursos culturales; (ii) la actualización de conocimientos teóricos y prácticos en el ámbito del conocimiento y gestión de la cultura material e inmaterial; (iii) el conocimiento de diferentes modelos de gestión del patrimonio cultural que realizan organismos e instituciones públicas y privadas; (iv) la facultad para presentar de manera didáctica los contenidos generados en el entorno de la cultura; (v) el dominio técnico y conceptual del diseño, realización y evaluación de exposiciones; (vi) la capacidad para optimizar recursos de divulgación y documentación en la aplicación de las nuevas tecnologías en el patrimonio cultural. De manera mucho más específica, el programa está diseñado para que los especialistas en museología construyan conocimientos y habilidades suficientes para desarrollar, entre otras, las siguientes funciones: (i) planificación y propuesta de adquisiciones museales, (ii) inventario, documentación, catalogación, protección y conservación de fondos y bases de datos de museos; (iii) coordinación y control del personal encargado de velar por la integridad de las colecciones y seguridad en un museo; (iv) planificación y control tanto de los programas de conservación preventiva como de las actividades de restauración de los objetos del museo; (v) conceptualización y control técnico de los proyectos expositivos; (vi) elaboración de los proyectos museológicos y planes de acción en un museo; (vii) planificación y ejecución de programas de investigación relacionados en el museo; (viii) planificación y evaluación de estudios de públicos; (ix) planificación y control de las políticas y programas de publicaciones de un museo; (x) planificación, ejecución y evaluación de programas y actividades pedagógicas y de difusión en un museo; (xi) planificación y búsqueda de recursos para el funcionamiento de un museo; (xii) evaluación de la tasación de objetos; (xiii) gestión de personal (Castell, Combariza y López, 2005: 52).

teamiento de una serie de retos para la formación museológica propiamente dicha y para los museos del país. Este marco, con un carácter explícitamente político, además de dar sentido y dirección al alcance de unas metas en el orden estrictamente curricular en seis áreas,³⁹ establecía una serie de fines, pero sobre todo, de campos de acción.

Los retos que debía asumir la formación museológica, desde nuestra perspectiva, eran: (i) superar el déficit de formación existente en Colombia en el ámbito de la museología y disciplinas afines; (ii) promover altos estándares de calidad en la formación profesional en beneficio de las personas que se preparan para trabajar o ya trabajan en museos y entidades relacionadas; y, por último, (iii) potenciar la investigación desde la Universidad, con la colaboración de instituciones de Colombia y el exterior, en el ámbito de la museología y la gestión de los recursos culturales con el objetivo de responder a las demandas actuales de la sociedad (Castell, Combariza y López, 2005: 52).

Con respecto a los museos colombianos planteamos los siguientes retos: (i) ubicar al sector museológico dentro de las políticas culturales nacionales como lugar de construcción, negociación y transacción del patrimonio cultural; (ii) renovar las formas, contenidos y lenguajes museográficos que hasta ahora han implemen-

tado las instituciones museales; y (iii) buscar un discurso multicultural que sea compatible con el proyecto de nación emanado de la Constitución de 1991 y los procesos de globalización (Castell, Combariza y López, 2005: 52).

Parafraseando a Pierre Bourdieu (2003: 86), desde nuestra perspectiva, la aparición de una categoría social, jurídica e institucionalmente distinta para la profesión del museólogo, implica, por parte del sector de museos, la construcción de una tradición museológica propiamente dicha, y la configuración de un espacio institucional y político que permitan establecer un punto de inflexión, un límite que libere su producción y sus productos de toda servidumbre externa, ya se trate de las imposiciones sociales, de las censuras morales o políticas, o de los controles institucionales de los encargados del poder político, inclinados a ver en los museos instrumentos de propaganda o de disciplina social.

En este sentido, el impacto de la formación en museología debía proyectarse no sólo para superar el déficit profesional y científico del orden museológico en Colombia sino para lograr una incidencia transformadora al nivel de los museos y colecciones de la misma Universidad Nacional de Colombia, al nivel de las políticas y la institucionalidad museológicas del país y, por último, al nivel del sector de museos en América Latina y el Caribe.

³⁹ El plan de estudios de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia está estructurado a partir de seis ejes curriculares: (i) Historia y teoría de la museología y el patrimonio cultural; (ii) Estudio de públicos, educación y comunicaciones; (iii) Diseño de exposiciones y museografía; (iv) Administración de colecciones; (v) Nuevas tecnologías de la información; y (vi) Gestión y planeación de instituciones museales.

INCIDENCIA DE LA MAESTRÍA AL NIVEL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SINERGIA INSTITUCIONAL

Con respecto al primer radio de acción, desde el principio de nuestro trabajo teníamos conciencia sobre el papel que debían jugar las colecciones académicas y los museos de la Universidad Nacional de Colombia. Para nosotros estaba claro que tanto las colecciones como los museos universitarios de esta casa de estudios debían funcionar como laboratorios de la maestría, pero también sabíamos que el escenario universitario era uno de los más complejos campos de acción que nos proponíamos, no sólo por la completa ausencia de una política dirigida a la conservación, estudio y difusión de sus diversos y complejos patrimonios científicos y académicos sino por las resistencias que íbamos a encontrar provenientes precisamente de los curadores de las colecciones y de los directores de museos dentro de la Universidad. De todas maneras, como queríamos que las estructuras administrativas y académicas de la Universidad se volcaran a atender los diversos problemas de gestión e investigación de estos patrimonios, desde que nos configuramos como grupo gestor del programa propusimos a las autoridades universitarias la creación de una instancia burocrática con unas funciones muy precisas frente a esta problemática. Lentamente nuestras iniciativas se fueron decantando hacia la negociación de un proyecto de inversión dentro del plan de acción de la vicerrectoría de la sede Bogotá.⁴⁰

Un instrumento que nos facilitó el camino fue el diagnóstico de las condiciones generales

de los museos y las colecciones de esta sede. Este estudio, realizado en 2007 por un grupo de investigadoras que conocían muy detalladamente la cultura institucional de la Universidad Nacional de Colombia, nos permitió levantar algunos indicadores generales sobre varios aspectos de la gestión museológica universitaria: estructuras académicas y administrativas comprometidas con la gestión de las colecciones y los museos al nivel de departamentos, institutos, facultades y administración central; su financiamiento y equipos humanos de trabajo; el nivel de la sistematización y estudio de sus acervos patrimoniales (cantidad de objetos, tipos de colecciones, instrumentos tecnológicos para establecer inventarios y digitalizar información); las condiciones ambientales de exhibición, seguridad y almacenamiento y el estado general de los edificios que la universidad había destinado como sedes de estos museos y colecciones; y, por último, los programas de divulgación y educación, es decir, tanto el tipo de actividades educativas como las herramientas de divulgación (prensa, listas de correo, sitios web, etcétera) y evaluación de las mismas (conteo de asistentes, encuestas al público) (García, Matiz y Suárez, 2007: 6).

Los resultados de este diagnóstico nos permitieron plantear sólidamente los argumen-

⁴⁰ A lo largo del año 2006, el grupo de investigación presentó ante diferentes instancias de la UNC propuestas para la creación de la Dirección Nacional de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios y del Museo Nacional de Historia Contemporánea Jorge Eliécer Gaitán. El proyecto de inversión de la vicerrectoría de la sede Bogotá, que dio origen al Sistema de Patrimonio Cultural y Museos de la UNC, fue propuesto por el equipo gestor de la MMGP; su desarrollo se debe al liderazgo del profesor Fernando Montenegro, en ese momento vicerrector de la sede Bogotá, y a la dirección del profesor Edmon Castell y su equipo de trabajo.

tos para que la vicerrectoría de la sede Bogotá incluyera dentro de su plan de acción lo que hoy se denomina Sistema de Patrimonio Cultural y Museos de la Universidad Nacional de Colombia (SPM). Este proyecto fue conceptualizado y liderado enteramente por el profesor Edmon Castell, el museólogo con quien Marta Combariza y quien les habla diseñamos el plan de estudios de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. En los primeros cuatro años de funcionamiento, el SPM, además de establecer pautas de acción en dos ejes (estandarización y accesibilidad) (Castell, 2007: 40), a través de su sede en el Claustro de San Agustín, ha implementado una actividad que, en la actualidad, a través del programa denominado *Ida y vuelta*, no sólo ha permitido el conocimiento de varias colecciones académicas sino la ampliación de su radio de acción a las sedes restantes de la universidad e, incluso, fuera del país.

En el Claustro de San Agustín, un edificio colonial que está ubicado en el centro histórico de Bogotá y que sirve de sede a lo que hemos denominado Portal de Museos de Universitarios, el SPM también ha establecido un portafolios de servicios museológicos que comprenden desde el diseño museográfico de exposiciones, pasando por el de conservación y restauración, hasta el de almacenamiento, en una reserva visible que guarda algunas colecciones académicas en alto riesgo.

Asimismo, trabajando mancomunadamente con la dirección de la maestría, el SPM es hoy uno de los escenarios de formación más interesantes que los estudiantes del programa tienen a su disposición; en él se han desarrollado varias de las prácticas y estancias de los

estudiantes, dentro de programas estratégicos para los dos proyectos. Estos programas estratégicos, además de comprender la intervención de nuestros estudiantes en el desarrollo de exposiciones, proyectos de divulgación y conceptualización de espacios museológicos para la universidad, también incluyen un programa de divulgación académica que implica la organización y realización de eventos académicos,⁴¹ la organización de las sesiones abiertas de la maestría en el Claustro de San Agustín, la edición e impresión de las series *Cuadernos de museología*,⁴² y *Pioneros de la museología en Colombia*,⁴³ que guardan la memoria de algunos de esos encuentros abiertos con el público general; y, por último, el programa radial *Museos en vivo*.⁴⁴

Este último espacio de divulgación consolida la sinergia entre la maestría y el SPM, y materializa un viejo anhelo de los profesores comprometidos con el posgrado; quienes desde el año 2003, momento en que se inició el proceso de diseño del programa, sabíamos que la diferenciación profesional y la autonomización disciplinaria de la museología también debía pasar por la generación, en los medios de comunicación, de un lugar de difusión de nuestras

41 Véanse: (http://www.museos.unal.edu.co/scs/plantilla_1.php?id_subseccion=77&id_seccion=17); (http://www.museos.unal.edu.co/scs/plantilla_galerias_detalle.php?id_seccion=3&id_subseccion=742&id_imagenes_galeria=2489&pagina=1); y (http://www.museos.unal.edu.co/scs/plantilla_1.php?id_subseccion=405&id_seccion=19).

42 Véase: (http://www.museos.unal.edu.co/scs/plantilla_3.php?id_subseccion=26&id_seccion=5).

43 Véase: (http://www.museos.unal.edu.co/scs/plantilla_3.php?id_subseccion=867&id_seccion=5).

44 Véase: (<http://www.unradio.unal.edu.co/nc/categoria/cat/museos-en-vivo.html>).

actividades dirigido tanto a la comunidad museológica como al público general.

Por otra parte, con este programa radial se consolida una idea que desde hace algún tiempo venimos planteando con el profesor Castell: el Sistema de Patrimonio Cultural y Museos de la Universidad le da credibilidad a la maestría y ésta lo respalda, otorgándole legitimidad académica. Estamos convencidos de que este modelo, en el ámbito académico, es el que nos ha permitido, por un lado, salvar casi todos los escollos institucionales que se nos han presentado y, por el otro, trascender exitosamente las resistencias y manipulaciones políticas internas que hemos tenido que confrontar tanto en el ámbito académico como en el administrativo. El SPM, además de ser uno de los ejes fundamentales de las acciones institucionales de la Universidad con respecto a su patrimonio cultural, también es uno de los espacios pedagógicos más innovadores de la formación museológica que ofrecemos.

INCIDENCIA DE LA MAESTRÍA AL NIVEL NACIONAL: HACIA LA CONSOLIDACIÓN DEL SECTOR DE MUSEOS EN COLOMBIA

El impacto de la maestría al nivel nacional puede rastrearse a partir de dos ejes: los convenios interinstitucionales para el desarrollo de los componentes del trabajo de grado de nuestros estudiantes y la presencia de los profesores del programa en instancias como la Junta Directiva del Consejo Internacional de Museos (ICOM)-Colombia, la Mesa de Museos de Bogotá, las redes regionales de museos y los diferentes comités de discusión de la política nacional de museos.

Uno de los trabajos más complejos que emprendimos desde que el Consejo Superior Universitario aprobó el programa, en abril de 2006, fue la gestión y firma de un paquete de convenios que permitiera a nuestros estudiantes la realización de los componentes prácticos de su trabajo de grado y, al mismo tiempo, la materialización de una primera incidencia directa de los procesos de formación en museología en el sector de museos del país.

La siguiente tabla hace un resumen de las relaciones interinstitucionales que se han gestionado a lo largo de los últimos cinco años.

En muy buena medida, el trabajo de grado que los estudiantes deben presentar para recibir su título de museólogos o museólogas, articula los procesos de formación en museología con la intervención directa en la realidad museológica nacional. En concordancia con una pedagogía que apunta a la formación integral e interdisciplinaria, el trabajo de grado está diseñado para que, a través de la participación de

Institución	Ciudad	Modalidad
Museos del Ministerio de Cultura- Museo Nacional de Colombia- Museo de la Independencia- Casa Museo Quinta de Bolívar- Museo Colonial - Museo de Santa Clara	Bogotá	Convenio
Banco de la República- Museo del Oro (todas las sedes)- Museo de Arte	Bogotá y otras ciudades	Convenio
Museo Arqueológico- Casa Marqués de San Jorge	Bogotá	Acta de compromiso
Museo de Antigüedades y Lienzos	Ráquira (Boyacá)	Acta de compromiso
Museo de Historia Natural- Universidad La Salle	Bogotá	Acta de compromiso
Instituto Distrital de Patrimonio de Bogotá- Museo de Bogotá	Bogotá	Convenio
Centro Interactivo Maloka	Bogotá	Convenio
Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá- Corporación Universitaria UNIMINUTO	Bogotá	Convenio
Asociación ICOM-Colombia	Bogotá	Convenio
Museo de Zipaquirá	Zipaquirá (Cundinamarca)	Acta de compromiso
Museo de Arte Moderno La Tertulia	Cali	Acta de compromiso
Instituto para la Investigación y Preservación del Valle de Cauca	Cali	Acta de compromiso
Academia Nacional de Medicina	Bogotá	Convenio
Museo de la Sociedad de Cirugía de Bogotá de la Fundación Universitaria de Ciencias de la Salud	Bogotá	Convenio
Museo de Trajes Regionales de la Universidad América	Bogotá	Acta de compromiso

los estudiantes en los programas y proyectos que actualmente están implementando los museos del país, él o ella perfeccione sus competencias profesionales de forma pertinente y crítica.

En coherencia con algunas de las tendencias contemporáneas de los estudios museológicos, que entiende el museo como un espacio orientado desde la teoría y la crítica a la interacción con el patrimonio cultural y con las comunidades (Sandell, 2002), la estructura del trabajo de grado va más allá de una simple reflexión teórica o de una intervención más o menos articulada a las acciones profesionales reales de los museos.⁴⁵ De la misma forma que sucede en la práctica dentro de un área como la medicina, entendemos la formación del museólogo como un proceso fuertemente enraizado en la interacción crítica con casos reales y en la confrontación del pensamiento museológico con las vicisitudes cotidianas de los museos.

Por último, la estructura del trabajo de grado busca la inserción del estudiante en un contexto profesional real, no sólo por el contacto directo que tendrá con los museos colombianos sino por el conocimiento cara a cara de los funcionarios y personas que actualmente están a cargo de éstos. Se trata de una estrategia pedagógica y profesional, que debe incidir en los procesos de formación del estudiante y en la cualificación de los museos.

El siguiente cuadro presenta una muestra muy parcial de los resultados de las prácticas, pasantías y trabajos colaborativos que ya han desarrollado algunos estudiantes de la primera cohorte del programa.

45 El trabajo de grado de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia tiene cuatro componentes: (i) una pasantía, (ii) una estancia en un institución museológica, (iii) un proyecto colaborativo y (iv) un trabajo de orden conceptual. El objetivo de la pasantía es la concreción de un proyecto dentro de un área específica del museo; con este componente se busca que el estudiante realice una inmersión en el diseño y realización de proyectos en áreas como la curaduría, la pedagogía museística, la gestión de recursos, el máquetin cultural, los estudios de públicos, el diseño museográfico, etcétera. La meta de la estancia es la inferencia y análisis del proyecto museológico total de una institución museal real; en este sentido, se busca que el estudiante ponga en funcionamiento el corpus conceptual movilizado a lo largo del plan de estudios en función del estudio crítico de los componentes explícitos e implícitos del proyecto de un museo específico. La experiencia colaborativa, por su parte, tiene como meta la realización de un proyecto museológico en un marco institucional real, de tal manera que los estudiantes puedan controlar, en una negociación interdisciplinaria, todos los componentes de un proyecto museológico.

Estudiante	Institución	Proyecto	Ciudad
Sandra Jaime Silva	Museo de Anatomía de la Universidad del Bosque	Diagnóstico de las colecciones de especímenes humanos conservadas en líquido.	Bogotá
	Museo de Antropología de la Universidad del Atlántico	Construcción proyecto museológico.	Barranquilla
Sandra Jaime Silva Uliana Molano Jaime Olivares	Museo Nacional de Colombia	Curaduría y guion museológico de la exposición Usos de los tejidos y textiles en la época comprendida entre 1886-1910 de la sala República de Colombia.	Bogotá
Marcela Tristancho Margarita Guzmán María Consuelo García	Fundación Santillana	Proyecto curatorial y expositivo Homenaje a la poeta María Mercedes Carranza.	Bogotá
Margarita Guzmán	Universidad del Rosario	Muro, Museo de la Universidad del Rosario: posibilidad y proyección.	Bogotá
Laura Duarte	Parque Natural Chingaza	Espacios museales, gestión de la memoria y territorio vivo.	Cundinamarca
		Ruta de interpretación del sendero indígena "SUA SIE" y guion museográfico de la sala de Flora y Fauna nativa del Páramo de Chingaza.	
		Estudio etnográfico e histórico de la gestión del patrimonio cultural y la memoria histórica de la región de Chingaza.	

Kelly Carpio	Museo de Trajes Regionales de la Universidad América	Replanteamiento museológico del Museo de Trajes Regionales.	Bogotá
		Planeación y diseño de la exposición temporal Raíces de Palestina-Trajes tradicionales.	
Jenny Cañon	Museo de Arte Moderno de Bogotá	Propuesta de proyecto para el departamento de educación del museo.	Bogotá
	Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio	Exposición temporal Hechuras de línea del artista Pablo Solano.	
Marcela Tristancho	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia	El Museo de Arte de la Universidad Nacional: una mirada al departamento de educación.	Bogotá
Luz Alejandra Fonseca	Museo de Arte Contemporáneo de la Corporación Universitaria UNIMINUTO	Las tendencias museológicas: el caso del Museo de Arte Contemporáneo del barrio Minuto de Dios.	Bogotá
Luz Alejandra Fonseca Lisa Bustos Lorena Luengas	Pastoral Social de San José del Guaviare	Memorias, territorios y monumentos. Diseño de estrategias participativas para la construcción de escenarios patrimoniales con la comunidad de San José del Guaviare: memorias en construcción.	San José del Guaviare

Aunque este cuadro no nos permite visualizar con profundidad la incidencia de estos trabajos, de todas maneras señala un panorama de las posibilidades abiertas por el posgrado y, sobre todo, la dimensión del impacto a corto plazo que hemos alcanzado.

Cuando hablamos del grado de incidencia del programa en el escenario nacional también debemos hablar de las tareas que hemos emprendido en algunas de las instancias de la frágil institucionalidad museológica del país. Me refiero, en primer lugar, al capítulo colombiano del Consejo Internacional de Museos, a la Mesa de Museos de Bogotá y al proceso de discusión de la política nacional de museos que lideró la Red Nacional de Museos a lo largo del año pasado.

Como en casi todos los países latinoamericanos, en Colombia el comité nacional del ICOM está completamente desprestigiado y, al mismo tiempo, aparece como una instancia inoperante y, en muy buena medida, insignificante tanto para los profesionales de museos como para el Estado, la empresa privada y la sociedad civil en su conjunto. Sin embargo, desde 2007 nos unimos a la tarea que ya estaban realizando otros profesionales de museos, en el contexto de la reconstitución del comité colombiano del ICOM como una asociación de profesionales de museos con personalidad jurídica propia. En el contexto de este proceso y como parte de la junta directiva de esta nueva institución, participamos en el diseño y puesta en marcha del plan de acción 2009-2011, en el cual quedaron incluidas algunas de las ideas y estrategias que habíamos venido discutiendo en el seno del comité asesor de la maestría con respecto a la consolidación del sector de museos en Co-

lombia. En este sentido, dos de las principales estrategias que veníamos pensando en esta dirección fueron acogidas: (i) la creación, organización y realización de los “Premios Nacionales de Museos y Patrimonio Cultural de la Asociación ICOM-Colombia”, y (ii) la creación del Consejo Nacional de Acreditación de Museos.

Estas dos propuestas, ubicadas en diferentes objetivos estratégicos del plan,⁴⁶ se presentan como los dos ejes de un mismo proyecto. El primero, como estrategia de comunicación, deberá buscar la reconfiguración, en el imaginario nacional, del sitio que ocupan los museos como instituciones culturales y, por otra parte, el fortalecimiento de proyectos museológicos específicos en diferentes dimensiones. Por su parte, la creación del Consejo Nacional de Acreditación de Museos busca establecer el proceso de evaluación y cualificación de los museos de todo el país como una macroestrategia para su fortalecimiento a largo plazo. Los siguientes cinco puntos resumen algunas de las ideas que hemos defendido en el marco de la discusión de la política nacional de museos a este respecto:

1. El proyecto de acreditación de museos debe ser planteado como un proceso de largo aliento

⁴⁶ Los premios nacionales de museos y patrimonio cultural de la Asociación ICOM-Colombia pertenece al objetivo estratégico núm. 2: “Establecer y ejercer liderazgo en relación con la gestión de los museos y la promoción del valor del patrimonio cultural y natural”. Por su parte, la creación del Consejo Nacional de Acreditación de Museos hace parte del objetivo núm 3: Difundir y defender las normas de alto nivel en los museos. Véase Plan de acción 2009-2011 de la Asociación Comité Colombiano del ICOM, ICOM-Colombia (<http://www.icomcolombia.museum/>).

que, en lo posible, comprenda acciones paralelas en varios frentes: profesionalización, diagnóstico e investigación del estado actual de los proyectos museológicos de las instituciones museales que voluntariamente se sometan al proceso, discusión amplia de una tipología de museos, construcción de planes de mejoramiento y alcance paulatino de metas, entre otros.

2. Éste debe ser un proyecto inclusivo que, además de decantar indicadores y criterios para la diferenciación profesional del sector de museos, también establezca herramientas de diálogo con el Estado (al nivel nacional y regional) y con otros sectores de la sociedad en su conjunto. Asimismo, debe plantearse como un proceso de autoconocimiento de los museos y las comunidades profesionales que los construyen.

3. Aunque la acreditación de museos debe ser un proceso autónomo protagonizado y liderado por la comunidad museológica y no por el Estado, también es importante insistir en la participación de éste, particularmente frente a la financiación y la construcción de la red interinstitucional nacional e internacional que haga posible el proyecto. Una meta, y no la única, del proceso de acreditación de museos es la activación del sector de museos frente a las industrias culturales y turísticas, es decir, como un sector clave de la economía y de la proyección hacia el futuro de un renglón fundamental del desarrollo regional y nacional, sin olvidar su profunda relación con los procesos de construcción y defensa de derechos culturales. Por otra parte, el proyecto de acreditación debe permitir no sólo el fortalecimiento de la Red Nacional de Museos

sino el replanteamiento de su actual contexto institucional y, particularmente, de su misión y de su capacidad de acción.⁴⁷

4. El proyecto de acreditación de museos debe convocar a otras agencias del Estado diferentes del Ministerio de Cultura, en particular, el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (COLCIENCIAS), el Ministerio de Hacienda, el Departamento Administrativo de Planeación Nacional, el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), y, sectorialmente, a cada una de las instancias estatales comprometidas con tipos específicos de colecciones o de acción cultural o social de los museos (por ejemplo, para el caso de los museos de historia natural, jardines botánicos y parques naturales, el Ministerio del Medio Ambiente, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y el Instituto Humboldt).

⁴⁷ La Red Nacional de Museos fue creada al final de la década de los años noventa del pasado siglo, en el contexto generado por la promulgación de la primera ley general de cultura en Colombia (Ley 397 de 1997), que puso al Museo Nacional de Colombia en la cabeza del sector de museos en el país. En este contexto, la Red aparece como el programa que el Ministerio de Cultura, a través de este museo, desarrolla para la cualificación y consolidación de los museos en el país. Por otra parte, la Red está encargada de articular los programas del Ministerio con respecto a los museos inscritos dentro de su estructura administrativa: en Bogotá, el Museo de la Independencia-Casa del Florero, la Casa Museo Quinta de Bolívar, la Iglesia Museo de Santa Clara y el Museo de Arte Colonial; el Museo Antón García de Bonilla, en Ocaña (Norte de Santander), la Casa Museo Rafael Núñez en Cartagena (Bolívar), la Casa Museo Antonio Nariño y Álvarez en Villa de Leyva (Boyacá), el Museo Nacional Casa Guillermo Valencia en Popayán (Cauca), el Museo de la Gran Convención de Ocaña en Ocaña (Norte de Santander), la Casa Natal del General Santander en Villa del Rosario (Norte de Santander), y el Museo Casa Cultural Alfonso López Pumarejo en Honda (Tolima).

5. Si bien es cierto, la acreditación de museos en Colombia debe obedecer a las múltiples, disímiles y complejas realidades regionales y locales de los museos, también debe atender a las experiencias del sector al nivel internacional (Consejo Internacional de Museos, Asociación Americana de Museos, museos y galerías australianas, Consejo Irlandés de Patrimonio, museos del Canadá, etcétera). Se trata de construir un proceso en diálogo con la comunidad museológica internacional.

Otro escenario institucional en el que la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio participó muy activamente fue el de la discusión de la política nacional de museos.⁴⁸ Sin duda, este debate sirvió para hacer explícitas las diferentes posiciones del sector, y, particularmente, para hacer pública la tensión entre la posición del Museo Nacional de Colombia y la de la maestría de la Universidad Nacional de Colombia. La lánguida propuesta que presentó la Red Nacional de Museos, asesorada por la Facultad de Estudios del Patrimonio de la Universidad Externado de Colombia, fue espacio de discusión interesante que, sin duda, también decantó las diferentes posiciones al nivel regional y permitió señalar el paternalismo estatal con el que ha sido tratado el tema de los museos en Colombia, al menos desde 1997, año en que se promulga la primera ley de cultura del país y en el que el mencionado museo queda a la cabeza del sector.⁴⁹

Para no alargar mi exposición quisiera resumir

48 Véase Red Nacional de Museos. *Política Nacional de Museos. Documento base. Versión 2.0/octubre 27 de 2008*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2008.

49 Los artículos 49 a 55 de la mencionada norma esbozan el papel del Museo Nacional de Colombia. Quien desee ahondar en el tema puede ir a: (<http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=5994>).

en los siguientes cuatro puntos nuestra crítica a la propuesta presentada por la Red:⁵⁰

1. La propuesta de la Red Nacional de Museos no contenía ningún indicador que permitiera establecer prioridades o siquiera jerarquizar proyectos.

2. Ante la ausencia de indicadores sobre la situación de los museos colombianos, la discusión de la política nacional de museos debería iniciarse a partir de la evaluación de la gestión de la Red Nacional de Museos, particularmente del desempeño del Plan Nacional de Colecciones.

3. La evaluación del trabajo desarrollado por la Red en sus 12 años de existencia debía conducir al replanteamiento de la estructura administrativa de las instancias burocráticas del Ministerio de Cultura para el sector de museos y, particularmente, a la redefinición del lugar del Museo Nacional de Colombia dentro de esta estructura.

4. El proyecto de reconocimiento unidireccional de los museos por parte del Estado que planteaba la propuesta de la Red perpetuaba el paternalismo museológico y, sobre todo, seguía favoreciendo al museo cabeza de la Red. En este sentido, el proyecto debía replantearse radicalmente, reconociendo la autonomía de las instituciones museológicas y de los profesionales de museos en el país para establecer los parámetros y, particularmente, el sentido de las dinámicas de acreditación. En lugar del reconocimiento unidireccional por parte del Estado, se

50 Quien quiera ahondar en la complejidad de nuestra posición puede ir al siguiente sitio web: (<http://www.periodicoarteria.com/ed21/18.pdf>).

debería pensar en el proceso de acreditación de museos, concibiéndolo como un proyecto autónomo, amplio, de largo alcance, cuyo principal objetivo sería la cualificación de los museos y las instituciones de la memoria en el país.⁵¹

El debate de estas ideas constituyó uno de los momentos más significativos de la historia de la institucionalidad museológica nacional reciente. Por primera vez, la Red Nacional de Museos, bajo la dirección del Museo Nacional de Colombia, se vio interpelada por un actor que, desde la academia, mostraba un punto de vista diferente y, sobre todo, movilizaba al sector hacia una dirección distinta a la que había determinado el liderazgo de ese museo para todas las instituciones museológicas del país. Al día de hoy, esta discusión se ha venido decantando y, particularmente en la Mesa de Museos de Bogotá, que hace parte del Sistema Distrital de Cultural de la capital del país, y dentro de la cual la maestría ocupa una curul, ya empieza a materializar algunos aspectos de estas propuestas.

51 Todos aquellos que quieran ahondar en el tema pueden consultar los documentos que arrojó el proceso y que se encuentran para consulta en el sitio web de la Red: (<http://www.museoscolombianos.gov.co/index.php?pag=home&id=91|0|0>).

INCIDENCIA INTERNACIONAL DE LA MAESTRÍA: HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UNA COMUNIDAD MUSEOLÓGICA CONTINENTAL

Si tuviéramos que evaluar el alcance de las metas propuestas por el equipo gestor de la maestría con respecto al ámbito latinoamericano, el resultado necesariamente es ambiguo. Si revisamos el avance de la consolidación de la Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios, tendremos que reportar índices negativos; pero si valoramos los avances de la configuración de una comunidad docente alrededor del programa, tendremos que ser optimistas.

La Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios, como algunos de ustedes saben, nació en la I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural, celebrada en Bogotá en mayo de 2007.⁵² En ese momento, los funciona-

52 Con el título *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en Latinoamérica*, la cátedra se propuso los siguientes objetivos: (i) configurar una red latinoamericana de museos universitarios; (ii) construir un espacio de discusión sobre las funciones y los escenarios culturales de influencia de los museos universitarios en el ámbito latinoamericano; (iii) iniciar la construcción de un estado del arte de las prácticas museológicas universitarias en la región; (iv) analizar el papel de los museos universitarios y los procesos de socialización de las artes y las ciencias en relación con las funciones misionales de las universidades (extensión-investigación-docencia); (v) reconocer y valorar la función de los museos universitarios dentro de los procesos y dinámicas de la educación no formal; (vi) explorar la historia de la noción de museo y colección universitaria y la historia de los museos universitarios en Latinoamérica; (vii) abrir un espacio de encuentro para plantear proyectos de cooperación multilaterales en el ámbito de la museología y la gestión del patrimonio cultural en la región.

rios de museos universitarios invitados a la mesa de discusión sobre la viabilidad de una red de museos universitarios en nuestro ámbito⁵³ firmamos un documento en el que nos comprometimos a presentar y gestionar la iniciativa ante las autoridades de nuestras respectivas instituciones. Unos meses después, en noviembre de ese mismo año, en el marco de la XVI Asamblea General de la Unión de Universidades de América Latina y el Caribe (UDUAL), los rectores de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Central de Venezuela, la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de São Paulo, y la vicedirectora de Asuntos Académicos de la Universidad de Puerto Rico, firmaron un convenio

53 Los asistentes a la mencionada mesa de trabajo fueron: María Cristina Moreno del Sistema de Museos de la Universidad de Caldas, Camilo de Mello Vasconcellos del Museo de Etnología de la Universidad de São Paulo, Graciela de la Torre y Rafael Sámano de la Dirección General de Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México, Margarita Fernández Zavala del proyecto de acreditación de los museos de la Universidad de Puerto Rico, Edmon Castell del Sistema de Patrimonio Cultural y Museos de la Universidad Nacional de Colombia, Yaneth Muñoz del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Colombia, William Alfonso López del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Lillian Irizarry Martínez y José Delannoy del Museo Universitario de la Caribbean University, Esneider Agudelo Arango del Museo Agrario de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Helena Pradilla del Museo Arqueológico de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Diego León Arango del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Wilmer Martínez y René Escorcía Barrios del Museo de Arte de la Universidad del Magdalena, Gustavo Ortiz del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Minuto de Dios. Por otra parte, a esta cátedra asistieron: Colette Dufresne-Tassé, codirectora de la maestría en Museología de la Universidad de Montreal y directora del CECA-ICOM, Aldona Jonaitis, directora del Museo del Norte de la Universidad de Alaska, y Rhianedd Smith, Undergraduate Learning Officer en el Museum of English Rural Life en la Universidad de Reading.

de cooperación multilateral para crear la Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios.

A esta rapidísima y efectiva tarea de diplomacia universitaria,⁵⁴ hay que decirlo sin ambigüedades, ha seguido una lenta y farragosa negociación que, al día de hoy, parece totalmente detenida. Los grandes objetivos que nos propusimos en medio de la efervescencia de nuestra discusión están todavía muy lejos. Pareciera que la Declaración de la Red está condenada a ser interpretada dentro de la historia de la museología contemporánea en Latinoamérica como la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile: un discurso sin posibilidades de realización por las adversidades del tiempo. Son varios los factores que se han aunado para que esta iniciativa no haya podido consolidarse; sin embargo, todavía está allí como una posibilidad

54 La firma de este convenio multilateral se logró gracias al decidido apoyo y gestión de la profesora Marta Dujovne, secretaria técnica del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires, el profesor Domingo García Flores, director de la Dirección de Cultura, María Gabriela Córdova, directora de la Galería Universitaria, y la profesora Maríantonía Palacios, asesora de la Oficina de Relaciones Internacionales de la Universidad Central de Venezuela, la profesora Margarita Fernández Zavala, coordinadora de acreditación de museos de la Universidad de Puerto Rico, la profesora Lisbeth Rebollo Gonçalves, directora del Museo de Arte Contemporánea de la Universidad de São Paulo, la maestra Graciela de la Torre y el profesor Rafael Sámano de la Dirección General de Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el sociólogo Javier Cañón de la Oficina de Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia. Infortunadamente, la Universidad Nacional Autónoma de México no está en este conjunto inicial de instituciones universitarias firmantes, puesto que el profesor Juan Ramón de la Fuente, rector saliente para el mes de noviembre del año 2007, decidió dejar a consideración del profesor José Narro, rector entrante, la tarea de vincular esta casa de estudios a la iniciativa.

abierta, como un camino por recorrer. ¿Acaso podría ser retomada como resultado de este seminario?... ¿Podría pensarse que podemos reactivarla con un proyecto específico? Por ejemplo, ¿como un proyecto de formación en museología que tienda hacia la apertura del primer doctorado de museología en Latinoamérica?

Este triste panorama contrasta muy fuertemente con la consolidación de la comunidad docente de orden nacional e internacional de la maestría. Los procesos de profesionalización y de instauración de la museología como discipli-

na en el medio académico colombiano, por la situación y el contexto institucional del pequeño grupo de profesores que hemos estado al frente de la gestión curricular del programa, nos han obligado a imaginar y materializar diferentes estrategias para instalar temas específicos de la museología, acudiendo a la experticia de muchos de nuestros colegas en Colombia y de diferentes países.

El siguiente cuadro muestra el nombre de los profesores extranjeros que hemos invitado a lo largo de tres años de funcionamiento:

Docente	Institución	País de origen
Montserrat Iniesta	Museo del Vino de Cataluña	España
Nydia Gutiérrez	Profesional independiente	Venezuela
José Delannoy	Universidad de Puerto Rico	Puerto Rico
Ana Rosas Mantecón	Universidad Autónoma Metropolitana	México
Antoni Laporte	Universidad de Barcelona	España
Camilo de Mello	Universidad de São Paulo	Brasil
Jose Antonio Navarrete	Profesional independiente	Venezuela/Cuba
Patricia Sloane	Profesional independiente	México
John Simmons	Profesional independiente	Estados Unidos
Luis Gerardo Morales	Universidad Autónoma del Estado de Morelos	México
Claudia Feld	Universidad de Buenos Aires	Argentina
Alba Lucía Romero	Profesional independiente	España

La nómina de profesores colombianos que no pertenecen a la planta docente de la Universidad es igualmente interesante:

Docente	Institución
Clemencia Plazas	Profesional independiente
Margarita Mora	Profesional independiente
Carlos Betancourt	Profesional independiente
Camilo Sánchez	Profesional independiente
Gustavo Ortiz	Museo de Arte Contemporáneo- Universidad Minuto de Dios
Carlos Alberto Zapata	Biblioteca Luis Ángel Arango- Banco de la República
Yolanda Sierra	Profesional independiente
Alejandro Burgos	Profesional independiente
Diego León Arango	Museo Universitario- Universidad de Antioquia
María Mercedes Jaramillo	Museo Nacional de Colombia
Graciela Esguerra	Profesional independiente

Tal vez los tres años de funcionamiento que cumple el programa sean, en términos institucionales, un periodo muy corto para empezar a vislumbrar procesos que trasciendan la formación profesional, pero creemos que precisamente la docencia, el diseño de los cursos, la discusión de sus contenidos y, sobre todo, la puesta en marcha de diferentes estrategias pedagógicas, sumadas a la gestión estratégica de las alianzas nacionales e internacionales, nos permitirán en un mediano plazo empezar a plantear proyectos de investigación y, más allá,

establecer las bases de la autonomía disciplinaria de la museología.

Permítanme terminar, entonces, con una presentación del esquema general de las líneas de investigación que hemos empezado a discutir dentro del grupo de investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural que constituimos dentro del sistema de investigación de la Universidad y al nivel colombiano. Este esquema intenta interpretar los diversos intereses que esta compleja y diversa comunidad docente nos ha planteado y, por otro lado, la intención de establecer estas líneas en alianzas interinstitucionales nacionales e internacionales que respondan a problemas y preguntas de los museos en Colombia, en América Latina y el Caribe:

- Teorías e historias de las prácticas e instituciones museológicas en América Latina y el Caribe.
- Museos, educación, construcción de públicos y ciudadanías.
- Modelos curatoriales, lenguajes museográficos, diseño y realización de espacios expositivos.
- Gestión de información y administración de colecciones.
- Teorías de la memoria, museos y nación.
- Instituciones del patrimonio cultural y nuevas tecnologías.
- Modelos de gestión, políticas culturales y economías del patrimonio cultural.

Al menos en Colombia, creemos que la instauración de la investigación museológica enfrenta varios retos: en primera instancia, la configuración de un proyecto histórico crítico sobre las prácticas y las instituciones museológicas en el ámbito colombiano y en América Latina

y el Caribe; en segundo lugar, la construcción de objetos de estudio ligados a la realidad museológica local, en el contexto de sus múltiples y enmarañadas relaciones con las políticas del patrimonio cultural y la memoria; y en tercera y última instancia, la configuración social de una comunidad de investigadores que, entre muchas tareas, al fin asuma la responsabilidad colectiva de apropiarse regular y críticamente las tradiciones teóricas, éticas y profesionales de los estudios de museos en sus diferentes trayectorias intelectuales y geopolíticas, y, a mediano plazo, también permita la construcción de un derrotero político, institucional, para superar la marginalidad endémica de los museos, e instale, desde una perspectiva disciplinaria y profesional, una conceptualización pertinente de los mismos.

Los miembros del equipo docente de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia estamos convencidos de que sólo a través de la investigación y la construcción de nuevos conocimientos podremos alcanzar eso que hasta ahora he denominado, muy vagamente, como “autonomía disciplinaria”. Romper con la muy generalizada costumbre en nuestros países de gestionar museos sin museología, sin un sustrato disciplinario y académico, implica establecer de forma sostenida y regular una discusión en varios niveles sobre los objetos disciplinarios de la museología y, más allá o más acá, sobre la pertinencia social de este conocimiento en relación con la práctica del museo, es decir, siguiendo a Luis Gerardo Morales, con las diversas formas, rituales y estrategias museológicas y musealizantes de es-

nificación de la cultura y las condiciones socio-políticas, educativas y económicas que prestablecen su sentido (Morales Moreno, 1996: 67).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Es evidente que a partir de un relato tan sucinto y parcializado como el que he presentado es muy difícil someter a discusión la totalidad del proyecto; de todos modos, creo que es importante, para terminar, aludir a los cambios y transformaciones que, bajo la dirección de la profesora Marta Combariza, ya hemos iniciado. En primer lugar, se trata de cambios tanto a los contenidos de algunas asignaturas, como al nivel de evaluación de los procesos de construcción de conocimientos y de apropiación disciplinaria de nuestros estudiantes. En segundo lugar, se trata de modificaciones en la estrategia de internacionalización del programa, que sin abandonar la idea de echar a andar la Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios, busque establecer proyectos de investigación con pares internacionales, en el marco de los cuales nuestros estudiantes puedan realizar cualquiera de los componentes de su trabajo de grado.

Tal vez uno de los temas más interesantes al que nos hemos dedicado en los últimos siete u ocho meses ha sido la construcción de una propuesta pedagógica que responda no sólo a las dinámicas de los procesos de construcción de conocimiento de nuestros estudiantes sino al tipo específico de relaciones pedagógicas que ellos pueden establecer con el cuerpo docente de la maestría en medio de

la vertiginosa agenda curricular del programa. Con la ayuda de la doctora en pedagogía Rocío Abello, hemos sometido a una rigurosa crítica los objetivos del programa, planteados, en principio, desde una perspectiva absolutamente profesional, pero sobre todo hemos empezado la construcción de un modelo pedagógico que, además de apoyar a nuestros estudiantes permita establecer un piso conceptual para la evaluación de sus trabajos, tomando en cuenta la enorme diversidad de estilos pedagógicos de los docentes así como la pluralidad de sus perspectivas teóricas y profesionales. En este sentido, hemos decidido tomar como una oportunidad el análisis del complejo proceso de formación de la primera cohorte de la maestría para desentrañar los obstáculos cognitivos, disciplinarios, profesionales y éticos que entran en juego cuando se emprende un proyecto como el nuestro, y aprender de las dificultades que se nos presentaron en relación, entre muchos otros aspectos, con la negociación de las identidades disciplinarias y profesionales de los estudiantes, con la construcción de actitudes y valores ligados al ejercicio del liderazgo y, por último, con la configuración de una ética del trabajo grupal.

Con respecto a la búsqueda de una estrategia eficaz de internacionalización del programa, aunque no dejamos de pensar que un escenario como la Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios podría ser el espacio para consolidar los procesos de formación y de construcción de nuevos conocimientos en museología, hemos iniciado, con la discusión de los temas y los contenidos de las líneas de investigación que presenté unos instantes atrás, el

diseño de propuestas para emprender proyectos de investigación conjuntos con nuestros aliados fuera de Colombia. Éste es, tal vez, uno de los retos más complejos que tenemos entre manos, no sólo por la ausencia de recursos económicos sino por las dificultades de construir una comunidad museológica en el mundo académico al nivel de Latinoamérica y el Caribe. Pensar en términos continentales, desde los modestos recursos financieros que movilizamos en la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, puede parecer extremadamente iluso, pero así como en el momento de diseñar y poner en marcha este proyecto encontramos muchas voces solidarias fuera de Colombia, estamos convencidos de que a la hora de imaginar una comunidad museológica continental, al final, también encontraremos cómplices.

REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (2003), *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Castell, E., Combariza, M. y López, W. (2005), *Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Conceptualización y diseño curricular*, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional de Colombia, (documento interno de trabajo; inédito).
- Castell, E. (2007), *Creación y puesta en marcha de un sistema de patrimonio cultural y museos de la sede Bogotá*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, (documento interno de trabajo sin publicar).
- Deloche, B. (2001), *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Gijón, Trea.
- García, L., Matiz, P. y Suárez, S. (2007), *Diagnóstico preliminar de las condiciones generales de los museos y las colecciones de la Universidad Nacional de Colombia-sede Bogotá*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia (documento sin publicar). Se puede consultar en (http://www.museos.unal.edu.co/sccs/plantilla_3.php?id_subseccion=530&id_seccion=24).
- Gómez Martínez, J. (2006), *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea.
- Hernández Hernández, F. (2006), *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Trea.
- ICTOP (2002). *Resolutions and Recommendations. Annual Meeting, New Delhi, India, 24th-29th November 2002: "Museum Training in a Globalizing World"*. Consultable en (<http://ictop.f2.fhtw-berlin.de/content/-view/46/51/>).
- Lacouture Fornelli, F. (1996), "La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio" en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva época, vol. 5, núm. 7, mayo-agosto, pp. 11-30.
- Mairesse, F. (2006), "¿Ha terminado la historia de la museología?", en Vieregg, Hildegard K., Risnicoff de Gorgas, M., Schiller, R. y Troncoso, M. (eds.), *Museología: Un campo del conocimiento. Museología e Historia*, Alemania-Argentina, ICOFOM Study Series, 35: 89-96.
- Mensch, P. (1992), *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, PhD thesis. Se puede consultar en (http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_towar/mensch02).
- Morales Moreno, L. G. (1996), "¿Qué es un museo?", en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva época, vol. 5, núm. 7, mayo-agosto, pp. 59-104.

Moutinho, M. (1993), "Sobre o conceito de museologia social", en *Cuadernos de museología*, Lisboa, Centro de Estudios en Socio-Museología-Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, núm. 1, pp. 6 y s.s.

Sandell, R. (ed.) (2002), *Museums, Society, Inequality*, Londres-Nueva York, Routledge.

Santacana Mestre, J. y Hernández Cardona, F. X. (2006), *Museología crítica*, Gijón, Trea.

Sola, T. (1987), "Concepto y naturaleza de la museología", en *Museum Internacional*, París, UNESCO, núm. 153, pp. 45-49.

Una mirada a la museología en Colombia

Marta Combariza

Colombia

La primera parte de mi intervención es tomada literalmente del documento que escribimos con los profesores Edmon Castell Ginovart y William Alfonso López Rosas, dentro del diseño y puesta en marcha de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. En dicho documento, como verán, planteamos las primeras hipótesis de orden histórico en torno a la recepción e instauración de la museología como disciplina y como profesión en el contexto colombiano, que, a pesar de que fueron planteadas en 2006, siguen siendo válidas.

La museología es una de las disciplinas más jóvenes en el ámbito de las ciencias contemporáneas. Aunque sus orígenes se remontan al siglo XVIII, cuando aparece en Europa la necesidad de reflexionar sobre las diversas formas de presentar las colecciones que albergaban los incipientes museos y los gabinetes

de curiosidades de los nobles y los grandes burgueses de la época, ésta es una disciplina que empieza a consolidarse al arrancar el siglo XX. Tal vez el periodo más decisivo para su instauración definitiva dentro de las ciencias sociales sea la década de los años cincuenta, precisamente cuando los grandes museos de Europa y los Estados Unidos sufren una profunda reestructuración tanto desde el punto de vista de la administración del patrimonio como desde la proyección de éstos hacia la sociedad. En este proceso, el Consejo Internacional de Museos (ICOM), fundado en 1947 en el seno de la UNESCO, ha jugado un papel fundamental.⁵⁵ A él se debe, en muy buena medida, no sólo la propagación mundial de la museología sino la constitución de refe-

⁵⁵ Cf. Fernández, Luis Alonso (2001). *op. cit.*, *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal, p. 25.

rentes metodológicos y científicos y la instalación de ésta dentro del campus universitario a través de más de 200 programas de educación superior en todo el mundo.⁵⁶

Es posible que los orígenes del pensamiento acerca del museo y de la escenificación y construcción social del patrimonio, en nuestro país, se remonten a la génesis misma del Museo Nacional de Colombia (1823) así como a la emergencia de la larga tradición de exposiciones nacionales que se inició en 1841, con la *Primera exposición de la moral y de la industria*. Tanto la administración del museo, con una considerable influencia del pensamiento naturalista del final del siglo XVIII, como las exposiciones nacionales, que seguían muy de cerca la senda abierta por las exposiciones universales, configuraron un cuerpo de ideas y conceptos que hoy constituyen un legado que está por explorarse y reconstruirse.

En el ámbito nacional, la museología propiamente dicha ha sido una disciplina más o menos marginal; en muy contadas ocasiones ha tenido espacios académicos de discusión y, en casi ninguna, procesos de investigación diseñados y desarrollados sistemáticamente. En este contexto, las aproximaciones a la museología han sido preocupación principal de los museos. Los funcionarios que de una u otra manera han estado comprometidos con la administración y gestión de estas instituciones, en los últimos 20 años, han venido cultivando una preocupación más o menos explícita por generar espacios de debate académico sobre esta disciplina en particular.

Es muy probable que la recepción del pensamiento museológico contemporáneo en Colombia se iniciara con la fundación de la Asociación Colombiana de Museos (Acom). Durante la década de los años ochenta, esta institución lideró una serie de acciones dirigidas precisamente hacia la apertura de espacios de cualificación de la administración de los museos. La Acom, con el apoyo del Fondo Cultural Cafetero, el Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular y otras instituciones nacionales e internacionales, organizó seminarios y cátedras en varias ciudades del país, haciendo circular bibliografía y conceptos fundamentales de la museología actual. En este ámbito, se destaca uno de los primeros textos escritos en el país sobre las actividades educativas en el museo: *Reflexiones sobre animación. Experiencias pedagógicas en el museo* (1988),⁵⁷ de Julia Rodríguez y Helena Saavedra, en este sentido, tal vez es el título fundacional de la configuración de referentes pedagógicos dentro de la historia de la educación en museos de nuestro país.

El desaparecido Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), hoy Ministerio de Cultura, en el mismo periodo también impulsó en el campo de los museos y casas de cultura de todo el país una reflexión museológica cuyo fin era la administración adecuada de los bienes muebles patrimoniales. En este proceso participaron muy activamente profesionales que hoy son profesores de la Universidad Nacional de Colombia, como María Claudia Romero y María Elena Bernal.

⁵⁶ Cf. Boylan, Patrick (2001). "Tendencias actuales en la formación de los profesionales de museos: de la conservación de museos a la gestión de museos" en Boletín PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, núm. 34, marzo de 2001.

⁵⁷ Véase Rodríguez, J. y Saavedra, H. (Organización de Estados Americanos-Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1988).

Quizá uno de los esfuerzos más ambicioso para la consolidación de la museología en nuestro país lo ha liderado el equipo del Museo Nacional de Colombia, que, además de gestionar diversos seminarios, cátedras y eventos de otros formatos académicos, logró introducir en la reglamentación (Decreto 1126 de 1999) de la Ley General de Cultura (Ley 387 de 1997) varios artículos que prevén el fomento y desarrollo de la museología en todas las áreas de la cultura de la nación,⁵⁸ con la consecuente apertura de espacios para la investigación, conservación, protección, incremento, publicación, exposición y divulgación de las colecciones del patrimonio mueble del país, que forman parte, tanto de los museos directamente administrados por el Ministerio de Cultura como de aquellos que, en otras instituciones públicas y privadas, también contribuyen a la invención de los referentes identitarios nacionales y regionales.

En este contexto, durante la última década, el equipo del Museo Nacional de Colombia ha publicado la serie museológica más significativa al nivel teórico e histórico. Dentro de ésta se cuentan títulos como *Manual de montaje de exposiciones* (1993) de Fernando López Barbosa, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994* (1995) de Martha Segura, *Código de ética profesional de los museos ICOM* (1997), Memorias del coloquio nacional: *La educación*

58 Los artículos 49 a 55 de la citada ley tratan sobre el fomento de museos, investigación científica e incremento de las colecciones, especialización de los recursos humanos y tecnificación de las exposiciones, protección y seguridad de los museos, conservación y restauración de las colecciones y sedes de los museos, control de las colecciones y gestión de los museos públicos y privados, y generación de recursos para los museos.

en el museo (2001). *Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia* (1999), *Museo, memoria y nación* (2000), *Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro* (2000), *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo* (2001), y *Directorio de museos de Colombia* (1995-1996), (2003-2004) y (2002), entre otras relacionadas con sus colecciones, exposiciones y cátedras. Esta serie de textos han abierto un debate significativo al nivel de las carreras de comunicación social, historia, antropología, sociología, literatura, geografía y filosofía que existen en el país, sobre las diversas funciones y tareas que cumple el museo y la reflexión sobre éste en procesos claves de la configuración de la sociedad, en particular, aquellos relacionados con la construcción de la memoria de las comunidades así como su inclusión dentro del proyecto de nación que se abrió a partir de la Constitución de 1991. Los intelectuales y docentes que han participado en los diversos coloquios y eventos organizados por el Museo Nacional de Colombia, muchos de ellos vinculados a los programas académicos de la Universidad Nacional de Colombia, han empezado a abrir un espacio de reflexión, desde la especificidad de sus disciplinas, sobre la socialización del patrimonio en relación con la ciencia y el arte, como esferas fundamentales de la cultura en la contemporaneidad.

Otro esfuerzo importante frente a la construcción de espacios de reflexión sobre el museo y la museología, y en particular frente al componente educativo de su proyección social, se debe al Comité de Acción Educativa y Cultural (Ceca), que desde 1999 reunió varios museos de Bogotá, constituyendo un foro de

discusión en el que los equipos de educación de estos museos han venido desarrollando actividades de autoformación, además de concertar actividades conjuntas en el marco de las actividades que la alcaldía de Bogotá ha venido desarrollando en torno al patrimonio.⁵⁹ Asimismo, este grupo de trabajo ha logrado configurar proyectos interinstitucionales para diferentes tipos de públicos.

El Banco de la República también ha sido una institución clave en los procesos de recepción del pensamiento museológico, no sólo a través de la adquisición de bibliografía fundamental de la museología contemporánea para las colecciones de sus bibliotecas, en particular para la Luis Ángel Arango, sino a través de la organización e implementación de encuentros, cursos y seminarios sobre museología. En este contexto, los directores de la sección de Artes Plásticas han jugado un papel clave. En especial, Carolina Ponce de León y José Ignacio Roca han liderado procesos de reflexión museológica básicos para el desarrollo del arte contemporáneo en nuestro país.

Dentro del campus de la Universidad Nacional de Colombia, los aportes a la consolidación de la museología en nuestro país también han sido fundamentales. Como ocurre al nivel nacional, la preocupación por esta disciplina también surgió dentro de los diferentes museos que existen hoy dentro de su estructura académica.⁶⁰ Tal vez uno de los primeros y más interesantes documentos que se pueden

recordar, en este contexto, sea el libro *Montaje y exposiciones. Manual de museología / museografía* (1992), escrito por las profesoras María Claudia Romero, del Instituto de Investigaciones Estéticas, y María Elena Bernal, profesora de la Escuela de Artes Plásticas. Esta labor, en muy buena medida, podría considerarse como la conclusión de un proceso de reflexión y trabajo museológico que las profesoras habían emprendido en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia; una labor que, sin duda, tiene una importancia incuestionable para la consolidación de aquél dentro del campus de la sede Bogotá y para la difusión de referentes museológicos a nivel nacional. Con el apoyo de la Acom y de Colcultura, las profesoras Romero y Bernal organizaron varios talleres sobre museología en diferentes ciudades del país, que les permitieron no sólo presentar su trabajo sino contribuir a la cualificación museológica de la administración de casas de cultura y museos regionales.

También en el Museo de Arte es importante tener en cuenta la configuración de una de

que sus equipamientos y grupos de trabajo hoy requieren una atención particularmente cuidadosa, la función que los museos universitarios han protagonizado dentro de los procesos de formación de científicos y profesionales, así como en el ámbito de la socialización del pensamiento científico, en el pasado más reciente, es un elemento fundamental dentro de la recepción de la museología en Colombia. El Herbario Nacional, fundado en 1931, el Museo de Historia Natural, fundado en 1936, el Museo de Criminalística, fundado en 1955, el Museo de Historia de la Medicina, fundado en 1960, el Museo Organológico, fundado en 1965, el Museo de Arte, fundado en 1970, el Museo Paleontológico, fundado en 1972, el Museo de la Ciencia y el Juego, fundado en 1984, el Museo de Arquitectura, fundado en 1986, así como las colecciones de Geociencias y de Antropología, han permitido una aproximación a las teorías y prácticas museológicas.

59 Cf. (http://www.banrep.gov.co/museo/ceca/ceca_propuesta.html).

60 La estructura museológica de la Universidad Nacional de Colombia es una de las más significativas del país. Aun-

las experiencias pedagógicas más interesantes que se pueda contar en el área de la educación en museos en Colombia, en particular, dentro de la construcción de referentes tanto teóricos como prácticos en relación con los procesos de educación artística. Bajo la dirección de la profesora María Elena Bernal y con la participación de los hoy profesores Miguel Antonio Huertas, Marta Combariza y Freddy Chaparro, el museo configuró uno de los escenarios más dinámicos e innovadores dentro del país tanto dentro de las salas mismas del museo como en la proyección de éste hacia el mundo escolar de la educación formal. Efectivamente, con la coordinación de María Helena Ronderos, las propuestas pedagógicas del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, a través del programa El museo un aula más, tuvieron incidencia en la formación artística de niños y niñas de los colegios bogotanos y antioqueños, por cuanto sus propuestas fueron acogidas por las secretarías de Educación tanto de la capital como del departamento.

En esta misma línea de acción, desde 1997 y hasta el 2003, la profesora María Elena Bernal, a partir de su trabajo en el área de educación del Museo de Arte y del curso de contexto Museo y sociedad, lideró varios proyectos que nuevamente pusieron a la vanguardia de la innovación pedagógica y del trabajo comunitario a la Universidad Nacional de Colombia, en el campo de la reflexión sobre las formas de construcción social del patrimonio desde el museo. Conjuntamente con el Centro de Extensión y Producción Académica de la Facultad de Artes, se llevaron a cabo los proyectos Armero: huellas despobladas y Re-conocimientos, que

buscaban impulsar procesos de extensión solidaria, con la participación de estudiantes y egresados de la Universidad. Asimismo, con el apoyo del Instituto Taller de Creación, se llevó a cabo el proyecto Armero-Guayabal: un modelo para la construcción de sentido de comunidad como patrimonio.

El Museo de la Ciencia y el Juego, bajo la dirección del profesor Julián Betancourt, desde 1984 también ha planteado procesos de recepción del pensamiento museológico. A lo largo de los últimos 11 años, ha organizado coloquios y talleres sobre temas como los museos interactivos, desarrollo y puesta en escena de pequeños museos, educación, educación activa de la ciencia, comunicación, gestión y administración, diseño y comunicación, diseño de exposiciones, y diseño y puesta en escena de exposiciones itinerantes interactivas. Por otra parte, el profesor Betancourt ha organizado un curso de contexto sobre el museo y la educación, dirige la revista *Museolúdica* y coordina la Red de Pequeños Museos Interactivos del Área Andina, Liliput. Precisamente, a través de ésta, organizó el coloquio Museología, Gestión y Popularización, que reunió a representantes de diferentes museos y centros de ciencia de Guayaquil, Armenia, Bogotá, Cartagena, Cúcuta, Florencia, Ipiales, Medellín, Neiva y Pasto. El trabajo del Museo de la Ciencia y el Juego ha sido merecedor del Premio Latinoamericano de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en La Plata, Argentina.

Otro capítulo clave dentro de los procesos de recepción de la museología en el campus de la Universidad Nacional de Colombia lo ha protagonizado el Museo de Historia de la

Medicina. Además de gestionar una actividad muy importante en el campo específico de la museología médica, los profesores asociados a este planteamiento han consolidado un proyecto museológico sin precedentes en Colombia dentro de la historia de las ciencias de la salud.

Por su parte, el Museo de Historia Natural, además de desarrollar una intensa labor científica con respecto al estudio y conservación de colecciones biológicas y de configurar una de las actividades más intensas en relación con los procesos de la formación científica en el ámbito de la educación formal, al nivel de la básica primaria, la básica secundaria y la media vocacional, también ha iniciado la publicación de una serie bibliográfica en el área de la conservación: *Cuidado, manejo y conservación de colecciones biológicas* (2005), editado por los profesores John E. Simmons y Yaneth Muñoz-Saba, con el apoyo del Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia. Éste es el primer número de la serie *Manuales para la Conservación*.

Hasta fechas muy recientes, y prácticamente en todo el mundo, la universidad y el museo eran dos mundos apartes. Esta situación se ha ido superando de manera particularmente intensa desde la última década del siglo pasado.

En el 2006, la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional fue aprobada y, al siguiente año, se realizó la I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural. Como primer —y hasta este momento único— programa de formación de museólogos y museólogas, al nivel de posgrado, desde ese momento la maestría ha jugado un papel importante en la pro-

fesionalización de esta disciplina en Colombia. Hoy se cuenta con tres cohortes académicas y un promedio de 47% de egresados de los 79 estudiantes que han sido recibidos hasta el momento, quienes se desempeñan actualmente en labores relacionadas con la gestión del patrimonio y la docencia en los sectores público, privado e independiente.

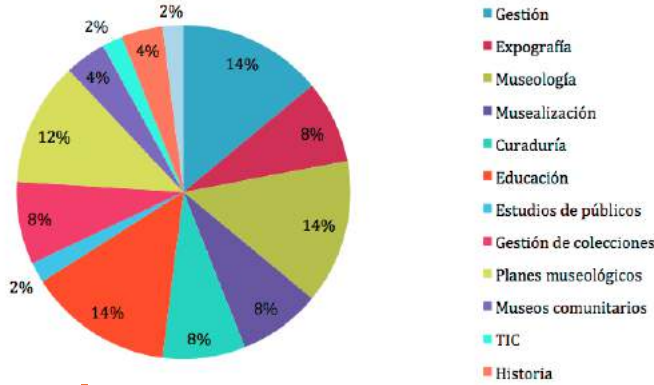


Figura 1. Temáticas de trabajos de grado de la MMGP.

Los trabajos de grado desarrollados y en desarrollo por los estudiantes de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio comprenden las áreas temáticas de gestión y planeación, expografía, museología, procesos de musealización, curaduría, educación en museos, gestión de colecciones, desarrollo de planes museológicos, reflexiones sobre los museos comunitarios, tecnologías de la información y comunicación en museos, historia de algunos museos del país y arquitectura. Éstos presentan una correspondencia directa con los temas abordados en las asignaturas del plan de estudios del programa académico, además de ser complementados al nivel conceptual y metodológico por las discipli-

nas de base de los estudiantes, que van desde el diseño industrial, las artes plásticas, el derecho, la antropología, la historia, pasando por la literatura, la sociología, las ciencias políticas,

hasta llegar a la medicina, la arquitectura, el diseño gráfico, la filosofía, la música.

Algunos de los trabajos desarrollados en estas áreas son:

Área	Títulos	Autor
Gestión	La gestión de calidad en los museos colombianos	Ángela Gómez Poter
	Virajes museológicos: Planteamientos para un Observatorio Nacional de Museos	Sonia Peñarete Vega
Expografía	Expográfica audiovisual, del soporte al discurso	Alejandro Jiménez Pérez
Museología	Cuestiones sobre el espacio museal	Diego Sánchez Pulido
Musealización	Musealización para la valoración de un territorio: Molino del Río Tejo. Ocaña, Colombia	Alejandro Delgado Armesto
Curaduría	El museo como semioesfera y cuerpo: Curaduría y semiótica aplicada	Tatiana Martínez Clavijo
Educación	Museos para todos	Marcela Tristancho
Estudios de público	Los libros de visita, herramientas efectivas para conocer los públicos	Carlos Diazgranados Cubillos
Gestión de colecciones	Las colecciones de especímenes humanos conservadas en líquido	Sandra Jaime Silva
Planes museológicos	Replanteamiento museológico del Museo de Trajes Regionales de Colombia	Kelly Carpio Ochoa
Museos comunitarios	Territorio e identidad	Carmen Cecilia Acuña Vargas
TIC	Perspectivas de la interactividad mediante TIC en instituciones patrimoniales colombianas	Óscar Mazuera
Historia	Historiografía del Museo de Historia Natural Luis Gonzalo Andrade de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia	Dilsa Rodríguez Ochoa
Arquitectura	La arquitectura de los museos en Colombia	Gisela Tamasco

Por otra parte, el profesor William López, como coordinador del grupo de investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural, que conformamos no sólo para conceptualizar y poner en marcha las líneas de investigación que necesariamente deben desarrollarse para instaurar la museología como disciplina en Colombia, sino para desarrollar proyectos de investigación específicos, ha liderado la participación del grupo en el macroproyecto de investigación *Mercado, consumo y patrimonialización. Agentes sociales y expansión de las industrias culturales en Colombia*, en el que participaron más de veinte investigadores, dentro de los cuales se contaron cuatro estudiantes de la maestría, en una alianza interinstitucional a la que se vincularon varias universidades y particularmente el grupo de Antropología Social del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. En este contexto, recientemente encontramos resultados sobre un estudio de caso que se concentró en el estudio del patrocinio y el mecenazgo a través de los cuales se pudo realizar la exposición *Picasso en Bogotá*, llevada a cabo por el Museo Nacional de Colombia en el año 2000. Asimismo, el profesor López acaba de entregar el informe final de la primera etapa del proyecto *Pioneros de la museología en Colombia* referido al estudio de la trayectoria profesional de Emma Araújo de Vallejo, una de las más destacadas profesionales de museos de nuestro país, quien implementó no sólo un gran proceso de modernización de nuestro Museo Nacional sino la instauración del modelo del museo didáctico. El profesor López, por otra parte, es —dentro del cuerpo docente asociado a la maestría— quien ha producido el corpus textual más significativo,

precisamente por la posición que ocupa. Véase en las referencias el resumen sus trabajos:⁶¹

61 Véase López Rosas, W. A. (2010a), “Los museos de la Universidad Nacional de Colombia: desde el margen institucional a la construcción de institución”, en *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones de los museos universitarios en América Latina y el Caribe-I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural*. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 118-130. ISBN 978-958-719-573-6; (2010b), “Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia”, en *Revista Colombiana de Antropología*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, vol. 46 (I), enero-junio, pp. 87 y ss.; (2010c) “Museos en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia”, en Castillo, Américo, *Los museos en escena*, Buenos Aires, Paidós; (2009a), “Los museos de la Universidad Nacional de Colombia: entre el margen institucional y la vanguardia museológica”, en *Nuevas rutas para los museos universitarios. 6º Congreso Internacional de Museos Universitarios*, Universidad Nacional Autónoma de México-International Committee for University Museums And Collections (International Council of Museums), Ciudad de México, 2009, pp. 61-78. ISBN 978-970-32-5118-6; (2009b), “El museo universitario: un paradigma museológico para América Latina. Hacia la Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios”, en *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Universidad Ricardo Palma, Lima; pp. 95-102; (2008c), “Museología, academia y memoria: discusiones sobre las políticas de restitución cultural”, en *Códice. Boletín científico y cultural del Museo Universitario*. Universidad de Antioquia, año 9, núm. 16, noviembre, pp. 56-63; (2004a), “El objeto en el museo: algunas ideas sobre su estatuto semiótico”, en *Revista Ensayos. Historia y teoría del arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, núm. 8. ISSN: 1692350-2; (2004b), “¿Qué hace el área educativa de un museo?” (coautoría con Amada Pérez), en *Museos regionales sostenibles para el desarrollo de sus comunidades. Manuales de las diferentes áreas museológicas*. Museo Nacional de Colombia-Red Nacional de Museos, Bogotá, 2004 (CD); (1999b), “Apuntes sobre la investigación en el museo de artes”, en *Asab Viridian*, Academia Superior de Artes de Bogotá - Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, diciembre.

Para cerrar este reporte sobre la situación de la museología en Colombia, es importante hablar de la creación de la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural dentro de la estructura administrativa de la sede Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia. Esta nueva instancia institucional, liderada por el museólogo y profesor de la maestría, el profesor Edmon Castell, tiene como antecedente el proyecto de inversión denominado Sistema de Patrimonio Cultural y Museos (SPM), que fue planteado por la coordinación de la maestría en cumplimiento de los objetivos políticos que nos propusimos para mejorar la gestión de los museos y colecciones de la Universidad Nacional de Colombia. Esta Dirección de Museos y Patrimonio Cultural está configurando una estrategia de activación patrimonial que, en el mediano plazo, debe generar y desarrollar una cultura propia para los museos de la universidad nacional. El Sistema de Patrimonio Cultural y Museos fue impulsado bajo la rectoría de profesor Moisés Wasserman y el vicerrector de la sede Fernando Montenegro y fue aprobado como proyecto de inversión denominado “Creación y puesta en escena de un Sistema de Patrimonio y Museos de Sede. 2007-2009”. La segunda versión del SPM, liderada por el vicerrector de la sede Julio Colmenares se denominó “Articulación académica, social y territorial del Sistema de Patrimonio y Museos”, y fue aprobada por el consejo de sede el 11 de diciembre de 2009 como uno de los proyectos de inversión del Plan de Acción 2010-2012.⁶² En alianza estratégica con la Dirección de Museos, nuestros estudiantes han participado en varios

de sus proyectos, entendiendo que los museos y colecciones académicas de la Universidad son el laboratorio “natural” de nuestra maestría. Por otra parte, con el profesor Castell hemos impulsado dos colecciones editoriales: Cuadernos de Museología y Cuadernos de Pioneros de la Museología en Colombia. Las publicaciones que se han realizado hasta ahora han impuesto un espacio de reflexión que ya empieza a ver resultados.

Por otra parte, hemos unido fuerzas en torno a la formación y capacitación de trabajadores de los museos con el Programa Fortalecimiento de Museos del Ministerio de Cultura en la realización de varios diplomados en: Formación de Públicos y Comunicación en Museos en Cali (2012) y Barranquilla (2013), y Gestión de Colecciones y Curaduría de Exposiciones en Boyacá (2011) y Pereira (2013). Los diplomados han generado impacto en el territorio. Han movilizado actores clave de la cultura, directores y trabajadores de los museos, en áreas de educación, investigación, curaduría y comunicación. Han generado conciencia sobre la necesidad de reconocer el patrimonio cultural de la región. Han fortalecido acciones para los estudios de públicos y han alentado a preguntarse por la accesibilidad a públicos con discapacidad o con diversos intereses, edades, culturas, etcétera. Han puesto de relieve la importancia de la profesionalización de los trabajadores de museos en el país. Han redimensionado la importancia desde la teoría y la práctica en sus instituciones. Han reconocido la necesidad de articularse en redes regionales de la cultura.

La Universidad de Antioquia en la ciudad de Medellín tiene un diplomado en Museología. Programa bandera del área de Educación del Museo de la Universidad de Antioquia (Muua),

62 Portafolio SPM. Informe general 2010-2012, ISSN: 2145-7204.

avalado académicamente por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Éste pretende capacitar a las personas involucradas con la gestión cultural, los museos, las casas de la cultura y personas interesadas en el tema. Sus objetivos son retomar la importancia de la investigación en torno al patrimonio y afianzar conceptos relacionados con la museología y la museografía.

La Universidad Externado de Colombia en la ciudad de Bogotá cuenta con un programa en museología, el cual ha velado por la formación de museólogos en el nivel de pregrado.

En Colombia, a nivel normativo se cuenta con la ley general de cultura desarrollada en 2007, la cual encargó al Ministerio de Cultura, a través del Museo Nacional de Colombia, la protección, conservación y desarrollo de los museos existentes en ese momento, la adopción de incentivos para la creación de nuevos museos en todas las áreas del patrimonio cultural nacional y enmarcó la actividad de los museos dentro de la educación y la configuración de la identidad nacional en los niveles regional y local. Respondiendo a este marco jurídico, se creó la Red Nacional de Museos actualmente denominada Programa de Fortalecimiento de Museos, mediante el cual se adelantan acciones encaminadas a conocer y consolidar el sector, y a contribuir con el fortalecimiento y difusión de los museos colombianos.

En este contexto, surge en 2009 la Política Nacional de Museos con el propósito de iniciar el proceso de construcción de una política pública para los museos del país. Esta política tiene como objetivo “reconocer, consolidar y desarrollar la riqueza, diversidad y potencial de los museos del país, orientar las acciones que se

deben desarrollar por parte del Estado en coordinación con los actores públicos y privados relacionados con el sector, para su fortalecimiento y mejoramiento de las prácticas museísticas”.⁶³

Algunas regiones y departamentos de Colombia cuentan con redes de museos que han surgido gracias a la iniciativa de los trabajadores de los espacios museales; sin embargo, éstas han venido desarrollando sus actividades por fuera de un marco institucional concreto. Frente a la valiosa labor que estas redes han desarrollado y la importancia que estos niveles organizativos presentan para el desarrollo del campo en el país, el Ministerio de Cultura firmó en julio de este año la Resolución 1975, por la cual se establecen la estructura organizativa y las funciones de las Redes de Museos y se crea el Consejo Nacional de Museos como ente asesor del Ministerio de Cultura para las políticas, planes y programas del área museal.

A pesar de esta estructura normativa, encontramos como punto neurálgico del sector de museos a nivel nacional la debilidad de la desigualdad en el desarrollo del sector, que se caracteriza por el desconocimiento de la esencia de la entidad museo, la carencia de personal con un nivel de formación o la experiencia suficiente para desarrollar de forma adecuada las actividades propias, la escasez de recursos para emprender actividades misionales y la falta de espacios establecidos y continuos de comunicación e intercambio de experiencias exitosas entre los museos del país.

63 Ministerio de Cultura. Política Nacional de Museos, Versión 3.1 de Octubre 21 de 2009.

REFERENCIAS

- Boylan, Patrick (2001), "Tendencias actuales en la formación de los profesionales de museos: de la conservación de museos a la gestión de museos", en *Boletín PH*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, núm. 34.
- Fernández, Luis Alonso (2001), *Museología y museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 25.
- Ley General de Cultura. Ley 387 de 1997.
- López Rosas, William Alfonso (2010a), "Los museos de la Universidad Nacional de Colombia: desde el margen institucional a la construcción de institución", en *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones de los museos universitarios en América Latina y el Caribe, I Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural*, Bogotá, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio-Universidad Nacional de Colombia, pp. 118-130.
- (2010b), "Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia", en *Revista Colombiana de Antropología*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, vol. 46 (I), enero-junio, pp. 87 y ss.
- (2010), "Museos en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia", en Castillo, A. *Los museos en escena*, Buenos Aires, Paidós.
- (2009a), "Los museos de la Universidad Nacional de Colombia: entre el margen institucional y la vanguardia museológica", en *Nuevas rutas para los museos universitarios. 6º Congreso Internacional de Museos Universitarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-International Committee for University Museums and Collections (International Council of Museums), pp. 61-78.
- (2009), "El museo universitario: un paradigma museológico para América Latina. Hacia la Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitarios", en *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Lima, Universidad Ricardo Palma, pp. 95-102.
- (2008), "Museología, academia y memoria: discusiones sobre las políticas de restitución cultural", en *Códice. Boletín científico y cultural del Museo Universitario*. Universidad de Antioquia, año 9, núm. 16, pp. 56-63.
- (2004), "El objeto en el museo: algunas ideas sobre su estatuto semiótico", en *Revista Ensayos. Historia y teoría del arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, núm. 8.
- (1999), "Apuntes sobre la investigación en el museo de artes", en *Asab Viridian*, Academia Superior de Artes de Bogotá-Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

López Rosas, William Alfonso y Pérez, A. (2004), “¿Qué hace el área educativa de un museo?”, en *Museos regionales sostenibles para el desarrollo de sus comunidades. Manuales de las diferentes áreas museológicas*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia-Red Nacional de Museos.

Rodríguez, Julia y Saavedra, Helena (1988), *Reflexiones sobre animación. Experiencias pedagógicas en el museo*, Bogotá, Organización de Estados Americanos-Fondo Cultural Cafetero.

Ministerio de Cultura. Política Nacional de Museos. Versión 3.1, 21 de octubre de 2009.

Sistema de Patrimonio y Museos. Portafolio SPM. Informe general 2010-2012; ISSN: 2145-7204.

RECURSOS EN LÍNEA

Banco de la República
(http://www.banrep.gov.co/museo/ceca/ceca_propuesta.html).

La formación de la museología en las universidades venezolanas

Armando Gagliardi

Venezuela

PALABRAS CLAVES

Formación, museología, museos, universidades.

ANTECEDENTES DESDE LAS POLÍTICAS DEL ESTADO VENEZOLANO

A finales de la década de los años setenta se dieron los primeros pasos para la formación de recursos humanos para los museos de Venezuela. En ese momento existían en el país 72 museos y se estaban creando los que más adelante se convertirían en los más importantes: la Galería de Arte Nacional (Caracas), el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (Caracas), el Museo de los Niños (Caracas), el Museo de Arte Moderno Jesús Soto (Ciudad Bolívar), el Museo de Arte Contemporáneo Fran-

cisco Narváez (Margarita), entre otros, por lo cual se hacía necesario formar personal para esas instituciones.

La iniciativa de ese proceso la lideró la Galería de Arte Nacional, bajo la dirección del artista plástico Manuel Espinoza. Para llevarla a cabo se establecieron dos vertientes: la primera, enviando a parte del personal a diferentes universidades e institutos del exterior para su formación; la segunda, organizando en el país cursos y talleres dictados por especialistas de organismos internacionales como el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM). Las primeras áreas que recibieron este nuevo contingente de profesionales fueron las de Conservación y Registro de Colecciones. Estas actividades se realizaron hasta 1985.

En 1986, se creó la Dirección General Sectorial de Museos del Consejo Nacional de la Cultura (Conac), el cual estableció como una de sus políticas rectoras, y como parte de la formulación del Sistema Nacional de Museos, un programa de formación de recurso humano para las instituciones museísticas del país.

A partir de ese momento esta dirección general asumió la responsabilidad de formar el personal de los museos, a través de su Programa de Formación de Recursos Humanos. Éste tenía como fundamento la capacitación del personal de los museos nacionales mediante cursos nacionales que abarcan las diferentes áreas de la museología, en todos los niveles (básico, intermedio y especializado). Estas experiencias se fundamentaron en los siguientes cursos:

Cursos Básicos de Inventario y Conservación de Colecciones (1986); Curso Regional de Administración de Museos, organizado conjuntamente con el ICOM, ICOFOM, UCV (1986); Curso Básico de Información Museística, Conservación, Documentación y Patrimonio (1990-1992); Curso para la creación de Centros de Información y Documentación (1993); Curso para la creación de un Centro de Investigación en Museos (1994); Curso “La Exposición y el Proceso Museográfico en los Museos” (1995); Taller de Restauración de Tallas Policromadas (1995); Curso “La Exposición y el Proceso Educativo en los Museos” (1996-1997); Talleres sobre el Proceso Educativo en los Museos (1998); Curso sobre “Diseño de Exposiciones” (1999-2000).

Por otra parte, se estableció un plan formativo dirigido a los directores de las instituciones a través del Encuentro de Directores de Mu-

seos, iniciado en 1991 con el objetivo de discutir los problemas fundamentales de la museología venezolana, y que con el tiempo se convirtió en una experiencia formativa que respondía a las necesidades que aquejaban a las instituciones museísticas. Algunas de esas experiencias fueron: el V Encuentro de Directores de Museos, donde se trabajaron los temas relativos a la Gerencia en los Museos (1993); el VI Encuentro de Directores de Museos abordó la Gerencia de los Recursos Humanos (1994), y el VII Encuentro de Directores de Museos planteó el problema del Museo y del Público (1995). Finalmente, en 1998, en conjunto con especialistas de diferentes museos españoles, se discutió acerca de la proyección del museo de cara al tercer milenio.

En 1993, la Dirección de Museos emprendió un macroproyecto formativo que buscaba crear el Instituto de Museología y Conservación, que se encargaría de la formación de recursos humanos, poniendo énfasis en la enseñanza de cuarto nivel. Como este tipo de instituto requería un largo proceso de conceptualización, y debía enfrentar los inevitables procesos burocráticos de los cuales adolecemos en el país, se decidió ponerlo en marcha por fases.

En una primera, se buscó crear una base documental y bibliográfica sobre el tema, para lo cual se creó el Centro de Documentación e Información de Museos (Cedim), que próximamente reabrirá en un espacio de la Universidad de las Artes, a disposición de todas las instituciones museísticas nacionales y de profesores y estudiantes de las diferentes universidades.

En la segunda fase se trabajó en el diseño de una maestría que respondiera a las necesidades del país y con un enfoque latinoameri-

cano, aprovechando la capacidad instalada de los recursos humanos, materiales, científicos, tecnológicos, bibliográficos y documentales con que cuenta el país. Se le encomendó a quien esto escribe la coordinación y diseño de la maestría, junto con un equipo de profesionales nacionales y extranjeros.

El siguiente paso fue contactar a las diferentes universidades del país, cuyos perfiles permitieran albergar a la maestría dentro de sus *pensa* de estudios y así darle el carácter académico y formal que este proyecto requería. La Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (Coro, estado Falcón) —la cual tenía experiencia en la educación semipresencial y a distancia— se interesó en la propuesta, y se comenzó a preparar el diseño curricular que permitía que profesionales de los museos de todo el país pudieran realizarla sin dejar sus puestos de trabajo ni su residencia de origen.

LA FORMACIÓN DE LA MUSEOLOGÍA EN LAS UNIVERSIDADES VENEZOLANAS

PREGRADO

Licenciatura en Museología e Historia del Arte.
Universidad José María Vargas

La experiencia más antigua e importante en el ámbito de la formación de recurso humano lo representó la creación de la licenciatura de Museología e Historia del Arte de la Facultad de Arquitectura de la Universidad José María Vargas (Caracas), en 1984. El diseño de esta experiencia estuvo a cargo del filósofo e historiador del

Arte Carlos Silva y los arquitectos Marcos Miliani y Maciá Pintó; en la actualidad dirige la escuela Armando Gagliardi.

Esta licenciatura de la Universidad José María Vargas estimula la formación académica global de los alumnos, en relación con los requerimientos actuales y futuros de los museos del país, egresando especialistas en las diferentes ramas de la museología así como en el conocimiento de los diferentes periodos de la historia del arte.

Tiene como objetivos:

Formar recursos humanos en las áreas de museología e historia del arte.

Propiciar en el participante la adquisición de una visión integral de la historia del arte y el desarrollo de la disciplina museológica en el mundo.

Desarrollar en el alumno las herramientas conceptuales que permitan interpretar los diferentes enfoques disciplinarios de la museología actual y adaptarlos a la realidad nacional.

Motivar el desarrollo de la investigación en las diferentes áreas de la acción museística y en los diferentes campos de la historia del arte y en sus diferentes periodos con énfasis en la producción artística de nuestro país.

Profundizar conocimientos en los campos de la teoría, historia y metodología del arte y la arquitectura.

Estimular el desarrollo de estudios y trabajos interdisciplinarios en las diferentes áreas de la museología y museografía.

Satisfacer las demandas actuales y futuras del profesional que trabajara en las áreas de museos e historia del arte.

El perfil del egresado de la licenciatura en Museología e Historia del Arte se fundamenta y desarrolla en dos grandes ejes de conocimiento que se intercomunican en una indispensable relación complementaria. Esas dos líneas serán cursadas por el estudiante en un *pensum* de estudios que se distingue por dos características esenciales: los conocimientos y destrezas adquiridos que se refuerzan por su ordenación sistemática y el valor asignado a los programas y actividades extramuros con instituciones museísticas.

El primer aspecto significa que, después del curso propedéutico, el estudiante debe familiarizarse con materias básicas, ciclo común con la carrera de Arquitectura (Introducción a la Historia del Arte, Teoría de la Percepción y de la Forma, Laboratorio de Técnicas y Métodos de Investigación, Talleres de Diseño), y, posteriormente con asignaturas que definen el área específica de la licenciatura ordenadas en secuencia cronológica y paralelas:

Historia: Producciones Artísticas, Sistemas de Producción I, II, III.

Teoría: Lectura y Lenguaje de la Crítica I, II. Dimensión Estética I, II.

Metodología: Laboratorio de Técnicas y Métodos de Investigación I, II, III.

Museología: Principios de Museología, Organización de Museos, Conservación I, II; Seguridad en

los Museos, Coleccionismo Público y Privado y otras materias tanto obligatorias como electivas.

Finalizan con las Revisiones de Ejes: el objetivo de estas materias es actualizar los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera y evidenciarlo a través de una tesina (Revisión Eje de Investigación), una monografía de historia del arte (Revisión Eje de Historia) y un proyecto de museos (Revisión Eje de Museología).

En el segundo aspecto el proceso de aprendizaje teórico seguido en la universidad se consolida en la práctica con las pasantías (5) en instituciones públicas: Galería de Arte Nacional, Museo de Bellas Artes, Museo Alejandro Otero, Museo de Arte Contemporáneo, Instituto del Patrimonio Cultural, entre otros, que permiten un contacto con profesionales del área y técnicos de unidades especializadas, además del desarrollo práctico de lo aprendido en el aula de clases.

La escuela organiza cursos, ciclos de conferencias, foros y encuentros con especialistas nacionales e internacionales para profundizar en algunas áreas del conocimiento tanto en la museología como en la historia del arte. La escuela planifica viajes de estudio y visitas a museos en el interior del país para el conocimiento directo de los problemas y planteamientos de estas instituciones. Viajes al exterior para conocer las experiencias de otros países: colecciones, diseños museográficos, edificios.

Las líneas de investigación se fundamentan sobre los dos ejes del perfil de la escuela: la historia del arte y la museología. La historia del arte tiene como líneas de investigación: arte venezolano (época colonial, época republicana, arte contemporáneo) y el coleccionismo privado

en Venezuela. La museología tiene como líneas de investigación: coleccionismo público (historia de los museos de Venezuela), tendencias de la nueva museología, políticas culturales en Venezuela, registro, inventario y conservación de colecciones.

Semestre	Materia	Créditos
1	Introducción a la Historia del Arte y Arquitectura	2
1	Teoría del Diseño y del Conocimiento	2
1	Teoría de la Percepción y de la Forma I	2
1	Dibujo y Técnicas de Representación	3
1	Laboratorio de Técnicas y Métodos de la Investigación I	2
1	Taller de Diseño I	6
2	Lenguaje y Comunicación I	2
2	Teoría del Espacio I	2
2	Teoría de la Percepción y de la Forma II	2
2	Maquetería I	2
2	Taller de Diseño II	6
2	Laboratorio de Lenguaje	2
3	Fotografía	2
3	Lenguaje y Comunicación II	2
3	Teoría del Espacio II	2
3	Teoría de la Función y de la Técnica	2
3	Historia y Forma	2
3	Taller de Arte	3
3	Pasantía de Arte I	2
4	Principios de Museología	3
4	Laboratorio de Historia	2
4	Sistema de Producción de la Obra de Arte I	3
4	Taller de Arte II	3
4	Espacio Social I	3
4	Producción Artística I	3
5	Sistema de Producción de la Obra de Arte II	3
5	Ciencias y Técnicas Museográficas I	3
5	Espacio Social II	3
5	Pasantía de Arte II	2
5	Producción Artística II	3

Semestre	Materia	Créditos
6	Coleccionismo Público y Privado	3
6	Proceso Creativo	3
6	Sistema de Producción de la Obra de Arte III	3
6	Ciencias y Técnicas Museográficas II	3
6	Producción Artística III	3
6	Producción Fílmica	2
7	Conservación de la Obra de Arte I	3
7	Organización de Museos	3
7	Dimensión Estética I	3
7	Taller de Arte III	3
7	Laboratorio de Técnicas y Métodos de la Investigación II	2
7	Iconología e Iconografía	3
8	Lectura y Lenguaje de la Crítica I	3
8	Conservación de la Obra de Arte II	3
8	Dimensión Estética II	8
8	Pasantía de Arte III	3
8	Laboratorio de Técnicas y Métodos de la Investigación III	2
8	Historia y Teoría Fílmica I	3
9	Teoría del Arte en América Latina	3
9	Lectura y Lenguaje de la Crítica II	3
9	Seguridad en los Museos	3
9	Conservación de Monumentos	3
9	Pasantía de Arte IV	3
9	Historia y Teoría Fílmica II	3
10	Revisión Eje de Investigación	4
10	Revisión Eje de Museología	4
10	Dirección de un Taller	2
10	Pasantía V	3
10	Revisión Eje de Historia	4
10	Electiva I	2
10	Electiva II	2
10	Electiva III	3
10	Electiva IV	3
10	Electiva V	3

Actualmente la escuela tiene 13 alumnos inscritos y se han graduado hasta ahora 78 alumnos.

**LICENCIATURA EN ARTES: MENCIÓN
MUSEOLOGÍA. UNIVERSIDAD CATÓLICA
CECILIO ACOSTA. MARACAIBO**

Pertenece a la Facultad de Artes y Música de la Universidad e inició actividades en 1998. Trabajaron en ella los licenciados Alberto Villalobos, Milagros Rincón y Graciliano Leal. Actualmente coordina la licenciatura Ender Rivera.

Esta licenciatura tiene como finalidad formar un profesional en la museología con los conocimientos básicos sobre los procesos científicos y gerenciales dentro del ámbito de desarrollo dentro de las artes visuales y la cultura.

Objetivos:

Desarrollar habilidades y destrezas para diseñar y ejecutar proyectos de investigación en el campo de las artes visuales, de la cultura y la museología.

Desarrollar habilidades y destrezas para la aplicación y conocimientos teóricos a la solución de problemas culturales y museológicos.

Organizar actividades que permitan divulgar los avances del conocimiento científico de las artes visuales y museología.

Desarrollar destrezas para el uso, conservación y restauración de bienes patrimoniales y museológicos.

Propiciar los medios necesarios para la realización de investigaciones que conlleven a la reafirmación de la identidad cultural, nacional y regional.

Plan de estudios

En esta licenciatura el plan está estructurado en ocho semestres, tres de ciclo básico y cinco del profesional.

Materias del pensum:

Semestre	Materia
1	Lenguaje
1	Composición Gráfica
1	Investigación Histórica
1	Historia de las Artes
1	Taller de Creatividad
2	Orientación
2	Patrimonio Cultural
2	Historia del Museo
2	Historia del Arte Antiguo y Medieval
2	Introducción al Dibujo
3	Conservación y Restauración de Obras
3	Metodología de la Investigación
3	Introducción a la Pintura
3	Historia del Arte Moderno
3	Electiva
4	Introducción a la Escultura
4	Identidad Cultural
4	Museología I
4	Historia del Arte Latinoamericano
4	Electiva II
5	Estudios del Hombre
5	Introducción al Análisis Plástico
5	Museología II
5	Historia del Arte Venezolano
5	Diseño de Proyectos
6	Administración de Colecciones
6	Teorías Educativas en Museos
6	Museología III
6	Legislación en Museos
6	Gerencia en Museos
7	Seminario de Grado
7	Pasantías I
7	Elementos de Museografía
7	Proyección Museística
7	Crítica del Arte
8	Seminario de Grado II
8	Pasantías II
8	Autodesarrollo

El número de egresados hasta ahora es de 98.

POSGRADO

Maestría de Museología. Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda

Trabajaron en el concepto y diseño curricular Gerardo Picón, Octavio Delgado y Armando Gagliardi, con la contribución de especialistas en el área. Actualmente la coordina Nohe Gilson.

Los lineamientos de su perfil se fundamentaron en los siguientes objetivos:

Fomentar la formación de recursos humanos al más alto nivel en el área de museología en Venezuela, propiciando la adquisición de una visión integral de la historia y desarrollo de la disciplina museológica en el mundo.

Desarrollar en el participante las herramientas conceptuales que le permitan interpretar los diferentes enfoques disciplinarios de la museología actual y adaptarlos a la realidad nacional.

Propiciar el desarrollo teórico-práctico de la disciplina museológica.

Satisfacer las necesidades y demandas actuales y futuras de formación de recursos humanos en el área museológica.

Propiciar el desarrollo de la investigación en las áreas de: educación, registro e inventario, investigación y curaduría, museografía, conservación y gerencia cultural.

El plan de estudios de la maestría de Museología responde a un enfoque teórico-práctico centrado en el desarrollo de la persona como eje y centro del proceso educativo. Asimismo, toma en cuenta las características de *adulto* del participante al diseñar una metodología del aprendizaje con enfoque andragógico.⁶⁴

Como fundamento básico de todo estudio de posgrado, la investigación se constituye en un eje curricular a lo largo de los módulos-asignaturas, previsto para su desarrollo, el cual culmina con la presentación de una tesis de grado sobre una de las áreas de la museología integrada a este plan de estudio.

El plan de estudios está integrado además por un conjunto de asignaturas obligatorias que dan al participante una visión y una capacitación integral en museología que junto con la tesis perfilan al participante hacia las áreas de especialización ya mencionadas. A continuación se presenta la estructura del plan de estudios donde puede observarse claramente la relación entre sus diferentes componentes.

1. Historia de las Ideas
2. Fundamentos de la Museología
3. Patrimonio y Legislación Cultural
4. Seminario
5. Documentación en los Museos
6. Proyección Museística
7. Teoría Museológica
8. Museografía y Espacio en los Museos
9. Conservación en los Museos
10. Nuevas Tecnologías Aplicadas a los Museos
11. Gerencia Cultural
12. Seminario de Grado

⁶⁴ Andragogía es el conjunto de técnicas de enseñanza orientadas a educar personas adultas.

El egresado de la maestría en Museología estará en capacidad de:

Descubrir el valor intrínseco de los objetos que deben constituir la colección del museo.

Utilizar criterios científicos y técnicos para seleccionar, identificar y autenticar los objetos que constituyen las colecciones de un museo.

Realizar funciones de asesoramiento en las adquisiciones de objetos que constituirán el patrimonio museístico.

Planificar y ejecutar proyectos y programas orientados a vincular a la comunidad con el museo.

Planificar y ejecutar proyectos y programas dirigidos a concebir el museo como un centro educativo.

Crear 'sistemas de documentación para los museos' de acuerdo con criterios técnicos establecidos.

Aplicar diferentes enfoques metodológicos relacionados con la investigación museística como medio para realizar y proyectar la labor que se desarrolla en los museos.

Desarrollar habilidades para la aplicación de métodos y técnicas relacionadas con la conservación y preservación de los objetos museísticos.

Realizar funciones de asesoramiento en la planificación arquitectónica de los museos.

Desarrollar actividades para la aplicación de diferentes métodos y enfoques en la realización de exposiciones.

Desarrollar habilidades orientadas hacia el diseño y concreción de estrategias para formular planes operativos, adquisición de recursos y consecución de fines.

Desarrollar habilidades para propiciar la auto-sugestión y aptitudes vocacionales en la actividad museística.

Las líneas de investigación se establecen en las siguientes grandes áreas de la museología: documentación, curaduría, conservación, educación, museografía, gestión y nueva museología.

La maestría se inició en 1997, con un total de 21 profesionales de ocho estados del país, quienes en 1999 culminaron la primera cohorte. De ella han egresado 13 estudiantes.

Ese mismo año se inició la segunda cohorte, que culminó en septiembre del 2002 con un total de 16 alumnos. La tercera, con 19 alumnos. Actualmente inicia su cuarta cohorte.

ESPECIALIZACIÓN DE MUSEOLOGÍA. UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

En 1997, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela (UCV) inició un curso de especialización en Museología, en su búsqueda de crear una maestría sobre la Arquitectura de Museos.

El equipo conceptual fue conformado por Alfredo Mariño, Nelly Barbieri, Paola Posani y Enrique Vera. La coordinación inicial y proceso de selección le correspondió al arquitecto Vera. Actualmente, el posgrado es dirigido por el arquitecto Guillermo Barrios, quien tiene la responsabilidad de llevar adelante este proyecto.

Los profesionales egresados del programa de maestría en Museos son capaces de:

Diseñar y ejecutar programas de investigación, docencia y acción en el campo museístico, con base en los más actualizados enfoques teóricos y metodológicos.

Gestionar eficaz y eficientemente instituciones museísticas en sus diferentes procesos y de proyectarlas hacia la comunidad local, nacional e internacional.

Participar en equipos interdisciplinarios para la definición de áreas prioritarias para la planificación y la acción cultural a escala nacional.

Ejecutar proyectos que contribuyan a la transformación innovadora y a la continua pertinencia de las instituciones museísticas, dentro del marco de la problemática del desarrollo cultural, social y económico del país.

El Programa de la especialización se diseñó para ser desarrollado en tres periodos académicos o semestres, de 16 semanas cada uno, durante los cuales se imparten asignaturas de carácter obligatorio y optativo para cada una de las salidas previstas.

En el propósito de completar un mínimo exigido de 36 créditos y a partir de la orientación particular que ha seleccionado, el estudiante de la maestría puede cursar asignaturas de otros programas de posgrado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, tales como el posgrado en Diseño, Historia de la Arquitectura y Conservación de Monumentos, así como en otras facultades de la UCV o de universidades acreditadas en Venezuela o en el exterior, o en instituciones museísticas nacionales o internacionales, previa autorización del Comité de Profesores del programa.

El programa de la especialización ofrece tres tipos de cursos según su carácter, acreditación y modalidades:

Cursos regulares obligatorios de frecuencia semanal con una carga horaria variable según acreditación.

Cursos regulares optativos de frecuencia semanal con una carga horaria variable según acreditación.

Cursos intensivos desarrollados durante un periodo de tiempo predeterminado, acreditables según régimen especial, generalmente con profesores invitados de Venezuela y del exterior.

Como parte de su programa de extensión, el programa ofrece ciclos de charlas, conferencias, encuentros, visitas guiadas y otras modalidades de proyección que consoliden su presencia en el medio museístico como centro activo de reflexión e investigación.

El diseño de la estructura y de los contenidos curriculares del programa de maestría en Museos con Mención en Arquitectura de Museos se ha estructurado alrededor de seis ejes fundamentales, cada uno de los cuales implica una oferta de asignaturas especializadas: el primero corresponde al área de museología, la cual aporta los contenidos teóricos, generales y específicos del campo museístico.

El segundo eje curricular del programa se refiere a la museografía, en el cual se analizan los aspectos atinentes a la realización de la escena expositiva y en general de la base infraestructural que soporta la acción del museo.

El tercer eje curricular corresponde al área de investigación, provee al estudiante instrumentos teóricos y metodológicos para la identificación de temas, destrezas, habilidades y conocimientos que le permitirán el desarrollo de su proyecto de investigación para la realización del trabajo de grado.

El cuarto eje curricular se refiere a la gestión museística, que persigue introducir al estudiante a aquellos conceptos de las ciencias administrativas y organizacionales que apuntan a la optimización de los recursos patrimoniales, humanos y financieros de una institución museística, con particular atención al caso venezolano, así como al manejo del museo en tanto que organización.

El quinto eje curricular corresponde al área de educación y acción cultural del museo presenta las más recientes conceptualizaciones y prácticas de extensión y proyección educativa de la institución museística, uno de los factores decisivos de desarrollo cultural en el ámbito de las comunidades y, en general, de la sociedad contemporánea.

El sexto eje curricular está formado por las asignaturas del área de conservación, orientada al estudio, reflexión y análisis de los conocimientos generales más avanzados en el campo de la conservación del objeto cultural, aportando criterios e instrumental teórico-metodológico para sustentar la creciente importancia de esta área en la actividad museística en su más amplio espectro.

Por otra parte, es conveniente señalar que las líneas de investigación del programa de maestría en Museos se articulan con la propuesta curricular, y los trabajos de grado y tesis se vinculan a áreas o asignaturas específicas de su estructura curricular. Asimismo, se relacionan con las áreas y asignaturas de los otros programas de posgrado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con los cuales se complementan las diversas áreas y asignaturas del presente programa.

Los profesionales egresados con el título de Magister Scientiarum en Museos Mención Arquitectura de Museos son capaces de:

Aportar soluciones a problemas relativos al espacio museal mediante propuestas relativas a los aspectos físicos, técnicos, constructivos y estéticos relacionados con la arquitectura de museos y el entorno geocultural donde dichas instituciones están ubicadas.

Definir áreas prioritarias de investigación para la planificación urbana en el área de museos, así como ejecutar proyectos de arquitectura de museos que contribuyan a la transformación innovadora y a la continua pertinencia de las instituciones museísticas, dentro del marco de la problemática del desarrollo cultural, social y económico del país.

Las líneas de investigación de la especialización son:

1. La construcción de la historiografía de la actividad museológica en Venezuela.
2. El análisis teórico de las prácticas museológicas en Venezuela y América Latina.
3. La conformación de una teoría latinoamericana de museos.
4. La contrastación de los planteamientos teóricos surgidos de la reflexión arquitectónica contemporánea latinoamericana en relación con la experiencia museológica latinoamericana como condicionante de una arquitectura de museos.

La especialización ha culminado tres cohortes. El programa de maestría no se ha iniciado aún.

El número de egresados es de 22.

CONCLUSIONES

Dos licenciaturas, una especialización y una maestría conforman el panorama actual de estudios de tercer y cuarto nivel en el mundo de la museología, cada una de ellas con su propia orientación.

La licenciatura de la Universidad José María Vargas se relaciona con el segmento arte y la mayoría de sus egresados ocupan puestos claves en las áreas de registro e inventario de colecciones y en conservación preventiva en los museos nacionales de arte.

Los egresados de la Universidad Cecilio Acosta están relacionados también con el segmento arte y sus egresados están trabajando en las áreas de difusión en museos y centros de arte.

La especialidad de la Universidad Central está enfocada en relación con la arquitectura de museos y la museografía, también con énfasis en museos de arte.

La maestría de la Universidad Francisco de Miranda se ha centrado en relación con la interdisciplinariedad de la museología como ciencia, analizando los procesos desde las diferentes tipologías museísticas.

La investigación se perfila hacia la educación y la gestión.

Se evidencia una tendencia marcada hacia los museos de arte por encima de una visión integral de la museología como ciencia holística, sinérgica y multi y transdisciplinaria.

Las áreas funcionales más deficitarias se hallan en curaduría, educación, difusión y gerencia.

Aunque la de curaduría es abordada por otras carreras afines en el área de historia del arte, antropología, arquitectura, comunicación

social y letras, ninguno lo forma para el trabajo en el museo.

El caso de educación, difusión y gerencia mantiene el mismo problema.

La atención de las acciones de formación debe reforzarse en el personal de los museos de historia, antropología y sus vertientes, así como de los de ciencia y tecnología.

RECOMENDACIONES

Potenciar y desarrollar la capacidad teórica, metodológica y técnica de los museos en las diversas disciplinas museológicas, procesos sustantivos y prácticas museísticas.

Formular y ejecutar proyectos de apoyo a la formación de recursos humanos en tercer y cuarto nivel que garanticen perfiles profesionales acordes con las necesidades del desarrollo museístico nacional y, por otra parte, formar y capacitar a los trabajadores en servicio de los museos tomando como referencia los perfiles de cargo recién institucionalizados en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura y ampliar su cobertura a nivel nacional en modalidades: presenciales, semipresenciales, en línea y revisando la metodología educativa de la Misión Cultura fundamentada en la acreditación por experiencia.

Formular y ejecutar líneas y proyectos de investigación en las diversas áreas de desarrollo museístico aplicadas en museos en todo el ámbito nacional y líneas de trabajo e investigación con las universidades nacionales.

Todas estas iniciativas, si bien es cierto que inciden en el funcionamiento interno de es-

tas instituciones, no modifican sustancialmente la acción pública del museo. Los desafíos de este milenio implican una revisión integral de la misión, que permita una relación sinérgica de las múltiples funciones y tareas esencialmente complejas que deben abordarse. Los aportes de la nueva museología y las más recientes investigaciones en esta materia no soslayan en esa compleja multifuncionalidad.

Establecer un equilibrio que clarifique la pertinencia de estas instituciones en realidades tiempo-espacio concretos supone un esfuerzo de investigación y creación que se aproxime al cumplimiento de una holística institucional, integrando la producción museística en una trama de relaciones que agregue valor dentro de una dinámica multidireccional.

En otros términos, además de la generación de una cultura compartida en torno a los fines institucionales que considere nuevos escenarios y nuevos objetos de estudio por parte de la museología, se trata de superar la plataforma conceptual de esta disciplina y buscarle nuevos sentidos a la misión institucional.

Y una museología latinoamericana regional no debía parecerse en lo esencial al resto de las museologías. Pero para ello es necesario superar las condiciones adversas que acompañan a la producción intelectual en este ámbito.

Espacios de reflexión e intercambio, como este evento, son una contribución importante a la formación de esta disciplina y aplaudimos su continuación en el espacio y tiempo.

REFERENCIAS

Universidad José María Vargas. Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas. (1983), *Plan de Estudios de la Carrera de Historia de las Artes Plásticas y Museología*, Caracas.

Universidad Católica Cecilio Acosta. Facultad de Artes y Música (1998), *Programas de Artes*, Maracaibo.

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (1996), *Maestría de Museología. Programa de Estudios*, Coro.

Universidad Central de Venezuela. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1995), *Programa Curso de Posgrado: Especialización en Museología y Arquitectura de Museos*, Caracas.

Um ponto de vista sobre os cenários e articulações para formação profissional em museologia: Conquistas e perspectivas no Brasil*

Maria Cristina Oliveira Bruno

Brasil

Porém, a sua transformação técnica não é o que nos interessa aqui. Muito mais importante foi a sua transformação, por assim dizer moral. Mas é que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do processo social.

Mario de Andrade, 1938

PRESENTACIÓN

A reflexão aqui apresentada corresponde a um ponto de vista sobre o percurso trilhado por aqueles que se interessam pela formação profissional em Museologia e para o campo dos museus no Brasil. Em alguns aspectos, essas reflexões já foram apresentadas em outras oportunidades, quando o tema da formação profes-

sional e acadêmica assumiu protagonismo no âmbito das discussões sobre museus.

Trata-se de percurso longo, trilhado desde o início do século XX, multifacetado e com rotas que têm buscado a especialização dessa formação, entrecruzada com outras que, nitidamente, valorizam as opções interdisciplinares e multiprofissionais. São rotas que, por um lado, priorizam o protagonismo das coleções e acervos das instituições museológicas e, por outro, fazem emergir as questões socioculturais que definem a vocação pública dos museus.

A formação profissional para os museus brasileiros registra trajetória não linear, mas com momentos significativos, com esforços de muitas gerações de técnicos e professores, de modalidades diferenciadas de ensino, mas, es-

Escenarios y articulaciones para la formación profesional en museología: conquistas y perspectivas en Brasil.

pecialmente, permeada por utopias e conquistas sistemáticas.

Sublinhamos que os museus permitem e exigem a atuação de profissionais de diferentes campos em função de sua natureza interdisciplinar e de seus compromissos multiprofissionais e, neste sentido, cursos com tipologias acadêmicas distintas podem contribuir com a proposição e desenvolvimento das múltiplas facetas do fazer profissional no âmbito destas instituições.

No Brasil, as questões referentes à historicidade dos museus, ao tratamento diferenciado dos acervos, aos meandros dos processos curatoriais, às diferentes funções públicas deste modelo de instituição que articula preservação e desenvolvimento, entre muitos outros enfoques temáticos, também estão presentes nos programas de outras formações profissionais, para além da Museologia.

Mas, neste texto, gostaríamos de propor uma reflexão a partir do olhar voltado à formação em Museologia e como esta vem se consolidando no país e ainda como estabelece diálogo com outros campos profissionais. É uma reflexão permeada, cabe lembrar, por um ponto de vista de uma profissional que sempre aliou o trabalho cotidiano nos museus, com o exercício da docência em Museologia e com a militância pelo reconhecimento deste campo disciplinar.

O início da profissionalização em Museologia, no Brasil, data de 1932 com a implantação do primeiro curso de graduação no Rio de Janeiro, hoje vinculado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Esta iniciativa pioneira e empreendedora nasceu da utopia de entusiastas, voltada para o reconhecimento da importância dos museus para a

construção de nossa nacionalidade. Esse “Curso de Museus”, referencial até os dias atuais, estabeleceu sólidas raízes e delineou os primeiros caminhos para o exercício da profissão museológica. Caminhos, esses, que ao serem percorridos por diversas gerações de estudantes e professores, têm estabelecido diferentes diálogos com outros campos de conhecimento, com profissionais de outros países e, em especial, testemunham a grande mudança no contexto dos museus.

Essa primeira experiência que carrega os elementos do “mito de origem” da profissionalização foi desdobrada, de forma indireta, ao longo das décadas de 1950 e 1960, em diferentes modalidades de cursos de curta duração dispersos por diversas regiões do país, despertando a vocação de muitos professores do ensino fundamental e médio para as preocupações patrimoniais com a História e Arte. Concomitantemente, os grandes centros brasileiros acolheram outras experiências estrangeiras, repassadas em cursos de diferentes modalidades e aplicados para distintas tipologias de museus.

A partir da década de anos de 1970 esses caminhos foram bifurcados, desbravando novas rotas e reverberando os impactos da formação profissional e acadêmica para o cenário museológico brasileiro. Por um lado, despontou nesse momento a segunda graduação no país na Universidade Federal da Bahia/UFBA e, por outro, surgiu o primeiro curso de especialização, em São Paulo, na Fundação Escola de Sociologia e Política. Alargou-se, portanto, não só a regionalização das rotas e dos caminhos do ensino, mas, sobretudo, ampliou-se a compreensão sobre a nossa complexidade socio-

cultural e a respectiva necessidade dos cursos corresponderem a este desafio no âmbito dos estudos de pós-graduação.

As décadas que separaram a primeira iniciativa dessa fase de proliferação de caminhos contaram, ainda, com diversas realizações de projetos de capacitação profissional a partir do entusiasmo de autodidatas, de profissionais de outros campos, de colecionadores, de artistas, entre muitos outros entusiastas da importância dos museus para a educação que, em diferentes regiões brasileiras, semearam a utopia e o germe da educação a partir das instituições que colaboram com a administração da memória.

As duas últimas décadas do século passado testemunharam um efervescente debate em torno da profissionalização das instituições museológicas, da importância da perspectiva processual para o gerenciamento dos museus, para a valorização das memórias exiladas, para a necessidade de ampliação dos repertórios patrimoniais, entre muitos dilemas que foram enfrentados pelos museus.

Em certo sentido, esses debates no Brasil acompanharam movimentos internacionais no campo museológico, mas, por outra perspectiva, reconhecemos que este enfrentamento foi permeado por questões inerentes às lutas pela redemocratização do país. Esses embates, de certa maneira, estimularam o surgimento de novas modalidades de cursos, ampliaram o perfil e o escopo dos trabalhos acadêmicos e incentivaram a realização de muitos encontros, congressos e simpósios que sempre dedicaram especial atenção à capacitação profissional.

Nesse mesmo período a atenção sobre os museus passou a fazer parte dos interesses

acadêmicos no âmbito de outras formações profissionais. Destacam-se nesse cenário, especialmente, as interlocuções com os campos da Arquitetura, História, Artes e Comunicação.

Apesar das crescentes preocupações com a função social dos museus e com a importância da educação para o patrimônio, os dilemas dessas décadas projetaram a formação profissional para as abordagens sobre “contenúdos” e “conteúdos” museológicos, ou seja, as adaptações ou construções de edificações corretamente projetadas para as funções museológicas, por um lado avançaram em muitas questões técnicas, e os esforços para os estudos e organização dos acervos, por outro lado dinamizaram o uso das coleções de distintas tipologias.

Esse período registra, ainda, o início da produção acadêmica a partir de mestrados e doutorados, com forte concentração em universidades de São Paulo e do Rio de Janeiro e com temas voltados para as interlocuções entre os museus e a sociedade, com expressiva ênfase para os problemas educacionais.

O século XXI encontrou o cenário profissional museológico com alto grau de profissionalização, com crescente produção acadêmica comprometida com abordagens sobre a nossa realidade, com um grande número de cursos de especialização e de curta duração que muito acrescentaram à importância das graduações já consolidadas e, notadamente, com grande interesse em construir um campo museal múltiplo, plural e voltado para a educação para o patrimônio.

Nesse período podemos destacar o Curso de Especialização da Universidade Federal de Goiás, o Curso de Especialização da Universidade Estadual de Santa Catarina, o Curso de

Especialização do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, o Curso de Especialização da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; as experiências sistemáticas do NEMU - Núcleo de Estudos Museológicos de Santa Catarina, do Fórum Nordeste de Museus, do Fórum de Museus do Rio Grande do Sul e muitas dezenas de outras iniciativas que sempre permearam a tênue linha entre a utopia e a vontade de construção e consolidação de um campo profissional, por reconhecê-lo essencial para a cidadania.

Nesse fértil cenário, com o estímulo da Política Nacional de Museus, desbravada pelo Ministério da Cultura a partir de 2003, e com o incentivo do Ministério da Educação mediante a ampliação do quadro das graduações do país, assistimos e participamos de um significativo e fundamental aumento do número destes cursos no país. Já alcançamos o número de 13 novas graduações em Museologia localizadas em todas as regiões do país e vinculadas às seguintes universidades: Universidade Federal do Pará, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal de Sergipe, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal de Brasília, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Ouro Preto, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Barriga Verde, Universidade Federal do Paraná, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Pelotas. Essas novas iniciativas, portanto, vieram somar e acrescentar às experiências fundantes da UNIRIO e da UFBA.

Nos últimos anos o contexto acadêmico da Museologia também foi alvo de mais uma ini-

ciativa inédita da UNIRIO com a implantação do Programa de Pós-Graduação em Museologia (Mestrado e Doutorado), que tem evidenciado resultados auspiciosos a partir dos trabalhos de dissertações e teses. Em São Paulo, por sua vez, foi criada a Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (Mestrado), contando com a participação dos professores do Museu de Arqueologia e Etnologia, do Museu de Arte Contemporânea, do Museu Paulista e do Museu de Zoologia e que pretende somar esforços neste contexto que, por sua vez, já conta com outra frente de trabalho junto à pós-graduação da Universidade Federal da Bahia em processo de implantação.

Esses caminhos que têm sido abertos e trilhados por aqueles que se interessam pelo campo da Museologia continuam contando, com a atuação sistemática de múltiplas perspectivas de ensino e pesquisa que, a partir de outras áreas de conhecimento, contribuem com a problematização dos museus brasileiros e colaboram com aportes interdisciplinares.

Essas décadas que ligaram o século passado a este que já estamos percorrendo também assistiram a um intenso diálogo com a Museologia internacional por intermédio do intercâmbio entre profissionais, instituições e bibliografias, pela presença sistemática de olhares estrangeiros na construção plural de nossa trajetória profissional e, especialmente, pela nossa intensa participação nas ações de outros países.

Nesse sentido, o Comitê Internacional de Museus/ICOM tem exercido um papel fundamental e renovado de órgão articulador de intercâmbios institucionais, trocas de idéias e reciprocidades de experiências. Da mesma for-

ma, o Instituto Brasileiro de Museus/Ibram do Ministério da Cultura e os Sistemas Estaduais de Museus têm evidenciado a preocupação central com a capacitação profissional, a partir de diversas iniciativas orientadas para cursos de curta duração.

Apesar dessa trajetória de nítidos avanços, o campo da formação profissional em Museologia no Brasil está ainda muito longe de atender às necessidades do país. Constatamos um nítido contraponto nos programas dos cursos, entre a ênfase sobre os aspectos técnicos do tratamento dos acervos museológicos e a expressiva valorização das discussões político-patrimoniais inerentes à nosso complexo perfil cultural.

Nesse momento, há uma preocupação singular com os conteúdos tratados nas disciplinas dos novos cursos de graduação, com vistas à equação de parâmetros comuns. Para tanto, foi criada a Rede de Professores Universitários de Museologia que tem se encontrado sistematicamente para as respectivas avaliações e discussões pertinentes a essa problemática. Outra questão que está vinculada a essas preocupações corresponde às reciprocidades entre os cursos e a dinâmica dos próprios museus brasileiros.

Reconhecemos que nessa longa trajetória, iniciada na década de 1930, a formação acadêmica tem avançado e tem procurado contribuir com a consolidação do campo profissional. Embora, apresente períodos menos expressivos que apontam para discontinuidades que são nítidas quando analisamos que os museus deste país necessitam ainda de muitos esforços para a qualificação e estreitamento das suas relações com a sociedade.

Quando as nossas reflexões identificam esses contrapontos, sempre voltamos aos textos da museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, professora e pensadora da Museologia deste país, para não desconsiderarmos que “há, na realidade, uma museologia existente, real, que está aí fora, e há uma museologia postulada, sonhada, desejada”.

BIBLIOGRAFIA

Andrade, Mário (1938), “Museus Populares”, in *Problemas, Revista Mensal de Cultura, seção Arte*, São Paulo, jan.

Bruno Maria Cristina Oliveira (2006), “Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos da administração dos indicadores da memória”, in *Várias Faces do Patrimônio*, Santa Maria, Pallotti, pp. 119-140.

Guarnieri, Waldisa (1984), “Texto III”, in *Produzindo o Passado—Estratégias de construção do patrimônio cultural*, São Paulo, Brasiliense.

Proyecto Red de Estudiantes de Museología en América Latina

Sandra Marcela Zapata Camargo

México

PALABRAS CLAVES

Red, intercambio, estudiantes, América Latina.

PROPÓSITO

El interés por el desarrollo del ámbito museológico en distintos países de América Latina ha ido creciendo considerablemente durante las últimas décadas. Los esfuerzos por reunir experiencias, así como por acercar a los países interesados, se han visto reflejados en distintas actividades. Una muestra de ello es este Seminario Permanente de Museología en América Latina, el cual, desde su primera edición se ha preocupado por reunir a profesionales del mundo de los museos para ampliar el panorama de la disciplina a partir de sus experiencias.

Es necesario enriquecer esta motivación con la participación activa de los museólogos en formación, quienes desde su visión como nuevos investigadores pueden contribuir con reflexiones producto de su trabajo académico, así como exponer los intereses actuales que desde la academia motivan la producción de conocimiento en torno al ámbito de los museos. En función de este objetivo se han llevado a cabo propuestas de creación de espacios de intercambio, que favorecen el acercamiento entre estudiantes de museología. Sin embargo, aún son pocas las acciones implementadas para generar un contacto permanente entre los estudiantes latinoamericanos y sus instituciones en beneficio del quehacer museológico. Por ello, y con la certeza de que no sobran esfuerzos por consolidar la comunicación entre los agentes involucrados en el proceso formativo, se plantea

la propuesta de creación de la Red de Estudiantes de Museología en América Latina.

JUSTIFICACIÓN

El proyecto de creación de la Red de Estudiantes surge por la necesidad de fortalecer vínculos entre los estudiantes y sus investigaciones en proceso, a favor del enriquecimiento de la disciplina museológica por medio del fomento y la difusión de trabajos de investigación, y el intercambio de experiencias adquiridas dentro del ámbito académico o profesional.

El proyecto busca generar espacios de reflexión, debate y difusión de la producción museológica por parte de los estudiantes con el apoyo de las instituciones educativas en las que se forman, así como fortalecer los vínculos existentes entre instituciones culturales y educativas, en busca de mejorar y ampliar la oferta de prácticas profesionales, estancias de investigación y actividades de intercambio con las diversas instituciones que las ofrecen.

En consecuencia, la Red de Estudiantes de Museología es una herramienta que propone la creación de escenarios de comunicación entre estudiantes de los posgrados de museología, provenientes de los diferentes países de América Latina, teniendo como soporte una base de datos en permanente actualización que permita observar los cambios en el panorama investigativo latinoamericano. En otras palabras, generar una visión amplia que revele los intereses de los museólogos en formación, con el fin de registrar el panorama de los nuevos trabajos que se desarrollan en el área, y también los productos

obtenidos de esta actividad. Asimismo, se busca facilitar a los estudiantes la ubicación sistematizada de personas y proyectos afines a sus intereses académicos y de esta manera promover el diálogo permanente entre trabajos de investigación de distintos centros educativos.

Actualmente, existen en ocho países de América Latina programas de formación en museología a nivel de posgrado y un creciente interés por la difusión de experiencias en este ámbito en toda la región. Es necesario, sin embargo, hacer un mejor aprovechamiento de los recursos humanos, intelectuales e institucionales con los que se cuenta, para potencializar la consolidación y ampliación de la investigación museológica en América Latina, lo cual puede lograrse, entre otras acciones, a partir de la incorporación activa de los estudiantes en programas que persigan este objetivo, como puede ser la vinculación directa de la Red de Estudiantes de Museología al Seminario Permanente de Museología en América Latina.

Para llevar a cabo el proyecto de la Red de Estudiantes es fundamental plantear algunos compromisos que se requieren por parte de las instancias involucradas. En primer lugar, es importante que los museólogos en formación demuestren el interés por contribuir al avance de la disciplina museológica mediante la elaboración y difusión de textos, producto de las investigaciones que desarrollan y los temas sobre los cuales les interesa reflexionar y discutir.

En segundo lugar, es necesario que las universidades o centros educativos provean a los estudiantes de museología las facilidades para su inserción a las etapas de producción intelectual y discusión, mediante prácticas profe-

sionales, estancias de investigación y espacios de comunicación. Asimismo, es fundamental ejecutar, en conjunto con instituciones, acciones que permitan generar nuevos espacios de diálogo entre los investigadores y los profesionales de museos: de esta manera hago explícita la solicitud al comité organizador del Seminario Permanente de Museología en América Latina para que abra espacios en cada una de sus futuras ediciones, tal como lo hizo este año para permitir la participación activa de estudiantes por medio de la presentación de avances o resultados de las investigaciones que desarrollan.

Por último, desde las instituciones culturales, se requiere el compromiso con el desarrollo de los profesionales en las áreas museales, promoviendo el intercambio de experiencias, en la organización y ampliación de la oferta de prácticas profesionales acordes con los perfiles de egreso de los programas académicos.

Es fundamental hacer hincapié en la consolidación de las relaciones entre los distintos niveles señalados, no sólo como una acción necesaria en favor del crecimiento de la actividad museológica latinoamericana, sino también como un proceso que a mediano y largo plazos traerá beneficios a cada una de las partes involucradas. Algunos de estos beneficios serían: para los estudiantes, el enriquecimiento de su formación a partir del intercambio académico con otros estudiantes y profesionales de distintas instituciones que potencie la actividad intelectual y fortalezca el compromiso de la disciplina con la sociedad; para las instituciones educativas, el mejoramiento de sus programas académicos, la creación o consolidación de líneas de investigación y un mayor reconocimiento de

su labor pedagógica mediante la formación integral que ofrecen a sus egresados; y para las instituciones culturales, el cumplimiento de su responsabilidad social mediante la inserción de profesionales mejor capacitados y comprometidos con el avance de la producción intelectual del ámbito museológico.

OBJETIVOS

El proyecto de conformación de la Red de Estudiantes de Museología en América Latina cuenta con unos objetivos para desarrollarse a mediano y a largo plazos, que requieren una permanente revisión y actualización debido a los intereses de sus participantes.

Objetivos a mediano plazo:

1. Elaborar una base de datos inicial con la información referente a las instituciones educativas que ofrecen programas de posgrado en museología, con el fin de obtener un panorama general sobre las investigaciones que actualmente se desarrollan en el territorio latinoamericano.
2. Crear una plataforma virtual en donde se mantenga actualizado el desarrollo de las actividades referentes a la Red de Estudiantes de Museología en América Latina.
3. Invitar masivamente a todos los estudiantes de posgrado de museología interesados en temas latinoamericanos a incorporarse a la Red.
4. Fomentar la participación de los estudiantes en los espacios destinados a la reflexión crítica.

ca organizados por diferentes instancias, por ejemplo, el Seminario Permanente de Museología en América Latina, mediante el compromiso mutuo entre estudiantes y las instituciones que organizan estas actividades.

5. Promover la difusión de la oferta de estancias académicas de investigación o plazas para desarrollar prácticas profesionales.
6. Difundir trabajos de investigación entre las comunidades académica y de profesionales de museos.
7. Obtener el apoyo de los profesores de los distintos programas académicos en las actividades que puedan derivarse de la Red, tales como investigación, difusión, asesorías, etcétera.

Objetivos a largo plazo:

1. Incorporar a la Red de Estudiantes de Museología en América Latina investigadores en formación provenientes de otras disciplinas afines al campo museológico o que trabajen proyectos de investigación relacionados con el universo de los museos.
2. Organizar encuentros anuales de estudiantes con el fin de difundir y someter a debate temas museológicos que sean resultados totales o parciales de sus trabajos de investigación.
3. Extender la Red, una vez consolidada, a investigadores de países no pertenecientes a América Latina cuyos temas se relacionen parcial o totalmente con el ámbito museológico latinoamericano.

CONDICIONES GENERALES

Es importante aclarar que el desarrollo de este proyecto exige además la suma de voluntades y compromiso de las distintas personas e instituciones involucradas, una serie de requerimientos técnicos, humanos y financieros que garanticen el buen funcionamiento y la permanencia del proyecto. Algunos de esos recursos pueden ser gestionados en colaboración con las instituciones educativas y culturales, fungiendo como facilitadoras del proceso, brindando espacios físicos para el desarrollo de reuniones o actividades de difusión de la investigación, ofreciendo equipos técnicos y humanos que apoyen el proceso de calificación de textos para publicación y demás labores derivadas de las actividades de la Red; todas las acciones a desarrollar serán apoyadas permanentemente y de manera conjunta por un comité estudiantil que a través de acciones de voluntariado organizará la generación de espacios de comunicación y producción de conocimiento.

Es importante mencionar que la Red de Estudiantes de Museología en América Latina logrará operar siempre y cuando esté avalada por las instituciones culturales y educativas con las que se relaciona. De este modo, queda claro que, para llevar a cabo el proyecto de Red, es necesaria la articulación de actividades mediante un sistema de acciones multilaterales que involucre tanto a los estudiantes como a los centros educativos que los forman y las instituciones culturales que demandan estos profesionales. Por eso, es fundamental que los distintos miembros y colaboradores se comprometan a participar de forma activa en lo que a futuro

puede posicionarse como una estructura organizada de sistema de información museológica latinoamericana a nivel académico.

PASOS PARA LA CONFORMACIÓN DE LA RED

1. Identificación de las instituciones en América Latina que ofrecen estudios de posgrado en museología.
2. Establecer contacto con las instituciones y los estudiantes interesados en participar activamente en la Red.
3. Informe de proyecto e invitación a participar de la Red de Estudiantes de Museología en América Latina.
4. Creación de una plataforma virtual.
5. Presentar programa y convocatoria de encuentros anuales y otras actividades culturales.
6. Incorporar listas de museos e instituciones culturales interesadas en aceptar estudiantes para la realización de prácticas profesionales.
7. Presentar lista de instituciones educativas o culturales que ofrezcan estancias de investigación para alumnos de posgrado en museología.

RESULTADOS OBTENIDOS

En correspondencia con los intereses ya mencionados sobre la conformación de la Red de Estudiantes, a continuación se presentan los resultados parciales hasta la fecha que constituyen las primeras acciones en función de generar la base de datos inicial.

El primer paso consistió en ubicar las universidades o instituciones de educación que cuentan con programas de posgrado en museología en América Latina con el objetivo de registrar información encontrada en sus páginas web, tales como nombre del posgrado, objetivo general de la maestría, planta docente, líneas de investigación, plan de estudios, perfil del egresado y productos editoriales, en el caso de tenerlos. Es pertinente señalar que esta información, recopilada a través de la búsqueda en internet de las páginas de diversas instituciones, debe ser actualizada permanentemente.

La búsqueda arrojó un amplio listado entre programas de especialización y maestría que ofrecen distintas instituciones educativas, en: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Perú y México.

El panorama, que si bien no incluye a todos los países de América Latina, sí refleja un incremento en el interés por la formación de profesionales de museos, lo cual justifica y refuerza la necesidad de estrechar lazos de comunicación a partir del desarrollo investigativo generado en estos países.

El segundo paso fue contactar con las instituciones educativas para generar un primer acercamiento, informando sobre el proyecto de conformación de la Red de Estudiantes de Mu-

seología en América Latina y enviando la convocatoria para la participación de estudiantes en el Seminario Permanente de Museología en América Latina en su tercera edición para el año 2010.

Fueron 18 las instituciones educativas de los países ya mencionados a las cuales se contactó; desafortunadamente sólo se obtuvo respuesta de cinco. De este modo, pareciera evidenciarse un panorama de desinterés de parte de algunas instituciones hacia las acciones que buscan fortalecer el ámbito museológico latinoamericano a partir de diversas propuestas; a pesar de esto, se estableció comunicación con algunas instituciones que aunque manifestaron no poder participar activamente de la tercera edición de este seminario, mostraron un interés en el proyecto de la Red de Estudiantes de Museología en América Latina y las actividades académicas que involucren activamente a los museólogos en formación.

Las respuestas más entusiastas respecto a la presentación del proyecto fueron básicamente de parte de Brasil, Colombia y México. Algunas de esas respuestas fueron: por parte de Brasil, a través de Ney Gomes, coordinador del programa Educación y Patrimonio en el estado de Rondônia y de Marcia Arcuri, investigadora del programa de posgrado del Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad de São Paulo, junto con su equipo de trabajo de Exposiciones, Museos y Proyectos Culturales.

De Colombia hubo interés desde el posgrado en Conservación del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia a través del maestro Germán Tellez, así como del posgrado de Museología de la misma universidad; finalmente, por México se vieron interesados Xavier

Recio, del programa de maestría en Gestión Cultural de la Universidad Iberoamericana de Puebla, y Francisco López, del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México.

Es importante resaltar el interés de algunos programas académicos que, si bien no provienen directamente del campo museológico, sí mantienen vínculo con éste mediante el manejo de temas como el patrimonio, la gestión y las artes. Así, de manera paralela se va desarrollando uno de los objetivos a largo plazo constituido por la incorporación de estudiantes de otras disciplinas afines al universo de los museos.

Ahora comienza una etapa de intensificación del trabajo para lograr mantener y consolidar los acercamientos conseguidos y promover la comunicación y el interés con aquellos que aún no deciden tomar parte activa dentro de este proceso de consolidación de la Red.

En función de identificar los intereses particulares de cada programa de formación en museología de América Latina y conocer más de los agentes vinculados a este proceso de conformación de una red, se ha realizado una investigación, cuyos datos se presentan a continuación, sobre los distintos programas de posgrado en museología, sus planes de estudio, el perfil de sus egresados, líneas de investigación y producción editorial.

ENCRyM
ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN,
RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA
“MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE”,
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
E HISTORIA

País: México

Programa académico: Maestría en Museología

Planta docente: 14

Plan de estudios:

I semestre: Museología I, Museografía I, Colecciones y Coleccionismo, Conservación Patrimonial, Seminario de Investigación I.

II semestre: Museología II, Museografía II, Comunicación Educativa, Curaduría, Seminario de Investigación II.

III semestre: Diseño y Gestión de Proyectos Culturales, Optativa I, Práctica Profesional, Seminario de Tesis I.

IV Semestre: Optativa II, Optativa III, Práctica Profesional, Seminario de Tesis II.

Intensidad horaria: 10 a 12 horas/semana.

Objetivo general: Contribuir a la formación y perfeccionamiento de profesionales que se desarrollen en el ámbito museístico y manifiesten su interés por la diversidad de aspectos que contempla la museología como disciplina y como práctica.

Perfil del egresado: El egresado de este programa académico estará en capacidad de participar en equipos de investigación multidisciplina-

rios con el fin de contribuir a la construcción del conocimiento de la museología y a la práctica de la museografía, sus posibilidades de mejoramiento e innovación.

Planear, diseñar y organizar proyectos que promuevan la preservación y difusión del patrimonio cultural.

Proporcionar asesorías profesionales en los museos y en las instituciones rectoras del patrimonio cultural.

Productos editoriales: Revista *Intervención*

CAM-CENTRO DE ARTE MEXICANO

País: México

Programa académico: Maestría en Museología

Plan de estudios:

I semestre: Origen y Evolución de los Museos I, Museología, Ciencia de los Museos, Arte y Conocimiento, Espacios Arquitectónicos, Seminario de Investigación I.

II semestre: Origen y Evolución de los Museos II, Conservación Preventiva del Patrimonio Cultural, Restauración de Patrimonio Cultural, Seminario de Investigación II.

III semestre: Arte y Cultura Popular, Los Museos Comunitarios, Control de Colecciones, Introducción a la Museografía Aplicada, Seminario de Investigación III.

IV Semestre: Museopedagogía, Taller de Diseño y Museografía, El Museo como Medio de Comunicación, Seminario de Investigación IV.

Intensidad horaria: 7 horas/semana.

Objetivo general: La finalidad total del programa es ofrecer una visión objetiva de lo que es el museo y el papel que ha desempeñado, desde el siglo XIX, en el mundo, como promotor de posturas intelectuales e ideológicas y sustentador de símbolos.

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES. UNIDAD ACADÉMICA
ENCARGADA: TEORÍA, HISTORIA Y
PATRIMONIO**

País: Colombia

Programa académico: Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Plan de estudios:

I semestre: Museología, Administración de colecciones I, Comunicación y Estudios de Público.

II semestre: Gestión y Marketing de Instituciones Museales I, Educación en Museos, Diseño de Exposiciones y Museografía I.

III semestre: Administración de Colecciones II, Diseño de Exposiciones y Museografía II.

IV semestre: Administración de Colecciones II, Gestión y Marketing de Instituciones Museales II.
Electivas: Seminario de Museología I, Seminario de Museología II, Tecnologías de la Información y Entornos Virtuales, Museos, Memoria y Redes Sociales.

Intensidad horaria: 12 horas/semana.

Objetivo general: Formación integral en las teorías y prácticas contemporáneas desarrolladas en los museos, en el marco de la reconceptualización social del patrimonio cultural: esta maestría prepara profesionales capacitados en las tareas de administración de museos e instituciones culturales, documentación y gestión de colecciones, concepción y diseño de exposiciones, comunicación, educación y estudios de públicos, desde una perspectiva crítica frente a los procesos de construcción de la memoria y del patrimonio cultural.

Perfil del egresado: Los estudiantes tendrán una base en conocimientos teóricos en museología, legislación, conservación preventiva y habilidades en diseño de exposiciones, estudios de mercadeo, formación de públicos, didáctica del patrimonio y procesos de comunicación patrimonial, lo que les permitirá, en definitiva, asumir cargos de dirección y coordinación en la gestión de instituciones culturales del orden local, regional o nacional.

Productos editoriales: Cuadernos de museología.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

País: Costa Rica

Programa académico: Maestría Virtual en Museología

Plan de estudios:

Módulo I: Museología y Patrimonio.

Módulo II: Administración de Colecciones.

Módulo III: Comunicación y Difusión del Patrimonio.

Módulo IV: Gestión Social del Patrimonio para el Desarrollo Sostenible.

Módulo V: Sistematización y Propuesta de Estrategias o Proyectos de Reactivación Patrimonial para el Desarrollo Sostenible.

UNIRIO-UNIVERSIDAD FEDERAL DEL ESTADO DE RÍO DE JANEIRO

País: Brasil

Programa académico: Maestría en Museología y Patrimonio

Líneas de investigación: Museo y museología
Patrimonio integral y desarrollo

Plan de estudios:

Línea de investigación 1:

Teoría y Metodología de la Museología, Museología y Comunicación, Seminarios de Investigación en Museo y Museología I y II.

Línea de investigación 2:

Teoría del Patrimonio, Museología, Patrimonio y Desarrollo Sustentable, Seminarios de Investigación en Museología y Patrimonio I y II.

Optativas:

Cultura y Sociedad: Itinerarios Simbólicos; Patrimonio, Naturaleza y Biodiversidad; Patrimonio, Museología, Educación e Interpretación;

Patrimonio, Nuevas Tecnologías e Información; Museología y Arte; Museología y Conservación; Museo: Teoría y Prácticas; Tópicos Especiales en Museología y Patrimonio.

Objetivo general: Atender los intereses de profesionales de todas las áreas que desean profundizar conocimientos en el campo de la Museología y del Patrimonio, por medio de estudios e investigaciones. Enfatizar la investigación y la reflexión crítica, teniendo como tema la museología, el patrimonio y el desarrollo sociocultural. Promover un foro permanente de análisis y debate sobre el papel de la museología y los estudios sobre el patrimonio en el desarrollo económico y sociocultural. Cualificar mano de obra de alto nivel para actuar en actividades docentes y de investigación vinculadas a los programas de formación profesional en el campo de la museología y del patrimonio.

Productos editoriales: Revista electrónica: *Museología y Patrimonio*.

UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

País: Perú

Programa académico: Maestría en Museología y Gestión Cultural

Planta docente: 10

Profesores invitados: 3

Plan de estudios:

I semestre: Introducción a la Museología, Inventario y Catalogación del Patrimonio

Patrimonio, Cultura e Identidad, Análisis del Espacio.

II semestre: Taller de Tesis y Proyectos Culturales I, Políticas Culturales Comparativas, Diseño y Gestión de Proyectos Culturales, Análisis de la Sociedad Contemporánea.

III semestre: Taller de Museografía, Gestión Estratégica de Museos, Conservación Preventiva, Taller de Tesis y Proyectos Culturales II.

IV semestre: Legislación del Patrimonio Cultural Peruano, Docencia Universitaria
Taller de Tesis y Proyectos Culturales III, Gestión Cultural y Desarrollo.

Intensidad horaria: 4.5 horas/semana.

Objetivo general: Administrar museos, galerías de arte o centros culturales y atender a la formación y desarrollo del personal que trabaja en estas instituciones. Administrar las colecciones del museo. Aplicar programas de conservación preventiva. Manejar la teoría de la comunicación que sirva de base a todos los procesos de información en el museo. Redactar guiones museográficos. Conocer acerca de la aplicación del diseño gráfico. Proyectar exposiciones de acuerdo a un guion museográfico, programar exposiciones, elaborar presupuestos y cronogramas, organizar campañas y ruedas de prensa. Propiciar el desarrollo de la investigación en el museo.

Perfil del egresado: Aplicar una teoría del museo contemporáneo y una nueva comprensión de las instituciones culturales como base de futuras acciones y proyectos.

Comprender la estructura administrativa de los organismos del Estado que se ocupan de la cultura y de los museos y tener una visión crítica de la problemática patrimonial nacional.

Atender las necesidades de un museo, centro u organismo cultural en lo que se refiere a la planificación, diseño, producción e instalación de exposiciones, y a la propuesta y desarrollo de una investigación.

Utilizar las técnicas de inventario y catalogación con el concurso de la informática. Desempeñarse como profesor de museología en universidades y centros especializados.⁶⁵

⁶⁵ Datos obtenidos de los sitios web de las universidades que ofrecen programas de posgrado en Museología en América Latina.

TENDENCIAS DE LA MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA



INVESTIGACIONES MUSEOLÓGICAS

La mediación cultural del museo

Luis Gerardo Morales Moreno

México

I. LAS MEDIACIONES CULTURALES

En las últimas décadas, el vocabulario del historiador se ha ampliado de manera considerable, articulándose con otras disciplinas como son: geografía, antropología, economía, arqueología, sociología, demografía, semiología o las ciencias de la comunicación y la información. De todas ellas ha derivado la noción de *mediación cultural* que se enfoca en los procesos de construcción, representación, transmisión y recepción.

Entendemos por mediaciones culturales los dispositivos mediante los cuales se transmiten y resignifican mensajes simbólicos y prácticas discursivas, que abren la *diferencia* entre acontecimiento y rememoración; es decir, crean una diferenciación temporal entre los hechos históricos, sus efectos y representaciones.

El mecanismo consiste en la utilización de la palabra con la tecnología de la escritura. Las herramientas pueden ser el papel, el lienzo, el chip o la colección museográfica. En general, se trata del transmisor que sirve de mediador de las observaciones. La mediación sirve de articulación entre el mensaje y el receptor, quien a su vez crea otro mensaje, produce *otro lugar* distinto al de la ubicación del emisor. De ahí que la mediación sirva al estudio de las diferencias, las representaciones y las remembranzas. En consecuencia, nos interesa comprender el desenvolvimiento del museo como producción de otro lugar en la cultura de las autoobservaciones.

La producción de un campo visual en el museo mediante su representación sitúa la simultaneidad entre una determinada temporalidad de la memoria y un “estar presente ahí”. Pasado y presente aparecen yuxtapuestos, en-

treverados para el consumo del observador. La mediación entonces produce nuevo sentido, donde el último elemento de la cadena técnica es el receptor, o el espectador, o, en última instancia, el consumidor. Entonces, quienes operan con esas mediaciones se construyen a su vez como ciudadanías y consumidores; operadores y usuarios. Entre los elementos que importa investigar tenemos: emisor, mensaje, *media*, receptor e intérprete.

El estudio de las mediaciones en el mundo moderno interroga, reflexiona y actúa sobre cómo se organizan las comunicaciones sociales, públicas y privadas. No hay indicadores cuantitativos sobre el fenómeno de la recepción porque sólo se puede abordar como investigación cualitativa de la comunicación, lo que requiere plantear cómo se estudian los mensajes dentro de una relación compleja entre tiempo y espacio, mediada por la narratividad establecida entre observadores y campos de visión.

Por otra parte, las mediaciones ponen límites sobre los modelos que desvían la realidad hacia lenguajes y procedimientos ajenos a la epistemología histórica de la relación tiempo y espacio. Los modelos hacen abstracción del tiempo y los historiadores han obviado la problemática de las prácticas de desviación y las tecnologías con las que se transmite la sensación de temporalidad.

De ahí que nos importa establecer una correlación entre el pensamiento histórico, la narratividad, las etnografías de la visión y las representaciones. El estudio de las mediaciones consiste también en el análisis de los procedimientos mediante los cuales se construyen las fuentes de la historia, así como también, la ma-

nera en que en esos constructos operan marcos de referencia de la historicidad. Si estudiamos la prensa durante el Porfiriato en México (1876-1911), por ejemplo, lo que nos importa es conocer cómo esa circulación de impresos, en la forma y el fondo, persuade a sus lectores de sus opiniones o representaciones propias, y no únicamente como apoyo de una historia política o social basada en fuentes hemerográficas.

Otro ejemplo ilustrativo lo ofrece la museología histórica de México. El estudio de las exhibiciones estéticas, etnográficas, arqueológicas e históricas durante el siglo XX permite conocer las modalidades con las que operó y se reprodujo una forma dominante de la representación de la identidad nacional, así como de ciertos cánones estéticos (barrocos y modernos), y no la mera evolución institucional de las políticas de conservación de la memoria histórica y el gusto social.

Por otra parte, si estudiamos la construcción de *comunidades de interpretación* (en donde caben, por supuesto, los impresos y las museografías), así como la conformación de soportes materiales, asociados ambos con las prácticas sociales que enmarcan y determinan la recepción de un determinado tipo de expresión literaria, musical o plástica, estaremos en condiciones de comprender el proceso que vincula la producción y el consumo de bienes culturales. El estudio de las mediaciones es, por lo tanto, el estudio de las transmisiones o transferencias, de las prácticas de apropiación y recreación de los imaginarios sociales.

II. LOS OBJETOS SEMIÓFOROS

Enseguida expondré el campo del cual partimos. Para decirlo de modo muy clásico, la primera mediación de la que partimos es la del lenguaje, y los estudios sobre coleccionismo nos han enseñado a entender este proceso complejo particularmente del lado europeo. Uno de los autores clásicos del tema ha sido el filósofo e historiador polaco Krzysztof Pomian, quien publicó en 1987 un estudio erudito sobre los museos y el coleccionismo en Europa intitulado *Collectionneurs, amateurs et curieux...* hoy convertido en un clásico del género.⁶⁶ En él reunió diversos ensayos suyos publicados a lo largo de más de una década sobre el tema del coleccionismo durante los siglos XVI y XVII. Su compilación puso en diálogo a la fenomenología trascendental con el estructuralismo historiográfico, tarea que para su momento parecía imposible.⁶⁷ Ahora voy a referirme a su primer capítulo, intitulado “La colección entre lo visible y lo invisible”, publicado originalmente en italiano, en 1978, donde el autor acuña el concepto *objeto semióforo*.⁶⁸ Para Pomian la formación y observación de colecciones constituye un hecho histórico tan *significativo* como el surgimiento del lenguaje. La historización de ese hecho *comunicativo* exigió un intercambio intenso entre la historia social, antropología y semiología.

66 Pomian, K. (1987).

67 Esa combinación entre fenomenología y estructuralismo al menos sonaba rara en la década de los sesenta. Pomian se atrevió a hacerla. Los presupuestos binarios de una filosofía y una metodología (lo visible-invisible; lo manifiesto y lo ausente) tuvieron en la escritura de Pomian un diálogo fructífero.

68 Pomian, K. (1990).

El trabajo de Pomian muestra la influencia creativa de dos autores claves en el pensamiento contemporáneo: Claude Lévi-Strauss y Maurice Merleau-Ponty. Independientemente de la crítica que se ha hecho a la obra de Lévi-Strauss, su influencia intelectual fue inmensa en el mundo académico francés de los años sesenta. Lévi-Strauss se había ocupado, durante la década de los cincuenta, de estudio del mito. Para él, el pensamiento que crea el mito es en cierto sentido reducido a imitarse a sí mismo como un objeto. En investigaciones posteriores, discutió la naturaleza del pensamiento mítico, el cual, según él, acumula un conjunto de imágenes provenientes de la observación y clasificación de objetos naturales sobre la base de sus diferentes características. Estas imágenes representan la función de significantes en un sistema de signos. Surge así el objeto-signo. El objeto no era una cosa aislada sino en permanente interrelación con las estructuras sociales de significación. Por supuesto, no fue Lévi-Strauss el único exponente importante del estructuralismo. En su variante francesa, el estructuralismo adquirió una gran variedad de acepciones y promovió la interdisciplinariedad en las ciencias sociales y humanas. Desde la aparición de la lingüística estructuralista de Ferdinand de Saussure al comienzo del siglo XX, parecía posible el sueño de alcanzar una ciencia social capaz de formular relaciones necesarias.

La otra influencia intelectual en la obra de Pomian fue la de la fenomenología, postura defendida vigorosamente por Edmund Husserl en las primeras dos décadas del siglo XX. Husserl pretendía un análisis descriptivo del mundo objetivo tal y como aparece ante el sujeto. En el estu-

dio de la apariencia de las cosas, el mundo en sí mismo está gobernado, organizado y significado por la conciencia. La conciencia resulta la mediación necesaria entre sujeto y objeto. De este modo, no hay cosa alguna que sea producto de la conciencia sin un objeto, así como tampoco puede haber un objeto sin un sujeto para aprehenderlo. Para Husserl, en el conocimiento del mundo no debía soslayarse la percepción individual. De esta manera, pretende reconciliar pensamiento y mundo a través de una descripción de las estructuras trascendentales de la conciencia humana.⁶⁹ Posteriormente, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty llevaron estas ideas por otros caminos, con la pretensión de hacer más explícita la noción de “mundo de vida”.

Para Merleau-Ponty el hombre habita en los campos del lenguaje y la historia, o dicho de manera amplia, sólo somos redes de significados y memoria. La palabra es algo más que un transmisor; es una *encarnación*. Para Merleau-Ponty si el cuerpo es un lenguaje al ingresar al campo lingüístico supera lo meramente perceptivo. Entonces trasciende. Para Pomian, los objetos semióforos constituyen esos signos que trascienden su época y que son resignificados culturalmente por nuevos observadores. Esos objetos semióforos se comunican históricamente una vez constituidos como objetos museables o como parte de una colección museográfica.

El desafío teórico para Pomian provino de una simple pregunta: ¿Cómo se puede sistematizar en un conjunto homogéneo un panorama tan diverso como el de los objetos acu-

mulados? El historiador afronta esa pregunta mediante el estudio de la institucionalización de las *colecciones objeto*. El punto de partida fenomenológico de Pomian propondrá el contraste binario entre lo visible y lo invisible; los usos y las miradas; las prácticas y los gustos, de tal modo que en la larga duración vemos cómo el coleccionismo aparece asociado siempre a formas de jerarquización social, control y dominio simbólicos de unos grupos sobre de otros. A este vínculo entre lo visible y lo invisible corresponde una dimensión geográfica, pues las colecciones son concentradas acumulativamente en centros políticos y religiosos, así como en cruceros intelectuales, artísticos y económicos. De este modo, la colección constituye un dominio único cuya historia no puede ser reducida a los estrechos límites de la historia del arte, las ciencias o la historia misma. Para Pomian, la colección debe abordarse como un evento antropológico desplegado en el tiempo de la memoria. Se trata de una historia por derecho propio concentrándose en *semióforos*, u objetos que tienen significado, en su producción, circulación y consumo.

Por otra parte, el estudio de la percepción social del observador constituye por sí mismo otro campo problemático para las investigaciones sobre las mediaciones. La colección hace tangible lo invisible y viceversa. Lo visible es aquello que nos está autorizado a observar. Lo invisible es el lenguaje; es el gesto, el acto, el gusto que selecciona, discrimina y compara. Los vivos y los muertos intercambian o yuxtaponen sus referencias mediante la puesta en exhibición de los objetos.⁷⁰ Crean un campo propio de observación. Las ofrendas en el mundo anti-

69 Véase un brillante estudio sobre Husserl, en Derrida, J. (1995).

guo actuaban como transiciones entre aquellos que las miraban y lo invisible de donde procedían. En esa percepción de lo sagrado el rostro con que la imagen se representa adquiere plena significación. En síntesis, las semejanzas entre objetos diferentes provienen de su pertenencia al campo de intercambio entre lo visible y lo invisible, y las sucesivas representaciones de lo sagrado. Por lo tanto, el contraste entre lo visible y lo invisible constituye sobre todo la segmentación entre aquello de lo que hablamos y aquello que vemos, entre el universo del discurso y el mundo de la percepción visual.

Otra aportación consiste en plantearnos que el objeto resignifica el duelo del lenguaje; el reemplazo, sustitución o representación de lo ausente, de lo que ya no vemos y que sólo nos es dado transferir en un campo de objetos inmerso en el discurso. Desde este punto de vista, el ritual sería la forma más antigua de exhibición de objetos. La emergencia del museo público viene a coronar el desarrollo del discurso racional y científico sobre el mundo objetivo porque, según hemos visto, instaura la lectura de los objetos.

Para Pomian, sin el medio del lenguaje la noción de asignar a una entidad el rol de representar a una segunda entidad que es y siempre ha sido invisible sería totalmente inconcebible. Para él, la frase “A representa a B” adquiere diferentes formas históricas. Inclusive sería preferible enfocar la cuestión de otro modo. Como que “A representa B de acuerdo con C, según la visión de C”. El rol representativo exacto siem-

pre depende del observador individual. Bajo esta luz, la siguiente tarea es determinar exactamente cuáles son las condiciones idóneas para que un grupo acepte que A representa a B, dado que B es invisible. De este modo el lenguaje funciona como un vínculo que crea uno de los dos términos que unifica y opone al mismo tiempo a ambos. Lo profano y lo sagrado, lo que se ve y lo que no se ve.

Entonces la primera mediación es la del lenguaje.

III. LA MEMORIA CONMEMORATIVA

La siguiente mediación que consideramos fundamental es la que vincula a memoria y lenguaje, para lo que el estudio de la genealogía moderna de los museos resulta muy útil.

Como sabemos, la palabra “museo” contiene una polisemia interpretativa que va más allá de las nociones conocidas que la relacionan con un determinado sentido de la muerte, del arte, la enseñanza escolar o el coleccionismo erudito. El *uso del museo* para la preservación de la memoria de un grupo o una comunidad posiblemente sea una de sus prácticas más añejas. En consecuencia, resulta una tarea ambiciosa la comprensión del museo como temporalización moderna de la memoria (dispuesta en un espacio localizado), así como de su capacidad para comunicarse mediante la escritura y cierta representación de objetos. Su estructura binaria consiste en: operar como un dispositivo de interpretaciones, y como una mediación cultural de la modernidad. Esto es, produce un campo visual significativo por la dinámica de la

70 Véanse los estudios de Kavanagh, G. (ed.), (1996: 1-14) y Wallace, M. (1996).

relación producida entre objetos y observadores, al mismo tiempo que sirve como lenguaje persuasivo para una acción determinada (conmemorar, sacralizar, ritualizar, recordar, instruir, o entretener).

En todo caso, nuestra exploración consiste en indagar qué funciones desempeña la memoria museográfica como institucionalización de la remembranza y la conmemoración en las sociedades modernas poscoloniales. Conforme a nuestras investigaciones realizadas en torno al desenvolvimiento de la museología mexicana y el nacionalismo revolucionario durante el siglo XX, hemos mostrado la contradicción intrínseca de los llamados “museos nacionales” cuando operan como reproducción simbólica de valores y certidumbres sobre la experiencia de la temporalidad, el gusto social y la jerarquización del acceso a las mediaciones. Tanto en los espacios hegemónicos europeos, como en los poscoloniales subalternos, los museos de índole histórica se conducen, en un primer momento, en un despojamiento de la mirada de sus dogmas de fe, de su tradición cultural, y en un segundo momento, resucitaron las nuevas ideologías burguesas de la identidad nacional.

Para la comprensión histórica de la morfología del museo público de historia en México se requiere el reconocimiento de una articulación que el lenguaje museográfico despliega en tres campos, a saber:

a) La *antinomía* historia/historiografía entendida como la relación paradójica que se abre entre lo que acontece y el discurso especializado de su investigación. Esto es, el museo o la ex-

pografía dispone para la observación pública el fragmento, cuadro o reliquia de lo considerado “histórico”, donde la operación de mirar ha sido cultivada por una serie de prácticas vinculadas con su adiestramiento previo de gabinete “naturalista” de curiosidades. En la escenificación museográfica, la “historia” se observa bajo la lectura de una mirada científica.

Así tenemos que el museo autoriza una *diferencia* espacial y comunicativa entre lo acontecido de la historia y lo escrito por los historiadores. La museografía *escenifica* esa diferencia temporal entre el pasado y el presente, ambos entrelazados por la mirada erudita, en primer lugar, y la mirada ordinaria de los observadores, visitantes, intérpretes o usuarios, en segundo lugar.

b) En consecuencia de lo anterior, el segundo campo consiste en el despliegue de la *historia efectual* concebida como *discurso multiforme* de lo recordado. Se trata de una memoria de las consecuencias, en lugar de las causas de los grandes acontecimientos. Es decir, hablamos de los “efectos” del pasado histórico, de lo transcurrido conforme lo recordamos.

Esto significa que la museografía despliega sentido apoyándose en la escritura como otra operación diferenciada de la mirada dirigida. Todo ello se fabula bajo el procedimiento de un programa narrativo especializado (circulaciones, señalización, iluminación, textos, etcétera) porque construye una *trama*. Una trama desenvuelta en la observación empírica del mundo físico. El prestigio de los museos históricos proviene de su autenticidad directamente observable. La historia es exhibida mediante objetos museográficos *constatativos* de la historia

acontecida. Sin embargo, ese espacio del sentido del mundo observado que llamamos “museo” erige la *mediación* de la puesta en escena de los efectos y restos de la historia. Ésta aparece dispuesta ante nuestros ojos mediante modalidades persuasivas del lenguaje museográfico que *prescientifica* o *presencializa* el pasado, lo cual significa que el observador admira/contempla/indaga desde el presente el devenir de su historia.

c) El tercer campo lo configura el *museo/monumento* entendido como el discurso pragmático de lo conservado institucionalmente. Constituye la praxis por excelencia de los museos históricos modernos. Desarrolla su reproducción simbólica mediante imágenes-objeto y rituales de visita, además de una muy activa incorporación del museo institucional a las políticas públicas de la educación y la cultura. Esta fase conservadora del museo/monumento apela básicamente a la *memoria afectada*, la emotividad política o la solidaridad y puede utilizarse con diversos fines persuasivos, ya sean contestatarios, reflexivos o autoritarios.

En consecuencia, la memoria que aparece neutralizada en los museos o sitios históricos se encuentra *situada* por los traumas, lazos o relaciones sociales y culturales, esto es, por los afectos interiorizados por otras mediaciones comunicativas. La subjetividad de la memoria social se objetiva en las conmemoraciones de la mirada metódica de la ciencia, o la mirada crítica de los historiadores.

Esta triple articulación de campos de sentido de la institución museística de la historia, en México, se realiza durante un periodo de 150 años, entre fines del siglo XVIII y la pri-

mera mitad del XX, y su resultado tangible fue haber instituido la *conservación material* del pasado, conforme a determinados cánones de representación, ciertas jerarquías sociales, así como prácticas científicas. Durante ese lapso de tiempo, México construye su modernización material y jurídica mediante una intencionalidad conservadora de su pasado ancestral. En su morfología, las transmisiones del pasado fueron dominadas por la redefinición de la identidad colectiva en manos del Estado-Nación mediante una dramatización historiográfica. En tanto país poscolonial, preserva en las alforjas de su antigüedad el trauma de la invasión, conquista y colonización castellanas y vascas de 1521 a 1821.

En consecuencia, planteamos que la memoria histórica de los mexicanos ha sido configurada por diferentes clases de *mediaciones*, como, por ejemplo, la mediación del discurso conmemorativo propiciado desde la retórica política. La celebración del “Grito” de la Independencia mexicana cada 15 de septiembre, desde el siglo XIX, es motivo de decenas de opúsculos cívicos, unos más, otros menos flamígeros. Habría otras mediaciones, como las del patrocinio gubernamental de una determinada iconografía secular, a fines del siglo XIX, que inicia la proliferación de una pintura con motivos históricos, desde una perspectiva predominantemente secular, práctica que se profundiza inclusive hasta los años de 1940-1960. También tenemos las fiestas cívicas y la erección de estatuas y monumentos, entre otras.

Las museografías de historia, arqueología y etnología, en particular, constituyen una clase de mediación significativa. Proponemos que la *memoria museográfica* tiene su propia especifi-

cidad histórica en esa triple articulación de campos ya mencionada. Se *alimenta* de la antinomia historia/historiografía; *participa* del discurso multiforme de “lo recordado”; y, finalmente, pertenece al campo del *museo monumento*. La *disposición gráfica* de “lo conmemorativo” se activa por la resignificación de la *memoria* museográfica. Por eso cabe hablar de una diferencia entre memoria histórica y memoria conmemorativa. En ésta, la rememoración de lo recordado; el duelo; el pasado repasado; la conservación de objetos-signo y la palabra absuelta (como ética de la comprensión histórica) fijan la reminiscencia en un espacio ritual de imaginarios.

Bajo esta perspectiva encontramos sumamente útil la historicidad de las observaciones museográficas, porque le permiten al investigador social encontrar localizados en lugares o espacios específicos los fragmentos reconocibles de una determinada forma del poder del conocimiento. Los objetos museográficos o las colecciones preservadas en los recintos museísticos sirven a una búsqueda de estratos y pedazos de arqueopsicología. Los fragmentos no son únicamente pedazos y residuos, sino “fragmentos” con resonancia. ¿Resonancia en las vitrinas rodeadas por muros llenos de silencio?

La palabra “resonancia” es el *eco*, aquello que aspira a expresar su proyección más allá de la enunciación. Es lo que aún queda cuando la emisión ya acabó, lo cual es una característica fundamental, por cierto, del *símbolo*. Se trata, entonces, de una figura que pretende dotar el sentido del carácter parcial de la representación. En las salas de los museos; en los nichos sagrados del origen; en los templos del arte moderno y en los templos cívicos del orden bur-

gués se instituye la observación dirigida donde se escuchan los ecos del tiempo ido. Esto significa que en el espacio solemne de la memoria museográfica hay una vida simbólica.

La investigación de las representaciones sociales es también un estudio de la difusión de los saberes, la relación entre pensamiento, comunicación y poder. El estudio de los museos puede convertirse también en el análisis social de una nueva territorialidad que consiste, más allá de la condición pública o privada del espacio museístico, en una lucha por la historicidad.

Los museos como territorios propician en ese sentido la disputa de las versiones de la historia y sucesos que le acompañan. Así como para muchos historiadores resulta importante la historia de las revoluciones, la museología histórica contribuye al estudio de la lentitud en la historia. Es decir, la investigación sobre lo que casi no cambia en las sociedades, a pesar de los movimientos telúricos de la política o las crisis financieras.

El estudio de los museos histórico-antropológicos en América Latina es un cruce de conceptos sociológicos y psicológicos, no únicamente históricos. En sus investigaciones sobre “la institución imaginaria de la sociedad”, Cornelius Castoriadis entendía el imaginario como una construcción de sistemas de clasificación, no siempre racionalmente elaborados, que guardan eficacia y coherencia tanto en su elaboración como en ciertos usos. El “imaginario” museográfico no significa que “sea la imagen de”, sino más bien una recreación incesante y principalmente indeterminada de figuras, formas/imágenes, a partir de las cuales solamente “puede referirse a algo”. El imaginario no tiene un objeto a reflejar, sino deseos a proyectar, y,

en todo caso, a elaborar mediante el simbolismo. El museo resignifica los referentes a partir de objetos muy concretos que son irreductibles a un solo significado y que únicamente en el espacio ritual adquieren su pleno sentido evocativo.

En esa ritualidad se busca comprender la interiorización de la *memoria afectada*, razón por la cual resultan fundamentales las investigaciones museológicas que incorporan procedimientos etnográficos y antropológicos. En México, la *memoria museográfica* contemporánea descansa en la *memoria afectada por recuerdos-acontecimientos*, los que operan como un canon curatorial clásico. Éstos son:

- a) la “conquista española de México”;
- b) las guerras contra los Estados Unidos de América (1846-1848) y contra la Francia de Napoleón III, de 1862-1867;
- c) la hegemonía ideológica del liberalismo secular (1867 en adelante), y
- d) el indigenismo revolucionario y posrevolucionario (1916-1948, y 1994 en adelante).⁷¹

En la distinción que hacemos entre memoria histórica y memoria conmemorativa queda por reconocer descriptivamente el *lugar trágico* de la transmisión que propicia la memoria museográfica. Ello nos introducirá de lleno al problema de la comunicación social en la historia.

Para reconocer las prácticas de las transmisiones/mediaciones se hace indispensable *situar* nuevamente el papel de la escri-

tura histórica y su relación con la enseñanza (los modos de persuasión) a través de *objetos-monumento* u *objetos-huella*. Los objetos-monumento se sitúan principalmente en el uso ritual formando parte de la escenificación de lo conmemorativo. Responden fundamentalmente a las hegemonías de la visibilidad de su tiempo y se acompañan de una serie de prácticas del orden de la mirada. En cambio, los objetos-huella sirven principalmente al conocimiento histórico, a la interpretación o la crítica. La no distinción entre ambos ámbitos objetuales puede llevar a la inmovilidad de la capacidad creativa de la interpretación histórica. En cualquier caso, los objetos museográficos son significativos. Con esos *objetos-signo* nos son dados los distintos campos del conocimiento y la percepción social del pasado.

IV. LA MUSEOLOGÍA SUBALTERNA

La última mediación es la subalternidad de la museología mexicana. ¿Por qué subalterna? Porque no nos situamos en la esfera del funcionalismo práctico con que se concibió a los museos, sobre todo, a partir de la segunda posguerra, en 1945. Por varias décadas, se han confundido operaciones comunicativas con funciones administrativas. Al institucionalizarse el museo “fuera de Europa” como canon estético de representación narrativa, se hizo de la reflexión museológica (arte, etnografía o ciencia) un conjunto predeterminado de las acciones de recolección, conservación, restauración, investigación, educación y exhibición de objetos. O, mejor dicho, se hizo abstracción del lugar so-

⁷¹ Al respecto, véase Morales Moreno, (1998). Una línea central de mi trabajo ha sido la crítica del indigenismo museográfico en su pretendido realismo estético.

cial de producción mediante un enfoque instrumental y técnico del quehacer museístico con pretensiones universales.

Así, el enfoque subalterno consiste en plantear que la museología debe insertarse en una bisagra paradigmática en que, de un lado del Atlántico (Europa occidental), los mismos materiales antropológicos, como lo ha señalado Jesús Bustamante, pueden remitir en los museos a “lo exótico”, y a “lo autóctono”, mientras que en los museos de la orilla opuesta, “se identifican con lo propio y hasta con uno mismo”.⁷² Así, de un lado de la bisagra está la mirada europea sobre las artes primarias y la extrañeza de lo desconocido, y del otro, la mirada americana de lo que se considera como propio, histórico y museable. Lo importante de este proceso que rechaza los esencialismos y la supuesta hibridez de los mestizajes es que muestra la expansión del museo como una transferencia cultural que recrea sus formas, horizontes y prácticas en lugares diferentes.

El enfoque subalterno que asumimos tampoco se detiene en la bisagra civilizatoria de las transferencias culturales entre Europa, América Latina y el Caribe. Indaga también en el interior de los nacionalismos culturales que, como ocurrió en el caso mexicano, producen sus primeras museografías arqueológicas como actos de duelo de la sociedad rural indígena. Tanto el Museo Nacional de México, fundado en 1825, como el Museo del Templo Mayor, creado en 1987, emblematican la dife-

rencia entre la modernidad burguesa y el pasado remoto azteca. El viraje estetizante de la arqueología mexicana desde la creación de la Galería de Monolitos, en 1887, hasta su suntuosa escenificación en el Museo Nacional de Antropología, en 1964, plasma la reivindicación de un pasado no europeo de teocracias sacerdotales y tiranías militares en Mesoamérica, bajo la forma de mitologías exóticas y arquitecturas monumentales que son la admiración de la mirada museográfica europea contemporánea.

Hasta aquí el museo aparece sólo como una reproducción del canon narrativo performativo del cameralismo centroeuropeo. En el momento en que esos campos visuales etnográficos y arqueológicos fueron reapropiados y transformados por una lectura local, produjeron una de las representaciones simbólicas más exitosas de la América Latina republicana. Los museos arqueológicos, históricos y etnográficos de México, en particular, produjeron escaparates persuasivos de la modernidad poseedora de una tradición antigua, escindida del contacto español.

Hacemos museología subalterna porque desde los años de 1970 en adelante, tanto el giro comunicativo, como la expansión de la institución museística a la territorialidad y las comunidades culturales subalternas llevaron a una reflexión aguda sobre el malestar de los museos en la cultura occidental. En especial, el museo de arte ejemplificaba el elitismo con que esa institución había convertido en sagrados los gustos y caprichos de mecenas, corredores y curadores del arte moderno y contemporáneo. La llamada “nueva museología francesa” produjo otras modalidades de ges-

72 Bustamante, J. (2012: 11). Véase también, Morales Moreno, L. G., “Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)”, en *ibidem*, pp. 213-238.

ción. Al mismo tiempo, se atrevió a producir una epistemología especializada sobre el modo en que las exposiciones de objetos operan fundamentalmente como una estructura binaria: la del significado, por un lado; y la del sentido, por otro. Esta postura evolucionó hacia la década de 1990, a concebir el discurso museográfico como un lenguaje performativo.

Por su parte, los estudios de museos británicos, norteamericanos y canadienses fueron mostrando el lastre que arrastran las representaciones etnográficas por su procedencia naturalista y empirista, al mismo tiempo que la antropología interpretativa mostraba la importancia de la metáfora en toda recreación etnográfica. Si hay algo que caracteriza a los procesos sociales e históricos son sus intensas dinámicas culturales, las que no se ajustan al modo fijo de exposición de los museos “de la otredad”. Aves, mamíferos e insectos disecados, junto con maniqués y ambientaciones solitarias inmóviles no logran explicar la cotidianidad del lenguaje ni las transformaciones de la vida urbana contemporánea. La historicidad inmóvil y la atemporalidad de las expografías contradicen la vitalidad de la dinámica social.

Esto explica el surgimiento, en los últimos treinta años, de diferentes museologías además de la vieja y la nueva, la crítica, la social y, ahora, la subalterna. Esta última se ubica lejos del marco de los grandes centros de poder, conocimiento y gestión de las museologías anglosajona, angloamericana, francesa, centro-europea, española, etcétera. Tampoco aspira a convertirse en una ciencia ni mucho menos. La museología subalterna consiste entonces en un enfoque específico, profundamente historio-

gráfico y conceptual, sobre la manera en que las sociedades extraeuropeas y poscoloniales adaptaron a sus estrategias comunicativas e intereses geopolíticos su devenir histórico y social. Se instala, por decirlo así, en una doble reflexión: 1) como discurso crítico de la herencia nacionalista, de cuna liberal y revolucionaria y, 2) como desconstrucción de sus mitologías más opresivas o menos democráticas. El museo histórico, en particular, se desempeña como una institución de servicio público, al mismo tiempo que despliega su poder persuasivo en la mediación cultural de la memoria social.

Por todo ello, la museología latinoamericana no debe ser pensada localmente, ya sea por países, provincias o regiones, porque ha alcanzado un lugar privilegiado de reflexión desde “su periferia”. El museólogo latinoamericano desde su mediación cultural subalterna se ha abierto al mundo, absorbiendo toda clase de influencias y devorando todos los temas.

De esta manera, la primera museología mexicana de fines del siglo XIX y principios del siglo XX entendía la historia de México mediante una representación pública de la misma. En el Museo Nacional de México de los años 1895-1940, nace la gramática objetivada de la *historia pública*. Mucho tiempo después, hacia el último tercio del siglo XX, debido a la profesionalización del oficio de historiar y, en general, de las ciencias sociales, se hizo notable la bifurcación entre historia científica y académica, e historia pública y patriótica. Se hizo compleja la distinción entre indigenismo y antropología del saber; entre nacionalismo de Estado e identidad popular; entre relato histórico y memoria conmemorativa.

Cuando situamos el museo como una forma de transmisión de relatos y valores patrióticos entablamos un diálogo con aquella museología anglosajona que planteó, desde 1971, la dicotomía del museo entre el templo y el foro.⁷³ En ese momento, aparece en la museología la distinción entre aquellos museos que pertenecen al campo de la reproducción de lo sagrado (las colecciones patrióticas); y aquellos otros que aspiran a una comunicación social amplia (las expografías profanas). Aún así, quedó suspendida la cuestión del museo como reproducción social de las nuevas jerarquizaciones culturales de la dominación simbólica burguesa.

REFERENCIAS

- Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain (2012), *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*, 1ª edición francesa 1966-1969, trads. Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Buenos Aires, Prometeo Libros, p. 302.
- Bustamante, Jesús (2012), "Museos de antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación. A modo de presentación", en *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-abril, p. 11.
- Cameron, Duncan (2004), "The Museum, a Temple or The Forum (1971)", en Anderson, Gail (ed.), *Reinventing the Museum*, Lanham, Maryland, Altamira Press.
- Castoriadis, Cornelius (1983), "La institución y lo imaginario: primera aproximación", en *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1, *Marxismo y teoría revolucionaria*, 1ª edición francesa 1975, trads. Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Tusquets.
- Coudart, Laurence (2011), "La prensa en Morelos, 1862-1910", en Crespo, Horacio (coord.), *Historia de Morelos*, t. 6, *Creación del Estado, Leyvismo y Porfiriato*, México, Navarro editores/UAEM/Congreso del Estado de Morelos, LI Legislatura 2009-2012, pp. 259-356.
- Derrida, Jaques (1995), *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, trad. Patricio Peñalver, 1ª edición en francés 1967, Valencia, Pre-textos.

73 Cameron, D. (2004, pp: 61-73).

- Dewey, John (1998), *Experience and Education: The 60th Anniversary Edition*, Indiana, KAPPA DELTA PI International Honor Society in Education, West Lafayette.
- Fernández, Macedonio (1996), *Museo de la novela de la eterna*, edición crítica, Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (coords.), Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Kavanagh, Gaynor (1996), "Making Histories, Making Memories", en Kavanagh, G. (ed.), *Making Histories in Museums*, Londres, Leicester University Press, pp. 1-14.
- Morales Moreno, Luis Gerardo (1996), "¿Qué es un museo?", en *Cuicuilco*. Revista de la ENAH, nueva época, vol. 3, núm. 7, México, INAH, pp. 59-104.
- (1998), *Ancestros y ciudadanos. El Museo Nacional de México, 1790-1925*, México, Tesis doctoral, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana.
- (2002), "De la historia cultural como objeto-signo. Presentación", en Torres-Septién, Valentina (coord.), *Producciones de sentido. El uso de las fuentes en la historia cultural*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 119-132.
- (2009), "Límites narrativos de los museos de historia", en *Alteridades*, Revista del Departamento de Antropología/UAM-Iztapalapa, núm. 37, pp. 43-56.
- (2012), "Los museos de historia mexicanos. Espejismos identitarios desde una museología subalterna en México", en *ICOM*, Revista del Comité del ICOM de España, Madrid, pp. 66-76.
- (2012), "Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)", en *Revista de Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 213-238.
- O'Gorman, Edmundo (1958), *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pomian, Krzysztof (1987), *Colletionneurs, amateurs et cureux: Paris et Vénétie, 1500-1800*, París, Gallimard.
- Prieto, Julio (2012), "De la escritura como asentamiento", en *La Jornada Semanal*, 26 de febrero, núm. 886, pp. 6-7.
- Rabasa, José (2009), *De la invención de América*, 1ª edición en inglés 1993, trad. Aldo Mazzucchelli, México, Universidad Iberoamericana/Ediciones Fractal.
- (2010), *Without History: Subaltern Studies, The Zapatista Insurgency, and the Specter of History*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press.
- Wallace, Mike (1996), *Mickey Mouse History and other Essays on American Memory*, Philadelphia, Temple University Press.

"La autoglorificación caudillesca." Representaciones del poder en la Venezuela del siglo XXI⁷⁴

Ximena Agudo

Venezuela

RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito ilustrar algunas formas de representación del poder que ponen de manifiesto el uso simbólico de la muerte como estrategia política de naturaleza proselitista. Enmarcado dentro de una perspectiva histórica, en el mismo se analizan de manera particular los eventos —sociales, políticos y simbólicos— engranados a la *performance* de exhumación de los restos de Simón Bolívar (conmemorativos del bicentenario de la independencia de Venezuela) que fueron modelando el escenario político y sociocultural venezolano de los últimos tiempos. De esta manera, se ponen en evidencia la construcción —y distorsiones— del culto a Bolívar, desde la fundación de la República a nuestros días, como recurso político de “autoglorificación caudilles-

ca”, así como el nuevo aliento que el mismo ha cobrado como expresión de los usos y abusos del poder en la Venezuela socialista del siglo XXI.

PALABRAS CLAVES

Representaciones de poder, Bolívar, autoglorificación caudillesca, muerte, socialismo del siglo XXI.

74 El presente trabajo es una versión revisada del que fuera originalmente escrito a propósito del Seminario Permanente de Museología en América Latina (SePMAL) 2010, ya que el fallecimiento de Hugo Chávez Frías (6 de marzo de 2013) representa el cierre del episodio histórico objeto de análisis en estas páginas.

I

“PATRIA, SOCIALISMO O MUERTE”

*La muerte de cualquier hombre me disminuye,
porque yo formo parte de la humanidad;
por tanto nunca mandes a nadie a preguntar
por quién doblan las campanas:
doblan por ti.*

John Donne

El proceso político vivido en Venezuela, desde diciembre de 1998, ha representado una propuesta que irrumpió la estabilidad del modelo democrático representativo. Demarcar una diferencia radical con respecto a los gobiernos precedentes fue uno de sus objetivos, razón por la cual dicho proyecto ha girado en torno a la implantación de un alegado proceso revolucionario. La propuesta se inspiró en un tipo de democracia denominada *participativa y protagónica*, caracterizada por su pretendida naturaleza “auténtica”.

Dicho proyecto encontró sus fuentes de inspiración ideológica en un amplio espectro cuyo punto de partida ha sido el pensamiento de próceres y pensadores venezolanos del siglo XIX. Entre ellos, claro está, el de Simón Bolívar cuyas ideas se (con)funden con las propuestas de luchadores tercermundistas y otras provenientes de corrientes marxistas. La ejecución de este proyecto exigió la realización de una Constituyente. En esencia, y según la Constitución aprobada en 1999 como resultado de aquélla, su fin supremo fue la “refundación de la República”.

Propósito el anterior que resume seminalmente la noción de *renacimiento*. La resu-

rección de la República. Aquella que, una vez finalizada la guerra de independencia, debía asumir su destino histórico. Rumbo que casi se vio perdido entre 1814 y 1817 gracias a la irrupción de pardos y esclavos en lucha por sus intereses. Nos referimos a una República llamada a dar respuesta a las aspiraciones populares. Anhelos muchos de los cuales reclaman satisfacción aún hoy en día con denodado vigor y renovada vigencia.

Entonces, los hombres encargados de dirigir dicho proceso provenían de los sectores menos evolucionados de la burguesía terrateniente y comercial. Sin soluciones que ofrecer, cabalgaron sobre aquellas ofrecidas por el movimiento emancipador, consustanciados con la figura del “gran caudillo”, Simón Bolívar, cuyo prestigio dominaba de manera absoluta el ámbito ideológico y sentimental de la nación (Carrera Damas, 2003: 47). Reestructurar el orden para su propia estabilidad fue la principal tarea de aquellos hombres, aun antes de satisfacer las aspiraciones populares. El programa emancipador de Bolívar fue así el instrumento de unificación política y tranquilidad social. Como tal sirvió para todos los usos del poder y, por consiguiente, se transformó en palanca para el ejercicio del mismo, aun en los tiempos por venir.

No obstante, las aspiraciones de los sectores más populares y la muy arraigada reivindicación de una justicia equitativa ajena a la arbitrariedad, tan afirmada en el proyecto emancipador, desembocaron en un poder judicial supeditado por entero al nuevo despotismo del dinero. Ya cumplida la primera década de la nueva República,

se había constituido una oligarquía con influencias en el gobierno; compuesta principalmente de un grupo adueñado de los puestos públicos sin querer soltarlos [...En el bien de dicho grupo] inmolábanse a menudo los derechos de los ciudadanos, las preciosas conquistas de la libertad civil, la justicia de los tribunales y la soberanía del pueblo [...]. El jefe de esta oligarquía, no otro que un caudillo armado del pueblo [...] ambicioso hasta la muerte de poder y mando, bien que sin cualidades de administrador y hombre de Estado, habíase hecho y confirmado autócrata [...] y como tal concentraba en sus manos todos los poderes, y distribuía a su propio arbitrio los nombramientos de todos los empleados civiles, consulares y diplomáticos, y los del Ejército...(Laureano Villanueva,⁷⁵ citado por Carrera Damas 2003: 47).

Una dictadura oligárquica y clasista fue el resultado que, en nombre del proyecto emancipador, se enmascaraba bajo las formalidades del orden constitucional.

Para muchos analistas no hay fronteras entre aquel pasado y el presente en virtud del sinnúmero de similitudes en cuanto a tipos de liderazgo, intenciones políticas e, incluso, omisiones.⁷⁶ Particularmente notable cuando de la reificación de la fundacionalidad de la patria se trata. Así, las promesas, esperanzas y expecta-

tivas, una y otra vez fracasadas, y que alguna vez nutrieron el proyecto republicano, son resucitadas cíclicamente a través de la exaltación febril de un tiempo glorioso, poblado de épicos héroes con ajuar de muerte. “El culto a los héroes es siempre un culto de muerte” sostienen algunos entendidos (véase Torres, 2009: 16).

Basados en la creencia de que aquellos que parecen no temerle a la muerte la hacen penetrar en las filas enemigas, quien se detenga a hurgar los sustratos de la consigna “Patria, socialismo o muerte”, la misma que durante doce años entubó el frenesí revolucionario en Venezuela, podrá comprender el porqué de la espectralidad y de la violencia de algunas prácticas sociales oficialistas venezolanas en el siglo XXI.⁷⁷

⁷⁵ Médico, político y biógrafo venezolano (1840-1912). Fue rector de la Universidad Central y ministro de Instrucción Pública. Se desarrolló básicamente en el género biográfico de algunos próceres venezolanos.

⁷⁶ Para una versión sintética de las apreciaciones sobre el régimen revolucionario venezolano de algunos especialistas venezolanos véase en adnmundo.com, bajo el título “Para los analistas el régimen chavista concentra poder y lo ejerce arbitrariamente” (23 de enero de 2007). Vínculo: (http://www.adnmundo.com/contenidos/chavez_gabinete_ministros_elite_incondicional_lealtad_pi_230107.html), consultado el 10 de agosto de 2011.

⁷⁷ Consigna de una singular influencia en las prácticas de “reterritorialización ideológica” de los espacios públicos, a través del “muralismo comunitario” de algunas organizaciones o “colectivos” oficialistas. Véase Agudo, Ximena (2006), “El espíritu del 23 de enero. Entre pictografías y reterritorializaciones”, en Colina, Carlos (comp.), *Ciudades locales. Estética de la vida cotidiana en las urbes urbanas*. Caracas, Ediciones Ininco/FHE-UCV. Protagonistas, durante el gobierno de Hugo Chávez, de los más violentos episodios armados en contra de la Universidad Central de Venezuela, Patrimonio Artístico de la Humanidad; así como en contra de periodistas, de importantes medios de comunicación privados, de instituciones religiosas y de manifestaciones pacíficas de ciudadanos inconformes con las políticas gubernamentales en Venezuela. Véase: YouTube: *Grupos armados del chavismo arremeten contra la UCV*: (<http://www.youtube.com/watch?v=IV11EX6DkgQ&playnext=1&list=PL971D7BA76973ADBD>) y *Globovisión atacada por Lina Ron y su banda armada* en: (<http://www.youtube.com/watch?v=USSRfdGDIRk&feature=related>).

II

LOS HÉROES: ESPÍRITUS DE MUERTOS INTRANQUILOS

los héroes son una suerte de fantasmas o espíritus de muertos intranquilos... que hamletianamente nos convocan, nos persiguen e impiden el sueño del ciudadano laborioso.

Rafael López Pedraza

Doce años después de la muerte de Bolívar, José Antonio Páez, entonces presidente de Venezuela, se contaba entre los responsables del destierro del Libertador y del desmantelamiento de la Gran Colombia Bolivariana. Pero una vez recrudecidas las dificultades de un proyecto que no supo honrar el del Libertador, izado como propio, Páez solicitó al Congreso la repatriación de los restos de Bolívar. Oportuna forma de transferir al héroe de la patria la tarea de restituir el fracaso del proyecto republicano en marcha, en nombre de una unidad nacional seriamente amenazada.

Pues bien, en los albores del bicentenario de la Independencia (doce años después de haber asumido el mando al frente de la “Quinta República”) —en medio de un conjunto crítico de problemas que han venido minando la paz ciudadana—,⁷⁸ Hugo Chávez Frías, el mandatario venezolano, dispuso la exhumación de los restos del Libertador. No obstante ser de cono-

78 Para una sintética descripción de cada uno de estos problemas, véase [guia.com.ve](http://www.guia.com.ve), Temas de Actualidad en Venezuela. Vínculo: (<http://www.guia.com.ve/actualidad/>), consultado el 10 de agosto de 2011.

cimiento público que Bolívar murió de tuberculosis, el 17 de diciembre de 1830 en la ciudad colombiana de Santa Marta, investigar las causas de la muerte del Libertador fue el argumento utilizado por el presidente para llevar adelante tan extravagante tarea. Según él, su muerte se habría producido “en circunstancias misteriosas” y podría haber sido un asesinato perpetrado por “la oligarquía” neogranadina.⁷⁹ Como podremos apreciar, Páez no fue el único, ni el hoy fallecido presidente, Hugo Chávez, menos osado que otros de sus predecesores, en sus intenciones de hacerse del imaginario bolivariano, haciendo uso de la muerte, para sortear las vicisitudes que pueden poner en tela de juicio la continuidad en el poder.

El bautismo institucional de la *religión bolivariana* va de la mano de la exaltación de otro gobernante, Antonio Guzmán Blanco (1870-1888),⁸⁰ El Ilustre Americano. Persuadido de

79 Curiosamente, el vicepresidente de Venezuela, Nicolás Maduro, en rueda de prensa global del alto mando político y militar, ocurrida un día antes del anuncio oficial del fallecimiento de Chávez (6 de marzo de 2013), acusó a los “enemigos históricos” del presidente de haberle “provocado” el cáncer que truncó su carrera política. Véase, entre otras fuentes noticiosas, CNN en español. Vínculo: (<http://cnnespanol.cnn.com/2013/03/05/consejo-de-ministros-y-alto-mando-militar-de-venezuela-dan-conferencia-de-prensa/comment-page-1/>), consultado el 5 de marzo de 2013.

80 Militar y político, gobernó el país entre 1870 y 1888. Bajo el signo del caudillismo americano, llevó a cabo un proceso “civilizador” que impulsó la educación pública, gratuita y obligatoria; instauró el registro y el matrimonio civiles; promovió la protección de las ciencias y las artes, y llevó a cabo la ejecución de grandes obras: el ferrocarril Caracas-La Guaira, el Teatro Baralt de Maracaibo y el balneario de Macuto. Luego de visitar París (1864), reprodujo en Caracas parte del ornato europeo: el Palacio Federal Legislativo, la fachada y el paraninfo de la Universidad (hoy Palacio de las Academias), el Teatro Municipal, el Templo Masónico y la Basílica de Santa Teresa.

que los sentimientos patrióticos y nacionalistas avivan los dispositivos del poder, activó una estrategia de recuperación de la unidad nacional haciendo uso de la memoria bolivariana. Las llamadas “fiestas patrias” o “fiestas bolivarianas”, programadas para el primer centenario de la Independencia, se convirtieron en los espacios fundamentales de congregación nacional debido a su enorme poder simbólico, capacidad de difusión de imágenes y objetos, al tiempo que prefiguraron el inventario memorial-identitario de la nación (véase Calzadilla, 2004).

Para el último trimestre de 1874, en una coyuntura de virtual guerra civil, este otro caudillo, de gustos afrancesados, concentró sus mejores energías para celebrar con toda magnificencia la segunda apoteosis del Libertador: la inauguración de su monumento ecuestre en la Plaza Bolívar de Caracas. En 1876 se celebró, también en la capital, la tercera de aquéllas: el traslado de sus cenizas desde el mausoleo familiar, en la catedral caraqueña, hasta el Panteón Nacional, igualmente erigido para la ocasión. De esta manera, Guzmán Blanco pretendió forjar la ilusión de una unidad plena y armónica entre todos los ciudadanos, como si ello pudiese cancelar las desgarradoras diferencias internas. El culto a Bolívar se instituyó, así, como autoglorificación de cuanto caudillo se hace del poder con afanes despóticos (Caballero, 2002: 23).⁸¹ Una mane-

81 Debemos a Manuel Caballero la noción de “autoglorificación caudillesca” con la que se identifica el título del presente artículo y la tesis central del mismo. Profesor titular jubilado de la Universidad Central de Venezuela, falleció el 12 de diciembre de 2010, luego de una muy fecunda trayectoria como escritor, historiador y periodista. Fue distinguido con el Premio Nacional de Periodismo y el Premio Nacional de Historia en 1994, y fue miembro de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela desde 2005.

ra de erigirse ante la mirada del *pueblo* como “un otro Libertador”. Suerte de *alter ego* de quienes se ven a sí mismos como héroes continentales.

Se pregunta el historiador Pino Iturrieta si tales ejecutorias iniciales —y las actuales por extensión— no son evidencia de un culto subordinado a los más groseros términos; reflejo de demasías, chifladuras y desvergüenzas de esta especie de religión, tanto en sus primeros capítulos como en los posteriores (Pino Iturrieta, 2003: 53).

Una apoteosis, aun de mayores proporciones que el traslado de los restos de Bolívar de Santa Marta a Caracas, y su posterior peregrinación hasta el Panteón Nacional, se preparó, en 2010, para el bicentenario de la gesta emancipadora en Venezuela: la exhumación de los restos del Libertador. Analizar su composición genética; confirmar su identidad y su presunto asesinato por la oligarquía colombiana fueron los argumentos de la ocasión. De la mano del caudillismo local, los restos del héroe patrio no terminan de hallar la paz.

En esta oportunidad, manoseados, sus huesos fueron el objeto de culto, y su destino el traslado del Panteón Nacional a una nueva morada: el Mausoleo del Bicentenario.⁸² Agotadora peregrinación del héroe en la ruta sin fin de la autoglorificación caudillesca. Como dato curioso, para la celebración del centenario y con el traslado de los restos al Panteón Nacional, destaca Pino Iturrieta como gran evento el en-

82 Inicialmente prevista su inauguración para el 5 de julio de 2011, fecha de la firma del Acta de Independencia, su construcción se ha visto inexplicablemente demorada. Luego de sucesivos y fallidos anuncios de apertura, para la fecha del fallecimiento de Hugo Chávez Frías aún no había sido inaugurado.

cendido de las primeras bombillas eléctricas de la ciudad capital. Expresión de la incorporación de Venezuela a la modernidad; de la desaparición del atraso, en el marco del “orden y progreso” que sirvió de consigna positivista al gobierno guzmancista. En contraste, el bicentenario se celebró en Venezuela en medio de una crisis de energía eléctrica sin precedentes desde los tiempos de aquellas primeras y débiles bombillas; la mayor y más grave crisis de oscuridad nacional.⁸³

Posterior al guzmancismo, durante la férrea dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935),⁸⁴ y aprovechando los cimientos echados por el afrancesado régimen guzmancista, se amplió la heroica imagen oficial del Libertador:

83 “La crisis eléctrica se ha manifestado a través de grandes apagones que han paralizado a ciudades, regiones y en muchas ocasiones a casi todo el país, impactando a la producción y la vida cotidiana de millones de personas... Para muchas familias y comerciantes son pérdidas que no podrán reponer con facilidad y que Corpoelec no pagará.” Segmento del informe presentado por catorce especialistas (19 de julio de 2011) de la Mesa de la Unidad Democrática (MUD) y autores del capítulo sobre políticas públicas para el sector energético, promovidas por el candidato unitario de la Unidad Democrática ante los comicios presidenciales (véase “Mesa de la Unidad presentó equipo para el área energética”, en (<http://josealler.blogspot.com>), consultado el 1 de agosto de 2011. Se estima que la presente crisis eléctrica ha sido la peor en la historia del país. Luego de un apagón que nuevamente dejó sin energía eléctrica a 12 estados de la nación el 27 de febrero de 2013, el coordinador de la Comisión de Electricidad de la Mesa de la Unidad, presentó un balance en el que alerta sobre los apagones masivos por venir. Véanse, entre otras fuentes noticiosas: (<http://www.diariolavoz.net/2013/02/28/mud-en-materia-electrica-los-hechos-nos-dan-la-razon>); (<http://elimpulso.com/articulo/venezuela-se-enfrenta-a-la-peor-tesis-electrica-en-toda-su-historia>), consultadas el 28 de febrero de 2013.

84 Militar y político, gobernó desde 1908 hasta su muerte, en 1935. Reformó varias veces la Constitución para mantenerse en el poder y llevó a cabo un gobierno sin libertades

la recopilación y publicación de la correspondencia de Bolívar; la promoción de la investigación minuciosa de su actuación como jefe militar; y el rescate de la casa natal del Libertador en Caracas, convertida, para la época, en un templo dedicado a la exaltación de la memoria del Padre de la Patria.

Durante el difícil periodo de transición que siguió a su muerte (1935), el nuevo presidente, general Eleazar López Contreras,⁸⁵ se declaró abiertamente “bolivariano” ideológica e intelectualmente. A falta de una doctrina más precisa, hizo de Bolívar la referencia visible de la política oficialista. Erigió la entonces recién fundada Sociedad Bolivariana de Venezuela en “institución pública nacional” y auspició la formación de “agrupaciones cívicas boliva-

ni derechos ciudadanos. Su gobierno encontró una férrea oposición en la llamada “generación del 28”, representantes del movimiento estudiantil de la época y liderado por figuras que alcanzarían su plena estatura política con la instauración de la democracia en Venezuela. Durante su gobierno se produjo la transición de la Venezuela agropecuaria a la Venezuela minera monoprodutora. Ejerció la dictadura más prolongada en la historia venezolana, durante la cual se comenzaron a desarrollar medidas (formación de un Ejército nacional, creación de una extensa red vial nacional, establecimiento de la hacienda pública), que si bien sirvieron para su consolidación en el poder, también marcaron la ruptura definitiva del país con el siglo XIX.

85 Con la muerte de Gómez (17 de diciembre de 1935) culmina una de las más feroces dictaduras de la historia venezolana y del periodo “caudillista”. Corresponde al general Eleazar López Contreras, ministro de Guerra y Marina, encargarse de la presidencia hasta el final del periodo gomecista (19 de abril de 1936). Electo en las elecciones presidenciales para el periodo 1936-1943, él mismo solicitó la reducción a cinco años del periodo presidencial. Heredero de un régimen dictatorial, decidió orientar el país hacia la democracia: autorizó la libertad de expresión; permitió la existencia de partidos y sindicatos; reconoció el derecho a huelga; promulgó una ley del trabajo más moderna e instituyó el Seguro Social Obligatorio.

rianas”. Según el juicio de Machado de Ace-
do, tuvo la habilidad de incorporar el nombre
de Bolívar a su programa. El único símbolo de
trascendencia, en el contexto de una Venezue-
la mayoritariamente analfabeta, desinformada,
influenciada e influenciada por líderes de per-
fil caudillesco (Harwich, 2003: 15).

Ello era prueba del éxito logrado desde
hacia medio siglo en hacer de Bolívar el común
denominador de la nacionalidad. Además, el
bolivarianismo político podía ser utilizado,
como ideología nacional, frente a otras formas
ideológicas, extranjeras o extranjerizantes,
como el marxismo.

Aun así, el programa emancipador de Bolí-
var se sumó a las luchas revolucionarias de la dé-
cada de los sesenta del siglo XX. El filósofo marxista
venezolano J. R. Núñez Tenorio, en su ensayo
Bolívar y la guerra revolucionaria (1969), sostiene
que la guerra de independencia había sido auténti-
camente revolucionaria, tanto por sus métodos —la
guerra de guerrilla— como por sus metas. En tal
sentido, los nobles propósitos libertarios de Bolívar
habían sido desvirtuados desde los inicios de la
vida republicana hasta bien entrado el siglo XX. Por
lo tanto, era sagrado deber del pueblo venezolano
y de sus líderes retomar los ideales originarios de la
emancipación; redimir el sueño bolivariano de una
Venezuela y de una América libres del yugo del im-
perialismo y del coloniaje: “Sin faltar a la verdad,
Bolívar pudo siempre decir yo soy la revolución;
en mí se encarna la República. ¡Reencarnemos
nosotros a Bolívar!” (Núñez Tenorio, 1969: 179). Se
comprende pues que hasta una de las brigadas
de las Fuerzas Armadas Revolucionarias Colom-
bianas (FARC) ostente el nombre de Simón Bolívar
(Harwich, 2003: 18-19).

El uso y el abuso de Bolívar no han teni-
do límites ni pudor desde la primera República a
nuestros días. En fin, Fidel Castro, Augusto Pino-
chet, socialdemócratas, comunistas, ultraizquier-
distas, sacerdotes y hasta terroristas se cuentan
entre quienes se han declarado “bolivarianos”.

De ahí que el historiador Germán Carrera
Damas afirme que la conciencia histórica del ve-
nezolano deambule y se debata entre la adoración
del héroe nacional-padre de la patria, benévolo, y
el rechazo del antihéroe nacional-padrote de la pa-
tria. El primero, el abnegado libertador, modelo de
lo discrecional y autoritario, vuelto símbolo de efica-
cia e instituido como tal, legalmente, durante el ré-
gimen democrático de finales de la década de los
sesenta en el siglo XX. El segundo, vesánico opre-
sor, arquetipo del despotismo, con disposición de
engendrar sucesor. Adhiere Carrera Damas a este
perfil, por obra y personalidad, a Antonio Guzmán
Blanco, Cipriano Castro,⁸⁶ J. V. Gómez, E. López

⁸⁶ Militar y político venezolano. Al estallar la revolución Le-
galista (1892) se exilió a Cúcuta. Allí constituyó una milicia
de 60 hombres e invadió Venezuela el 23 de mayo de 1899.
La insurrección, conocida como “Invasión” de los Sesenta”,
estuvo dirigida contra el gobierno de Ignacio Andrade
(1888-1899). Entró victorioso en Caracas el 22 de octubre.
La Asamblea Constituyente Nacional lo declaró presidente
interino (1901) y presidente constitucional de la República
(1902-1908). El principal suceso que marcó su gobierno fue
la crisis por la suspensión del pago de la deuda externa de
Venezuela, que se saldó con el bloqueo del puerto de La
Guaira por buques de guerra alemanes e ingleses, y con el
bombardeo y saqueo de la fortaleza de Puerto Cabello. La
intervención de los Estados Unidos, al amparo de la doc-
trina Monroe, acabó con esta crisis. En noviembre de 1908
viaja a Alemania para a una riesgosa operación quirúrgica
y deja en el poder transitoriamente al vicepresidente, ge-
neral Juan Vicente Gómez, quien da un incruento golpe de
Estado (19 de diciembre de 1908) y se mantuvo en el poder
hasta 1935. Castro no regresó al país.

Contreras, I. Medina Angarita⁸⁷ y M. Pérez Jiménez y al teniente coronel, primero golpista y luego sobreesido, Hugo Chávez Frías (2007: 203).

Pensar sobre Bolívar en Venezuela requiere coraje, alerta Aníbal Romero (Romero, 2001: 2). Su figura debe ser revaluada, a la luz de interpretaciones equilibradas, ya que su trayectoria, logros y sentido de sus ejecutorias se han ido mistificando en proporción directa al culto casi religioso del que ha sido objeto. Fantasías y quimeras obstaculizan la verdad histórica y favorecen la manipulación ideológica del pasado.

87 Militar y político, fue presidente de la República entre 1941 y 1945. Continuó el proceso de democratización iniciado con López Contreras tras la muerte de Gómez. Se propuso gobernar dentro de los límites de la ley; continuar la labor de normalización política del país; continuar y aumentar el plan de obras públicas; avanzar la estructura educativa del país; fomentar la actividad tributaria y luchar contra la malversación y el peculado; mejorar las relaciones entre patronos y trabajadores y la protección de los sectores más necesitados de la población. Debido a diferencias ideológicas con las cúpulas militares y con los partidos políticos fue derrocado el 18 de octubre de 1945: resultado de una coalición entre militares jóvenes miembros de la Unión Patriótica Militar liderados por Marcos Pérez Jiménez y el partido Acción Democrática dirigido por Rómulo Betancourt. El golpe tuvo como principal justificación la no instauración del sufragio universal directo y secreto para la elección presidencial. Pero se estiman causas más profundas, como la moderación política del presidente, y las condiciones de insatisfacción de la plana castrense por sus condiciones salariales, el régimen de promociones y lo obsoleto del parque militar, entre otros factores.

III

DEL TANATORIO AL MAUSOLEO

*Padre, le dije,
¿Eres o no eres o quién eres?
Y mirando al Cuartel de la Montaña
dijo: Despierto cada cien años
Cuando despierta el pueblo.*

Pablo Neruda, “Un canto para Bolívar”

Los venezolanos despertaron sorprendidos el viernes 16 de julio de 2010 al conocer que, entre gallos y media noche, una comisión de científicos venezolanos y extranjeros realizaría una exhumación de los restos del Libertador en el Panteón Nacional. Se trataba de comprobar si realmente el mismo había fallecido en 1830 víctima de la tuberculosis, como fue diagnosticado.

El entonces presidente Chávez Frías, inspirado en “Un canto para Bolívar” (Pablo Neruda, 1950) se encargó, mediante cadena televisiva, de mostrar y narrar este convite con la muerte a través de dos entregas de un mismo videoespectáculo.

Con la voz *en off* del presidente de la República, cual locutor de programa de concursos dominicales, se pudo ver a efectivos militares marchando con ropa especial (overoles blancos, guantes quirúrgicos y mascarillas en el rostro) alrededor del sarcófago bajo el tutelaje ministerial, poco antes de levantar la tapa del féretro.⁸⁸

88 Para la reproducción del video que aquí se describe, véase *Exhumación restos de Simón Bolívar*, en YouTube: (<http://www.youtube.com/watch?v=X0ndyC8DvJY>), consultado el 3 de octubre del 2011.

El anuncio de tan excéntrico e inesperado evento se hizo a través de los medios oficiales y la cuenta de Twitter del comandante presidente de Venezuela a la una de la madrugada.

El primer acto del videoperformance, cuidadosamente calculado, al son del himno nacional, permitió distinguir la bandera que cubría la placa que resguardaba el sarcófago, otrora confeccionada en Inglaterra y colocada en 1972, durante el gobierno de Rafael Caldera.⁸⁹ Los militares, plegando cuidadosamente el pabellón nacional, dejaron ver la manta negra que cubría los restos del Libertador desde 1842.

⁸⁹ Fue candidato presidencial a la República seis veces y resultó electo en dos de ellas. Su nombre está vinculado al establecimiento y consolidación de la democracia venezolana en el siglo XX. Durante su último gobierno (1994-1999) fueron sobreesidos y liberados los militares responsables de los intentos golpistas de 1992. Agrupados en el partido político Movimiento V República (MVR), al mando de Hugo Chávez lograron su victoria en las elecciones presidenciales de 1998. Caldera, fallecido en diciembre de 2009, dejó mensaje póstumo en el que pidió perdón por sus errores. Para una breve crónica de estos eventos véanse respectivamente: (<http://www.monografias.com/trabajos91/historia-cotemporanea-venezuela/historia-cotemporanea-venezuela3.shtml#ixzz2MyqJroFA>); (http://www.eluniversal.com/2009/12/24/pol_ava_caldera-dejo-mensaje_24A3228693.shtml). Cuentan entre las iniciativas de Caldera: la política de pacificación que facilitó la reincorporación al juego democrático del Partido Comunista de Venezuela y del Movimiento de Izquierda Revolucionario, en armas desde 1960; la reforma educativa; la nacionalización del gas y la regionalización del desarrollo; los programas de construcción de viviendas y de promoción popular y la “Conquista del Sur”. En lo internacional: la suspensión de la denominada doctrina Betancourt (la cual establecía una especie de cordón sanitario en torno a los regímenes no surgidos de elecciones democráticas) por la política de “solidaridad pluralista” latinoamericana; la promoción de la idea de una “justicia social internacional”; la distensión con los países comunistas, incluida Cuba.

En la segunda entrega, también en cadena global en horas nocturnas, el presidente se hizo de nuevo del micrófono. Narró cómo se retiraba el manto negro que resguardaba los sagrados restos. Señaló que tras la apertura del sarcófago se encontró: una bota, los restos de una camisa del Libertador, cabellos y su dentadura perfecta. Sin pudor alguno, la osamenta completa del Libertador quedó, finalmente, expuesta ante el estupor nacional y mundial.⁹⁰

Aparentemente conmovido, el presidente dijo que lloró al ver los restos de la inspiración de su revolución bolivariana:

“Viva Bolívar!... No es un esqueleto. Es el gran Bolívar que ha vuelto” (Chávez, 17 de julio de 2010, Notitarde.com).

“Les digo: tiene que ser Bolívar ese esqueleto glorioso, pues puede sentirse su llamarada. Dios mío. Cristo mío” (Chávez, 17 de julio de 2010, Venezuelaysu historia.blogspot.com).

Mística comunicación entre dos elegidos:

“El Presidente vio una llamarada debido a la cual verificó, sin espacios para la duda, la identidad de los restos del cadáver y se apresuró a comunicarla... como para que los feligreses se enteraran de una especie de reencontro sublime entre el añorado Libertador y el anhelado sucesor, de una comunicación extrasensorial entre el padre y el hijo” (Pino Iturrieta, 31 de julio de 2011, eluniversal.com).

⁹⁰ Para la reproducción de este segundo video véase: *Osamenta del Libertador Simón Bolívar*, en YouTube: (<http://www.youtube.com/watch?v=mNzFYyv8eYI>), consultado el 3 de octubre de 2011.

Ambos videorrituales sirvieron de preámbulo para las ejecutorias de los científicos forenses. Verificar talla y sexo fue una de sus tareas. Extrajeron muestras dentales, una costilla y otras partes para determinar el ADN y poder comprobar si efectivamente el Libertador, gracias a la duda oportunamente plantada por el presidente venezolano, había sido víctima premeditada de sus enemigos grancolombianos. Es de hacer notar que estas labores científicas, adicionalmente, servirían para la elaboración de un *software* especializado para recrear virtualmente el rostro de el Libertador a partir de su osamenta. Compararlo con la iconografía que se conoce de Bolívar fue su finalidad.⁹¹ El 24 de julio de 2012, en medio de los actos por el 229° aniversario del natalicio de Simón Bolívar, Hugo Chávez develó la imagen digitalizada del nuevo rostro del Padre de la Patria.⁹²

91 Para mayores detalles, véase el informe del vicepresidente de la República de Venezuela, ante el presidente Hugo Chávez; así como cada una de las acciones realizadas por el equipo forense que trabajó en el procedimiento. En Telesur el 17 de julio de 2010: (<http://www.telesurtv.net/noticias/noticias/75297-NN/detalles-de-los-hallazgos-de-exhumacion-de-simon-bolivar/>), consultado el 3 de octubre de 2011.

92 En opinión del historiador Elías Pino Iturrieta se trató, más que de hacer un trabajo fidedigno, de fabricar una imagen susceptible de funcionar en un comprensible proyecto de naturaleza política. Consúltese el artículo del historiador al respecto, “¿El nuevo rostro de Bolívar?” publicado en *El Universal*, el 29 de julio de 2012. Vínculo: (<http://www.eluniversal.com/opinion/120729/el-nuevo-rostro-de-bolivar>), consultado el 1 de marzo de 2012. Véanse fotos de la imagen digitalizada del nuevo rostro de Bolívar, entre otras fuentes, en: (<https://www.google.com.mx/search?q=el+nuevo+rostro+de+bolivar&hl=es&sa=N&tbo=isch&tbo=u&source=univ&ei=Ap07UcHcNMqcrAHV4oC4Dw&ved=0CDc-QsAQ&biw=1024&bih=544>); (<https://www.google.com.mx/search?q=el+nuevo+rostro+de+bolivar&hl=es&sa=N&tbo=isch&tbo=u&source=univ&ei=Ap07UcHcNMqcrAHV4oC4Dw&ved=0CDc-QsAQ&biw=1024&bih=544>).

Volviendo al videoperformance, una vez concluido... “Lo vamos a poner en urna de oro” proclamó el presidente (Notitarde.com, 17 de julio de 2010). Los restos de Bolívar tendrían nueva urna. Ahora, de metacrilato al vacío, material escogido por su transparencia y resistencia. “Tornillos de oro de la Guayana venezolana”, “madera de cedrillo llanero” para recubrir el sarcófago de metacrilato, y una nueva bandera con ocho estrellas,⁹³ “hecha a mano por artesanos y tejida con hilos del país” serían, en sustitución del manto negro y la bandera de hilo inglés, los signos “antiimperialistas”. Inicio de una nueva era en esta suerte de peregrinación perpetua. Atrás habrían de quedar los cien años del Panteón Nacional.

Luego de su simbólica resurrección televisada, Bolívar será otra vez sepultado. Como otras tantas veces antes, desde su llegada de Santa Marta, se le ha destinado una nueva morada. El Mausoleo Bolivariano. Su inauguración, prevista para la fecha conmemorativa de la firma de la Independencia de Venezuela (5 de julio de 2011), debía ser coronada con el traslado de los restos del Libertador. Sin embargo, la marcha triunfal fue pospuesta hasta el 17 de diciembre de 2011, fecha en que se conmemorarían 181 años de su muerte. Hasta el día de hoy ni el Mausoleo ha sido concluido, ni los restos del

93 El 7 de marzo de 2006, la Asamblea Nacional modificó y sancionó la Ley de Símbolos. Establece que se añada una octava estrella a la bandera nacional en representación de la provincia de Guayana. Decreto del Libertador (20 de noviembre de 1817) que no se hizo efectivo en su momento. Además, se realizaron otros cambios en los cuarteles del escudo nacional (i. e., el sentido de dirección del caballo blanco de derecha anteriormente a izquierda en la nueva versión), así como el cambio del nombre de República de Venezuela a República Bolivariana de Venezuela.

Libertador han sido trasladados a su última morada. Ésta, una especie de nave de unos 60 m de largo que se elevará en la parte posterior del Panteón Nacional. Museográficamente hablando, estará iluminada con “el sol durante el día y la luna y las estrellas durante la noche”. Una iluminación cenital permitirá que la luz proyectada incida de forma vertical, con el fin de producir “un efecto muy especial en el lugar”. Dícese que el diseño en cuestión evoca al Panteón de Agripa, o Romano, en Italia.⁹⁴

Es decir, es plausible suponer para Bolívar un espacio cosmogónico que simbolice el universo, que comunique el mundo terrenal con el cielo, al hombre con la divinidad. Un lugar merecedor sólo de emperadores; destinado a quien ahora en urna transparente será como aquéllos: una deidad congelada detrás de su vitrina a la vista del pueblo. Una iniciativa no poco frecuente, ya que parece emular el culto a despampanantes personajes del siglo XX; dictadores adorados como dioses, para quienes se exige sumisión y silencio en horarios de visita: señal de sumo respeto. Momificados en urnas de cristal, para consumo de turistas, son exhibidos estos cuerpos en el interior de suntuosos y magníficos mausoleos propios. El huésped de este monumento bolivariano no estará sólo una vez musealizado de sus restos. Lenin (1924), Ho Chi Min (1975), Mao Tse Tung (1976) y Kim Il Sung (1994) dialogarán con él desde sus propias vitrinas.

94 Para mayores detalles sobre la construcción del mausoleo, véase el informe del ministro responsable en: Agencia Venezolana de Noticias, Caracas, 26 de junio de 2011, AVN, (<http://www.avn.info.ve/node/64441>), consultado el 2 de julio de 2011.

IV

LA CONFISCACIÓN DE LA MEMORIA

se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres.

Jaques Le Goff, *El orden de la memoria*

Como se ha sostenido, la manipulación de la figura de Bolívar ha sido una constante en la historia política de Venezuela. Todos los gobernantes le han apostado a Bolívar y, de manera muy espectacular, el teniente coronel que presidió a Venezuela durante los primeros quince años del segundo milenio en curso. No sólo extendió el uso de la palabra socialista, para diferenciar su política de las de sus predecesores, sino que propuso la masificación del epónimo bolivariano: “se marcha bolivarianamente, se come carotas⁹⁵ bolivarianas, y hasta la Carta Magna es bolivariana”, pese a sus múltiples y constantes violaciones por parte de las esferas mismas del gobierno. Pero las fronteras entre la masificación y la banalización son porosas y, continúa Mora García, “conlleva el riesgo de la destrucción del símbolo mismo”. Por lo tanto, un “Bolívar manoseado podría devenir paradójicamente en una nueva muerte, la muerte de Bolívar como símbolo” (Mora García, 2005: s/n).

No es casualidad que la *performance* de la exhumación de los restos del Libertador,

95 Vocablo del habla venezolana con el cual se designa a un generalizado tipo de leguminosas americanas, en sus variedades blanca, roja o negra, conocidas como *porotos*, *frijoles*, *habichuelas* o *judías* en otras regiones continentales.

bajo la simbólica alianza cívico-militar tutelada por el mandatario nacional, en heterodoxo rol de curador-animador, se haya producido durante el punto más crítico de una larga curva de tensiones con la vecina república de Colombia.⁹⁶

Plantar la idea de que Simón Bolívar pudo haber sido asesinado en Colombia —como recientemente, en los albores de la muerte, se atribuyó la “inoculación” del fatal cáncer de Chávez a sus enemigos— y reiterar dicha especie a propósito de la exhumación de los restos de Bolívar, no es otra cosa que una estrategia para aglutinar a partidarios y seguidores en coyunturas electorales. En aquel momento, las circunstancias se vislumbraban poco favorables a la imagen de la gestión gubernamental en general, y presidencial en particular, en lo que respecta a las políticas internas y a las maltrechas relaciones colombo-venezolanas.

Con respecto a las primeras, la *performance*, justificada como preámbulo de la conmemoración del bicentenario, se produce de cara a las elecciones legislativas en Venezuela, previstas para septiembre de 2010. Elecciones que anunciaban un posible descalabro electoral para las fuerzas oficialistas y que, en efecto, una vez realizadas representaron una importante victoria electoral para las fuerzas opositoras al régimen

96 Verbalizada en diferentes ocasiones, la idea de que la muerte de Simón Bolívar no obedeció a causas naturales y sí a una conspiración de la oligarquía neogranadina fue oficialmente plantada por el presidente Chávez (17 de diciembre de 2007) en acto solemne para conmemorar el 177 aniversario de la muerte del Libertador. Seguidamente, instó a los organismos del Estado a investigar las “verdaderas” causas de la muerte del prócer, quien, en su muy particular opinión, no habría fallecido a causa de tuberculosis como indica “la historia oficial”.

chavista. Contribuyó a este descalabro la severa crisis —ya mencionada, aún irresuelta y más agravada—, que deriva de la deficiente gestión en materia energética, de seguridad, inflación y corrupción,⁹⁷ entre otros muy graves problemas.

Por otro lado, parecía adecuado y conveniente exacerbar una particular sensibilidad nacionalista que, sustentada en el infundado acto de traición al Padre de la Patria, y gracias a la video-producción de su más recóndita intimidad, pudiera involucrar emocionalmente a todos los venezolanos; y que, a su vez, sirviera de plataforma para justificar las muy deterioradas relaciones diplomáticas con Colombia.⁹⁸ Tensión cuyo clímax y desenlace, pocos días después de la exhumación, se concretó con la ruptura de las relaciones diplomáticas.⁹⁹ Respuesta del mandatario venezolano a

97 En Venezuela muere una persona cada nueve minutos víctima de la violencia y la impunidad; tan sólo en el 2009 se registraron 19 133 asesinatos (cifra avalada por un estudio del Instituto Nacional de Estadísticas de Venezuela que difundió el diario El Nacional de Caracas. Véase (<http://www.seguridadydefensa.com/informes/123091-asesinatos-en-venezuela--21927.html>), consultado el 3 de octubre de 2011. En cuanto a la inflación, el año 2010 cerró con un índice de 26.9%, la más alta de América Latina; véase (<http://informe21.com/inflacion-venezuela>), consultado el 3 de octubre de 2011. Y en lo relativo a la corrupción, durante el 2010, tan sólo para mencionar el caso más escandaloso y sonado —“Pudreval”—, se detectaron 130 000 t de alimentos podridos en puertos y almacenes que debieron haber sido distribuidos en la red pública de mercados populares. Véase: (http://www.elpais.com/articulo/internacional/Chavez/resucita/Bolivar/salvarse/elpepuint/20100716el-pepuint_7/Tes), consultado el 3 de octubre de 2011.

98 Véase la cronología del conflicto colombo-venezolano durante el gobierno de Hugo Chávez en (<http://www.larepublica.pe/23-07-2010/cronologia-de-impasses-entre-venezuela-y-colombia>); (<http://www.eluniversal.com.mx/notas/486769.html>), consultados el 9 de octubre de 2011.

99 Anuncio que hizo el presidente Chávez (22 de julio de 2010), tras conocerse las pruebas que fueron presenta-

las graves denuncias (ante el Consejo Permanente de la Organización de los Estados Americanos, OEA), formuladas por el representante del gobierno colombiano, durante el mandato de Álvaro Uribe, sobre la presencia de 85 campamentos de las FARC en territorio venezolano.¹⁰⁰

Pues bien, exacerbar esa particular sensibilidad nacionalista fue el eje temático del guion de la *performance* exhumatoria. La manera premeditadamente súbita e inadvertida del evento fue el primer impacto: una transmisión mediática, en cónclave y cuidadosamente ensayada, logró convocar de manera sincronizada a toda la ciudadanía. Luego, la exposición de la muy turbadora y vulnerable imagen del glorioso héroe en desabrigada y desnuda osamenta selló el acto dramático.

Nunca antes el Libertador había estrechado la conciencia de los venezolanos de

das por el embajador de Colombia ante la OEA, Luis Alfonso Hoyos, sobre la presunta presencia de 87 campamentos de las guerrillas en territorio venezolano. Circunstancia que representó el punto más crítico de las relaciones entre Colombia y Venezuela, durante la presidencia de Álvaro Uribe.

100 Para mayor información consúltese: San Miguel, Rocío: “Chávez y las FARC”, en *Diario TalCual*, 5 de marzo de 2010. Asimismo, para un panorama bastante completo sobre las relaciones del gobierno venezolano, el presidente Chávez y las FARC publicadas en diferentes medios de comunicación, sugerimos: “Actualidad en Venezuela. Chávez y las FARC”, en: (<http://www.guia.com.ve/actualidad/?tag=farc>), consultado el 9 de octubre de 2011. Asimismo sugerimos revisar los siguientes vínculos, que dan fe de los homenajes que grupos afectos al presidente Chávez le han rendido a varios de los líderes de las FARC: YouTube *Homenaje al Mono JoJoy*, (<http://www.youtube.com/watch?v=a2Wlqz9PWNg>), consultado el 10 de octubre de 2011; ; *Busto de Tiro Fijo Caracas* (15 de febrero de 2009), en YouTube: (http://www.youtube.com/watch?v=wrwGX_THCjM), consultado el 10 de octubre de 2009; *Develado busto de Marulanda en el 23 de enero-Caracas*, en YouTube: (<http://www.youtube.com/watch?v=x-ZACuqFUNj8>), consultado el 10 de octubre de 2011.

manera tan inmediata, tan íntima y, sobre todo, perturbadora, como con esta descarnada *performance*. De esta manera Bolívar estuvo, al menos ilusoria y momentáneamente, al alcance de todos, a la manera de “Venezuela ahora es de todos”, lema que durante largo tiempo manejó el régimen revolucionario para enmascarar la violenta polarización con la que el discurso revolucionario ha minado el tejido social venezolano durante los últimos quince años.

En realidad, entonces como ahora, Bolívar representa tan sólo a unos pocos —los afectados al régimen—¹⁰¹ a pesar de la masificada ilusión que fuera globalmente difundida a través de la *performance* exhumatoria.

Una *performance* cuya puesta en escena la revela exclusiva, y por tanto excluyente. Su planificación silenciosa y secreta tuvo como intención la parálisis de la ciudadanía. Ésta, tomada por asalto, público cautivo, fue testigo por fuerza de lo que, para muchos, fue una práctica compulsiva y grotesca. Pero sobre todo trans-

101 Quienes no comulgan con el régimen han sido cuidadosamente inventariados como traidores y apátridas, en ominosas listas que sirven de referencia a la gestión gubernamental. Los ejemplos más emblemáticos de este tipo de “listas negras” son la Lista Tascón y la Lista Miasanta. Al respecto véase: *Veneconomía*, vol. 25, núm., 8 de mayo de 2008. Vínculo: (http://www.veneconomia.com/site/files/articulos/artEsp5161_3727.pdf), consultado el 10 de noviembre de 2011.

102 “La dignidad intrínseca de la persona es el fundamento de los Derechos Humanos.” La decisión de exhumación de los restos de Bolívar, tomada por el presidente y sin la consulta a sus deudos, constituye una violación al “tratamiento decoroso del cadáver y los restos”, al “respeto a la honra” y al “reconocimiento de la personalidad jurídica de la persona” contemplados en los Derechos Humanos Post Mortem de la Persona en los cuales se establece que: “El Estado debe disponer de un sistema jurídico y de instituciones que garanti-

gresora; irrespetuosa de los derechos humanos *post mortem* del Héroe de la Patria.¹⁰² Un acto, en fin, extremo y en esencia autoritario.

A través de esta *performance*, el presidente confiscó para sí la simbología fundacional de la nación que gravita en torno a la figura de Simón Bolívar, padre de la patria y patrimonio colectivo de la nación. “Yo soy el espíritu mismo de Simón Bolívar” es lo que sintetiza el embargo de la sagrada morada, de los restos y de la memoria de Bolívar. Embargo que hizo trepidar la conciencia de los ciudadanos aquella turbia mañana de julio.

Con su voz engolada, como venida de ultratumba, y amplificadas por las bocinas de las pantallas planas, el entonces presidente se atribuyó el privilegio de ordenar la exhumación, dirigirla y, finalmente, interpretar a su modo la historia, el pensamiento bolivariano y el valor de los hechos televisados.

cen el derecho de la persona sobre su material e información orgánica y genética. En ningún caso, con excepción de las causas de salud pública, cabe a la autoridad pública disponer del cadáver de una persona fallecida por causas naturales o sus restos para estudio, investigación o experimentación, ni para ningún otro asunto, sin el consentimiento expreso de la persona fallecida o sus deudos, ni siquiera cuando no haya deudos”. Para detalles véase: Oleta López, José Félix (2010) *Los Derechos Humanos Post Mortem de la Persona* en (<http://www.analitica.com/va/sociedad/articulos/8032002.asp>), consultado el 7 de julio de 2011.

Es de hacer notar que ninguno de los actuales descendientes de Simón Bolívar fue consultado, ni siquiera notificado oportuna y legalmente de las decisiones presidenciales con respecto al destino y propósitos de la exhumación de los restos del Libertador.

V

“SED DE INMORTALIDAD”

*Niwinti, nichoka, niknotlamati,
nikmati, nik-itoa, nik-elnamiki:
¡maka aik nimiki, maka aik nipoliwi!
Inkan ahmicowa, inkan ontepetiwa,
in ma onkan niauh:
¡maka aik nimiki, maka aik nipoliwi!*

*Me siento fuera de sentido,
lloro, me aflijo y pienso,
digo y recuerdo:
¡Oh, si nunca yo muriera,
si nunca desapareciera!...*

*¡Vaya yo donde no hay muerte,
donde se alcanza victoria!
Oh, si nunca yo muriera,
si nunca desapareciera.*

Nezahualcóyotl, “Cantares mexicanos”

Un año transcurrió hasta el momento en que se dieron los resultados de la exhumación de los restos del Libertador (24 de julio de 2011, fecha del natalicio de Simón Bolívar).

Se pudo determinar lo que es sabido. Bolívar era un hombre mestizo, delgado y fuerte; de tronco corto, así como de pelvis y espalda estrechos; de cabello ondulado y fino; diestro y bien alimentado durante la infancia y la adolescencia; con desgaste de los ligamentos de la cadera, debido a largas caminatas por diferentes terrenos de manera continua. Su cráneo era alto y de contorno ovalado y alargado... Los restos de Bolívar eran, pues, los de Bolívar.

Por lo demás, el estudio no pudo establecer que la muerte fuera por causa no natural o por

envenenamiento intencionalmente provocado, sin descartar que también padeciera tuberculosis.¹⁰³

La noticia no requirió cónclaves, escenografía o utilería, ni protagonistas o actores de reparto. Por consiguiente, el informe fue leído, ante las cámaras de televisión, por el segundo de abordo (el vicepresidente de la República), pero en calidad de comunicado; como cualquier asunto de interés nacional. A su lugarteniente se dirigió el mandatario nacional, a través de un breve contacto telefónico para aplaudir su “alto contenido científico, humano, ético e histórico” (*Correo del Orinoco*, 25 de julio de 2011).

Dos aparatosos giros políticos gravitaron alrededor de tan desangelado evento.

1. “El nuevo mejor amigo.” Pocos meses antes de la exhumación de los restos del Libertador, en plena crisis de las relaciones colombo-venezolanas, circunstancia dentro de la cual se inscribe la hipótesis del asesinato de Bolívar, el presidente venezolano advirtió pública y noticiosamente que cerraría “totalmente” el comercio con Colombia si Juan Manuel Santos, a quien calificó de mafioso, pitiyanqui y amenaza para la región, ganaba las elecciones presidenciales de Colombia (*Noticias24.com*, viernes 7 de mayo de 2010).

Pues bien, Santos ganó las elecciones el 20 de junio de 2010. Un mes antes de la apoteo-

103 Véase en extenso el informe sobre los resultados de la exhumación del Libertador en: (<http://www.criminalistica.net/forense/hemeroteca/medicina-legal/1408-resultados-de-la-exhumacion-de-simon-bolivar-qson-los-restos-del-libertadorq.html>), consultado el 8 de octubre de 2011, y/o (<http://www.telesurtv.net/secciones/noticias/95643-NN/confirman-que-restos-de-simon-bolivar-son-los-que-reposan-en-el-panteon-nacional-venezolano/>), consultado el 8 de octubre de 2011.

sis exhumatoria y poco antes de la denuncia hecha ante la OEA sobre los campamentos de las FARC en territorio venezolano, sobrevino, como ha sido apuntado, la ruptura de relaciones entre Colombia y Venezuela. Razón por la cual Santos, al asumir la presidencia, hizo explícito hincapié en su afán de restablecer las relaciones con Venezuela y Ecuador, así como la confianza, privilegiando la diplomacia y la prudencia (véase, entre otras fuentes noticiosas: *elmundo.es* del 10 de agosto de 2010).

Pero no sería sino hasta el mes de noviembre del mismo 2010 cuando, en una rueda de prensa, el presidente Santos se refirió al mandatario venezolano como su “nuevo mejor amigo”.¹⁰⁴

Durante la II Reunión de Cancilleres Latinoamericanos y del Caribe sobre Integración y Desarrollo (26 de abril de 2011), el comandante en jefe de Venezuela finalmente reivindicó, así mismo como “su nuevo mejor amigo”, a su homólogo colombiano. Para el momento, las causas de la muerte de Bolívar habían dejado de ser una preocupación, una recelosa inquietud dentro de los círculos gubernamentales. La idea de una conspiración contra Bolívar se fue mitigando hasta su banalización en el informe final presentado ante la nación, en comunicado del vicepresidente de la República.

2. *Malas nuevas.* El segundo hecho que terminó por relegar la intriga de la muerte de Bolívar fue más bien dramático. El 7 de julio de 2011, año bicentenario, mediante un mensaje diferido desde

104 El hecho tuvo lugar en la ciudad de Mérida, México, el 7 de noviembre de 2010, durante la reunión de la asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP).

Cuba por la televisión oficial, el primer mandatario venezolano confesó tener cáncer.¹⁰⁵

En su alocución el presidente omitió su acostumbrado grito de “patria, socialismo o muerte”. Consigna con la cual afianzaba sus discursos, al tiempo que se anclaba en el alma y sentimientos de sus correligionarios, desde que la usara por primera vez en el 2007, cuando tomó posesión de su segundo mandato presidencial (2007-2013). Por lo demás, una consigna creada por el presidente como puente simbólico, primero entre su régimen y el cubano: “Patria o socialismo”; y segundo como confirmación de su adhesión a los radicales principios y prácticas de Ernesto “Che” Guevara, condensados en su vulgarizada frase: “Socialismo o muerte”.

La incertidumbre en torno al cambio de su intencionada proclama fue pronto disipada. A propósito de su cumpleaños, el 28 de julio de 2011 (cuatro días después de la fecha del natalicio del Libertador), el presidente venezolano hizo pública su decisión de reemplazar el lema que concitaba la muerte. Una consigna más animosa y esperanzada fue la elegida: “¡Independencia y Patria Socialista! ¡Viviremos y Venceremos!”. Trajeado de vibrante amarillo —y no del habitual rojo sangre— instó a sus partidarios a acabar con lo que llamó el “abuso de los símbolos”. Por toda explicación apuntó que la enfermedad y su tratamiento lo habían llevado a cambiar radicalmente hacia “una nueva vida, más espiritual y más reflexiva”.

Como en previas ocasiones electorales, el amansamiento de su discurso tuvo como inspiración los comicios presidenciales del 2012; sin descartar que respondiera también a los temores desatados por el cáncer. Padecimiento, no sin razón, cargado de fatalidades para el común de los mortales.

Hoy Venezuela se agita en medio de viejas, nuevas e inciertas expectativas. Pero lo que sí resulta cierto es que con los cambios y dramáticos eventos que han ido modelando el escenario político, el sentido y los símbolos del ya cansado bicentenario se han resemantizado. El recuerdo de los huesos del mismo Bolívar vive hoy penosa agonía. El solapamiento de las fechas conmemorativas del bicentenario y del cumpleaños del presidente, sus súbitas dolencias y padecimientos, se fueron tejiendo para dar lugar al igualamiento del presidente venezolano y del Padre de la Patria; a la transferencia de virtudes, más que de defectos, entre el uno y el otro; al juego especular de quien al mirarse se reconociera en la atávica y trágica figura de quien lo inspiró en vida.

Una vez más, deriva esa sensación de que el presente y el pasado se (con)funden, como si ambos personajes habitaran en el interior de una especie de burbuja atemporal, ahistórica, en la que conviven como si fueran el uno complemento del otro: espíritu y materia, sentimiento y razón, visión y misión. La sensibilidad del presidente ante su enfermedad,¹⁰⁶ ¿acaso

105 Para la reproducción del video mencionado, véase-lo en YouTube “Hugo Chávez comunica su salud desde Cuba al pueblo de Venezuela”: (<http://www.youtube.com/watch?v=oe6uWRKzFpQ>), consultado 10 de octubre de 2011.

106 El silencio sobre el padecimiento del presidente reinó hasta el momento de su aparición desde Cuba cuando informó sobre los aspectos generales de su enfermedad. Desde entonces, y en contraste, la misma se ha convertido

no es semejante a la sensibilidad que nos comunicó a propósito de aquella otra que ordenó investigar, lo que pudimos constatar durante la *performance* de la exhumación? ¿Cómo discriminar si responden a la casualidad o a la causalidad, el conjunto de gestos que en el 2010 llevaron al presidente a confrontar la verdad sobre la enfermedad del Padre de la Patria; los que en el 2011 y en el 2012 lo llevan a confrontar la propia, y los que ahora se esgrimen como causa intencional de su reciente muerte? ¿Cómo identificar el momento en que la enfermedad de uno transmutó en enfermedad del otro? ¿Cómo calibrar la profundidad del sufrimiento, del padecimiento y del duelo, cuando se les ventila con tanta intensidad en periodo electoral, de cara a los comicios presidenciales; acelerados por el ahora fallecido presidente reelecto en octubre de 2012, en los que se disputará la presidencia, el futuro de la República hasta el 2020?

Las respuestas a estas interrogantes están en pleno desarrollo. Pero lo cierto es que desvanecidos en el tiempo político quedaron Bolívar y sus desamparados huesos, a mitad de la ruta entre el disminuido y centenario Panteón

Nacional, tanatorio de otros tiempos, y el ostentoso e inconcluso Mausoleo Bicentenario. En el camino se fueron instalando, a través de medios de comunicación y redes sociales, confusos y contradictorios rumores sobre el estado de salud del mandatario y sus tratamientos, finalmente esclarecidos por la muerte. Después de todo, no es la muerte el camino hacia las soluciones sino el final de todas las opciones.

en elemento esencial de la agenda gubernamental. Toda vez que los medios y redes sociales se hacen eco de la misma, los estudios de opinión pública han hecho seguimiento del impacto del tema sobre la ciudadanía y condiciones electorales. Véanse algunos de estos resultados en los siguientes vínculos: *Enfermedad de Chávez no impacta su popularidad*, en (<http://www.eluniversal.com/2011/07/22/datanalisis-enfermedad-de-chavez-no-impacta-su-popularidad.shtml>), e *Hinterlaces: enfermedad ha afianzado al chavismo radical*, en (<http://www.noticierodigital.com/2011/08/hinterlaces-enfermedad-ha-afianzado-el-chavismo-radical/>), consultados el 12 de agosto de 2011.

EPÍLOGO

*Mis últimos votos son por la felicidad de la patria.
Si mi muerte contribuye para que cesen los partidos políticos y se consolide la Unión, yo bajaré tranquilo al sepulcro.*

Simón Bolívar,
Última Proclama del Libertador

El Mausoleo de Bolívar vuelve a ser el foco de miradas y aspiraciones. El edificio de mosaicos blancos, con 17 pisos y más de 50 m de altura, albergará algún día los restos del héroe nacional. A muchos les parece la rampa de patineta más grande del mundo. A otros les evoca un estacionamiento, un centro comercial, un velo de novia o un barco de vela. Pero sus creadores insisten en que es un homenaje elocuente al Padre de la Nación, la inspiración casi mítica de la revolución socialista del presidente Hugo Chávez, y cuyo diseño deriva de una frase inmortal del mismísimo Bolívar: “moriré tal como nací, desnudo”.¹⁰⁷

“Chávez al Panteón”¹⁰⁸ corearon sus seguidores durante las recientes ceremonias fúnebres del extinto presidente. Como Ho-Chi Ming, Lenin, Mao Tse Tung; embalsamado, en urna de cristal...

el cuerpo del comandante en jefe ya ha sido dispuesto.¹⁰⁹ El Mausoleo pronto abrirá sus puertas.

Infausta tarea la de mantenerse muerto.

107 Véase (<http://www.elespectador.com/noticias/elmundo/articulo-3371-mausoleo-de-simonbolivar-venezuela-divide-opiniones>), 9 de abril de 2012, consultado el 17 de abril de 2012.

108 Véase video “Chávez podría ser enterrado en el Panteón Nacional”, Venezolana de Televisión, 5 de marzo de 2013, en: (<http://www.noticias24.com/venezuela/noticia/154452/ministro-molero-seremos-leales-incondicionales-a-hugo-chavez/>), consultado el 7 de marzo de 2013.

109 Anuncio hecho por el vicepresidente de Venezuela el 7 de marzo de 2013. Véase (<http://www.noticias24.com/venezuela/noticia/154802/hugo-chavez-sera-embalsamado-para-que-el-pueblo-lo-pueda-ver-por-siempre/>), consultado el 7 de marzo de 2013.

REFERENCIAS

Caballero, Manuel (2002), *Revolución, reacción y falsificación*, Caracas, Alfadil Ediciones.

Carrera Damas, Germán (2003), *El culto a Bolívar*, Caracas, Alfadil Ediciones.

—(2007) “Entre el Héroe nacional-Padre de la Patria y el Antihéroe nacional-padrote de la Patria”, en *Arbor. Revista de pensamiento, ciencia y cultura*, vol. CLXXXIII, núm. 724, CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 203-210.

Núñez Tenorio, José Rafael (1969), *Bolívar y la guerra revolucionaria*, Caracas, Editorial Nueva Izquierda.

Torres, Ana Teresa (2009), *La herencia de la tribu: Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*, Caracas, Editorial Alfa.

Pino Iturrieta, Elías (2003), *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*, Madrid, Los Libros de la Catarata.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Calzadilla P., Pedro Enrique (2004), “Las ceremonias bolivarianas y la determinación de los objetos de la memoria nacional en Venezuela”, *Tierra Firme*, consultado en abril de 2004, vol. 22, núm. 86, consultado el 10 de agosto de 2011, pp. 211-228. Disponible en: (http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-29682004000200005&lng=es&nrm=iso). ISSN 0798-2968.

Harwich, Nikita (2003), “Un héroe para todas las causas. Bolívar en la historiografía”, en *Iberoamericana III*, 10(2003), pp. 7-22, consultado el 7 de julio de 2011; disponible en: (<http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/10-harwich.pdf>).

Mora García, José Pascual (2005), “Bolívar en el imaginario venezolano (Contribución al estudio de la historia de los imaginarios sociales en Venezuela)”, en *Mañongo*, núm. 24, pp. 7-21, consultado el 3 de agosto de 2011; disponible en: (<http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo24/24-1.pdf>).

Romero, Aníbal (2001), “Bolívar como héroe trágico”, Universidad Simón Bolívar, consultado el 10 de agosto de 2011; disponible en: (<http://anibalromero.net/Bolivar.como.heroe.tragico.pdf>).

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS ELECTRÓNICAS

Correo del Orinoco, 25 de julio de 2011; disponible en: (<http://www.correodelorinoco.gob.ve/impacto/al-fin-podemos-decir-certeza-plena-ahi-esta-bolivar/>), consultado el 8 de octubre de 2011.

Elmundo.es, 10 de octubre de 2010; disponible en: (<http://www.elmundo.es/america/2010/08/07/colombia/1281216755.html>), consultado el 7 de julio de 2011.

Noticias24.com, 7 de mayo de 2010; disponible en: (<http://www.noticias24.com/actualidad/noticia/154324/si-santos-gana-las-elecciones-cerraremos-totalmente-el-comercio-con-colombia/>), consultado el 8 de octubre de 2011.

Pino Iturrieta, Elías (2011), *Anatomía Patológica*. Opinión, Eluniversal.com, domingo 31 de julio, consultado el 10 de agosto de 2001; disponible en: (<http://www.eluniversal.com/2011/07/31/anatomia-patologica.shtml>).

Notitarde.com, 17 de julio de 2010; disponible en: (<http://www.notitarde.com/notitarde/plantillas/nota.aspx?idart=1080761&idcat=9844&tipo=2>), consultado el 7 de julio de 2011.

Venezuela y su historia. *Venezuelaysuhistoria.blogspot.com*, disponible en: (<http://venezuelaysuhistoria.blogspot.com/2010/07/la-exhumacion-de-los-restos-de-bolivar.html>), consultado el 7 de julio de 2011.

Cambios de paradigmas y su recepción en la cultura hispana: De la nueva museología a la museología crítica

Jesús Pedro Lorente

España

La denominación “nueva museología” viene usándose en distintas lenguas desde al menos hace cuatro decenios, aunque no hay consenso generalizado sobre su significado. Justo es reconocer que se ha difundido sobre todo en el mundo francófono, a partir del periodo de renovación sociocultural que siguió a la revolución de mayo de 1968, cuando estaban de moda la *nouvelle vague*, el *nouveau roman* y otras expresiones similares. Por emulación surgió la expresión *nouvelle muséologie*, enarbolada por George-Henri Rivière y Hugues de Varine-Bohan, y luego preconizada por otros autores como Pierre Mayrand, André Desvallées o François Mairesse. Los dos últimos, directores de un diccionario enciclopédico recientemente publicado por el ICOM (Desvallées y Mairesse, 2011: 367-371), son los autores de la larga

definición¹¹⁰ que en él se da de esta corriente a lo largo de más de cuatro páginas, donde sitúan cronológicamente su desarrollo más importante entre 1972 y 1985. La iden-

110 Previamente, el propio ICOM les publicó en francés, inglés, español y chino una versión abreviada de dicho diccionario enciclopédico con el título *Conceptos clave de museología*, disponible gratuitamente en pdf en su página web (<http://icom.museum>). De allí entresaco la siguiente explicación sobre la nueva museología: “Al referirse a los precursores que desde 1970 han publicado textos innovadores, esta corriente de pensamiento puso el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación. Su interés se dirige a los nuevos tipos de museos concebidos en oposición al modelo clásico y a la posición central que ocupan en ellos las colecciones: se trata de los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y técnica y, de manera general, la mayor parte de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local” (Desvallées y Mairesse, 2010: 59).

tifican con innovaciones como los ecomuseos y museos de barrio, con la reivindicación del patrimonio de países en vías de desarrollo, y en general con las aspiraciones a una mayor participación social, defendidas inicialmente con cierto radicalismo, incluso enfrentándose al ICOFOM, por los miembros de la asociación *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNES) establecida en Francia en 1982 y sobre todo por el Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM) fundado en 1985. Finalmente, explican que nada tiene que ver todo ello con lo que en inglés se suele denominar *new museology*, o al menos con la vaga acepción dada a esa etiqueta a partir de un libro con este título editado por el profesor Peter Vergo en 1989, cuyo éxito en el mundo anglosajón ha alimentado la confusión terminológica.

Efectivamente, no había en él, ni en los diferentes textos ni en la bibliografía citada, ninguna alusión a la *nouvelle muséologie*, cuya existencia en buena medida sigue pasando inadvertida para la mayoría de los autores anglosajones. En cambio, no caen en el mismo pecado Messieurs Desvallées y Mairesse, pues en esas cuatro densas páginas nombran a teóricos de muchos países, incluso británicos, ahora bien, ninguno hispanohablante —por más que evoquen repetidamente la importante Mesa Redonda organizada por el ICOM en Santiago de Chile en 1972, pues sólo mencionan a Hugues de Varine entre sus participantes—; y en las copiosas referencias bibliográficas a las que remiten sus notas, no sólo citan libros en francés sino también muchos en inglés y varios en otros idiomas, aunque sólo hay alusiones a cuatro libros en español y ninguno en portugués. Esto último

no deja de ser injusto, pues el MINOM fue fundado en Lisboa (las siglas también corresponden a su denominación portuguesa: Movimento Internacional para uma Nova Museologia) y ha habido tantas reuniones y publicaciones del MINOM en Brasil o Portugal que la bibliografía neomuseológica en portugués es abundantísima. En realidad, este último idioma se ha convertido en el más habitual para los ensayos neomuseológicos, superando incluso a los trabajos en francés producidos por los centros universitarios franceses, belgas o francocanadienses, en los cuales el grado de identificación de algunos profesores simpatizantes no ha trascendido a la oficialidad académica. En cambio, tanto en Brasil como en Portugal son muchos los campus en donde ha calado fuerte la nueva museología y sus derivaciones, sobre todo en la Universidade Lusófona de Lisboa, pues no sólo existe allí un mestrado en Museologia,¹¹¹ particularmente cercano a este ideario que reclama a los museos más atención a lo social, sino también un Centro de Estudos de Sociomuseologia.

Ésta es una cuestión importante, porque a menudo se insiste en describir a los neomuseólogos como gente de acción, frente a los profesores universitarios, dedicados al análisis crítico de los museos. Y es cierto que los primeros apóstoles de la nueva museología eran profesionales de museos que estaban hartos de las discusiones bizantinas sobre cuestiones ontoló-

¹¹¹ No faltan estudios sobre la nueva museología entre las tesis de conclusión de estudios allí presentadas, algunas de ellas muy bien documentadas, como la de Stoffel, Mercedes: "Um núcleo documental para o estudo do MINOM", tesis del master de Museologia tutorizada por Mario Caneva M. Moutinho en junio de 2005.

gicas planteadas en el ICOFOM, basadas en las enseñanzas de la escuela de Brno u otros profesores universitarios de países del Este. Frente a esos “padres de la museología” como disciplina, que la habían consagrado académicamente creando cátedras y centros de estudios, estos hijos rebeldes reaccionaron edípicamente reclamando una “nueva museología” para cambiar el mundo a través de los ecomuseos. Sin embargo, muchos de estos activistas se dedicaron también a dar clases y conferencias, e incluso ganaron adeptos entre el profesorado universitario, justo en el momento en que los estudios superiores sobre museos y museología se expandieron extraordinariamente por todo el mundo en los años ochenta y noventa. Quienes en aquella época iniciamos nuestra formación en esta especialidad fuimos mayoritariamente adoctrinados como neomuseólogos porque era la última moda —sin referencia alguna a las corrientes museológicas anteriores, porque casi nadie las conocía—, siguiendo manuales como el de Georges-Henri Rivière, o sus equivalentes en cada país. En España, desde luego, la lista de los principales pioneros universitarios de los estudios de museología coincide con la de nuestros primeros grandes ensayistas sobre la “nueva museología”: Luis Alonso Fernández, Iñaki Díaz Balerdi, Francisca Hernández, etcétera.

Entre los españoles durante los agitados primeros años del regreso a la democracia el proselitismo de la nueva museología y los ecomuseos sedujo a casi tantos entusiastas como en Québec, Nigeria u otros países francófonos; pero en el continente americano su éxito ha sido aún mayor y más perdurable, sobre todo a partir del momento en que se fundió esta corriente con la de los

“museos comunitarios”. Un eslabón previo al que siempre se alude fue la Mesa Redonda sobre la importancia y desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo, organizada en Santiago de Chile entre el 20 y el 31 de mayo de 1972 por la UNESCO y el gobierno de Salvador Allende, elevada posteriormente casi a categoría de mito porque cuatro meses después la dictadura instaurada por Pinochet impediría llevar a cabo en aquel país sus propuestas. En gran medida, casi todas sus resoluciones cayeron en el olvido,¹¹² salvo el planteamiento de un nuevo tipo de museo interdisciplinario, el “museo integral” que proyectando su actividad en el ámbito histórico la culminase en las problemáticas contemporáneas para contribuir a llevar a la acción a su respectiva comunidad. Esta última palabra clave sería impulsada desde 1984 en México a través de los “museos comunitarios”, que son lo mismo que los ecomuseos, pues también se trata de la musealización de todo un territorio, donde no sólo se coleccionan objetos sino que se muestra la cultura material e inmaterial —incluyendo cantos, bailes, tradiciones— de ese ecosistema humano, y todo ello siempre de forma autogestionada por la comunidad.¹¹³ Quizá la única diferencia sea que los *ecomusées* se plan-

112 Las resoluciones de aquella Mesa Redonda fueron publicadas por el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile en su revista *Noticiero Mensual*, núm 190-191 (mayo/junio de 1972), pp. 5-7. Ahora pueden descargarse en pdf en la web del ILAM: (<http://www.ilam.org/ILAMDOC/>).

113 Sobre la fusión de este movimiento con el de la Nouvelle Museologie, cuyos popes lo han respaldado con entusiasmo, remito al blog de Raúl Andrés Méndez Lugo, que fue secretario general del MINOM: (<http://www.minommex.galeon.com>). Véase también la web oficial de la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos, organización fundada en 1994, que da la siguiente definición: “Un museo comunitario es creado por la misma comunidad: es un museo ‘de’ la comunidad, no

tearon también como recurso turístico para atraer visitantes a la Francia profunda, mientras que el destinatario casi exclusivo de los museos comunitarios mexicanos es la propia comunidad local. Y otro tanto suele suceder en los demás ejemplos de la Red de Museos Comunitarios de América, de hecho algunos de ellos se denominan salomónicamente “ecomuseos comunitarios” para poner igualmente de realce con esos dos nombres sus referentes mexicanos y franceses.

Esta afección, no siempre correspondida, por los neomuseólogos francófonos nada tiene de extraordinario, pues hasta no hace muchos años España y los países de América Latina hemos estado tradicionalmente en el área de influencia de las políticas culturales francesas.¹¹⁴ Lo curioso es que mientras hace tiempo que en Francia y Canadá se habla eufemísticamente de los “ecomuseos de la tercera genera-

elaborado a su exterior 'para' la comunidad. Un museo comunitario es una herramienta para que la comunidad afirme la posesión física y simbólica de su patrimonio, a través de sus propias formas de organización. Un museo comunitario es un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad. Fortalece la identidad, porque legitima la historia y los valores propios, proyectando la forma de vida de la comunidad hacia adentro y hacia fuera de ella. Fortalece la memoria que alimenta sus aspiraciones de futuro.

“Un museo comunitario genera múltiples proyectos para mejorar la calidad de vida, ofreciendo capacitación para enfrentar diversas necesidades, fortaleciendo la cultura tradicional, desarrollando nuevas formas de expresión, impulsando la valorización del arte popular y generando turismo controlado por la comunidad. Un museo comunitario es un puente para el intercambio cultural con otras comunidades, que permite descubrir intereses comunes, forjar alianzas e integrar redes que fortalece cada comunidad participante a través de proyectos conjuntos” (<http://www.museoscomunitarios.org>).

114 La propia prevalencia de la designación “América Latina” sobre otras como “Iberoamérica” o “Hispanoamérica” es reveladora de la gran influencia cultural y diplomática francesa.

ción” para dar a entender que ya no son lo que eran, el fenómeno de los ecomuseos o museos comunitarios latinoamericanos sigue en plena pujanza. Sin embargo, dicho sea con todos los respetos, a pesar de su creciente número ese tipo de iniciativas de base en comunidades rurales no dejan de ser una nota marginal en el devenir de los museos de hoy en día o de los escritos más recientes al respecto.

Yo les admiro mucho, y por eso nunca me cansaré de repetir que sólo buscaba un enunciado atrayente, cuando tuve la ocurrencia de poner a un texto el título, “La nueva museología ha muerto, ¡Viva la museología crítica!” (Loren-te, 2003: 13-25). En realidad, no era nada beligerante contra los neomuseólogos el contenido del mismo, ni tampoco los artículos de otros autores que seleccioné para ese libro, incluidos los de dos autoras específicamente dedicados a este tema, que trataron de definir a su manera la “museología crítica” (Marín Torres, 2003; Padró, 2003). Luego, otros de los colaboradores de aquella publicación han declarado también en trabajos posteriores su condición de museólogos críticos, y han explicado igualmente su particular manera de entender tal denominación (Layuno, 2004: 19; Gómez, 2006). Los adeptos van creciendo entre otros colegas españoles, siendo hitos importantes el momento en que el concepto de “museología crítica” quedó recogido en algún manual (Zubiaur, 2004: 57-58; Hernández, 2006: 221) y, sobre todo, las aportaciones de algunos especialistas en estudios sobre la interrelación con el público —sin duda el foco principal de interés para los museólogos críticos—. Por un lado, un artículo aparecido en la revista del Departamento de Historia del Arte de

la Universidad de León sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac), el más reciente y audaz de los museos españoles de arte contemporáneo, que, en lugar de mostrar una colección permanente a modo de canon histórico del arte de los últimos tiempos, se ha planteado interactuar con sus visitantes a través de múltiples propuestas (Flórez Crespo, 2006); pero especialmente el libro titulado *Museología crítica*, un mordaz análisis sobre nuestra reciente política museística, cuyos autores explicaban haberse decantado por ese título con un doble sentido: primero porque ejercían de críticos al emitir juicios de valor sobre los museos españoles, segundo porque el “estado crítico” de nuestro país en cuestiones de tutela del patrimonio requería unos planteamientos al límite de la museología (Santacana y Hernández Cardona, 2006: 18-21).

Muchos de estos investigadores españoles, y algunos venidos de países americanos, participaron en la primavera de 2011 en un simposio internacional en español organizado en Málaga,¹¹⁵ donde cada uno expuso sus puntos de vista sobre la museología crítica, sin llegar a acordar entre todos una definición consensuada. Pero hubo muchos puntos en común, y uno de ellos, aunque pueda parecer anecdótico, es que todos los ponentes éramos profesores universitarios. De hecho, es todavía bastante difícil encontrar entre los facultativos de museos españoles alguno que se identifique abiertamente

como museólogo crítico. No muy distinto es el panorama en otros países, pues el auge actual de la etiqueta en inglés *critical museology* se ha hecho patente sobre todo en cursos y másters universitarios de Europa, Canadá, los Estados Unidos de América y Australia. Es posible que éste sea el *quid* de la cuestión para explicar por otro lado su escasa difusión en América Latina. Quizá la expresión “museología crítica” no se haya divulgado demasiado entre los hispanohablantes al sur del Río Grande pues en estas latitudes americanas más meridionales, como bien señalaba Luis Gerardo Morales Moreno (Morales Moreno, 2007) apenas hay cátedras universitarias de museología, ni abundan tanto los cursos o másters sobre esa disciplina.¹¹⁶ Por supuesto, no son pocos los ensayos latinoamericanos sobre cuestiones tan candentes en la teoría museológica crítica como la representación de las culturas minoritarias o periféricas, la exposición y devolución de materiales aborígenes, la subversión anticolonialista, la impugnación de metanarrativas o discursos dominantes, la autorreflexividad posmoderna, la propuesta de museografías interactivas, etcétera. Pero, como el burgués gentilhomme de Molière que hablaba en prosa sin saberlo, habrá autores

115 Patrocinado por el Ministerio de Ciencia e Innovación a través de la Acción complementaria HAR2010-11953-E, el Seminario Internacional de Museología Crítica tuvo lugar del 1 al 4 de junio en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, en cuya revista, *Museo y Territorio*, se publicarán las actas, que se espera estén disponibles en pdf.

116 Según datos de una investigación realizada hace quince años (Barboza, 1995: 7, 52, tab. 5.10), sólo había cursos universitarios de museología en Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, México y Perú, la mayoría focalizados en la capacitación relacionada con el ejercicio profesional en museos, lo mismo que los cursos que ofertaban otras instituciones no universitarias de Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, Nicaragua, República Dominicana y Venezuela. Para un análisis más reciente de los estudios superiores de museología en países de habla hispana, remito al *dossier* de artículos que yo mismo coordiné en el número 47 de la *Revista de Museología* (Lorente, 2010).

que, al hacer sus contribuciones a estas causas, no sean conscientes de estar militando en una renovación global de la teoría y práctica museística que se conoce de esta forma.

Con todo, podrían rastrearse algunos precedentes lejanos¹¹⁷ y, sobre todo en los últimos años empieza a haber voces personales que se expresan declaradamente desde la museología crítica, y la prueba es el título de la mesa en la que se programó mi participación en el II Seminario Permanente de Museología en América Latina, denominada “Investigación Museológica. Museología crítica y coleccionismo”, cuyo moderador es autor de varias publicaciones museológicas que usan de forma prominente la palabra “crítica” (Morales Moreno, 2004a y b) y, por cierto, fue uno de los ponentes en el citado Simposio Internacional sobre Museología Crítica celebrado en Málaga. Pero ya en el I Seminario Permanente de Museología en América Latina, celebrado del 12 al 14 de noviembre de 2008, participó otro abanderado de la museología crítica, Óscar Navarro Rojas, coordinador de la maestría virtual en Museología, de la Escuela de Sociología de la Universidad Nacional (UNA) en Heredia, Costa Rica, y autor de numerosos textos reivindicativos sobre esta corriente, que según él está basada en los principios doctrinales de la filosofía crítica establecida por

Theodore Adorno y Max Horkheimer (Navarro, 2006: 1), y tendría por objetivo que “el visitante sea confrontado con los dilemas de la sociedad contemporánea a través de los ojos de la historia y la memoria crítica y con una perspectiva ética”. También sostiene este profesor que “los museos deben confrontar la controversia y hacerla explícita” (Navarro, 2007: 3) y él mismo gusta de pasar de la teoría museológica a análisis críticos de la museografía y la realidad museal en general (Navarro, 2010).

Así pues, como yo mismo apuntaba unas líneas más arriba, la renovación teórica por la que abogamos no ha de afectar únicamente a los estudiosos que escriben ensayos sobre museos, sino que debe infundir nuevas prácticas museográficas. En lugar de presentar cosas y discursos de forma unívoca e impersonal, con el aire paternalista con el que se dirige uno a personas inmaduras a quienes conviene adoctrinar con axiomas simples, los museos han de aprender a transmitir los cuestionamientos e interrogantes que surgen en cada disciplina. En el campo de la antropología, la clave está en el multiculturalismo, mejor dicho, interculturalismo: que ninguna cultura aparezca como superior en una narrativa evolucionista, sino que se presenten paralelismos y contrastes entre diferentes mundos. El cambio también se está notando en muchos museos de ciencias, donde se fomentan los dispositivos interactivos que hay que accionar entre varias personas, para fomentar el aprendizaje dialéctico, e incluso se invita a artistas a montar exposiciones o realizar instalaciones artísticas con las cuales ponen en cuestión el discurso axiomático ortodoxo en el que se habían educado muchos científicos. Por supues-

117 El curador y teórico argentino Jorge Glusberg, al explicar su concepto de museos “fríos” y “calientes” escribía hace más de 25 años: “La participación y la construcción de museos fríos implica una transformación de las relaciones sociales y de los actores en una comunidad específica. La museología crítica no puede dejar de tener en cuenta aspectos que van más allá de una consideración limitada a la descripción de los museos o centros de producción” (Glusberg, 1983: 12).

to, esto está todavía más difundido en el caso de los museos de arte y arqueología, pioneros en la propuesta de museografías alternativas, a veces denominadas antimuseo. Es un tema del que ya me he ocupado en otras publicaciones, destacando a menudo el soplo de aire fresco que ha supuesto en los últimos decenios entre los museos de arte contemporáneo el cuestionamiento del modelo de museografía aséptica a base de muros blancos e iluminación artificial —el “white cube”—, gracias a la moda posmoderna de reutilizar antiguas estaciones ferroviarias, silos, hangares, almacenes, fábricas u otros espacios en bruto. Pero si en otros foros he destacado algunos ejemplos pioneros españoles y latinoamericanos en estas cuestiones arquitectónico-urbanísticas (Lorente, 2007), ahora me interesa subrayar que otras innovaciones museográficas derivadas de la museología crítica se deben a algunos directores de museos.¹¹⁸

Entre ellos, hubiera podido hablarles de algunos con quienes estoy en relación por correo electrónico, como el peruano Gustavo Buntinx, quien no sólo es un teórico de gran predicamento, incluso en el mundo anglófono (Buntinx, 2006), sino que también ha estado en Lima al frente del Museo de Arte Italiano y del Museo de Arte de San Marcos, tras lo cual pasó

118 Espero que el destacar algunos nombres no me granjee la enemistad de todos los demás. De todas formas, he de aclarar que en octubre de 2011, dentro de la cuarta edición del Seminario Permanente de Museología en América Latina, he sido invitado a presentar una ponencia que será continuación y complemento de ésta, dentro de la mesa *Estrategias museográficas en curadurías de arte y ciencia: nuevos retos*. Remito a los lectores a los variados ejemplos de museografía crítica allí analizados.

a la dirección general del Centro Cultural de San Marcos entre 2001 y 2006; además de ser el responsable del proyecto Micromuseo (www.micromuseo.org.pe). O del chileno Ramón Castillo Inostroza, quien después de 17 años como curador responsable de arte contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile, compaginando esa labor con la docencia en varias universidades, ha decidido dedicarse en exclusiva a esta segunda labor, y ejerce ahora como director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, en cuya revista ha comenzado a reflexionar sobre las experiencias que implementó en el MNBA, como el programa Ejercicios de Colección, mediante el cual montaba en paralelo piezas antiguas del museo y nuevas adquisiciones de arte contemporáneo (Castillo, 2010). Pero no hubiera sido honesto hablar de ejemplos que no he podido contemplar directamente, ya que nunca he estado ni en Chile ni en Perú.

En cambio, aunque nunca tuve el honor de conocerla ni de intercambiar comunicaciones de ningún tipo con ella, quisiera destacar como homenaje póstumo el caso de Virginia Pérez-Ratton, fundadora y primera directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José, en Costa Rica, inaugurado en 1994 en la antigua Fábrica Nacional de Licores. Sólo estuvo al frente de la institución cuatro años, pero después siguió colaborando en muchas formas en la constitución de su colección permanente y en sus exposiciones. Todavía en febrero de 2009, ya enferma del cáncer que acabó con su vida al año siguiente, inauguró una exposición titulada *Diálogos y correspondencias*, donde en lugar de inten-

tar evocar con las piezas propiedad del museo una narración lineal de la evolución del arte centroamericano en los últimos años por orden cronológico, temático, o estilístico, proponían, a la manera de la Tate Modern londinense, una serie de paralelismos entre obras de diversas épocas o autores. Ella lo explicaba con las siguientes palabras:

Al aceptar esta curaduría, me propuse, más que buscar un planteamiento temático convencional, arriesgarme a provocar en su lugar el establecimiento de múltiples y variados diálogos entre las obras, a partir de un montaje estudiado para mostrar ciertas correspondencias que percibía entre obras coleccionadas en diversos momentos y por administraciones distintas en la corta pero fructífera trayectoria de este museo como referente regional del arte más reciente” (Pérez-Ratton, 2009: 19).

Tuve la suerte de ver esa exposición en el verano de aquel año y, de paso, visitar también otra de las iniciativas de la señora Pérez-Ratton en el empobrecido casco histórico de la capital costarricense: la Fundación Teor/ética, que a la sazón celebraba su décimo aniversario y presentaba su colección permanente en un provocativo montaje titulado *Arteconciencia* —juego de palabras entre arte, ciencia y conciencia—, donde en ocasiones remedaba los antiguos gabinetes de curiosidades naturales y artificiales, incluso utilizando etiquetas colgantes escritas a mano en lugar de las cartelas habituales en museos y galerías actuales, mientras que en otras partes del recorrido se colocaban, además de las típicas cartelas/células identificativas, textos firmados por diversas personas que proponían su particular explicación o relato inspirados por algunas de esas piezas, encar-

gados a través de un concurso público abierto a quienes quisieran escribir sobre ellas.

No conozco ningún otro ejemplo comparable de apertura a la participación pública en la redacción de discursos interpretativos en los muros de una institución artística. Si acaso el proyecto “The Bigger Picture” en la Tate Modern de Londres que, complementando a las cartelas/células identificativas del museo, dispone para algunas obras de su colección otros textos firmados por el escritor A. S. Byatt, el músico Brian Eno, etcétera... Pero al menos puedo aportar un ejemplo español en el que se está haciendo realidad la reivindicación que algunos museólogos críticos repetimos desde hace años, reclamando que los paneles informativos de los museos aparezcan firmados, para que el público sea consciente de que se trata de discursos subjetivos, que tienen la autoridad de quien los haya escrito. Me refiero al Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, cuyos paneles de sala han sido redactados por diferentes expertos, cuyos nombres aparecen debajo de sus respectivos textos. Es un ejemplo más del interés que su directora, la profesora Teresa Sauret Guerrero, demuestra por la museología crítica: no es casual que el arriba citado simposio internacional sobre el tema tuviera lugar en aquel museo. Pero, incluso sin ser ellos conscientes, muchos otros directores de museos en el mundo hispano se están haciendo eco de las más recientes propuestas museológicas; por ejemplo, la autorreferencialidad, el hacer que el propio museo sea sujeto de la prédica museal. Pude comprobarlo personalmente durante mi estancia en la ciudad de México con motivo del II Seminario Permanente de Museología,

pues al visitar la Sala Mexica en el Museo Nacional de Antropología vi la réplica del penacho de plumas de Moctezuma —el tocado original está en Viena—, ahora expuesta en una vitrina situada en alto, a la altura de la cabeza de los turistas que se fotografían jocosos delante de ella, y al lado mostraban una antigua fotografía de cómo se presentaba antiguamente, en una vitrina mucho más baja, ante la que aparecen inclinados unos reverentes visitantes indígenas retratados en silenciosa admiración. Como suele decirse, una imagen vale más que mil palabras, y gracias a esa vieja foto dos formas antagónicas de exponer una misma pieza quedan contrapuestas *in situ*, haciendo recapacitar al público sobre los cambiantes discursos museográficos. ¡Qué estupenda aplicación práctica de la museología crítica!

REFERENCIAS

- Barboza, Félix (1995), *Museums in Latin American Countries: Role, Issues, and Perspectives*, Texas Tech University, Thesis Museums Sciences Program.
- Bellido Gant, María Luisa (coord.) (2007), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón, Trea.
- Bolaños, María (ed.) (1997), *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón, Trea.
- Buntinx, Gustavo (2006), "Communities of Sense/Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery", en Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwala, Thomas Ybarra, *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, Duke, University Press, pp. 219-246.
- Castillo Inostroza, Ramón (2010), "La metamorfosis de lo museal, muros, miradas y paradojas", *Revista 180: Arquitectura, Arte, Diseño*, núm. 26, pp. 6-9.
- Desvallées, André y Mairesse, François (eds.) (2010), *Conceptos clave de museología*, París, Armand Colin-ICOM.
- Desvallées, André y Mairesse, François (dir.) (2011), *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. París, Armand Colin-ICOM.

- Flórez Crespo, María del Mar (2006), "La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)", en *De Arte: Revista de Historia del Arte* (Univ. de León), núm. 5, pp. 231-243.
- Glusberg, Jorge (1983), *Museos fríos y calientes*, Buenos Aires, Museo de Telecomunicaciones.
- Gómez Martínez, Javier (2006), *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea.
- Hernández Hernández, Francisca (2006), *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Trea.
- Layuno Rosas, María Ángeles (2004), *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea.
- Lorente, Jesús Pedro (2002), "Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/contemporáneo", en Cristóbal Belda Navarro y María Teresa Marín Torres (eds.): *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia-Fundación Cajamurcia, pp. 23-56.
- (2006), "Nuevas tendencias en teoría museológica: A vueltas con la museología crítica", en *Museos.es*, núm. 2, pp. 24-33.
- (2007), "Otra visión sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopías soñadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana", en María Luisa Bellido (coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón, Trea, pp. 145-166.
- (2008), "Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio del milenio: una revisión conceptual y urbanística", en *Museo y Territorio*, núm. 1, (diciembre), pp. 59-86.
- (2011), "El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica", *HerMus, Heritage & Museography*, núm. 6, pp. 112-129.
- Lorente, Jesús Pedro et al. (2010), *Estudios de Museología en Países de Habla Hispana*, dossier monográfico de la *Revista de Museología*, núm. 47, pp. 25-80 (actas del Seminario Internacional organizado por la Embajada de España y el Museo del Canal Interoceánico de Panamá, del 28 al 30 de septiembre de 2009).
- Lorente, Jesús Pedro (dir.) y Almazán, David (coord.) (2003), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Marín Torres, María Teresa (2003), "Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España", en J. P. Lorente (dir.) y D. Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 27-50.

- Morales Moreno, Luis Gerardo (2004a), "En torno a la museología mexicana: Crítica, 1ª parte", en *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, vol. 22, pp. 113-154.
- (2004b), "En torno a la museología mexicana: Crítica, 2ª parte", en *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, vol. 23.
- (2007), "Vieja y nueva museología en México", en Bellido Gant, María Luisa (coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón, Trea, pp. 342-374.
- Navarro Rojas, Óscar (2006), "Museos y museología: Apuntes para una museología crítica", en *XXIX Congreso Anual del ICOFOM/ XV Congreso Regional del ICOFOM-LAM: Museología e Historia: un campo de conocimiento*, Córdoba-Alta Gracia (Argentina), 5-15 de octubre de 2006 (http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf).
- (2007), "Museos y museología: Apuntes para una museología crítica", en (http://www.icofom-lam.org/files/museologia_y_capacitacion_2.pdf).
- (2010), "Los museos de América Central: los retos al inicio del siglo", en Castilla, Américo (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, pp. 241-252.
- Navarro Rojas, Óscar y Tsagaraki, Christina (2009-2010), "Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica", en *Museos.es*, vol. 5-6, pp. 50-57 (<http://www.mcu.es/museos/MC/MES/Revistas/Rev05-06/DossierMonograficoRev05-06.html>).
- Padró, Carla (2003), "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio", J. P. Lorente (dir.) y D. Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 51-70.
- Pérez-Ratton, Virginia (2009), *MADC94/09. Diálogos y correspondencias*, San José de Costa Rica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Preziosi, Donald y Farago, Claire (eds.) (2004), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate Press, Aldershot-Burlington (Vt.).
- Santacana Mestre, Joan y Hernández Cardona, Francesc Xavier (2006), *Museología crítica*, Gijón, Trea.
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier (2004), *Curso de museología*, Gijón, Trea.

Museología - presencia - dispositivo

Alejandro Sabido

México

RESUMEN

Al situar el museo dentro del campo de los dispositivos, es posible analizar la naturaleza de la museología como una disciplina que estudia una forma particular de relación entre la sociedad y los objetos que han sido considerados valiosos por la capacidad que tienen de presentar otras formas de entender la realidad. Desde esta perspectiva se analizan, a partir de un sector de la museografía del arte contemporáneo, algunas estrategias que han intentado romper la separación, tanto física como intelectual, que se hace de los objetos artísticos y patrimoniales con respecto a su contexto. Al retomar las dimensiones de presencia y acontecimiento, se propone un cambio en las formas de llevar a la acción esta relación para buscar una dimensión legítimamente social. Las impli-

caciones de estos enfoques en la museología regresan a la pregunta por su naturaleza desde una perspectiva tanto ética como política.

PALABRAS CLAVES

Museología, dispositivo, *parergon*, presencia, acontecimiento.

La acción y la palabra están tan estrechamente ligados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe siempre contener, al mismo tiempo, la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: “¿Quién eres tú?”

Arendt, 2005: 104

Desde la aparición de la museología en literatura científica, se ha formulado constantemente la pregunta por su naturaleza. Ya sea desde una perspectiva práctica, técnica, disciplinaria o científica, su ubicación ha sido problemática, tal y como lo refiere Von Graesse en su ensayo de 1883: “Si hace treinta o veinte años alguien ha hablado o escrito sobre la museología como una rama de la ciencia, en mucha gente la única respuesta será una compasiva o despectiva sonrisa” (Van Mensch 1992: 1).

Podemos reconocer, en términos generales, que al hablar de museología nos referimos a un ámbito específico del mundo y que está relacionado, al menos en principio, con los museos. También es posible decir que se ha teorizado en torno a este fenómeno desde hace por lo menos un siglo con mayor y menor fortuna. Sin embargo, también somos conscientes de que no hay un consenso en torno al significado de este concepto.

1. ¿EN QUÉ CAMPO SE INSCRIBE LA MUSEOLOGÍA?

La ubicación de la museología dentro del campo disciplinario o científico parece tan proble-

mática como reales son los problemas que enfrenta. Para poder delimitar su ámbito de acción es pertinente retomar la pregunta que plantea Deloche en *El museo virtual* al cuestionar: ¿por qué existe una museología y no una ciencia de los hospitales o las cárceles? (Deloche, 2003: 111). Esta pregunta revela una asociación que en principio se antojaría ajena a la discusión.

En la prisión, la clínica y el museo confluyen múltiples ciencias, prácticas y metodologías de trabajo. La característica que la diferencia de otros ámbitos es que emplean recursos disímboles pero enfocados en un fenómeno específico; debido a ello, Deloche las considera instituciones secundarias. Las tres, a pesar de tener múltiples antecedentes históricos, son claramente diferenciables a partir de la modernidad y en particular adquieren una dimensión pública en torno a la Ilustración. Con ello, son contemporáneas a las nociones de *sociedad* y de *sujeto*, a un uso particular de la razón y a una forma de ordenamiento de las relaciones dentro de una colectividad que comparte rasgos identitarios.

Para poder entender mejor a estas “instituciones secundarias”, será útil explorar el estudio que de ellas realizó Michel Foucault y la creación de una de las categorías centrales de su trabajo: los dispositivos. Para este filósofo francés, los dispositivos son “entramados que constituyen la puesta en marcha de las capacidades técnicas, el juego de las comunicaciones y las relaciones de poder, que están ajustados acorde a fórmulas establecidas” (Foucault, 1996: 20). Por decirlo de una forma más clara, en lugar de pensar en instituciones, lo que tenemos como campo de análisis es la red que se teje entre estos elementos: una suerte de lógica de acción

que responde a una función estratégica concreta, inscrita en relaciones de poder.¹¹⁹

Apoyados en esta categoría podemos delimitar un sector concreto del mundo: los dispositivos. Entidades creadas en torno a fenómenos claramente delimitables, con tareas específicas dentro de la sociedad (al menos en una buena parte del mundo occidental) y que están caracterizadas por una relación de exclusión/protección/inclusión. Soluciones formuladas desde el ámbito social para enfrentarse con elementos que pueden considerarse valiosos o potencialmente extraños pero que, en todos los casos, salen del tejido de lo común.

Los dispositivos giran en torno a una doble definición, la de aquello que se considera normal y aquello que es distinto. Al afirmar lo común producen y gestionan lo diferente, ya sea un tipo particular de sujeto: el loco, el enfermo o el criminal, o un tipo particular de objeto, como lo son el patrimonio o el arte. En todos los casos hablamos de una forma estructurada de enfrentarse ante el *otro*.

Ante esta perspectiva, el museo no es visto como el encuentro del territorio, patrimonio y comunidad, o como contenido-continente, sino que incluimos también los discursos, las lógicas de operación, las normativas internas, las acciones y las teorías que se van desarrollando en torno a éstas. Bajo esta categoría es posible hablar ya de un objeto de estudio concreto y una posible *episteme*. Ya no una *entidad* deli-

mitada y aislada, sino una serie de operaciones que gestionan la *relación* de la sociedad con algo que reconoce como *otro*.

2. DIFERENCIA ESPECÍFICA DEL MUSEO EN EL ÁMBITO DE LOS DISPOSITIVOS

Dentro del campo de los dispositivos, el museo sería el que gestiona las relaciones con aquellos objetos que por alguna razón se decide separar del mundo por encontrarlos especialmente interesantes, e insertarlos en un nuevo contexto con una serie de finalidades determinadas.

En esta acción podemos ver cómo se producen sujetos específicos. En primer lugar tenemos un agente que decide esta “separación del mundo” mediante la patrimonialización: un ejercicio de poder dentro de una circunstancia espacial y temporal específica y que suele responder a intereses hegemónicos. Aislar, atesorar, socializar o catalogar son acciones que revelan la naturaleza de la agencia social que realiza esta acción y de los intereses que persigue con ellas. Es el ámbito de los especialistas y las instituciones culturales.

Por otra parte tenemos a los públicos, espectadores, consumidores, audiencias o usuarios. Denominaciones o categorías que muestran también el tipo de relación a partir del nivel de separación, participación, vinculación o incluso interlocución. En otras palabras, la naturaleza de la acción política que se establece en torno al patrimonio (Peacock, 2007).

Finalmente, estaría el orden de las acciones museales, ese terreno al que llamamos “operación” y que recuerda que para Foucault,

¹¹⁹ La noción de *dispositivo* ha sido abordada también por otros autores para aproximarse a la museología (Hooper-Greenhill, 1989; Bennett, 1990; Costa, 2009), Sin embargo, aquí proponemos al dispositivo como una categoría general. La museología sería un caso específico dentro de un campo de estudio mayor.

los dispositivos se ubican en el terreno de la gestión, o en sus palabras: *oikonomía*, es decir, “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (Agamben, 2010: 256).

Con la identificación de los actores podemos ubicar una red de intercambios y, con ello, la capacidad de observar los mecanismos mediante los cuales puede controlar o, si se prefiere, normalizar esta relación. Los objetivos detrás de la construcción *museo* pueden ser muchos: desde una demostración de poder, hasta una misión educativa o recreativa. Para Yves Abrioux es particularmente notable el desplazamiento que han experimentado los museos de arte; desde una forma de “disciplinar la mirada con el objetivo de fomentar el avance de la razón en el mundo” hacia una “manipulación de la sensibilidad enfocada hacia una construcción estética de la subjetividad, bajo criterios industriales” (Abrioux, 2007).

En cualquier caso, todos los dispositivos y en particular los museos tienen una peculiar forma de construir subjetividades y, en potencia, de normalizar formas de relación con el mundo. En palabras de Giorgio Agamben, el dispositivo sería: “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2011: 257).

3. MUSEOGRAFÍA, EL DISPOSITIVO EN OPERACIÓN

Hablar de museografía es tratar con una forma delimitada de *ex-poner* o, poner ante. Pero este ejercicio de mostrar o presentar objetos a los que se ha dado una serie de valores ocurre, precisamente, dentro del dispositivo y tiene una lógica que determina qué y cómo se pone algo a disposición. Mediante esta operación se provoca una forma específica de ser-en-el-mundo, esto es: poner algo a disposición en un contexto condicionado por la red de relaciones que sustenta esta publicidad y que produce o anticipa una recepción. El dispositivo opera entre nosotros y la cosa. Posiblemente a esto se refiera la escuela de Brno cuando propone el término *musealie*, un objeto que adquiere otra dimensión o lectura dentro del fenómeno museal (Desvallées, 2010: 61).

Esta acción implica además una suerte de convención. Tal como ocurre en el teatro con el escenario, aquí hay una serie de acuerdos que plantea el propio dispositivo, que van desde el comportamiento en sala hasta la forma de reconocer qué objetos son los que interesan. Como sabrá cualquiera que haya presenciado una disputa entre museógrafo y conservador, esta presentación en público establece una de las paradojas clásicas del museo: el doble juego de mostrar y proteger. Una normativa que ha ido evolucionando con el tiempo pero que parte siempre de la separación entre objetos del mundo (como pueden ser el mueble de la recepción, las vitrinas o las macetas) y los objetos que tienen otra densidad y dimensión de valor.

Por eso hablamos de una construcción funcional del espacio en torno a la visita. Desde el extintor y la señalética, las bancas de descanso y la taquilla, todos estos artilugios tienen una disposición enfocada a potenciar la mejor relación del visitante con los objetos que se ofrecen desde otra dimensión fenomenológica. Esta distinción propone que los objetos propiamente museográficos, tales como vitrinas o mamparas, establecen la ruptura en la lectura de la realidad de la misma forma en que el marco señala que lo que *está ahí* se encuentra separado del muro por algo más que una disposición física.

El filósofo francés Jacques Derrida considera que estos artificios museográficos a los que denomina *parergon*, más que separar cumplen precisamente con la función de relacionar (Galard 2006: 59). Y es esta acción la que revela al dispositivo: una marca en el mundo que vincula, pero que lo hace con una presencia específica que a su vez disciplina la mirada y con ello determina las posibilidades y las condiciones de esta relación.

4. CRÍTICA AL PARERAGON

Si pretendemos ver la museología como parte del estudio de los dispositivos, una buena forma de aproximarnos a esta perspectiva sería el estudio de movimientos que, en la práctica, hayan reconocido esta dimensión instrumental y que hayan intentado analizarla o desmontarla. En este caso propongo tomar como ejemplo cómo en un cierto movimiento dentro de la museografía contemporánea se reconoció este proceso de normalización, control y separación y se pro-

puso encontrar otras formas de aproximación a la obra expuesta.

En cierto tipo de montajes del arte contemporáneo encontramos una aparente economía de medios, en los que los objetos pretenden tener una mínima protección o separación física del contexto del espacio expositivo, de tal suerte que los patrones de montaje y delimitación tienden a desaparecer. En este punto los recursos museográficos: proxemia, jerarquía, emplazamiento, calidades y relaciones, muestran cómo se teje un discurso específico propio del texto *museográfico* y del elemento clave en éste: la presencia.¹²⁰

Podemos ubicar este tipo de estrategias, patentes en torno a la década de los sesenta, en las críticas dirigidas hacia la institución “arte” y en particular frente al museo como su vehículo insignia. Estas ideas se construyen precisamente contra la operación de separación del *parergon*. No sólo una separación física, sino también una separación consciente del objeto como parte del mundo. Así, el objeto deviene *pre-texto*, signo intercambiable dentro de un texto mayor, tal como puede verse en múltiples ejercicios curatoriales y, con ello, inevitablemente será un campo propicio para su instrumentalización (Bishop, 2004: 51-80).

La crítica iba dirigida frente a estrategias que buscaban enmarcar, delimitar, dirigir la lectura o la mirada hacia ciertos aspectos de una obra o un objeto, lo que a su vez era terreno propicio para la reificación de la experiencia,

¹²⁰ Para ubicar de forma más concreta este tipo de intervenciones, montajes y acciones artísticas, podemos acudir a exposiciones montadas durante este periodo en las Kunsthalle de Berna y Dusseldorf, así como las Documenta de Kassel.

esto es, la objetivación de la oferta de vivencias. —Tornar un evento del orden de lo sensible en objeto útil, intercambiable, mercantilizable—.

Desde esta perspectiva, la experiencia estética se inscribe dentro del mercado de eventos que difícilmente hace diferencias entre lo memorable, lo significativo, la distracción o el puro entretenimiento. Aquí el dispositivo produce al *consumidor cultural*, quien se encuentra ante un rango de decisión compuesto por productos confeccionados a la medida dentro de la esfera del consumo del tiempo libre.

Visto desde esta perspectiva, el contexto expositivo puede tornarse espacio de consumo, punto de venta en que la operación artística adquiere un valor de cambio. De esta forma es posible operar el mágico paso del capital económico, por el social, el político o el educativo, tal como lo señalara Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2006; Grenfell, 2007: 70-74).

En este sentido, no será extraño ver el impulso que actualmente se da a la economía de la experiencia en los *museum studies* o aquella convención del marketing cultural: entretenimiento y distracción a cambio de otorgar un aura cultural a la experiencia. En otras palabras, la continua expansión de mercados conquista ese espacio separado de toda función práctica que Kant propusiera para el arte y es ganado para la economía de capitales y su instrumentalización (Kant 1992: 78).

5. MUSEOGRAFÍA Y PRESENCIA

Como hemos dicho antes, en los montajes y operaciones artísticas en que se buscaba rom-

per este enfoque instrumental se retoma, como central a la experiencia museográfica, la dimensión de presencia, por lo que intentaremos explicarnos:

El concepto *presencia* es un tanto elusivo por sus implicaciones teóricas. Si acudimos a la Real Academia de la Lengua Española, veremos que las acepciones difieren de forma notoria, pero para efectos de esta reflexión nos concentraremos en tres de ellas:

1. f. Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.
2. f. Asistencia o estado de una cosa que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.
3. f. Memoria de una imagen o idea, o representación de ella.

Si intentamos vincular las tres definiciones veremos que la presencia refiere a una acción, a una propiedad y a una cosa, así como a un individuo, un objeto o una idea. Desde esta perspectiva se antoja complejo delimitar la naturaleza de la presencia. Pero con un ejemplo es mucho más fácil:

Si en este momento pienso en un cubo, la idea *cubo* viene a mi mente, sin que por ello esté físicamente “ante mí”, puedo hablar de él, relacionarlo con otros objetos o ideas, e incluso puedo pensar en un sinfín de experiencias en las que me he relacionado con algo que entra dentro del concepto *cubo*. Ahora supongamos que estamos “ante” un objeto y tras analizar sus ca-

racterísticas físicas percibimos que se trata de un cuerpo con seis caras idénticas compuestas por cuadrados iguales, cuyos lados adyacentes forman ángulos rectos... etcétera. Con la información que disponemos —suponiendo por decir algo, una educación básica escolarizada— podemos vincularlo con experiencias similares y concluir que estamos ante un cubo. En ambos casos estamos en la dimensión de la presencia.

La presencia es algo más que una dimensión corpórea. Se trata de la relación que establece todo individuo con su entorno y consigo mismo. Es estar ante algo en una coincidencia temporal. La presencia ocurre sólo en el presente, sea éste el instante, el presente del pasado (memoria) o el presente del futuro (expectación) (Agustín, 1996: 203).

Un ahora en el que *me* vinculo con lo *otro* y que establece una tensión entre la idea y lo sensible. La presencia está relacionada directamente con la esencia. Es por esto que podemos hablar de algo sin que se encuentre ante nosotros en su forma física y por lo que cada forma física interpela a los conceptos a partir de los cuales interpretamos el mundo.

Por lo tanto, si los dispositivos median la relación entre el individuo y aquello que le es ajeno, la presencia tiene la capacidad de restaurar la dimensión de acontecimiento en su relación con el presente.

6. PRESENCIA Y ACONTECIMIENTO

Incorporar a la presencia en los montajes museográficos parte del reconocimiento de que el objeto es mucho más que la lectura asignada

desde el discurso y de que la relación pasa por el encuentro del individuo con la experiencia sensible, afectiva e intelectual. Un proceso desencadenado ante los objetos pero que se articula con las expectativas, intereses, pulsiones y deseos de los individuos. La dimensión de presencia sobrepasa la idea del objeto como algo cerrado y definido, por decirlo de forma coloquial, lo regresa al mundo, donde tiene la capacidad de afectar y ser afectado.

Posiblemente por eso en los montajes de este sector del arte podemos encontrar esa aparente disolución del *parergon* y un mayor énfasis en las resonancias que pueda tener frente a un tejido o tejidos narrativos. Esta, “autoimpuesta”, economía de medios desmonta los recursos del dispositivo para evitar el enrarecimiento o entorpecer las dimensiones significativas de esos objetos que se presentan como un *otro* que tiene la posibilidad de desencadenar o generar nuevas situaciones, esto es: acontecimientos.

Al situar al objeto artístico en un contexto con una red de interrelaciones preexistentes, y permitir una aparición menos “separada” del contexto *mundo*, este emplazamiento trastoca en parte la relación alienada de la galería, sala de exposición o museo y confiere una nueva estructura de relaciones, que no reemplaza a la anterior sino que la complejiza.¹²¹

121 En el movimiento conocido como *crítica institucional del arte* —tal vez el mejor ejemplo del tipo de experiencias museográficas a que nos estamos refiriendo—, se le solicita al espectador que perciba su entorno como un sistema social e ideológico. Las delimitaciones espaciales, las pautas de financiamiento, las conexiones políticas y las expectativas psicológicas son vistas en este movimiento como algo inseparable de las obras y de las condiciones que determinan su recepción (Peltomäki, 2007: 39).

En estas estrategias museográficas, se busca romper con la instrumentalización y reconocer que para ésta los objetos están cerrados, etiquetados y determinados, en otras palabras... separados. Por esto, se parte de considerar el objeto como algo con una serie de significados en *potencia*, que podrán ser actualizados a partir de un contexto dado y de la red de relaciones que pre-existe en ese contexto. Así, al devenir montaje y al tiempo desmontaje, se proponen alternativas para distanciarse de las disciplinas que norman, separan y aíslan. Un gesto en la esperanza de la aprehensión de un ser-ahí, en el juego del ser-entre-nosotros.

Con lo anterior también se reconoce el devenir político del museo pues el tejido de la exposición se torna en espacio para posibles conexiones, gracias a la confluencia de intersubjetividades activas conviviendo en un contexto simultáneo. Esto agrega una nueva dimensión a la apertura, al pasar de un nivel individual a un principio de colectividad: de comunidad. Aquello que reside en potencia dentro de las operaciones artísticas se hace público para la experiencia simultánea y compartida. Una posibilidad de apertura en comunidad.

La acción museográfica puede establecer un nuevo nivel de diálogo entre el contexto dado y los discursos curatoriales. Sin embargo, en este sector de la museografía de arte contemporáneo podemos encontrar algo a lo que podemos llamar el “grado cero de la museografía”, ese espacio de indecibilidad entre la curaduría y la museografía en sentido tradicional. Es en cierta medida la emergencia de un paradigma nuevo que, tal como señala Mario Chagas en otro orden de ideas, no viene a sustituir

al anterior, sino que convive e incluso permite nuevos juegos a partir de las tensiones que se establecen entre ambos (Chagas, 1997: 2).

Si el centro del montaje o, si se prefiere, *puesta en el mundo*, gira en torno a estos criterios, la construcción de las secuencias, resonancias entre piezas y el tejido del significado toma por eje la presencia de los objetos. Este tejido se apoya en esa capacidad tan particular de la exposición para poder diferir en tiempo y espacio el significado (Derrida, 1998: 44). La construcción de cadenas de significantes permite que el discurso signifique a partir de su huida y la museografía funcione como la huella de éste.

Esta suerte de aporía se construye mediante redes potenciales, de tal suerte que ni los elementos formales o espaciales ni los elementos ocultos (aquellos valores potenciales de cada una de las piezas) terminan de cerrar este fenómeno, pues éste sólo será “activado” por el usuario.

7. ¿QUÉ APORTA LA MUSEOLOGÍA COMO ESTUDIO DE UN DISPOSITIVO?

La museografía de arte contemporáneo es sólo un ejemplo de acciones que se han desarrollado para desmontar el dispositivo. En la puesta en práctica de la Nueva Museología en Canadá y Latinoamérica (museos escolares, comunitarios, participación de los “pueblos originarios” en decisiones curatoriales, ecomuseos y ecomuseos) hemos visto también planteamientos que buscan cambiar, en el surgimiento de los museos, las acciones de normalización y de instrumentalización, al buscar una vinculación

comunitaria o un orden del discurso con menor influencia de los postulados hegemónicos.

Sin embargo, ningún dispositivo es autónomo, y en ambos casos pervive la posibilidad de cooptación en torno a estas acciones. Una museografía que buscaba retornar a la presencia a partir de reducir los mecanismos de separación termina en muchos casos en devenir estilo, y perder su postura social. De la misma forma, en muchas ocasiones las propuestas sociales y comunitarias transmutaron el nivel de hegemonía estatal por aquellas del orden local. Volvamos a la pregunta inicial. Cuando se le pregunta a la museología: ¿quién eres tú?, podemos pensar, siguiendo con Deloche (2003: 118), en una filosofía o una ética, pero ya no sólo de lo museal, sino de este dispositivo particular que relaciona a la sociedad con objetos particularmente valiosos... y potencialmente peligrosos. La necesidad de normalizar este vínculo viene precisamente de que esta relación contiene en potencia la posibilidad de trascender esa dimensión llanamente objetual.

La presencia de estos objetos, ya sean bienes antropológicos, históricos, artísticos o heurísticos nos permite vincularnos con otros contextos, con otros proyectos de mundo o incluso puede introducir nuevas concepciones que se distancien de la configuración actual de la sociedad. En eso radica la peligrosidad o el riesgo detrás de estos objetos: en su apertura, en la capacidad de activar aquello que reside en potencia y que permite abrir orificios en la estructura de esa construcción a la que llamamos "mundo". Y, en ese espacio rasgado, poder tener un atisbo de lo *otro*, de aquello que es ajeno o distinto y, al mismo tiempo, observar cómo

están contruidos los fundamentos que estructuran nuestras formas de vida y los mecanismos que tenemos para vincularnos con la realidad.

Es muy probable que ahí radiquen la función y el origen del dispositivo museo en su sentido moderno: poder localizar, conservar y tener algún control sobre los elementos materiales clave para los fundamentos de nuestro mundo y, en cierto sentido, regular la diferencia o al menos dirigir su lectura. A partir de ahí, es relativamente fácil vincularse con la tendencia normalizante o la banalización propias de las expresiones del capitalismo tardío.

Si ubicamos a esto que llamamos "museología" en este plano de reflexión veremos una ampliación en su objeto de estudio, su ámbito de acción trascenderá al museo y será pertinente a expresiones afines a este dispositivo, tales como las ferias internacionales, los salones, bienales y ferias de arte o las exposiciones temporales emblemáticas generadas desde los poderes estatales, económicos o sociales.

Integra también lo que Peter van Mensch denomina la "tercera revolución museológica", una nueva racionalidad interna en los procesos del museo (Van Mensch, 2004: 5), así como los aspectos externos que definen la forma y el contexto en el que aparece el museo, como gran parte de la museología social o los sitios de la conciencia postulan en la actualidad (Ševčenko 2008: 9-14).

De esta forma la museología integraría dentro de su ámbito tres de los niveles de acción propuestos por Aristóteles (2007: 207): *póiesis* y *prâxis*, *téchnē*. No sólo los conocimientos prácticos y los aspectos técnicos, sino también una reflexión dirigida hacia sí misma.

Retomar la pregunta por la necesidad o el sentido de este dispositivo y, con ello, su dimensión ética. Tras reconocer que estamos ante un conjunto de acciones, operaciones y lógicas propias de la modernidad, vale la pena preguntar por su vigencia y por la capacidad que tiene de responder a las necesidades de nuestra actual configuración social.

Retomando a Yves Abrioux, podemos pensar sobre el lugar que desempeñan estas construcciones disciplinarias frente a una esfera social prácticamente dominada por el consumo, en el que pareciera privilegiarse la relación sensible frente al esfuerzo por entender los aspectos que residen en el objeto, esto es, en un plano ontológico. O, mejor aún, en pensar en las tensiones que existen entre ambos niveles.

Finalmente es importante precisar: no pensamos en el dispositivo como algo siniestro, sino simplemente como algo que ya existe, que pertenece al sistema de relaciones de nuestro presente. Es por esto que debemos preguntarnos desde el plano de la ética, ¿desde dónde deberíamos actuar y hacia dónde deberíamos enfocar estas acciones?, ¿cómo cambiar la tendencia de emplear al museo como una estructura de reproducción social y de normalización estética, histórica o contextual de los objetos y activarlo como una construcción capaz de introducir nuevas formas de entender, plantear y relacionarse con el mundo?

8. ¿QUÉ HACER CON EL DISPOSITIVO?

Un primer paso sería cambiar los términos de esta relación: para Agamben (2010: 260) una de las formas de exorcizar al dispositivo sin anularlo es mediante lo que llama “profanación”: “si consagrar era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario, restituir las al libre uso de los hombres”.

Algo muy similar al juego que permite usar cualquier objeto sin inscribirlo en la esfera del consumo. Una suerte de reconocimiento sin condicionar el tipo de relación, abierto a la singularidad de la presencia, en el punto en que no tiene valor de cambio. En palabras del mismo autor: “El uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial, que no coincide con el consumo utilitario” (Agamben 2010: 260).

Una postura ética partiría por desvelar nuestras estrategias y concentrarnos en la posibilidad de construir un entorno en el que el objeto se haga presente y pueda afectar y ser afectado por el visitante, ahora propuesto como usuario. Continúa Agamben (2010: 258): “Esto significa que la estrategia que tenemos que adoptar en nuestro cuerpo a cuerpo con los dispositivos no puede ser simple. Ya que se trata de nada menos que de liberar lo que ha sido capturado y separado por los dispositivos para devolverlo a un posible uso común”.

Un segundo paso, de acuerdo ahora con el colectivo filosófico Tiqqun, que se apoya en el trabajo de Agamben, si los dispositivos funcionan como “murallas erigidas contra el acontecimiento de las cosas” (Tiqqun: 2010), es necesario estudiar el funcionamiento de cada dispo-

sitivo, después compartir y comunicar cómo se realiza esta operación para finalmente conjurar esta actitud disciplinaria. En otras palabras, reconocer sus características y explicitarlas. Si el museo genera otro orden del ser-en-el-mundo y si detrás de este nivel hay siempre una instrumentalización y ésta, a su vez, habla de los intereses detrás de esta separación, mostrémoslo de forma clara y será mucho más fácil para los públicos establecer una relación ante aquello que se presenta.

Conjurar el *parergon*, al explicitarlo... Sin por esto prescindir de él.

Explorar cómo, a partir de la decodificación de la presencia se puede aprender a desmontar el dispositivo. Una experiencia que, en potencia, puede afectar a aquel que está dispuesto a correr el riesgo y, con esto, permitir un atisbo hacia eso que está más allá de esa construcción a la que llamamos "mundo". Mostrar las herramientas y los elementos constitutivos del dispositivo para facilitar un desmontaje. O, si se prefiere, presentar las instrucciones de uso y las disciplinas empleadas, para que en la activación indiscriminada pueda accederse al nivel de la presencia. Y en esta presencia del objeto dialogar con los discursos que lo situaron precisamente ahí.

CONCLUSIONES

Si la museología forma parte de este campo de estudio que serían los dispositivos, su análisis estaría caracterizado por esos tres niveles:

- a) una red de relaciones con una serie de funciones estratégicas frente al ejercicio del poder;
- b) una *episteme* propia, lo que podríamos llamar una "lógica" que articula los elementos dentro de esta red y que integra una serie de conocimientos, teóricos, prácticos y técnicos;
- c) un conjunto de disciplinas que a su vez contribuyen a la creación de sujetos, de formas de ejercer el conocimiento, formas de conocer el mundo y, a través de este conocimiento, formular ideas sobre la realidad.

Si la museología, así como todos estos dispositivos, justifica su existencia a partir de los intereses y posibilidades que hay detrás de una relación, la clave no está sólo en las características de esta relación (patrimonio, objetos polisémicos-sociedad), sino también en la forma que este dispositivo se inserta en un contexto dado y en la forma en que asume esta relación.

La dimensión ética de la museología parte de la conciencia de su aparecer en el mundo, esto es, a partir de la posibilidad de su propia negación. Declarar sus procederes e intereses para facilitar que esta relación se pueda dar sin él. A fin de cuentas el mundo es mucho más grande y las experiencias que ocurren en el museo deberían tener consecuencias afuera de él.

REFERENCIAS

- Abrioux, Yves (2007), *Inventing Concepts for a New Museum*, videoconferencia disponible en: (forum-network.org/lectures/inventing-concepts-new-museum), consultado el 18 de septiembre de 2010.
- Agamben, Giorgio (2010), "¿Qué es un dispositivo?", en *Sociológica*, México, UAM.
- Agustín de Hipona (1996); *Confesiones*, libro XI, Buenos Aires, Lumen.
- Arendt, Hannah (2005), *De la historia a la acción*, México, Paidós.
- Aristóteles (2007), *Ética nicomaquea*, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- Bennett, Tony (1990), "The political rationality of the museum", en *Continuum*, 3, pp. 1, 35-55.
- Bishop, Claire (2004), "Antagonism and Relational Aesthetics", en *October*, núm. 110.
- Bourdieu, Pierre (2006), *La distinción*, Buenos Aires, Taurus.
- Chagas, Mario (1997), *La radiante aventura de los museos, IX Seminario sobre Patrimonio Cultural*, Museos en obra, Chile, DIBAM.
- Costa, Falvia (2009), "El dispositivo Museo y el fin de la era de la Estética", *Coloquio Internacional "Giorgio Agamben: Teología política y soberanía"*, Santiago de Chile, disponible en (http://www.biopolitica.cl/docs/publi_bio/costa_dispositivo.pdf), consultado el 18 de septiembre de 2010.
- Deloche, Bernard (2003), *Museo virtual*, Gijón, Trea.
- Derrida, Jacques (1998), *La diferencia / [différance]*, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Desvallées, André, y Mairesse, François (2010), *Conceptos claves de museología*, París, Armand Colin.
- Foucault, Michel (1996), "El sujeto y el poder", en *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 12, Montevideo.
- Galard, Jean (2006), "La obra expropiada. Derrida y las artes visuales", en *Escritura e Imagen*, vol. 2, pp. 57-70.
- Grenfell, Michael y Hardy Cheryl (2007), *Art Rules, Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Oxford, Berg.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1989), "The museum in the disciplinary society", en *Museum Studies in Material Culture*, Susan Pearce (ed.), Leicester, Leicester University Press, pp. 61-72.
- Jameson, Fredric (1996), "Lógica cultural del capitalismo tardío", en *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.
- Kant, Emmanuel (1992), *Crítica del juicio*, Caracas, Monte Ávila, p. 78.

Peacock, Darren y Brownbill, Jonny (2007), *Audiences, Visitors, Users, Reconceptualizing Users of Museum On-Line Content and Services*, Melbourne, Sydney University of South Australia & Museum Victoria.

Peltomäki, Kirsi (2007), "Affect and Spectatorial Agency: Viewing Institutional Critique in the 1970s", en *Art Journal*, vol. 66, College Art Association.

Ševčenko, Liz y Russell-Ciardi, Maggie (2008), *Sites of Conscience: Opening Historic Sites for Civic Dialogue*, en *The Public Historian, A Journal of Public History*, vol. 30, February, Number 1.

Tiqqun, "Una metafísica crítica podría nacer como ciencia de los dispositivos", disponible en (<http://www.mesetas.net/?q=dispositivos>), consultado el 18 de septiembre de 2010.

Van Mensch, Peter (1992), "The museology discourse" en *Towards a Methodology of Museology*, Zagreb, University of Zagreb.

—(2004) "Museology and management: Enemies or friends?", Ámsterdam, Reinwardt Academie.

Investigación etnográfica en el museo

Luz Maceira Ochoa

México

RESUMEN

Una experiencia de investigación etnográfica realizada en un par de museos mexicanos sirve de base para reflexionar sobre los aportes de ese tipo de investigación al conocimiento del museo. Se entretajan algunos elementos teóricos sobre la investigación en y del museo con pautas metodológicas, y a partir de algunos datos empíricos y del análisis de la experiencia de investigación, se ilustra el tipo de conocimiento que se puede generar a partir de la indagación etnográfica, iluminando dimensiones de la vida social en general, y, en este caso concreto, de múltiples dimensiones de las experiencias y procesos museísticos.

PALABRAS CLAVES

Investigación etnográfica, educación, memoria social, género, museos.

INTRODUCCIÓN

En este artículo se comparten algunas ideas sobre la utilidad de incorporar la investigación etnográfica al museo, basadas en una experiencia de indagación de distintos procesos educativos que tienen lugar en el museo, pero que, al tratarse de una investigación de tipo etnográfico, permitió además identificar diversos aspectos de la experiencia de los públicos en el museo, y del funcionamiento y sentidos de éste, por lo que hay elementos para plantear la relevancia de dicha perspectiva en la investigación mu-

seológica.¹²² La intención es ofrecer elementos conceptuales y metodológicos básicos respecto al enfoque de investigación citado, así como sugerir algunos argumentos y recursos para promoverlo en el estudio y desarrollo del museo.

INVESTIGACIÓN Y MUSEO

Desde el origen del museo moderno en el siglo XVIII, éste ha tenido un papel central en la producción de conocimientos, la investigación era y sigue siendo una de las funciones claves de esta institución. Sin embargo las condiciones del saber y de la producción del conocimiento contemporáneas son distintas, y ha habido cambios —y debería de haber más— en lo que respecta al carácter investigador del museo.

Paralelamente, con el desarrollo de la museología y de la constitución del museo como objeto de investigación desde distintas disciplinas, ha habido diversos y muy distintos estudios en y sobre el museo y sus diferentes áreas, funciones y dimensiones. Éste es el aspecto de la investigación vinculada al museo en

¹²² Agradezco los comentarios de colegas que participaron en la XIV Jornada Ankulegi (Donostia, abril de 2011), donde presenté algunas reflexiones que abrevaron del diálogo sostenido años antes en el Seminario Permanente de Museología en América Latina (ciudad de México, 2008). En estos y otros espacios, como el Departamento de Investigaciones Educativas del Cinvestav, he tenido la oportunidad de introducir y ampliar algunas ideas que ahora se integran en este texto, enriquecido con los conceptos y dudas que generosamente han compartido conmigo varias investigadoras e investigadores. Una reflexión más profunda del argumento central de este artículo, así como muchas más evidencias empíricas y el desarrollo de otras líneas temáticas de análisis, pueden verse en el trabajo que sirve de base a éste (Maceira, 2009b).

el que se concentra este artículo. La literatura museológica contemporánea plantea, desde hace algunos años, la existencia de una creciente demanda para que tanto la investigación que produce el museo como la que se produce sobre éste permita un punto de vista contextual y holístico que recupere visiones interdisciplinarias, que supere falsas dicotomías heredadas desde el siglo XIX, como aquellas relacionadas a la producción y consumo del conocimiento, particularmente sobre su “objetividad” y “subjetividad”, así como su autoridad y autoría. Otra exigencia es la asunción de las críticas a los sistemas de valores que hay en la sociedad y que se asocian con las representaciones del museo, es decir, que las críticas sobre el racismo, colonialismo, clasismo, sexismo, etcétera (producto, en gran medida, de la nueva museología) se incluyan entre los principios básicos de toda investigación desde y sobre el museo, y que se reflejen además en sus representaciones. Esto supone el borramiento de límites rígidos en la aproximación al museo, la ruptura con métodos tradicionales y conocidos como “científicos” (en un sentido positivista), y el desarrollo de acercamientos que permitan nuevas preguntas desde nuevos ángulos, nuevas perspectivas de trabajo abiertas a la reinterpretación, sensibles a los múltiples diálogos que se dan en el museo, y de las que deriven conocimientos interdisciplinarios que añadan nuevos enfoques y temas contemporáneos relevantes (Sandhal, 2002 y 2005).

Asimismo, cada vez más se espera que los “estudios de público” dejen de ser un compendio de datos sociodemográficos para dar lugar al conocimiento de la experiencia de los públicos en la visita al museo. Las categorías de-

mográficas usuales tales como edad, etnia, e incluso grupo social o nivel escolar, son poco útiles para comprender cómo se desarrolla la experiencia en el museo y qué puede significar. Ubicar las coordenadas de los recorridos que siguen los públicos en las salas, o incluso, preguntar sus opiniones a la salida del museo —métodos a los que se ha recurrido en diversos momentos y lugares para hacer estudios de público— tampoco son suficientemente potentes para el estudio profundo y comprensivo de los públicos.

A pesar de las demandas y necesidades brevemente enunciadas, y de las numerosas investigaciones en el campo museológico, no puede decirse que haya un bagaje socializado amplio, ni mucho menos acuerdo sobre principios epistemológicos, teóricos o metodológicos para realizar un tipo de investigación que cumpla con esas crecientes expectativas; sólo hay consenso sobre la necesidad de hacerlo. Es en esta coyuntura en la que se ha propuesto la incorporación y uso de “nuevos” modelos de investigación en el museo, es decir, ha habido una tendencia a incluir distintos enfoques de investigación retomados de las ciencias sociales, en ese intento por incorporar el diálogo y la apertura a la indagación del museo y por ajustarse a las especificidades de cada caso. Por ejemplo, en el campo de lo que en Gran Bretaña se denomina “educación en galerías” ha habido un interesante debate sobre los modelos de investigación. Algunos enfoques actuales recuperan la investigación-acción (Raney, 2006; Pringle, 2006; Ledgard y Jenkins, 2006; Taylor, 2006; McKenzie, 2006; Sekules, Blickmen y Peel, 2006;), la práctica del arte como una forma de investigación (Raney, 2006; Biggs, 2006)

o planteamientos tan amplios como son la “investigación creativa” (Haw y Fawcett, 2006). Lo común de estos modelos es su apertura, sus principios participativos y dialógicos, su localización en situaciones o casos muy específicos, y su resistencia a formas tradicionales de producción y conceptualización del conocimiento: buscan recuperar la expresividad, indagar la inteligencia no verbal, el conocimiento sensorial, la experiencia estética, la interpretación, y el valor de esas experiencias para los individuos, reconociendo además su carácter procesual. Esto supone romper con la idea predominante sobre “la investigación”, con la necesidad aún existente de generar indicadores e hipótesis de acuerdo con metodologías académicamente aceptadas como legítimas y/o de indagar variables más controlables u objetivables. También implica romper con los criterios para reconocer y para valorar los fenómenos que se dan en el museo, como es la producción misma del conocimiento y sus formas; y para comunicar los hallazgos al respecto.

Aunque puedan ser fructíferas esas y otras experiencias, aún no está suficientemente claro cómo y con qué implicaciones llevar enfoques de investigación propios de ciertas disciplinas a un contexto específico como es el del museo. Sus particularidades, entre ellas: el poder de la exhibición, el lenguaje de las formas, la estética, el espacio, las formas de percepción y de la experiencia, entre otras, son aún desconocidas y podrían demandar perspectivas, métodos o análisis distintos a los que se utilizan en otros contextos de investigación. Asimismo, en diversos debates o proyectos acaba por reconocerse la dificultad de llevar a la prác-

tica las investigaciones de ese tipo *alternativo o novedoso* —por llamarle de algún modo—, y también de forjar un concepto distinto sobre la investigación para lograr abordar un campo tan complejo como el museo.

Respecto a la investigación sobre educación y museos —foco de la experiencia en que se basa este artículo—¹²³ señalo que ésta, al menos hasta hace algunos años, se había centrado en cuestiones didácticas y vinculadas a la educación escolar. Y, la investigación sobre comunicación en el museo —otra línea, ahora asumida como componente de la dimensión educativa— no había profundizado en elementos discursivos más allá de su intencionalidad, y menos aún en aspectos de su recepción (Pérez-Ruiz, 1998). Es desde hace poco tiempo cuando se reconoce la importancia e incluso urgencia de un abordaje mediante estudios cualitativos para comprender los procesos de educación y aprendizaje en el museo. La reciente atención a los públicos, su reconocimiento como elementos centrales en torno a los cuales debe girar el museo, y la asunción de su agencia, de su diversidad, etcétera, han vuelto la mirada a sus intereses, a sus necesidades y a las diversas estrategias, modelos y procesos por medio de los cuales se relacionan con la exhibición y aprenden en el museo. El cambio de los museos de ser “sobre algo” a ser “para alguien” (Weil, 2002, citado por Falk, Dierking y Foutz, 2007: xvi), sumado a la creciente afluencia de visitantes a los museos y a un nuevo contexto económico, social y cultural que transforman las políticas de los museos han supuesto una nece-

sidad, un deseo y a veces incluso urgencia de información sobre esos *álguienes* que sustentan la función y el sentido del museo contemporáneo.

Es en esta coyuntura donde se amplían potencialidades para la investigación educativa en el museo, con respuestas de lo más variadas y usualmente basadas en métodos cualitativos. Este tipo de aproximaciones facilitan un acercamiento integral a la experiencia de los públicos reconociendo elementos personales, lúdicos, rituales, ideológicos, históricos y contextuales de la visita al museo, y responden así a la necesidad de incluir diversas variables que comprenden la experiencia museística, y de explorar las múltiples dimensiones del proceso formativo que puede generarse en ésta. También ayudan a valorar el potencial educativo del museo y otras instituciones culturales cuyas funciones sociales o razón de existencia exige dar respuestas a las sociedades que los financian e incluso los sostienen, en un sentido amplio.¹²⁴

Parece ser que en México aún son pocos los museos que realizan estudios de público desde la perspectiva o con los propósitos anteriores. Problemas económicos, organizativos, logísticos, entre otros, influyen en esta situación, pero es un hecho que en general:

queda una laguna sobre el conocimiento de los públicos, y sobre todo, de su contexto y bagajes personales que ayuden a comprender más claramente quién es ese sujeto, qué conocimientos

123 Un análisis más complejo y amplio del tema puede verse en Maceira, 2009b.

124 En Gran Bretaña tiene gran fuerza una línea de investigación en esta lógica. A ésta subyace el siguiente razonamiento: “si es cierto que los museos son instituciones para el desarrollo y bienestar sociales, función que justifica su continuo financiamiento tanto público como privado, es importante contar con evidencias de esa función”. Véase, al respecto: Holden y Jones, 2006 y Hooper-Greenhill, 2007, entre otros.

tiene y desde cuáles referentes entabla un diálogo con el museo, y si aprendió o no a partir de ese diálogo (Montemayor, 2001: 74-75).

Años después de esa aseveración expresada en el Segundo Encuentro Nacional ICOM-CECA México, puede constatarse en charlas con personal de las áreas de servicios educativos de diversos museos, entre ellos, de dos museos nacionales —que son los que suelen contar con más recursos— que poco invierten en la investigación de sus públicos (Maceira, 2009b).

Más allá de esto, como se dijo, la investigación en el museo en general, y también en lo que toca a la indagación de los procesos educativos en éste, tiende a ser cada vez más creativa y alejarse de modelos tradicionales, a introducir procesos de investigación participativa, a experimentar y a recurrir a técnicas abiertas para documentar lo que sucede en el museo, y a estimular el pensamiento divergente para conceptualizar y nombrar lo que se documenta. El punto de partida, y para el análisis, está basado en la psicología, la antropología, la educación, la lingüística y en concreto, en perspectivas teóricas constructivistas o socioculturales que enfatizan la naturaleza situada de los procesos formativos y en la negociación de significados que los configuran (Falk, 2007; Renni y Johnston, 2007). Es en esta trama de apertura en preguntas, métodos y miradas sobre el quehacer y la experiencia museales, de urgencia de ideas para comprender la complejidad de los procesos diversos que tienen lugar en éste, desde la que planteo —junto con otras y otros (Sekules, Blickmen y Peel, 2006)— donde la investigación de tipo etnográfico permite reconocer elemen-

tos y analizar algunas dimensiones y prácticas en el museo que en los estudios de públicos y la museología es pertinente abordar.

¿QUÉ ES LA PERSPECTIVA ETNOGRÁFICA?

La investigación cualitativa de tipo etnográfico parte del trabajo empírico y sistemático para indagar los significados locales de la interacción social dentro de un contexto más amplio. Es decir, partiendo de información que se recolecta en campo, analiza comportamientos, interacciones cara a cara, los contextos en los que se dan, e interpreta sus significados. Permite conocer la estructura específica de algunos hechos o lo que sucede en un lugar particular y las perspectivas de significado de los actores específicos involucrados en esos acontecimientos, relacionando estas perspectivas y organizaciones particulares con otros acontecimientos, principios y formas de organización sociocultural más amplios (Erickson, 1997: 199-200). El propósito de esto es analizar la experiencia o (trozo de) la realidad particular que se ha documentado con el fin de comprenderla, lo cual supone que la investigación realizada sea, en sí misma, una base para el conocimiento y una más amplia indagación, y, paralelamente, una base para responder cuestiones enraizadas en el pensamiento antropológico, esto es, relativo a la pregunta sobre qué significa ser humana o humano (Gay y Blasco y Wardle, 2007); o para dialogar con diversos saberes, teorías o preguntas que atañen a la vida social.

Los medios y propósitos de la investigación etnográfica buscan establecer “los diferen-

tes estratos de universalidad y particularidad” (Erickson, 1997: 223) de cada caso o situación investigados, para, como señala Frederick Erickson, “hacer extraño lo cotidiano”, pero también para “hacer familiar lo extraño” (Spindler y Spindler, 1982: 39). Un trabajo etnográfico intentará mostrar las formas de pensar o de vivir o de actuar o de relacionarse de ciertos grupos y hacerlas inteligibles, sin importar su extrañeza o familiaridad. Recurre a diversas comparaciones (con la propia experiencia personal, con el propio entorno sociocultural, con otros entornos, con conocimientos y teorías, etcétera) y las contextualiza, las analiza y encuentra en ellas relaciones, pautas, continuidades, divergencias y excepciones entre sus componentes y protagonistas, lazos entre aspectos micro y macro, lo cual permite, de algún modo “aprehender” esas formas de acción o de vida o de relación. Y también, aprender de ellas, pues a partir de la inteligibilidad de ciertas experiencias o prácticas de algunos grupos, de la descripción y comprensión del sentido que da forma a procesos sociales, se perfilan líneas de análisis y abstracciones que se suman al pensamiento antropológico, al debate sobre la vida social y/o al conocimiento teórico (Hammersley y Atkinson, 1994; Gay y Blasco y Wardle, 2007; San Román, 2009).

La investigación etnográfica se basa en el trabajo de campo, por lo que puede recurrirse a diversas técnicas para recolectar información, entre ellas predominan la observación participante, las entrevistas, el diario de campo, aunque no son las únicas. La evidencia reunida, es decir, los datos de campo, usualmente se integran en una narrativa en la que se entretajan con conceptos y debates teóricos, y se convier-

ten de esta manera en un argumento por medio del cual se comunica el conocimiento.

Este tipo de investigación, si bien tiene su origen en la antropología, desde hace años ha sido integrada en otras ciencias sociales.¹²⁵ En lo que respecta al campo de la educación, su introducción data de la década de los años sesenta en Inglaterra y de la década siguiente en México, buscando entender la complejidad de la práctica educativa, más que de evaluarla, de identificar la trama en la que actúan las personas insertas en procesos educativos, y la manera en que éstos transcurren cotidianamente. Partiendo de un interés por reconocer al museo como un espacio educativo y, particularmente, de entenderlo como tal a partir de las

125 Según el recuento que hace Michael Burawoy, los cambios de inicios del siglo XX en los contextos coloniales —en los que se solía hacer antropología—, significaron una fuerte transformación de los contextos del trabajo de campo, en la necesidad de desarrollar perspectivas más globales o de repensar localidades en crisis (bélica, económica, migratoria, de integración/desintegración social, en vías de industrialización, etcétera). Esto supuso una reconfiguración no sólo de los contextos de investigación, sino también de la antropología misma. Hacia las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX, la antropología comienza a enfocarse más en los procesos sociales —y en el cambio social— que en las estructuras sociales, y cambian tanto las técnicas de trabajo de campo como los lugares donde se desarrolla éste. Más o menos es en este periodo cuando la sociología, particularmente la Escuela de Chicago, comienza también a estudiar lo local, y más tarde, las instituciones, a través del uso extendido del trabajo de campo y estudios de caso, técnicas propias de la antropología (2000). Para una buena síntesis de la trayectoria, los matices, diferencias, retos y aportaciones de las diversas escuelas y disciplinas, así como de miradas actuales a la investigación etnográfica en un contexto globalizado pueden encontrarse en Burawoy (2000). El trabajo de Andrea Fontana y Troy A. McGinnis (2003) ilustra algunas claves de la etnografía contemporánea, la manera en que ha sido revisada y ampliada a partir del posmodernismo y otros cambios en las ciencias sociales.

interacciones y de las prácticas que desarrollan los públicos en ellos, emprendí una investigación de tipo etnográfico en dos museos, ambos en la ciudad de México.¹²⁶ Ésta sirve aquí de pivote a la reflexión sobre la inclusión de la perspectiva etnográfica en la investigación en/del museo, que, como se dijo previamente, ha sido introducida de manera relativamente reciente en la museología, junto con otras perspectivas de investigación cualitativas.

LA EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN: ALGUNAS PAUTAS CLAVE

En la investigación referida me centré en la descripción e interpretación de algunos fenómenos de ciertos procesos sociales (y no en el estudio de algún grupo social), analizando dichos procesos en su medio “natural”: las salas de exhibición, taquillas, patios, áreas de servicios educativos, auditorio, tiendas y demás espacios públicos que pueden formar parte del recorrido de los públicos en su visita al museo. En concreto, al Museo Nacional de Antropología y al Museo Nacional de Historia.

¹²⁶ Aunque fueron dos los espacios donde investigué, no se trató de un análisis comparativo entre instituciones, sino de observar a los públicos en el escenario del museo, dejando que fuera la propia información documentada en campo la que mostrara diferencias y similitudes entre cada museo, si es que era algo pertinente. Además, se trató en ambos casos de museos nacionales, de gran tamaño y potencia, basados en disciplinas afines (uno de Antropología, otro de Historia) y de museografía similar, por lo que no hubo polarizaciones o diferencias significativas. Debido a esto, hablo “del museo”, aunque se trate del trabajo de campo realizado en dos espacios museísticos. La investigación en campo se realizó entre 2006 y 2007. Para más información véase Maceira 2009b.

Respecto a las premisas centrales sobre el proceso de investigación señalo aquí que éste se planteó siempre abierto a probar y a revisar las ideas iniciales, a ampliar o reorientar las líneas generales de indagación y sus orientaciones en respuesta a la necesaria flexibilidad que demanda un proceso inductivo de acercamiento a la realidad investigada. En éste, me coloqué como una sujeta en proceso de búsqueda, en relación directa y similar a la de las y los sujetos de la investigación. Similar, porque no fue igual. Fue similar porque no me ubiqué por encima de esos sujetos y sujetas con quienes interactué, ni establecí una distancia física, intelectual, moral, que me distinguiera de ellos y ellas. Fue igualitaria, horizontal. No fue igual porque al integrarme entre los públicos del museo tenía una intención específica y me acerqué a ellos y ellas desde un interés inquisitivo, y no espontáneo o desinteresado como era su posición.

Sobre los *cómos* comparto algunos elementos:¹²⁷ el trabajo de campo fue la herramienta clave para la recolección de información. El proceso en campo consistió en desarrollar habilidades para observar y documentar información y registrarla, una vez identificados los sitios, públicos y estrategias más adecuados para hacerlo. Esto requirió una etapa de *ensayos* o de improvisación, de aproximación por distintos medios y uso de diversas técnicas en distintas oportunidades y condiciones, hasta que se perfilaron las herramientas principales para documentar información. Me refiero a *ensayos* en el sentido de tratar una y otra vez, y no

¹²⁷ Algunas reflexiones de carácter teórico, epistemológico y metodológico las he trabajado en otro texto (2011b).

de un ensayo tipo experimento de laboratorio. En diversas situaciones, cuando aludo a este proceso de tanteo, de ensayo-error, de probar y corregir la estrategia de recolectar datos, me encuentro con que pareciera considerarse demeritoria dicha circunstancia, y no una condición de todo proceso científico. La investigación etnográfica, al igual que toda investigación cualitativa, asume desde el principio la necesidad de adecuar la teoría y los planes o proyectos de investigación a la realidad, y no viceversa, por lo que se concibe como un proceso de aproximación a la situación a ser investigada, y en el proceso mismo, investigar la manera más adecuada de indagarla. En este sentido, Norman Denzin e Yvonna Lincoln señalan que el investigador e investigadora cualitativos deben ser vistos como un *bricoleur* o *bricoleuse*, pues las diversas prácticas metodológicas a las que recurre remiten a imágenes variadas —desde la de artista, hasta la de periodista, pasando por muchas otras— en las que se alude a la idea de recolectar, de generar y de ensamblar piezas del mundo, adaptándolas para componer con ellas una obra que llevará la marca de quien la compone. Al hacerlo, desarrolla estrategias, métodos y materiales que tiene a la mano, y si requiere inventar o reajustar nuevas herramientas o técnicas, la *bricoleuse* o el *bricoleur* lo hará (2005).

Realicé observación directa y fotográfica de los públicos, aplicación de cuestionarios (abiertos) a visitantes, conversaciones y entrevistas con personal de las áreas de servicios educativos del museo, diario de campo, e investigación documental. En las observaciones que realicé en sala los sujetos de investigación fueron los distintos públicos hispanoparlantes del museo, inda-

gué grupos familiares, de amistades o escolares que llegaban al museo, muchas veces sin guía, a veces con guías de agencias de viajes, a veces sólo en compañía de docentes sin ningún tipo de conducción del recorrido, a veces con la orientación del personal del museo. Inicialmente había considerado observar sólo las visitas guiadas, sin embargo, me di cuenta de que la mayor parte del público no ingresa al museo en el contexto de una visita guiada, y, sobre todo, de que muchas veces éstas imponen muchos límites a la interacción personal y grupal en el museo mientras que en las visitas libres hay mucha más espontaneidad y libertad que facilitan una interacción más rica, variada y personalizada con el museo, por lo que amplié mi foco de observación, uno de esos cambios resultado de los *ensayos*/tanteos referidos.

Observé visitantes de todas las edades y provenientes de ciudades y de comunidades pequeñas y rurales de varios estados del país,¹²⁸ quienes se acercaban a algunos sitios, vitrinas o áreas priorizadas por mí para la observación, o en otros casos, a quienes seguí du-

128 Los estados de donde provinieron los públicos que observé fueron: Distrito Federal, estado de México, Querétaro, Puebla, Michoacán, Guanajuato, Morelos, Hidalgo, San Luis Potosí, Monterrey, Guerrero y Coahuila. En el caso de visitas de grupo, los hubo pequeños y grandes, desde cinco hasta 120 personas, y desde dos años de edad hasta más de 80. No hubo un criterio para priorizar a los públicos de acuerdo con su edad. Se observó a gente de todas las edades, aunque el grueso de las observaciones y de aplicación de cuestionarios se dieron en los casos de visitas escolares, principalmente de educación básica, por lo que el rango de edad de muchas de las personas observadas o encuestadas fluctúa entre los seis y los 15 años de edad. Esto respondió más a cuestiones prácticas y las condiciones impuestas por el personal del museo para levantar información vía cuestionarios que a otra cosa. En lo que respecta a los grupos

rante todo su recorrido al museo, escuchando lo que decían —cuando decían o exclamaban algo—, viendo sus gestos, movimientos, acciones, interacciones, etcétera.¹²⁹ Observaba (y anotaba y, después, transcribía) todo lo que decían, sus gestos, sus movimientos, sus interacciones, cómo se relacionaban los miembros de los grupos que visitaban el museo y de éstos con el museo mismo: sus posiciones, roles, formas de organización, de relación y de comunicación, los contenidos de sus comunicaciones. Las maneras de ocupación del espacio (formas de relación con el espacio, distancias y acercamientos entre personas y de ellas hacia los objetos/vitrinas).

El grado y tipo de participación mía con los públicos observados varió considerablemente, aunque siempre fue directa y muchas veces activa. Generalmente mi ubicación para observar a personas o grupos era junto o lo más próxima posible a ellas: alrededor de las mismas vitrinas, en medio de un grupo grande o atrás de un grupo pequeño, entremezclada en

escolares observados, se abarcó desde preescolar, primaria, secundaria y telesecundaria, CETIS, preparatoria, hasta universidad, e incluso Centros de Atención Múltiple (para personas con discapacidades).

129 Realicé cerca de 115 horas de observación. Cuando hablo de sitios priorizados para la observación me refiero a algunas vitrinas o salas que, durante los primeros recorridos de observación por el museo, detecté que generaban mucho interés para los públicos, o que eran más visitadas por el tipo de acceso y circulación del itinerario, o que implicaban un contenido que yo consideré de interés para escuchar los comentarios o interacciones de la gente —como aquéllos en donde hubiese elementos explícitos relacionados con el orden de género, cuestión que apunto más adelante— o incluso que facilitaban una mejor observación debido a la disposición arquitectónica o museográfica, permitiéndome un mejor trabajo.

sus desplazamientos, mirando las mismas cosas que ellos, integrándome en la visita guiada, o cuando no había tal, haciendo un recorrido muy similar o idéntico al de las personas que observaba. En ocasiones, durante las visitas guiadas por personal del museo, pasaba como parte del personal de servicios educativos por lo que la integración mía al grupo era plena y podía haber un intercambio más abierto o directo, no era raro que me hicieran preguntas o compartieran sus comentarios. En otras circunstancias pasaba como una visitante cualquiera, interesada en mirar las vitrinas, haciendo alguna tarea (tomando notas, como mucha gente), y desde este papel anónimo podía interactuar en mayor o menor medida con las personas según su grado de concentración, su disponibilidad a conversar con una extraña o la conveniencia de cada situación para extender el círculo de interactuantes cuando se trataba de alguna familia o grupo de amistades o para permanecer cerca sin causar incomodidad. De esta manera, estando desde una posición prácticamente igual a la de los públicos del museo —como una visitante más—, pude recuperar las interacciones de las personas en sus pequeños o grandes grupos con quienes hacían el recorrido, así como con el personal del museo —cuando era el caso— y con los recursos del museo.

Otros sujetos de investigación abordados con menor intensidad y frecuencia respecto a los públicos fueron personas que laboran en los museos, principalmente en las áreas de servicios educativos: jefas, personal (asesoras o guías), prestadoras de servicio social y voluntarias, y en el caso de uno de los museos, también personal de custodia o seguridad que,

a través de charlas informales me permitieron tener un mejor conocimiento del funcionamiento y características del museo.

Señalé que el proceso en campo, además del desarrollo de habilidades para documentar información y registrarla requirió apertura para modificar los planes iniciales de la investigación y para incorporar o innovar elementos emergentes derivados de la realidad que pretendía registrar y analizar. Por ejemplo, la fotografía de los públicos durante sus recorridos fue una técnica no prevista inicialmente y que, tras unos meses en campo, incorporé. El origen de esta decisión fue que me sorprendió encontrar a tanta gente tomando fotos en el museo a pesar de las prohibiciones para hacerlo y de la mala calidad de las imágenes que suelen obtenerse cuando se hacen sin flash. Esta obstinación por la captura de imágenes por parte de los sujetos que yo observaba me llevó a preguntar por el sentido de las imágenes y del acto de fotografiar. Junto a una búsqueda y reflexión teóricas sobre el tema, decidí llevar mi propia cámara y fotografiar a los públicos. A partir del ejercicio de capturar sus comportamientos en foto y no en imágenes narradas, es decir, observadas y descritas por mí —como había estado haciendo—, pude prestar atención sistemática a aspectos que no había podido considerar o mirar a profundidad previamente, a “simple vista” (por la necesidad de ver y de escribir al mismo tiempo), como lo son la postura corporal y algunos gestos, y a partir de esto pude dimensionar el cuerpo, los cuerpos, en el espacio del museo, que en términos de la reflexión educativa que sustenta la investigación realizada resultaron de gran importancia.

Para cerrar con la exposición de pautas metodológicas, señalo que debido a que habitaba desde hace años en la misma ciudad en la que se ubican los museos investigados, y a que compartía, en términos generales, la misma cultura y códigos con la mayor parte de las y los sujetos observados —de ahí el criterio de que fueran hispanoparlantes—,¹³⁰ sus gestos y expresiones me fueron fácilmente reconocibles. Esto supuso una autovigilancia para asegurar o para poner en paréntesis esa supuesta proximidad sociocultural, una especie de alerta y autocuestionamiento continuos, un cuidado de las palabras que elegía para registrar lo que observaba.¹³¹ Asimismo, otro elemento metodológico clave fue la inclusión de dispositivos para la toma de distancia —y a su vez, para facilitar la cercanía—. Uno de ellos fue la visita a otros museos dentro y fuera del país, lo cual, entre otras cosas, me dio la posibilidad de ser turista, “simple” visitante en terreno desconocido, y así, con la observación de mí misma como espectadora

130 Si bien un museo, y más los dos grandes museos aquí estudiados, es uno de los sitios donde más turistas se pueden encontrar, el criterio del lenguaje fue importante para acotar y sobre todo facilitar la observación de los públicos. Aunque eventualmente observé a turistas provenientes principalmente de América Latina, la afluencia constante de visitantes hispanoparlantes a lo largo de todo el año es de mexicanos.

131 Pongo un ejemplo sencillo: si veía un grupo formado por un par de niños, un hombre y una mujer, al registrar sus interacciones, cuidaba de no asignarles roles o de etiquetarlos como “mamá”, “papá”, etcétera, para no dar por hecho una relación entre ellos que tal vez no respondía a la realidad. De hecho, sólo a veces constataba, a través de sus intercambios verbales, que eran “papá”, “mamá”, “hijos”, y muchas otras ocasiones descubrí que los pequeños grupos que visitan el museo tienen una composición variable: docentes, abuelas, abuelos, tíos, tías, primos, comadres y otro tipo de parientes y de amistades pueden conformar dichos grupos.

(registrada en el diario de campo), y contando con una experiencia como visitante de museo en primera persona y aún más empatía, pude ampliar o afinar la posibilidad de análisis y comprensión. Igualmente, pude identificar aspectos comunes o de contraste con los museos que estaba analizando y tener más claro cuáles elementos de la experiencia museal pueden ser, en mayor medida, comunes, cuáles pueden estar más fuertemente marcados por el tipo de museo que se visita, por su contenido, y cuáles aspectos socioculturales imprimen un sesgo particular a la visita, etcétera.

EL QUEHACER Y APORTE ETNOGRÁFICOS: EVIDENCIA EMPÍRICA

Comparto algunos ejemplos de mi investigación para evidenciar de qué se trata y qué puede aportar la perspectiva etnográfica a la comprensión en/del museo. Comienzo con un breve relato ilustrativo de la experiencia en campo: ampliar continuamente los límites relativos a la conceptualización de los “públicos” era una premisa importante desde el inicio de la investigación que emprendí. Ya avanzado el trabajo de campo, después de meses de estar recorriendo el museo e interactuando con sus visitantes, encontré una tarde a un par de niños en una de las salas. Iban solos. Pensé que estarían haciendo alguna tarea, práctica habitual. Al hablar con ellos, descubrí que eran niños que trabajan en la calle y que acuden con regularidad al museo para usar los baños, para descansar o entretenerse cuando no tienen ganas de trabajar o hay poco traba-

jo, e incluso para trabajar dentro del museo, si la oportunidad se presenta, cantando alguna canción a cambio de unas monedas, particularmente a turistas extranjeros. Esto me supuso reconocer que aún tenía supuestos bastante prejuiciados o limitados sobre quiénes van al museo, cuándo y para qué. Este hecho casi anecdótico me sirve para explicar cómo es que del trabajo de campo emergen elementos que ayudan a repensar las propias posturas y nociones, que ayudan a ampliar los horizontes, y que iluminan aspectos no previstos que ayudan a reconocer lo que sucede en el museo, en muchas dimensiones.

Considero que una de las riquezas de la investigación del espacio museístico y de las prácticas que tienen lugar en éste desde una perspectiva como la etnográfica, es que demanda enfocarse en la experiencia y —recalco— en la interacción social en el museo, aspectos generalmente subordinados a la dimensión discursiva y museográfica en las investigaciones en el campo de la museología, las cuales no siempre colocan en el centro del análisis a las y los sujetos que visitan el museo. Tal es el caso de los estudios de público, los cuales se enfocan en las y los visitantes, destacan aspectos de sus experiencias en éste, pero rara vez atienden a una lógica colectiva. En otras palabras, y al menos en los estudios de público en México, con frecuencia se estudia al visitante individual: su perfil, recorridos, preferencias, e incluso comportamiento, actitudes, aprendizajes, opiniones, formas de apropiación, etcétera (véase García Canclini, 1990; Schmilchuk, 1996; Moreno, 2001) pero no se estudia a los grupos de visitantes, dejando de lado aspectos políticos,

organizativos y simbólicos de la experiencia y prácticas colectivas en el museo, las cuales he podido observar, y que considero fundamentales para comprender lo que sucede en éste. Aunque en algunos estudios de público y otros trabajos ha habido esfuerzos por entender cómo se reproducen o configuran identidades en los museos, o la relación del museo con la memoria social y la historia oficial a partir de los discursos que ahí se enuncian, hay pocos estudios empíricos que permitan comprender cómo sucede esto, en qué tipo de interacciones tienen lugar las prácticas socioculturales de las que resultan los procesos identitarios o de configuración-transmisión de la memoria social, que son siempre procesos con una dimensión colectiva. Sobre este caso trata el primer ejemplo.

El museo: ¿un lugar de memoria?

En la perspectiva de entender la memoria como práctica social, se hacía necesario mirar a sus actores dando vida a dicha práctica. En cualquier espacio para/de memoria (un memorial, un rito de conmemoración, un lugar de la memoria) podrían —deberían— tener lugar formas de participación individuales y colectivas a través de las que las historias de vida individual o grupal se ligan a las narrativas de grupos más amplios, o en las que éstas últimas puedan ser conocidas, re-conocidas y resignificadas, o en las que el recuerdo se construya o la celebración se ponga en acto, entre otros procesos. Los museos son, por definición, lugares de memoria, ¿pero en qué se traduce esto? Usualmente,

en entender que la colección en sí misma, así como el discurso museal, custodia y transmite la memoria de cierto grupo (sector, etnia, nación, etcétera) pero, más allá de esto, estudios recientes plantean que en éste se puede dar un encuentro entre distintas narrativas (oficiales, institucionales, populares, personales) en el que se negocian nuevas producciones o narrativas. Es decir, es un lugar donde se desarrollan procesos variados de memoria social, pues ésta, más que una entelequia y mucho más que un mero relato dado, es una práctica social. Al observar qué hacía la gente en la sala, qué cosas decía, cómo se relacionaba con la exhibición y entre sí, empecé a dar concreción a la difusa idea de “prácticas de la memoria”, a “mirarlas”. Primero observé interacciones “fácilmente” reconocibles como prácticas de la memoria: la típica visita guiada en la que el personal del museo da una larga explicación en la que están insertas tanto la transmisión de unos contenidos memoriosos (tal o cual hazaña, tal personaje, tal mito) como su “celebración”:

La guía sitúa al grupo escolar frente a la columna esculpida y para enfatizar la importancia de observar sus relieves, dice: “¡Deténganse para que no se caigan... tenemos en ella la in-te-gra-ción de nuestro país, la formación de México!”, y pide que identifiquen los símbolos del mestizaje.

Más tarde, señala las cruces exhibidas en una vitrina diciendo que la cruz no era un elemento ajeno a las culturas antiguas, pero tenía un significado distinto, y exclama:

Guía: “Hay una palabra que no se les vaya a olvidar, aquí escríbanla (señala su propia fren-

te y también la palma de su mano), ¡escribanla!, ¡escribanla!... sin-cre-tis-mo. ¡Escribanla, porque es difícil!”.

Maestra: “Escribanla”.

Maestra 2: “Escriban”.

La guía y las docentes fingen que escriben la palabra y compelen al grupo a imitarlas. El grupo sonríe y comienza a hacer como que escribe. Algunos niños y niñas lo hacen con relativa seriedad, otros y otras parecen avergonzados, otros lo hacen un instante y en cuanto dejan de tener la mirada de las maestras encima, se detienen.

En esta viñeta se pueden “observar” características de los procesos de memoria: la conmemoración —y su tono emotivo que enfatiza ciertos contenidos—, el uso de un lenguaje simbólico, y también su carácter performativo. En esas visitas el personal explica lo importante que es, es este caso, México, la relevancia de los símbolos que aluden al mestizaje, alguna fecha o mito que cifran la identidad nacional, etcétera, retazos de esa memoria (y también historia) que sustenta ideas de pertenencia y comunidad colectivas.¹³² No me detendré en desmenuzar esto, sólo menciono que aquí parecería más o menos clara, *casi* como evidencia empírica, una práctica colectiva de memoria. ¿Habría otras menos obvias?

La observación de la gente en visitas libres, recorriendo el museo a su antojo, me permitió identificar que en éste se pueden hallar objetos que evocan una situación vivida, a una persona ausente, alguna cosa conocida, al

propio recuento sobre el pasado —sea aprendido o experimentado—, etcétera. Encontrar un nombre o figura que te recuerda un juguete u olor de la infancia, conocer un espacio o fiesta similares a otros que visitaste en un tiempo o geografía distantes, encontrarse con objetos ya olvidados, identificar algo que le gustaría a una persona querida, son situaciones comunes en el museo. Este tipo de evocaciones tienen un sentido memorioso. No sólo porque signifiquen en sí mismo un recuerdo, sino que aluden a un ejercicio de “desprivatización” de la memoria personal (Fernández, 1997) que es compartida o colectivizada en un espacio público y, así, incorporada a una memoria más amplia a través de la objetivación del recuerdo, mediante ciertos apoyos, entre ellos la narración, o, en este caso, la mera expresión del recuerdo articulado a cierto objeto o idea presentes en el museo que sirve de soporte para rememorar esa idea, imagen, sentimiento o vivencia del pasado.

También, aguzando más la mirada, pude observar que durante el recorrido se da con mucha frecuencia el “nombrar” objetos de la exhibición. La gente pasa enfrente de las vitrinas y en voz alta, para sí o para su acompañante, menciona: “el piano”, “la familia”, “la casa”, “la flecha”, “el reloj”, “el señor”, “el sillón”, sin hacer otro comentario. Este tipo de interacción con la exhibición, aparentemente mínima, casi insignificante, tiene un sentido en torno a la memoria. El ejercicio de nombrar, el reconocer los objetos o la sala —y así, su uso o sentido—, es importante en tanto el nombrar es dar existencia, y en tanto el ejercicio de nombrar supone una negociación entre palabras, espacio, tiempo, sentimientos, personas (Kavanagh, 2000); y en

¹³² Estos elementos pueden verse con mayor profundidad en Massa, 2004; Maceira 2009b y en prensa.

tanto apela al recuerdo de lugares, prácticas u objetos que pueden ser fragmentos identitarios, parte de un rompecabezas posible de armar. Nombrar puede ser en el museo una forma de dar relevancia a los objetos o temas exhibidos, y también de identificarlos y de identificarse en relación con ellos. Esta capacidad de identificación hace que esos objetos o contenidos sean eficientes, que se puedan reconocer y reproducir (Durán, 1995). Ese tipo de menciones: “la cama”, “la milpa”, “el rey”, “la espada”, son realizadas en voz alta pero no parecen buscar la generación de una conversación, son distintos al “¡mira eso!” —expresión sumamente frecuente en casi cualquier sala de exhibición— en donde se invita a otros u otras a focalizar la atención en tal o cual cosa y participar de un acto conjunto de mirar, y tal vez de comentar algo. Parecería más bien que al ser públicas, estas “nominaciones” apelan a una cierta memoria o la comparten, y/o provocan una asociación o una evocación, estableciéndose así elementos del proceso de construcción activa y participativa de la memoria en donde se revive o mantiene cierta idea o saber, en donde se acumulan, yuxtaponen y entretajan asociaciones que se integran a la propia individualidad, a la experiencia de un determinado momento, a diversas redes de significados más allá de las cosas mismas que se exhiben en el museo.

En estas prácticas hay una forma de transmisión no sólo del recuerdo mismo sino, y sobre todo, de los sentimientos, emociones, valores o ideas asociadas a ese recuerdo socializado; y también, la inscripción en un cierto pasado, en un cierto grupo social, familiar o incluso pudiera ser gremial, profesional o generacional. Hay también

otras interacciones espontáneas e informales en las que se evocan costumbres o saberes familiares o comunitarios, se habla de rasgos, valores, e ideas compartidos por ciertos colectivos y que se identifican como parte de la identidad.

Con estos ejemplos esbozo una explicación de la manera en que fui dando contenido a la idea abstracta de “prácticas de la memoria”. La perspectiva etnográfica ayuda aquí no sólo a recuperar las interacciones entre los públicos sino a interpretarlas y comprenderlas como prácticas de la memoria en ese proceso continuo de hacer dialogar la información de campo con la literatura especializada, de comparar experiencias y referentes, de escuchar con atención los sentidos que para esa gente observada pudiera tener una frase o un gesto en un momento dado.

La observación directa, la recuperación de los decires y haceres de los públicos, la participación conjunta de/en algunos recorridos, la lectura e investigación de referentes teóricos, etcétera, me condujeron a identificar en los procesos de la memoria social aspectos ligados a su carácter fenomenológico, ritual y simbólico, a entender algunos de sus códigos y a descifrar algunos de sus lenguajes (cf. Maceira, 2009a y 2009b).

Género y museo

El segundo ejemplo muestra cómo la idea de “comunidades de interpretación” —noción ampliamente extendida en los estudios museológicos, y que alude a la identificación del hecho de que existen pautas compartidas en función de la edad, la escolarización, de refe-

rencias étnicas u otras condiciones socioculturales e influyen en las maneras de interpretar la exhibición— puede y debe ser ampliada para incluir el género¹³³ como uno de los factores determinantes en el análisis de las comunidades de interpretación. Resumo este argumento en una breve y elocuente interacción documentada en campo:

Una pareja de adolescentes entran al Salón de Gobelinos en el Alcázar. Es una sala lujosa, con la ornamentación correspondiente a la residencia de Maximiliano y Carlota de Habsburgo, emperadores de México en el siglo XIX. El chico y la chica entran tomados de la mano, observan la sala, abren enormemente los ojos, miran el brillante candelabro dorado y, al mismo tiempo, exclaman:

Él: “¡Esto ha de costar más que todo el estadio!” / Ella: “¡Imagínate limpiarlo!”.

133 El género alude a las representaciones sociales, valores y símbolos sobre lo femenino y lo masculino de las cuales se derivan una serie de expectativas, mandatos, atributos, normas, roles y funciones estereotipados sobre los hombres, las mujeres y sus relaciones, estableciendo relaciones de poder, usualmente asimétricas, entre hombres y mujeres. Las personas configuran su subjetividad e identidades, y sus comportamientos, a partir de ese conjunto de representaciones (y de restricciones), las cuales se articulan a otras construcciones sociales tales como la etnia, edad, clase, religión, generando identidades personales y grupales, así como relaciones de poder variables en cada contexto. Un eje de la investigación fue indagar las articulaciones entre género y museo, desde las maneras en que el género permea los discursos de la exhibición, hasta las maneras en que la gente interactúa con ellos. Esto era relevante pues el análisis del museo como un espacio educativo implicaba, en mi perspectiva, documentar la existencia de sesgos e interacciones generizados, y de entender su relevancia como parte del proceso educativo que puede suceder en el museo. Como señalo arriba, éste ha sido el objeto tratado en otros textos.

Como he mostrado en otros trabajos (Maceira 2008a, 2009b, 2011a y en prensa), el orden tradicional de género está presente en el museo. No sólo en los discursos que éste transmite a través de la exhibición (pues el museo, parte de la sociedad, está imbuido de discursos de género que a través de contenidos explícitos o de omisiones comunican valores, ideas y conocimientos —o desconocimiento— sobre las formas de organización social, sobre los hombres, las mujeres, y sobre sus relaciones) sino también entre los públicos que perciben e interpretan esos discursos a partir de —o a pesar de— su propio bagaje, constituido por su experiencia y por las representaciones sociales de género de su contexto. Las y los visitantes reproducen, actualizan, cuestionan o ponen en juego diversos elementos del orden de género al visitar el museo. Observarlos por las salas de exhibición permite identificar que es usual que haya intereses diferenciados según una cierta pauta de género (v. g., hay más interés de los niños y jóvenes por las armas y de las niñas y mujeres por las joyas); que con frecuencia las mujeres, de todas las edades, tienden a atribuir sentimientos a las figuras exhibidas, trátase de esculturas, pinturas u otro tipo de representaciones (v. g., “está enojada”, “ha de tener dolor”, “está llorando porque murió su hijo”) y también a expresar sus propios sentimientos o emociones ante lo que miran (“me da cosa”, “a mí me daría pena estar así”), pautas de comportamiento que no son recurrentes entre los hombres, cuyas reacciones afectivas las expresan a través de expresiones construidas para mostrar sorpresa o conmoción, como pueden ser silbidos o malas palabras (“¡no mames!”, “¡güey!”, “¡veeerga!”),

y generalmente ante cosas que les sorprenden enormemente, pero no tienden a construir, o al menos a expresar explícitamente, una interpretación sobre los sentimientos o emociones de las figuras y escenas que observan, y tampoco a manifestar de forma clara un sentimiento propio ante éstas más allá del asombro.

Como éstas, hay otras formas de interacción entre personas y con la exhibición que están partiendo del género e influyendo en los sentidos que se construyen en el museo —y más allá de los contenidos que éste plantee—. Vale la pena aclarar que hay excepciones, y que la afirmación anterior tiene fisuras que aquí obvio para enfatizar que el género debe de considerarse como una condición fundamental en los estudios que pretendan enfocar las distintas formas de apropiación del contenido en función de condiciones socioculturales; condición transversal a otras, pues al menos en mis datos, y en lo que respecta a prácticas formativas en el museo, el género resultó ser mucho más central que la edad o la escolarización.¹³⁴

134 Como he señalado en otros trabajos, que los públicos actúen a partir de pautas generizadas no implica que el museo no tenga responsabilidad alguna respecto a los contenidos que comunica y a sus sesgos de género. Si el museo es un lugar dedicado a difundir el conocimiento científico y los valores o proezas de la humanidad, si entre sus funciones está la de comunicar la historia de la sociedad y/o elementos para entenderla e incluso “apropiármola” —como es el caso de los museos que he analizado—, es su deber exponer la organización social de género como un producto y un proceso históricos, mostrar y explicar diferencias y desigualdades sociales, en vez de obviarlas, entre otros medios que ayuden a los públicos —cargados de parámetros que suelen ser coherentes con el discurso de género tradicional— a comprender y a cuestionar los supuestos y las representaciones dominantes, que ayuden a encontrarse con elementos que sirvan para desafiar visiones tradicionales, en vez de reforzarlas.

REFLEXIONES FINALES

El tipo de acercamiento etnográfico permitió observar minucias y dinámicas sociales que se dan en el proceso de interacción en y con el museo que conducen a reconocer distintos aspectos sobre la naturaleza del museo como contexto de aprendizajes —de acuerdo con el objetivo propuesto— y también otras dimensiones de carácter institucional, administrativo, museográfico, social, político, simbólico y cultural del museo.¹³⁵ Esto, sin duda, es un medio potente para el estudio y para el desarrollo del museo, capaz de responder a objetivos variados y a aportar elementos ricos para hacerlo.

La aproximación realizada favoreció también la comprensión del museo como un diálogo entre actores y sujetos diversos que desarrollan ciertas prácticas y establecen —o prolongan— diversas relaciones y fenómenos de la vida social, elementos de interés para diversos campos del conocimiento, más allá de la museología.

Extiendo una invitación a visitar las salas de los museos con ojos y oídos abiertos, con libretas y lápices, para observar, cuestionar y comprender desde otra perspectiva cómo funciona el museo, qué pasa con la gente que lo visita, con la que trabaja en él, con la que lo limpia, con la que lo diseña y opera, y una larga lista de etcéteras.

135 El tipo de material colectado en campo me ha servido, hasta ahora, para enfocar ciertos temas relacionados a los procesos educativos, a la visita y aprendizaje en el museo, para reconocer distintas maneras en que el género se expresa en el museo, para analizar aspectos sobre las relaciones de poder y saber implicadas en la cotidianidad de una visita promedio, para pensar algunos temas sobre identidad nacional y ciudadanía, y para reconocer prácticas sociales de memoria.

De la experiencia aquí recuperada derivó algunas preguntas y retos importantes para la discusión sobre la investigación de/en los museos. Un núcleo de desafíos se relaciona con el desarrollo de trabajos inter, pluri o transdisciplinarios. Éstos no sólo estriban en superar las dificultades disciplinarias de la investigación misma, sino también en salvar distancias entre departamentos o áreas del museo, entre comunidades académicas, y entre los diversos grupos y sus variadas formas de producir y comunicar conocimientos. También están presentes los obstáculos relativos a la falta de una tradición arraigada de prácticas de diálogo y construcción conjunta y más allá de las fronteras usuales entre grupos, sectores y/o disciplinas.¹³⁶

En este sentido reconozco y me sumo al clamor sobre la importancia de reinventar la investigación en todas las áreas del conocimiento, y en el caso de quienes nos interesamos por lo que sucede en o con los museos, de un intercambio y socialización de estrategias, y también de una discusión conceptual y metodológica que sea sensible a la particular realidad del museo y a los procesos socioculturales que se generan en éste, ofreciendo una mejor comprensión de los fenómenos culturales, políticos e ideológicos que se suscitan en el museo, complejidad que rara vez es abarcada de manera integral en las investigaciones hasta ahora realizadas (Pérez-Ruiz, 1998). Más allá de cuestiones metodológicas, que no son menores, la construcción de vías operativas que favorezcan

la vinculación, conocimiento y reconocimiento entre las personas que trabajamos estos temas desde disciplinas e instituciones variadas y también dentro de los museos mismos es un requisito fundamental.

Una cuestión más es cómo vincular en el contexto latinoamericano todas esas investigaciones o pautas de investigación *sobre* el museo, a la investigación *en* el museo para que ésta se traduzca en sus exposiciones, en sus relaciones con los públicos, en los servicios que ofrece. ¿Cómo favorecer una dinámica de interacción activa y productiva entre el pensamiento que se desarrolla en la academia, grupos culturales, sociedad civil, gobiernos y museos? (véase Maceira, 2008b). La producción del saber demanda la interconexión entre distintas comunidades.

Finalmente está la pregunta sobre cómo traducir esto a políticas culturales y educativas que se comprometan con la democracia, el diálogo, la diversidad y otros principios que se supone son parte de los desafíos que el museo contemporáneo busca abordar. Preguntas e inquietudes hay muchas, pero hay que imaginar también caminos para compartirlas y sobre todo, para ensayar creativamente —asumiendo un lugar de *bricoleurs* o *bricoleuses*— algunas respuestas.

¹³⁶ Estos elementos los he trabajado a profundidad en el texto derivado de la citada Jornada de Ankulegi y que será incorporado a la revista Ankulegi, en proceso de preparación (Maceira, 2011b).

REFERENCIAS

- Biggs, Iain (2006), "Art as research, doctoral education and the politics of knowledge", en *Engage*, núm. 18, Londres, National Association for Gallery Education, pp. 6-11.
- Burawoy, Michael (2000), "Introduction. Reaching for the global", en Burawoy, Michael *et al.*, *Global Ethnography*, Berkeley, Londres, University of California Press, pp. 1-40.
- Denzin, Norman y Lincoln, Yvonna (2005), "Introduction. The discipline and practice of qualitative research", en Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, 3ª ed., Londres y Nueva York, Sage Publications-Thousand Oaks, pp. 1-32.
- Durán, M. Ángeles (1995), "Los nombres de la memoria (notas para una hermenéutica de la ciudad)", en Denche, Constanza y C. Tobio (eds.), *El espacio según el género: ¿un uso diferencial?*, Madrid, Comunidad de Madrid y Dirección General de la Mujer, pp. 17-41.
- Erickson, Frederick (1997), "Métodos cualitativos de investigación sobre la enseñanza", en Merlin Wittrock, *La investigación de la enseñanza. Métodos cualitativos y de observación*, Barcelona, Paidós, [© 1989], pp. 195-301.
- Falk, John (2007), "Toward an improved understanding of learning from museums: film-making as metaphor", en Falk, John, Lynn Dierking y Susan Foutz (eds.), *In Principle, in Practice. Museums as Learning Institutions*, Lanham, Nueva York, Toronto y Plymouth, Altamira Press, pp. 3-16.
- Falk, John, Lynn Dierking y Susan Foutz (2007), "Preface", en Falk, John, Lynn Dierking y Susan Foutz (eds.), *In Principle, in Practice. Museums as Learning Institutions*, Lanham, Nueva York, Toronto y Plymouth, Altamira Press, pp. XII-XX.
- Fernández, Celia (1997), "Figuraciones de la memoria en la autobiografía", en Ruiz-Vargas, J. (comp.), *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, pp. 67-82.
- Fontana, Andrea y T. McGinnis (2003), "Ethnography since postmodernism", en *Studies in Symbolic Interaction*, 26, pp. 215-234.
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Gay y Blasco, Paloma y Huon Wardle (2007), *How to Read Ethnography*, Nueva York, Routledge.
- Hammersley, Martyn y Paul Atkinson (1994), "¿Qué es la etnografía?", en *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, pp. 15-40.
- Hay, Penny y Mary Fawcett (2006), "5x5x5=creativity", en *Engage*, núm. 18. Londres, National Association for Gallery Education, pp. 61-64.

- Holden, John y Samuel Jones (2006), *Knowledge and Inspiration: the Democratic Face of Culture. Evidence in Making the Case for Museums, Libraries and Archives*, Londres, Museums Libraries Archives Council.
- Hooper-Greenhill, Eilean (2007), *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Kavanagh, Gaynor (2000), *Dream Spaces. Memory and the Museum*, Londres y Nueva York, Leicester University Press.
- Ledgard, Anna y David Jenkins (2006), "TAP: Teacher Artist Partnership", en *Engage*, núm. 18, Londres, National Association for Gallery Education, pp. 21-28.
- Maceira Ochoa, Luz (2009a), "Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria", en *Alteridades*, 19 (37), pp. 69-85.
- (2008a), "Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas", en *La Ventana*, núm. 27, pp. 205-230.
- (2011b), "Interdisciplinariedad y etnografía. Reflexiones de una *outsider* de la antropología", XIV Jornada de Antropología Ankulegi, *El qué y el cómo de la investigación antropológica: reflexiones metodológicas, éticas y políticas*, Donostia (de próxima publicación en la *Revista Ankulegi*, en preparación).
- (2009b), "Educación, género y memoria social: un análisis sociocultural de las interacciones de los públicos en museos antropológicos mexicanos", Tesis de doctorado, México, Departamento de Investigaciones Educativas del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional.
- (2008b), "Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales", en Arrieta Urtizberea, Iñaki (ed.), *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 39-60.
- (2011a) "¿Memorias de mamíferas? Memoria sin mujeres. Reflexiones en torno a discursos, olvidos y prácticas de la memoria social en el Museo Nacional de Antropología en México", en Maceira Ochoa, Luz y Lucía Rayas (eds.), *Subversiones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones*, México, Juan Pablos, ENAH, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (en prensa), "Relaciones de poder en los museos: un estudio micropolítico", en *Revista Abra*.
- Massa Perborell, Diana A. (2004), "Los objetos que nos narran. La transmisión de ideas sobre el patrimonio cultural a escolares en el Museo Nacional de Antropología", Tesis de maestría, México, Universidad Iberoamericana.

- McKenzie, Bridget (2006), "Quests driven by questions", en *Engage*, núm. 18, Londres, National Association for Gallery Education, pp. 55-60.
- Montemayor, Emilio (2001), "El museo: ¿un espacio de diálogo?", *Memoria del Segundo Encuentro Nacional ICOM-CECA México. La educación dentro del museo: nuestra propia transformación*, ICOM-CECA, Zacatecas, pp. 73-77.
- Moreno Guzmán, María (2001), *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, México, INAH.
- Pérez-Ruiz, Maya Lorena (1998), "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos", en *Alteridades*, núm. 16, pp. 95-113.
- Pringle, Emily (2006), "Researching gallery education", en *Engage*, núm. 18, Londres, National Association for Gallery Education, pp. 29-35.
- Raney, Karen (2006), "Editorial", en *Engage*, núm. 18, Londres, National Association for Gallery Education, pp. 3-5.
- Rennie, Léonie y Johnston, David (2007), "Research on learning from museums", en Falk, John, Lynn Dierking y Susan Foutz (eds.), *In principle, in Practice. Museums as Learning Institution*, Lanham, Nueva York, Toronto y Plymouth, Altamira Press, pp. 57-73.
- San Román, Teresa (2009), "Sobre la investigación etnográfica", en *Revista de Antropología Social*, núm. 18, pp. 235-260.
- Sandhal, Jette (2002), "Fluid boundaries and False Dichotomies. Scholarship, partnership and representation in museums", ponencia presentada en la Conferencia de INTERCOM: *Leadership in Museums: Are our Core Values Shifting?*, Dublín, octubre, pp. 16-19.
- (2005), "Negotiating identities", en *Texts*, 29.
- Schmilchuk, Graciela (1996), "Venturas y desventuras de los estudios de público", en *Cuicuilco*, núm. 7, vol. 3, mayo-agosto, pp. 31-57.
- Sekules, Verónica, Christian Blickem y Charlotte Peel (2006), "Method in our madness", *Engage*, núm. 18, Londres, National Association for Gallery Education, pp. 44-52.
- Spindler, George y Louise Spindler (1982), "Roger Harker and Schönhausen: from familiar to strange and back again", en Spindler, George (ed.), *Doing the Ethnography of Schooling. Educational Anthropology in Action*, Nueva York, CSB College Publishing, pp. 20-43.
- Taylor, Barbara (2006), "en-quire: Learning through action research", en *Engage*, núm. 18, Londres, National Association for Gallery Education, pp. 12-20.

La curaduría: un oficio de sofistas¹³⁷

Gonzalo Ortega

México

El filósofo alemán Oswald Spengler (1880-1936) en alguna ocasión se aventuró a comparar a los sofistas griegos del siglo V a. C. con los enciclopedistas franceses del siglo XVI-XVII. Pero ¿qué podría llevar a alguien a comparar dos momentos tan distantes uno del otro en la historia? Necesariamente tuvo que haber sido una similitud tan evidente que no podía pasar inadvertida ante los ojos de un estudioso como Spengler. Él consideraba a la sofística como una constante cultural, es decir, como una actitud ante la sabiduría de la que muchos se han investido a lo largo de la historia. Desde su surgimiento en el mundo antiguo y hasta nuestros días, referirnos a la sofística se ha hecho principalmente desde de dos perspectivas, la primera de las cuales es histórica y alude al movimiento filosófico del mundo griego concretamente. Pero la segunda, que es la que aquí

interesa, se utiliza como un adjetivo aplicado al talante de expertos y sabios que, ante todo, buscan el triunfo dialéctico sobre sus interlocutores o adversarios. En la historia de occidente y de oriente pueden encontrarse momentos en los que dicho talante es extremadamente parecido al de los filósofos originales de la sofística. Me refiero a sus cuatro grandes representantes: Protágoras, Gorgias, Pródico e Hippias.

Si la comparación que hizo Spengler resulta válida, es decir, aceptando que la sofística también puede ser un sistema dialéctico cuya única finalidad es obtener la victoria en el debate, dejando a un lado la búsqueda de la verdad, entonces podemos aplicar el término a quienes

¹³⁷ Versión revisada y ampliada del texto publicado originalmente en la *Revista RIM / Artist rag from Mexico City and LA*, núm. 4, Spring 2004, bajo el título "La verdad falsa".

muestran una propensión a anteponer todo tipo de argumentos y trucos ante la razón con el fin de establecer conclusiones inapelables. Hay quienes consideran pertinente aplicar el término a todos aquellos que actualmente, sin cuidar su reputación, defienden ciertas tesis supuestamente verdaderas o plausibles, con la confianza de que su discurso experto convencerá a todos.

Pero regresando a la comparación a la que me referí al inicio, a continuación explico las condiciones en las que los enciclopedistas franceses del siglo XVIII (el así llamado “siglo de las luces”) desarrollaron una postura ante el conocimiento digna de ser incluida en la sofística. En la ciudad de París entre los años de 1751 y 1772, Denis Diderot, en colaboración con el matemático Jean le Rond d’Alembert, editó la primera versión de lo que hoy conocemos como enciclopedia, publicación que constaba de no menos de 35 volúmenes.¹³⁸ Esta edición compilaba las opiniones en materia de filosofía, política, arte y religión más vanguardistas de su tiempo. Inicialmente el proyecto consistía únicamente en traducir al francés la *Cyclopaedia* del inglés Ephraim Chambers, pero una vez iniciada la labor surgió en ellos la inquietud de realizar —ayudados por Louis de Jacourt (1704-1779)—, un inventario de todos los conocimientos de su época. El proyecto resultó ser tan ambicioso que muchos de los grandes escritores y pensadores del momento, como Montesquieu, Voltaire y Rousseau, aceptaron participar.

¹³⁸ L’encyclopédie fue publicada entre 1751 y 1772 en 28 volúmenes, once de ellos dedicados a grabados. Cuatro tomos suplementarios aparecieron entre 1776 y 1777, con más de 200 grabados, y un índice analítico de contenidos, en dos volúmenes, en 1780.

Las implicaciones de una empresa tan afanosa, caracterizada por la pretensión excesiva de sus realizadores, no tardarían en encontrar severas críticas por parte de diversos detractores. La situación más polémica giraba en torno a qué tan correcto era acumular, o al menos pretender hacerlo, todo el conocimiento de la humanidad en una sola edición. Ahora podemos deducir que este proyecto estaba inevitablemente limitado a la interpretación subjetiva de los autores. La Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios, (*L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) además de implicar un orden extremadamente complejo con sus aproximadamente 72 mil artículos (18 mil de los cuales fueron escritos por Louis de Jacourt), sufriría una serie de críticas y obstaculizaciones por parte de la Iglesia y del Parlamento de Francia. Curiosamente, y gracias a esta querrela, la obra encontraría un lugar preponderante en la historia del pensamiento occidental.

La actitud egocéntrica y grandilocuente de todos los miembros del equipo de Diderot y d’Alembert les llevaría al camino sin salida de perder la objetividad en la mayoría de los casos de la enorme lista que buscaban acopiar. Pretendían ser los poseedores absolutos de la verdad. Dedicaron todos sus esfuerzos para conseguirlo y fueron registrados lamentablemente en la historia como individuos llenos de buenas intenciones, pero demasiado convencidos de sus conocimientos. Esa actitud es la que llevaría a Oswald Spengler, aproximadamente un siglo y medio después, a compararlos con aquéllos filósofos de la Grecia antigua. Spengler estaba en contra de la construcción de una “historia

oficial”, unidireccional y que no considerara las variables específicas de diversos núcleos antropológicos y socioculturales en constante pugna entre sí. Para él este tipo de pensamiento suponía un error fundamental: equiparar a la historia real con la historia del desarrollo y el progreso. Evidentemente *L'Encyclopédie* caía perfectamente dentro de ese esquema.

Pero Spengler no fue el único que reconoció la arrogancia y el exceso de confianza a las que en ocasiones orilla la erudición. También el filósofo español José Ortega y Gasset, ya en pleno siglo XX, se mofaría de esa actitud al comparar a fisicoculturistas que lucen su musculatura con quienes presumen sus conocimientos en público.

Para entender dichas comparaciones hay que aclarar que efectivamente los sofistas del siglo V a. C. eran los expertos del saber. A ellos se les atribuye que la filosofía natural, medular para el mundo griego, virara del enfoque cosmológico que perduró durante mucho tiempo, para desembocar en los problemas de la reflexión antropológica. Es importante señalar que los sofistas brotaron originalmente como un movimiento intelectual que pudo proliferar gracias a una crisis del espíritu griego. La sofística apareció cuando las masas conquistaron la vida pública formando una conciencia nacionalista; situación muy similar a la que se viviría en el siglo XVIII en Francia. Esta situación de intervención plural significó, tanto en Atenas como en París en sus respectivas épocas, el control comunitario sobre la educación y la sociedad. Cuando la opinión que cuenta es la de la colectividad, surge entonces la necesidad de convencer y especialmente de objetar. La pluralidad orilló al debate, y con ello al surgimiento de argumentos y de posturas radi-

cales. En esos debates siempre ganaría, queda claro, el que pudiera expresarse mejor.

Pero, en comparación con lo anterior, caer en la ilusión casi mesiánica de que la verdad de uno es aplicable a todos los casos es, si no ingenua, demasiado jactanciosa. El siglo XIX fue el escenario para que los teóricos de la hermenéutica Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey buscaran interpretar el sentido “verdadero” de textos antiguos dentro de un proceso de reconstrucción psicológica. El texto contenía, según la percepción de ellos, la expresión de los sentimientos del autor, y quien quisiera descifrarlos sólo debería intentar ponerse en su lugar para revivir lo que le había inspirado. Esta idea denotaba demasiada confianza en el método, casi como si se tratara de un acto de magia. Pero hay que decir que efectivamente la hermenéutica sería una útil herramienta para el estudio de la teología, aplicándose específicamente a la interpretación de las Sagradas Escrituras. Su utilización llevaría a obtener frutos que permitirían el estudio concienzudo no sólo de textos seculares, sino también provenientes de otros contextos.

Hay entonces una diferencia importante entre la hermenéutica del siglo XIX, que buscaba obtener la *verdad original*, y la sofística, que en cambio buscaba aplicar argumentos sin importar que fueran falsos, es decir, *imponiendo una verdad*.

En el siglo XIX se vio renovado el interés por la filosofía del proceso, originada en el siglo VI a. C. por el filósofo griego Heráclito, que buscaba la adecuación de la realidad con la inteligencia; esto significa, mantener una idea flexible y cambiante de la realidad y de la verdad. Pero la tesis de Heráclito suponía que el ser hu-

mano, por medio del esfuerzo de la razón, podía descubrir una serie de verdades inmanentes. El procesualismo del siglo XIX consistía en cambio en una visión especulativa del mundo que afirmaba que la realidad está sujeta a un constante flujo de cambios (en esencia, la línea de pensamiento de Spengler). Esta perspectiva difiere de otros planteamientos filosóficos basados en la idea de una realidad eterna que trasciende a la existencia del hombre. Como resumen puede decirse que la filosofía del proceso acentuaba el devenir dinámico, mientras que la filosofía de la sustancia recalca el ser estático.

La realidad inestable y problemática del hombre ha sido motivo para que se generen continuamente nuevas visiones del mundo. Es por ello que cualquier postura determinista es válida siempre y cuando esté vigente en un momento o una época delimitada. Para la visión perspectivista de Ortega y Gasset: cada ser humano tiene una vida de características concretas y determinadas, la cual se construye a sí misma de acuerdo con diferentes circunstancias. No existen verdades eternas o absolutas, sino perspectivas sobre la verdad. Cada humano vive en un espacio y en un momento histórico que le da una forma determinada de ver y de pensar; no hay verdades atemporales, sino perspectivas de la realidad. La verdad es transitoria, así que por qué no ser lo suficientemente diestros como para acomodarla de acuerdo con nuestros intereses.

Con la sofística el filósofo se inserta en la sociedad como un hombre común que, en lugar de meditar o monologar, discute; alguien que “retira el velo” que cubre a los convencionalismos de la cultura y ayuda a que otros ámbitos,

como el del arte, mantengan un nivel autocrítico sobre la realidad del hombre.

El escaparate de la sofística le viene como anillo al dedo a las manifestaciones artísticas, porque permite a los creadores inferir fundamento a sus trabajos, pudiendo justificar casi cualquier cosa que hagan. Muy aparte de juzgar si ésta postura es correcta en lo moral y en lo ético, debe reconocerse que abre posibilidades infinitas de expresión y que desliga a los artistas de cualquier idea preconcebida de la cultura. La actitud del “sofista-artista” promueve la creación de nuevas realidades, convirtiendo en verdadero, cuando menos para el arte, lo que antes no lo era.

Pero cada situación tiene su aspecto negativo, y en este caso surge cuando interfieren figuras de poder que comienzan a tomar las decisiones importantes haciendo uso de su “don” legitimador. Me refiero a algunos curadores de arte contemporáneo, quienes habitualmente son los que deciden qué es “valioso” y qué no lo es. Su discurso experto pretende convencer al público de cosas que en ocasiones difícilmente se perciben en los trabajos de los artistas, llegando a alterar seriamente su significado. Su talante no es en lo absoluto diferente al de los sofistas y su experiencia produce argumentos aparentes para defender propuestas intrincadas. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua la primera definición de curador es la de aquel que lleva el cuidado de alguna cosa. Pero las definiciones subsecuentes nos dicen que se trata de la persona nombrada para cuidar de los bienes y negocios del menor, o del incapaz de gobernarlos por sí mismo. Un irónico desenlace ha encauzado a que quienes hoy

en día se invisten de la arrogancia de la curaduría representen a los artistas, como si ellos no pudieran hacerlo. Ellos son los portadores de la verdad oficial del arte y quienes se encargan de *re*-interpretar el sentido de los trabajos de los creadores. Pero uno se pregunta: ¿cómo es posible que los artistas acepten que les sea arrebatado el contenido de sus trabajos? En la mayoría de los casos ceden porque el discurso experto de los curadores resulta mucho más atractivo e instruido de lo que ellos pudieran decir. Enfrentamos aquí la manipulación de la verdad al servicio del espectáculo y de un aparato de mercado muy complejo y exigente.

Al igual que en la Grecia antigua, en la actualidad la fuerza de los intelectuales (curadores, filósofos, políticos, etcétera), es notoria. Dependiendo de qué tan bien formulen sus planteamientos —y no exactamente de qué tan éticamente correcto se manejen—, pueden impactar directamente el curso de las decisiones que afectan a ciertos grupos o comunidades. Hay que poner mucha atención en función a qué intereses.

En el caso de la política se enfatiza el uso persuasivo del lenguaje para facilitarle el éxito en la vida pública a quien recurra a esta táctica. Es por esto que la palabra “sofista” adquiere en este contexto un significado peyorativo. Ejemplos clarísimos de esto los vivimos todos los días a través de los medios de comunicación. Nadie podrá negar la falta de credibilidad que surge en nosotros al escuchar discursos políticos en temporada de campañas. Para muchos de nosotros queda claro que en la mayoría de los casos lo que se dice es únicamente labia electoral.

Pero no siempre los fines de una retórica en defensa de falacias han sido tan desdeñables. También en la historia del pensamiento oriental existe un curioso ejemplo del conocimiento aplicado a la defensa de fines ajenos a la verdad. La escuela de la filosofía china de “los dialécticos”, o también llamados “sofistas chinos”, de entre los que destacaron Hui Shih (o Huizi, 惠施, 380-305 a. C.) y Kung-Sun Lung (o Gongsun Long, 公孙龙, aprox. 325-250 a. C.), tenía como uno de sus objetivos principales el resolver disputas pacíficamente por medio de buenos argumentos, aunque en ocasiones también se recurría a argucias. Solían desarrollar frases como “la sombra de un pájaro que vuela, no vuela”. Algunos se oponían a este modo de pensar, opinando que no conducía a ninguna parte; aunque también existían quienes se apoyaron en las metáforas de esta dialéctica para desarrollar obras literarias de gran belleza. Es el caso de otro pensador de la antigua filosofía china, Zhuang-zi (庄子, 369-286 a. C.), quien se piensa fue alumno de Hui Shih. Los trabajos de Zhuang-zi lo inmortalizaron como un pensador dinámico que se apoyaba en parábolas e imágenes, más que en argumentos.

Entendiendo las posibilidades de la sofística, y tal vez basándose en casos como el de los dialécticos Hui Shih y Kung-Sun Lung, diversas corrientes filosóficas del siglo XX intentaron reivindicar su espíritu crítico. Autores tan dispares como el rumano Emil Michel Cioran (1911-1995) o el español Fernando Savater (1947), elogiaron el valor posmoderno del sofismo como una posibilidad de acceder a diferentes niveles de significado, y por lo tanto a verdades antagónicas simultáneas. La certeza de que la sofística

comenzó siendo la expresión de una crisis en el contexto ateniense, más que de una evolución interna o del desarrollo de un pensamiento evolucionado, los llevó a hacer una comparación quizá un poco más aventurada a la que en su momento hizo Spengler, ya que la llegada de la posmodernidad ocurrió también en un momento de gran incertidumbre ideológica.

Para las teorías sociales más actuales el uso recurrido de la sofística proporciona la posibilidad de un conocimiento legítimo, es decir, de una verdad en la que el hombre pueda confiar, no importando su autenticidad. Esta necesidad de creer en algo ha ocasionado que proliferen modelos negativos. Muchos de quienes hoy abusan de los beneficios que pueden obtenerse de tal destreza retórica se aprovechan de la ingenuidad de los demás, y lo hacen casi siempre por la ambición económica y por el poder. Un dato curioso es que en Atenas, el enseñar por remuneración era considerado una agresión abierta a los principios de la comunidad. En cambio hoy en día, profesionales de la abogacía se vanaglorian en la desvergüenza de lucrar defendiendo a criminales confesos. La contraposición entre el sano sentido común y la artificiosidad, entre la búsqueda seria de la verdad y el juego intelectual, se ha ramificado en numerosas profesiones. Quinientos años antes de Cristo, en la península de los Balcanes, el sano sentido común era atribuido a los sabios; en cambio la artificiosidad era una aberración imputable a los sofistas. Plutarco (c. 46-125), biógrafo y ensayista griego, afirmaba que los sofistas habían mezclado la habilidad política con el arte de la elocuencia, trasladando su profesión del ejercicio al discurso. Actualmente la

línea de demarcación entre ambos conceptos es demasiado confusa.

Casi todos los sofistas concluyeron afirmando que la verdad y la moral eran en esencia materias opinables. Esta laxitud de no creer verdaderamente en algo nos ha hecho renunciar a toda necesidad de conocer, en el sentido más empírico, las cosas del mundo. Nos ha llevado, en suma, a que no queramos indagar lo que está unos milímetros más allá de nuestras narices.

TENDENCIAS DE LA MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA



MUSEO, PATRIMONIO Y CURADURÍA

El curador, intérprete del patrimonio

Víctor Fratto

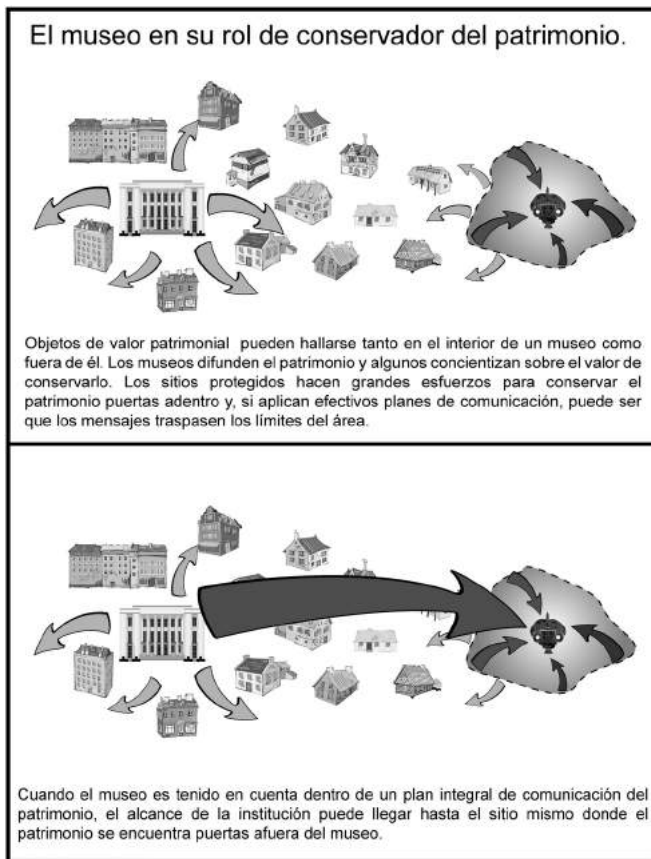
Argentina

El museo como entidad interesada en la conservación del patrimonio no sólo debe transmitir información sobre el mismo sino que también le corresponde provocar acciones concretas de parte de los visitantes hacia dicho patrimonio. Por ello es que los museos no solamente deberían brindar información sobre los objetos sino que tendrían que transmitir mensajes que despierten en la gente el deseo de querer conservarlos, tanto dentro como fuera del museo. Esto es especialmente importante cuando se trata de objetos de valor patrimonial que también pueden hallarse al aire libre en su lugar de origen o al resguardo de particulares que los conservan como un simple objeto decorativo. La infravaloración del patrimonio en términos identitarios y su progresivo deterioro son consecuencia de que éste no es lo suficientemente conocido por la población. Es muy probable

que si a un sujeto la visita al museo le genera un sentido de pertenencia hacia los objetos que allí se exponen, luego actué de un modo diferente al enfrentarse con elementos tangibles o intangibles de valor patrimonial en otros sitios.

Sabido es el riesgo permanente bajo el que se encuentra el patrimonio al aire libre, descubierto o por descubrir, el que es sometido a actividades de uso público o aquel de acceso restringido. Visto de este modo el papel que cumple el museo en la preservación del patrimonio trasciende las puertas de la institución para convertirse, a través de la comunicación, en una pieza clave de gestión y conservación. ¿Por qué entonces sitios de valor patrimonial y áreas protegidas muchas veces trabajan en forma aislada al museo, cuando todos cumplen una función en común que es la conservación? Porque cuando se realizan planes de comunica-

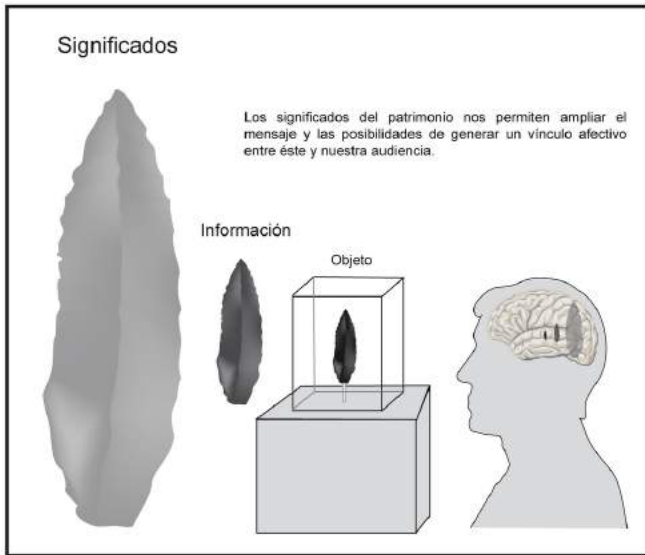
ción o, mejor aún, “planificación interpretativa” no se consideran todos los sitios cercanos en los que se entrega información, mensajes e interpretación acerca del patrimonio. Si se hiciera, los mensajes entregados a los visitantes serían mucho más productivos, ya que éste vería una complementación y no una reiteración de temas.



Las personas que visitan un museo pueden ser simples espectadores o participantes activos que aprecien y se apropien de los objetos, el secreto está en provocar que esto último suceda. Al visitante se lo provoca, siempre y cuando, puedan establecerse vínculos afectivos entre el “significado” del patrimonio y la personalidad y/o intereses de quien lo visita.

Para poder seguir en esta línea de pensamiento es necesario desarrollar el concepto del “significado del patrimonio”. Muchas veces nos enfrentamos a exhibiciones que brindan una correcta y detallada descripción de un objeto, sin embargo, nada cuentan de los significados que puede tener el objeto expuesto para una o varias personas. Veamos un ejemplo: una punta de lanza. Hay bastante información que podríamos dar sobre este elemento. Podemos decir que es de obsidiana, de color negro, prácticamente simétrica y con un gran filo en ambas caras. Hasta podríamos detallar la técnica con que fue manufacturada. Hasta aquí sólo hemos brindado información. Pero imaginemos que estamos observando esa punta de lanza y alguien nos pregunta: ¿Qué significa? Por nuestra mente comenzarían a transitar términos como “caza”, “antigüedad”, “técnica”, “enseñanza”, “dureza”, “hambre”, “lucha”, “guerra”. Estos últimos son “significados”. No los vemos, pero allí están. Incluso, partiendo de estos significados conseguiríamos ir más allá e imaginarnos a la persona que la fabricó. ¿En qué pensaba mientras la tallaba? ¿En aplicar las mismas técnicas que le había enseñado su padre? ¿Qué podría haber sentido? ¿Tenía hambre e iba a cazar? O ¿estaba nervioso por tener que luchar?

Los significados nos permiten trascender la mera información de un objeto. Y cuando atravesamos esta barrera estamos en condiciones de relacionar al objeto con quien lo está observando. Podemos hacer que el visitante se ponga en el lugar de ese hombre del pasado. Y así deja de ser una punta de lanza más, para convertirse en “mi punta de lanza”.



Planteado de este modo parece la situación ideal, pero, como es de esperarse, en la vida real las cosas son un poco más complicadas, porque el visitante no está solo, hay gente caminando por delante y por detrás, en la mayoría de los casos no tiene la obligación de estar allí, si algo lo aburre dirigirá su atención hacia otra cosa y las distracciones están a la orden del día. No obstante nuestra misión no varía. Necesitamos que nuestra audiencia se apropie del patrimonio que le estamos presentando. Por suerte desde hace más de cincuenta años existe una disciplina que fue creada específicamente para conservar el patrimonio a partir de la forma en que lo comunicamos: la Interpretación del Patrimonio (IP).

Esta disciplina se define como: el arte de revelar el significado del patrimonio al público que lo visita en su tiempo libre, con el objeto de fomentar actitudes favorables hacia el patrimonio de parte de los visitantes.

Si tomamos una buena exhibición y la *disseccionamos* exhaustivamente, encontraremos unas partes de diseño gráfico, algo de didác-

tica, unas pizcas de psicología cognitiva, algo de *marketing*, etcétera. Son todos aportes que usualmente utilizamos a la hora de poner en valor un objeto. Pero cada una de las disciplinas aportantes no fue creada en sí para conservar el patrimonio a través de su comunicación, en cambio la IP sí. Y de allí la importancia de que el curador esté familiarizado con la IP.

La interpretación del patrimonio se fundamenta en que las personas prestarán más atención al mensaje cuando éste se vincula con la personalidad, los intereses y los saberes previos de nuestra audiencia.

La información como tal no es interpretación. La IP es una forma de comunicación basada en la información, pero debe tratar además con significados, interrelaciones, implicaciones e interrogantes sobre ciertas cuestiones o materias. El arte también está presente, ya que la IP es un arte que combina muchas artes para explicar los temas presentados. Debe hacer uso de todos los sentidos para construir conceptos y conseguir reacciones en el individuo. Uno de los objetivos de la IP es la provocación; debe despertar la curiosidad, resaltando lo que en apariencia es insignificante. Y con respecto al destinatario, está dirigida al público general, pero debe tener en cuenta las características particulares de cada tipo de público: niños/adultos, intereses, niveles de profundidad, etcétera (adaptado de Marcelo Martín, 2007).



Sin interpretación.



Con interpretación.

¿POR QUÉ EL CURADOR?

La oportunidad de hacer interpretación (OI) está condicionada a la siguiente fórmula:

$$CV + CP + TA = OI$$

Donde CV es el conocimiento de los visitantes, CP es el conocimiento del patrimonio y TA son las técnicas apropiadas.

(CV) El curador, a menos que jamás haya salido de su oficina, conoce el público destinatario de la exhibición, ha leído estadísticas o al menos ha observado con sus propios ojos a los visitantes que recorren la exhibición. A partir de ahí, podrá establecer qué características deberían tener la exhibición y los mensajes entregados.

(CP) El curador conoce el patrimonio que ha de ponerse en valor (si él no lo conoce, ¿quién entonces?). El conocimiento sobre un elemento abre la posibilidad de reconocer ampliamente los distintos significados que puede tener. Volveremos más adelante sobre los significados, por ahora nos quedamos con la

premisa de *que sin conocimiento sobre el patrimonio no hay interpretación.*

(TA) Las técnicas de comunicación que utiliza la IP se aprenden, se investigan, se ponen a prueba y son el tercer elemento fundamental que nos condiciona para tener la oportunidad de hacer interpretación **(OI)**.

- Si el objetivo es mediar entre las personas y el patrimonio es necesario crear vínculos afectivos entre ellos.
- Si pretendemos crear vínculos afectivos debemos revelar los significados del patrimonio para que éstos puedan conectarse con la personalidad y los intereses de los visitantes.
- Para revelar significados es necesario conocer los objetos a exhibir, por lo tanto es necesaria la participación del curador.

Por todo lo antepuesto podemos afirmar que *el curador es el primer responsable en establecer lazos afectivos entre el patrimonio y los visitantes.* No por ser el más importante, sino porque en el camino que recorre una pieza hasta ser expuesta es el curador quien debe establecer los mensajes que se han de transmitir.

¿LOS SIGNIFICADOS SON IGUALES PARA TODOS?

Definitivamente no.

Los significados que puede despertar un objeto varían según lugar de procedencia, formación, intereses, edad y motivo por el que se está frente a ese elemento. Pensemos en una representación de Quetzalcóatl. Para un arqueólogo tendrá algunos significados que pueden ser coincidentes con los de un museólogo. Un na-

turalista tenderá a pensar en el ave quetzal. Un fotógrafo verá la posibilidad de tomar una buena imagen. Un turista tendrá sus propios significados. Para un niño puede parecerse a un dragón o un dinosaurio, mientras que un adolescente pensará: "Si hubiera prestado atención en la clase de historia sabría qué es esto". Incluso si a cada una de estas personas le pidiéramos que confeccionara una lista con aquellos pensamientos que le despierta estar frente a la representación de Quetzalcóatl notaríamos cuántos y cuántos diferentes son los significados. No obstante al cotejar los listados encontraremos algunos significados que se repiten. Éstos son los que denominamos *significados universales* y son aquellos que, además de otros, deberíamos tener en cuenta en nuestras exhibiciones abiertas a un público diverso. Algunos ejemplos de significados universales son: cultura, herencia, libertad, democracia, ancestros, supervivencia, familia.

¿EL CURADOR INTERPRETA O TRADUCE?

Antes de responder esta pregunta es oportuno aclarar que quienes tenemos la responsabilidad de comunicar el patrimonio no lo interpretamos, sino que facilitamos los medios para que el visitante lo interprete. Y es que la interpretación ocurre dentro de la cabeza de nuestra audiencia y no en el medio que utilizamos para comunicar. Lo que no significa necesariamente que cada persona interpreta lo que quiere, ya que en la forma como disponemos de los medios de comunicación estamos condicionando de algún modo lo que deseamos que sea interpretado. Ocurre que cada espectador relacionará lo que

presentamos de acuerdo con sus propias experiencias previas y su personalidad.

Ahora, colocar al curador en la función de mero traductor sería menospreciar su potencial como comunicador del patrimonio. Como hemos visto anteriormente, hay un fin superior más allá de mostrar un objeto, que es el de lograr su preservación.

¿Es correcto considerar al curador como un mediador?

El mediador es aquel que interviene entre ambas partes, que pueden estar en conflicto o no, con el fin de que lleguen a un acuerdo.

En el proceso que ocurre desde que una pieza ingresa a la colección del museo hasta que es exhibida intervienen distintas personas. En los momentos finales de este recorrido una figura que se destaca es la del museógrafo, quien observará la estética con que se presentan los objetos y los modos en que el público encontrará atractiva la exhibición. Todo este arte lo aplica sobre un guion museológico en el que pudo o no haber participado. Sin embargo, el curador sí debe participar en el guion, por su conocimiento de las partes entre las que tiene que crear una conexión a través de la aplicación de las técnicas apropiadas de interpretación. Por esta razón es adecuado considerar que el curador es un mediador.

Hoy en día el aprendizaje de la Interpretación del Patrimonio está muy difundido y al alcance de quienes deseen capacitarse. Está en cada uno la decisión de incorporar la IP a la comunicación del patrimonio y ver en un corto plazo los resultados de su aplicación.

Museo y patrimonio local

Georgina DeCarli

Costa Rica

RESUMEN

A pesar de que en los últimos años la práctica museológica ha ido ampliando sus alcances a la gestión del patrimonio, no existía hasta el momento una propuesta metodológica que posibilitara al museo realizar un trabajo sistemático con el patrimonio local, como parte de sus funciones museológicas. De esta necesidad surge la propuesta metodológica de la “preservación activa” del patrimonio, de la cual damos un breve repaso y ponemos a disposición de los colegas por medio de la Fundación ILAM. Asimismo, este artículo busca compartir algunas consideraciones sobre el patrimonio local, y la responsabilidad que al museo le corresponde de trabajar conjuntamente con la comunidad en su puesta en valor.

PALABRAS CLAVES

Gestión museológica, patrimonio local, desarrollo local, patrimonio intangible.

MUSEOLOGÍA, MUSEO Y PATRIMONIO

De la discusión acerca del objeto de estudio de la museología, surgen varias orientaciones museológicas, pudiéndose identificar las siguientes: la museología centrada en los objetos, aquella centrada en el museo y más recientemente la museología centrada en las funciones. Esta orientación está en la creencia implícita de que las funciones —coleccionar, investigar y comunicar— representan unas ciertas tendencias en la sociedad de manera más directa que sus manifestaciones institu-

cionales. En este sentido, el foco está en la práctica, más que en la teoría.

Un ejemplo de esta orientación lo podemos observar en los museólogos de la Reinwardt Academie de Ámsterdam, que ven las funciones museológicas más allá del contexto del museo y definen la museología como “la compleja totalidad de teoría y práctica que implica la protección y la utilización del patrimonio cultural y natural”.¹³⁹ Del enfoque anterior han surgido iniciativas que han ampliado los alcances de la museología, así como experiencias desde los museos trabajando con el patrimonio local, cultural y/o natural.

La modificación de la misma definición de museo, aprobada por el ICOM durante la 22ª Conferencia general de Viena, Austria, en 2007, demuestra que se ha dado un profundo cambio de enfoque en la concepción y práctica de la museología. La actual definición del ICOM establece que:

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone *el patrimonio material e inmaterial de la humanidad* y su medio ambiente, con fines de educación, estudio y recreación.

En la definición clásica se hacía mención sólo a la *evidencia material de la gente* y no se hacía referencia al patrimonio, ni a su expresión inmaterial.

¹³⁹ Traducción personal de la definición de museología: “the whole complex of theory and practice involving the caring for and the using of cultural and natural heritage”, elaborada por los museólogos Van Mensch, Pouw y Schouten de la Reinwardt Academie de Ámsterdam.

Según nuestro análisis, si bien esta nueva definición no contó con el beneplácito de todos, puso de manifiesto que la mayoría de los profesionales de los museos consideran que es acerca de un “patrimonio específico” (cultural y/o natural, material o inmaterial) y no de una “colección” o “colecciones” donde el museo debe establecer su misión y desarrollar sus funciones museológicas. Y como consecuencia de ello la “colección” —entendida como la evidencia material de un determinado patrimonio— ha dejado de ser el centro en relación con el cual deben girar la dinámica y funciones del museo. Desde luego las “colecciones” son y seguirán siendo evidencias materiales fundamentales que los museos adquieren, preservan y exponen; pero no en forma independiente, y por lo tanto, deben ser adquiridas o reemplazadas respondiendo a la(s) temática(s) patrimonial(es) establecida(s).

Por otro lado, en el ámbito de la práctica museológica propiamente dicha, la acuciante situación de los bienes patrimoniales locales culturales y naturales, en su manifestación tangible o intangible, obliga al museo cada vez más a llevar su práctica más allá de la institución: al ámbito del patrimonio local.

Los peligros que enfrenta este patrimonio, como las experiencias llevadas a cabo por diferentes instituciones y organizaciones en la preservación y protección de los bienes culturales, nos señalan que no bastan los esfuerzos institucionales (entre ellas, las instituciones museológicas), si a éstos no se suma la participación activa de las comunidades en acciones concretas de preservación y uso responsable de sus bienes patrimoniales.

Por ello, consideramos que el rol que deben desempeñar los museos ante esta situación es crucial, y éste debe concentrarse en:

reunir, poner en valor y dar acceso a su comunidad a la memoria cultural y recursos patrimoniales que les son propios, y hacer partícipe a la comunidad nacional e internacional de este conocimiento fomentando de esta manera la comprensión y respeto a la diversidad cultural (Fundación ILAM, 2008).

Pero, ¿cuentan los museos con una metodología que lo posibilite?

Desgraciadamente, hasta el momento las iniciativas que un museo pueda tener para desarrollar acciones sistemáticas que impacten el patrimonio local son de índole “extramuseal” o de extensión, es decir, no terminan de estar integradas al sistema museológico establecido y, por ello, muchas veces no resulta posible llevar a cabo estas iniciativas ya que no se justifican en el marco de una programación museológica.

A pesar de que el museo actual ha ido asumiendo actitudes más abiertas tendentes a incrementar su función social y su relación con el patrimonio local, el rol fundamental del museo sigue siendo el de custodio de la evidencia material del patrimonio que preserva. Consideramos que para poder dar respuesta a las nuevas demandas, el museo actual debe asumir una actitud innovadora y acorde con las demandas del entorno, y dejar de concebirse a sí mismo como mero custodio de la evidencia material del patrimonio que preserva, para convertirse así en facilitador de una “*preservación activa*” del patrimonio local.

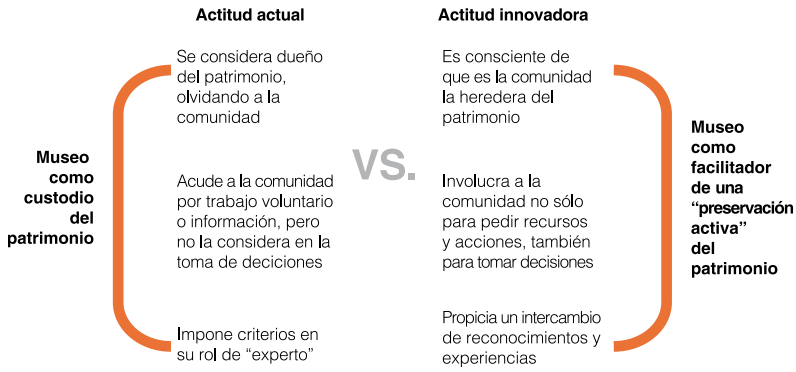


Diagrama 1. Síntesis de la propuesta de cambio del museo como “custodio” al museo como “facilitador” de la preservación del patrimonio (ILAM, 2008).

Como primer paso, antes de presentar la “preservación activa” del patrimonio como un nuevo modelo de gestión, necesitaremos establecer qué significa, cuáles son los corolarios que se derivarán de tener como centro de nuestra gestión al *patrimonio local*.

Para ello comenzaremos con nuestra definición de “patrimonio” —concebida y presentada como una acepción genérica del término— con el propósito de que sea un concepto integrador de todas sus variantes (cultural, natural, material/tangible, inmaterial/intangible). Así, entenderemos por patrimonio:

El conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda / transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia.” Y de la cual se derivan los siguientes corolarios (De-Carli, 2007):

De esta manera podemos arribar ahora a las siguientes consideraciones:

- Todo patrimonio es local

Todo patrimonio se genera localmente y es producido en un espacio y en un tiempo histórico determinados; desde luego los aportes culturales de los inmigrantes son parte de este mismo proceso histórico. El paso del tiempo y el consenso social permiten que este patrimonio local pueda llegar a ser asumido como patrimonio regional, nacional o mundial.

- La comunidad es la responsable de la preservación de su patrimonio

Al ser un fenómeno fundamentalmente local, todo patrimonio (cultural, natural, tangible o intangible) depende para su transmisión y preservación, en primera instancia, de la comunidad en donde tuvo origen o la cual estuvo de alguna manera involucrada en su desarrollo.

- El patrimonio es un factor de desarrollo social y humano

La cultura (y su manifestación en bienes patrimoniales) es una parte esencial de la propuesta de desarrollo sostenible, el cual debe “satisfacer los requerimientos actuales de la sociedad, sin comprometer el derecho de las futuras generaciones de satisfacer las suyas” (Comisión Mundial Ambiente y Desarrollo, 1987). Esto significa que la comunidad está en su derecho de hacer uso de los recursos del patrimonio para lograr una mejor calidad de vida; pero éste no puede basarse en una explotación desmedida de sus recursos (los cuales son sumamente frágiles e irremplazables) hasta el punto de ago-

tarlos o destruirlos, porque esta misma base de recursos es el único activo potencial con el que cuentan las futuras generaciones.

- El patrimonio funciona y se manifiesta en forma integral

Dividimos el patrimonio para su mejor análisis, pero cuando trabajamos con proyectos locales, no podemos olvidar que el patrimonio es integral. Por lo tanto, en su práctica es indivisible y se deben trabajar todas sus categorías en forma conjunta y equilibrada.

UNA GESTIÓN INCLUYENTE:

LA “PRESERVACIÓN ACTIVA” DEL PATRIMONIO

Proponemos la “*preservación activa*” como un re-enfoque de la gestión museológica por medio del cual buscamos ampliar sus alcances a la protección del patrimonio local —cultural y natural— pero entendiendo que ésta debe realizarse en conjunto con las comunidades a las que este patrimonio pertenece. De allí que las funciones museológicas propuestas se tornan en elementos guías de los procesos para poner en valor y dar acceso a las comunidades a la memoria cultural, a los recursos patrimoniales que le son propios, a la concientización sobre el uso responsable de estos recursos y sobre su incidencia directa en la salvaguardia de su patrimonio integral. Desde este punto de vista, entonces, el patrimonio se (re)activa, constituyéndose en una parte esencial de la identidad de la comunidad y del desarrollo local.

En términos generales los museos desarrollan sus programas y actividades respondiendo

a un sistema museológico integrado por tres funciones básicas: la *preservación* (todo lo relacionado con la conservación y manejo de colecciones: conservación, restauración, registro y documentación), la *investigación* (todo lo relacionado con la curaduría de las colecciones) y la *comunicación* (todo lo que sirva para transmitir información a una audiencia: diseño de exhibiciones, programas educativos, relaciones públicas). A este modelo se le conoce como el modelo PRC, por sus siglas en inglés (Van Mensch, 1992).

(propuesto en la Mesa de Santiago en 1972). La integración física del museo en su ambiente y la democratización total de las funciones museológicas, que este concepto propone, requiere nuevos acercamientos entre la museología y la teoría sobre gestión, las cuales deben encontrar las maneras de estimular y guiar estos desarrollos (Van Mensch, 1983).

Coincidentemente, desde la propuesta de la “preservación activa” entendemos que, para convertir el sistema museológico en un sistema abierto que permita una gestión incluyente, su retroalimentación con el patrimonio integral y el establecimiento de una nueva relación con la comunidad, debe integrarse una cuarta función.

A esta nueva función del sistema museológico la denominamos la función de *reactivación* entendida como todo lo relacionado con las estrategias que sirven para poner en valor los bienes patrimoniales e integrar sectores de la comunidad como aliados/socios del museo.

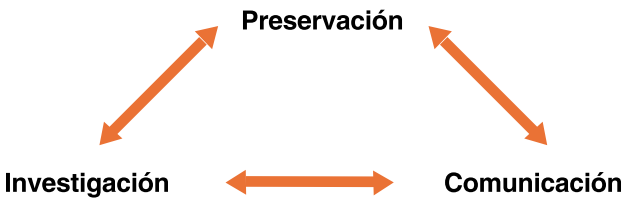


Diagrama 2. Representación gráfica del modelo PRC (Preservation, Research & Communication) con las funciones en español.

Peter van Mensch explica que en este sistema museológico cada función puede analizarse como un proceso de entrada-transformación-salida; de ahí que la salida de una función puede ser la entrada de otra función. Sin embargo, nos advierte que tal sistema puede convertirse fácilmente en un sistema autónomo, cerrado, o como Duncan Cameron lo expuso, un sistema “autista”. Considera que es posible quebrar este sistema por medio de la socialización y para esto retoma el concepto del *museo integral*

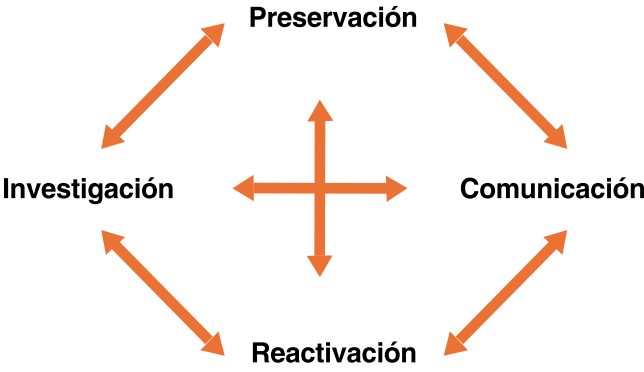


Diagrama 3. Representación gráfica del modelo PRC (del diagrama anterior) con una cuarta función integrada: la función de reactivación (ILAM, 2006).

La nueva función de reactivación comprende:

- Diagnóstico de recursos patrimoniales: función dirigida a investigar sobre los recursos patrimoniales naturales y culturales que se encuentran en la región; y a recabar información sobre el nivel de uso de estos recursos y también la detección de la legislación patrimonial existente relacionada.
- Censo y registro de recursos humanos de la comunidad: función realizada por el museo con el apoyo de la comunidad, que consiste en la detección de potenciales recursos humanos en la comunidad, los cuales son registrados en un censo. Éste sirve para su participación en actividades de comunicación con el público, para la obtención de información temática contextual y para la conformación de proyectos productivos.
- Acciones conjuntas con la comunidad: función cuyo propósito es la recuperación de bienes culturales y naturales en peligro, o de actividades que lleven a la puesta en valor de espacios patrimoniales, entre otros, y que se realiza con miembros o sectores de la comunidad como “aliados” del museo.
- Organización de proyectos productivos: función que se encarga de todo lo concerniente con la propuesta, viabilidad, organización y desarrollo de proyectos productivos relacionados con la temática del museo, con la participación de miembros de la comunidad como “socios” del museo.
- Capacitación a la comunidad: función que busca el compartir con la comunidad, los cono-

cimientos y técnicas que el museo posee, y el desarrollo de habilidades y destrezas que puedan ser de utilidad para la protección de los bienes patrimoniales y para elevar el nivel y calidad de vida de la comunidad.

Entendemos las anteriores estrategias de trabajo de la “preservación activa” del patrimonio como:

La planificación y ejecución de actividades y medidas tendentes a proteger, mantener y acrecentar el patrimonio cultural y natural, llevadas a cabo por sectores o miembros de la comunidad [y con] el asesoramiento y apoyo de especialistas, con el propósito de ejercer un usufructo responsable sobre dicho patrimonio para su propio beneficio y disfrute y el de futuras generaciones (DeCarli, 2007).

Para que el sistema museológico propuesto sea funcional y estable y tenga una verdadera incidencia en la (re)activación del patrimonio local requiere las siguientes condiciones:

- Equilibrio entre sus cuatro funciones y permanente retroalimentación entre éstas.
- Fluida interacción con el entorno, y el establecimiento de estrategias de trabajo acordes con la realidad del entorno del museo.

En este sistema museológico, podemos observar que las cuatro funciones se retroalimentan entre sí, pero este sistema no corre el riesgo de convertirse en un sistema cerrado o *autista*, debido a que busca establecer “relaciones de impacto” con el patrimonio local o con la comunidad y su patrimonio, como se muestra en el siguiente gráfico:

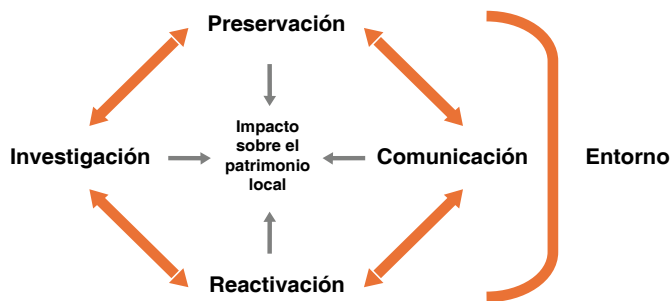


Diagrama 4. Modelo museológico para una gestión incluyente con el patrimonio local (ILAM, 2006).

Entendemos por “relaciones de impacto” el establecimiento de diversas formas del museo de relacionarse con la comunidad con el propósito de generar por parte de ésta la aceptación y participación en la preservación y usufructo responsables de sus recursos culturales y naturales.

Con este fin hemos establecido las siguientes categorías sobre la relación del museo con la comunidad como parte de una gestión incluyente:

Como público privilegiado: para el museo debe ser un compromiso ético y social el asumir como público privilegiado de sus acciones de comunicación a la población de la(s) comunidad(es) donde éste esté ubicado y cuyos bienes patrimoniales preserva.¹⁴⁰

140 La Declaración de Caracas de 1992 nos habla claramente al respecto: “En América Latina los museos, generalmente, no son conscientes de la potencialidad de su lenguaje y de sus recursos de comunicación, y muchos no conocen las motivaciones, intereses y necesidades de la comunidad en que están insertos, ni sus códigos de valores ni significados. Ante esto, recomienda, que el museo busque la realización plena de su función museológica y

Como aliada: el museo establece específicamente con sectores o miembros de la comunidad interesados en el patrimonio local una alianza estratégica para incidir positivamente, entre otros, la recuperación de bienes culturales y naturales en peligro y puesta en valor de bienes patrimoniales.

Como socia: el museo propone a sectores o miembros de la comunidad con conocimientos tradicionales y habilidades específicas desarrollar, en forma conjunta con el personal del museo, actividades y proyectos productivos sobre productos y/o servicios culturales relacionados con la(s) temática(s) del museo para la creación de una oferta novedosa y diversificada que presentarán al público y al turismo visitante.



Diagrama 5. Diversas formas de relación del museo con la comunidad para una gestión incluyente (ILAM, 2006).

comunicadora, como espacio de relación de los individuos y las comunidades con su patrimonio y como eslabón de integración social”. Conclusiones del Seminario: El museo en Latinoamérica hoy: nuevos retos (Declaración de Caracas, 1992).

Cuando nos referimos al entorno del museo, lo entendemos como “la región espacial donde el museo se ubica, las comunidades que lo integran y el patrimonio local como marco de referencia de su temática y colección.”

Si bien la gran mayoría de los museos están directamente relacionados con el patrimonio local que los rodea y cuya evidencia material preservan y exponen, debemos tener en cuenta, sin embargo, que no siempre la(s) temática(s) del museo está(n) directamente relacionada(s) con el lugar donde éste se ubica: esto significa que es posible que un museo no tenga relación temática directa con la comunidad o comunidades que están a su alrededor. Ante esta situación el museo se preguntará ¿cuál es entonces nuestra comunidad?

La respuesta a esto no tiene que ver con la ubicación geográfica del museo, sino con las comunidades que han sido las que produjeron los bienes culturales (o sea, las colecciones) que el museo hoy preserva, investiga y comunica. En este sentido y con el propósito de facilitar la comprensión de esta diferencia, proponemos que una institución museológica puede establecer relaciones o interactuar estrechamente con dos tipos de comunidades:

1. La comunidad de entorno: es la población de la localidad donde está ubicado el museo y cuyos bienes patrimoniales preserva y expone; el entorno inmediato del museo es entonces la región donde se ubica, esto incluye a la comunidad o comunidades que allí se localizan y el patrimonio integral como marco de referencia de su temática y colección. (v.g., un museo histórico regional que investiga y expone la historia de su región).

2. La comunidad de referencia patrimonial:

cuando el patrimonio cultural y/o natural como marco de referencia de la temática y colección del museo no pertenece al entorno, sino que está relacionado con una comunidad geográficamente distante a la localización del museo, entonces ésta se convierte en la comunidad con la que el museo debería establecer relaciones e interactuar, con el propósito de incidir teniendo un impacto positivo en el patrimonio local (por ejemplo, un museo antropológico puede estar ubicado en la capital, y sus comunidades de referencia, de donde vienen sus colecciones, estar ubicadas en el norte del país).

En ambas, el compromiso del museo con el patrimonio local —del cual forman parte las colecciones que custodia— sigue siendo el mismo y también su responsabilidad en “poner en valor y dar acceso a la comunidad a la memoria cultural y recursos patrimoniales que le son propios” (Fundación ILAM, 2008).

Por último, pero de suma importancia para una gestión incluyente, es el desarrollo de habilidades y destrezas por parte del personal del museo (fijo y voluntario) que le permitan interactuar con las comunidades con el fin de desarrollar estrategias para poner en valor sus bienes culturales por medio de un proceso de “responsabilidad compartida” y, así, poder lograr una conservación efectiva del patrimonio cultural tangible (bienes muebles e inmuebles, el centro histórico de una ciudad, etcétera) y una reactivación valorizada del patrimonio intangible (conocimientos y prácticas tradicionales, uso de espacios públicos, actividades creativas y festivas, entre otras).

De hecho, el concepto de *responsabilidad compartida* es la clave para llevar a cabo en forma exitosa iniciativas de preservación activa, por ello el museo debe tener en claro, aceptar y aplicar el compartir con su comunidad la responsabilidad en la preservación, investigación y comunicación de su patrimonio, ya que son las comunidades las creadoras y/o herederas de dicho patrimonio, y no el museo.

Esta responsabilidad compartida no debe quedar sólo en una declaración de principios, es imprescindible que se convierta en:

- Una actitud consciente y comprometida del museo / parque de compartir, en vez de asumir, la responsabilidad en la preservación del patrimonio.
- Un acuerdo entre las instituciones “oficialmente” custodias del patrimonio y las comunidades “tradicionalmente” poseedoras del mismo.
- Un medio por el cual la comunidad pueda apropiarse y beneficiarse de los recursos provenientes de su patrimonio cultural y natural.

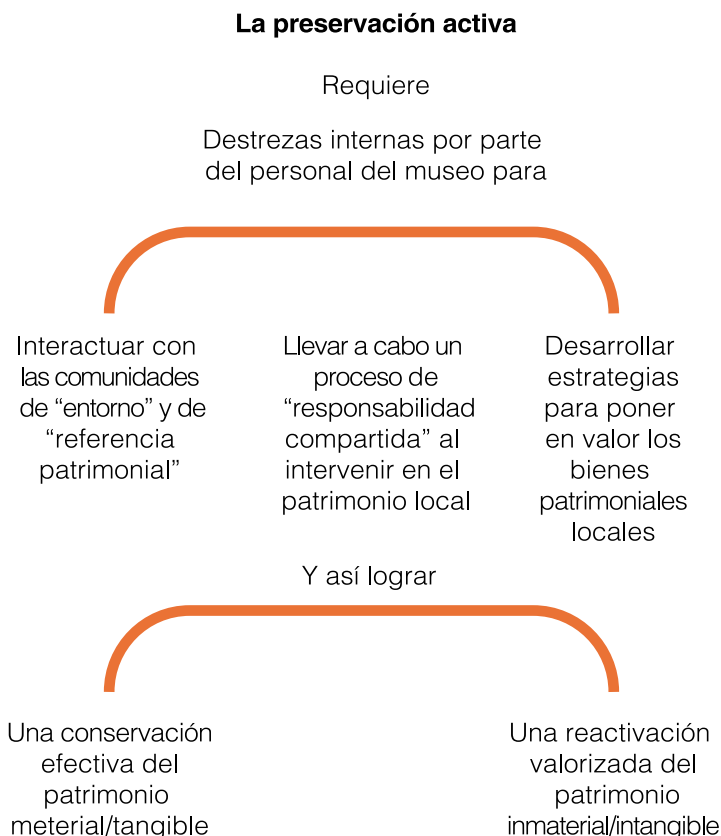


Diagrama 6. Destrezas necesarias para implementar acciones de “preservación activa” (ILAM, 2008).

UNA METODOLOGÍA EN ACCIÓN: ESTRATEGIAS DE INTEGRACIÓN

A modo de referente de lo expuesto, presentamos dos proyectos realizados por el Museo de Cultura Popular en Costa Rica. El primero, Talleres interactivos de gastronomía tradicional, tiene como referente la comunidad como “socia” y está relacionado con el patrimonio local de las comunidades de entorno de este museo. El segundo, Expo-itinerancia de la cerámica chorotega en centros comerciales, tiene como referente la comunidad como “aliada” acerca de dos comunidades de referencia patrimonial que este museo está poniendo en valor.

EL MUSEO DE CULTURA POPULAR DE COSTA RICA: DOS CASOS DE ESTUDIO

El Museo de Cultura Popular con sede en Santa Lucía de Heredia, Costa Rica, inició a mediados de los años ochenta como un proyecto de extensión e investigación de la Universidad Nacional (UNA)¹⁴¹ buscando una respuesta a la necesidad existente en el país de disponer de una institución que coadyuvara en la conservación, difusión y reactivación de los conocimientos y prácticas tradicionales de la región cultural del Valle Central de Costa Rica.

Este museo no se distingue a primera vista de otro museo local o regional; cuenta con un área de 3 000 m² y dispone de un espacio

¹⁴¹ Este proyecto de extensión e investigación museológica fue coordinado por la autora (G. DC) de 1990-2001 y sirvió de experiencia para el desarrollo de la propuesta metodológica de la “preservación activa” del patrimonio.

para la exhibición permanente, un salón multiuso, oficinas y taller, un restaurante y áreas verdes. La exposición permanente consiste en la ambientación de una casa histórica de finca cafetalera representativa de la arquitectura tradicional del siglo XIX, y su entorno, donde se recrea un cafetal tradicional policultivista.

Lo que lo distingue es que, por medio de su propuesta metodológica el Museo de Cultura Popular buscó ser un ente dinamizador para que las comunidades (las de “entorno”, como las de “referencia patrimonial”) reconozcan su potencial cultural y sus habilidades para usar responsablemente su patrimonio como fuente de desarrollo local.

PRIMER CASO: TALLERES INTERACTIVOS DE GASTRONOMÍA TRADICIONAL

El Museo de Cultura Popular se ubica en el entrecruce de los cantones de Barva y San Rafael; estas comunidades son herederas de una gran riqueza cultural, pero en los últimos cincuenta años el escenario de estas localidades, otrora agrícolas y artesanales, ha cambiado drásticamente, dándose un proceso de desestructuración social y falta de valorización hacia el patrimonio cultural y natural que les proporcionaron su particular modo de ser. Sin embargo, aún hoy es común observar cómo luchan por mantenerse algunas prácticas culturales propias del lugar, pero a la vez, cómo importantes recursos patrimoniales no son tomados en cuenta para ser utilizados como potenciales generadores de ingresos, que posibiliten un mejoramiento en la calidad de vida de estas comunidades.

El museo organizó, como parte de su estrategia de “preservación activa”, proyectos productivos compuestos por miembros de las comunidades, convirtiendo a éstos en “socios” del museo. Entre ellos, el de Reactivación de la cocina tradicional, integrado por señoras de la comunidad de bajos recursos pero con pleno conocimiento de gastronomía tradicional. Ellas perciben una ganancia económica, no por recibir un salario del museo, sino por medio del desarrollo de una iniciativa productiva de carácter privado, bajo su propia responsabilidad. Mediante el proyecto se ofrecen a los visitantes nacionales y turistas productos y servicios de alta calidad, poniendo en valor su patrimonio y generando beneficios en las comunidades aledañas.

Para la puesta en marcha de un proyecto productivo el museo se propuso los siguientes objetivos:

1. Investigar las temáticas del futuro proyecto productivo y rescatar información sobre las prácticas culturales asociadas para generar el contenido creativo de los productos y servicios que se ofrecerían, con el propósito de dar a conocer y revitalizar las tradiciones culturales de la región.
2. Seleccionar, organizar y capacitar en gestión empresarial y cultural a los miembros de las comunidades (con los conocimientos y habilidades necesarios) para integrar el proyecto productivo con el fin de que participasen en la oferta cultural del museo.
3. Generar las condiciones técnicas, de accesibilidad y de infraestructura en el museo que posibilita-

ran el buen funcionamiento del proyecto productivo y una oferta de productos y servicios de calidad.

4. Establecer los mecanismos pertinentes para el mercadeo y comercialización de los productos y servicios que se ofrecerían conjuntamente en el museo y fuera de él, permitiendo así la sostenibilidad y fortalecimiento del proyecto productivo.

La estrategia principal (aunque no la única) para el proyecto productivo de Reactivación de la cocina tradicional se da por medio de la organización de talleres de reactivación de prácticas tradicionales tales como “Aprender haciendo: la cocina tradicional costarricense”. A través de éstos se transmiten, de una manera amena, los conocimientos impartidos por las propias cocineras, estableciéndose así un verdadero “nexo vital” en el cual los visitantes —nacionales y extranjeros— participan de una experiencia afectiva y significativa—¡y degustativa!— relacionadas con el patrimonio cultural tangible e intangible de la localidad.

Este taller es uno de los más solicitados por los grupos escolares y visitantes extranjeros. Éstos pueden seleccionar entre elaborar recetas utilizando el horno de barro (pan casero de trigo, pan de yuca o bizcochos de maíz); o utilizando la cocina de leña (prestiños con miel de caña o tortillas de maíz). Al finalizar, los participantes degustan sus creaciones culinarias acompañados con auténticas bebidas tradicionales como café, agua dulce o frescos de frutas de estación.

El éxito alcanzado con este proyecto le ha permitido al museo la diversificación de ofertas al público, así como la generación de recursos para éste ya que percibe 20% de las ganancias que genera el proyecto productivo.

SEGUNDO CASO: EXPO-ITINERANCIA DE LA CERÁMICA CHOROTEGA EN CENTROS COMERCIALES

El Museo de Cultura Popular cuenta con una pequeña colección de cerámica proveniente de las comunidades de Guaitil y San Vicente, en la provincia de Guanacaste, al norte de Costa Rica. Actualmente existen en estas comunidades alrededor de 200 talleres familiares que se dedican a mantener viva una tradición artesanal con más de 2 000 años de antigüedad, a la que denominan “cerámica chorotega”. Hasta hace algunos años la práctica de esta tradición, volcada al turismo extranjero, les permitía vivir, aunque en forma modesta. Sin embargo, las sucesivas crisis que repercutieron fuertemente en la actividad turística terminaron por obligar a muchos artesanos a buscar otra fuente de trabajo, afectando directamente la transmisión de esta práctica a los jóvenes, que ya no se sienten interesados en convertirse en futuros artesanos.

Consciente el museo de la situación que atraviesan sus “comunidades de referencia patrimonial”, presenta un proyecto —como parte de su estrategia de *preservación activa*— con el propósito de revitalizar la producción artesanal de estas comunidades y ponerla en valor a nivel nacional, ya que la cerámica chorotega no era muy conocida ni reconocida por el público nacional. Con este propósito se planteó un proyecto de dos años (2008-2009) que llevó a cabo las siguientes acciones:

1. Reuniones de trabajo con las y los artesanos de las comunidades para discutir sobre las comunidades y sobre la propuesta del museo de

un proceso para dar a conocer la producción cerámica al público nacional, buscando la revaloración de la tradición alfarera.

2. Desarrollo de la propuesta consistente en: el diseño y montaje de una pequeña exhibición itinerante para ser presentada durante un año en los más importantes centros comerciales (*malls*); y el diseño y realización de un video sobre el proceso de producción y despleables con información.

3. Organización de la itinerancia: negociación con los centros comerciales (los cuales en un principio no estaban anuentes a recibir a los artesanos), embalaje de la exhibición para itinerancia y concertación con los artesanos para su participación (cada exhibición estaba a cargo de dos artesanos, uno por cada comunidad, donde tenían la oportunidad de vender piezas pero donde, sobre todo, su rol era el de comunicar su práctica artesanal al público).

Los resultados obtenidos fueron más allá de lo previsto, ya que en primer lugar se logró motivar a las y los artesanos tanto por la calidad de la exhibición y el video como por la aceptación de los *malls* de permitirles presentarse de manera gratuita, ya que se vieron reconocidos y valorizados en su habilidad artesanal; además, gracias a la itinerancia pudieron comprobar que el público nacional y el turismo prefieren estilos diferentes (réplicas precolombinas y cerámica utilitaria los nacionales y motivos ecológicos los turistas) y por último están las ganancias de las ventas (aunque no era el objetivo principal) y los diversos contactos que pudieron establecer.

Pero en segundo lugar, y consideramos más importante, fue el nuevo interés despertado en las comunidades, sobre todo en las y los jóvenes artesanos, los cuales lograron con este proyecto superar fuertes diferencias que habían mantenido a las comunidades peleándose entre sí, situación heredada de generaciones anteriores. Su entusiasmo e interés en aprovechar esta oportunidad llevó al museo —en alianza con especialistas de la Universidad Nacional y el apoyo de una agencia de cooperación— a plantear un nuevo proyecto —actualmente en marcha— que busca crear un sello de calidad y, si es posible, una Denominación de Origen para la cerámica chorotega.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como lo demuestran los ejemplos anteriores, todo museo puede trabajar en la *preservación activa* del patrimonio de su región, estableciendo nuevas relaciones con su comunidad, ya que tiene la base de su fuerza institucional, una gran riqueza de recursos y contactos (generalmente no explotados) y una imagen establecida y reconocida en la comunidad. Y también puede lograr, trabajando conjuntamente con miembros de la comunidad, preservar los recursos culturales y generar un desarrollo local sostenible, y asimismo diversificar su oferta al público y turistas visitantes, generando sus propios recursos. Sin lugar a dudas, un resultado exitoso va a depender principalmente del compromiso del museo y de su personal con la comunidad y su patrimonio.

La metodología de trabajo que hemos desarrollado, la preservación activa, no es una respuesta instantánea a las necesidades de cambio, muy por el contrario, implica el desarrollo de un conjunto de acciones que requieren el establecimiento de metas claras, ejecución de programas y actividades, y procesos de evaluación y seguimiento.

Nuestro principal interés es que los colegas de las instituciones museológicas puedan encontrar en esta metodología de trabajo una guía que apoye el desarrollo de una práctica museológica acorde con las demandas actuales a las que deben dar respuesta nuestros museos.

REFERENCIAS

DeCarli, Georgina (2007), *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*, San José, UNESCO.

Fundación ILAM (2008), “Nuestro compromiso institucional”, en “Misión y Gestión Institucional”, sitio web: (www.ilam.org).

Comisión Mundial sobre Ambiente y Desarrollo (1987), “Definición de Desarrollo Sostenible”, en *Nuestro Futuro Común*, Naciones Unidas.

Van Mench, Peter (1983), “Museological relevance of management techniques”, en *Lecture of Museology*, Amsterdam, Reinwardt Academie.

—(1992), “Museological Functions”, en *Towards a Methodology of Museology*, Yugoslavia: PHD Thesis, University of Zagreb.

Nuevas geografías del patrimonio y su relación con la práctica curatorial

Diego Salcedo Fidalgo

Colombia

El mundo contemporáneo nos confronta día a día con la ruptura de la vieja piel,¹⁴² pero a su vez con el impulso de desafiar los nuevos horizontes de lo ignorado y desconocido. La práctica curatorial en el contexto de la museología no es la excepción, por esto las reflexiones en torno a las prácticas artísticas y culturales nos conducen a la acción del pensamiento y a su utilidad en el contexto de las exposiciones. En este orden, las nuevas geografías del patrimonio significan la exploración de distintos escenarios de difusión en el continuo proceso mutable de las actuales identidades sociales y culturales. Este proceso solicita una integración entre lo interno (la epistemología museológica y curatorial) y lo externo (la muestra, el resultado,

142 Metáfora psíquica utilizada para denominar aquello que hace parte de estructuras y formas “caducas” inservibles al ser inflexibles, tradicionales y estancadas”.

el contenido) con el papel del curador “como sujeto productor de discursos”.¹⁴³ Considerando estos cambios transicionales de dichas identidades, intentaré desde la experiencia personal proporcionar algunas pistas de los posibles caminos a seguir en la gestión de los proyectos curatoriales alternativos.

EL CURADOR COMO “MEDIADOR” DE UN PROCESO CREATIVO

El rol del curador hoy en día es el mediar la producción de lo contemporáneo en el ámbito de las artes y la cultura; cuando me refiero a lo contemporáneo hablo de la dimensión compleja que cobra los efectos tangibles de este con-

143 Término utilizado en el texto de invitación al V Seminario Permanente en Museología, México, 2012.

cepto ya sea mediante la práctica artística o de la materialización de formas culturales. En esta medida su trabajo independiente como catalizador de discursos se vuelve complejo, pero rico en términos de la acción. El curador negocia, acuerda, colabora y crea nuevas herramientas y posibilidades para los espacios de producción. Asimismo, se vuelve un sujeto móvil, dispuesto al cambio, desprendido de cualquier lugar e institución. Estos derroteros nos son tan disímiles a los que tenemos que enfrentar en términos éticos, emocionales y espirituales. La práctica del trabajo desde mi perspectiva debe intentar integrar ese sujeto que se mueve entre la innovación y el dinamismo. Agregado a esto, “curar”, en el ámbito global, invita a una propuesta de deconstrucción donde las categorías tales como nación, clase, sexo, cultura y lenguas son rearticuladas en “lo indeterminable, híbrido, transicional para resolver el dualismo jerárquico de los modelos modernos”.¹⁴⁴ Parfraseando al curador coreano Chul Lee, el nuevo espacio curatorial es situacional, relacional, contestatario, intersticial y nómada, en donde el curador intenta encontrar vías de construcción de su propio conjunto de valores en un tiempo presente y convierte el proceso curatorial en el terreno de alternativas dialécticas; no encuentra “soluciones”, sino que genera posiciones problemáticas. Por consiguiente, la efectividad discursiva propuesta por el curador contemporáneo es la de traducir y reconocer la característica *indéxica*¹⁴⁵ de algo y a su

vez ser capaz de transformar ese carácter en la apuesta expositiva. Los signos culturales no son fijos, pero se pueden apropiar y releer.¹⁴⁶

Al respecto expongo un ejemplo local en el ámbito de los Salones Regionales en Colombia. Mi participación en este evento consistió en apoyar como tutor el proyecto en la primera fase, es decir, durante todo el periodo de preproducción de la curaduría. El ejercicio permite entender cómo el salón se transforma en una propuesta curatorial.

El acompañamiento tutorial permitió desenvolver una etapa preliminar de la curaduría, esto es, el desarrollo de unos objetivos, la escogencia de las obras, la configuración de un guion, un trabajo de campo y una visualización de montaje. Es importante destacar el origen de la propuesta que conlleva a realizar esta exposición, esto es, la metáfora temática del proyecto “el residir: de la ventana hacia adentro y de la ventana hacia afuera”, una forma poética de vincular propuestas artísticas y conducir las a un terreno de reflexión creativa.¹⁴⁷ La práctica curatorial se plantea como un espacio de selección, clasificación y organización de ideas que se concretiza en una interlocución constante entre los artistas y sus vínculos con la temática desarrollada.

El trabajo en equipo nos llevó a debatir fundamentalmente dos temas: el del “arte” de curar un Salón Regional y su dimensión en el campo cultural y de los museos. Por consi-

144 Lee Chul, Young (2007), “Curating in a Global Age”, en *Cautionary Tales Critical Curating*, Apexart.

145 Que se ocupa del aspecto contingente del lenguaje dependiendo del contexto.

146 *Ibidem*, pp. 110-111.

147 El concepto de residir se entiende aquí desde la “residencia” artística. La experiencia de habitar este lugar desde la perspectiva metafórica; “el residir: de la ventana hacia adentro y de la ventana hacia afuera”.

guiente, se pensó en las convergencias y divergencias del trabajo de un curador y su relación con la práctica artística y la figura del artista.

Surge así la pregunta:

¿Cómo entender el concepto de residir en el marco de la curaduría?

Partimos de la observación y el estudio de los antecedentes de los Salones Nacionales y Regionales, considerando cómo se podía cambiar esa perspectiva para ofrecer una mirada fresca e innovadora. Posteriormente se visitaron exposiciones y los talleres de los posibles artistas que serían parte del salón y se intentó delimitar al máximo las grandes características de los trabajos artísticos seleccionados.

El trabajo de campo realizado evidenció el punto de quiebre que se crea entre el arte y la vida real, es decir, la distancia entre el trabajo en el taller del artista y la realidad de los circuitos artísticos. Sobre esto es significativo explicar que varios de los artistas entrevistados, y de los cuales se miraron aspectos relacionados con el tema del Salón, respondían a una experiencia cotidiana de trabajo, pero su práctica artística no se ajustaba necesariamente a las precisiones de un proyecto curatorial como éste. El trabajo podía revelar la idea del residir, hacer alusión a la metáfora de la ventana, pero no por esto reconocía los valores “necesarios” para una exhibición en los circuitos reconocidos e institucionales. Por lo tanto, ¿en qué se basa la relación artista-curador?

Este último es el mediador que establece vasos comunicantes entre la aspiración del artis-

ta y su recepción en el campo de la exposición. Sobre estas bases se expone a continuación un extracto del texto curatorial como testimonio del trabajo en equipo y su apuesta narrativa.

RESIDIR: DE LA VENTANA HACIA ADENTRO, DE LA VENTANA HACIA AFUERA

No se sabe qué fue primero, si la geografía o el ánimo. A veces, de tanto contemplar, uno se siente el creador de lo que ve. Eso es lo que debe significar contemplar, aquel momento en que lo observado se convierte en un adentro.

Esta muestra se abre como un abanico de relaciones entre los seres humanos y sus territorios: domésticos, políticos, secretos, y otros algunas veces imposibles de ubicar en las escalas ofrecidas por la cotidianidad, pues pertenecen a los mundos de la imaginación, la ficción, la elucubración; lugares no definidos en términos espaciales, pero sí habitados y habitables. Territorios englobados aquí bajo la noción de Residir. Proponemos un viaje que oscila, como lo hacen las visiones a través de las ventanas, entre el adentro: la mente, el cuerpo, la casa, el taller; y el afuera: la ciudad, el campo, el paisaje, la línea del horizonte. (...) Reflexiones sobre hasta qué punto el entorno puede afectarnos, sensibilizarnos, transgredirnos, y también, en un proceso inverso, cómo nosotros podemos afectar, sensibilizar y transgredir a nuestro entorno. El resultado es esta muestra, un *zoom* de aquellos lugares donde la vida y la creación artística convergen, algunas veces hasta el punto en que los límites de ambas se diluyen.¹⁴⁸

148 Texto curatorial del Salones Regionales de artistas, zona Centro Occidente, junio, 2012.

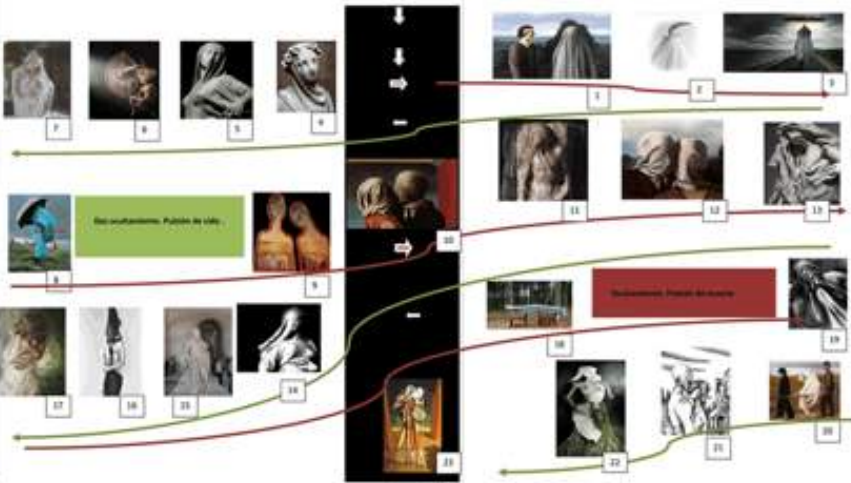


Figura 1. *La dualidad de la naturaleza humana*.
Natalia Medina.

En consecuencia vemos cómo la mediación del curador en el proceso de “escenificación” consiste en un conjunto de operaciones que van desde el lanzamiento de ideas integradas en un discurso, pasando por un trabajo de campo comprometido en el contacto con el artista, hasta la propuesta discursiva de la exposición. De esta forma, este ejercicio deviene una propuesta deconstructiva de la idea tradicional de Salón, la cual consiste en la selección de las últimas obras de artistas prominentes en la escena artística contemporánea. Los límites se diluyen, enuncian lo “indeterminable”, lo “transicional”, conceptos propios de los valores del presente, no hay soluciones, sino posibilidades.

REPRESENTACIÓN, MEMORIA E IDENTIDAD

Según el escritor francés Marcel Proust, la memoria estaría próxima a la imaginación, a lo emocional, más que a lo intelectual; concuerdo con esta visión y replantearía de esta forma las maneras convencionales e institucionales que “preservan” las memorias de historias “oficia-

les”.¹⁴⁹ Asimismo, Rosa Montero, en su novela *La hija del caníbal*, afirma sobre la identidad: “Ignoro de qué sustancia extraordinaria está confeccionada, pero es un tejido discontinuo que zurcimos a fuerza de voluntad y memoria (...) no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos”.¹⁵⁰

Apoyados desde estas dos referencias literarias podemos afirmar que la memoria y la identidad son un contenido de espacio y tiempo ilimitado, por tanto, frágil en términos de una interpretación objetiva. Primero, su inconmensurabilidad nos impide acceder a una historia total; como bien lo afirma el historiador Keith Jenkins, “la mayoría de la información sobre el pasado nunca ha quedado registrada; casi todo se ha desvanecido”.¹⁵¹ Segundo, su fragilidad consiste en que ningún relato puede recuperar el pasado tal y como fue. Al compo-

¹⁴⁹ Proust, Marcel (1948), *À la recherche du temps perdu*, París, Gallimard.

¹⁵⁰ Montero, Rosa (2007), *La hija del caníbal*, Madrid, Espasa.

¹⁵¹ Jenkins, Keith (2009), *Repensar la historia*, Madrid, Siglo XXI Editores, p. 15.

nerse de acontecimientos y situaciones imposibles de rehacer fielmente, no existe un relato verdadero. Lo que obtenemos son variaciones recompuestas de lo acontecido. Esas historias limitan el poder creativo, en esta medida establecen una brecha “insalvable” entre el pasado y el presente. Siguiendo a Proust: “La memoria es voluntaria en términos de producción de imágenes que transmiten la apariencia exterior de las cosas, hechos y experiencias”.¹⁵² En esa medida el arte de la memoria reconoce que las historias que armamos de ellas están cargadas de aspectos ficticios y confabulados, nos lleva a preguntarnos qué es lo importante en términos de la memoria contemporánea? ¿Cómo relatarla, para quién?

Para ampliar e ilustrar tales perspectivas, me detengo en la explicación del proceder de un ejercicio pedagógico de colecciones personales de la historia del arte y de tres ejemplos que, desde mi punto de vista, ilustran y responden a la interlocución entre memoria artística, curaduría y creatividad. La primera instancia del ejercicio es la selección de una imagen que permita una conexión con la realidad del estudiante, preferiblemente que se piense o provenga del interior, ya sea de un conflicto o de una inquietud. En esta primera exploración es importante que la intuición se active, puesto que es la voz del interior la que permitirá explorar los cimientos de la imagen psíquica, es decir, su inmanencia interna, la cual responde al adagio popular de que las cosas no son siempre lo que parecen. Esta imagen los acompaña en el transcurso del ejercicio y se denomina “imagen núcleo”. Luego se prosigue con un análisis que establece esa posi-

152 *Ibidem*.

bilidad oculta con otras imágenes en temporalidades heterogéneas (desde lo inmemorial hasta nuestros días). En el peregrinar de las obras vienen a participar las relaciones necesarias para constituir la colección. Aquí se vinculan aspectos curatoriales, dentro de la selección tales como: aspectos formales, técnicos y conceptuales de las obras escogidas. Una vez delimitadas estas características, se escoge una aproximación que haga eco en relación con otros trabajos artísticos que parezcan los más innovadores o los más “pulidos”, según las preferencias. El “ideal” es adoptar una aproximación que permita combinar diversos tipos de características. Por ejemplo, si se opta por una aproximación con particularidades sociales, se desarrolla el “todo” analizando las diversas formas y técnicas empleadas, utilizadas por los artistas en su exploración de esta cuestión social. Forma y contenido están siempre estrechamente unidos. De esta manera se evitan las aproximaciones centradas únicamente sobre la forma o viceversa, aquellas concentradas sobre un problema social, sin considerar ningún medio plástico. El ejercicio constituye entonces una colección personal donde se revelan aspectos que van más allá de la intención del artista, la conexión secreta con la obra permite una combinación entre las narrativas históricas y geográficas con los mecanismos de acercamiento, en este caso personales (dimensión psicológica) y un método de lectura que termina en un diagrama visual donde se exponen las obras.

A través de lo interno se expresa lo externo, memoria y lectura ceden la exclusividad racional en una época donde el excesivo dominio del intelecto ha resecaado e imposibilitado las alternativas menos intelectuales o por lo me-

nos no dentro de lógicas teóricas lineales. Por consiguiente, la colección establece un contacto directo y personal con la historia del arte, las imágenes y la posibilidad de comprender el tiempo y el espacio desde asociaciones atemporales que nos enfrentan a una lectura íntima y nos sitúan en un terreno subjetivo y de significado: ¿quién soy, dónde estoy ante la imagen?

Ejemplo de esto son las cartografías de Natalia Medina, Zulma Delgado y Camilo Quintero, estudiantes que jugaron con las intermitencias, las alternancias temporales y la percepción intuitiva (lo que la imagen convoca conceptualmente). El resultado son los diagramas visuales en los que cada uno encuentra la transmisión iconográfica, en otras palabras, la exploración de lo cimientos ocultos de la imagen, tales como: *la imagen velada y la imagen revelada*. Aquí Natalia Medina establece un montaje de imágenes, en el que utiliza la categoría de campo expandido, la cual le permite revelar el ocultamiento y las ambigüedades transitorias en las obras elegidas (pintura, escultura y fotografía). Por su lado, Zulma Delgado nos enfrenta a un recorrido íntimo entre su percepción y las relaciones que fija entre “sus” obras seleccionadas. *El cuerpo latente* nos es revelado a través de diversos trabajos artísticos, particularmente del siglo XX y XXI, donde el montaje ocurre en el recorrido de su colección. Las representaciones visuales son el resultado de una respuesta emocional que remite a un significado compartido: el movimiento, el tiempo y la estructura, la sinfonía de la colección. Finalmente, Camilo Quintero nos introduce en su conjunto *Reflejos, espejos que implican la realidad del que mira*, explorando el tema del reflejo, asumiendo, desde un

principio, que las imágenes se presentan de manera anacrónica en la historia y el tiempo. Sus obras exploran un eje central (el reflejo) y están clasificadas en torno a subcategorías derivadas de este núcleo. Indaga, por un lado, el tema de lo utópico y arcano haciendo referencia a lo social, enseguida lo espontáneo, con los aspectos científico y fenomenológico, y por último la manifestación del propio ser con lo psicológico.

En síntesis, la cartografía es: una presentación de nexos entre imágenes, un montaje sinóptico de similitudes y diferencias que constituye una conexión secreta de una selección de obras artísticas y el archivo personal. Este último nos concede un montaje de tiempos heterogéneos al vincular las acciones museísticas e historiográficas del arte con un nuevo modo de coleccionar; esto es una posibilidad extendida y expandida de la labor del “coleccionista”. El punto de inflexión es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, mapa que asocia y significa la transmisión cultural de las imágenes por medio de relaciones perceptuales y visuales que traspasan los límites de la tradición escrita. La ausencia de texto nos conecta con un conocimiento visual diferente y propone un nuevo orden en la imagen descodificada. El ejercicio se presenta como un laboratorio de encuentros entre diversas producciones visuales de la historia del arte, las cuales se reconfiguran a través de una colección transcultural y transtemporal.¹⁵³

Sobre esto me remito al escritor mexicano Carlos Fuentes, quien, en su libro *Terra nostra*, somete a crítica la noción misma de relato:

¹⁵³ Extracto del texto introductorio de “circuitos de exhibición alternativos”. Disponible en (<http://circuitos.utadeo.edu.co/proyecto.html>).

las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que fue, sabemos lo que clama por ser: cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita, que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra.¹⁵⁴

No hay que entender estas relaciones “coherentemente”, pues los objetos son transformados en algo mágico y misterioso, lo secreto, es un proceso de alquimia. Los procesos creativos cobran valor. La estructura de la historia que realmente importa es la base psíquica de lo que el espectador puede

reconocer o descubrir. Qué se activa en el momento en el que escojo mi obra y armo la colección.

Según Pierre Nora, la memoria sería un deslizamiento cada vez más rápido del presente en un pasado histórico que se ha ido para siempre en una percepción general de que todo y nada puede desaparecer, lo que indica una ruptura con el equilibrio. Hay lugares de memoria porque no hay más medios de memoria. La memoria tiene vida múltiple y específica, es colectiva y plural, todavía individual. La memoria toma rutas en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes, objetos. La historia confinada a las continuidades estrictamente temporales y a las relaciones con las cosas. La memoria es absoluta mientras que la historia puede concebir sólo lo relativo. ¿Cuáles son entonces las historias que quiero contar y escuchar?

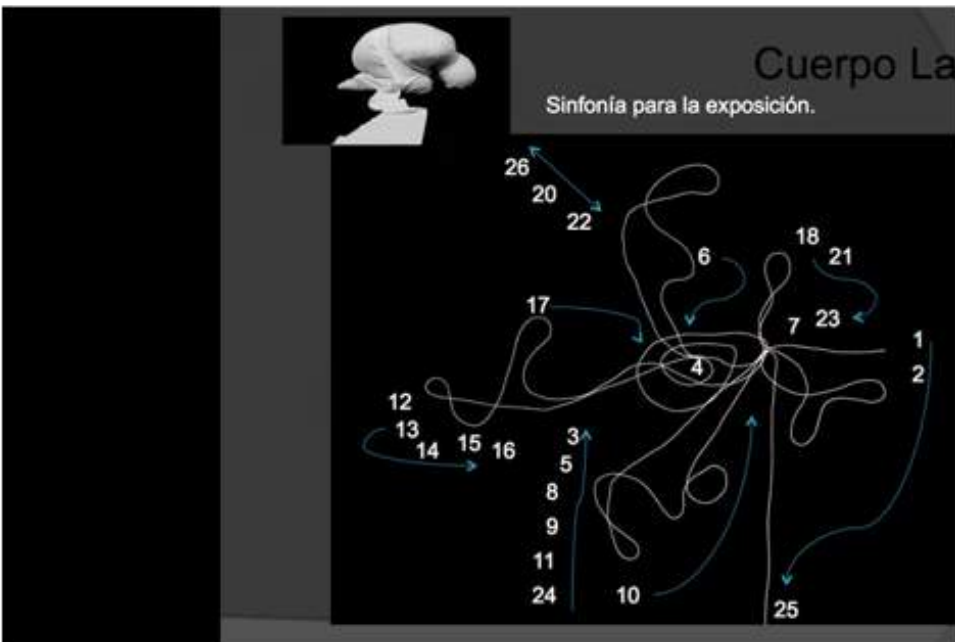


Figura 2. *Cuerpo Latente*. Zulma Delgado.

154 Fuentes, Carlos (2003), *Terra Nostra*, Barcelona, Seix Barral.



De esta forma podemos considerar la práctica curatorial como una de las posibilidades narrativas de hacer historia, el espacio, el tiempo, la memoria e identidad se reconfiguran en un escenario expositivo. Allí, el nuevo narrador que es el curador media entre las temporalidades y el espacio y genera sus posibles posiciones de interpretación. Las dos experiencias descritas y sus resultados ilustran las nuevas rutas tanto de los relatos artísticos como aquellos que implican la identidad y la memoria. La curaduría es el nuevo espacio donde convergen los contenidos de los nuevos relatos de la historia y el arte, la cultura y la sociedad. Asimismo, el terreno de la curaduría presenta un nuevo juego donde se entretajan significados que estimulan los nuevos campos de interpretación.

Figura 3.
Reflejo.
Camilo Quintero

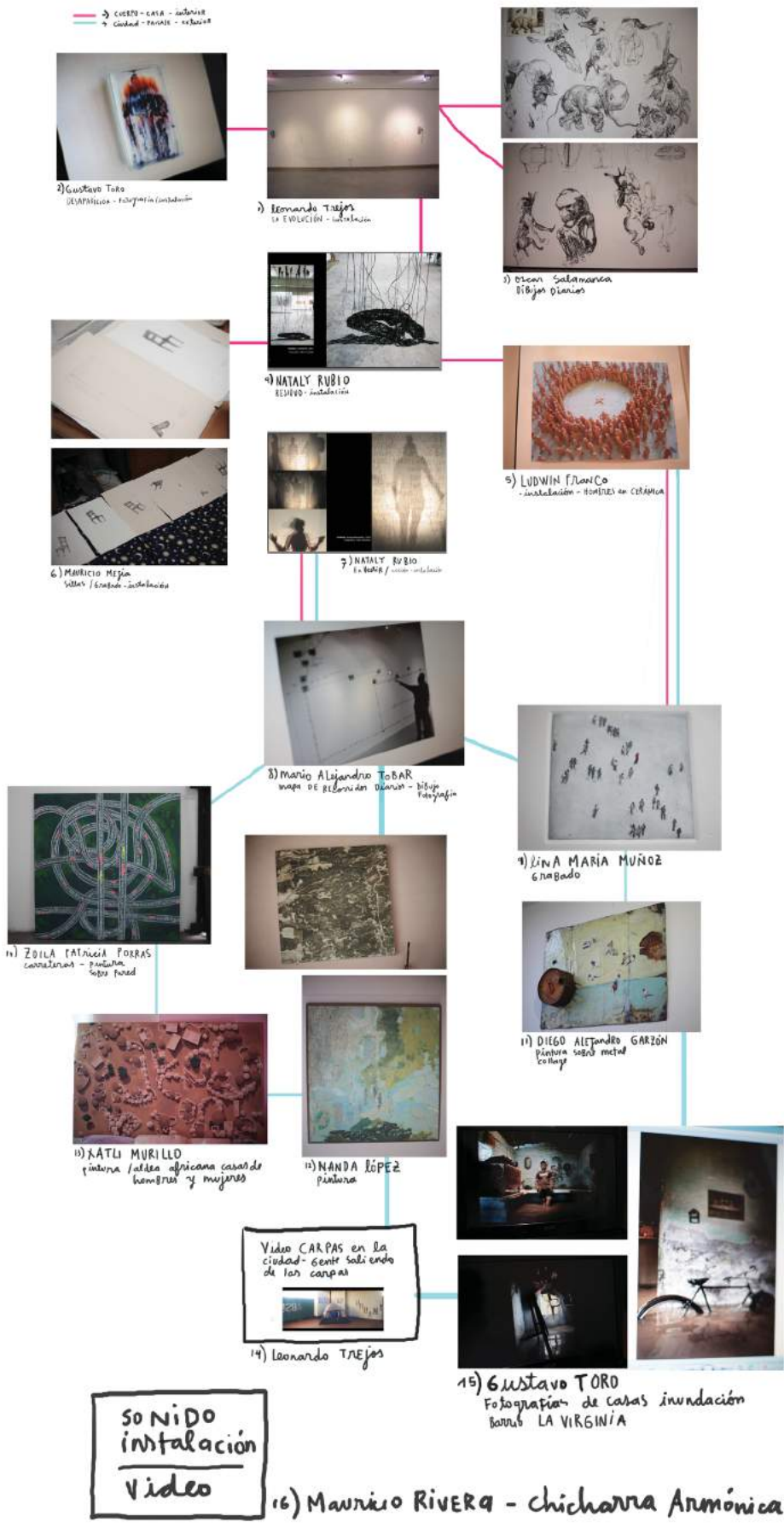


Figura 4. Residencia.

El artista, la obra, el espacio / El artista-el curador

Cecira Armitano

Brasil

Las relaciones entre artista y curador, entre el artista, su obra y el espacio expositivo, han estructurado el desarrollo de la institución museística en toda su complejidad. Las tensiones entre contenedor y contenido, la exégesis y la forma en el campo del arte son antiguas y contemporáneas, han originado rupturas y también han evolucionado junto con ellas, si bien la esencia de esas tensiones perdura hasta nuestros días.

La reflexión sobre estas temáticas revisite gran importancia en el campo museológico: ¿cuál es el lugar de estas relaciones en la articulación de la producción artística?, ¿cuál es su incidencia en relación con los diferentes públicos?, ¿influyen en la lectura del mensaje de las obras, lo hacen más o menos accesible?

I. UN DIÁLOGO ENTRE CONTENEDOR Y CONTENIDO

La preocupación por establecer un diálogo entre contenedor y contenido, de ofrecer un espacio adecuado para la presentación de las obras, está presente en la formación de los museos desde su nacimiento. Basta tomar como referencia la instalación del Museo de la República Francesa en el Palacio del Louvre en 1794. Con la misión de asesorar los trabajos de acondicionamiento de la gran galería del palacio para su nueva función y resolver la contradicción impuesta por el acondicionamiento de un museo a partir de un monumento de fuerte personalidad arquitectónica, se nombra en su momento un Consejo de Conservadores. Dicho Consejo señala la necesidad de “prever una iluminación cenital con el fin de mejorar la apreciación de

las obras allí expuestas y rediseñar la decoración interior de la galería, reducirla a columnas que funcionen como elementos de separación y favorecer el disfrute de pinturas y esculturas. Todo esto respetando la inmensidad y rara belleza la gran Galería”.¹⁵⁵

Si bien la atención por la presentación de piezas y objetos tiene una larga historia, durante muchas décadas es el contenedor el que impone sus determinantes al contenido. En el caso de la obra de arte, ésta se mantuvo en cierta manera oprimida por el peso espacial y simbólico de las arquitecturas que la albergaron.

Deberemos esperar las vanguardias modernistas de principios del siglo XX para asistir a un cambio radical en la presentación museográfica que ponga de manifiesto la voluntad radical de otorgar total autonomía a las obras de arte. Cambio radical que aplica también a la consideración del artista como creador y autor. La obra de arte pasa a ocupar el rol protagónico y exige un espacio especialmente creado para ella, el “cubo blanco”, definido y constituido como tal entre los años 1910-1930: muros blancos, objetos en número limitado y ausencia de textos con la intención de aislar a la obra de su contexto histórico y social en búsqueda de un manejo máximo de las interferencias, a sabiendas de que jamás podremos suprimirlas del todo.

Sin embargo, el dualismo sujeto/objeto en el espacio del museo no puede ser dissociado del contexto de fuertes cambios y rupturas que generan, además de revoluciones conceptuales

y formales en los contenidos de las piezas, una nueva manera de presentarlas. De igual modo es imposible dissociar estos cambios del devenir histórico de nuestras sociedades, los avances científicos y las conmociones sociales: mayo del 68; la caída del muro de Berlín; la reciente crisis económica mundial y los fuertes movimientos de migración desde y hacia todas latitudes.

En este ambiente efervescente surgen las vanguardias históricas de los años 1960-1970, con sus innovadoras proposiciones artísticas que exceden con frecuencia el registro visual y objetual y tienden a articularse en tiempos y espacios muy heterogéneos. Respetan cada vez menos un principio de desarrollo y narración lineales; se ofrecen al público según modalidades de aproximación discursiva muy variada y, desde que aceptamos observarlas, leerlas, escucharlas, olerlas y seguirlas, pueden interesar a los espectadores más diversos al resonar con sus expectativas y sus competencias. Estas nuevas rupturas evidencian que, aunque bastante seductor por las libertades que permite en cuanto a la disposición de las obras y la selección de ritmos, el “cubo blanco” se torna inadecuado para presentar estos nuevos lenguajes estéticos. En efecto, se caracteriza por ser un espacio fijo en el que se muestra un evento único, supuestamente homogéneo y con una duración determinada: podemos establecer aquí una correspondencia sistemática con el espacio teatral clásico, definido por una unidad de espacio, tiempo y acción.

En la búsqueda de espacios adecuados para su exhibición, los trabajos artísticos desbordan los límites de la exposición clásica y abandonan las salas del museo para invadir

¹⁵⁵ *La escenografía del Arte Contemporáneo (Scenographie l'art contemporain)*. Seminario M. N. E. S. Centro de Arte Contemporáneo Villefranche-sur Saône. Éditions diffusion-distribution. Mâcon, octubre, 1986.

depósitos, centros comerciales, calles, grandes pantallas publicitarias o las más variadas superficies de inscripción; pueden plantearse en las páginas de un libro o bien desarrollarse de forma paralela en ciudades diferentes conectadas virtualmente en la red. Así, el destino actual del arte está marcado por el signo de lo inhabitable, un territorio sin morada, en permanente migración y extravío. Pareciera ocurrir *fuera del arte*. El des-trazamiento de los límites del proyecto creativo conduce a que los procesos que identificamos como “arte” sucedan en todos lados y crezcan en una zona de libertad que con toda probabilidad no se ve en ningún otro campo.

En este contexto podemos hablar de *museología de la ruptura*: aquella que corta el cordón umbilical que liga al espectador con el objeto sagrado; aquella que no ubica prioritariamente su enfoque en el espectador pasivo sino más bien en la manera de presentar una idea para que todos puedan, con su conocimiento, entrar en juego. No es tanto en los materiales que construyen la obra en lo que debemos reflexionar sino en su nivel de contenido. En relación con esto, se ha operado una revolución *copernicana* dentro de la museografía, hemos dejado de considerar que el sentido de una obra es algo que existe por sí solo, escondido bajo muchas capas superficiales, para entender más bien que se trata del resultado de relaciones entre la obra y su entorno, en el sentido físico del término y, en un sentido más general, como entorno social y cultural. La exposición en realidad es un sistema comunicativo muy complejo de signos numerosos y diversos. Concebir y regir una exposición ya no es la búsqueda de una presentación ideal que

permita revelar el sentido único de un objeto, sino más bien un juego, una operación consciente de construcción de significados con los diversos elementos, de la misma manera que un escritor elabora un texto a partir de la morfología de las palabras y su sintaxis. Esta liberación del lenguaje expositivo es hoy en día una realidad consumada. En la actualidad podemos plantear múltiples aproximaciones, diseñar muchas lecturas para apreciar una obra que se nos presenta como una *obra abierta*.

II. ARTISTA-OBRA-ESPACIO EXPOSITIVO

Desde este entorno de conmociones y cambios radicales, ¿cuál es la posición de los artistas ante la trilogía artista-obra-espacio expositivo?, ¿cómo resuelven estas relaciones?, ¿cuáles han sido las conquistas, y cuáles los desafíos que aún persisten?

Existen tantas respuestas y soluciones a esta cuestión como artistas en el panorama plástico mundial. En efecto, uno de los mayores logros de esta liberación del lenguaje expositivo es su flexibilidad para integrar dispositivos y establecer conexiones, múltiples acercamientos para construir un montaje que funcione como un conjunto donde las obras dialoguen y se contrapongan, produciendo un deslizamiento en los sentidos de manera que se tornen nuevos e inesperados para detonar así el interés en la mirada y la atención del espectador.

Apoyada en la experiencia de proyectos curatoriales y expositivos realizados con artistas latinoamericanos con cuyas obras y reflexiones se ha ilustrado el campo del arte, deseo apor-

tar una visión actual y contextualizada sobre las cuestiones citadas anteriormente.

Haroldo Higa (Lima, Perú, 1975), artista peruano y profesor en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica (PUC) de Lima, apunta el creciente interés por el estudio y la pertinencia de analizar los espacios expositivos, materia ya integrada en las carreras de formación plástica de esa universidad. Para Higa, el proyecto de una exposición conlleva el estudio del espacio que acogerá sus obras. Tarea indispensable para lograr una adecuación de

las mismas dentro del guion museográfico establecido por el artista y/o el curador, en su caso este guion establece por lo general un recorrido variado en percepciones de volumen y escala, de texturas —reflectante, rugosa, áspera, lisa, etcétera—. Por medio de esta aproximación plurisensorial pretende tender puentes de comunicación con el espectador y colocar el mensaje de la obra en varios registros de manera directa.

La relación espacio-obra en el caso de Laura Sánchez, artista peruana radicada en Francia, es fundamental y se encuentra presente desde la génesis de su trabajo. Laura desarrolla el concepto del rizoma como principio de conexión y heterogeneidad: cada obra existe de manera individual y global, las partes que la integran pueden conectarse entre sí y estructurar un mensaje total al tiempo que guardan la autonomía e integridad de su contenido individual, funcionan como una constelación. En el trabajo de montaje crea una tensión interesante entre las piezas —de pequeño formato— y el espacio expositivo —generalmente de grandes dimensiones—, tejiendo ejes a partir de las relaciones visuales para reafirmar la lectura en forma de red.

Exponer una obra es incontestablemente ponerla a prueba al confrontarla con un contexto arquitectónico, ideológico y artístico. El artista peruano Carlos Runcie Tanaka (Lima, Perú, 1958) aborda como una experiencia primordial la relación entre su obra y el espacio que la acogerá. Debe vivir y sentir el espacio antes de intervenirlo con sus instalaciones de esculturas en cerámica, bien sea aquél las salas de un museo o una galería, la calle limeña o el desierto costero. En sus ambiciosas instala-



ciones introduce un componente teatral depurado y de gran sensibilidad que resuena con el carácter ritual y político presente en un trabajo mestizo que maneja en su espacio creativo herencias culturales peruanas y japonesas.



Es probable que exista un formato ideal para cada pieza en función del espacio que la recibe. Sin embargo, para el dominicano Jorge Pineda (Barahona, República Dominicana, 1960), el desafío consiste en establecer un diálogo entre obra y espacio, evitando que este último funcione simplemente como un marco. Pineda explica: “antes de hacer una obra grande para un espacio grande, o pequeña para un espacio pequeño, trato de que la obra encuentre por ella misma su medida ideal, y esto lo logramos si tenemos la paciencia necesaria para ir descubriendo las necesidades de la misma”. Los trabajos de Jorge Pineda de la serie *Infancia* incluyen una interesante tensión entre dibujo, escultura e instalación, e ilustran de manera eficaz el diálogo entre obra y espacio.



Las esculturas en cerámica de la brasileña Lygia Reinach (São Paulo, 1935) son conceptualmente arquitectónicas, pues se integran y dialogan de manera lógica con el espacio urbano en la estación Ana Rosa del metro de São Paulo, donde el numeroso grupo de esculturas en cerámica conversan silenciosamente con los pasantes de multitud a multitud.



O bien el Parque da Luz o un edificio empresarial contemporáneo de la misma capital, si bien la costa de Salvador de Bahía es un marco ideal para sus originales intervenciones.

Para el paulista Alexandre Orion (São Paulo, 1978) el espacio privilegiado para exponer su trabajo fue durante mucho tiempo la calle, lo cual nos da la pauta sobre el formato, los materiales, la relación con respecto al tiempo, el tipo de mensaje y el impacto comunicativo desarrollados. Mas la obra que le interesa a Alexandre es la fotografía, que el artista realiza entre la pintura mural y la interacción con un paseante o con un espectador intrigado por la imagen que plantea. En las recientes exposiciones organizadas en el Palais de Tokio en París y en el Centro Cultural Banco de Brasil en São Paulo, Alexandre Orion va de la calle al museo, interesante ejemplo de la apertura de la institución museística hacia los nuevos lenguajes.

El trabajo fotográfico de Anabell Guerrero (Caracas, Venezuela, 1955), venezolana radicada en Francia, está construido sobre una densa reflexión que cruza historia, sociología y sin duda libertad estética. En la serie *Tótems*, el gran formato de las fotografías las emparenta con el cartel publicitario, aunque su contenido se encuentra entre fotografía de arte y fotorreportaje; la tensión que resulta en este trabajo se sostiene haciendo de esas grandes figuras femeninas enormes esculturas monolíticas. En sus últimas producciones para la ciudad de Evry, cerca de París, Anabell propone la insólita reunión de fotografía, escultura e instalación urbana.

Para artistas que desarrollan en sus obras lenguajes más convencionales, como el francés Guy Ferrer (Región Mediterránea, 1955), la problemática del espacio se sitúa sobre todo en el interior mismo de la obra, la



relación con el espacio expositivo es la de un pasante, siempre en tránsito. En caso de que el espacio ejerza influencia en la obra, será por cuestiones relacionadas con su presentación y no con su naturaleza, por ejemplo en *Tres estados del tiempo*, que invade enormes salas del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber en 1997; a excepción de encargos especiales de obras destinadas a espacios urbanos o a edificios oficiales, como *La gran familia*, concebida para el atrio de entrada de la Embajada de Francia en Singapur en 1998.



III. ¿CÓMO FUNCIONAN EN EL IMAGINARIO COLECTIVO, Y EN LOS ARTISTAS, LOS DIFERENTES ESPACIOS EXPOSITIVOS?

Al interrogar a los artistas sobre su relación con los diferentes espacios expositivos y la importancia que les otorgan al momento de programar una muestra de su trabajo, expresaron que si bien el reto de exponer en las salas de un museo, aun cuando se trate de proposiciones contemporáneas colocadas en espacios exteriores y presentadas con dispositivos de montaje bien actuales, continúa funcionando en el imaginario de los artistas y de gran parte del público como una legitimación de las obras. Los espacios generalmente amplios y la ausencia de requerimientos de formato, temática, técnicas y propuesta de proyectos osados hacen de la exhibición en un museo el proyecto deseado por muchos creadores, sin restar importancia a las manifestaciones alternativas consideradas como necesarias y experimentales. Indispensable igualmente el importante trabajo desarrollado por las galerías de arte que apoyan y difunden el trabajo de los artistas, presentándolos en eventos internacionales, realizando catálogos que reúnen textos críticos y fotografías de buen nivel, estrategias de gran valor dentro de la elaboración de la obra de arte como objeto de deseo dentro del mercado de arte y más relevantes todavía en la construcción de la memoria de las artes visuales.

IV. EL BINOMIO ARTISTA-CURADOR

Con la completa apertura entre el pensamiento y la creación planteada por las vanguardias de los años sesenta y setenta, y el nacimiento del arte conceptual, la relación del artista con el discurso del intelectual evoluciona radicalmente y se erige la figura del curador, cuyo rol no ha dejado de transformarse. Éste pasa de ser un funcionario de la cultura para convertirse durante los años ochenta en un creador y autor de exposiciones, instigador de nuevas sensibilidades y opiniones que orientan el devenir de las artes plásticas. En la actualidad, la relevancia y la necesidad del curador en el campo del arte se han consolidado de manera más equilibrada, fuertemente relacionadas con la realidad sociopolítica y el sistema cultural presente en cada país. El desarrollo de la educación aporta un aumento del interés y la frecuencia con la que el público asiste a los eventos culturales. Las demandas han cambiado y los curadores y artistas deben asumirlas generando proyectos adaptados a estas nuevas exigencias sin disminuir su calidad. Se trata de articular la creación como un lenguaje poroso y en permanente intercambio con otros ámbitos del conocimiento; de proponer lecturas cruzadas más enriquecedoras para propiciar espacios de expresión que integren territorios simbólicos, artísticos y políticos.

Si consideramos el binomio curador-artista hoy en día nos parece natural, luego de superar fuertes tensiones, encontrar sus respectivas ubicaciones y recobrar el equilibrio perdido. Ambas competencias no se encuadran en las delimitaciones profesionales estándar, sino que colindan permanentemente con un factor

de riesgo que pocas veces es apreciado. En el caso del curador, se encuentra en un ambiguo terreno, a medio camino entre el funcionarismo y la poesía. Todo ello conduce a la necesidad de abordar la curaduría más allá de las labores mecánicas y asumir los riesgos que eso implica; pensar un poco en el *plus* que proporciona este profesional cuando su propia personalidad y sus pareceres entran en juego, el aporte que a partir de ese *plus* se añade a la lectura de la exposición. Porque exponer implica efectivamente “exponerse” al peligro: sin duda las obras, pero también las ideas. Exponerse en tanto que artista, pero también en cuanto curador. Exponer es negociar con realidades que no son siempre ideales. Esta toma de riesgo me parece necesaria. En cualquier caso, un artista o un curador se exponen tanto como exponen, es allí donde considero que artistas y curadores tenemos la responsabilidad de aceptar el desafío, de quebrar las nociones estables y definidas, abrir un espacio de fisuras o quiebres al pensamiento que generen detonantes de la curiosidad, el deseo de conocimiento y la crítica.

V. CONCLUSIÓN

El artista-la obra-el espacio/el artista-el curador. Un rápido recorrido histórico destaca la complejidad de conexiones y tensiones de estas relaciones.

Los primeros proyectos museísticos se arman alrededor de la idea de nación y constitución de un patrimonio dentro del cual se incluían las obras de arte en una posición de subordinación. Durante el siglo XIX el museo participa de la elaboración de la democracia de la cultura, dentro de la cual las llamadas “exposiciones universales” juegan un papel importante. Sin embargo, las obras no adquieren autonomía sino dentro de los cambios producidos por las vanguardias modernistas que generan no sólo una nueva manera de exponer las obras, sino también de interpretarlas; dando origen al nacimiento de una nueva arquitectura de museos. Mas será sólo con las inminentes rupturas y cambios sociales, políticos, económicos, científicos y las innovadoras propuestas artísticas de las décadas de los sesenta y setenta cuando asistimos a un destrozado de los límites del proyecto creativo que repercute en lo que podemos llamar una *museología de la ruptura*. El objeto expuesto pierde su lugar sagrado, se opera una *revolución copernicana* dentro de la museografía y es posible no sólo presentar una obra sino también una idea, y esto inscribiéndola dentro de un sistema comunicativo que plantea múltiples aproximaciones y diseña diversas lecturas.

Son todas estas libertades adquiridas y terrenos conquistados las que permiten que hoy en día disfrutemos de las instalaciones escultóricas de Carlos Runcie Tanaka; que escultura,

dibujo y espacio arquitectónico se articulen en las propuestas de Jorge Pineda; que una obra de arte esté compuesta por las ramas de un árbol caído, como *Los tres estados del tiempo* de Guy Ferrer, o bien que la obra fotográfica olvide su carácter intimista y se convierta en estandarizado, como en los *Tótems* de Anabell Guerrero.

Igualmente la reflexión alrededor de las obras, el peso y la importancia otorgados al curador no están desligados de las revoluciones que acabamos de mencionar. Tal vez el campo es fértil para responder a la demanda de muchos visitantes de museos que manifiestan ir a visitar esos espacios para la búsqueda de *bienestar*.

REFERENCIAS

El arte contemporáneo y su exposición (*L'art contemporain et son exposition* (2002), Seminario organizado por Elisabeth Caillet y Catherine Perret, París, L'Hamattan, octubre.

Damisch, Hubert (2007), *El amor me expone. (L'amour m'expose)*, París, Klincksieck.

La escenografía del arte contemporáneo. (*Scenographier l'art contemporain*) (1986), Seminario M. N. E. S. Mâcon, Centro de Arte Contemporáneo Villefranche-sur Saône, octubre.

Guasch, Ana María (1997), *El arte del siglo XX a través de sus exposiciones*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Guelton, Bernard (1998), *La exposición, interpretación y reinterpretación. (L'exposition, interpretation et réinterprétation)*, París, L'Harmattan.

Michaud, Yves (2007), *El artista y los curadores. (L'artiste et les commissaires)*, París, Hachette Littératures.

Szeemann, Harald (1996), *Escribir las exposiciones (Écrire les expositions)*, Bruselas, La Lettre Volée.

La significación cultural del Panteón Inglés de Real del Monte mediante el discurso museológico

Martha Lameda-Díaz Osnaya
Raquel Beato King

México

El presente trabajo es parte de una investigación mayor que desde hace tiempo se viene realizando en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. En este quehacer ha sido fundamental la participación de especialistas de diversas disciplinas, como historiadores, restauradores, arquitectos, geólogos y geógrafos, por nombrar algunos, lo que ha posibilitado una aproximación al objeto de estudio desde diversas perspectivas el cual ha enriquecido nuestro conocimiento sobre el mismo. Como una de las finalidades del proyecto de investigación está la construcción de un museo de sitio que recoja los resultados del estudio multidisciplinario que hemos venido realizando y que a continuación desarrollaremos. En esta tarea, la museología jugaría un papel decisivo en la elaboración de un discurso que integrara los elementos aquí expuestos y los difundiera adecua-

damente, para así potenciar la significación cultural del bien. Al final de cuentas, esta ponencia hace extensiva una invitación a los especialistas en museología para trabajar de manera conjunta bajo el entendimiento amplio que ofrecen las diversas miradas interesadas.

El quehacer multidisciplinario ha estado acompañado de la colaboración de diversas instituciones involucradas en el proyecto y comprometidas con la conservación del Panteón Inglés de Real del Monte, en el estado de Hidalgo, México. Entre estas instancias, el Centro INAH-Hidalgo y miembros de la Sociedad Británica en México —que han venido trabajando en la conservación del cementerio y proyectando un pequeño museo de sitio en un espacio ya existente— solicitaron una propuesta de restauración de los monumentos mortuorios del cementerio. Sin embargo, nuestra concepción sobre patrimo-

nio iba más allá de la restauración exclusiva de las tumbas, por lo que la investigación y registro que realizamos llevó a plantear una serie de recomendaciones para abordar de manera integral la conservación del Panteón de Real del Monte (Beato King y Lameda-Díaz Osnaya, 2009).

Consideramos al patrimonio desde una perspectiva más amplia, al definirlo como el resultado del interactuar del hombre en un determinado territorio a lo largo del tiempo, pero, bajo el entendimiento del uso inteligente de ese territorio, lo que lleva implícito una relación armónica del hombre con la naturaleza, fundamental de conservarse. La complejidad del concepto involucra una aproximación desde diversos ámbitos, es decir, no sólo el cementerio y sus monumentos mortuorios, sino también el entorno urbano en el cual está inscrito y el paisaje natural que lo rodea. Así, se abordaron tres niveles: el arquitectónico y de bien mueble, el urbano y el de territorio y paisaje. Acompañaron estos acercamientos los estudios históricos, indispensables para comprender el devenir de la sociedad a la que pertenece el cementerio. Debido a sus propiedades tan singulares, la investigación realizada requirió tanto un análisis estrictamente científico como otro de carácter perceptivo.

Efectivamente, la singularidad de los cementerios nos hace reflexionar sobre la vida y la percepción que de la muerte ha tenido el hombre en las diferentes culturas en el largo tiempo, y las creencias, ritos y costumbres que ello conlleva. Pero también, aporta a la construcción de la memoria histórica de las pequeñas comunidades o sociedades que los han creado, a la par de conformar ese sentido de identidad entre sus miembros que no siempre se comparte por todos. En el caso

del Panteón Inglés, el estudio histórico posibilita entender que se trata de un cementerio que si bien contribuye a la edificación de la memoria histórica del poblado minero, no genera sentido de apropiación por parte de toda la comunidad.

Bajo nuestra amplia concepción de patrimonio, los diversos ámbitos que se trabajaron enriquecieron nuestro objeto de estudio, ya que el conocimiento generado permitió, por una parte, la identificación de los múltiples valores que contiene: el paisaje boscoso y de neblina que lo envuelve, su relación visual con el pueblo minero y su patrimonio industrial, sus tumbas ancestrales que nos remiten a historia de migraciones y de sociedades mineras con su propia carga simbólica, de estilos artísticos, y demás valores que se le han ido adjudicando a través de los años. Por otra, ayudó a detectar la problemática que los afecta, ya que el objetivo de la conservación es la preservación de la significación cultural del sitio —el panteón y su entorno— (*Carta de Burra*, 1999). Es aquí donde se hace necesario construir un discurso museológico a través del cual se fortalezca dicha significación cultural, contribuyendo a su conservación y difusión.

Compartimos la visión museológica del concepto de patrimonio integral como “todo el patrimonio natural y cultural, material e inmaterial, mueble e inmueble”, donde el museo vinculado al territorio se explica como “espacios donde la relación hombre-cultura-naturaleza se hace más amplia”. Un concepto de patrimonio construido bajo la “percepción holística del medio ambiente” (Hernández, 2007). Así, el trabajo que se presenta en este Seminario hace referencia a esos valores identificados que la museología, como señalamos, deberá considerar al momento de elaborar su discurso.

LA VALORACIÓN DEL SITIO

El Panteón Inglés se ubica en Real del Monte,¹⁵⁶ localidad inmersa en la sierra de Pachuca, perteneciente al eje Neovolcánico; su paisaje se caracteriza por un relieve abrupto, abundante en recursos naturales, con un suelo rico en minerales metálicos —producto de la actividad volcánica— y con predominio del bosque mixto y clima frío, con lluvias frecuentes y neblina que interrumpe de manera constante el paisaje.

En ese contexto se encuentra inserto el Panteón Inglés, que nos remite a la historia de las migraciones de mineros británicos que arribaron al estado de Hidalgo hacia la tercera década del siglo XIX, contratados por compañías mineras que se constituyeron en Gran Bretaña para invertir sus capitales en el México recién independizado. También nos recuerda el entorno minero industrial en el que se asentaron y el contexto decimonónico que encontraron. Las familias migrantes construyeron su cementerio



Como respuesta a esta geografía, Real del Monte se distingue por sus calles estrechas y sinuosas, por el ritmo que le dan las pronunciadas techumbres a dos aguas, de teja o lámina roja, muros de colores suaves con pequeños balcones de herrería, bardas que se desenvuelven orgánicamente con la topografía delimitando los solares y creando una tipología particular y pavimentos pétreos con texturas variadas. Todo ello impregnado con las huellas de un pasado minero que conforma un patrimonio industrial, testimonio de su memoria histórica.

¹⁵⁶ Real del Monte se encuentra situado 10 kilómetros al noroeste de Pachuca, capital del estado de Hidalgo, y a una altitud de 2 660 msnm; es la población ubicada en la cota más alta sobre el nivel del mar en México.

Figura 1.
Lameda-Díaz Osnaya, 2009.
Vistas del paisaje de
Real del Monte, Hgo.

a los pocos años de su llegada respetando la usanza británica, por lo que sus primeros monumentos mortuorios expresaron estilos y simbologías propias de esas tierras lejanas, particularmente del poblado de Cornwall, Inglaterra, de donde provino la mayoría de los trabajadores cargados de remembranzas culturales celtas.



También trajeron consigo costumbres y tradiciones que contribuyeron al enriquecimiento de la cultura local, propiciando la creación de rasgos singulares que subsisten hasta nuestros días y que constituyen elementos de identidad para todos los pobladores de Real del Monte. Sin embargo, el Panteón Inglés no forma parte de ese sentido comunitario de identidad. El origen del problema data desde hace tiempo, ya que desde su construcción y hasta la fecha, sólo pueden ser enterrados en ese espacio los descendientes de aquellas migraciones británicas que llegaron a México en las primeras décadas del siglo XIX. Esta política excluyente ha suscitado un problema de apropiación de la comunidad con el bien cultural, al que tampoco considera como parte de un entorno mayor que ambos comparten.

Hoy en día el Panteón resguarda alrededor de 750 tumbas flanqueadas por encinos centenarios, con vegetación propia de las zonas altas que revisten los monumentos mortuorios y andadores estrechos, a la par que la neblina lo invade todo, creando un ambiente mágico de sincretismo con la naturaleza. Acompañan el lugar un espacio verde y tranquilo destinado a la reflexión o descanso y una pequeña construcción pensada para un futuro museo de sitio.

Figura 2.
Lameda-Díaz Osnaya, 2009.
Riqueza de formas,
colores, texturas en calles
y plazas del poblado de
Real del Monte, Hgo.

El cementerio y su entorno evidencian una gran diversidad de valores que pueden entenderse desde distinto signo: documental, arquitectónico o significativo (González, 1999).

El documental nos refiere a la memoria histórica, es decir, al transcurrir de las acciones y culturas de sociedades pasadas en los espacios arquitectónicos, quedando como testimonio para las generaciones posteriores (González, 1999). La propia materialidad contribuye a ahondar en el pasado de su arquitectura, construcción, técnicas, estilos artísticos, entre otras características. Nos cuenta sobre la forma de pensar, organizarse, creer, cuestiones culturales o aspectos económicos de la sociedad a la que pertenecieron.

De esta manera, el Panteón Inglés documenta la llegada de los mineros británicos, su inserción al medio y su permanencia hasta nues-



Figura 3.
Lameda-Díaz Osnaya, 2008.
Diferentes atmósferas
en el Panteón Inglés de
Real del Monte, Hgo.

del tiempo irían adquiriendo modalidades de la arquitectura funeraria mexicana. Las costumbres inglesas fueron permeando la cultura local y se transformaron y fusionaron con ella para, finalmente, conformar una fisonomía particular que distingue al poblado de otras poblaciones alejadas. El sincretismo cultural en Real del Monte se expresa no solamente en ciertos aspectos del cementerio, sino también en la alimentación,



tros días. Nos remite a elementos culturales totalmente novedosos para la época en su nuevo contexto, como sus tradiciones funerarias, plasmadas en este cementerio con rasgos propiamente británicos, que se hacen más evidentes en los primeros enterramientos cargados de estilos y simbologías foráneas, pero que con el paso

Figura 4.
Lameda-Díaz Osnaya, 2008.
Monumentos mortuorios
como testimonios de
vidas pasadas.

caracterizada por sus pastes, en el deporte que disputa a Pachuca ser la cuna del futbol, en las leyendas tradicionales cuyos relatos transitan del poblado al Panteón, en los escenarios centenarios que el patrimonio industrial fue edificando desde tiempos coloniales, o en la singular cultura minera sin distinguir orígenes, a la que todos pertenecen, por nombrar los más representativos. Se trata, al final de cuentas, de la construcción de una memoria histórica común con diversos elementos de identificación que es necesario potenciar.

Por su parte, el aspecto arquitectónico involucra otras condiciones como la de su función utilitaria y simbólica, a la par de su belleza formal y calidad espacial; también intervienen la racionalidad de los sistemas constructivos, la buena o mala selección de materiales y la concordancia entre ellos. Es menester considerar, asimismo, su valor urbano o paisajístico

con el paisaje natural que lo cobija. Esta condición excepcional se experimenta desde la llegada al pueblo, que es necesario atravesar para arribar al cementerio. El recorrido supone una experiencia enriquecedora dada la belleza y calidad espacial del poblado, que supo aprovechar la accidentada topografía e insertarse de la manera más idónea en el paisaje natural. Al entrar al Panteón Inglés se perciben una serie de valores producto de una atmósfera arquitectónica que propicia el mismo cementerio (tumbas, árboles y medio ambiente) pero, también, por su relación visual con el poblado y el medio natural.

El aspecto significativo se explica con aquellos valores intangibles que también contribuyen a la formación de la memoria histórica del sitio y, con ello, a la construcción del sentido de identidad para las generaciones que se



en tanto su capacidad de erigirse como hito urbano territorial (González, 1999). Los valores arquitectónicos inherentes al Panteón Inglés están dados por la ubicación privilegiada que posee en el ámbito territorial, pues se erige como hito natural y cultural estableciendo una relación armónica con el entramado urbano y

Figura 5.
Lameda-Díaz Osnaya, 2008.
Panteón Inglés de
Real del Monte.
Multiplicidad de
significados.

van sucediendo en el transcurrir del tiempo. Asimismo, son aquellos que hacen referencia a la experiencia perceptiva (González, 1999) que se hace evidente en este lugar tranquilo, de paz, de respeto y de conmemoración a los muertos (Bowdler, 2002).

Dentro de los valores significativos, los emocionales son los más difíciles de aprehender pero a la vez son esenciales en la comprensión a profundidad del cementerio. Mediante la percepción experimentamos una serie de sensaciones que transmiten significados, tales como reflexiones sobre la trascendencia, la conmemoración, las diferentes evocaciones o pensamientos que se suscitan, o simplemente

muy sensibles para captar hasta los valores más sutiles.

Sobre la valoración cultural quedan todavía pendientes otras líneas de investigación que pueden profundizar sobre aspectos religiosos, simbólicos, ideológicos, estéticos, o sobre la materialidad constitutiva. A la par es necesario realizar estudios vinculados al ámbito urbano-territorial entendiendo que el Panteón es parte de ese entorno mayor que contiene una serie de valores en los que ambos se enriquecen y es necesario preservar.



el deleite de las atmósferas que se generan a partir del sincretismo del sitio con la naturaleza: la luz matizada por los encinos centenarios sobre las tumbas invadidas por líquenes, musgos y hongos, para dar paso a la llegada de la neblina que transforma el ambiente tornándolo más frío, y potenciando el olor a humedad que más tarde traerá la llovizna recurrente. Este nivel de acercamiento exige a todos los involucrados en la preservación del bien cultural ser

Figura 6.
Lameda-Díaz Osnaya, 2009.
Real del Monte, Hgo.
Preservar la significación
cultural del sitio.

EL DISCURSO MUSEOLÓGICO

La investigación sobre un objeto de estudio determinado que se basa en el trabajo multidisciplinario genera un profundo conocimiento del mismo, ya que se logra una comprensión a mayor cabalidad sin la cual no se alcanzaría una identificación justa de su significación cultural. En muchas ocasiones los procesos de conservación tienden a realizar intervenciones que fragmentan, o incluso eliminan, valores contenidos en el bien debido al conocimiento parcial que de él se tiene. Por ello, la riqueza del quehacer multidisciplinario permite a la conservación preservar adecuadamente el patrimonio e invita a la museología, como disciplina partícipe en esta tarea conjunta, a incluir los diversos aspectos valorativos expuestos en este trabajo en la elaboración de un discurso museológico que contribuya a su difusión.

Las características del Panteón Inglés de Real del Monte posibilitan que el alcance de la museología considere dos niveles de intervención. Por un lado, un museo de sitio que, como anunciamos, cuenta con un pequeño espacio cerrado dentro del cementerio, y en donde se puede exponer el interesante material que la investigación por sí misma arroja, así como la valiosa información escrita, gráfica e incluso oral que posee la comunidad.

Por otro lado, el cementerio tiene características propias que el recorrido permite apreciar, tales como, las tumbas y sus cualidades estéticas, su interactuar con la naturaleza, la relación visual con el poblado, la profundidad espacial con el bosque que lo rodea y con el medio ambiente presente. De allí que la mu-

seología debe considerar no sólo el recorrido posible para la apreciación de los monumentos funerarios, sino también generar espacios de contemplación donde la percepción es fundamental para el disfrute del sitio.

El conocimiento generado a partir de los diferentes ámbitos, y su divulgación a través de la museología y la museografía, facilitarán la apropiación del sitio por parte de la comunidad, hoy tan reticente a considerarlo suyo.

CONSIDERACIONES FINALES.

El desarrollo de la investigación abre nuevas e interesantes líneas de estudios que ahondarán en la comprensión del Panteón Inglés y de su entorno, tan necesarios para contar con un conocimiento más integral del sitio.

Si bien el trabajo, como se ha mencionado, ha contado con la intervención de especialistas de diversas disciplinas, toca ahora al ámbito de la museología sumarse con sus propuestas en las que se potencie y se difunda la significación cultural del problema que aquí se ha tratado.

El fortalecimiento de sus valores, en el sentido más amplio del patrimonio, permitirá considerar al Panteón Inglés ya no como un elemento aislado y excluyente, sino como un elemento aislado y excluyente, sino como parte de una comunidad con la que comparte una larga historia y con la que construye una memoria histórica común.

REFERENCIAS

- Beato, Guillermo (1994), "La gestación histórica de la burguesía y la formación del Estado mexicano (1750-1910)", en *La participación del Estado en la vida económica y social mexicana, 1767-1910*, México, INAH-Colección Científica.
- Beato King, Raquel y Martha Lameda-Díaz Os-naya (coords.) (2009), "Recomendaciones para abordar el proyecto de conservación del Panteón Inglés de Real del Monte, Hidalgo", México, ENCRyM-INAH, inédito.
- Bowdler, Roger *et al.* (2002), *Paradise preserved. An Introduction to the Assessment, Evaluation, Conservation Management of Historic Cemeteries*, English Heritage and English nature, disponible en (http://www.nshistoric-places.ca/conservation_resources/documents/cemeteries-paradise_preserved.pdf), consultado el 21 de mayo de 2010.
- Busquets Fábregas, Jaume y Albert Cortina (coords.) (2009), *Gestión del Paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*, Barcelona, Ariel.
- Cardoso, Ciro (coord.) (1988), *México en el siglo XIX (1821-1910)*, México, Nueva Imagen.
- González Moreno-Navarro, Antoni (1999), *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*, Memoria SPAL 1993-1998, 1. Barcelona: Diputación de Barcelona, Area de Cooperació Servei del Patrimoni Arquitectònic Local.
- Hernández, Francisca (2007), "La museología ante los retos del siglo XXI", en *Revista electrónica de patrimonio histórico* (E-RPH), núm. 1, diciembre.
- ICOMOS (1999), *Conservación del patrimonio industrial. El buen uso del patrimonio*, México, Universidad de Guanajuato, XII Asamblea ICOMOS.
- (2004), *Cartas internacionales sobre la conservación y la restauración. Monumentos y sitios, I*, Munich, Lipp GmbH.
- Marichal, Carlos (2006), "The Spanish-American Silver Peso: Export Commodity and Global Money of the Ancient Regime, 1550-1800", en Carlos Marichal, Steven Topik y Zephy Frank (eds.), *From Silver to Cocaine Latin American Commodity chains and the Building of the World Economy, 1500-2000*, Duke, Duke University Press.
- McHarg, Ian (2000), *Proyectar con la naturaleza*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Pallasmaa, Juhani (2006), *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Pontificia Universidad Javeriana (2005), *Apuntes. Cementerios Patrimoniales de América Latina*, vol. 18, núms. 1-2, enero-diciembre.
- Randall, Robert (1977), *Real del Monte: una empresa minera británica en México*, México, Fondo de Cultura Económica.

Rasmussen, Steen Eiler (2000), *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Madrid, Mairia/Celeste Manuales Universitarios de Arquitectura 3.

Velasco, Cuauhtémoc, Parra, Alma, *et al.* (1988), *Estado y minería en México (1767-1910)*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Energía, Minas e Industria Paraestatal, Colección La industria paraestatal en México.

Zumthor, Peter (2006), *Atmósferas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Veinte años de proyecto de normalización documental de museos en España (1993-2013)

María Carrillo Tundidor

España

Al igual que ha ocurrido en muchos otros países, en los museos españoles la documentación ha sufrido un avance importante en los últimos años, debido sobre todo al cambio de mentalidad que se ha producido en lo que se refiere al uso de la información que generan las instituciones públicas y la necesidad de ponerla a disposición del ciudadano utilizando las nuevas tecnologías.

Aunque el panorama sigue siendo diverso en la actualidad, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte asumió hace ya 20 años la responsabilidad de establecer un marco común de actuación que pudiera ser utilizado no sólo por los museos públicos de titularidad estatal que dependían de sus organismos, sino también por cualquier otro museo, independientemente del tipo de colección que albergara.

En 1993 se realizó un estudio sobre las normas y criterios que regían en las instituciones

museísticas españolas a la hora de documentar sus fondos y los procesos asociados a éstos. El estudio mostró un panorama muy heterogéneo no sólo en lo que se refería a los procesos más básicos relacionados con el inventario y la catalogación de los bienes, sino también en las herramientas que estaban siendo empleadas entonces. A principios de los años noventa los museos, al igual que el resto de instituciones, empezaban a sumarse a las novedades informáticas que iban invadiendo poco a poco nuestra vida, con la adquisición de equipamientos y la utilización de las primeras bases de datos. No obstante, muchos museos seguían utilizando las herramientas documentales tradicionales siguiendo indicaciones que, en el mejor de los casos, remitían a las *Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultati-*

vo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, dictadas por Joaquín María de Navascués en 1942 y que a su vez recogían las directrices de un Reglamento de Museos aprobado por un Real Decreto de 1901 y que establecían la obligación general de que cada museo llevara un inventario general con la entrada cronológica de los objetos en la colección, un catálogo sistemático con la clasificación técnica y un catálogo monográfico con la clasificación cultural, cronológica o científica.

Aunque estas instrucciones habían intentado establecer un marco de actuación común, se ceñían únicamente al control documental relacionado con el estudio de las piezas y excluían algunos procesos que hoy en día consideramos fundamentales a la hora de plantearnos un sistema documental en un museo, como es por ejemplo el seguimiento de los movimientos. Por otra parte, la utilización de estas normas por museos de diferentes especialidades derivó en que cada institución o departamento fuera adaptando la información que se recogía en sus fichas a las necesidades particulares de la investigación científica de su área, por lo que resultaba muy difícil marcar unas pautas comunes. En consecuencia, cualquier proyecto que tuviera como objetivo el intercambio de información entre instituciones tenía que enfrentarse a la dificultad de armonizar sistemas de trabajo y criterios totalmente dispares.

En el caso de España se daba la particularidad, además, del nuevo modelo de organización territorial surgido tras la instauración de la democracia en España y la promulgación de la Constitución Española de 1978, por el que se creaba el Estado de las Autonomías. En sus ar-

tículos 148 y 149 la Constitución establecía un marco de competencias de las Comunidades Autónomas en materia de cultura, lo que motivó que se les transfiriera la gestión de un gran número de museos estatales y que empezaran a crear museos propios, que a partir de ese momento tenían que regirse por sistemas de museos, reglamentos y leyes de patrimonio creados en cada una de las comunidades autónomas.

Tras estudiar los resultados del análisis, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte decidió iniciar los pasos para la creación de un marco de actuación compartido en materia documental, y en 1994 se constituye la Comisión de Normalización Documental con el objetivo de establecer criterios comunes en la catalogación y gestión de los fondos de los museos, la gestión administrativa y la terminología técnica de descripción y clasificación de los bienes culturales. Dos años después, en 1996, la Comisión de Normalización Documental, presidida por Andrés Carretero y compuesta por Eva Alquézar, Dolores Adellac, Marina Chinchilla, Pilar Barraca y María Isabel Pesquera, expuso sus resultados en la publicación *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, y que incluía un marco teórico básico para el control documental de los museos y un análisis funcional que sirvió como punto de partida para desarrollar una herramienta informática, proceso que se produjo en los años siguientes.

El resultado fue la creación del software Domus: Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica. Las características funcionales de esta aplicación informática responden a los criterios establecidos en el estu-

dio previo, y entre las más importantes destaca la división de los fondos de los museos en cuatro tipos básicos: museográficos, documentales, bibliográficos y administrativos. Cada uno de estos grupos recibe una atención diferente en lo que se refiere a su control documental. Por otra parte, el sistema incorpora módulos de información con los procesos asociados al control de los fondos y que permiten relacionar la información de estos cuatro grandes grupos de fondos entre sí, como por ejemplo la conservación preventiva, la documentación gráfica o los movimientos. La publicación de *Normalización Documental* incidía asimismo en el necesario control terminológico que debía acompañar muchos de los procesos, por lo que el sistema establecía listas abiertas, listas cerradas y tesauros que controlaran algunos de los campos de información.

En 1999 se inició la implantación de la nueva aplicación en el Museo Nacional de Antropología, y a partir de 2001 se fue instalando en el resto de los 16 museos dependientes de la subdirección general de Museos Estatales. El proceso en todos ellos fue similar: se partió de un proceso de migración desde las antiguas bases de datos y durante los años posteriores se fue corrigiendo y ampliando esta información, volcando en el sistema la información que cada museo había ido recopilando en sus archivos históricos. Este trabajo se pudo desarrollar gracias a las campañas de catalogación que desde al año 2003 se fueron sucediendo en los museos de titularidad estatal.

Paralelamente, el ministerio inició un proceso de divulgación de este nuevo sistema a museos de otras titularidades que estuvieran

interesados en el mismo, mediante convenios establecidos con las Comunidades Autónomas que accedían gratuitamente a la herramienta con el compromiso de compartir la información entre todos los museos usuarios de Domus, así como participar en los trabajos de mejora del sistema y la realización de los vocabularios.

Actualmente, el sistema es utilizado en 164 museos españoles, de titularidades y especialidades muy diversas, desde el Museo Aragnés de Paleontología al Museo del Ferrocarril, pasando por la colección de arte contemporáneo de la Comunidad de Madrid del Centro de Arte Dos de Mayo o el Museo de Sanidad e Higiene Pública.

La aplicación no ha dejado de evolucionar en estos años, ya que ha ido respondiendo a las diferentes necesidades planteadas por los museos, y son constantes los nuevos desarrollos tecnológicos, que dan lugar a nuevas versiones que se distribuyen a todos los museos que participan en el programa.

Junto al desarrollo evolutivo y perfectivo de la aplicación, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha centrado sus esfuerzos estos años en el proyecto de elaboración, publicación y distribución de tesauros, que facilitan herramientas de control terminológico para normalizar el vocabulario y los conceptos utilizados para la identificación, descripción y clasificación de los bienes culturales. Se han impulsado y desarrollado dos líneas de actuación: la primera se dirige a tesauros temáticos o especializados, centrados en algunos de los tipos de bienes culturales muebles más representados en las colecciones de los museos y otras instituciones patrimoniales (cerámica, textiles, mo-

biliario, numismática, dibujo y estampa, etcétera). Estos tesauros contienen una recopilación y sistematización de la terminología utilizada para la identificación, descripción y clasificación de este tipo de bienes culturales, estructurada en cuatro bloques básicos: materias, técnicas, denominaciones de objetos y sus tipologías, y descriptores formales. Fruto de esta línea de trabajo ya han visto la luz varios tesauros temáticos: *Diccionario de materiales cerámicos* (2002), *Diccionario de mobiliario* (2005) y el *Diccionario de numismática* (2009).

La segunda línea se dirige a la construcción de tesauros en el ámbito de los campos clave para la documentación y recuperación de información sobre los bienes culturales, muebles e inmuebles, como materias, técnicas, denominaciones de bienes culturales, iconografía o contextos culturales. En relación con esta segunda línea de trabajo se han publicado el *Diccionario de materias* (2008), el *Diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias* (2010) y el *Diccionario de objetos asociados a la expresión artística* (2012). Estos dos últimos tesauros forman parte del tesoro genérico que se denomina *Denominaciones de bienes culturales* y del que se van publicando ramas a medida que se van completando.

Los tesauros se han elaborado utilizando dos herramientas informáticas desarrolladas también por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Jerartes, que permite crear los tesauros estableciendo jerarquías y relaciones entre términos, y Convertes, que permite la difusión del tesoro en cada uno de los museos usuarios de Domus, cruzando las terminologías elaboradas por el ministerio con las realizadas

por cada museo, lo que redundará en el enriquecimiento de la terminología normalizada.

Los tesauros están disponibles al público en un portal de tesauros (<http://www.mcu.es/museos/MC/CERES/Tesauros.html>) en el que se pueden consultar las publicaciones y las jerarquías completas, y que tiene entre sus objetivos la conexión de los tesauros con la información de la Red Digital de Colecciones de Museos de España. Con el objetivo de dar la máxima difusión a los vocabularios realizados, el ministerio trabaja actualmente en la participación de los términos en la web semántica mediante el modelado de las terminologías en SKOS (Simple Knowledge Organization System), lo que permitirá una mayor interoperabilidad de los vocabularios con otros desarrollados por otras instituciones, como el Getty Research Institute.

La Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES: Colecciones en Red) (<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>) es el otro gran proyecto en el que el ministerio ha trabajado durante los últimos años. El proyecto de Normalización Documental tenía como objetivo ofrecer herramientas para que la información aportada por los diferentes museos respondiera a criterios comunes, de forma que se pudiera mostrar al público en un mismo formato. En 2010 se hizo finalmente realidad la accesibilidad a un gran número de obras e imágenes de los museos gracias a la creación de este portal de consulta, que muestra las colecciones de 78 instituciones museísticas y que da acceso en la actualidad a cerca de 200 mil objetos y más de 300 mil imágenes. La información contenida en la Red Digital de Colecciones de Museos de España está disponible a través de buscadores y de los catálo-

gos de cada uno de los museos participantes, y ofrece información detallada de cada uno de los bienes mostrados.

La Red Digital permite además ofrecer lecturas transversales de los fondos a través de la publicación de catálogos *on line*, entre cuyos proyectos se puede destacar *Patrimonio en Femenino*, una iniciativa que da visibilidad, a través de las colecciones, al papel que la mujer ha tenido en la historia, tanto como protagonista como ocupando un rol marginal. Los museos pueden publicar catálogos basados en una parte de su colección, como el de *Moneda Andalusí*, realizado por el Museo Arqueológico Nacional, o el *Proyecto Amazonas*, que ilustra con 36 obras del Museo de América los contactos entre europeos y las poblaciones indígenas amazónicas siguiendo los relatos y crónicas de viajeros de los siglos XVI al XX.

La visibilidad de las colecciones de los museos está garantizada además por la participación en repositorios más generales, ya que la Red Digital aporta contenidos a plataformas como Hispana, que reúne las colecciones digitales de archivos, bibliotecas y museos de España, y posteriormente a Europeana, la biblioteca digital europea que pone a disposición del público, a través de un único acceso, numerosos recursos digitales procedentes de archivos, bibliotecas y museos de toda Europa.

El ministerio participa además en otros proyectos a nivel mundial, como el Google Art Project, en el que están presentes, con una selección de sus fondos, los 16 museos de titularidad estatal dependientes de la subdirección general de Museos Estatales, al tiempo que desarrolla otros mecanismos para dar visibilidad a

proyectos concretos, como el micrositio dedicado a la fragata *Nuestra Señora de las Mercedes*, y que se presentará en las próximas semanas.

Aunque todavía queda camino por recorrer, el proyecto de normalización documental ha cumplido sus objetivos principales, ya que los museos españoles tienen ahora un lenguaje común en el que comunicarse y presentar el resultado de sus investigaciones, y comparten un mismo tratamiento documental para procesos que, independientemente de la naturaleza de los fondos, no son distintos de una institución a otra.

El registro público de monumentos en México

Silvia Mesa

México

La Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) consagra la responsabilidad institucional de investigar, conservar y difundir el patrimonio arqueológico, paleontológico e histórico, lo que le otorga a esta institución federal la potestad de identificar, proteger, recuperar, restaurar y vigilar las acciones que incidan sobre el vasto universo de evidencias culturales. Por otro lado, en el capítulo II de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (LFMZAAH), promulgada en 1972, y su respectivo Reglamento, se estipula la creación del Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas, dependiente del INAH, y se instruye sobre los principios registrales que deben regir la inscripción del patrimonio aludido, acotado hasta el siglo XIX.

No obstante, y después de 74 años, el INAH ante sí se encontró con el dilema de dis-

poner de cuantiosos catálogos e inventarios realizados por diferentes instancias a lo largo de su historia. Es decir, fue ostensible la disparidad en los criterios para clasificar, ordenar, describir y guardar la información, así como la gama de formas, y fondos, de las miradas de los propios académicos o de las autoridades en turno; aunado a que, en relación con la naturaleza cronológica de los monumentos, distintas dependencias se encargaron de la función registral. A través del tiempo, se atomizó la función registral, lo que fue ostensible en registros inconsistentes, patentes en manuales, libros, cédulas, fichas, incluso en bases de datos diversas hoy obsoletas y en ciertos aspectos inconmensurables en tanto las discrepancias en la descripción de las piezas; sin embargo, admitamos, invaluable, porque documentan las particularidades y los modos de ponderar y jerarquizar las evidencias

culturales y su consecuente tipificación y estudio, a manera del relato de una historia de los intereses de investigación y la forma en que se pensó la protección del patrimonio cultural. Aunque sea relativo interpretar intenciones y omisiones.

Fue así como después de un amplio diagnóstico, en 2008 era insoslayable sistematizar la inscripción pública de los monumentos paleontológicos, arqueológicos e históricos muebles e inmuebles, concentrando los datos actualizados, de manera estandarizada, en un medio digital acorde con la tecnología y los recursos informáticos del siglo XXI.

ANTECEDENTES Y CONTEXTO DE LA DECISIÓN

Desde la promulgación de la Ley, en 1972, el Registro Público en el INAH se implementó exclusivamente en las colecciones arqueológicas en manos de particulares, en las zonas arqueológicas obtenidas por investigación y en los inmuebles históricos federales, y durante un corto lapso en la Coordinación de Monumentos Históricos del propio instituto. Asunto que después de 36 años y apelándose a la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal provocó que se conminara al INAH a crear un Registro Público Nacional único, accesible a todas las áreas relacionadas con el tema, con objeto de ejercer plenamente el control de los bienes paleontológicos, arqueológicos e históricos, y a efecto de disponer en todo momento del dato preciso de las instancias que los usan, administran, custodian o los tengan en concesión o comodato, o por medio de cualquier

otro instrumento, y se conozca la ubicación de los mismos, así como su estado físico.¹⁵⁷

Es entonces cuando inicia la planeación de un proyecto integral para fusionar las actividades registrales en una sola instancia. Se admitió así la relevancia de modernizar las prácticas tradicionales, mediante un programa especial de trabajo de cobertura nacional, para unificar criterios, obtener consensos con las diferentes especialidades y estar en condiciones de garantizar una inscripción pública única y actualizada del universo de monumentos bajo la tutela del INAH. Se reconocieron fallas enraizadas y limitaciones de carácter técnico, metodológico, normativo y organizacional en relación con los grandes temas institucionales en el campo de la arqueología, la paleontología y la historia por lo que toca a la clasificación, descripción, sistematicidad y recurrencia de la catalogación y registro de los materiales y monumentos culturales. Actividades a cargo, no sólo de las distintas áreas académicas del INAH, sino de aquellas ajenas, federales y de investigación —como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Museo del Anahuacalli, por dar sólo unos ejemplos—, abocadas también a la salvaguardia y custodia de ciertos segmentos del patrimonio material.

El reto central fue conciliar los preceptos del derecho registral, patentes en la ley federal en la materia, con los cánones metodológicos y singularidades paradigmáticas de cada una de las disciplinas involucradas en la

¹⁵⁷ Auditoría Superior de la Federación. Revisión de la Cuenta Pública 2008.

investigación y catalogación de un universo heterogéneo, tanto en su dimensión temporal como espacial. Pensemos en las variables discursivas de la propia arqueología, la historia y la paleontología, o en la complejidad de un universo aprehendido desde diferentes perspectivas de categorización espacial, temporal y descriptiva (*Infra*). A más de las diferencias conceptuales y estimativas, no sólo de las diversas instituciones a cargo del estudio y custodia de bienes culturales, sino de los entes sociales también involucrados en la tenencia o cuidado de parte del patrimonio cultural, como lo son las autoridades estatales, municipales, religiosas, los organismos descentralizados y los coleccionistas particulares.¹⁵⁸

La sugerencia de diseñar una “ficha universal”, en la que se sintetizaran los datos empíricos que hicieran posible la identificación unívoca de las expresiones materiales¹⁵⁹ de nuestra cultura, además de los vestigios de interés paleontológico, resultaba a todas luces simplista, aun tratando de ser ortodoxos en lo sucinto que, por definición, debe de ser la información que recoge cualquier registro público. Pensar en un esquema como el *Object ID* del Instituto Getty, diseñado con el énfasis e interés de prevención e identificación de los bienes en el mercado ilícito, para las necesidades de

un registro público nacional resulta poco funcional dada la complejidad de manifestaciones culturales tangibles de las que el INAH debe dar cuenta. En la otra mano, el Reglamento de la Ley enuncia el deber de que se plasme la descripción de los monumentos registrables,¹⁶⁰ pero su lectura apunta a la discrecionalidad del registrador en este renglón, dadas las obvias variables implícitas en la determinación de los campos de información y diseño de la cédula o ficha básica para la inscripción pública, de un mosaico diverso de manifestaciones culturales que debe describirse individualmente, o por grupo, verbigracia: piezas arqueológicas, fósiles, ejemplares varios de arte sacro, menajes militares del horizonte histórico, numismática, edificios monumentales históricos, por citar algunos. Descripciones que, además, deberán estar en armonía con los supuestos académicos y la demanda de rigurosidad científica de los especialistas en cada caso.

De la manera como se estime, fueron la pluralidad discursiva, que durante décadas guió la clasificación el patrimonio cultural en México para su registro público, y la asimetría de medios de resguardo de la información respectiva las que orientaron el proyecto de un registro único hacia el campo del conocimiento ligado a la acción práctica que, con rigor y consistencia metodológica, nos permitieran sintetizar las variables conceptuales que, como tarea intelectual se han modificado según los

158 Artículo 21 y 22 de la LFMZAAH. El fenómeno del coleccionismo en México desde 1972 fue en cierto sentido limitado formalmente, pero la estimación de las piezas en manos de particulares en el ámbito de la investigación continúa siendo menospreciada, pues éstas proceden, generalmente, de saqueos y/o son obtenidas en un mercado ilegal, que los despoja del sentido cultural.

159 La Legislación vigente en México aún no contempla el control del patrimonio cultural intangible.

160 Artículo 17 del reglamento de la LFMZAAH. En las inscripciones que de monumentos muebles o declaratorias respectivas se hagan en los registros públicos de los Institutos competentes, se anotarán: II. La descripción del mueble y el lugar donde se encuentre.

critérios de distintas comunidades epistémicas. Ello, para estar en condiciones de desembocar en una pragmática normativa registral derivada y retroalimentada por la experiencia acumulada.

VARIABLES ACADÉMICAS Y REGISTRALES

Ineludible fue delimitar los conceptos y definirlos cuando nos referimos a universos asimétricos, tanto por lo que se refiere a las especialidades mismas, como a los objetivos, intenciones, criterios y avances de lo que finalmente se integró en un solo registro público. Se transitó por diferentes fuentes de lo que se estima como patrimonio cultural, como la de la UNESCO, a partir de la Convención de París de 1972 que definió:

- Los monumentos: obras arquitectónicas, obras de escultura o pintura monumentales, así como los elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
- Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
- Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Observaciones sobre “*el valor universal excepcional*” que acotan el carácter patrimonial de la UNESCO no constituyen juicio alguno para la legislación mexicana en materia de cultura. Veamos por principio las definiciones de la Ley en la materia (LFMZAAH):

Artículo 28. Son monumentos arqueológicos los bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con esas culturas.

Artículo 28 bis. Para los efectos de esta ley y de su reglamento, las disposiciones sobre monumentos y zonas arqueológicas serán aplicables a los vestigios o restos fósiles de seres orgánicos que habitaron el territorio nacional en épocas pretéritas y cuya investigación, conservación, restauración, recuperación o utilización revistan interés paleontológico, circunstancia que deberá consignarse en la respectiva declaratoria que expedirá el Presidente de la República.

Artículo 36. Por determinación de esta ley son monumentos históricos:

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

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

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

Apabullante la universalidad de las definiciones de nuestro marco legal, en un ámbito incluyente del valor de los monumentos por el solo hecho de su historicidad, como también su ambigüedad, que anticipa la dificultad que implicó construir un sistema de información congruente y homogéneo en cuanto a los datos que deberían incluirse.

Reflexionemos respecto a pensar lo arqueológico como lo anterior “al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional...” en un país como México, en el que los españoles hicieron sus primeras incursiones de manera escalonada conforme a sus intereses o a la intrincada orografía o distancias no fácilmente remontables. Por citar sólo algunos ejemplos: la fecha antes de la hispanidad determinada en Nuevo León, según las fuentes, fue alrededor de 1596, en el Altiplano Central se oficializa con la caída de Tenochtitlan en 1521 y en la zona maya para 1546.¹⁶¹

Por lo que toca al patrimonio paleontológico, la interpretación del artículo 28 bis durante décadas fue que su naturaleza se definía sólo si mediaba una “declaratoria” expedida por el Ejecutivo federal y en esos términos, en tanto no

existe hasta la fecha declaratoria alguna, no se registraban los fósiles. Además de que su carácter lo determina “el interés paleontológico”.

Por último, por lo que concierne a establecer el final del siglo XIX como límite para lo que debe registrarse como histórico, dejó fuera evidencias de la Revolución mexicana que finalizó en 1919.¹⁶²

Pero a más de estas consideraciones ¿desde qué marco conceptual un registro público del patrimonio cultural tangible requiere la asignación de significado? La obvia decisión, dados los objetivos y los efectos jurídicos, es el de la legislación vigente que orientó el desarrollo la lógica del sistema de información. Es decir, los preceptos reglamentarios constituyeron la estructura primaria de ordenamiento del patrimonio en el Registro público:¹⁶³

1. Los monumentos y declaratoria de muebles¹⁶⁴
2. Los monumentos y declaratorias de inmuebles
3. Las declaratorias de zonas y
4. Los comerciantes

Secciones arbitrarias en las que se acomodan

¹⁶² El Instituto Nacional de Bellas Artes limita su registro público a los bienes muebles e inmuebles que por sus características revistan valor estético relevante, según lo estipula el artículo 33 de la LFMZAAH.

¹⁶³ El Registro Público atiende las temáticas de las secciones señaladas en el artículo 23 del Reglamento de la LFMZAAH. Esta convención limita nuestra acción al ámbito exclusivo de las expresiones culturales materiales, aunque en México, desde 2006, se observe lo promulgado en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial que ha propiciado la valorización discrecional de ciertos segmentos de las manifestaciones culturales de un país multicultural como México. Sobre este tópico puede consultarse a Arizpe, L., 2008.

¹⁶⁴ Por su carácter del Código Civil.

¹⁶¹ Chamberlain, R. S., 1974.

los monumentos atendiendo a los grandes horizontes cronológicos —coincidente en general con las áreas de conocimiento—, y sus particularidades, de la manera que sigue:

Sección de muebles

Paleontológicos:

Fósiles

Arqueológicos:

Piezas

Restos arqueobotánicos

Restos arqueozoológicos

Restos humanos

Históricos:

Menaje y objetos en general

Documentos: Bibliográfico,

Archivo, Cartográfico

Artes gráficas

Fotografía

Equipo de transporte terrestre

Restos humanos

Patrimonio cultural subacuático

Colecciones científicas y

técnicas

Sección de inmuebles

Sitio paleontológico

Sitio arqueológico

Monumento inmueble histórico

Sección de declaratorias

Declaratoria de zona paleontológica

Declaratoria de zona de monumentos

arqueológicos

Declaratoria de zona de monumentos históricos

Declaratoria de monumento inmueble histórico

Sección de comerciantes

Comerciantes en monumentos históricos

Con estos parámetros, el esquema de información del registro centra su interés en la descripción de los atributos necesarios para la pronta identificación de las evidencias, en formatos de fácil llenado, con una lógica descriptiva en común, e, insisto, sin descuidar la ortodoxia de cada disciplina, organizando los rasgos y las variables que instituyen modelos formales, según la naturaleza del monumento; o sea, todo lo concerniente al cómo construir y presentar la información. En este sentido fue importante reparar en que productos de la investigación tales como los catálogos e incluso ciertos tipos de inventarios son “sistemas de representación” que tienen como objetivo simplificar la recuperación de datos; contrario a las tipologías, cuyo propósito es contribuir en la interpretación de cierta cultura, aunque ambos se deriven del dato duro de la evidencia material.¹⁶⁵

Ahora bien, la lógica general del sistema expresa el supuesto de que una unidad de análisis determina inefablemente los contenidos de los puntos subsecuentes, que son factibles de ser verificados con cierta rigurosidad, mediante la observación de las peculiaridades más evidentes de cada monumento y el registro de esos da-

¹⁶⁵ Cf. Gardin, 1980: 81.

tos o atributos más significativos; todo ello, conformando un sistema de información en relación con una función, una estructura de contenido y un formato, que tuvo como objetivo la reconfiguración del Registro Público Nacional. Con esta intención resaltamos la pertinencia que tuvo el resumir un conjunto de variables imprescindibles para garantizar la pertinencia y calidad de los datos. Lo que anticipa el que se instrumente un método cuantitativo de manipulación estadística, para detectar similitudes tipológicas entre los monumentos inscritos y optimizar el uso del sistema registral computarizado.¹⁶⁶

Por otro lado, las determinaciones metodológicas oportunas para un registro público sistematizado, más allá de diatribas paradigmáticas, fueron previstas para lograr categorías generales que reflejaran las propiedades esenciales de los monumentos. La meta fue lograr, a través de la clasificación, conexiones tipológicas que demostraran relaciones entre los monumentos, concretamente para el caso de las piezas (monumentos muebles) tanto desde el punto de vista de su *forma*, como de su *función*.¹⁶⁷ El agrupamiento de los objetos, que se plasma en la inscripción pública, según la selección de información, privilegió estos dos aspectos relacionados con las *Categorías* de una clasificación. Independientemente de que se admita que el tipo de industria determina y conviene a ciertos análisis requeridos por algunos encuadres metodológicos, para el establecimiento de tipos, como grupos de objetos que presentan similitudes en *función*,

materia y forma.¹⁶⁸ Análisis no propio para los datos que deben ser consignados en un registro público, dado que características tecnológicas, como: pastas; desgrasantes, grados de cocción, color, etcétera, no abonan a una identificación sucinta de efectos jurídicos. De tal suerte, consideramos el establecimiento de *Categorías a modo, como forma y función*, que incluyeran los tipos específicos. A primera vista, debe ser factible sintetizar y destacar los atributos físicos de las piezas acorde con nuestros propósitos de identificación rápida, verbigracia, la necesaria en una diligencia de tráfico ilícito de patrimonio mexicano. Intentamos que la clasificación fuera cómoda para cualquier tipo de material, que permitiera fácilmente la identificación de los objetos y su rápida ubicación en el ámbito informático. De manera que los contenidos, para el caso de los monumentos muebles, se ejemplifican en la siguiente figura:

166 Al respecto véase Jiménez Badillo, D., 1997.

167 Cf. Bartra, R., 1975: 45-92.

168 *Ibidem*.



**INSCRIPCIÓN
PÚBLICA**

DATOS REQUERIDOS:

1. Denominación. Tipo de objeto / Forma
2. Materia prima
3. Técnicas de manufactura / Decoración o acabado
4. Procedencia. Territorio de origen / Región, provincia o ciudad
5. Filiación cultural. Cronología / Estilo / Autor / Título / Tema
6. Dimensiones
7. Señas particulares
8. Leyendas o inscripciones en la pieza
9. Observaciones
10. Fotografías





Los datos de inscripción se sujetan a menús restrictivos, y su llenado se guiará con glosario de términos y esquemas de las formas. La intención es lograr la consistencia en la información para posibilitar búsquedas, cuantificar los bienes según los fines, obtener estadísticas, etcétera, opciones difíciles de obtener cuando las descripciones de los monumentos se realizan en campos memo.

Es indispensable advertir que la propuesta metodológica para el registro de monumentos, en todas sus acepciones, establece por norma que la información sea depositada en el

sistema informático y sea de exclusiva incumbencia de los especialistas a cargo, que tendrán que hacer, supervisar y/o verificar su llenado. Un factor determinante en la ausencia, insuficiencia y yerros del registro histórico del INAH fue el haber delegado esta tarea en personal técnico; hacemos hincapié en este comentario, ya que un buen comienzo de la refundación sistemática del registro público de monumentos en México, actualizando, verificando y depurando sus contenidos involucra, sin la menor duda, a los especialistas que deberán asumir con responsabilidad la aportación de datos provenientes

tes de la investigación: es la única forma de contar con inscripciones de las manifestaciones culturales materiales potencialmente útiles.¹⁶⁹

En auxilio de un planteamiento pragmático conveniente a los intelectuales interesados en el tema del registro del patrimonio, amén del ámbito de académicos de diferentes campos e instituciones, fue preciso centrar el significado de conceptos como: “inventario”, “catálogo”, “inscripción pública”, “registro”, en relación con lo que la Ley comanda. Lo mencionamos, si se desea ubicar, evaluar y coordinar, en su respectiva dimensión, proyectos del INAH que exhiben esos términos en su denominación; verbigracia: catálogos o inventarios que elabora un curador de un museo con determinados fines.¹⁷⁰ Evaluarlos con corrección implica su reconocimiento en cada campo semántico, en función de la amplitud de significado de éstos, por ejemplo, del “registro” en una excavación asociado a la jerga propia de la arqueología. Consecuentemente, datos registrales y catálogos para efec-

169 Disposiciones Reglamentarias para la Investigación Arqueológica en México.

170 De manera análoga, sucede con los contenidos de una cédula para registrar sitios en un proyecto, por ejemplo, de investigación de patrón de asentamiento, en contraposición con la cédula oficial de registro de zonas arqueológicas que debe contener información afín a las implicaciones del registro público, por ejemplo: descripción de linderos, tenencia y uso de la tierra, datos sobre conservación y protección. Es decir, el Registro Público, en su connotación legal, debe disponer de información que garantice la posibilidad de control, manejo estadístico, o cuantificaciones calificadas de diversa índole, que interesan a la institución en tanto la custodia que sobre el patrimonio arqueológico detenta. Parece evidente, entonces, que el diseño de una cédula de catálogo depende de los fines requeridos y consecuentemente no todos los catálogos generados por diferentes instancias institucionales son útiles a los propósitos del Registro Público.

to del registro e inscripción pública, obedecen precisamente a las necesidades de estos objetivos y no a los de otra lógica discursiva.¹⁷¹

El Registro Público

Organismo del INAH, creado por determinación de ley que se encarga de la inscripción de monumentos arqueológicos e históricos y de las declaratorias de zonas respectivas, entre otras funciones.¹⁷²

Inscripción Registral

Asiento en el Registro Público de los datos documentados sobre los monumentos, que son requeridos por mandato de Ley.¹⁷³

Catálogo

Documento técnico académico que describe detalladamente, conforme a un marco teórico de investigación, o de necesidades de administración de acervos, los monumentos y zonas, y que en algunos casos son necesarios para realizar la inscripción. Deberá mantenerse actualizado.¹⁷⁴

Inventario

Instrumento administrativo del INAH encargado de cuantificar y proveer de un identificador (marca física) a los todos los bienes bajo custodia o propiedad del INAH. Este concepto no figura en la Ley ni en su Reglamento.

171 Ya desde el Consejo de Arqueología se revisan los proyectos o actividades derivadas de ellos, para aprovechar y adecuar los datos que retroalimentan la conformación del registro público de bienes arqueológicos muebles e inmuebles, verbigracia.

172 Artículo 21, LFMZAAH.

173 Artículos 17 al 27 del Reglamento de la LFMZAAH.

174 Artículo 28 del Reglamento de la LFMZAAH.

Resumiendo, la conciliación y congruencia con los preceptos de las disciplinas involucradas determinaron y matizaron los contenidos en varios sentidos. De ello, los parámetros para conformar las fichas para inscribir el patrimonio tuvieron en cuenta los cánones generales, en cada campo, para la elaboración de taxonomías y clasificaciones de la cultura material de su incumbencia para los análisis formales y la construcción de tipologías, y aunque se respetaron los criterios académicos particulares, se acomodaron en conveniencia al carácter necesariamente registral, en muy pocas ocasiones conocido por arqueólogos e historiadores.

MARCO DEL DERECHO REGISTRAL

Los principios generales del Registro Público en México, explícitos en autores como Bernardo Pérez Fernández del Castillo¹⁷⁵ y Luis Carral y de Teresa guiaron la estipulación de normas para regular la estructura del registro público en esta nueva etapa de organización en el INAH, así como la forma y modo de practicarse las inscripciones para sus efectos. Fueron orientadoras las nociones generales que en conjunción con los mandatos de la Ley federal en materia de arqueología e historia, que, en sentido lato, reconfiguraron el conjunto de reglas y principios tradicionales relacionándolos en un todo orgánico, con la finalidad de dar fe de existencia, otorgar seguridad jurídica y publicidad a los bienes del patrimonio cultural.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Pérez Fernández del Castillo, Bernardo, *Derecho Registral*, México, Porrúa, 2007: 66.

¹⁷⁶ Cf. Carral y de Teresa, L., 2005: 287-329, con la cooperación de la estructura jurídica de la institución.

Es así como la misión formal e instrumental de la renovada dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas Paleontológicas e Históricas es desempeñar la función registral proporcionando seguridad jurídica sobre la existencia de los monumentos arqueológicos e históricos inscritos y los hechos y actos relacionados con ellos; controlar el historial de los monumentos, mediante los asientos que hagan constar en los respectivos folios, que obren en el registro y en el archivo; dar publicidad y acceso a las inscripciones y su contenido; expedir copias certificadas de las inscripciones, concesiones, constancias y autorizaciones que se encuentren en dichos folios; todo ello con los siguientes objetivos centrales:

- Cumplir con las obligaciones del Registro Público, consignadas en la legislación vigente.
- Cumplir con principios registrales de:
 1. Publicidad.
 2. Inscripción; con opción de rectificaciones por errores materiales o conceptuales.
- Instrumentar un Reglamento para el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Paleontológicas e Históricas, que contemple:
 1. Disposiciones generales:
 - de la inscripción
 - de las rectificaciones y actualizaciones
 - de las cancelaciones
 - de los dictámenes
 - de la consulta de folios

- de los índices
- del acervo documental, archivo registral.

- Definir los perfiles y funciones de las instancias involucradas en el proceso, tanto a nivel de la propia estructura organizacional como de otras dependencias del INAH.
- Diseñar los contenidos para la construcción y desarrollo de un *Sistema Registral*: solicitud, trámite, secciones, folios y procedimientos.
- Promover el establecimiento de las normas de seguridad del *Sistema Registral* que garantice la integridad de la naturaleza de los derechos personales que no son materia de publicidad.

El procedimiento de inscripción se realiza mediante el establecimiento del *Folio Real*, que sustituyó desde 1979 las prácticas tradicionales de transcripción, uso de libros y catálogos en México.¹⁷⁷ Folios que deberán estar numerados progresivamente y cuando existan diversas inscripciones que se refieran al mismo monumento se numerarán correlativamente.¹⁷⁸ Folios en los que se practicarán los asientos, según la especialidad en la materia, de manera electrónica y que se constituirán según requerimientos en documentos impresos.¹⁷⁹

Los folios son de tres clases:

Folio diario: Clase de inscripción, de entrada del trámite que asienta progresivamente los documentos esenciales que se presentan para el registro. Con característica temporal.

Folio real: Inscripción registral principal relativa al resguardo, posesión, dominio del monumentos para efectos declarativos y de publicidad. En efecto, para que con un solo identificador, consecutivo, único e irrepetible se conozcan las características y la situación del monumento.

Folios auxiliares: Clases de inscripciones, autorizadas por el director del Registro, para asentar información como la de juicio testamentario, coadyuvantes, etcétera.

¹⁷⁷ Reformas al Código Civil del 3 de marzo de 1979. Pérez Fernández del Castillo, B., 2007.

¹⁷⁸ Artículo 24 del Reglamento de la LFMZAAH.

¹⁷⁹ Los datos proyectados para la inscripción pública de los monumentos muebles, en el subsistema correspondiente, se apegarán estrictamente a lo señalado en el capítulo II del Reglamento de la LFMZAAH, artículo 17. En las inscripciones que de monumentos muebles o declaratorias respectivas se hagan en los registros públicos de

los Institutos competentes, se anotarán: I. La naturaleza del monumento y, en su caso, el nombre con que se le conozca; II. La descripción del mueble y el lugar donde se encuentre; III. El nombre y domicilio del propietario o, en su caso, de quien lo detente; IV. Los actos traslativos de dominio, cuando éstos sean procedentes de acuerdo con la ley; y V. El cambio de destino del monumento cuando se trate de propiedad federal.



SOLUCIÓN INTEGRADORA: EL SISTEMA ÚNICO DE REGISTRO PÚBLICO DE MONUMENTOS Y ZONAS ARQUEOLÓGICAS E HISTÓRICAS (EL SISTEMA)

Modernizar y actualizar el Registro Público Nacional involucró el diseño y construcción de una base de datos robusta, para albergar la descripción puntual del patrimonio cultural, garante de la gestión pertinente y permanente de éste, a través del ordenamiento y el uso de categorías y criterios técnicos comunes, accesibles a todos los usuarios. Con la creación del *Sistema* se buscó controlar y preservar el patrimonio cul-

tural, —asunto que está rindiendo frutos a dos años de haberse instrumentado— facilitando la actualización de la información, tornando eficiente y eficaz la generación de los nuevos registros y permitiendo la difusión y conservación de toda la información generada.

Para albergar toda la información registral, el sistema informático está creado para publicarse en ambiente web,¹⁸⁰ accesible a todos los investigadores de la República, con

¹⁸⁰ Construido por la Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de Información y Comunicación (DGTIC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, mediante convenio de colaboración con el INAH.

cobertura en un Sistema Operativo Red Hat 5 o CentOS 5, lenguaje de programación PHP 5.3, Apache 2.2.13 y de gestión de base de datos en una plataforma estándar PHP/MYSQL 5.1, instalado actualmente en un servidor de aplicaciones Xeón a 2.0 Ghz, 4GB RAM, con capacidad de almacenamiento de 160 gb, y en un servidor de base de datos Xeón, a 2.0 Ghz, 4GB RAM, con capacidad de almacenamiento de 4x500 gb¹⁸¹ No sólo permite la migración o captura de los datos para la inscripción y el manejo de los datos, del control de gestión y los acervos, sino también avala la verificación y actualización de la información, administración, almacenamiento, custodia, seguridad, consulta y reproducción. Los contenidos están organizados en tres diferentes niveles de confidencialidad para ser difundidos a especialistas y al público en general.

Ambiente del usuario

Participación de los usuarios durante tres etapas. La primera contempla la captura de los datos requeridos por el sistema,¹⁸² la segunda corresponde a la generación de los nuevos registros y la tercera, a la apertura de la información de acuerdo con los niveles de acceso autorizados a investigadores del INAH, otros investigadores de universidades e institutos (nacionales e internacionales) así como la con-

sulta de la información autorizada a usuarios de internet. La administración del *Sistema* difunde la información generada y controla cada una de las actividades: control de usuarios y de las asesorías brindadas a los particulares; las solicitudes de registro; los datos de los responsables de los acervos y coleccionistas y la asignación de los equipos de trabajo que se encargan de realizar las validaciones de los inscripciones en el módulo correspondiente. El *Sistema* informático considera cuatro grandes módulos que contienen las variables pertinentes al Registro Público:

Módulo para la Inscripción Pública (*Supra*, figuras 1 y 2), con los descriptores para la identificación de los monumentos, coincidentes con la naturaleza respectiva.

Módulo para el Control de Gestión Registral, fundamental para el control e historial de cada monumento o documento inscrito, cuyos contenidos detallamos:

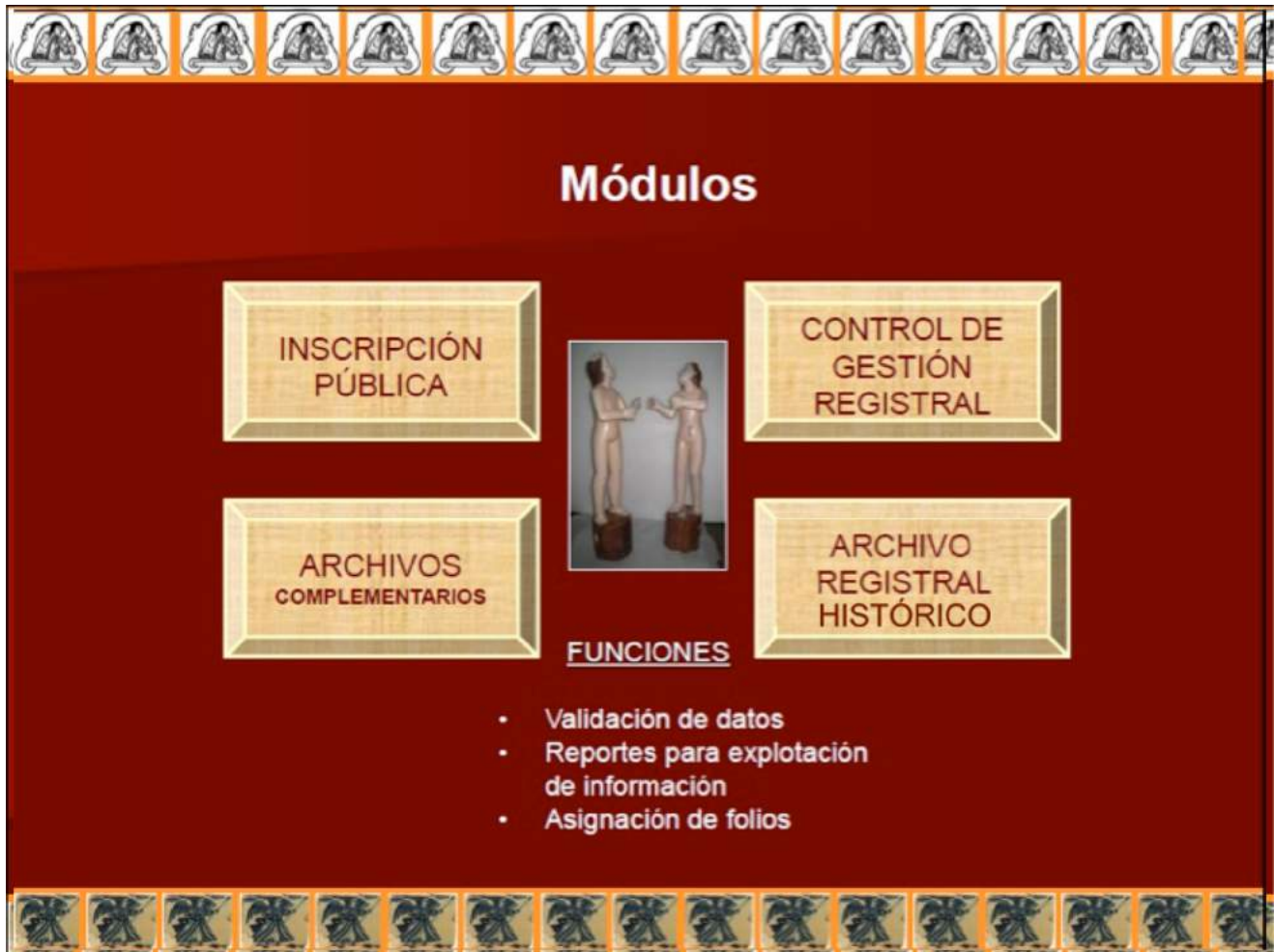
Módulo para albergar “Archivos Complementarios”, referencias y vínculos hacia artículos, ponencias, catálogos, bibliografía e inventarios, entre otros, alusivos al monumento inscrito. Siempre necesarios para explotar y profundizar la información.

Módulo para el Archivo Registral Histórico que albergará¹⁸³ respaldos digitales seleccionados y clasificados de la información documental relevante.

181 Véase (<http://www.registropublico.inah.gob.mx>).

182 Se dispondrá de un portable con los dos primeros módulos del *Sistema* en un CD, para que inscribir los monumentos no sea sólo posible a través de internet. En muchos casos esta última opción no es viable, tanto por lo que implica acceder a ella en el domicilio, por ejemplo, de un coleccionista o como cuando se trata de registros en rancherías o localidades que no tienen cobertura.

183 Módulos de “Archivos Complementarios” y “Archivo Registral Histórico”, aún en construcción.



Virtudes generales del *Sistema* para el INAH:

1. Obtener una inscripción automatizada, compuesta por cuatro aspectos básicos: recepción física o electrónica; análisis de la forma precodificada; validación, inscripción (o rechazo), vía web; emisión del certificado de inscripción en el Registro Público de manera física o electrónica.

2. Contar con la metodología, los procedimientos instaurados y el personal capacitado para implementar un programa permanente de actualización y verificación del patrimonio.¹⁸⁴

3. Generar reportes y consultas que tiene como principal beneficio permitir el análisis de toda la información generada, conseguir estadísticas y generar informes ágiles.

4. Ofrecer acceso rápido, en internet, a los datos, lo cual redundará en rápidas búsquedas temáticas y consiguientes correlaciones.

5. Tener respaldo documental para programar actividades y controles en función del valor cultural y patrimonial de los monumentos registrados, respondiendo socialmente con una política de protección suficientemente fundamentada. Lo anterior en tanto los datos se mantienen ordenados y respaldados.

¹⁸⁴ Artículos 28 y 15 del Reglamento de Ley de 1972.

**CONTROL DE
GESTIÓN REGISTRAL**

A. Referentes históricos	B. Movimientos futuros
<ul style="list-style-type: none"> ■ Origen o antecedentes del monumento ■ Antecedentes registrales ■ Referencias vinculatorias ■ Relevancia cultural ■ Apreciación de autenticidad 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Robos o extravíos ■ Exhibiciones ■ Verificaciones ■ Dictámenes ■ Restauraciones ■ Transportes ■ Coadyuvancia ■ Comodato ■ Cambio de concesión ■ Reintegración a la nación ■ Cambio de custodia ■ Cambio de domicilio ■ Cambio de responsable



ALGUNAS CONSIDERACIONES

Parece incuestionable afirmar que el *Sistema*, motivo central de la presente ponencia, permitirá detectar:

1. Colecciones de alto valor patrimonial.
2. Acervos inadecuadamente custodiados, o que han sido objeto de robo.
3. Herederos de custodia de piezas que no desean asumir la responsabilidad de su cuidado.
4. Colecciones que deberán ser verificadas.
5. Piezas de *reciente manufactura* no sujetas al control por no contener información alguna.
6. Ubicar las colecciones bajo custodia del INAH.
7. Transferencias de dominio de piezas o colecciones entre particulares.
8. Historial de traslados, valuaciones, resguardos y seguridad de las colecciones.
9. Entregas de colecciones o piezas al INAH.
10. Incrementos recurrentes y/o desmedidos del número de piezas que integran las colecciones.

Desarrollar la solución tecnológica que permite sistematizar, de forma consistente, la información del Registro Público de muebles, inmuebles y declaratorias de carácter arqueológico, histórico y paleontológico, sirviendo como un

canal único para inscribir, cuantificar y administrar el patrimonio cultural de la nación, fue un esfuerzo inédito en el INAH. En los dos últimos años convocó y coordinó a especialistas en temas afines a los propósitos, para la definición de contenidos y desarrollo de una herramienta para el control de patrimonio cultural tangible. El proyecto integró el ánimo de investigadores en las disciplinas involucradas, que vislumbraron la relevancia de la iniciativa, accediendo a unirse a los propósitos, conscientes de la importancia de abatir los rezagos en la materia y atender también la responsabilidad social de velar por la protección y conservación de este patrimonio. No obstante, amén del ordenamiento y generación de indicadores que nos proporcionen las herramientas para su control, los beneficios serán notables para los propios investigadores, que decidirán sobre una serie ordenada de indicadores que contribuirán a depurar y homogeneizar las clasificaciones de materiales. Es de especial interés la posibilidad de comparar diferentes *tipos* de evidencias relacionadas espacial y temporalmente.

El *Sistema* de registro proporciona referentes confiables para la difusión del patrimonio, como instrumento de consulta básico. El hecho de acceder a un repertorio cada vez más cuantioso de información sobre este campo conlleva economía de tiempo y esfuerzo en búsquedas y consultas de esta índole, que suelen ser tortuosas actualmente, ya sea por restricciones de ingreso a archivos y colecciones o por encontrarse en diferentes puntos de la república.

En corto plazo, a través del *Sistema* se accederá a un resumen clasificado de evidencias culturales de multitud de áreas de estudio,

lo que, por ejemplo, significará un apoyo para las curadurías de museos nacionales públicos y privados, así como para aquellos que contienen materiales mesoamericanos en el extranjero. Excediendo lo eminentemente cuantitativo, son innumerables los temas que podrán ser indagados: asociaciones estilísticas; documentación sobre materiales poco conocidos; así como analogías diversas sobre características culturales y tecnológicas plasmadas en las inscripciones.

El diseño del *Sistema*, como producto orquestado por diferentes áreas del conocimiento que participaron en la conceptualización, estimó la utilidad de la herramienta informática para el discernimiento sobre la situación actual de las zonas arqueológicas, la tipificación cultural de su valor, excepcionalidad y vulnerabilidad. Con un respaldo permanente de estas ponderaciones, será factible seleccionar y determinar prioridades sobre los sitios arqueológicos, paleontológicos e históricos que precisan ser eventualmente decretados por el Ejecutivo Federal, proveyéndolos de un recurso legal de mayor merecimiento. Capitalizar los datos contenidos en el *Sistema* contribuirá a que el discurso oficial rebase el plano de alarde sobre la simple cuantificación de los monumentos, sin referentes reales respecto a su importancia, situación y eficacia en su protección.

Es así como resulta imprescindible actualizar y depurar el Registro Público constantemente,¹⁸⁵ no únicamente ampliarlo. Interesante será a muy corto plazo manejar los datos de sitios que se ubican en áreas que, a corto, mediano y largo plazo serán aquejados por programas regionales de desarrollo. Sin sospecha,

185 Artículo 28 del Reglamento de la LFMZAAH.

se obtendrían indicadores valiosos que enriquecerían la proyección de una política nacional de protección. Las políticas de protección y la toma de decisiones consecuentes deberán, en cierta proporción, tomar en consideración el ordenamiento coherente y sistemático, aunado a consideraciones de la estimación que los académicos plasman en registros. La acción del INAH podrá ser asertiva para que se internalicen los motivos institucionales en aras de preservar la autenticidad del patrimonio cultural en todas sus variables. La sociedad es hoy más receptiva a la institucionalización del *ethos*¹⁸⁶ científico y más susceptible de apoyar a la investigación autónoma.¹⁸⁷ Las decisiones de la comunidad académica, en esta expresión, son un producto cultural contingente inseparable del contexto social en el que se produce. La intervención del INAH como instancia gubernamental fundamenta su legitimidad, sancionada por ley, determinando lo que debe ser declarado como un bien colectivo.

Por último reiteramos la importancia de contar con un Registro Público actualizado para planear políticas nacionales de protección del patrimonio cultural. En un escenario racional de estimación de costo-beneficio, ha resultado productivo por lo que a los objetivos registrales se refiere, concentrar las labores del registro público,

¹⁸⁶ Lo usual, las costumbres.

¹⁸⁷ La sociedad mexicana cada vez es más exigente respecto a la conservación y difusión de la información sobre los bienes culturales. Los académicos, por tanto, podríamos ser más receptivos a la sensibilidad de una población capaz de apreciar el significado y el valor de su patrimonio; seguramente introyectar nuestro propio carácter de sujeto social, más allá de los dogmas de investigación, sería un ejercicio que conseguiría desplegar nuestra capacidad comunicativa y comprensiva.

competencia del INAH, en una sola dependencia de la cual emanan las normas y procedimientos específicos para el efecto; no sólo porque la información sistematizada sobre los monumentos puede ser valioso insumo para la investigación, sino porque la disponibilidad de datos confiables es el instrumento base para una adecuado seguimiento valorado y jerarquizado del patrimonio cultural que abona a favor de una adecuada relación del INAH con la sociedad. Esto si somos consecuentes con el carácter patrimonial de la cultura y el nacional de los vestigios arqueológicos y paleontológicos, en el ámbito del uso social y derecho que los entes sociales reclaman a ciertas instancias administradoras y de producción de conocimiento.

El proyecto responde a la necesidad de valorar nuestro pasado y deseo colectivo de identificar, conocer y acceder al conjunto de evidencias que dan cuenta de una parte de nuestra identidad plasmada en las obras de toda índole, que desde antes de nuestros tiempos las sociedades en el territorio mexicano han creado desde nuestra ancestralidad indígena, mestiza y criolla, en la solución de requerimientos de subsistencia, recreación, expresión artística, con sellos indelebles de sus temporalidades prehispánicas, coloniales virreinales o postindependentistas. La renovada actividad registral del patrimonio cultural involucró la revalorización de las acciones que fortalezcan el conocimiento de las manifestaciones culturales, tangibles, profusas en locaciones monumentales, estacionales o en acervos culturales ininterrumpidos. Valga un ordenamiento a través de un registro sistemático, homogéneo y estandarizado como contribución al conocimiento y manejo de la vida material de los mexicanos.

REFERENCIAS

- Arizpe, Lourdes (2008), *México diverso, las culturas vivas. Seminario permanente de culturas populares. Primer Cuaderno de Trabajo. Patrimonio Cultural Inmaterial*, México, Dirección General de Culturas Populares-Conaculta.
- Bartra, Roger (1975), "La tipología y la periodificación en el método arqueológico", en *Marxismo y Sociedades Antiguas*, Grijalbo, núm. 70, pp. 45-92.
- Carral y de Teresa, Luis (2005), *Derecho notarial y derecho registral*, México, Porrúa.
- Chamberlain, Robert (1974), *Conquista y colonización de Yucatán, 1517-1550*, México, Porrúa.
- Chang, K. C. (1976), *Nuevas perspectivas en arqueología*, Madrid, Alianza Editorial.
- Código Civil Federal (1928), México, *Diario Oficial de la Federación*.
- Gardin, J. C. (1980), *Archaeological Constructs*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (1994), *Disposiciones Reglamentarias para la Investigación Arqueológica en México*, México, INAH.
- Jiménez, Diego (1997), *Ofrendata. Aplicación de un sistema de datos para controlar una colección arqueológica*, Colección Textos Básicos y Manuales. México, INAH.
- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972), en *Diario Oficial de la Federación*, México.
- Mesa, Silvia (2009), "Responsabilidad y ética en las delimitaciones de zonas arqueológicas", en S. Mesa, M. T. Castillo, P. F. Sánchez Nava y M. Medina (eds.), *Memoria del Registro Arqueológico en México. Treinta Años*, México, INAH, Colección Científica, pp. 453-468.
- Pérez Fernández del Castillo, Bernardo (2007), *Código Civil, Reformas del 3 de marzo de 1979, Derecho registral*, México, Porrúa.
- (2007b), *Derecho registral*, México, Porrúa.
- Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1975) (modificado por decreto el 5 de enero de 1993), México, *Diario Oficial de la Federación*.
- UNESCO (1972), *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, París, 16 de noviembre de 1972.

TENDENCIAS DE LA MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA

IV

PRÁCTICAS
MUSEOGRÁFICAS

El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos

Jesús Pedro Lorente

España

EL MODELO REVERENCIAL DEL WHITE CUBE Y SU DECONSTRUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

En la segunda mitad del siglo XX se generalizó en los museos y galerías de arte de todo Occidente una museografía de paredes blancas, con escasos cuadros colgados, e iluminados cada uno con una aureola de luz artificial para inducir a una muda epifanía que condujese al visitante por un recorrido predeterminado: el avance de la historia del arte según el canon moderno. El ejemplo de referencia fue la exposición permanente de la colección pictórica y escultórica del MoMA (Museo de Arte Moderno) en Nueva York, montada por Alfred Barr. en 1958 pero reordenada por William Rubin a partir de 1973 como un espacio todavía

más depurado de ornamentaciones y con escasos bancos, más duros y estrechos que los anteriores. Nada invitaba al diálogo y la discusión con posibles acompañantes o con fortuitos compañeros de asiento, sino más bien a un silencioso trayecto de individual contemplación reverencial, así que no es de extrañar que aquel museo fuera comparado, en un célebre artículo de Carol Duncan y Allan Wallach, con los templos de peregrinación cristiana, pues también en esta “catedral de la modernidad” los fieles habían de caminar devotamente absortos, siguiendo un recorrido de iniciación a la revelación del arte moderno.¹⁸⁸

188 Cf. Duncan, Carol y Alan Wallach: “The Museum of Modern Art as Late Capitalist ritual: An iconographic analysis”, *Marxist Perspectives*, Winter 1978, pp- 28-51 (versión revisada del artículo que ese mismo año habían publicado en el núm. 194 de *Studio International*). Los demás estu-

Aquel artículo se ha reproducido luego en muchas antologías para estudiantes de museología, y sus autores se han convertido en acreditados profesores cuyos libros son fuente de inspiración para el trabajo de muchos otros museólogos. Pero no nos engañemos: la influencia de ese texto fue entonces muy escasa en la práctica museográfica, que mayoritariamente transcurría plácidamente inmune a las críticas de los teóricos. El más efectivo cuestionamiento del modelo expositivo consagrado por el MoMA estaba emergiendo en las propias filas de los profesionales de museos, gracias al experimentalismo ensayado en Francia por Pontus Hultén, director del Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) y responsable de exposiciones en el Centro Pompidou de París, inaugurado en 1977. Rompiendo con la peregrinación unidireccional entre muros cerrados a la luz natural, el MNAM era un espacio rodeado de hermosas vistas a la ciudad, con recorridos libres entre “plazas” y “cabañas” donde el visitante-*flanêur* podía aventurarse —o no— en función de sus intereses, e incluso hacer bajar unos peines automatizados para observar los cuadros de unas reservas verticales denominadas *cinacothèques*. Pero Beaubourg no acabó de cuajar como contramodelo posmoderno frente al MoMA, y apenas Hultén dejó de estar al frente, los nuevos responsables encargaron, en 1982, una reforma del montaje interior museístico retornando al prototipo del *white cube*,

dios sobre el MoMA y la museografía del *white cube* son demasiado numerosos como para citar aquí una larga lista, así que remito a la bibliografía referenciada en Lorente, J.P. (2008) *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea.

con espacios compartimentados en retícula vertebrados por una avenida.

Curiosamente, su autora era la diseñadora Gae Aulenti, responsable luego de la museografía de Orsay, cuya inauguración en 1986 volvió a marcar otro hito en la deconstrucción del canon moderno, pues este nuevo museo de arte del siglo XIX ya no se centraba exclusivamente en el “avance” del arte innovador desde Delacroix a Courbet, Manet, el impresionismo y postimpresionismo, sino proponía miradas cruzadas al arte *pompier* o el simbolismo. Incluso el propio MoMA, mostrándose receptivo a las críticas posmodernas, había reformulado en 1984 su museografía aprovechando la ampliación de su sede por Cesar Pelli: la exposición permanente de su colección escultórica y pictórica mantuvo el mismo itinerario, avanzando laberínticamente a través de salas con una numeración correlativa, pero el visitante ya no estaba obligado a seguirlo, pues en vez de continuar imponiendo una sola puerta de entrada y otra de salida en cada sala, se permitían otros caminos posibles, conectando por ejemplo la sala 3, dedicada al futurismo, expresionismo y fauvismo, con la sala 6, asignada al suprematismo y constructivismo, que a su vez permitía ir también a la 9, destinada al expresionismo abstracto.

A partir de ahí, el canon museográfico moderno parecía tocado de muerte en un momento histórico con extraordinaria proliferación de nuevos museos de arte, a menudo instalados en arquitecturas industriales reutilizadas, estéticamente en las antípodas del *white cube*. Especialmente significativa del antagonismo frente a un paradigma cuyo estandarte había sido el MoMA fue la proliferación de museos de

arte contemporáneo que renunciaban a contar la historia triunfal del arte moderno centrándose en las tendencias artísticas más recientes. Muchos fueron los ejemplos que por su originalidad arquitectónica sucesivamente se convirtieron en foco de atención:¹⁸⁹ las estridencias cromáticas en la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart en 1983, el contraste entre arte povera y un marco palacial en el Castello di Rivoli en 1984, el lujo ostentoso del Los Angeles Museum of Contemporary Art en 1987, la curiosa selección de contenidos por salas de colores en el Museum für Moderne Kunst de Francfort en 1991, el diseño de salas de formas específicas para determinadas piezas de la colección en el Guggenheim-Bilbao en 1997, los vastos espacios fabriles del Massachusetts Museum of Contemporary Art en 1999, la inexistencia de luz eléctrica en el DiA en Beacon (Nueva York) en 2003, los muros curvos de cristal en el Museo de Arte Contemporáneo del siglo XXI en Kanazawa en 2004, el retorno a la iluminación cenital en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en 2007, los juegos visuales del Museo Universitario Arte Contemporáneo inaugurado en la UNAM, de México, D. F., en 2008, etcétera. Algunos de aquellos proclamados hitos en la historia de la arquitectura de museos casi han caído en el olvido pocos años

después, lo mismo que algunos neologismos, como el “antimuseo” o el “posmuseo”.

Quizá el mejor candidato a disputarle al MoMA su influencia como nueva referencia museográfica sea la Tate Modern de Londres, inaugurada en 2000, lo cual demuestra que la preeminencia en museografía no está sólo en manos de los arquitectos y diseñadores de interiores. Mucho se ha exaltado el acierto de Herzog y De Meuron al reutilizar la gran sala de turbinas como *hall* central para la recepción y distribución del flujo de visitantes conducidos por rampas, ascensores o escaleras mecánicas, o el añadido sobre la fachada de unas luminosas terrazas para cafetería con vistas al Támesis. Pero todo ello se había experimentado ya en el Centro Pompidou y, por lo demás, otras adaptaciones de edificios industriales han sido museográficamente más atrevidas, por ejemplo, el Museo de Arte Romano en la antigua central termoeléctrica de Montemartini, inaugurado en 2005 por el ayuntamiento de la capital italiana.

Quien de verdad ha convertido a la Tate Modern en un referente museográfico ha sido su director, Nicholas Serota,¹⁹⁰ por la presentación de su colección permanente, que no sigue un itinerario fijo de avance cronológico-estilístico, sino cambiantes distribuciones estético-temáticas. Esta reordenación, muy útil para camuflar las lagunas históricas de la colección, ya tenía precedentes cercanos, como el montaje del Sainsbury Centre for the Arts, inaugurado en 1991

189 Davis, Douglas (1990), *The Museum Transformed. Design and Architecture in the Post-Pompidou Age*, Nueva York, Abbeville Press. Giebelhausen, Michaela (ed.) (2003), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester. Manchester University Press, Montaner, Josep Maria (2003) *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili (edición bilingüe español-inglés). MacLeod, Suzanne (ed.) (2005), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, Londres, Routledge.

190 Serota, Nicholas (1996), *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson. McClellan, Andrew (2008), *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley-Londres, University of California Press.

en Norwich dentro del campus de la Universidad de East Anglia, cuya colección no se presenta en un circuito histórico, sino proponiendo correspondencias visuales entre piezas de diferente origen, como las estilizadas esculturas de Giacometti y las estatuas arcaicas de las islas Cícladas. Pero tales confrontaciones visuales ya existían en las galerías palaciegas, y a principios del siglo XX las habían practicado algunos innovadores, como Kart Ernst Osthaus en su Folkwang Museum de Hagen, inaugurado en 1902, mezclando arte primitivo y de vanguardia. La originalidad de la Tate Modern no radicaba tanto en el criterio de montaje, sino en su carácter cambiante: lejos de pretender sustituir un discurso canónico por otro, se definía la nueva presentación como una de las muchas lecturas posibles, que sería renovada totalmente al cabo de pocos años. Y en efecto, en 2006 cambió por completo, ganando en radicalidad los paralelismos visuales propuestos y el revisionismo del montaje, que ha llegado a presentar un abigarrado conjunto de pequeños cuadros surrealistas acumulados en diferentes alturas, como en los antiguos gabinetes privados de curiosidades, que tanto fascinaban a Dalí, Ernst y demás miembros del grupo.

No todas las críticas habrán sido entusiastas, pero el impacto en otros museos ha resultado innegable, y no menos controvertido. Incluso el propio MoMA de Nueva York inauguró, también en 2000, para no dejarse eclipsar por la inauguración de la Tate Modern, unas instalaciones temporales de su colección permanente en orden no cronológico bajo el título *Modern Starts* —un juego de palabras que anunciaba la próxima apertura del museo ampliado y entre

tanto brindaba algunas piezas-estrella de la colección— para gran escándalo de sus habituales, que suspiraron aliviados cuando en 2004 el edificio ampliado volvió a presentar el clásico itinerario cronológico-estilístico —aunque con muchas más puertas de conexión entre salas, e incluso algunas ventanas con vistas a la calle— que al fin y al cabo es parte de la identidad del museo. Bueno es que así sea, pues nadie niega la conveniencia de que la historia del arte moderno sea contada allí de esa manera. Lo que hace falta es abrir otras posibilidades de discursos museográficos.

En el continente americano el ejemplo más comparable que conozco sería precisamente otro museo fundado en un monumental edificio industrial decimonónico, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José, en Costa Rica, inaugurado en 1994 en la antigua Fábrica Nacional de Licores, cuya personalidad expositiva estuvo muy marcada por el pensamiento crítico de su fundadora y primera directora, Virginia Pérez-Ratton, a quien tanto le gustaba mostrar paralelismos entre obras de diversas épocas o autores. Otro caso similar de emparejamientos históricos fue el programa Ejercicios de colección, implementado en 2009 por Ramón Castillo Inostroza, entonces asistente de Dirección y Curador de Arte Contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, montando en paralelo piezas antiguas del museo y nuevas adquisiciones de arte contemporáneo.

En España uno de los ejemplos más cercanos al modelo de montajes según afinidades ahistóricas como en la Tate Modern es el museo-centro de arte Artium en Vitoria, que

tiene una estupenda colección de arte español contemporáneo y cada año va presentando una cambiante selección de la misma, clasificada por criterios estético-temáticos: quizá este ordenamiento resulte difícil de aprehender para el público no iniciado, pero cuando el museo fue inaugurado, en 2002, quienes protestaron públicamente fueron los artistas, a través de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, pues juzgaban una falta de consideración que algunas pinturas aparecieran colgadas unas encima de otras, como ocurría en las antiguas galerías artísticas, antes de la moderna revelación del *white cube*. Quizá su protesta no cayó en saco roto, pues en la “relectura” de la colección del Museo Reina Sofía, que en 2009 comenzó a reorganizar su actual director, Manuel Borja Vilel, introduciendo en las salas, además de famosas pinturas y esculturas, algunos grabados, maquetas, videos y fotografías, sólo estas últimas se acumulan en abigarradas presentaciones en cuadrería, pero nunca las pinturas. Aunque ahora ya nadie se escandalizaría de las museografías recargadas: por ejemplo no se ha criticado el nuevo montaje que desde marzo de 2011 luce la sala dedicada a las vanguardias rusas en el Museo Thyssen de Madrid, cuyos cuadros casi tapizan de arriba abajo los muros, como en algunos famosos montajes de El Lissitzky, pues no dejaba de ser una incongruencia presentarlos según el modelo museográfico norteamericano, adoptado en toda la planta baja del museo.

Hasta algunos museos españoles de arte histórico han llegado a emular los paralelismos por encima de cronologías y estilos puestos de moda por Serota y su equipo en la Tate Modern — pero no en la Tate Britain, salvo el emparejamiento

de una pintura tardía de Turner casi abstracta con otra de Rothko en la Clore Wing—. Miguel Zuga-za fue pionero cuando dirigía el Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuya colección permanente reinauguró en 2002 con un programa de “diálogos” y “resonancias” que insertaban algunas piezas de arte moderno en las salas de arte antiguo y viceversa: por ejemplo, nada más empezar, en la sala 1, dedicada a la pintura catalana medieval, se sorprendía a los visitantes con el cuadro *Verano* de Godofredo Ortega Muñoz y la escultura *Mujer de la Langosta* de Alberto Sánchez, y en la sala 3, consagrada a la pintura gótica levantina, llamaba la atención encontrar el montaje sobre cartón de Antoni Tàpies *Signo y Materia 3-D*. Pero eso se acabó nada más marcharse Zuga-za, cuando ese mismo año le nombraron director del Museo del Prado, donde ha seguido reivindicando estas confrontaciones entre maestros antiguos y modernos, aunque sólo en exposiciones temporales. Del mismo modo, Juan García Sandoval, director del Museo de Bellas Artes de Murcia, reinaugurado en 2005 tras años de reformas, introdujo la original costumbre de invitar a importantes artistas a presentar una muestra antológica de sus obras en la galería de exposiciones temporales y a la vez intervenir también con algunas de ellas en las salas del museo, para que los visitantes de su muestra no sólo entrasen a esa galería situada en el vestíbulo del edificio, sino que recorriesen también las salas de la colección permanente, buscando los trabajos del artista en cuestión en “diálogo” con sus piezas históricas favoritas (o en lugar de ellas).

Pero parece que éstos son casos singulares y no se trata de generalizarlos, pues si convirtiésemos en norma los montajes que mezclan

arte histórico y reciente decretaríamos el fin de las especializaciones museísticas en arte de determinada etapa cronológica. ¡Lo que se pondría en cuestión no sería solamente la museografía del MoMA, sino la propia existencia de museos especializados en arte moderno y/o contemporáneo!

DISCURSOS MÁS CRÍTICOS, INTERROGATIVOS, PLURALES, SUBJETIVOS, PARTICIPATIVOS

Lejos de cuestionar la existencia de museos y centros de arte moderno/contemporáneo, parece que todo el mundo rivaliza por inaugurar más; aunque es cierto que este tipo de especialización cronológico-estilística ya no sigue el modelo marcado por el MoMA en plena Guerra Fría. En lugar de aquel montaje asertivo, que sirviera de catecismo evangelizador de la modernidad, ahora apuestan por discursos cambiantes, incluso para mostrar una selección de su colección, si es que la tienen. Estos museos no cuentan a través de sus fondos artísticos una determinada evolución histórico-artística, sino variados puntos de vista. Y la selección de obras no necesariamente implica un reconocimiento institucional de su calidad superior, sino que también puede justificarse con otros criterios, como su cualidad desafiante. Se trata de hacer pensar, de alimentar la reflexión crítica, tan reivindicada para nuestros museos que se está propagando la denominación “museología crítica” y, más allá de su influencia entre los estudiosos, también se pueden señalar en la práctica museística discursos de “museografía crítica”.

El arte y los artistas contemporáneos son muy dados al cuestionamiento y la pro-

vocación, así que no es casual que los museólogos críticos, a falta de un sumo pontífice a quien seguir, reconozcamos, ante todo, el papel pionero de algunos artistas, como Fred Wilson o Peter Greenaway, porque comisariaron corrosivas exposiciones que han inspirado a muchos estudiosos y profesionales de museos.¹⁹¹ Tampoco es ninguna coincidencia que los museos o centros de arte contemporáneo sean a menudo nuestro campo de estudio favorito; aunque, para ser justos, hay que reconocer que los museos de antropología e historia les llevan la delantera en la implementación de discursos críticos que ponen todo en solfa. Uno de los más conocidos, por sus exposiciones sobre temas polémicos, fue el Musée d’Etnographie de Neuchatel, bajo la dirección de Jacques Hainard entre 1980 y 2006; pero, por su carácter transgresivo en cuestiones museográficas, cabe destacar la sección antropológica instalada desde 1990 en la galería 33 del Birmingham Museum, por los interrogantes que plantea sobre el poder, la religión u otros grandes asuntos: de hecho, abundan las vitrinas presididas por signos de interrogación tanto en su exposición permanente en la planta baja como en las temporales de la planta alta. Esta estrategia se ha extendido ahora por muchos museos cuyos rótulos interpelan con preguntas, siendo algunos de los que más me han impresionado el parisino Quai Branly al presentar disyuntivas entre esculturas europeas y africanas e inquirir: “*antique ou primitif?, classique ou premier?*”, o el barcelonés Museo de Historia de Cataluña,

191 Putnam, James (2001), *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Londres, Thames & Hudson.

cuya sección final me impactó por mostrar fotos a tamaño natural de catalanes famosos o desconocidos bajo unos leds que interrogan en tres idiomas: “Pero ¿gozamos de los mismos derechos? ¿Tenemos las mismas oportunidades? ¿Estamos más satisfechos?”. En Vancouver, el Museum of Anthropology de la Universidad de British Columbia, ha convertido esta retórica en norma de estilo, y cuando lo visité en 2010 me maravilló leer en todas las cartelas identificativas de la exposición *Border Zones* no sólo el título, autor, fecha y demás datos básicos, sino también unos párrafos explicativos con declaraciones de cada artista: no se le había preguntado a cada uno qué había querido expresar, sino qué interrogantes planteaba su respectiva pieza.

Muchos museos y exposiciones nos interpelan a menudo sobre temas muy controvertidos, desde la política al sexo, la religión o la violencia, que desde luego tienen amplio eco en los museos y centros de arte contemporáneo. En Sevilla, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se plantea cada año un argumento, por ejemplo, “La constitución política del presente”, y estructura en torno a él todas sus exposiciones, conferencias, talleres y demás actividades. En Madrid, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía plantea a veces asuntos tan delicados como las desigualdades y abusos de poder desde una perspectiva poscolonial, que de forma muy polémica planteaba la exposición *Principio Potosí* en 2010 (luego llevada a la Haus der Kulturen der Welt en Berlín, así como al Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz), cuyo barroco montaje hacía gala de itinerarios libres, sobre todo porque era casi imposible seguir el propuesto en el folleto

por sus comisarios, Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann. Sin duda cabría considerarlo uno de los más notorios ejemplos de museografía crítica, aunque es una lástima que el barullo mediático que desencadenó eclipsase otra exposición —en mi opinión— mucho más sugestiva: “El retorno de lo imaginario. Realismos entre los siglos XIX y XXI”, una lección de “historia crítica del arte” por parte del profesor Juan Luis Moraza, a través de una peculiar museografía, quizá inspirada en didácticas exposiciones itinerantes ensayadas en Rusia tras la revolución bolchevique.

Este retorno a los gabinetes de curiosidades barrocos o a otras sobrecargadas museografías históricas es una típica predilección posmoderna, que podrá explicarse como una reacción frente al *white cube*, pero no pretende acabar con él, sino que también lo asume como una posibilidad más. Frente a la intransigencia con el pasado museístico que mostraron los diseñadores de interiores más fanáticos de la modernidad, eliminando ornamentaciones de estuco, entelados murales y aun los marcos históricos de algunos cuadros, a muchos museólogos y museógrafos críticos nos habría encantado que algunos museos, como el MoMA, o el Museo de Arte de São Paulo, se conservasen para siempre como un testimonio histórico de la museografía setentera, por no hablar de algunos ecomuseos de los años ochenta, que fueron emblemáticos de la “nueva museología” y ahora están siendo renovados o en vías de desaparición. A mí, particularmente, me entusiasma comprobar que cada vez son más los museos que por medio de fotografías, mobiliario museístico antiguo o restituciones parciales,

documentan la historia de la institución y de sus museografías históricas. Es una práctica que constaté hace muchos años en el Ashmolean Museum de Oxford, luego en el Louvre e incluso en el Centro Pompidou —la sala 1 del MNAM ahora se titula *Aux origins du musée*— y que he podido disfrutar también en el Museo Nacional de Costa Rica o en el Museo Nacional de Antropología en México, D. F. Todavía no he podido hallar muchos ejemplos en España, aunque un caso digno de mencionar aquí es la sala titulada Picasso en el Museo Municipal, en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, donde mediante paredes rojo pompeyano y pinturas superpuestas en cuadrería se evoca cómo era el museo decimonónico en el que el niño Pablo Ruiz pasó muchos ratos cuando su padre era responsable del mismo; y me consta que María Bolaños proyecta abrir tres salas sobre “Memoria del Museo”, con las que en el futuro se dará la bienvenida a los visitantes del Museo Nacional Colegio de San Gregorio en Valladolid.

Nunca está más justificada la pasión posmoderna por la autorreflexividad, por el discurso del museo sobre sí mismo, que en casos donde tan interesante, o más, que lo que se expone es el propio museo y sus montajes o las elucubraciones que generan, de las cuales es bueno hacer partícipe al público, para que sea consciente de que lo que ve se podía haber presentado de otra manera. Uno de los más elocuentes ejemplos de esto lo he encontrado en Victoria, Canadá, en la sección de antropología del Royal British Columbia Museum que, sorprendentemente, recibe al visitante con un cuadro bastante mediocre de un tal Rowland Lee pintado en 1892, donde un vicario protes-

tante está jugando a las cartas con un grupo de rufianes en una taberna. Parece excesivo el lugar de honor y el marco dorado que le han otorgado, pero sería muy digno de enmarcar, como florido ejercicio estilístico de museología crítica, su irónico panel explicativo, pues tras comentar que este lienzo estuvo ornamentado durante décadas el interior del Parlamento, hasta que dicha institución lo donó al vecino museo, se hilvanan conjeturas sobre cómo se consideró apropiado tan grosero cuadro para esos dos pomposos destinos y, a falta de argumentaciones fehacientes, se traslada al lector la pregunta: *What do you think?* Lástima que no hayan pensado en colocar allí un buzón, o al menos una dirección electrónica a la que mandar las respuestas, como por cierto sí hacen al otro lado de la frontera, en Seattle (EUA), cuyo espléndido Art Museum tiene otros ejemplos de cartelas que plantean interrogantes al visitante... aunque mejor todavía es la disposición del Museu de Història de Catalunya, al cerrar su recorrido con unos ordenadores para que cada visitante introduzca sus respuestas a las preguntas con las que termina la última parte de su panorama histórico, a las cuales ya me he referido tres párrafos más arriba.

Lo ideal sería que las respuestas recibidas del público fueran mostradas a los visitantes, pues no basta con que los facultativos de museos sustituyan el tono apodíctico de antaño por reflexiones interrogativas y apreciaciones dubitativas; siempre deberían firmar con su nombre los paneles de sala para asumir el carácter subjetivo de su discurso y, por ende, dar también la palabra a los demás. A este respecto, en España quiero destacar de nuevo el

caso del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, pues sus paneles de sala están firmados, y no sólo por personal del museo, sino a veces también por profesionales externos. Esta práctica está ya muy extendida en países donde la museología crítica se ha desarrollado más, sobre todo en museos canadienses, siendo un buen ejemplo la Art Gallery of Greater Victoria, en cuyos muros hay estupendas explicaciones firmadas por la directora y por la conservadora adjunta, pero también otras de expertos ajenos; aunque todavía más llamativo es el caso del MOA de Vancouver, donde algunas vitrinas con materiales de comunidades indígenas llevan la foto y comentario de un miembro de esa comunidad que ha hecho de “curador invitado”, mientras que en el Vancouver Museum he visto algunas secciones, como la dedicada a la historia social en los años cincuenta del siglo XX, donde además de las cartelas explicativas y material bibliográfico consultable *in situ*, dejan unos papeles a disposición de los visitantes para que los fijen en un corcho junto a la vitrina, de manera que los siguientes visitantes puedan leer y compartir esos comentarios cuando vean dicha vitrina.¹⁹²

Esto es un paso decisivo no sólo hacia una mayor pluralidad de discursos sino además en pro de la participación social, pues ya no se trata simplemente de dar la palabra a expertos externos, sino también al público no

especializado. En Latinoamérica un ejemplo donde lo he constatado es la Fundación Teor/ética, cuando en el verano de 2009 presentó su colección permanente en una provocativa exposición donde además de las típicas cartelas identificativas impersonales, había textos firmados por diversas personas que proponían su particular explicación o relato, inspirados por algunas de esas piezas, encargados a través de un concurso público abierto a quienes quisieran escribir sobre ellas. En Europa quizá el mejor caso de estudio es, una vez más, la londinense Tate Gallery, donde por cierto el reglamento interno hace tiempo que recomienda firmar los textos de sala, por más que eso apenas ocurra;¹⁹³ pero en la Tate Modern, gracias al programa The Bigger Picture se han complementado las anónimas cartelas explicativas de algunos cuadros con otras, pegadas al lado, en las que hay comentarios suplementarios firmados por personalidades ajenas al museo, entre quienes no sólo hay profesores y críticos de arte, sino también celebridades, como el cantante Brian Eno; aunque todavía más audaces son tres *listening points* en auriculares instalados junto a tres obras históricas en la Tate Britain donde uno escucha los comentarios de personas procedentes de barrios marginales que han seguido un taller de los servicios educativos gracias a un programa social financiado por la NHS Foundation Trust.

Estos dispositivos interactivos para comunicar comentarios son mucho más sofisticados

192 Sobre estos y otros casos que muestran la aplicación práctica de la museología crítica en Vancouver, remito a Lorente, J. P. (2011), “El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica”, en *HerMus*, núm. 6 (enero-febrero), pp. 112-129, disponible en: (<http://revistahermus.blogspot.com>).

193 Arriaga, Amaia (2010), “Principios y estrategias de comunicación en las galerías Tate. Construyendo conocimiento sobre el arte”, en *AACADigital*, núm. 11 junio, disponible en: (www.aacadigital.com).

dos en muchos museos norteamericanos donde los hay en todo tipo de formatos, consultables desde el teléfono móvil o el iPod, así como audioguías en préstamo específicas para niños, jóvenes o personas con carencias visuales o signoguías para sordos; pero, más allá de la inclusión pasiva de públicos especiales, también se busca por este medio la participación activa de un amplio abanico social como intérpretes del patrimonio. Por ejemplo, el Seattle Art Museum o el MoMA de Nueva York ofrecen gratuitamente a todos sus visitantes audioguías explicativas de piezas escogidas de la colección a cargo de una gran diversidad de comentaristas: ante todo, los propios responsables del museo, pero también empleados del mismo en tareas básicas, además de artistas, críticos de arte, profesores universitarios u otros expertos externos. A menudo, estas audioguías se pueden bajar de la web de esos museos para escucharlas también en casa. En España aún no conozco nada similar, salvo las videograbaciones de críticas a algunas salas de la exposición de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, protagonizadas por el artista conceptual Isidro Valcárcel Medina, colgadas desde enero de 2011 en un lugar bastante recóndito del portal institucional, que los interesados nos vamos recomendando (http://radio.museoreinasofia.es/spip.php?page=archivo&lang=es&idcategoria=17#archivo_categorias).

Ahora bien, en el MoMA, además, la web del museo permite, mediante podcast, enviarles algunos comentarios grabados sobre obras de su colección que, si son admitidos por los responsables del museo, serán añadidos a la lista de explicaciones orales ofrecidas al público internauta. En

realidad, la reivindicación de los museólogos críticos demandando museos que funcionen como foros de discusión e intercambio de discursos plurales se está haciendo realidad gracias, sobre todo, a internet, por medio de blogs, Facebook u otras redes sociales en la época de la web 2.0, donde el discurso unidireccional del museo al público se está sustituyendo por comunicaciones interactivas de los usuarios con el museo o entre sí mismos.

REFERENCIAS

- Lorente, Jesús Pedro (2011), "El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos", en *Revista Museo y Territorio*, núm. 4, Málaga, pp. 124-132.

Tendências museográficas na Europa e América Latina

Cícero Antônio F. de Almeida

Brasil

Analisar as práticas museográficas no Brasil, de forma a debater as convergências e as divergências que caracterizam o exercício da museografia no âmbito da Latino-América, conforme preconiza o programa do Quarto Seminário Permanente de Museologia na América Latina, é um desafio de grande fôlego. Basta lembrar que a história dos museus no Brasil está submersa na lógica da diversidade e da desigualdade de condições técnicas e econômicas entre as diversas regiões do país, na falta de equipes especializadas na maioria das instituições museais, dentre outras questões. Qualquer modelo simplista de análise tornar-se-ia, nestas condições, impreciso, e correria o risco de derivar em conclusões desviantes ou genéricas.

De uma forma geral, a trajetória de uma museografia brasileira, bem como das tendências que se sobressaem na atualidade, ainda

precisa ser objeto de estudo mais aprofundado. Pouquíssimos trabalhos foram realizados neste âmbito, e somente nos últimos anos o tema tem sido abordado em encontros especializados.

Por outro lado, devemos ressaltar que o conceito de museografia (no Brasil o termo tem perdido espaço para a expressão “expografia”, de tradição anglo-saxônica) envolve um complexo de atividades e conhecimentos, que estão em permanente adaptação às novas realidades, na medida em que as próprias práticas de conservação e de valorização do patrimônio musealizado sofreram profundas alterações nas últimas décadas. A complexidade de análise também advém da multiplicidade de questões que envolvem a essência da museografia, como a necessidade de proteção física e preservação dos acervos dos potenciais riscos, a adaptação aos espaços arquitetônicos e aos discursos expositivos, dentre outras.

A própria noção de exposição em museus sofreu profundas alterações, especialmente se considerarmos que a própria presença de um público visitante não era tratada como fator essencial e indispensável para as instituições museais durante todo o século XIX e até as primeiras décadas do século XX no Brasil. Visitar um museu era tarefa para especialistas, iniciados, razão pela qual as salas de exposições mais pareciam laboratórios e gabinetes de estudo, sem qualquer preocupação de natureza comunicacional. Foram as grandes rupturas de paradigma registradas basicamente a partir da segunda metade do século XX que contribuíram para uma nova concepção de museu, destacando sua função social, que acabaram por modificar a imagem de lugar das “coisas velhas”, das vitrines “empoeiradas”, para um território promotor e instigador de novas idéias, de novas percepções. Os museus são atualmente instituições sintonizadas com a contemporaneidade, talvez um dos principais territórios simbólicos do mundo ocidental. Nos museus estão configuradas questões típicas da modernidade, como o direito à informação e à memória, situação bastante diferente do panorama dos espaços sonolentos, frios e distantes, dos objetos “encantados” que não podem ser tocados. Pelo menos assim acreditamos.

Ainda que o termo museografia venha sendo empregado desde o século XVIII, como conjunto de ações práticas necessárias à administração de uma coleção de museu, como inventário e conservação, sua difusão enquanto “disciplina voltada ao aprimoramento do processo de comunicação nos museus, viabilizando a fruição dos bens culturais numa perspectiva de

educação permanente, respeitando e valorizando as realidades socioculturais específicas do meio onde está inserido”¹⁹⁴ é bastante recente.

Portanto, para o desenvolvimento das idéias propostas, optei pela noção de “cenários”, ou seja, conjunturas que podem traduzir melhor os momentos e situações significativas para a compreensão de como a museografia se constituiu e ainda se constitui no Brasil.

Certamente outras tantas questões concernentes às práticas museográficas no Brasil serão esquecidas neste exercício. Para orientar os debates, lembro que os primeiros cinco cenários estão localizados no tempo e no espaço, e servem aqui para contribuir na construção de um amplo panorama da museografia brasileira. Os demais podem ser considerados de longa duração, que traduzem a atualidade do debate. Conforme ficará indicado no cenário 6, podemos considerar que foi no contexto dos anos de 1960 e 1970 que se implantou, de maneira clara e objetiva, uma tradição museológica e museográfica em nosso país, cujas matrizes podem ser sentidas no cenário atual. Os cinco últimos cenários, portanto, servem de reflexão sobre a contemporaneidade da questão, pois tratam de elementos atualmente essenciais: a criação dos museus de antropologia e etnografia nos anos de 1970, a influência direta dos processos de redemocratização política do país após meados dos anos de 1980, que levaram ao alargamento da noção de patrimônio cultural e ao conseqüente surgi-

194 Almeida, Cícero Antônio Fonseca de, “Apresentação”. (1997: V), in “Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural”, Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Organização dos Estados Americanos.

mento de movimentos sociais no cenário museológico, a exagerada “teatralização” arquitetônica das novas estruturas museais a partir dos anos de 1990, tributárias da necessidade de massificação das atividades culturais e de reformatação dos espaços urbanos, e as novas tecnologias de informação alterando as formas de comunicação na contemporaneidade.

Compreender a trajetória das práticas museográficas, de suas rupturas e permanências, faz parte do complexo entendimento da própria história dos museus, o que mostra o tamanho do desafio desta mesa. Todos, no entanto, são partes de um quebra-cabeça sobre o tema. Espero, com isso, tornar o debate mais ágil e compreensível.

1º CENÁRIO

AS EXPOSIÇÕES COMO UMA MERA EXTENSÃO DOS LABORATÓRIOS E GABINETES DE ESTUDO; O FENÔMENO DO MUSEU NA LATINO-AMÉRICA COMO TRANSPOSIÇÃO DOS MODELOS HEGEMÔNICOS EUROPEUS

Devemos recordar que o fenômeno de implantação dos primeiros museus no Brasil é resultado de uma operação de transposição dos modelos europeus, que perduraram no país até as primeiras décadas do século XX. Portanto, a análise de uma museografia brasileira nessas condições se confunde com a própria análise das relações de dependência e de subordinação no campo da museologia. Os museus, na condição de subprodutos desta relação de subordinação, se consolidaram como “cópias possíveis” do que se passava no Velho Mundo.

A criação dos primeiros museus brasileiros esteve diretamente relacionada com o projeto iluminista português de dotar as cidades da colônia dos requisitos indispensáveis a toda cidade-capital, síntese dos novos conceitos de progresso e de civilidade. Assim surgiu o Gabinete de História Natural do Rio de Janeiro¹⁹⁵, aproximadamente entre 1779 e 1781. Também conhecido por “Casa dos Pássaros”, devido à grande quantidade de exemplares de aves “empalhadas”, o Gabinete era mais uma

¹⁹⁵ Sobre sua denominação foram encontradas várias versões, como Casa de História Natural, Museu de História Natural, além da popular “Casa dos Pássaros”. Estamos adotando a referência contida na documentação do vice-rei Luiz de Vasconcelos.

ferramenta incluída no rol do imaginário iluminista português, ao lado de jardins, parques, chafarizes e monumentos. Dentre suas missões estava a de enviar para o Museu de História Natural de Lisboa espécimes coletados no país, para a ampliação e diversificação da coleção daquela instituição.

A mudança da Família Real portuguesa para o Brasil, em 1808, foi um divisor de águas fundamental para o incremento das atividades intelectuais, artísticas e científicas no país. Dentre as primeiras iniciativas do Príncipe Regente português neste contexto podemos destacar a criação do Real Horto (1808), do Museu da Academia Militar (1810), e da Real Biblioteca (1810). Para a formação do acervo do novo museu da Academia Militar foi utilizada a coleção mineralógica adquirida na Alemanha, originariamente pertencente ao célebre mineralogista Werner, destinada aos alunos do curso de formação militar, além de algumas peças que teriam pertencido à Casa dos Pássaros, extinta em 1813.

Em 6 de junho de 1818, o Príncipe Regente d. João VI criou o Museu Real (atual Museu Nacional, no Rio de Janeiro), cujo objetivo era o de “propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, (...) que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes”. Mesmo sofrendo transformações sociais e políticas, verificadas principalmente após a declaração de Independência (1822) e, em especial, após o início do Segundo Reinado (1842-1889), o processo de criação de museus no Brasil ao longo do século XIX ainda permaneceu tributário dos últimos anos do período colonial.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Em 1862 foi criado o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano; em 1866 foi criada a Socie-

Os conceitos museográficos adotados nos primeiros museus brasileiros, portanto, estavam baseados na tradição dos museus europeus de história natural que, por sua vez, eram herdeiros da tradição nascida nos Gabinetes de Curiosidades, criados a partir do final do século XV. Como já referido acima, a preocupação com a visitação pública dos espaços museais não estava entre as prioridades das instituições, o que fazia das exposições uma mera extensão dos laboratórios de ciências naturais, organizadas a partir do uso de estantes-mapotecas-vitrines. Essas clássicas peças de mobiliário utilizadas em diversos países no período serviam, ao mesmo tempo, para armazenar espécimes de estudo, guardar livros e cadernos de anotação, e expor alguns poucos objetos, protegidos por vidros. Aliás, deve ser lembrado que o Museu Real só abriu suas portas ao público três após a sua criação.

dade Filomática, futuro Museu Paraense (1867), um dos mais importantes museus de história natural do país, ainda em funcionamento (atual Museu Goeldi); em 1874 o Museu Paranaense, criado como museu particular e entregue à administração da província em 1883; em 1876 foi criado o Museu de Mineralogia, ligado à Escola de Minas e, completando o cenário dos museus brasileiros no século XIX, no campo da história natural, temos o Museu Paulista, criado em 1895, estabelecido no edifício-monumento do Ipiranga, em São Paulo



Figura 1.
Armários e vitrines
do Museu Goeldi
(Belém/PA), c. 1910.



Figura 2.
Vitrines-armários utilizadas
simultaneamente para
a guarda do acervo
e exposição. Museu
Nacional (Rio de Janeiro),
década de 1920.

2º CENÁRIO

OS SALÕES DE BELAS ARTES E AS “EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS” NA GÊNESE DAS EXPOSIÇÕES DE CARÁTER PÚBLICO

No que concerne à criação dos primeiros museus de arte no Brasil, devemos ressaltar a importância da chegada ao país, em 1816, da Missão Artística Francesa, formada por artistas e artífices convidados por dom João VI para implantar um sistema de estudo de arte no Brasil. A pinacoteca da Academia, criada ainda em 1816, formada pelos núcleos trazidos pela Família Real e pela própria Missão, foi a primeira coleção pública de arte no Brasil, base do atual Museu Nacional de Belas Artes.

Os salões gerais de Belas Artes, organizados pela Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1829, de caráter público, reuniam inicialmente artistas da própria academia, sendo posteriormente (a partir de 1840) abertos a artistas formados em outras escolas e ateliês. Tiveram uma forte influência na maneira como se começou a conceber as primeiras montagens de exposições de arte no Brasil. A boa afluência de público às exposições contribuiu para cultivar o gosto pelas exposições de arte. Os salões de artes e os museus parisienses foram referência tanto para a disposição das obras quanto para a formatação dos catálogos.

As grandes exposições universais, que ocorreram com frequência na segunda metade do século XIX, foram outro fator determinante na definição dos conceitos de montagem de exposições nos museus brasileiros, como de resto em todo o mundo. As exposições universais inseri-

ram definitivamente os modos tradicionais de expor no universo dos espetáculos de grande apelo público, destinados principalmente a valorizar as inovações tecnológicas advindas da Revolução Industrial. A Exposição Universal no “Palácio de Cristal”, em Londres (1851) foi, sem dúvida, um marco inicial nesta nova fase. A construção de um prédio especialmente destinado a abrigar os trabalhos da indústria de diversas nações, associada à necessidade de promover a venda de produtos, foi uma novidade do campo da comunicação com o público. O espaço expositivo, com toda sua intencional monumentalidade, e as novas formas de construir uma exposição —com preocupação centrada em suportes adequados aos objetos da indústria e nos textos explicativos dos produtos— influenciaram definitivamente o que poderíamos chamar de uma moderna museografia. As exposições universais elevaram o fenômeno das exposições a grandes eventos de comunicação de massa.



Figura 3.
Vista de uma das salas
do Salão de Artes
de Paris, 1853.



Figura 4.
No século XIX e início do
século XX eram comuns
as exposições e salões
organizados em ateliês
particulares, seguindo o
rastro do sucesso dos salões
parisienses. Na imagem
vemos uma exposição
no ateliê particular do
pintor Pedro Alexandrino
(década de 1910).

3º CENÁRIO

OS NOVOS TERRITÓRIOS DA AFIRMAÇÃO DAS IDENTIDADES NACIONAIS: O MUSEU E A PRODUÇÃO DE DISCURSOS NACIONALISTAS

Ainda no século XIX os museus, a partir do nascimento dos recém-criados estados nacionais na Europa e nas Américas, começaram a se transformar em territórios da afirmação da identidade nacional, tão necessária à consolidação simbólica dos novos poderes instituídos. No Brasil este fenômeno se desenvolveu principalmente a partir da implantação do regime republicano (15/11/1889), sobretudo nos anos de 1920. Os objetos passam a cumprir um ritual de valor testemunhal, repletos de bravura heróica de militares, nobres e políticos, e os museus passam a se preocupar com a produção de discursos, alterando alguns princípios empregados nas instituições de história natural e de arte. As salas recebiam o nome dos principais personagens de referência, ou de batalhas vencidas, e mais pareciam santuários de adoração. Mesmo assim não se pode dizer que os museus estavam preocupados com o público, que continuava composto por um pequeno extrato social, especialmente no caso brasileiro, cuja sociedade manteve-se rigidamente estratificada até o final do Império, pois que contava com um grande contingente de escravos.

Com a implantação do regime republicano no Brasil, a idéia de criação de museus passou a ser impregnada pelos ideais de Progresso e de Instrução Pública, de “educação do povo”, e da construção simbólica do novo regi-

me, criado sem o clamor popular e carente de legitimidade. Esses valores se contrapunham à tradição museológica voltada à propagação dos conhecimentos de História Natural como caminho “civilizatório” e de unidade territorial, projeto seguido com afinco pelo regime monárquico. Mesmo nos museus que continuaram concentrados nas coleções de História Natural, houve uma ruptura no caráter enciclopédico, e uma valorização das peculiaridades das províncias onde estavam instalados, ou seja, uma “territorialização” dos museus, como um reflexo de um novo pacto federalista pós-republicano.

Os anos de 1920 e 1930 no Brasil marcaram a entrada definitiva dos museus no cenário das instituições constituidoras de um caráter nacional, ainda que, em certos casos, seguindo modelos e padrões de análise de nosso processo histórico criados a partir do olhar colonizador. Buscava-se, pela primeira vez no país, uma legítima “brasilidade”, que teve marcante influência na reformulação e criação de museus. A intelectualidade brasileira, que no final do século XIX mostrava pessimismo em relação às possibilidades nativas e seus grupos étnicos “inferiores”, como os afro-descendentes e índios, muito distantes de uma “raça superior” branca européia, começa a se enveredar por novas experiências nacionalistas, especialmente no campo da literatura, da música e das artes plásticas.

No entanto, o processo de afirmação de uma identidade nacional legítima foi objeto de disputas internas, e os museus serviram de cenários privilegiados, como o Museu Histórico Nacional, criado em 1922 —considerado o primeiro museu dedicado inteiramente à história no Brasil—, que se baseava na tradição do Im-



pério e de sua gente nobre, e o Museu Paulista, criado no final do século XIX como um museu de história natural, mas que foi se “historicizando” ao longo dos anos de 1920 e 1930, com o objetivo de reforçar o papel das elites paulista na construção nacional. Ao longo das duas décadas seguintes diversos museus de história regional foram criados, sempre buscando legitimar grupos sociais locais e ressaltar sua contribuição para a história nacional.

Figura 5.
Sala dedicada ao Reinado de D. Pedro I no Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro), década de 1930.



Figura 6.
O Salão de Honra do Museu Paulista (São Paulo) na década de 1930, com destaque para a pintura de Pedro Américo “Independência ou Morte”, executada em 1888.

4º CENÁRIO

A “DESCOBERTA” DA FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS E SEUS REFLEXOS NAS EXPOSIÇÕES

Ainda que refratários a grandes mudanças, os museus brasileiros começaram nos anos de 1920 e 1930 um lento movimento que procurava valorizar o caráter pedagógico das exposições, incentivando especialmente a visita de grupos de estudantes. Alguns especialistas brasileiros conheceram de perto as experiências norte-americanas no campo, e introduziram a novidade em seus museus, o que obrigou uma alteração nos conceitos formais de exposição, que agora deveriam adotar uma nova postura no que concernia à linguagem e à forma de apresentar os objetos, quebrando o rigor das explicações científicas —típicas dos primeiros museus de história natural— e substituindo-as por textos didáticos, acompanhados de imagens e quadros explicativos. São realizadas com mais frequência visitas orientadas nas mostras dos museus. Este movimento só vai se firmar no Brasil nos anos de 1950, que teve como marco o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus (1958).

Uma das especialistas brasileiras que entrou em contato com a experiência norte-americana foi Bertha Lutz, cientista e principal ativista do movimento feminista no Brasil, à época atuando no setor de Botânica do Museu Nacional. Em sua terceira viagem aos Estados Unidos, no ano de 1932, conheceu o funcionamento dos departamentos e serviços educativos mantidos pelos museus norte-americanos, e

escreveu um extenso relatório de viagem, onde ressaltava com entusiasmo a “teoria nova do museu”, que se consolidou ao longo das duas primeiras décadas do século XX, influência direta do pensamento de William Flower, diretor do Departamento de História Natural do Museu Britânico entre 1884 e 1898. O conceito não era corrente no Brasil, restrito a pequenos círculos de profissionais. No capítulo “A evolução do museu”, Bertha assim resumiu esse conjunto de mudanças: “na realidade, até as últimas décadas, os museus tinham descurado um tanto o aspecto popular de sua função educativa. (...) As coleções eram organizadas de modo a facilitar as investigações científicas, não obstante a aridez desta modalidade de exposição. Por grande favor admitia-se o público a percorrer as salas e ler os rótulos anexados aos espécimes (...), e nos museus de arte, ao nome do autor da obra, sua data de nascimento e de morte. Agora não é mais assim. O museu contemporâneo está começando a adquirir consciência de seu papel de esclarecedor da massa do povo e a envidar todos os esforços nesse sentido”.¹⁹⁷

197 Lutz, Bertha Maria Julia.(2008: 31), *A função educativa dos museus*; Organizadores: Guilherme Gantois de Miranda, Maria José Veloso da Costa Santos, Sílvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca, Rio de Janeiro, Museu Nacional, Niterói, Muraquitã.



Figura 7.
Imagem extraída do
relatório de viagem
de Bertha Lutz aos
Estados Unidos, onde
aparece um grupo de
estudantes no Brooklyn
Children's Museum.

5º CENÁRIO

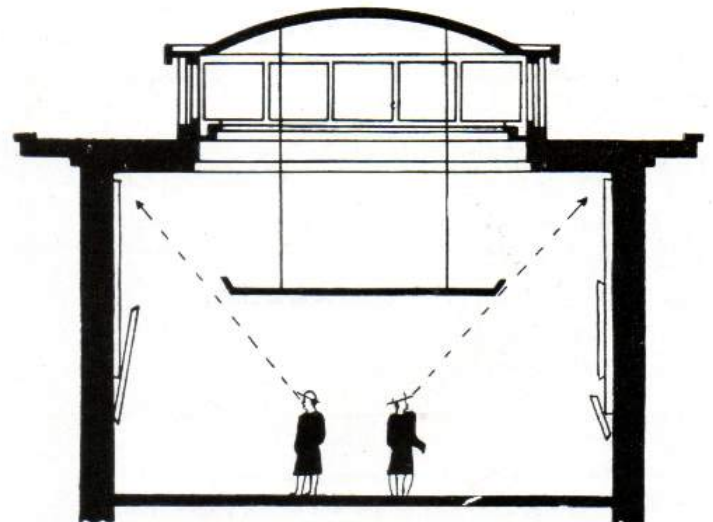
A IMPLANTAÇÃO DA FORMAÇÃO EM MUSEOLOGIA NO BRASIL E O INÍCIO DE UMA MUSEOGRAFIA “ERUDITA”

A primeira formação em Museologia no Brasil começou através da criação do “Curso Técnico de Museus”, em 1932, vinculado ao Museu Histórico Nacional. Criado pelo diretor do Museu, Gustavo Barroso, o curso tinha uma disciplina central, chamada “Técnica de Museus”, dividida em cinco grandes áreas: organização, arrumação, catalogação, restauração e classificação de objetos. O Curso de Museus influenciou fortemente as primeiras gerações de museólogos brasileiros, e estava baseado na tradição museológica francesa. Em 1945, Barroso escreveu o livro “Introdução à Técnica de Museus”, e vale citar as definições acerca de Museologia e Museografia encontradas na Introdução do livro: “chama-se Museologia o estudo científico de tudo o que se refere aos museus, no sentido de organizá-los, dirigi-los, classificar e restauração os seus objetos. O termo é recente e resultou dos trabalhos técnicos realizados nos últimos decênios sobre a matéria. A Museologia abarca âmbito mais vasto que a Museografia, que dela faz parte, pois é natural que a simples descrição dos Museus se enquadre nas fronteiras da Ciência dos Museus. Museólogo, portanto, é o técnico ou entendido em Museus”.

Barroso dedicou parte do 1º volume de sua obra, “Parte Geral e Parte Básica”, a apontar princípios de montagem de exposições, cujos elementos fundamentais estavam centra-

dos no chamado “efeito estético dos próprios objetos”, “efeito estético de sua colocação”, “facilidade de visão e exame pelo público”, “boa e clara etiquetagem” e “defesa dos mesmos contra descuidos de visitantes e roubos”, além de condições de natureza pessoal, como “bom gosto”, “erudição”, dentre outras.

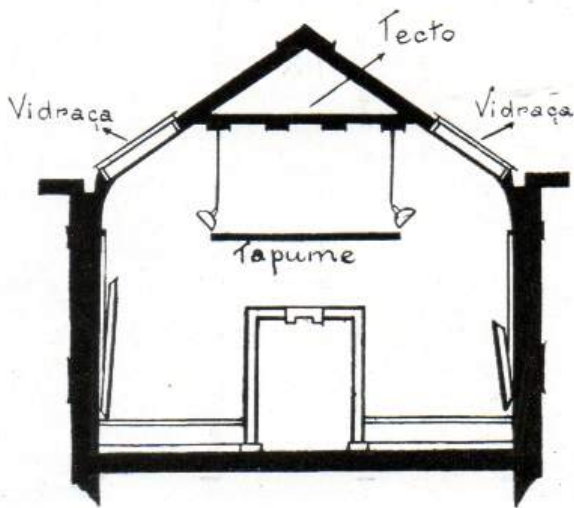
Barroso cita diversos museus europeus, e alguns norte-americanos, que serviram de exemplo na montagem do Museu Histórico Nacional, e apresenta um conjunto de fotografias de referência sobre criação de vitrines, distribuição de objetos pelas salas, uso de iluminação natural e artificial etc.



Iluminação por meio de claraboia, com vidros verticais poligonais, no Museu das Colônias, de Paris, sistema Laprade.

6º CENÁRIO

ANOS 60 E 70: RUPTURAS, INOVAÇÕES E O NASCIMENTO DE UMA MUSEOLOGIA E DE UMA MUSEOGRAFIA BRASILEIRA



Dispositivos de iluminação direta por cima, com difusores, sistema Fortuny.

Figura 8.
Página do livro "Introdução à Técnica de Museus", de Gustavo Barroso (1945), com desenho esquemático sobre o uso de iluminação natural em museus.

Nas décadas de 1960 e 1970 o modelo "renascentista" de museus, ainda sobrevivente, passou a ser contestado. Como paradigma de mudança temos o conceito de "Museu Integral", preocupado com a totalidade dos problemas da sociedade e com a inserção crescente da diversidade das expressões culturais, difundido na chamada "Mesa Redonda de Santiago do Chile" (1972).

A preocupação da Museologia começa a deslocar-se do "objeto" para o "sujeito" e a sociedade a qual ele pertence, valorizando a cultura não apenas entendida como traço de erudição, mas como marca da trajetória humana, transformação contínua da realidade, registro eloqüente de identidade dos povos. Novidades que alteraram profundamente os conceitos das exposições.

O papel exercido pelo pensamento de educador brasileiro Paulo Freire nas novas experiências de museus no período foi marcante, através do conceito de "conscientização", da transformação do homem-objeto em homem-sujeito, como assinalou Hugues de Varine em 1979, na época em que exercia a direção do Conselho Internacional dos Museus. Varine formulou uma das metáforas mais importantes na mudança de paradigma dos museus no final da década de 1970: "o museu como finalidade, o museu como objetivo, é a universidade popular, a universidade para o povo através dos objetos. O que numa universidade normal

é a linguagem das palavras e em última instância a linguagem dos sinais escritos, no caso do museu converte-se em linguagem dos objetos, do concreto”.¹⁹⁸

A década de 1970 marca a definitiva valorização dos museus de antropologia e etnografia no Brasil, um ponto importantíssimo para o nascimento de uma museologia brasileira. Surge um novo e estimulante desafio museográfico: valorizar um rico e complexo acervo ligado às tradições de diversos segmentos sociais até então “invisíveis” nos grandes museus. O Museu do Homem do Nordeste, criado em 1979, no âmbito da Fundação Joaquim Nabuco (Recife), é um exemplo desta fase. A criação da Fundação, sob a idealização do antropólogo Gilberto Freyre, trazia em sua origem uma preocupação centrada na realidade socioeconômica das regiões norte e nordeste do país, e previa a criação de um “museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira”.¹⁹⁹ A idealização do Museu do Homem do Nordeste teve inspiração direta na experiência do Museu do Homem de Paris, a despeito da crítica que se fazia de seu excessivo “eurocentrismo”. A montagem da exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste foi entregue ao designer Aloísio Magalhães, um dos principais intelectuais brasileiros ligados ao universo do patrimônio cultural, criador do Centro Nacional de Referência Cultural e da Fundação Nacional Pró-memória.

198 Varine-Bohan, Hugues de (1979: 19), *Os museus no mundo*, Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil.

199 O Museu do Homem do Nordeste (2000: 5), São Paulo, Banco Safra.

Aproveito para fazer uma citação importante, e não apenas por estar na Cidade do México. As mudanças ocorridas na Museologia e na Museografia mexicana nos anos de 1970 e 1980 influenciaram o pensamento museológico em nosso país. Alguns exemplos foram disseminados entre os profissionais brasileiros, como a nova proposta conceitual e museográfica do Museu Nacional de Antropologia e a disseminação dos museus comunitários. Podemos arriscar dizer que foi inaugurada nos anos de 1970 não apenas uma museografia brasileira, mas também uma museografia latino-americana.

Também influenciaram novas posturas na Museologia brasileira os exemplos verificados em países como o Canadá, especialmente com o Museu da Civilização (Quebec) e o Museu de Antropologia e História (Montreal), cuja museografia trazia elementos de emoção, tão simpáticos ao nosso visitante. A reformulação da exposição de longa duração do Museu de Folclore na década de 1980 também é um bom exemplo do período, cuja linha conceitual focalizava o homem brasileiro através dos aspectos da vida em sociedade, o que implicou em grandes mudanças no fazer museográfico. O uso de vitrines foi praticamente abolido, as ambientações dominavam o ambiente de exposição de forma a simular os contextos de uso original dos objetos. Mais uma vez a opção por “tocar” na emoção do visitante foi privilegiada. Aqui lembramos o papel da designer Gisela Magalhães, uma das especialistas que maior influência na museografia brasileira nos anos seguintes. A concepção do Museu de Folclore teve estreitos laços com o projeto implantado no Museu de Artes e Tradições Populares de Paris.

Como conseqüência direta da valorização dos museus antropológicos e etnográficos, começam a ser valorizados nos museus brasileiros temas ligados ao imaginário popular no campo das artes, ciências, religião, lazer etc. A museografia ganha força nesta tipologia de museu, através do despojamento das montagens, do uso de materiais alternativos, do recurso da policromia etc., facilitados pelos temas recortados, que estavam mais próximos do dia-a-dia do público. Surgem os primeiros especialistas em museografia no país, oriundos da formação de programação visual e arquitetura, que começam a trabalhar nos museus públicos. Estes se dedicam exclusivamente às

atividades museográficas, trabalho que era, até então, uma simples extensão da conceituação das exposições, com uso das chamadas regras de “bom gosto”.

O recém-criado Museu de Artes e Ofícios também está impregnado destas características. Seu acervo trata do universo do trabalho e dos antigos ofícios, tema até então pouco trabalhado, tratado de forma a integrar a dinâmica discursiva que mistura objetos originais, cópias, reconstituições, além do emprego de multimídia. Para abrigar o Museu foi restaurada a antiga estação ferroviária da cidade de Belo Horizonte, e o Museu serviu de elemento de remodelação urbana e valorização da região central da cidade, bastante degradado após a diminuição drástica da circulação de trens. Mas devemos esclarecer que o projeto foi entregue ao museógrafo francês Pierre Catel.

Também podemos citar neste cenário, como exemplos para discussão, o Museu do Círio de Nazaré (Belém), que trata de uma das maiores festas religiosas do país, o Museu do Futebol (São Paulo) e o Museu da Língua Portuguesa (São Paulo).



Figura 9.
Sala dedicada às feiras e aos mercados populares, do Museu de Folclore Edison Carneiro (Rio de Janeiro), na década de 1990.



Figura 10.
Vitrine do Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro) contendo objetos diversos relacionados à religiosidade em Minas Gerais no século XVIII (1995).

7º CENÁRIO

A REDEMOCRATIZAÇÃO E O ALARGAMENTO DA NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL NA VIDA DOS MUSEUS BRASILEIROS

As exposições nos museus de história, ainda baseadas na lógica celebrativa implantada nos anos de afirmação nacionalista, tese reforçada pelos governos militares desde o golpe de estado de 1964, passam por grandes transformações no início da década de 1980. Aliada a uma nova concepção de análise do fenômeno histórico – onde predominam os “tempos” ou “conjunturas”, em substituição ao registro linear cronológico – as exposições de história também incorporam as ambientações cenográficas, os acervos “operacionais”, as vitrines “aquários”, dentre outras modalidades. O Museu Histórico Nacional volta ao cenário como exemplo desta mudança de conceito de museografia aplicada a museus de história. Devemos também relacionar as mudanças nos museus de história com o desgaste do regime autoritário no Brasil em meados dos anos de 1980, que propiciou uma alteração de atuação dos órgãos responsáveis pelas políticas públicas de preservação, e o alargamento dos conceitos de patrimônio cultural. Um novo diálogo começava a ser travado no Brasil no campo da preservação. Uma nova liberdade também começava a deixar suas marcas no desenho formal das exposições.

Neste período são reconhecidas novas categorias de bens “patrimoniáveis”, que recebem a chancela do tombamento,²⁰⁰ situação

que vai ter reflexo na atuação dos museus. Passam a ser protegidos pelo Estado Brasileiro bens “recentes” ligados à industrialização (fábricas e vilas operárias), ao comércio (mercados), aos meios de transporte, ao abastecimento, ao lazer (cinemas, teatros, estádios de futebol), às ciências e à medicina, bem como os bens oriundos das correntes migratórias (alemã, japonesa e italiana) e de etnias variadas (indígenas e afro-descendentes). Fica, portanto, explícita uma relação entre democratização e novos conceitos de patrimônio e aumento da participação da sociedade.

200 Expressão que se utiliza no Brasil para identificar os bens protegidos legalmente pelos órgãos públicos de proteção ao patrimônio cultural, a partir do Decreto-Lei 25, de 1937, que instituiu o tombamento no Brasil.



Figura 11.
Reconstituição de um
armazém dito de “secos
e molhados” comum
nas pequenas cidades
brasileiras no Museu
de Artes e Ofícios
(Belo Horizonte).



Figura 12.
Diorama representação
a tradição da pesca dos
primeiros japoneses
residentes no Brasil, do
Museu da Imigração
Japonesa (São Paulo).

8º CENÁRIO

OS MUSEUS COMO OBJETO DE DESEJO DA ARQUITETURA MODERNA E NOVOS “TEATROS DA CONSCIÊNCIA”

Desde meados dos anos de 1930 que os museus se transformaram em objetos de desejo da moderna arquitetura. Uma variedade de tipologias marcaria daí por diante os museus em todo o mundo, desde o Guggenheim em New York, projeto inovador de F. L. Wright, com sua galeria contínua em espiral descendente, até o surpreendente edifício multifacetado do Museu Quai Branly, de J. Nouvel. No Brasil, os exemplos iniciais foram o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949).

Na década de 1990 surgem museus que podem ser chamados de “novos teatros da consciência”, como os de Robben Island (uma antiga prisão política na África do Sul), do Holocausto em Washington e o Museu Judeu em Berlim. Segundo Michael Kimmelman, “servem de memoriais para o sofrimento, lugares aonde vamos para contemplar nossos pecados e até mesmo derramar uma lágrima enquanto admiramos a arquitetura”.²⁰¹ Esse “teatro-museu” revalorizou a arquitetura como forma de expressão, levando, em certos casos, o prédio a se tornar o elemento central, em detrimento até mesmo da existência de coleções. A preocupação com o acervo passou a ser resolvida através de empréstimos temporários ou mesmo aluguel de

objetos. Arquitetos e curadores ocupam lugar de destaque no novo cenário museográfico.

Vale lembrar que o modernismo na arquitetura brasileira foi formalmente inaugurado com o projeto do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, cujo risco original foi entregue a Le Corbusier, e o projeto desenvolvido pelos principais nomes da nova arquitetura, especialmente Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Reidy. O edifício é considerado um marco no estabelecimento da arquitetura moderna brasileira, e sua construção ocorreu entre 1936 e 1945.

Prédio e exposições passaram, em alguns casos, a manter uma relação de simbiose. Um caso exemplar está ligado ao novo espaço expositivo do Museu de Arte de São Paulo, criado pela arquiteta Lina Bo Bardi, também encarregada do projeto da nova sede do Museu, inaugurada em 1968. Lina concebeu a exposição do MASP a partir do uso preponderante do concreto e do vidro. Usando a liberdade que o espaço permitia, Lina distribuiu o acervo pela sala de exposição sem o uso de divisórias, e criou um sistema de fixação dos quadros utilizando uma base rígida de concreto completada por uma lâmina de vidro.

Nos últimos quinze anos no Brasil um conjunto de novos prédios foi construído para abrigar museus, muitas vezes sem mesmo a existência de coleções, o que reforça as questões apontadas acima. Podemos citar o Museu Brasileiro da Escultura (1995, São Paulo), o Museu de Arte Contemporânea (1996, Niterói), o Museu Oscar Niemeyer (2002, Curitiba), o Museu Iberê Camargo (2008, Porto Alegre), e a Galeria Adriana Varejão (2008, Brumadinho). A proximidade da Copa do Mundo de Futebol, e

201 Kimmelman, Michael, (2001), “O futuro dos museus no século 21”, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set.

da Olimpíada de 2016, transformou a cidade do Rio num canteiro de “obras museológicas”, seguindo a velha tradição de que os museus emprestam “capital simbólico” às cidades. Podemos citar pelo menos quatro grandes projetos: Museu do Meio Ambiente, Museu da Imagem e do Som, Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã, este último entregue a Santiago Calatrava.



Figura 13.
Museografia criada por Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo, integrando os materiais das vitrines à arquitetura do prédio, como o vidro e o concreto armado (1968).

9º CENÁRIO

AS NOVAS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO NOS MUSEUS

No final dos anos de 1980 começa a surgir o emprego de novas tecnologias a serviço das linguagens museais. Devemos lembrar que as primeiras utilizações de multimídias em exposições (ou seja, a interação de vários meios, especialmente imagens, textos, vídeos e sons) vêm de antes da utilização da informática. Começou com o audiovisual e as sonorizações. Depois o CD-ROM, que era uma mídia lida apenas na memória dos computadores (*read only memory*). Depois o CD interativo, ainda com capacidade restrita de informações.

A multimídia nas exposições será um fenômeno bastante intenso já no início do atual século, graças ao novo corolário de possibilidades tecnológicas que surgiram no limiar do milênio, impensáveis até bem pouco tempo. Creio que ainda estamos num processo de adaptação a esta nova realidade, e não temos, no momento, distanciamento necessário para dimensionar o real impacto das novas tecnologias nos museus. Podemos, entretanto, considerar, a despeito dos custos de implantação e de manutenção, que os novos recursos tecnológicos de informação e mediação são uma tendência forte, com alguns exemplos referenciais: o Museu da Língua Portuguesa e, mais recentemente, o Museu do Futebol. Estes projetos, em sua maioria, são entregues a museógrafos que “assinam” o projeto, ao lado dos curadores científicos. Esses são os personagens de destaque da recente museografia brasileira.



Figura 14.
Interior do Museu da
Língua Portuguesa
(São Paulo), onde
podemos notar as vitrines
conjugadas à terminais
interativos de consulta.

10º CENÁRIO

MUSEUS E MOVIMENTOS SOCIAIS E SURGIMENTO DE UMA MUSEOGRAFIA “ESPONTÂNEA”

Outro fenômeno mais recente no Brasil refere-se ao surgimento de iniciativas espontâneas de criação de novos museus, nascidos a partir da articulação de movimentos populares organizados, não mais conduzidas unicamente pelos poderes públicos. Uma explicação para tal fenômeno é que os museus passaram a ser percebidos e reivindicados como um direito essencial (até então negado à maioria), como um espaço contemporâneo de participação e de reação. A Política Nacional de Museus, adotada pelo Governo Federal a partir de 2003, reconheceu e fortaleceu essas iniciativas, com diversos programas específicos, como os Pontos de Memória.

Uma museografia “espontânea” começa a ser identificada, que busca estimular o público a (re)conhecer e valorizar objetos que, em sua maioria, provém de seu próprio dia-a-dia, que estão em suas casas, e que se apresentam com o despojamento necessário. Os museógrafos dessa nova concepção são, em grande maioria, oriundos dos próprios movimentos sociais, auxiliados por especialistas.

Um exemplo deste novo momento é o Museu da Maré, criado com o sentido de preservar e divulgar a história das comunidades que vivem no bairro da Maré, na cidade do Rio de Janeiro.



Figura 15. Reconstituição de uma palafita (casa construída sobre rios e terrenos alagadiços, sobre estacas) do Museu da Maré (Rio de Janeiro). Trata-se de uma referência aos primeiros modelos de habitação da região.



Figura 16.
Interior da palafita do
Museu da Maré, com
objetos típicos dos
primeiros habitantes
da região, doados por
moradores a partir de um
trabalho de mobilização
promovido pelos
gestores do Museu.

Hacia una museografía participativa

Alejandro García Aguinaco

México

*Nunca miramos sólo una cosa;
siempre miramos la relación
entre las cosas y nosotros mismos*

John Berger, *Modos de ver*

¿Cuáles son los retos discursivos y espaciales que enfrenta la museografía en el desarrollo de un escenario museológico global?

RETOS DISCURSIVOS. UN PROBLEMA DE FONDO

A pesar de que en los últimos años la museografía se ha convertido en una práctica habitual para muchos diseñadores y arquitectos, es una disciplina poco clara en su definición y en sus límites. Como menciona Luis Alonso Fernández

en el prólogo de su libro *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*:

a pesar de la ya secular historia de su objeto propio y de su llamativo desarrollo en las cuatro últimas décadas, la ciencia de los museos aparece en mucho sentidos y en no pocos ambientes —incluidos algunos museísticos— como una perfecta desconocida.²⁰²

Por este motivo, me parece importante mencionar algunos puntos de referencia preliminares sobre lo que es la museografía, por lo menos para entendernos entre nosotros.

La museografía no solamente se trata de colgar cuadros de las paredes, poner un objeto en una vitrina o levantar un muro de tablarroca va más allá de la descripción y aplicación de

²⁰² Fernández, L. A. (1993: 13).

las técnicas relacionadas con el diseño, producción y montaje de exhibiciones.

El diseño de exposiciones hoy en día debe de generar discursos de contenido, los cuales partan de un análisis del espacio, de una apropiación del discurso museológico o curatorial que explique el tema y de una conceptualización que se realice desde el terreno de la propia museografía.

Para generar un discurso museográfico integral es necesario, como lo sugiere Enric Franch,²⁰³ plantear ciertos ejes que sirvan como punto de partida:

1. La interrelación de los objetos que se muestran y la estructura del discurso museológico que presenta o explica el tema.
2. La interrelación entre objetos y soportes.
3. La interrelación entre soportes y espacio arquitectónico.
4. La interrelación de todos estos ejes con el público que participa y hace posible la muestra.

Del primero se desprende el carácter del discurso expositivo; el segundo y el tercero resuelven la circulación y la integración de la muestra en el espacio que la contiene, y el cuarto activa la función comunicativa que amplía y estimula en el visitante los campos de reflexión y experiencia.

Ahora bien, ¿cómo encontrar un mecanismo que permita relacionar de forma efectiva estos ejes?

A mi entender, percibiendo la museografía como un proceso hermenéutico. De esta manera la interpretación, es decir, la traducción de un texto escrito a una estructura expositiva deviene el problema central del proyecto museográfico. Éste es uno de los puntos más delicados, y a la vez nodales, en el proceso de diseño de una exposición: lograr dislocar la estructura lineal²⁰⁴ del discurso teórico y su transformación en una organización *espacio-temporal* pluridireccional propia del espacio expositivo. *Espacial*, por la manera de ocupar un lugar, y *temporal*, porque apela a un tiempo que marca el espectador: él decide cómo y hasta qué punto involucrarse. A pesar de la complejidad de una exposición, ésta se presenta como un producto inacabado, que se completa en el momento en el que entra en contacto con el espectador.

A esto le llamo la posibilidad de generar un discurso museográfico participativo. Todo se relaciona con todo en todos los puntos.

La museografía es la actividad dentro del museo donde convergen las diferentes disciplinas: coleccionar-conservar; investigar-exhibir; comunicar-difundir; catalogar-documentar; interpretar-educar; gestión-desarrollo. La coordinación del trabajo interdisciplinario entre estas funciones museológicas hará posible definir la estructura organizativa de la muestra y, a partir de ello, transformar y articular dicha estructura en una real disposición espacio-temporal.

La museografía es una disciplina que hoy en día articula e interrelaciona —según cada propuesta museológica— al usuario con los procedimientos, los especialistas, los mate-

203 Franch, E. (1997: 67-72).

204 Franch, E. (1997: 67-72) lo denomina "desestructuración".

riales y los recursos que actúan e intervienen en la elaboración de un discurso museográfico contemporáneo. Por este motivo no hay una sola manera de hacer museografía, no hay una metodología única de trabajo, sino que ésta se va a establecer de acuerdo con la dinámica de cada proceso.

RETOS ESPACIALES. UN PROBLEMA DE FORMA

Si bien hemos hablado de los problemas estructurales del discurso museográfico, desde los inicios de los museos y más propiamente desde el desarrollo del museo moderno²⁰⁵ se ha presentado un problema de forma: la inherente e inevitable relación museografía-espacio arquitectónico.

Como menciona Osvaldo Sánchez en su reciente artículo en la revista *Arquine*, “por inercia decimonónica, un museo siempre es un edificio. Nunca logra encarnar —y menos partir de— un concepto museológico. No logra preconcebirse como una plataforma visual inteligente de inclusión cultural. No se planea como una colección constitutiva con un diseño a futuro de construcción de memoria ni se instala como una red intelectual viva, que coadyuve a

205 En su libro *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Luis Alonso Fernández menciona que al deshacerse los antiguos coleccionismos aristocráticos a favor de unos museos de carácter social, la consecuencia más inmediata fue el acrecentamiento de estas instituciones y la multiplicación de los problemas técnicos que de ellos derivan en almacenamiento, conservación, instalación, exhibición, circulación de los visitantes, iluminación de las salas, ventilación, seguridad, etcétera, lo cual ha traído consigo un problema de forma.

nuevos modelos de educación y desarrollo. Se concibe, manipula y congela como “edificio”. Y casi seguro —más bien sobre todo— es un “monumento de autor”.²⁰⁶

Lo más importante a la hora de afrontar una museización es construir el discurso museológico. Este discurso se basa en el guion, articulado en torno a la colección y los mensajes que se quieren transmitir. Esto es la columna vertebral del museo o de cualquier exhibición, desde el cual se articula y se construye un programa de necesidades, una propuesta de desarrollo estratégico, un proyecto arquitectónico, museográfico, educativo y de comunicación. Al no existir estas pautas se imposibilita la oportunidad de sustentar un proyecto de contenido. ¿En cuántas ocasiones no hemos visto cómo la arquitectura predetermina el ejercicio museológico y museográfico?

A lo largo de varias conferencias y clases en las que he estado, el debate se ha centrado en si se debe de realizar un proyecto arquitectónico por analogía o por contraste a su contenido. Más allá de edificar o habilitar un espacio arquitectónicamente emblemático, lo imprescindible será responder a un proyecto museológico.

En este sentido, considero pertinente volver a referirse a Osvaldo Sánchez, cuando habla del trabajo del arquitecto:

Pareciera que resulta sencillo eso de maquetar un container de exhibición y convertirlo en hito urbano. ¿Para qué obedecer a debatir aquellos presupuestos conceptuales que retan hoy la práctica museológica? ¿Para qué consultar los estándares técnico-profesio-

206 Sánchez, O. (2011: 93-96).

nales de toda experiencia educativa y sus modos de producir densidad y consenso culturales o red social? ¿Acaso hay un saber específico que condicione al museo? ¿Lo sospechan los arquitectos? ¿Lo necesitan sus proyectos? ¿Hay quien se los exija?²⁰⁷

La compartimentación de los espacios expositivos, la falta de requerimientos técnicos y de instalaciones, el protagonismo y configuración de los espacios construidos en la mayoría de los museos de reciente creación en México (y en el mundo) no responden a las necesidades museológicas y museográficas contemporáneas. Estas soluciones, resueltas desde la parte arquitectónica, predisponen y obstruyen la flexibilidad del ejercicio museográfico. Con ello no quiero decir que la ciencia o las prácticas artísticas contemporáneas requieran espacios abiertos, habrá momentos en los que se requieran espacios abiertos, con tiros visuales, con luz, habrá otros en los que se requieran espacios cerrados, divididos, con oscuridad, pero por eso mismo todas esas soluciones tendrán que resolverse de manera temporal y específica de acuerdo con cada proyecto, es decir, museográficamente.

En el año 2002 el Palais de Tokyo abrió un foro con directores de museos, curadores, artistas y diseñadores, entre otros, para debatir en torno a cuál debería de ser una institución de arte hacia el siglo XXI. De las múltiples reflexiones se desprenden un par de ideas que me parece pertinente apuntar para continuar con esta deliberación:

El artista argentino Rirkrit Tiravanija menciona que el museo “ya no debe funcionar como

una institución, sino como un modelo de no-estructuras que están en conflicto, un modelo que pueda ser re-modelado o re-modulado, un espacio de representación social y cultural y un pasaje de células que se comunican. La institución ya no es un edificio de piedra, cemento o tablarroca con cubículos o superficies, sino un cuerpo orgánico, un organismo líquido capaz de contener virus y eliminar influencias. Quizá sea la prolongación de eventos en continuo colapso que nunca terminan”.²⁰⁸

Para los artistas Elmgreen y Dragset “Una institución de arte para el siglo XXI debería tener muros cercanos a lo imaginario... pouff... los muros se mueven, pouff... se van, pouff... regresan...”

La práctica museográfica contemporánea requiere un espacio multidimensional, que haga suyos todos los espacio-tiempos posibles: las nociones de *utopía* (lugar que no existe), *heterotopía* (diversidad de lugares), *simultaneidad*, *fragmentación*, *yuxtaposición*, *diferenciación*, *heterogeneidad*, *discontinuidad*, *desplazamiento*, *desubicación*, *desterritorialización* y *desmaterialización*, por mencionar algunos conceptos. Es un espacio “otro”, un espacio dinámico, flexible y siempre cambiante, que considere en todo momento las características de su contexto sociocultural.

Es por todo lo anterior que se antepone la imperiosa necesidad del trabajo interdisciplinario, el “final de la arquitectura como disciplina autónoma”, como lo definió el arquitecto italiano Massimiliano Fuksas en su planteamiento con-

207 Sánchez (2011: 93-96).

208 What do you expect from an art institution in the 21st century?, Palais de Tokyo, Musée d'art et d'essai (2001: 25), trad. del autor.

ceptual para la Bienal de Arquitectura del año 2000 titulado “Menos estética y más ética”.²⁰⁹

Resulta especialmente singular que la interacción entre la museografía y la arquitectura, pese a los debates que suscitan y la estrecha relación de su área de estudio, no hayan podido concretar en el territorio físico del museo condiciones adecuadas para un diálogo armónico que explore sistemáticamente las posibilidades de su combinación. Hasta el momento no se ha construido un espacio propicio para el acercamiento formal y la convivencia integral de estas disciplinas y, por ende, tampoco se ha desarrollado un foro para el diálogo de las especialidades que confluyen en la dinámica museal.

Debemos de permitir procesos de trabajos más integrales, abiertos y participativos, para posibilitar mejores soluciones, más globales e integradas. Que se rompan los límites entre museología, expografía y arquitectura y se abra un camino para toda una experimentación cimentada sobre parámetros conceptuales, formales, éticos y estratégicos para transitar en un difícil, pero necesario, equilibrio entre contenido y continente.

Finalmente, tal como nos explica Franch, “la integración de la propuesta (expositiva) a las circunstancias concretas que la hacen posible requerirá el esfuerzo de acercar los ámbitos de decisión del diseño a la gestión”.²¹⁰

De esta manera, si bien utópico, es deseable que los procesos tanto de diseño como de organización y toma de decisiones sucedan de manera paralela y en igualdad de circunstancias. Sólo si somos capaces de encontrar un espacio común que una diseño y gestión podremos solventar los conflictos que actúan hoy en el proceso de gestación de un proyecto museográfico en donde la acción política, los intereses, el tráfico de influencias y las consideraciones presupuestales están por encima de aspectos que tienen que ver con la eficacia de un proyecto desde su perspectiva creativa, educativa, cultural, funcional y con una conciencia ética y social. Todo un reto.

Los márgenes se desbordan, interrelacionándose lo conceptual con lo espacial, el discurso con lo visual, lo significativo con lo significativo y fundiéndose la cultura con el diseño, la arquitectura y la vida. El espacio expositivo. Un espacio “otro”, lugar del paradigma sobre el cual se organiza y resitúa el mundo en cada momento.

209 “I might almost say that there is the suggestion of certain positive trends: the irreversible crisis in Style, the end of architecture as an autonomous discipline, the reduction of technology to a simple means rather than end”, Fuksas, M., en (<http://architettura.it/eventi/19990516.htm>), Consultado en octubre 2011.

210 Franch, E. (1997: 72).

REFERENCIAS

Franch, Enric (1997), "La muestra y el discurso", en *Experimenta*, Madrid, pp. 67-72.

Fernández, Luis Alonso (1993), *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmo.

Fuksas, M. (2000), *Città: less aesthetics, more ethics, 7ª. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia 2000*, disponible en (<http://architettura.it/eventi/19990516.htm>), consultado en octubre de 2011.

Musée d'art et d'essai (2001), *What do you expect from an art institution in the 21st Century?*, París, Palais de Tokyo.

Sánchez, Osvaldo (2011), "Museo o centro comercial", en *Arquine*, México, otoño, pp. 93-96.

¿Existe la museografía comunitaria?

Georgia Melville

Australia

RESUMEN

Desde los años ochenta hemos visto muchos cambios en el campo de los museos. Este trabajo comparte un proyecto museográfico que instigaron dos antropólogas con una comunidad transnacional mixteca, con el fin de promover cambios según los intereses de los jóvenes de la comunidad. La pregunta principal de este debate es si realmente es posible practicar una museografía comunitaria o si la museografía es demasiado enredada en su historia tradicional para poder ser una práctica positiva y útil a las comunidades subalternas.

PALABRAS CLAVES

Museografía, comunidades, antropología.

LA PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA CAMBIANTE

Muchos autores, tales como Anderson (2004), Hooper-Greenhill (2000), Knell *et al.* (2007) y Simpson (2001) han argumentado que ha habido un gran giro en las prácticas de producción en los museos desde hace aproximadamente treinta años. Solamente voy a explorar brevemente este cambio, ya que muchos lectores seguramente están familiarizados con el desarrollo histórico de los museos. Sin embargo, es importante subrayar que, si bien las prácticas museográficas han cambiado mucho desde sus inicios, los museos siempre son producto de los contextos históricos, políticos, sociales y culturales en los cuales se crean.

A través de procesos constructivos, todos los museos generan afirmaciones cultura-

les que en su conjunto crean redes discursivas. Según Foucault (1977: 86), es la economía de tales discursos —o su valor como tecnologías con capacidad de sostener el poder— lo que determina lo que dicen, fundamentalmente. Por ejemplo, muchas veces el museo *modernista* produce discursos que *orientalizan* sus sujetos u objetos (Said, 1978), actuando como una forma de autoridad y una forma de crear y conocer al *otro*. Muchas veces estos discursos orientalizadores son más valiosos como formas de mantener poder sobre el otro, que como representaciones verdaderas de los sujetos u objetos que exponen.

Desde finales del siglo XX, los cambios en los museos y en las prácticas museográficas se han vuelto cada vez más evidentes alrededor del mundo. Aunque el *museo post* está en una etapa inicial (Hooper-Greenhill, 2000: 27), se puede argumentar con certeza que “las verdades de las clases dominantes” expuestas en los museos modernistas que en el pasado se ganaron “los corazones, mentes y cuerpos” de los públicos ahora están siendo cuestionadas y refutadas en muchos museos. Los discursos producidos por los museos modernistas ahora se entienden más como verdades fracturadas mantenidas por intereses hegemónicos. Estas manifestaciones están vinculadas con cambios en las relaciones de poder en los museos. Se puede decir que el colonialismo cultural continúa reinando en muchos museos, sin embargo, también es cierto que la marea ha empezado a cambiar de un flujo de voces desde “arriba hacia abajo” a un flujo desde “abajo hacia arriba”. Mi principal pregunta para este debate es ver si los museos pueden retener su valor de em-

poderamiento, al tiempo que se deja la hegemonía fuera de la ecuación.

A partir de una experiencia concreta voy a plantear que los museos comunitarios son agentes activos en dicho cambio de marea. De este modo se diferencian de los museos modernistas, con sus audiencias pasivas (Karp, 1992).

Existe un amplio rango de maneras en que los museos y las comunidades interactúan, y por eso es difícil decir exactamente qué define un museo comunitario. Sin embargo, para dar una guía general, entiendo que los museos comunitarios representan un cambio en la relación entre museos y sus audiencias, en lo cual los sujetos expuestos cada vez se involucran más en su propia representación.

Uno de los aspectos más importantes de los museos comunitarios es el proceso de creación museográfica (en contraste con el consumo museográfico), en el cual los miembros comunitarios se reúnen para discutir y tomar decisiones sobre quiénes son, y cómo quieren ser, representados. Es en este espacio donde ocurre la producción y transformación cultural, donde sus resultados dependen de las interacciones entre diferentes actores, además de los contextos globales y locales en los cuales ocurren.

De esta manera, el espacio museográfico es un laboratorio, en que

“los rasgos del mundo social, de la vida diaria, son aprovechados y transformados en artefactos epistémicos para la producción de conocimiento” (Knorr Cetina, 1992: 119). Los museos manipulan un orden dado usando el interés y la práctica social para producir nuevas formas de conocimiento; y después se exportan estas

ideas y discursos a un público más amplio a través del lenguaje de la museografía (Knorr Cetina, 1992: 113-138). De esta manera, los museos son laboratorios que producen cultura y tienen la capacidad de impactar sobre las relaciones, formaciones y significados sociales de su entorno (Mahon, 2000: 469).

Es importante recordar que los museos tradicionalmente son instituciones científicas occidentales, pero esto no significa que son estrictamente objetivos, estando también influidos por los contextos culturales y políticos en los cuales se desarrollan. De esta manera los museos proporcionan espacios de contención e interrogación emanando desde sus ámbitos, con el potencial de representar diversas voces.

MUSEOGRAFÍA CON UNA COMUNIDAD MIGRANTE²¹¹

Voy a compartir un ejemplo de un proyecto museográfico comunitario, tomando en cuenta las ideas de Gayatri Spivak (1985) en su ensayo *Can the Subaltern Speak (Pueden los subalternos hablar)*, en el cual argumenta que el discurso poscolonial no siempre es liberador, pero que puede en cambio reinscribirse dentro de otro tipo de hegemonía a través de la exclusión de la heterogeneidad de voces, creando un colectivo totalizador de lo subalterno. Esta misma

211 Literatura sobre este mismo proceso museográfico con la comunidad de San Miguel Cuevas ha sido publicado por Melville, G. (2008), "Los museos en la educación de personas jóvenes y adultas", en *Decisión*, mayo-agosto, CREFAL, México; y por Melville, G. (2009), "Museografía con una comunidad transnacional", en *Alteridades*, año 19, núm. 37, enero-junio, México, UAM-Iztapalapa.

tensión existe en una escala micro dentro de los museos comunitarios. Los museos comunitarios proporcionan a las comunidades subalternas con un nuevo espacio conceptual la posibilidad de expresarse a sí mismos, sin embargo, se tiene que hacer mediante del lenguaje colectivo de museografía —que tradicionalmente ha sido empleado para acomodar discursos de comunidades hegemónicas—. Si bien el ejemplo que voy a plantear muestra una mirada positiva, uno siempre tiene que tomar en cuenta la complejidad y la capacidad de los museos como productores de poder y conocimiento.

Este proyecto museográfico fue promovido en Oaxaca y California entre 2006 y 2007 por dos antropólogas (Emilia Ramírez Valenzuela y yo) de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa en la ciudad de México, con apoyo de la Fundación Rockefeller. La meta principal del proyecto era empoderar a una comunidad migrante a través del regreso de información recolectada en la región a lo largo de más de cinco años y crear espacios para discutir esta información junto con otros temas pertinentes vinculados a altos niveles de transmigración en la comunidad.

Utilizaré dicho ejemplo museográfico para demostrar cómo los museos que están trabajando hacia una pluralidad de formas plantean un giro en la producción cultural, dando espacio a una diversidad de actores. Primero, voy a hacer una breve descripción de la comunidad y de los problemas que el proyecto museográfico esperaba abordar.

San Miguel Cuevas es un pequeño pueblo mixteco en el estado de Oaxaca. Debido a la falta de empleo y apoyo recibido del gobierno,

muchas de las personas migran en búsqueda de trabajo, y la mayoría lo encuentran como trabajadores agrícolas en California. Actualmente alrededor de 400 personas viven en el lugar de origen, mientras que más que 1 000 viven afuera; principalmente en Fresno, California.

Debido a la alta tasa de jóvenes que migran en busca de trabajo, son la gente mayor y niños quienes principalmente habitan el pueblo en Oaxaca, mientras que la mayoría de los adultos y la segunda generación nacida en los Estados Unidos viven fuera. La mayor parte de la población tiene hogares en ambos países y dependiendo de su trabajo, tiempo libre y responsabilidades comunitarias, están en constante movimiento entre estos diferentes sitios. Por esta razón, se puede considerar San Miguel Cuevas como una *comunidad transnacional* (Kearney y Nagengast, 1989).

Es en este contexto como la comunidad actualmente enfrenta dos problemas importantes en términos de su futuro. La primera es una brecha creciente entre las generaciones y la segunda es la creciente diversidad entre los jóvenes. Por ejemplo, un problema actual es que los jóvenes y los mayores de edad no pueden llegar a un acuerdo sobre la mejor manera de flexibilizar su sistema de cargos para poderse ajustar a la realidad contemporánea. A causa de eso, aunque la mayoría quieren continuar siendo miembros comunitarios, los que tienen compromisos en otros lados ahora están sopesando los costos y beneficios de pertenecer a la comunidad.

En junio de 2006, nosotras (como antropólogas) dialogamos con diversos miembros comunitarios y con autoridades del pueblo, con la meta de gestionar un proyecto para enfren-

tar a los problemas mencionados. El proyecto resultó en el desarrollo de dos exposiciones fotográficas y sus textos acompañantes creados por los jóvenes de la comunidad cubriendo los áreas de San Miguel Cuevas y Fresno. Las metas de este proyecto eran presentar nuevas formas de conocimiento comunitario, y establecer un diálogo en torno a ellos. Por lo tanto, este proyecto utilizó la museografía para empoderar a los jóvenes, mediante procesos creativos de la producción de conocimiento y de la representación autodeterminada.

Originalmente se promovió el interés por participar en ambas localidades a través de presentaciones introductorias a la comunidad. Esto dio como resultado la formación de dos grupos de jóvenes de quince individuos cada uno, con edades entre 11 y 23 años. Las reuniones de los grupos y los talleres para desarrollar el proyecto se llevaron a cabo en San Miguel Cuevas, Oaxaca, entre julio y octubre de 2006 y en Fresno, California, entre diciembre de 2006 y marzo de 2007.

Durante la primera reunión se explicó que el proyecto sería un trabajo de naturaleza museográfica, en que ambos grupos serían responsables de crear una exposición a su gusto, y que las reuniones ofrecerían un espacio en el que pudieran aprender sobre ellos mismos, discutir sus diferencias y semejanzas, expresarse sobre su comunidad y enseñar a los otros lo que consideraran importante. Los miembros del grupo de San Miguel Cuevas decidieron que querían crear una exposición de fotografías para la temporada de la fiesta, ya que en esa época muchos migrantes regresan temporalmente al pueblo. Su objetivo principal era representar al pueblo de manera positiva, explicar cómo vi-

ven en Oaxaca y estimular a los migrantes para que regresaran a su pueblo. Por otro lado, en Fresno, los miembros del grupo querían ilustrar que la vida en los Estados Unidos no es tan fácil como parece y que vivir allá hace que los miembros de la comunidad tengan dificultades para satisfacer todas las necesidades del sistema de cargos. Así, los jóvenes del pueblo lo pensarían dos veces antes de emigrar.

Después de utilizar la técnica antropológica de libre asociación²¹² y *pile sorting*²¹³ para definir los temas para las fotografías, se proveyó a los miembros de los dos grupos con cámaras digitales para que tomaran fotos de su vida cotidiana. El proceso de tomar las fotos duró casi todo el tiempo del proyecto. Se tomaron en conjunto más de cuatro mil fotos y las cámaras fueron rápidamente concebidas en la comunidad como parte del proyecto. Muchas personas sugirieron los tipos de fotos que podían tomarse, lo que con frecuencia desembocó en conversaciones acerca de problemas de la comunidad.

Durante las siguientes juntas, cada grupo revisó sus fotos. Fue muy útil para cada participante observar lo que otros de su grupo ha-

bían tomado para comprender que no estaban solos en sus percepciones o para ver a su pueblo desde otro punto de vista. Las discusiones con respecto a la comunidad surgieron después de estas exposiciones y siempre se compartieron los distintos puntos de vista. Éste fue uno de los resultados positivos del proyecto.

Estas reuniones también se usaron como un espacio para alimentar los saberes de cada grupo a través de documentales y películas, de modo que los jóvenes pudieran percatarse de la forma en que otras comunidades enfrentan problemas semejantes a los suyos, y las distintas maneras como han intentado resolverlos. Además, las discusiones abordaron los problemas y esperanzas para el futuro, así como los cambios que sería necesario hacer para promover un buen resultado. Durante este proceso los participantes adquirieron más conciencia de la singularidad de su comunidad y la gran importancia de su papel como jóvenes para el cambio.

Una vez que se tuvo una cantidad razonable de fotos y que se había desarrollado una amplia gama de discusiones, se trabajó sobre los mensajes que corresponderían a cada exposición. Se plantearon preguntas tales como ¿quiénes serán los que formarán el público de la exposición? y ¿qué tipo de mensajes queremos que reciba esa gente?

Los temas establecidos por la libre asociación se ampliaron a través de una lluvia de ideas y de esa manera se seleccionaron. A cada miembro del grupo se le asignaron uno o dos temas para escribir sobre ellos y con ese resultado se pidió a todo el grupo que redactara un primer borrador. Después de numerosas revisiones, ambos grupos completaron el texto

212 La técnica de libre asociación requiere que los participantes elijan un cierto número de palabras que según ellos pertenezcan a una categoría particular. El número de veces que se menciona la misma palabra/idea determina su jerarquía en la lista. En este caso, las preguntas fueron: “Cosas que me gustan en general, o acerca de mi comunidad”, y “Cosas que me gustaría cambiar en general, o en mi comunidad”. Las palabras se agruparon por semejanzas para determinar los temas del proyecto.

213 Con la técnica de *pile sorting*, las palabras/ideas/objetos se agrupan por semejanzas con el objetivo de comprobar la cercanía de diferentes conceptos en una cultura determinada. En este caso, las palabras/ideas obtenidas por el ejercicio de libre asociación, fueron ordenados por el *pile sorting*, para averiguar los temas del proyecto.

final. El grupo de San Miguel Cuevas redactó 20 textos en español y el de Fresno, 16 en inglés.

Debido a la naturaleza trilingüe de la comunidad, se decidió que las exposiciones se presentaran en forma bilingüe, tanto en inglés como en español. Además, los textos producidos en San Miguel Cuevas se tradujeron al mixteco, porque los miembros del grupo estaban más familiarizados con ese idioma y consideraron que su inclusión era importante.

Una vez que los textos estuvieron listos, se seleccionaron las fotos para su exposición usando otra vez la técnica de *pile sorting*. Ya en esta etapa los jóvenes se habían familiarizado con los demás y se sentían a gusto; se puede decir que se habían apropiado del proyecto.

Después de que se había terminado este proceso, los trabajos finales se enviaron para su impresión. Además del buen trabajo logrado por todos los participantes, los jóvenes de Fresno también fueron los responsables de diseñar los carteles para la exposición.

Las dos exposiciones finales contienen 36 textos trilingües y 188 fotografías. Los temas son: fiestas de la comunidad; pobreza en la comunidad; violencia doméstica; machismo y discriminación contra las mujeres; discriminación hacia la comunidad; educación; falta de respeto hacia los jóvenes; familia y amigos; falta de infraestructura pública y servicios en el pueblo; lengua y tradición; alrededores naturales en Cuevas; el sistema de cargos de la comunidad; deportes; chismes en la comunidad; pandillas; falta de empleos y migración.

Las exposiciones se presentaron en California y en Oaxaca, en diferentes espacios comunitarios (zonas de casas móviles, el auditorio

de la iglesia local y en otros edificios públicos, como la agencia municipal). Los jóvenes ayudaron en la instalación de las exposiciones y las personas analfabetas tuvieron acceso a los textos en mixteco por medio de audio. También los jóvenes dialogaron con su audiencia mientras recorría las exposiciones. El espacio museográfico se transformó realmente en un espacio para la reflexión, discusión y educación de los miembros de la comunidad. Los abuelos, padres, jóvenes adultos y niños asistieron para conocer lo que los jóvenes de su comunidad a ambos lados de la frontera tenían que decir y, una vez allí, muchos de ellos discutieron acerca de los puntos tratados.

Las dos exposiciones se exhibieron tanto físicamente como en formato DVD para observarlas por televisión, mediante un proyector en pantalla gigante para todo el público en las dos localidades y a través de internet. El grupo de jóvenes en los Estados Unidos también desarrolló una página *web* y un *chat* con base en el proyecto²¹⁴ que la comunidad se apropió y ahora llevan a cabo solos. Este proyecto sigue en marcha.

214 Véanse (<http://www.sanmiguelcuevas.com/>), y (<http://groups.yahoo.com/group/sanmiguelcuevas/>).

IMPACTOS: ¿LA CREACIÓN DE UN ESPACIO COMUNITARIO?

Este proyecto ha tenido varios impactos actuando sobre diversos niveles y refleja el movimiento en el mundo de los museos, desde el museo modernista hasta el museo comunitario, como parte del movimiento de los museos post. Principalmente el proyecto ha funcionado como un tipo de conversación transnacional entre miembros de San Miguel Cuevas, quienes viven en diferentes países. Adicionalmente, una gran cantidad de diálogo intergeneracional tomó lugar durante la creación y la disseminación del proyecto. Asimismo, ha tenido un impacto pancomunitario mediante la creación de un terreno común para estos jóvenes, para poder discutir sus similitudes, diferencias y experiencias compartidas, consolidar un poco de este conocimiento compartido y comunicar su postura en términos de sus preocupaciones por su futuro comunal. El proyecto también ha tenido efectos externos sobre audiencias académicas (fue presentado en la ENCRyM, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad de California y la Universidad de Yale); sobre los empleadores de miembros comunitarios en los Estados Unidos, quienes vinieron a ver las exposiciones; sobre otras comunidades transnacionales que viven situaciones similares; y sobre algunas escuelas en la región mixteca que ahora usan el proyecto como un recurso de aprendizaje.

Las declaraciones verbalizadas por los participantes estaban tejidas en un lenguaje museográfico a través del proyecto, y después representadas visualmente, textualmente y esté-

ticamente, como una forma de discurso comunitario (Kondo, 1997: 4). Este proceso de seriación (Hooper-Greenhill, 2000: 21) produjo un discurso alternativo cuya autoría correspondió a los jóvenes. Es importante anotar que no fue la reproducción de un discurso existente, sino más bien la creación de uno nuevo.

Hasta este punto he argumentado por un giro desde las audiencias en museos hacia las comunidades en museos; sin embargo, vamos a regresar a las ideas no tan positivas de Spivak (1985). Aunque el proyecto creó un espacio conceptual para los jóvenes de la comunidad, se debe recordar que fuimos nosotras, las antropólogas, las que facilitamos los procedimientos y quienes guiamos a los participantes en el uso de la museografía. Entonces, aunque la creación de temas y discursos quedó en las manos de los jóvenes participantes, fuimos *nosotras* quienes inicialmente concebimos la *prerrogativa curatorial* (Ames, 2003: 173) del proyecto, con la meta de “ayudar” al *otro* a enfrentar los temas que conjuntamente estimamos como importantes.

En estos términos, el proyecto museográfico se puede entender como lo que Fujimura (1992) llama una *interfase*, en la cual se reúne gente de diferentes mundos sociales; o en términos más antropológicos, como lo que Clifford (1999), tomado de Pratt (1994), nombra una *zona de contacto*, es decir, como

el espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el cual pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto entre sí y establecen relaciones permanentes, que, por lo general, incluyen condiciones de coerción, desigualdad radical y conflicto intratable (Clifford, 1999: 438).

A pesar de estas complejidades, el proyecto creó espacios para el empoderamiento comunitario, pero era posible solamente debido a la participación continua de los miembros comunitarios en todas las fases del proyecto: durante la etapa diagnóstica, el desarrollo de ideas, la creación del discurso museográfico y la exposición de los productos finales. Sin esta participación completa, el proyecto no hubiera sido comunitario y, sin duda, los imaginarios creados no hubieran representado a los involucrados.

CONCLUSIONES: LA MUSEOGRAFÍA COMO UNA TECNOLOGÍA COMUNITARIA

De acuerdo con Clifford (1999: 443), los museos

no están libres de los legados coloniales de exotismo o de los procesos neo-coloniales... Ni están tampoco del todo confinados por tales estructuras represivas.

Además surge que los museos deben

trabajar adentro de estos enredos más que luchar por trascenderlos (Clifford, 1999: 451).

Esto reitera lo que he discutido a lo largo de esta ponencia: que aunque tradicionalmente los museos han empoderado los intereses hegemónicos, dentro de lo que Tony Bennett (1995) nombra el *complejo de exhibición*, también son capaces de incluir una variedad de diferentes mundos sociales, proporcionando posibilidades para el cambio cultural.

Para concluir, los museos son:

no solamente un lugar o institución sino que se han convertido en *tecnologías sociales portátiles*, una serie de procesos museológicos a través de los cuales las declaraciones y afirmaciones están representadas, incorporadas y debatidas" (Karp & Kratz, 2006: 4). De manera que es importante contemplar a los museos como tecnologías sociales portátiles (Karp y Kratz, 2006: 4) con la capacidad de crear nuevos marcos culturales y sociales de entendimiento (Hooper-Greenhill, 2000: 21).

Cabe aclarar que todos los museos proporcionan las estructuras necesarias, usando la museografía como su lenguaje, para permitir la producción o reproducción de sus discursos.

No obstante, a quién empodera el museo depende de quién está involucrado en su creación y su consumo, igual que de los discursos que construye. De esta manera los museos pueden servir a los intereses comunitarios, o pueden ser hegemónicos, como tradicionalmente es el caso. Esto depende del proceso museográfico en cuestión.

REFERENCIAS

Ames, M. (2003), "How to decorate a house: the renegotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology", en L. Peers y A. Brown (eds.), *Museums and Source Communities*, Londres y Nueva York, Routledge.

Anderson, G. (2004), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, Altamira Press.

Bennett, T. (1995), *The Birth of a Museum: History, Theory and Politics*, Londres y Nueva York, Routledge.

Clifford, J. (1999), "Museums as contact zones", en D. Boswell y J. Evans (eds.), *Representing the Nation: A Reader: Histories, Heritage and Museums*, Londres y Nueva York, Routledge.

Foucault, M. (1977), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores.

Fujimura, J. H. (1992), "Crafting science", en A. Pickering (ed.), *Science as Practice and Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.

Hooper-Greenhill, E. (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres y Nueva York, Routledge.

Karp, I. (1992), "Introduction", en I. Karp, C. Mullen Kreamer y S. Lavine (eds.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, Smithsonian Institute Press.

- Karp, I. y Kratz, C. (2006), "Museum frictions: A project history: preface and introduction", en I. Karp, C. A. Kratz, L. Szwaja y T. Ybarra-Frausto (eds.), *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations*, Durham, Duke University Press.
- Kearney, M. y Nagengast, C. (1989), "Anthropological perspectives on transnational communities in rural California", en *Working Group on Farm Labor and Rural Poverty, Working Paper No. 3*, Davis, California, Institute for Rural Studies.
- Knell, S. J., MacLeod, S. y Watson, S. (2007), *Museum Revolutions. How Museums Change and are Changed*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Knorr, C. (1992), "The couch, the cathedral, and the laboratory: on the relationship between experiment and laboratory in science", en A. Pickering (ed.), *Science as Practice and Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Kondo, D. K. (1997), *About Face: Performing Race in Fashion and Theatre*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Lavine, S. (1992), "Audience, ownership and authority: designing relations between museums and communities", en I. Karp, C. Mullen-Kreamer y S. Lavine (eds.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Mahon, M. (2000), "The visible evidence of cultural producers", en *Annual Review of Anthropology*, 29, Palo Alto, California, Annual Reviews, pp. 467-92.
- Pratt, M. (1994), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Said, E. (1978), *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books.
- Simpson, M. G. (2001), *Making Representations: Museums in the Postcolonial Era*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Spivak, G. C. (1985), "Can the subaltern speak?", en B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin (eds.), *The Postcolonial Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge.

TENDENCIAS DE LA MUSEOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA



SEMBLANZAS

Carlos Vázquez Olvera

Es doctor en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Ha sido jefe del Departamento de Exposiciones Itinerantes e investigador de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, y coordinador académico de la Maestría en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. Es miembro del Comité Editorial de la *Gaceta de Museos*, y director del Museo Nacional de las Culturas desde mayo de 2013.

Andrés Triana Moreno

Arquitecto por la Universidad de los Andes, Bogotá, y maestro en Ciencias y Artes para el diseño por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Desde 2006 es docente de posgrado en la ENCRyM-INAH, escuela de la que es actualmente director. Trabaja en la línea de investigación sobre museos, ciudad y ciudadanía del cuerpo académico Estudios sobre Museos y Patrimonio de la ENCRyM, y representa a México en la Mesa Técnica de Formación y Capacitación del Programa Ibermuseos de la Secretaría General Iberoamericana.

William Alfonso López Rosas

Es profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, donde coordina el grupo de investigación sobre museología crítica y estudios del patrimonio cultural. Entre 2003 y 2006 se desempeñó como coordinador del grupo académico gestor de este programa y fue su primer director entre 2008 y 2009. Es comunicador social, literato y maestro en historia del arte. Es candidato a doctor en la línea de historia del arte del doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur y del Taller Historia Crítica del Arte.

Marta Combariza

Es maestra en Bellas Artes, con especialización en pintura, de la Universidad Nacional de Colombia. Se ha desempeñado como docente en la Universidad de los Andes, la Universidad Jorge Tadeo Lozano y el Centro de Restauración de Santa Clara, entre otros; fue directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Pertenece a la Asociación Internacional de Museos ICOM-Colombia y la Mesa de Museos de Bogotá. Es coordinadora académica de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, y docente de tiempo completo de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Armando Gagliardi

Es licenciado en historia del arte y en educación por la Universidad de Los Andes, donde también estudió la maestría en Filosofía. Entre 1989 y 1991 fue subdirector del Museo de Arte Colonial de Mérida, Venezuela. En 1991 se desempeñó como jefe del Departamento de Educación y Extensión del Museo de Arte de Coro; jefe de División en la Dirección General Sectorial de Museos del Consejo Nacional de la Cultura (1993-2001). En la actualidad es director general del Museo de Arte Coro y director de la Escuela de Museología de la Universidad José María Vargas.

Maria Cristina Oliveira Bruno

Doctora en arqueología y museóloga, es profesora titular de museología y directora del Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, donde lleva a cabo actividades de docencia y realiza investigaciones sobre comunicación y planeación museológica. También se ha desempeñado como consultora para diversos proyectos expositivos, y ha participado en consejos de administración de museo y en comités editoriales de diversas publicaciones del ramo.

Sandra Marcela Zapata Camargo

Sandra Zapata es arquitecta por la Universidad Nacional de Colombia y maestra en museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM). Se ha desempeñado como museóloga en proyectos expositivos de México y Colombia. Fue docente de la especialidad en museografía de la ENCRyM. Participó como asistente de investigación en la publicación *Santander en la escultura de Pinto Maldonado* (Bogotá, 2008), y como investigadora iconográfica en el libro *Plata forjando México* (México, 2011).

Luis Gerardo Morales Moreno

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Historia de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, y profesor de asignatura en la maestría en museología de la ENCRyM. Cuenta con numerosas publicaciones y artículos sobre historia y teoría de los museos; entre los más recientes destacan: “Benito Juárez en la memoria museográfica”, “Ojos que no tocan: la nación inmaculada” y “Capitalismo de la selva”. Ha asesorado proyectos museográficos como el Museo del Noroeste, en Monterrey, Nuevo León.

Ximena Agudo

Antropóloga egresada de la Universidad Central de Venezuela. Estudió la maestría en Artes en la Universidad de Columbia, Nueva York, y un doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Central de Venezuela. Fue coordinadora y miembro del Comité Académico de la maestría en Historia y Método en las Artes Plásticas (Escuela de Artes de la misma universidad). Autora de varios libros y artículos de revistas especializadas. Se desempeña como docente e investigadora de la maestría en Museología de la ENCRyM-INAH.

Alejandro Sabido

Es arquitecto por la UNAM; formó parte del seminario de Estudios Culturales y Curaduría en Teratoma. Es subdirector del Centro de Investigación, Documentación e Información Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH; en esa institución ha sido también subdirector técnico del Museo Nacional de las Culturas y jefe del Departamento de Planeación Museológica. Fue jefe de Desarrollo Museológico en la Coordinación Nacional de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y periodista para el Departamento de Noticias de Canal 22.

Jesús Pedro Lorente

Es profesor titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza; cuenta con un doctorado en museología por la Universidad de Leicester. Es coordinador del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, reconocido por el gobierno de Aragón como “consolidado”, e investigador principal del proyecto I+D “Museos y barrios artísticos: Arte público, artistas, instituciones”, financiado por la Secretaría de Estado de I+D del Ministerio de Economía y Competitividad entre enero de 2013 y diciembre de 2015.

Luz Maceira Ochoa

Es docente en la Universidad de Deusto (Bilbao), donde colabora en el desarrollo de la política de responsabilidad social universitaria. Ha realizado investigación y consultoría en organizaciones de la sociedad civil, académicas y en instancias gubernamentales de México en los campos de la educación, el feminismo y los derechos humanos. Es doctora en Investigaciones Educativas por el Cinvestav, realizó un posgrado en Estudios de Género en El Colegio de México y la Universidad Pedagógica Nacional. Sus temas de investigación abarcan estudios sobre memoria social, museos, fiestas y perspectiva de género.

Gonzalo Ortega

Curador y artista visual mexicano. Estudió la maestría de Arte en Contexto en la Universidad de las Artes de Berlín. De 1999 a 2004 fue curador del Museo de Arte Carrillo Gil. Entre 2007 y 2011 fue director del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Roma). Ha participado en exposiciones colectivas nacionales e internacionales, e impartido diversas conferencias y seminarios. Desde 2012 ejerce como curador en jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

Víctor Fratto

Es técnico en Gestión de Áreas Protegidas, intérprete del patrimonio, especialista en uso público y guía profesional de turismo. Como docente ha estado a cargo de las cátedras Interpretación del Patrimonio, Recursos Naturales, Áreas Protegidas, y Ecología y Conservación. Desde 2009 es profesor del Instituto Latinoamericano de Museos, para el que imparte cursos relacionados con la conservación y uso público del patrimonio. Fue director general de Conservación de la Provincia del Chubut y actualmente es subsecretario de Conservación y Áreas Protegidas de la misma provincia.

Georgina DeCarli

Es antropóloga social, investigadora en la Universidad Nacional en Costa Rica y, desde 1998, presidenta de la Fundación Instituto Latinoamericano de Museos y Parques (Ilam). Durante los últimos 30 años ha trabajado en el área de cultura y desarrollo. Consultora de la UNESCO desde 2003 y del PNUD desde 2007; entre 2013 y 2015 coordinó el desarrollo de un sistema de gestión de colecciones denominado "Unique Collection", realizado en conjunto por la Fundación Ilam y la Fundación Cultural Heritage de Holanda, para el registro, catalogación y administración de colecciones patrimoniales en América Latina.

Diego Salcedo Fidalgo

Es historiador del arte y museólogo, profesor asociado del Departamento de Humanidades de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Sus líneas de investigación son la museología crítica, la historiografía del arte y las invisibilidades en la historia del arte.

Cecira Armitano

Diplomada en museología y arte contemporáneo en la Escuela del Louvre. Ha sido directora del Departamento de Exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Desde 1998 es curadora independiente y conferencista en Francia, República Dominicana, Perú y Brasil. Miembro de AICA-France, del equipo editorial de la revista *Espaces Latinos*, del jurado de selección de las Galerías de Exposición de Charbonnières-les-bains, Lyon, ciudad en que reside.

Martha Lameda-Díaz Osnaya

Es arquitecta por UNAM, con maestría en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio por la Universidad de Alcalá de Henares. Estudió Conservación y Restauración de Bienes Muebles en la ENCRyM-INAH. A lo largo de su trayectoria profesional destaca su participación en proyectos de conservación e investigación a nivel arquitectónico-urbano y de restauración de obra mural en monumentos prehispánicos e históricos. Desde 2011 es docente en la ENCRyM.

Raquel Beato King

Es doctorante en Historia Económica por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesora investigadora de tiempo completo de la ENCRyM, en el posgrado de la Facultad de Economía de la UNAM y del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Coordina el proyecto de investigación “Las fábricas textiles y las transformaciones sociales en el siglo XIX. Hacia la valoración y conservación del patrimonio industrial en la zona centro de México (1830-1910)”. Trabaja temas sobre historia económica, social y cultural.

María Carrillo Tundidor

Licenciada en Geografía e Historia, con maestría en Museografía y Exposiciones por la Universidad Complutense de Madrid. Forma parte del Cuerpo de Ayudantes de Archivos, Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, y del Cuerpo de Técnicos Facultativos de Museos de la Comunidad de Madrid. Es jefa del Servicio de Documentación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, donde coordina el Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica (Domus), de la Red Digital de Colecciones de Museos de España (Ceres) y de la Red de Bibliotecas de Museos (Bimus).

Silvia Mesa

Es arqueóloga por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Entre sus temas de interés destacan la protección del patrimonio arqueológico, y la hermenéutica filosófica. Fue coordinadora y editora del libro *Memoria del registro arqueológico en México: Treinta años*. Ha coordinado diversos proyectos de registro y catalogación de patrimonio en monumentos y zonas arqueológicas e históricos. Es titular de la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH.

Cícero Antônio F. de Almeida

Es museólogo y maestro en Memoria Social de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio). Especialista en archivos y documentación de la Dirección de los Archivos de Francia. Ha publicado libros y artículos sobre teoría museológica con énfasis en la relación entre los museos y la sociedad, y sobre la historia de los museos brasileños. Es profesor de teoría museológica en la Escuela de Museología de la Unirio, de Gestión de Museos en la MBA de la Universidad Candido Mendes, y asesor técnico del Centro de Memoria de la Justicia Federal.

Alejandro García Aguinaco

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana y maestro en Museografía y Diseño de Exposiciones por la Universidad Complutense de Madrid.

Es fundador y director general de Taller de Museografía tdm+, empresa cultural dedicada a la planeación, conceptualización, diseño y montaje de museos y exposiciones. A lo largo de su trayectoria profesional ha desarrollado el proyecto museográfico para más de 60 exposiciones en México y el extranjero, así como la creación de seis museos.

Georgia Melville

Estudió la licenciatura en Humanidades en la Universidad RMIT, en Melbourne, y la maestría y el doctorado en Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ha realizado diversos trabajos académicos y prácticos enfocados a las comunidades transnacionales y a la nueva museología. Trabaja como consultora del patrimonio cultural en Australia.

Esta obra se terminó de realizar en el mes de octubre de 2015 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ubicada en General Anaya 187, Colonia San Diego Churubusco, Delegación Coyoacán, Distrito Federal, México.