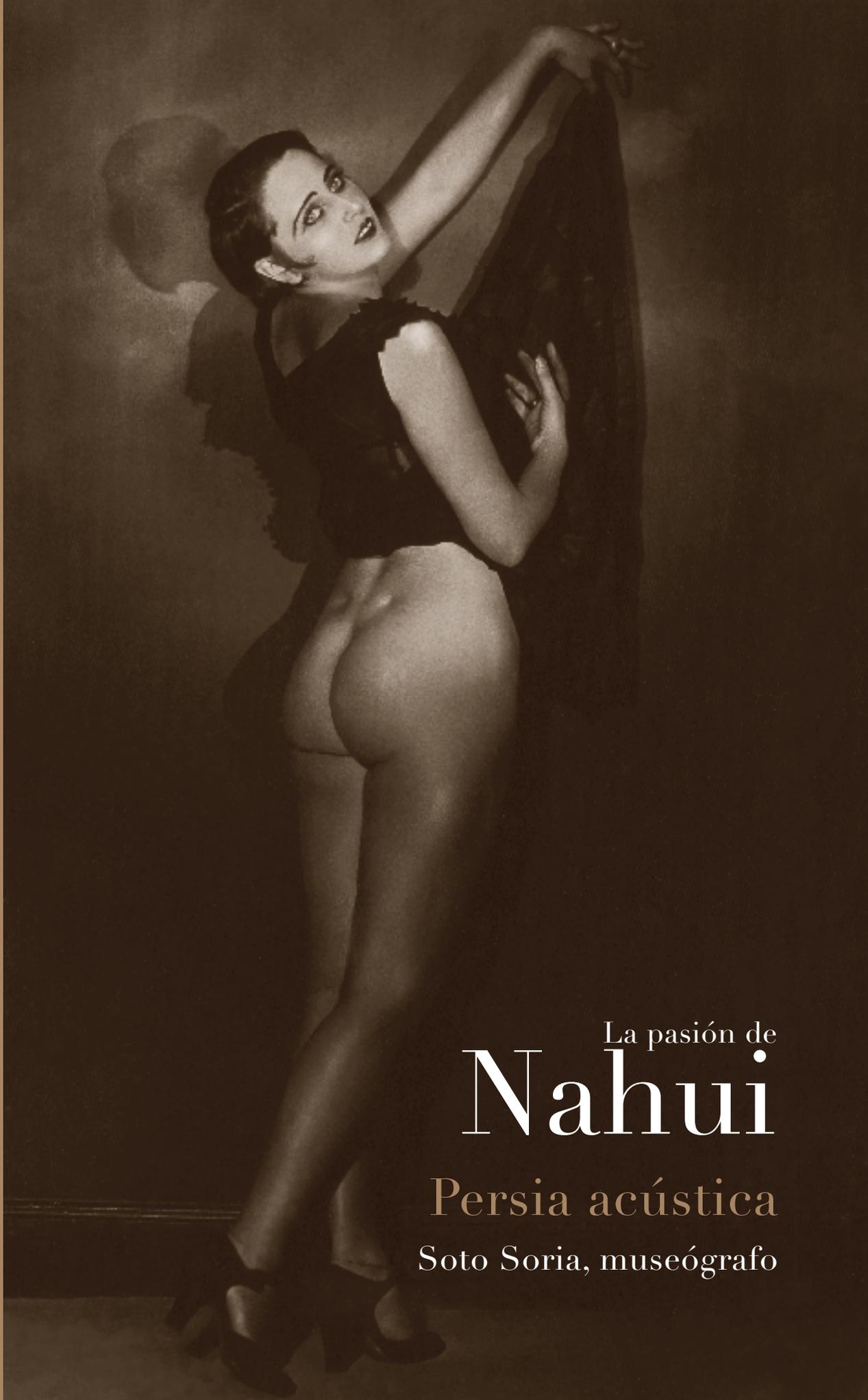


GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | JUNIO - SEPTIEMBRE 2007 | NÚMERO 41



La pasión de
Nahui

Persia acústica
Soto Soria, museógrafo

DIRECTORIO

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente Sergio Vela

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director general Alfonso de María y Campos Castelló

Secretario técnico Rafael Pérez Miranda

Secretario administrativo Luis Ignacio Sainz Chávez

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Coordinador nacional José Enrique Ortiz Lanz

Directora técnica Gabriela Eugenia López

Directora de museos Patricia Real Fierros

Director de exposiciones Juan Manuel Santín

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Editores Mario Carrasco Teja, Érika Miller

y Gerardo Villadelángel Viñas

Redacción Sabrina Farías Pelayo,

Edmundo Saavedra y Axel Solórzano

Fotografía Gliserio Castañeda

Corresponsal en Europa Ma. Teresa Cervantes

COMITÉ EDITORIAL

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

DISEÑO ORIGINAL

Fenómena

Emilio Eslava

Montserrat Rivera

IMPRESIÓN

Impresión y Diseño

DISTRIBUCIÓN

Norma Chávez

Guadalupe Hernández

ISSN 1870-5650

Portada Antonio Garduño, *Nahui Olin como la Venus Calípiga*,
vintage, plata sobre gelatina, sin firma, 26.3 x 14.5 cm

Fotografía Humberto Tachiquín Benito (diapositiva)

CORTESÍA DEL NATIONAL MUSEUM OF MEXICAN ART Y TOMÁS ZURIÁN



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

GACETA DE MUSEOS es una publicación cuatrimestral del Instituto Nacional de Antropología e Historia
editada en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

Sumario

EDITORIAL

- 02 El edén y otros idilios
Mario Carrasco Teja

DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES

- 04 La musicalización de 'Persia: fragmentos del paraíso'
Manuel Mejía Armijo
- 10 El Museo Arocena en Torreón
Adriana Gallegos Carrión

COLECCIONES Y ACERVOS

- 14 Las urnas zapotecas de Monte Albán
Socorro C. de la Vega Doria

COMUNICAR Y EDUCAR

- 18 Recursos didácticos en Uruguay
Raquel Pontet

MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO

- 20 Amor divino: Nahui Olin y el Dr. Atl
Tomás Zurián
- 26 El nuevo Rautenstrauch-Joest en Colonia
María Teresa Cervantes Escandón

DE LOS PÚBLICOS

- 30 Museos de historia natural y medio ambiente
Yudith Lamothe Crespo

CONSULTAS Y CONSEJOS

- 32 La museografía según Alfonso Soto Soria
Carlos Vázquez Olvera

IDEAS DE IDA Y VUELTA

- 38 La vitrina del mes: *Reciclado museográfico*
- 40 La cédula del mes: *Escultura en "cera perdida"*
- 42 El material educativo del mes: *'Guía infantil' del Arocena*

44 NOTICIAS Y RESEÑAS

El edén y otros idilios

Once años celebramos con este ejemplar: metáfora de equilibrio, número "de primera" —según ese diablo de Hans Magnus Enzensberger— o modesto augurio "inútil", pero matemáticamente, simétricamente bello, de las ediciones por venir.

Después de medio año en el Museo Nacional de Antropología, a finales de junio concluirá la exposición *Persia: fragmentos del paraíso. Tesoros del Museo Nacional de Irán*. La paciente labor de curaduría e investigación, realizada por Alejandra Gómez Colorado y Zahra Jafarmohammadi durante poco más de dos años, fructificó en una muestra en la que cedularios, materiales didácticos, mobiliario, audiovisuales, maquetas y otros elementos museográficos armonizaron con las colecciones para transportar al público, por la eternidad de un instante, a ese jardín paradisiaco y milenario poblado por leones, toros alados, reyes, músicos, dioses, héroes, princesas, monstruos y demonios. Con ese motivo presentamos cuatro miradas que exploran desde la génesis del recorrido sonoro —a cargo de Kaveh Parmas y Manuel Mejía Armijo, integrantes del grupo La Giralda— hasta el reciclado y la factura de las cédulas electrónicas.

También a finales de junio, pero en el National Museum of Mexican Art de Chicago, Illinois, abrirá sus puertas *Nahui Olin: una mujer fuera del tiempo (Nahui Olin: A Woman Beyond Time)*, motivo de nuestra portada, con obra y retratos de la pintora y modelo Carmen Mondragón, esa deidad mexicana que en la primera mitad del siglo xx sacudió con el lienzo y la mirada los cimientos artísticos y morales de una sociedad que, entre disparos y sombras de caudillos, apenas vislumbraba el advenimiento de eso llamado "modernidad". Tomás Zurián, el curador de la exhibición, relata aquí uno de los episodios cumbre en la vida de Nahui: su amor por el igualmente pintor Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl.

Carlos Vázquez Olvera, miembro de nuestro comité editorial y pilar en México de la historia oral como método de investigación, comparte el *a-b-c* de la planeación museográfica según Alfonso Soto Soria, tomado de su libro sobre este museógrafo mexicano (INAH, México, 2005). La edición incluye asimismo un llamado de atención desde La Habana, Cuba, sobre el papel de los museos de historia natural frente a la crisis ecológica, así como un examen a las urnas zapotecas del Museo Nacional de las Culturas y un repaso a la incidencia de los centros escolares en las visitas a museos en Uruguay, entre otros temas.

Como prefacio a este número, nada más apropiado que la reproducción in extenso de los párrafos finales de *El Sha o la desmesura del poder* (Anagrama, Barcelona, 2004, págs. 176-177), escrito por el periodista polaco Ryszard Kapuściński en las postrimerías de la Revolución iraní de 1979. Más allá de la homonimia con Ferdousí —el antiguo poeta persa—, las palabras del señor Ferdusi (así en la traducción), comerciante de alfombras de Teherán y poeta nato, no sólo traslucen la fortaleza de un pueblo que, como el nuestro, ha salido avante de las intransigencias bélicas, sino un sexto sentido

La GACETA DE MUSEOS ya está en internet. Para consultarla gratuitamente ingrese a la página del Sistema de Información Cultural (<http://sic.conaculta.gob.mx>) y en la liga de "Producción editorial" seleccione "Publicaciones del INAH".

—con su buena carga de melancolía— por la belleza, esa "inutilidad tan maravillosa, tan irrepetible" que colma nuestro paraíso terrenal, a pesar de aquellos que practican "la mentira, la traición, el robo, la denuncia" y otras tropelías:

Cuando quiero levantar mi ánimo y pasar un rato agradable voy a la calle Ferdusi, donde el señor Ferdusi tiene un negocio de alfombras persas. El señor Ferdusi, que ya desde niño ha convivido con el arte y la belleza, contempla la realidad que lo rodea como quien mira una película de pocos vuelos en un cine barato y sucio.

—Todo es cuestión de buen gusto —me dice—; lo más importante, señor, es que hay que tener buen gusto. El mundo sería otro si hubiera más gente con algo de buen gusto. Todas las cosas horrosas —así las llama— como la mentira, la traición, el robo, la denuncia, etc., tienen un denominador común: la gente que las hace no tiene ni pizca de buen gusto.

El señor Ferdusi cree que el pueblo lo superará todo y que la belleza es indestructible.

—Recuerde usted —me dice mientras desenrolla una más de sus alfombras (que sabe que no voy a comprar pero que disfrutaré viéndola)— que lo que permitió a los persas seguir siendo persas durante dos mil quinientos años, lo que ha permitido que sigamos siendo nosotros mismos, a pesar de tantas guerras, invasiones y ocupaciones, no ha sido nuestra fuerza material sino espiritual, nuestra poesía y no la técnica, nuestra religión y no las fábricas. ¿Qué le hemos dado al mundo nosotros? Le hemos dado la poesía, la miniatura y la alfombra. Ya ve usted, desde un punto de vista productivo, todas ellas son cosas inútiles. Pero justamente por medio de ellas nos expresamos a nosotros mismos. Nosotros hemos dado al mundo esa inutilidad tan maravillosa, tan irrepetible. Lo que le hemos dado no sirve para facilitarle la vida a nadie sino para adornársela, si es que, claro está, tiene sentido semejante distinguo. Porque una alfombra, por ejemplo, es algo vital para nosotros. Desenrolla usted su alfombra en un desierto quemado, espantoso, se echa sobre ella y le parece estar tumbado en el más verde de los prados. Sí, nuestras alfombras recuerdan prados floridos. Usted ve las flores, ve un jardín, un pequeño estanque y una fuente. Unos pavos reales se pasean por entre los arbustos. Y debe saber que una buena alfombra es una cosa muy duradera, una buena alfombra conservará su color durante siglos. De modo que, viviendo en un desierto desnudo y monótono, vive usted como en un jardín que es eterno, que no pierde el color ni la frescura. Y además, uno se puede imaginar que este jardín despide aromas, uno puede oír el murmullo de su arroyo y el canto de los pájaros. Y entonces usted se siente bien, se siente elegido, se encuentra usted cerca del cielo, es usted un poeta ❁

Mario Carrasco Teja
GACETA DE MUSEOS

La GACETA DE MUSEOS le envía un abrazo fraternal al maestro Agustín Alvarado Reyes, compañero de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, en recuerdo de nuestro amigo Miguel Francisco Alvarado Tenorio.



Un instante en la eternidad

El recorrido sonoro de 'Persia: fragmentos del paraíso'

Manuel Mejía Armijo*

Si te invito a imaginarte sentado en un tronco, contemplando el hermoso paisaje de un bosque que te circunda, es probable que visualices una imagen de inmediato. ¿Cómo es la parte sonora de esa imagen? Tal vez descubras que no se ha formado automáticamente, sino que debes componerla con elementos concretos, uno por uno: el viento a través de los árboles, un pequeño arroyo que no ves pero escuchas —sobre todo cuando el viento entre los árboles cesa un momento—, el aleteo de aves pequeñas que van de una rama a otra, el canto de esas aves —cuidarás de no imaginar el de un zanate o una guacamaya, sino el de un gorrión, un petirrojo y otros pajarillos propios de los bosques: ¿recuerdas cómo es su canto?

Tal vez te pase como a mí: cuando hablo por teléfono con un desconocido, para complementar su voz construyo una representación visual que casi siempre difiere de la realidad; sin embargo, cuando estoy frente a alguien por primera vez no suelo crear una expectativa tan concreta de su voz, de manera que cuando llega el momento de oírlo hablar acepto rápidamente su imagen.

Para formar la parte sonora de una imagen nuestro cerebro se esfuerza más, porque ésta no surge en forma inmediata y nos obliga a generarla de manera específica y singular. Agreguemos que en muy pocos casos las imágenes sonoras son estáticas: manejar la dimensión temporal requiere de un desarrollo mucho mayor de la imaginación.

LA ACÚSTICA DE OTROS TIEMPOS

Gracias a esta pereza auditiva muchas veces hemos sido felizmente engañados por el cine y la televisión, aceptando como verdaderas imágenes cuyo maridaje entre lo visual y lo sonoro sería imposible en la realidad. Por ejemplo, he visto películas de

ciencia ficción ubicadas en el futuro en las que cada elemento de utilería está cuidadosamente diseñado para expresar cambios notorios en la tecnología y el diseño, y en las que se ha hecho un trabajo para generar una estética visual que a cada momento nos recuerda que estamos en otro tiempo. Sin pretender hacer una predicción realista del futuro, estas películas aportan elementos visuales que van más allá de nuestra época y que por momentos nos transportan a un futuro virtual. Pero la música incidental de muchas de estas cintas está compuesta, como en tantas otras, para una orquesta sinfónica o de cuerdas en un estilo "moderno" que ahora mismo se encuentra caducando como tal. ¿Quién imaginaría que un estilo y un ensamble instrumental que en el presente ya es un poco rancio y anticuado llegará intacto a un año 2070 con un increíble desarrollo tecnológico?

Más sensible es el caso de las películas épicas inspiradas en la antigüedad: romanos, celtas, egipcios, precristianos, hititas... entrando en la batalla sostenidos por una majestuosa música orquestal que emula a Hector Berlioz o a Richard Wagner. Aquí la música no es un vehículo para acercarnos a épocas pasadas o futuras, sino más bien un ancla con el presente que nos dice constantemente: "No te la creas, el pasado es una fantasía que sólo tiene valor si la miramos a través del cristal del ahora". Muchas recreaciones del pasado tienen la finalidad de apoyar alguna ideología del presente, resaltar valores actuales o exaltar sentimientos románticos. Las oportunidades para abrirnos al pasado lejano y permitir que nos enseñe algo nuevo son pocas.

Las imágenes sonoras de una recreación histórica siempre podrán ser más precisas, mejor documentadas, mejor realizadas. Lo importante no es su perfección, sino su intención: les toca jugar el papel de puerta o de muralla; te invitan a entrar o te mantienen

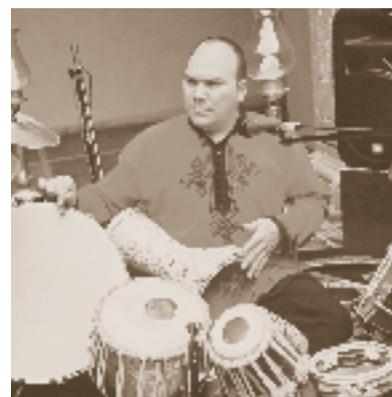
alejado. La atmósfera sonora, más que la visual, es la que sitúa al espectador. Por ejemplo, si en la pantalla del cine vemos el flujo de una avenida conflictiva, con mucho tráfico, y escuchamos la atmósfera correspondiente, con motores tronando por todos lados, claxonazos y silbidos, sentimos que realmente estamos allí, en medio del tránsito. Y si de pronto la atmósfera sonora se diluye y en su lugar aparece una pieza apacible de Erik Satie, entonces ya no estamos allí, como si las imágenes visuales de la avenida surgieran de la imaginación. Así, de pronto, para descansar de la tensión, ansiando aislarse por completo de la atmósfera sonora que lo rodea, el conductor real de uno de los carros inmersos en ese tráfico cierra las ventanas y busca la música más pausada y apacible para sentir que no está donde está.

LEER A LOS ANTIGUOS

Cuando a Kaveh Parmas y a mí se nos comisionó la sonorización de las salas para la exposición *Persia: fragmentos del paraíso. Tesoros del Museo Nacional de Irán*, en el Museo Nacional de Antropología, privilegiamos la cualidad del sonido como vehículo para desplazarse en el tiempo y acercarse a los maravillosos objetos que conforman la muestra. La discreción y la sutileza fueron valores que mantuvimos para que el espectador abriera los sentidos y evitara los bloqueos defensivos que un habitante de la ciudad de México utiliza de manera cotidiana para enfrentar las atmósferas sonoras altamente agresivas e invasivas de la urbe. Una alfombra en la que puedes viajar... o simplemente pisar y seguir adelante.

Decidimos evitar por completo datos técnicos o históricos, ya que esa información estaría disponible y clara en otros elementos de la exposición —cedularios, cronologías, audiovisuales— y le quitaría a la atmósfera sonora una cualidad que también consideramos fundamental: la singularidad. Si pensamos llevar al oído por una ruta paralela a la del ojo sorprendido del espectador, tendríamos que cuidarnos de nunca caer en atmósferas vulgares o relacionadas con elementos actuales.

Claro que podemos usar la imaginación para recrear la atmósfera de un pasado remoto y discernir qué sonidos no existían en aquel tiempo y cuáles sí, pero de cualquier modo necesitábamos una guía para no dar tumbos creativos. Como Dante Alighieri en *La divina comedia*,



La Giralda (de arriba abajo): Kaveh Parmas, Francisco Bringas y Manuel Mejía Armijo **Fotografías** Carlos Blanco

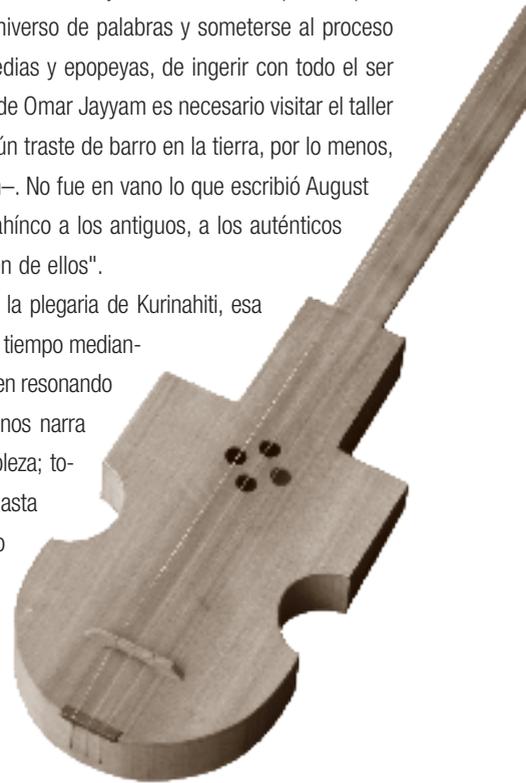
elegimos cual guías a los antiguos poetas, en nuestro caso a los persas. De esta forma las ecuaciones serían formuladas: Ferdousí nos habla de Kiumars, el primer rey del mundo, que gobernó desde las montañas cubierto con la piel de los leones, y aunque sus palabras parecen remontarse más allá del tiempo y entrar en los terrenos de la mitología, una piedra milenaria nos ofrece su materia como testimonio de aquella era narrada por el poeta épico. Entonces, de la variable en la ecuación empiezan a surgir sonidos de piedras, de viento, de barro: protomúsica.

Durante los trabajos de traducción del farsí antiguo al castellano, auxiliados por algunas buenas traducciones a otros idiomas, comprobamos que la auténtica voz de los antiguos arrojaba una luz que ninguna otra voz nos proporcionaría en este trabajo. El método de traducción comenzaba con una lectura de los textos originales por parte de Kaveh y una selección de los extractos; después, reunidos en un café, Kaveh me platicaba, con sus palabras en castellano, los fragmentos seleccionados, consultando sus propias notas y alguna traducción al alemán o al inglés; yo lo interrogaba constantemente, porque me entusiasmaba cuando detectaba que en

cierta frase contradictoria o ininteligible se manifestaba un concepto nuevo o una manera muy distinta de expresar algo conocido: en la mayoría de los pasajes que sonaban absurdos casi siempre se escondía la clave de una forma diferente de pensamiento, y experimentábamos placer al descubrirla y buscar la manera de expresarla en el castellano que se habla hoy en México. Yo salía del café con mis notas bajo el brazo y la cabeza llena de palabras vivas como peces en un estanque. Por último, me sentaba frente a las notas y una pantalla en blanco para darle forma al nuevo texto, a la traducción final.

No pretendo afirmar que es el mejor método ni son las mejores traducciones, pero sí quiero presumir el privilegio de sumergirse en ese universo de palabras y someterse al proceso catártico y renovador de vivir letra por letra tragedias y epopeyas, de ingerir con todo el ser los símbolos arcaicos –para entender el mensaje de Omar Jayyam es necesario visitar el taller del alfarero, tomarse un jarro de vino y azotar algún traste de barro en la tierra, por lo menos, si quieres que sus imágenes te hablen al corazón—. No fue en vano lo que escribió August Wilhelm von Schlegel en el siglo xix: "Leed con ahínco a los antiguos, a los auténticos antiguos: poco significa lo que los modernos dicen de ellos".

Otras ecuaciones se nos fueron presentando: la plegaria de Kurinahiti, esa voz vehemente que quiso y logró permanecer en el tiempo mediante su copa de plata; palabra y objeto que permanecen resonando desde hace cuatro mil quinientos años. Ferdousí nos narra las gestas de los héroes, alaba su fuerza y su nobleza; toros alados, copas de oro, espadas, cascos, llegan hasta nuestros días como si el poeta los hubiera salvado con su arte de la corrosión, el óxido y las bombas, como si palabra y materia se unieran para vencer los rigores del tiempo. Dice Ferdousí que el rey Yamshid, durante sus primeros tres siglos de reinado, inventó la música y la poesía, y así parecen haber surgido de pronto los instrumentos musicales, como flores del desarrollo del ingenio y la expresión de la humanidad.



Reconstrucción de un laúd copto
Fotografía Gliserio Castañeda

DE LA LITERATURA A LA PARTITURA

El pasado no está mudo. Aunque al preguntarnos cómo fue, de manera concreta, la música en los tiempos de Yamshid no podamos responder, la solución permanece en zonas recónditas de la memoria humana; puertas, ventanas, pasadizos o artefactos mágicos pueden ser los instrumentos musicales milenarios. Al igual que enfrentarse

a otro idioma verbal, manejar los instrumentos precristianos nos motiva a articular de otra manera las expresiones musicales para situarnos en un punto distinto entre el pensamiento, el espíritu, el cuerpo y el entorno. Percibo que el discurso que fluye de mi instrumento se parece a la carrera de un río, a los caprichos del viento, a la caminata de una bestia de carga. Para tener uno de estos instrumentos en los brazos deben existir personajes que mediante la contemplación y los cálculos físicos han aprendido a escuchar a los antiguos en su lenguaje no verbal; los lauderos históricos materializan en madera los instrumentos que han contemplado en piedras talladas, en cerámicas decoradas, en pinturas rupestres, en vestigios enterrados —y aquí un reconocimiento a los maestros Daniel Guzmán y Salvador Soto, que realizaron media docena de reproducciones históricas utilizadas para el recorrido sonoro.

La voz omnipresente, poderosísima y humilde del rey Darío se suma a la placa de plata que sembró en los cimientos de Persépolis y que ahora se nos muestra intacta, dos mil quinientos años después: de dos verdades tan contundentes surge música de trompas y tambores, instrumentos que atraviesan el aire y recorren grandes distancias, sonidos que atemorizan al enemigo y confortan e inflaman los corazones de los ciudadanos. Si al escuchar los preceptos zoroástricos dejamos que la lira rústica nos hable de la paz, la libertad y el respeto a la naturaleza, el significado volverá a las palabras como cuando las nombraron por primera vez.

Un placer tan caro como entrar en resonancia con los antiguos ha sido transmitir vibraciones y batimientos a nuestros contemporáneos. Si ya me parecía divertido el relato erótico de *Las siete bellezas* de Nizami, el placer se multiplica cuando en el "Pabellón



Reconstrucción de una lira rústica
Fotografía Gliserio Castañeda



Músicos asirios con percusión y lira rústica (al centro), Nínive, 626 aC

siglo XII convoca al público del XXI a escuchar sus versos narrativos, y este público responde con entusiasmo —el poeta maneja el simbolismo erótico con tal maestría, que su relato es apto para niños, jóvenes y adultos.

La nobleza y sabiduría del poeta Saadi conmueven mucho más cuando se comparten con otros humanos. Estás a punto de salir de la sala cuando escuchas: "Todo hombre es como un hueso, siempre ligado a otro./ Juntos, los miembros forman un solo cuerpo y tienen un mismo origen./ Si la vida causa dolor a un miembro,/ ninguno de los otros permanecerá indiferente./ Si a ti no te provoca nada el dolor de los demás,/ no podremos llamarte ser humano". Entre el público, una abuela le dice a su pareja: "Hasta se me puso la piel de gallina". La verdad de las palabras se confirma cuando te das cuenta de que fluyen por los oídos de varios de los que te rodean —como un bálsamo recorriendo el torrente sanguíneo de un cuerpo—, y con silenciosa satisfacción confirmo que hay una verdad en la imagen sonora, aunque no sepamos qué notas musicales hubiera elegido Saadi en el siglo XIV.

Nuestro reconocimiento y admiración a los músicos colaboradores del recorrido sonoro: Francisco Bringas en las percusiones, voces, piedras, efectos arcaicos y narración; David Tobin en el kemanché; Yukari Hirasawa en el gu xheng; Patrick Verstratten en las trompas y cornos naturales; Alejandro Tello en la chirimía; Vladimir Bendixen en la fídula y Víctor Hugo Romero en la ingeniería y el diseño de sonido. ❖

*Músico, integrante del grupo La Giralda

blanco", ubicado en el apartado de literatura de "La evocación del paraíso" —sala de la exposición dedicada al islam—, las jóvenes parejas de visitantes ríen y se sonrojan al escuchar cómo el poeta describe el deseo del hombre por la mujer: "Quería atravesar la perla con el rubí" o "Estaba a punto de meter el pincel en el tintero, la aguja en el costurero". El poeta del



Reconstrucción de un instrumento, Luristán, 1200-1500 aC

Fotografía Gliserio Castañeda

Museo Arocena



Una nueva propuesta museística en el norte de México

Adriana Gallegos Carrión*

El antiguo edificio del casino de La Laguna, frente a la plaza de armas de Torreón, Coahuila, fue restaurado y rehabilitado como sede del Museo Arocena, que abrió sus puertas el 26 de agosto de 2006 tras un esfuerzo de más de tres años. Este inmueble de gran valor histórico fue construido en 1910 bajo la dirección del arquitecto francés Louis Channel, en un área que abarca cinco mil metros cuadrados en cuatro niveles. La ubicación del recinto es una aportación al rescate urbano del centro de Torreón, ciudad que cumplirá un siglo en septiembre de 2007.

Con la inauguración culminó la primera etapa del proyecto de la Fundación E. Arocena, destinado a reafirmar la presencia de la región lagunera en el panorama artístico del país. Como institución cultural, el museo aspira a impulsar la actividad turística y el desarrollo económico de la comarca, así como a propiciar el bienestar social de la comunidad. La riqueza y variedad de la colección lo consolidan como uno de los más importantes del país: durante más de cien años, la familia Arocena ha reunido invaluable objetos artísticos otorgados en custodia a la fundación, que aseguran su permanencia y a través de los cuales es posible apreciar el arte de México y Europa, sus puntos de divergencia, de encuentro e influencias.

La visión es brindar a los visitantes la mejor y más moderna oferta museística del norte de la República; un foro orgulloso de mostrar una magnífica selección de obras artísticas de valor universal, junto con la historia regional. La misión es conservar, investigar, difundir y exhibir, primordialmente, el acervo de la fundación. El acceso principal es a través de un moderno y original frontispicio de vidrio y cinc que da paso a una plaza techada de usos múltiples, para presentaciones en vivo, exhibiciones y eventos. Asimismo cuenta con salas destinadas a exposiciones permanentes y temporales, una biblioteca especializada en arte e historia, restaurante, una librería Educual y un auditorio equipado para un aforo de ciento veinte espectadores.

El énfasis en los aspectos pedagógicos e interactivos lo colocan a la vanguardia de las instituciones de su tipo. La tarea del Departamento de Servicios Educativos es inducir formas de interpretación del arte por medio del aprendizaje significativo, además de estimular la creatividad con la organización de talleres, cursos, conferencias y visitas guiadas.

El objetivo del Departamento de Exhibiciones y Curaduría es garantizar la custodia de las colecciones, su estudio e interpretación, mediante una labor académica que busca ofrecer muestras significativas con discursos museológicos integrales, a partir de la ecléctica colección Arocena.



Aspectos museográficos de las salas de exhibición **Fotografías** Carlos Vázquez Olvera

ARTE VIRREINAL Y EUROPEO

El recorrido permanente del museo abarca trescientas veintiocho obras en dos exhibiciones principales: *El arte del México virreinal* y *El arte europeo*.

En la pinacoteca novohispana se exponen obras como el retrato de la monja capuchina *Sor María Margarita Marcelina* (1762) de Miguel Cabrera (1695-1768). También de su autoría es la *Serie sobre la vida de la Virgen* y la *Virgen de la Inmaculada Concepción*. Entre los temas marianos cabe mencionar el anónimo *Virgen Dolorosa*, una delicada pintura sobre lámina con marco repujado de plata, datada en el siglo XVIII. El uso de imágenes simbólicas en el arte religioso virreinal es evidente en la pintura *Alegoría de la Summa Theologica de santo Tomás de Aquino*, un anónimo novohispano también del XVIII.

Aunado a la extensa pinacoteca destacan las esculturas hispano-orientales en plata y marfil, como *La piedad*, del siglo XVII, donde la Virgen está trabajada en madera estofada, mientras que el cuerpo desmayado de Cristo es una talla en marfil policromado. Asimismo se exhibe una selección de mobiliario con decoración en marquetería y taracea, escultura policromada, varios ejemplos de mayólica y cerámica de la Compañía de Indias.

Posiblemente la sección más sorprendente del arte virreinal sea la dedicada a la platería, como el *Atril con sacra*, de Eduardo Calderón —artista activo entre 1769 y 1804—, que tiene la característica de haber sido marcada por los punzones del platero, del ensayador mayor de la ciudad de México y por el quinto real.

Las obras europeas son principalmente españolas y datan de los siglos XIV al XIX. El discurso museológico se dispuso cronológicamente a partir de los estilos gótico, renacentista, manierista, barroco y neoclásico. Hay pinturas sobre tabla castellanas, valencianas e hispanoflamencas de los siglos XIV al XVI, que revelan al observador el proceso de asimilación de formas y estilos flamencos en el arte ibérico. Del "siglo de oro" español se exhiben la *Virgen de la Inmaculada Concepción*, del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), y *San Francisco de Asís frente al crucifijo de la capilla de San Damián*, atribuido a Francisco de Zurbarán (1598-1664).



MÉXICO Y LA COMARCA LAGUNERA

La historia nacional y regional tiene su lugar en dos exhibiciones en la planta superior, complementadas con videos e interactivos: *México en el tiempo* y *Crónica de La Laguna*.

En la primera, con más de sesenta obras originales, se hace un recorrido por algunos de los sucesos más importantes de nuestra nación en cuatro etapas: México antiguo, virreinal, independiente y moderno.

La segunda es un panorama en cuatro secciones monográficas sobre la historia regional: naturaleza, cultura, economía y sociedad. En la primera, "Nuestra casa natural", se trata la geografía, la flora y

la fauna de la comarca. En "Así somos los laguneros" se abordan los primeros pobladores, la inmigración y la pluralidad de la sociedad lagunera actual. Los temas económicos se explican en "Los caminos de la prosperidad", donde se relata la importancia del algodón, la uva, el ganado, los lácteos, la minería y el comercio en el desarrollo de la región. En "Nuestra herencia" están los temas relacionados con la música popular, las fiestas y las actividades deportivas.

DESARROLLO Y PERMANENCIA

El origen y la continuidad de las instituciones museísticas han dependido de su relación estratégica con el coleccionismo y el



mecenazgo. El Museo Arocena cuenta con un patronato que se ha dado a la tarea de implementar una campaña financiera con los objetivos de realizar tanto esta magna obra como de desarrollar los proyectos a futuro para el crecimiento del recinto y su oferta cultural. En este patronato colaboran, en forma desinteresada, miembros de la comunidad cultural, empresarial y gubernamental.

Gracias a esta red será posible lograr, en una segunda etapa, el rescate de dos inmuebles históricos colindantes con el casino: el edificio Russek, que data de 1907, y el Arocena, de 1920, que serán rehabilitados para ofrecer más áreas de exhibición, así como otros servicios.

El museo encara desafíos que a su vez han demostrado ser importantes ventajas: la primera, su enclave en un continente privilegiado —el casino de La Laguna—, y la segunda, custodiar la colección Arocena, documentarla, interpretarla y exhibirla mediante discursos museológicos significativos. Ambos desafíos han llevado a reflexionar sobre la formación de públicos y la descentralización de la actividad cultural, que en el caso de la comarca lagunera es tanto un reto como una oportunidad de desarrollo.

De esta manera se transmiten al visitante nuevas visiones curatoriales, contenidos originales, programas educativos complementarios y recursos museográficos imaginativos. La participación de la comunidad está garantizada por medio de los programas de



servicio social, de voluntariado y de la Asociación de Amigos del Museo. La colaboración entre los sectores de la sociedad, públicos y privados, preparó el camino para hacer de este recinto una brillante realidad.

En resumen, el Museo Arocena invita a la gente a reconocerse como actores indispensables en la generación de cultura en el norte de la República, en particular en la comarca lagunera, una región geográfica que ha desarrollado con fuerza su oferta museística en los últimos años ❖

*Coordinadora de curaduría y exhibiciones, MUSEO AROCENA

Las urnas zapotecas

del Museo Nacional de las Culturas

Socorro C. de la Vega Doria*

Recorrer las salas y bodegas del Museo Nacional de las Culturas (MNC), en la ciudad de México, es ir de sorpresa en sorpresa por las colecciones que comprende su acervo, de gran valor arqueológico, histórico, artístico y didáctico, y de lugares tan remotos como China, Japón, Australia y África. Entre esas maravillas destaca la colección de arqueología de América y, entre otras piezas seductoras, las "urnas" de Monte Albán, Oaxaca, que sin proponérselo se plantan frente a nosotros¹ con sus rostros de barro, adustos y poderosos, para hablarnos de la cosmovisión de esa antigua ciudad. Muchas de estas mal llamadas "urnas" —nunca se han encontrado en su interior restos humanos o animales— provienen de contextos funerarios y se cree que eran depositadas vacías o sólo con agua. Al parecer, lo más importante en ellas eran las representaciones. A continuación se describen algunas de las más características:

COCIJO COMO REPRESENTACIÓN DE LA LLUVIA Y EL RAYO

Los fenómenos simbolizados por los artesanos zapotecas probablemente tienen relación con su principal actividad económica, la agricultura, pero también relatan sus nexos con el entorno. Así, el Cocijo modelado en la tapa de una urna funeraria² que se encuentra en las bodegas del MNC personifica la lluvia. El broche del tocado en forma del glifo "C", que al parecer representa la boca de un jaguar, se encuentra sobre una banda decorada con serpientes o bandas ondulantes. La cara, cubierta por una máscara, muestra en las cejas los cerros que originan las lluvias o caracoles seccionados; la parte que cubre la boca se asemeja en mucho a la de la representación del maíz Pitao Cozobi, que simboliza la cercanía entre lluvia y cosecha. Porta también un penacho de plumas, flanqueado por mazorcas de maíz que lo conectan con esa misma representación. Las orejeras circulares tienen listones de los que cuelga un adorno en forma de M, a la manera de las cejas en los

ojos estelares. Otra parte de la indumentaria es una especie de capa con tejido a rayas verticales, que llega hasta los antebrazos, sobre la que cae un gran pectoral formado por una placa elíptica en cuyo interior hay un círculo, probablemente un mosaico de jade o concha. Fuera de la placa se observan, opuestas por los vértices, secciones rectangulares que descansan sobre elementos almenados. Las pulseras tienen una sección en forma de serpiente y otra almenada. Atrás de la cabeza, hombros y antebrazos se observan elementos almenados, como si estuviera apoyado en una cabezera. La caja que sirve de base a la urna muestra la parte inferior del rostro de un felino enseñando los colmillos. A los lados del hocico hay dos elementos que podrían simbolizar los ojos y, bajo éstos, orejeras o discos circulares como las utilizadas por Cocijo o los felinos-serpiente. Bajo la cara del felino, a la altura del cuello, emerge lo que Caso y Bernal interpretaron como una lengua bifida, de la que pende el adorno o ceja en forma de M. También del cuello, a cada lado de la lengua, sobresalen dos pequeños brazos. Las cuatro esquinas de la caja presentan salientes redondeadas, delineadas por tiras de barro aplicadas al pastillaje y adornadas con círculos, tal vez chalchihuites —piedras verdes— o el numeral uno, de los que penden horquetas.

UNO TIGRE O UNO JAGUAR

Estrechamente relacionados con la representación anterior encontramos a los jaguares que habitan las regiones lluviosas. En el MNC hay en vitrina un vaso cilíndrico con un grabado en bajorrelieve del perfil de un felino. En la parte inferior derecha de la imagen se encuentra la representación de una cuenta cuadrangular con una media luna en el interior, identificada como el numeral uno. La asociación de la cara del jaguar con este numeral es la misma que Caso y Bernal encuentran para designar al dios Uno Tigre, por lo que no hay duda de que se trata del mismo personaje.

PITAO COZOBI O EL DEL GLIFO "L"

Entre el grupo de imágenes asociadas con el maíz se encuentra Pitao Cozobi o "el del glifo L". El MNC posee un ejemplar de los cinco procedentes de la tumba 31 de Monte Albán. Esta urna presenta un personaje sentado con las piernas cruzadas sobre un pedestal cuadrangular, que tiene al frente el glifo zapoteca de cerro o asentamiento. Sus ojos forman la base del glifo "L", que se encuentra en el párpado superior —una voluta que se dobla en ángulo recto hacia fuera—. Porta una máscara nasal, constituida por una placa que reúne tres elementos que se curvan hacia la cara y dos vírgulas cuyas puntas se curvan a su vez hacia las comisuras de los labios.

Los dientes están perforados, por lo que es probable que tuvieran incrustaciones. El tocado es similar al de Cocijo, formado por un penacho de plumas, flanqueado por mazorcas y una banda frontal con un broche con el glifo "C", y a cada lado de éste, un lazo ondulante o serpiente. A los costados de la cabeza, detrás de las orejas, cuelgan dos mechones largos y lacios que son característicos de Pitao Cozobi. Atrás del personaje se observa un marco con elementos ondulantes, intercalados con secciones trilobuladas a manera de caracoles cortados. Las orejeras son circulares y de ellas cuelga la M con los "ojos estelares". También lleva pulseras en forma de serpiente y secciones almenadas. Viste una capa corta con tejido a rayas verticales, así como un *maxtlatl* decorado por franjas horizontales y tres conjuntos de círculos y horquillas. Sobre la capa porta un pectoral, suspendido de una soga torcida, formado por una placa cuadrangular con tres círculos en el interior. A los lados de la placa, que descansa sobre cuatro almenas o secciones de caracol, hay dos elementos rectangulares. Del pectoral cuelga un objeto almenado o caracol cortado sobre el que se observan dos líneas en trapecio, paralelas, que recuerdan el símbolo del cerro o el doble escapulario de la arquitectura de Monte Albán.

El "3.L"

Otra urna asociada con Cocijo, identificada como "3.L", está en la vitrina 9 de la sala de América. Ésta tiene una representación antropomorfa, sedente, con las piernas cruzadas y atributos de Cocijo y Pitao Cozobi. El tocado es cilíndrico y consta de tres bandas, una más ancha, formada por los que parecen crócalos de serpiente —hacia el centro de la banda—, donde está colocada una tableta con el glifo "C" característico de Cocijo, y dos muy delgadas y remetidas, sobre la última de las cuales se observan cinco pequeñas conchas o cascabeles. El tocado se halla superpuesto a un gorro cónico del que



Pitao Cozobi o el del glifo "L", tumba 31 de Monte Albán **Fotografías** Carlos Blanco

cuelgan dos mechones largos y lacios detrás de las orejas, como en las urnas "acompañantes" o en Pitao Cozobi. En la parte trasera de la cabeza hay un par de almenas. La máscara, el elemento más constante en Cocijo, cubre prácticamente las facciones: los ojos están entre las cejas de forma almenada, unas líneas abultadas en la parte inferior y otras más que terminan en una voluta que se curva sobre la mejilla. La máscara bucal, como en el caso de Pitao Cozobi, se encuentra sobre la nariz y los lados de la boca, formada por una placa con tres barras verticales que se curvan hacia la cara y dos

vírgulas que cubren parte de la mejilla y cuyas puntas se encorvan hacia las comisuras de los labios. De la boca, al igual que en Cocijo, sale la lengua bífida de la serpiente —la misma que fue restaurada—. Tiene los ojos perforados, como si hubiera tenido incrustaciones. Porta orejeras circulares sencillas sin colgantes, pulseras serpentinas y un pectoral rectangular que pende de una cinta o banda lisa y cae sobre el *maxtlatl*. Este objeto, similar al de Pitao Cozobi, tiene una placa cuadrangular en cuyo exterior se aprecian bandas rectangulares, opuestas por los vértices, sobre objetos en forma de almena. El pectoral remata en la parte inferior con cinco cascabeles o caracoles colgantes. No viste sino el *maxtlatl*, que termina en una banda con tres adornos serpentinos y conserva restos de pintura roja.



Cocijo como "representación de la lluvia", con símbolos de las fauces de un jaguar

EL "QUIEPELAGAYO 5.FLOR"

Otra hermosa pieza de la colección del MNC, que Caso y Bernal ubican dentro del complejo del maíz, es el "Quiepelagayo 5.Flor" o "el del tocado de murciélago", considerado uno de los más importantes del panteón zapoteca. La figura que nos ocupa tiene el cuerpo de un cuadrúpedo felino erguido sobre las patas traseras, adosada a un vaso o urna cilíndrica de barro. Porta un *maxtlatl* —indicativo del sexo masculino— cuadrangular sin adornos, un collar de cuentas esféricas y un yelmo que constituye la cabeza del murciélago, dentro de cuyas fauces se aprecia una cara humana con orejeras circulares. La cabeza del murciélago, representada en forma naturalista, permite identificarlo como un *Desmontidae desmodus*, el vampiro de las tierras calientes del sur de México. Los dos caninos e incisivos superiores están limados. Las orejeras del personaje humano, con dos especies de hojas saliendo de las comisuras del hocico, representan el *tragus* de la oreja del murciélago, en opinión de Caso y Bernal. Las orejas están muy bien representadas, aunque el rasgo más característico es la nariz chata. El yelmo lleva alrededor una banda decorada que pudo haber sostenido el penacho característico de este dios. Sobre la cabeza del murciélago, al centro, hay una representación del glifo "D" o "flor" sobre una cazoleta, que es la barra del numeral cinco, por la cual este dios es conocido como "5.Flor".

EL "ACOMPAÑANTE"

El MNC también posee un ejemplar del tipo "acompañante" —representaciones humanas femeninas o masculinas de sacerdotes—, caracterizado por la escasez de detalles y adornos. Se trata de un vaso cilíndrico con una figura sedente montada sobre la mitad de la superficie, con las piernas flexionadas y cruzadas y las manos sobre las rodillas. Porta un tocado de tres bandas del que cuelgan dos mechones largos y lacios de cabello, a los lados de la cabeza. Sobre la frente se aprecia un flequillo bien recortado. Los dientes están limados. También lleva orejeras circulares y un collar de cuentas esféricas, con una cilíndrica al centro. Atado a la cintura lleva un ceñidor con un nudo o moño al frente, que sostiene un *maxtlatl* o faldón que le cubre las piernas y sólo deja visibles los dedos de los pies. La otra mitad del vaso presenta estrías verticales que se prolongan sobre el pecho y el abdomen, y que podría representar pintura corporal.

OTROS EJEMPLARES

Asociados con el culto al murciélago se encuentran un silbato de barro café con la cabeza de este animal y tres vasos-garra. El silbato tiene grandes orejas, con el apéndice nasal entre ellas, en la parte superior de la cabeza, a manera de boquilla. La nariz es chata y la boca muestra los colmillos y los incisivos, aunque no tiene la lengua de fuera como en otros ejemplares. Los tres vasos-garra ostentan evidencias de los cinco dedos y las garras largas, agudas y levantadas que, según Caso y Bernal, los diferencian de los vasos "garra de tigre" o "garra de jaguar".

Otro grupo importante de urnas es el formado por las de un personaje con máscara bucal de serpiente, que según los mismos autores es uno de los más antiguos en las culturas de los valles de Oaxaca —probablemente apareció desde la primera época y permaneció hasta el final de la cuarta—. En el MNC se conservan dos ejemplares que, por sus características, corresponden a la primera época de Monte Albán ❖

Notas

¹ No todas están en exhibición, pero se les podría hacer justicia con exposiciones temporales para mostrar al público su belleza y trascendencia.

² Esta pieza fue descrita por Alfonso Caso e Ignacio Bernal en 1952, que consideraron que la tapa y la caja son las más representativas de esa deidad. La relación que haré del acervo asociado con Monte Albán será con base en sus respectivas obras, *Urnas de Oaxaca* (1952) y *La cerámica de Monte Albán* (1967).

*Arqueóloga, ENAH



Urna "acompañante", cuyos dientes están limados

Recursos didácticos

Una asociación entre museos y centros de enseñanza

Raquel Pontet*



El hombre del gran pez Pintura Luis Solari

Los museos uruguayos realizan una buena labor educativa no formal para el público en general y los chicos de centros de enseñanza primaria y secundaria, pero ¿qué pasa con los estudiantes de nivel terciario cuando quedan a expensas de sus propias iniciativas? Muchos ya no van a los museos, en los que, además, no hay programas para jóvenes de educación universitaria. Estamos de acuerdo con Asencio y Pol¹ en que "la lógica de los contenidos expositivos no suele responder a la lógica escolar y viceversa", quienes agregan que el museo como institución con fines propios e independientes de la escuela no tiene por qué plantearse la lógica escolar en su discurso expositivo, ni siquiera las adecuaciones a la lógica educativa.

Con base en esto, me referiré al trabajo realizado con estudiantes del profesorado de comunicación visual en el Instituto de Profesores Artigas. Para la asignatura de teoría del arte es fundamental la visita a exposiciones, que son recomendadas por el maestro. Sin embargo, ante la escasa asistencia de los estudiantes, hubo que desarrollar otra estrategia: la creación de guías didácticas que se entregan impresas o por correo electrónico y son calificadas.

De la función museológica de comunicación, en las guías se toma el valor de exhibición de los objetos y las colecciones, pero la interpretación es construida a partir de las propias publicaciones, ya que, para los fines que se propone el docente, el museo no siempre es efectivo: los recintos tradicionales plantean un mensaje disciplinar no siempre compartido, con una clara ausencia de mediadores comunicativos.

Los propósitos de las guías didácticas son:² desarrollar el hábito de visita a museos

y salas de exhibición de arte; fomentar el conocimiento de los artistas nacionales y sus obras; aprender a ver una exposición como un hecho integral: la obra y los elementos museográficos auxiliares; desarrollar destrezas en el hábito de analizar el hecho visual; estimular y activar el recuerdo de conocimientos previos considerados importantes para aprender otros nuevos;³ posibilitar que el estudiante recurra a fuentes ajenas al propio material; poner en práctica y relacionar la exposición con lo visto en el aula; facilitar el reconocimiento de lo que falta conocer; buscar en lo observado referentes de lo cotidiano o de la historia del arte.

El cumplimiento de estos objetivos proporciona resultados concretos que se obtienen en periodos cortos y orientan el proceso de educación-aprendizaje, así como la evaluación inmediata.⁴ Estas actividades aumentan la motivación, ya que tienen una continuidad externa, con los conocimientos previos, e interna, para facilitar que el estudiante construya su conocimiento como un todo. Así, el docente puede observar y medir el resultado final.⁵

Los elementos que conforman las guías son: portada; portada interna; presentación con un texto de motivación introductoria; estructura general de la guía: unidad temática, objetivo, vocabulario, actividades –antes, durante y después de la visita–, nivel para el que se diseña, habilidades, disciplinas relacionadas, palabras clave y materiales de trabajo –se incluyen las imágenes o diagramas necesarios–; índice y bibliografía.

UN CASO PARTICULAR

Para dar un ejemplo práctico, cito fragmentos de una guía sobre Luis Solari, pintor y grabador uruguayo (1918-1993) cuya obra fue

exhibida en el Centro de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura. En la primera parte de la misma se proporcionó la información al estudiante, mientras que la sección de actividades se dividió en tres partes:

La primera es una visión de conjunto de la exposición: cantidad de obras, formato, técnicas y procedimientos. La segunda es una lectura del texto y el acercamiento a las obras, con las siguientes indicaciones:

5. Deténgase en *Otra Leda y otro cisne* (1979, grabado, 55 x 36 cm, *a/p s/e hand colored*).

5.1. Describa la temática.

5.2. Mencione los autores cuyas "Leda y cisne" son muy conocidas en la historia del arte.

5.3. Describa el origen mitológico de la escena.

5.4. Describa esta obra de Solari, esta iconografía en particular y la o las lecturas que usted hace de ella.

5.5. Realice el análisis formal de esa obra. Considere forma, equilibrio, luz, movimiento, ritmo, estructura, paleta.

En otro caso se proporciona el mensaje y se le pide al estudiante que lo reconozca en las obras. Así, por ejemplo, en el texto se le indica que en las obras de Solari aparece la crítica a ciertos aspectos negativos del hombre –que él muestra con máscaras– y se le pregunta cuáles son esos aspectos denunciados por el artista en las obras *El hombre del gran pez* y *Paloma de Troya*, entre otras.

En otros trabajos hemos provocado el acercamiento del alumno a la exposición total como hecho museográfico, y le hemos señalado que observe y describa la distribución espacial, la iluminación, la altura del colgado, la distancia entre las obras y los espacios de circulación.

En la tercera parte se realiza una actividad posterior a la visita que indaga en las técnicas del grabado, pero también en las impresiones y las sensaciones recibidas, a fin de apelar a lo emocional.

CONCLUSIÓN

A falta de programas educativos para jóvenes universitarios, las guías didácticas facilitan su acercamiento a los museos, funcionan como evaluación formativa o procesual, pues permiten conocer cómo se van logrando los objetivos, y contribuyen a una evaluación de término o sumatoria.

El resultado y la calidad de los productos desprendidos de las actividades informan y retroalimentan a los usuarios; además, les aportan sensaciones de logro y la satisfacción de haber aprendido. Al cabo de un año algunos estudiantes han declarado que ahora sí entran por voluntad propia en los museos, iglesias y salas de exposiciones, porque se les despertó una curiosidad que antes no tenían ❖

Notas

¹ Mikel Asencio y Elena Pol, *Nuevos escenarios en educación*, Aique, Buenos Aires, 2002.

² Jesús Reza Trosino, *Los objetivos educativos, texto adaptado de cómo diseñar cursos de capacitación y desarrollo de personal*, Panorama, México, 1997.

³ IUED, "Elaboración de guías didácticas. Metodología", documento de apoyo y técnicas didácticas, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Facultad de Educación-Universidad de Costa Rica, San José, s. f.

⁴ Fernando Murillo, *Síntesis del planeamiento educativo*, Universidad de Costa Rica, San José, 2002.

⁵ Liliana García Ruvalcaba, "Actividades para el aprendizaje", en *Unidades didácticas*, Iteso (http://acadi.iteso.mx/acadi/articulos/unidad_didactica.htm).

* Docente y museóloga, representante del ILAM Uruguay



Amarse como los dioses

Tomás Zurián*

Yo comprendo una sola cosa: la vida se llama Nahui Olin. DR. ATL

Uno de los amores más intensos, tormentosos y escandalosos que se suscitaron en el ambiente artístico de la ciudad de México fue el que escenificaron Carmen Mondragón y el Dr. Atl, hombre múltiple como ella: pintor, escritor, vulcanólogo, innovador de técnicas pictóricas y géneros artísticos como el paisaje aéreo.

De acuerdo con lo asentado por el Dr. Atl en su libro *Gentes profanas en el convento*, su encuentro con Carmen ocurrió un 22 de julio de 1921, durante una reunión en la casa perteneciente a una familia de la alta burguesía mexicana. El impacto anímico y erótico fue avasallador. Cuando más entusiasmado platicaba con algunos concurrentes las jugosas anécdotas de su siempre agitada vida, una aparición lo hizo volver la mirada: una mujer maravillosa bajaba las monumentales escaleras de la mansión. El Dr. Atl no era el único que se extasiaba ante aquella visión de belleza extrema; casi todas las miradas de los hombres —excepto la del marido— se habían concentrado en ese ser de rostro perfecto, de enormes ojos verdes y cuerpo ondulante y felino que regalaba generosamente, con sensualidad, cada uno de sus movimientos, como si los hubiera ensayado desde hacía miles de años. El Dr. Atl así lo narró:

Vuelvo a casa de la fiesta que la señora de Almonte dio en su residencia de San Ángel, con la cabeza ardiendo y el alma trepidante. Entre el vaivén de la multitud que llenaba los salones se abrió ante mí un

abismo verde como el mar, profundo como el mar: los ojos de una mujer. Yo caí en ese abismo, instantáneamente, como el hombre que resbala de una alta roca y se precipita en el océano. Atracción extraña, irresistible.

Fulguró entre la multitud como una antorcha y mi espíritu se quemó en su llama como un insecto.¹

Para su descanso, a los pocos días de aquel encuentro —que lo tenía en la mayor de las desesperaciones—, la vio caminando por la Alameda central en compañía de su marido, "un pobre señor" [el pintor Manuel Rodríguez Lozano]. Ante la sonrisa insinuante de Carmen, el Dr. Atl se acercó a la pareja para saludarlos y, en medio de insulsas incoherencias, lo mejor que se le ocurrió fue invitarlos a su casa, una vetusta construcción en el número 90 de la calle de Capuchinas, para comentar sus cosas de arte. El débil ardid lanzado rindió los frutos esperados.

Julio 30

Ella vino sola. Recorrió las estancias ornadas de cosas de arte admirando todo con una alegría infantil, pero se advertía, a cada paso, que ella estaba en posesión de una verdadera cultura artística. Me ha parecido extremadamente joven para estar casada y se lo dije. Ella sonrió haciendo relampaguear sus grandes ojos. De lo demás... nunca podré saber de qué le habló y cómo salió de mi morada.

Artistas mexicanas en 'la Ciudad de los Vientos'

Del 22 de junio al 2 de septiembre, el National Museum of Mexican Art en Chicago, Illinois, organiza dos exposiciones con obra de veintisiete artistas de nuestro país. Con motivo del centenario natal de Frida Kahlo (6 de julio), *Mujeres artistas en el México de la modernidad: las contemporáneas de Frida (Women Artists of Modern Mexico: Frida's Contemporaries)* reúne pintura, fotografía, grabado y escultura de veintiséis "creadoras, musas y mujeres con una conciencia social" —según la síntesis de la muestra— como Lola Álvarez Bravo, Rosario Cabrera, Kati Horna, María Izquierdo y la propia Frida Kahlo. La curaduría corrió a cargo de Dolores Mercado, con la asistencia de Tomás Zurián. En forma paralela, *Nahui Olin: una mujer fuera del tiempo (Nahui Olin: A Woman Beyond Time)* incluye retratos y obra —caricatura, dibujo, xilografía y pintura— de Carmen Mondragón (1893-1978), con la curaduría de Zurián y la asistencia de Mercado. Por cortesía del autor, así como de Carlos Tortolero, director del museo, y Dolores Mercado publicamos este fragmento de "Nació como Carmen Mondragón y murió como Nahui Olin", texto del catálogo de la exposición.

GACETA DE MUSEOS

Carmen decidió por primera vez su destino en ese momento; intuyó encontrar en aquel hombre un sedimento en el que fructificarían sus talentos múltiples y su erótica contenida en forma dramática. Así, le escribió la carta que cambiaría radicalmente su vida. El Dr. Atl, que impaciente había esperado una misiva, leyó:

Para mí –para ti– ya no habrá ayer ni mañana –para nosotros dos sólo hay un solo día, la eternidad del amor y un solo cambio: más amor–, amor que se transforma en más amor donde no hay ayer ni mañana, sólo un espacio infinito –un día donde la noche no existirá sino para amarnos– una noche que será más luminosa que el día mismo cuando nuestras carnes se junten –es nuestro destino.

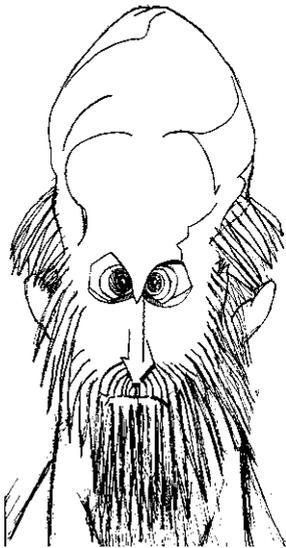
Al parecer, el Dr. Atl debió de haber contestado esas líneas, por lo que recibió una segunda de Carmen, que en el primer párrafo afirmaba: “–Tu carta es un torrente que arrastra en su tumulto mi voluntad–. Tú eres un hombre y eres violento. Yo soy una virgen perversa”.

A partir de ese momento, una vorágine sacudiría sus almas y sus cuerpos. Fue uno de los momentos más fructíferos en la vida de ambos, donde la pasión epidérmica más voluptuosa se alternó con los prístinos productos del espíritu. Porque en esta nueva y luminosa aventura tenían que amarse como dos divinidades.

A principios del siglo xx Gerardo Murillo se presentaba en Europa como Atl, que en náhuatl quiere decir “agua”. Sin embargo, fue bautizado en París, con un gran derroche de champaña, por el poeta argentino Leopoldo Lugones y un grupo internacional de intelectuales, añadiéndole el título de *Doctor*, que al parecer había obtenido en derecho, como alumno del abogado y político italiano Enrico Ferri, en Roma. A partir de ese jubiloso momento sería el *Dr. Atl* para siempre.

Ahora tocaba al Dr. Atl bautizar ritualmente a Carmen Mondragón, con la fría y transparente agua del aljibe del ex convento de la Merced –que les servía de residencia–, como *Nahui Olin*. *Atl* es el agua como principio generador de la vida, pero *Nahui Olin* es el movimiento renovador de los eternos ciclos del universo. Consumada esta conversión, pudieron amarse de manera intemporal como dos seres míticos.

No es fácil precisar qué misteriosa metamorfosis se operó en el alma de Carmen Mondragón cuando surgió Nahui Olin, pero fue el principio de una gran transformación, de una profunda transmutación que se produjo de la noche a la mañana; todas sus inquietudes fructificaron en un estallido incontenible, irrumpieron luminosas al sonido del Nahui Olin. Las semillas de sus capacidades creativas germinaron súbitamente, de golpe, como un inmenso *big bang*. En un principio debió de haber sentido una extraña sacudida; sintió el peso inmenso del Nahui Olin como símbolo poderoso de renovación. Incluso se suscitaron en ella problemas de identidad, que se reflejaron en algunas pinturas, donde firmaba como Carmen Mondragón y añadía Nahui Olin, o bien firmaba como Nahui Olin y añadía Carmen Mondragón. Pero en el momento de mayor crisis firmó: “Nahui Olin, M. del Carmen Mondragón, Nahui Olin”.



Nahui Olin, [Dr. Atl] "...–cabrito– te he puesto los cuernos con veinte enamorados de verdad –viejo loco– te crees inteligente porque explotas el talento de los demás", tinta china y grafito sobre papel, 52.5 x 28 cm

Al final se impuso bajo el peso del deslumbrante mundo indígena el Nahui Olin y, a partir de ese momento, el movimiento dinámico que impulsaría a esta mujer divinizada; nadie –ni ella misma– podría detenerlo.

En el terreno de la erótica la relación fue fecunda de placeres, ya que el Dr. Atl supo extraer con habilidad –desde las profundidades del deseo hasta la superficie del ser animado– las fuentes vivas de la pasión, que durante su árida relación con Rodríguez Lozano se habían secado, como ella lo expresó en una de sus cartas: "–Para decirte cuánto te deseo, para decirte que en mi pecho incrédulo ha germinado por fin la flor de la fe en la vida– la flor que con su perfume ha borrado mi eterna melancolía".

Las cartas de Nahui Olin fluían apasionadas, incontenibles, candentes como magma volcánico, y de algunas podemos destacar los siguientes párrafos: "Engendraremos el infinito en una noche de amor, la primera, la eterna".

Sin ti no existen las cosas ni los seres, contigo resplandezco y ante ti mis ojos verdes se apagan.

Pero tengo miedo de que la nube roja te queme y te convierta en cenizas y también tengo miedo de que, a pesar de que te pertenezco absolutamente, el destino nos separe. Pero si el destino nos separa, toda tu potencia y la mía se juntarán en algún lugar del universo, y en ese centro seremos el infinito.

Te amo, te amo, desesperadamente, lujuriosamente, misteriosamente, como la vida, como la muerte.

¡Oh amor, amor divino!, te ofrezco mi cabeza para que sirva de escabel a tus pies o de escalón a tu gloria.

Eres Dios –ámame como Dios–, ámame como todos los dioses juntos, no, ámame como tú sabes amar.

Perfora con tu falo mi carne –perfora mis entrañas–, desbarata todo mi ser –bebe toda mi sangre y con la última gota que me quede yo escribiré esta palabra: te amo, y cuando esa sangre se haya secado, gritaré: te amo.

*

Amor mío, tú debes morir, porque cada palabra tuya, cada mirada, cada movimiento abre en mí una nueva herida de amor –y mi cuerpo no tiene ya un lugar para otra herida más.

Estoy llena de sangre como un mártir. Mi juventud se deshace entre la furia de tu pasión y mi pasión se exalta y gira alrededor de tu falo como una mariposa alrededor de una luz; y en las noches calladas, envuelta en tu lujuria, mi razón se ofusca y mi boca grita te amo, te amo, te amo.

*

–Pero a veces siento como si yo fuera el átomo de una nebulosa y tú el universo que la contiene– y mi imaginación se dilata hasta más allá de los límites del deseo –y de repente se contrae en mi sexo que a su vez se agranda como un abismo sideral.



Nahui Olin, *Desnudo femenino de espalda*, tinta china sobre papel, 25.5 x 19.5 cm

*

Tus sentimientos de esteta los arrastró la belleza de mi cuerpo —el esplendor de mis ojos— la cadencia de mi ritmo al andar —el oro de mi cabellera, la furia de mi sexo— y ninguna otra belleza podrá alejarte de mí.

Ésta fue la tónica emocional que animó las más de doscientas cartas, y todo fue *in crescendo*, renovando las metáforas, imponiendo la intangibilidad del espíritu, intensificando la pasión. Este espléndido epistolario no se repetiría con esa profundidad y ese estallido de imágenes crepusculares y eternas en las cartas posteriores, dirigidas a sus varios amantes, con las cuales Nahui Olin siguió gritando amor desde el corazón mismo del universo.

Durante el tiempo que duró esta relación —una verdadera época de oro irrepetible—, el Dr. Atl y Nahui Olin multiplicaron sus proyectos, convivieron con la comunidad artística, escribieron intensamente, pintaron intensamente y se amaron intensamente. Nahui Olin publicó tres libros: *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*, en 1922; *Calinement, je sui dedans*, en 1923, y *A dix ans*, en 1924 —estos dos últimos escritos en francés—. Las obras fueron recibidas con entusiasmo y reseñadas por importantes literatos, entre ellos el poeta José Gorostiza, tanto por su contenido como por su original diseño, en especial *Calinement*. . . , cuyos poemas se estructuran como monumentos urbanos.

Su labor literaria no limitó su producción pictórica. En esta época pintó al fotógrafo Edward Weston, en el que podemos considerar como uno de sus mejores retratos por la espontaneidad de su concepción plástica, por el sentido cromático con que plasmó el rubicundo rostro del renovador de imágenes fotográficas, representado con su cámara a

un lado de él, como lo hizo de alguna manera Tina Modotti en su soberbia fotografía de Weston, realizada también en México en esa época.

Si bien la militancia ideológica no fue un factor importante en sus convicciones, y su pintura nunca manifestó un carácter político, sí consideró justificado apoyar las luchas de reivindicación de los artistas plásticos frente a una sociedad indiferente, y la conquista de espacios

públicos para ejercer sus capacidades creativas. Bertrand D. Wolfe, en su libro *La fabulosa vida de Diego Rivera*, asegura que Nahui Olin y la pintora Carmen Focerrada fueron las únicas mujeres que figuraron en el Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos y Plásticos, fundado por David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en 1922.

De pronto esta actividad creativa y emocional se vio afectada; las cartas comenzaron a reflejar otra realidad opuesta por completo al esplendor inicial. Los celos de Nahui Olin estallaban a cada instante y crearon situaciones insostenibles; aquel inmenso amor, interminable e imperecedero, comenzó a resquebrajarse como un castillo de naipes. Las discusiones y los feroces insultos cargados de un odio ancestral se hicieron más frecuentes; sus amistades comenzaron a no frecuentarlos por temor

a verse involucrados en el escándalo. Después de una de esas ásperas confrontaciones, el Dr. Atl dejó asentado:

Una de esas noches, después de una breve discusión, yo me dormí profundamente, pero en medio de mi sueño empecé a sentirme inquieto —como si fuese víctima de una pesadilla— y abrí los ojos. Carmen estaba sobre mí, desnuda, con la cabellera revuelta sobre mi cuerpo, empuñando un revólver cuyo cañón se apoyaba en mi pecho. Tuve miedo de moverme, el revólver estaba amartillado y el más leve movimiento mío



Antonio Garduño, *Nahui Olin*, vintage, plata sobre gelatina virada, s. f., con dedicatorias, firmado "Garduño", 34 x 23.5 cm

hubiera provocado una conmoción nerviosa en ella y el gatillo hubiera funcionado. Todo lo pensé en un milésimo de segundo. Me la quedé mirando, como quien mira un muerto. Poco a poco ella fue retirando el revólver, y cuando mi cuerpo estuvo fuera de su alcance, rápidamente le cogí la mano y le doblé el brazo fuera de la cama. Cinco tiros que perforaron el piso pusieron fin a la escena. Cogí el arma descargada, la puse debajo de la almohada y me volví a dormir sin decir una palabra.

Así continuaron por un tiempo las cosas, entre separaciones iracundas y retornos tibios y reservados. Después de los violentos encuentros Nahui Olin también registró el desamor, la indiferencia y los dolorosos distanciamientos: "Pero a mí nada me distrae, estoy reconcentrada en mí misma; en casa lo único que se me ocurre hacer es desnudarme delante de un espejo y admirar mi belleza que es tuya. Besos, besos".

Pero te alejas de mí sin piedad —y yo también sin piedad me olvido de ti. Preferiría degollarte y guardar tu cabeza en un frasco lleno de alcohol para estarte viendo siempre y te abriría los ojos para que tú me vieras a mí, y poco a poco llenaría el frasco con mis lágrimas y dentro de mis lágrimas vivirías siempre cerca de mí teniendo tus ojos abiertos y tu boca lívida y tu cráneo vacío y en el fondo de tus ojos habría un relámpago oscuro que sería tu llamada.

*

Señor, tengo el cuerpo cubierto de llagas, pero sólo destruyen mi materia sin consumir mi espíritu.

En una de sus últimas cartas se advierte una sombría despedida:

Señor, te he colmado de regalos —mis ojos arranqué para que los pusieras como piedras preciosas en el caleidoscopio de tu vida—, mi alma en nardos te llevé una mañana que no pude extraer de ninguna cosa existente un perfume digno de ti —mis cabellos largos, rubios como el oro corté para coser con sus hilos las heridas de tu vida—, las lágrimas que exprimí el dolor de mi martirio te ofrecí y las gotas de sangre que maban de las heridas que me hiciste puse a tus pies.

Quise darte mis lágrimas y mi sangre para que las bebieras como una medicina maravillosa.

Después de tan feroces confrontaciones se alejaron en silencio, para siempre, cada uno por su propio camino. En el futuro sus vidas volverían a cruzarse con frecuencia, pero de aquel intenso pasado sólo quedó una gentil amistad. Para Nahui Olin los amores cósmicos y catastróficos no terminaron ahí; éste sólo fue el nutritivo principio.

Entre 1925 y 1940 nuevos hombres cruzaron por la vida de esta apasionada mujer, y así se sucedieron los amores más diversos. Adolfo, el virtuoso triunfador de los concursos de baile; el temperamental Matías Santoyo, muralista menor pero espléndido caricaturista; Manuel, el silencioso hombre de los secretos herméticos; Lizardo, el bello diseñador de jardines de las delicias; Armando, ese desconocido que la sacó del marasmo en que se encontraba por la muerte del capitán Eugenio Agacino; Orlando, el petulante abogado que perfumaba sus cabellos después del baño y antes del amor. El final de estas experiencias amorosas fue siempre el mismo: todo se malograba en momentos matemáticamente determinados; la egoísta felicidad no le permitía sino pequeños estados de euforia seguidos de desenlaces que la hundían por momentos en una existencial melancolía ❄️

Nota

¹ Todas las citas textuales fueron tomadas de Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento*, Botas, México, 1950, págs. 98-156.



Nahui Olin, *Manuel Rodríguez Lozano*, tinta china y grafito sobre papel, firmado Carmen, 33 x 20.5 cm

* Conservador de obras de arte y pintor

El nuevo museo Rautenstrauch-Joest

María Teresa Cervantes Escandón*

En el número 39 de la *GACETA DE MUSEOS* presenté un artículo sobre el Museo Rautenstrauch-Joest (MRJ) de Colonia, Alemania, a propósito del centenario de su fundación. Con el tiempo el antiguo edificio resultó insuficiente para resguardar y presentar de manera apropiada su creciente colección, que rebasa las sesenta y cinco mil piezas etnográficas, una biblioteca con cerca de cuarenta mil volúmenes y un archivo con cien mil fotografías históricas.

Desde 1989, el consejo de la ciudad de Colonia advirtió de la necesidad de un inmueble para albergar y almacenar los objetos con las condiciones adecuadas de seguridad —desde 1993 el río Rin se ha desbordado dos veces y, por la cercanía con el museo, las inundaciones pusieron en peligro y de hecho dañaron una parte del acervo—. En 1995 el consejo examinó los planos para un nuevo edificio y encargó a la ciudad el proyecto; un año después se puso en marcha un desarrollo arquitectónico para reinstalar a varias instituciones en el centro de Colonia, en la parte sur del *Neumarkt* —“mercado nuevo”—, muy cerca de la zona peatonal comercial. En el año 2000 el proyecto estaba casi finalizado, pero una crisis financiera llevó a que en 2005 se hicieran modificaciones. Así, la primera piedra se puso el 14 de junio de ese año, y la inauguración se planea para la primera mitad de 2009.



Diseño arquitectónico de la fachada principal del nuevo MRJ en Colonia, maqueta digital *Imágenes MRJ*

La ubicación del conjunto arquitectónico, que incluye un estacionamiento subterráneo de dos plantas, ofrecerá ventajas inestimables. Distribuido en una superficie de seis mil metros cuadrados, concentrará al MRJ, la ampliación del Museo Schnuetgen, los museos de Niños y de Servicios Pedagógicos, la Sala de Arte y un auditorio compartido. El bloque de edificios tendrá la forma de rectángulos alargados y varios niveles con una distribución funcional de las salas de exhibición para las colecciones del MRJ y el Museo de Niños. La entrada al vestíbulo, que servirá de acceso a las salas de eventos y a otras secciones, ofrecerá un área de usos múltiples con tienda y cafetería. Allí se colocará una gran pieza de exhibición del MRJ: un granero de arroz de siete metros de altura de Sa'dan Toraja, del pueblo Sallebayo, isla Sulawesi (Celebes), Indonesia. El auditorio tendrá trescientos asientos con un escenario móvil para conferencias, conciertos, danza, proyecciones de cine y espectáculos multimedia, operado con la Universidad Popular de Colonia y coordinado por un gerente de eventos.

EL NUEVO CONCEPTO DEL MRJ

El MRJ tendrá una superficie de tres mil seiscientos metros cuadrados en tres niveles para las rutas temáticas y una sala de cuatrocientos metros cuadrados para exposiciones especiales. El equipo de conservación e investigación desarrolló un concepto para exponer las colecciones. Tras la mudanza de la vieja sede, se abandonará el discurso de grandes regiones

geográficas separadas y las vitrinas para rutas temáticas serán remplazadas con la mayor frecuencia posible.

El diseño arquitectónico será flexible. En las salas grandes se organizarán cambios completos. Con el tiempo, el público admirará todas las colecciones, con variaciones en la interpretación y presentación de los objetos. Las culturas estarán representadas en rutas temáticas, senderos o calles, a manera de metáforas conceptuales y con base en el principio de comparación cultural. Tales presentaciones capturarán temas socioculturales de interés en cualquier parte del mundo y mostrarán las diferentes formas de vida de la gente y la manera como enfrenta sus problemas. La intención es mostrar tolerancia y respeto a los grupos humanos y sus logros culturales, con énfasis en la balanza de la justicia y del *Dasein*—concepto de Martin Heidegger sobre la existencia del ser en el mundo.

El nuevo proyecto incluye el cambio anual de exposiciones y, cada cinco años, la organización de una muestra de gran escala. El rico archivo fotográfico posibilitará el montaje de exposiciones temporales, mientras que la colaboración con investigadores de sitios arqueológicos e históricos dentro y fuera de Alemania permitirá presentar resultados de trabajos recientes. La combinación de muestras con intervalos de cinco años mantendrá el atractivo entre los visitantes tanto locales como extranjeros. La piedra angular de las exhibiciones especiales será la cooperación con el vecino Museo Schnuetgen, dedicado a la Europa del medievo y, especialmente, al arte sacro, cuya primera exposición conjunta, *Arte y culto*, será inaugurada hacia 2010.

RUTAS TEMÁTICAS

El lema para la apertura de exposiciones del MRJ será "El hombre en sus mundos". Como las colecciones proceden de culturas antiguas no europeas, serán articuladas en el presente con base en los modernos medios de comunicación. En cada sala habrá estaciones de información que relacionarán los temas con las experiencias del visitante en su propia sociedad. Las rutas temáticas "serpentearán" por el edificio—escaleras y ascensores llevarán a la sala deseada y permitirán una visita selectiva, según el gusto y las necesidades individuales. En la planta baja se planea un "modelo detonante" que auxiliará a comprender la información sobre la totalidad de los recorridos y se organizarán bloques temáticos que, con la ayuda de objetos clave, estimulen el interés del visitante, aunados a la proyección de audiovisuales con saludos rituales de bienvenida de diferentes regiones del mundo.

El itinerario completo de visita tomará aproximadamente tres horas y media. Dada la imposibilidad de hacer una presentación de todos los bloques temáticos, a continuación se citan los más destacados:

Gamelán: la música dará la bienvenida a los visitantes de todo el mundo.



Tiempos de recorrido: completo: 3½ horas; abreviado: 2½ horas; intensivo (por ruta temática): 3 horas

Al comienzo del itinerario se presentará un conjunto de instrumentos históricos de Java Central, Indonesia, conocido con ese nombre.

Atracción y rechazo: el encuentro con un mundo extraño, regido por otros valores y costumbres, crea inseguridad. El extraño es a su vez objeto de fascinación y angustia; genera atracción y rechazo. Mientras que la curiosidad anima al acercamiento, existe la tendencia a enfatizar la identidad estableciendo fronteras, segregando y rechazando al "otro", al diferente. Los siguientes cuatro bloques motivarán a reflexionar sobre el acercamiento y rechazo, la comprensión y el conflicto:

"Encuentro con un mundo diferente" ilustrará la aportación de Wilhelm Joest y Max von Oppenheim, que con sus colecciones e investigaciones científicas enriquecieron el acervo del Museo Rautenstrauch-Joest en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX.

En "Cliché y prejuicio" se abordará la cultura cotidiana africana desde su época colonial hasta el presente. La finalidad es mostrar que la imagen que se tiene sobre este continente nada tiene que ver con la verdadera África. Se tocará el tema de la desconfianza y el odio al "otro", la discriminación, el racismo y el genocidio.

"El mundo dentro del museo" será un taller metodológico, con materiales de Papúa, Nueva Guinea, que permitirá mirar "tras bambalinas" una investigación etnográfica y exponerá sus limitaciones y errores.

En "Arte" se hará un acercamiento con otros pueblos mediante sus productos culturales. Aun cuando originalmente haya tenido un uso funcional y ritual, la contemplación de un artefacto como obje-



Figura masculina, región de Dogon-Tintam, Mali, África

to artístico es una costumbre occidental, por lo que, en contraste con los museos de arte, el MRJ proporcionará información de contexto. En este núcleo el acervo se expondrá en exhibiciones temporales.

Comunidad humana: este bloque temático contará con objetos y fotos que revelen formas de expresión particulares.

"Puertas" incluirá una docena de estos armazones procedentes de varias culturas, cada uno de los cuales relatará su propia historia.

En "Formas de vivienda", el visitante recorrerá, desde una sala de exhibición europea, cuatro casas amuebladas que ilustrarán otros modos de vida: una sala de recepción de un comerciante sirio de Kayseri, en Anatolia, ejemplificará la hospitalidad del imperio otomano; la tienda del tuareg mostrará la cotidianidad de los criadores de ganado nómadas en un ambiente hostil; los indios tipi de las llanuras de Norteamérica acentuarán la convivencia entre niños, mujeres y adultos, mientras que la casa de hombres de los *asmat* de Nueva Guinea hablará de la segregación de género. En cada vivienda se proyectará una entrevista con un miembro actual de cada cultura.

"Identidades sociales" reflejará la individualidad dentro de una comunidad por medio de la ornamentación, decoración o modificación en el cuerpo con pinturas, tatuajes, mutilaciones o alteraciones corporales, tanto en los dientes pulidos como en la ropa y otros accesorios. "Diez escenas regionales" mostrarán los rasgos de jerarquía dentro de un grupo étnico, como marcas de género, iniciación, matrimonio, religión y guerra.

El hombre y sus mundos: mediante "El cuarto del silencio" se introducirá simbólicamente al visitante en el tema de las religiones: en el bloque "La muerte y el más allá" dominará el color blanco, asociado por varias culturas con el final de la vida, y se expondrán las costumbres funerarias de las islas Celebes, Kalimantan y Bali, Indonesia. Una pieza clave es una torre crematoria de cuatro metros de altura y ricamente decorada; otra, un sarcófago indio en forma de toro de Bali, así como una "embarcación de los muertos" maori, de cinco metros de largo. Figurillas ancestrales de África, Oceanía e Indonesia ilustrarán la creencia sobre la influencia de los muertos en los vivos.

El tema "Recuerdos" será enfatizado con un altar-ofrenda ricamente decorado, en memoria de un mexicano fallecido. Una instalación de un *malangan* tallado en madera de Nueva Irlanda ejemplificará el honor a los ancestros. Se exhibirán ofrendas funerarias de las tribus moche y chimu del antiguo Perú, que ofrecen al difunto una vida confortable tras su paso por la tierra.

En "Religiones del mundo" habrá objetos de culto del judaísmo, cristianismo, islamismo, hinduismo y budismo, con énfasis en figuras indias y budistas de piedra, bronce y madera del sur y el sureste de Asia, cuya antigüedad abarca un milenio. Fotos y películas ilustran la cotidianidad y los rituales. Además, se abordarán temas como el fundamentalismo, las sectas y la arreligiosidad de las sociedades modernas.

Por último, "Rituales" incluirá máscaras de África, Oceanía y Asia, para ilustrar ceremonias de iniciación, fertilidad, expiación y curación.

El recorrido por el museo terminará con breves proyecciones de videos sobre los rituales de despedida en varias regiones del mundo.

CONCLUSIÓN

El proceso de globalización, que incrementa el contacto directo con otras culturas, ha llevado a los museos etnográficos, como el Rautenstrauch-Joest, a redefinir tanto su misión como su función social, es decir, comprender al "otro" por medio de las diferencias, con el objetivo de diluir los prejuicios y contribuir al entendimiento transnacional y transcultural.

El nuevo concepto del Museo Rautenstrauch-Joest se propone activar el interés del visitante en una comunicación intercultural participativa. La percepción puede ser intelectual, estética, sensorial, emocional, o bien, una combinación de los cuatro aspectos. Más allá de la exhibición y descripción de los objetos, en las exposiciones del MRJ la cultura y el arte desarrollarán en el visitante una empatía con otras culturas ❖

Bibliografía

- ENGELHARD, Jutta B., "Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Ausereuropäische Kunst und Kulturen", en *Museen-Welt verstehen Kulturen begreifen, respektieren, tolerieren*, Stadt Koeln, Colonia, 2006.
- SCHNEIDER, Klaus, "Eroeffnung im Fruhsommer 2009", en *Museen-Welt verstehen Kulturen begreifen, respektieren, tolerieren*, Stadt Koeln, Colonia, 2006.
- STUMM, Rodereich, "Chronologie des Neubaus", en *Museen-Welt verstehen Kulturen begreifen, respektieren, tolerieren*, Stadt Koeln, 2006.

* Corresponsal en Europa de la GACETA DE MUSEOS y voluntaria del MRJ



Granero de arroz Sa'dan-Toraja, pueblo Sallebayo, Sulawesi, Indonesia, siglo xx

Desde los años setenta se reconoce que los museos deben involucrar a la comunidad y se propugna su misión de hacer conciencia de la necesidad de comprensión entre los grupos humanos y de éstos con el entorno en sus acepciones física, biológica y psicosocial. Súmese la agudización de la problemática ambiental, reconocida en diferentes foros, a la cual es imposible darle la espalda porque pone en peligro la vida actual y, sobre todo, futura del planeta.

Cabe preguntarse si los museos de historia natural pueden continuar con la visión que han trabajado o si se impone un cambio que, sin perder de vista la historia de la formación y desarrollo del universo, del planeta y de la vida, no aborde las cuestiones ambientales con el clásico enfoque conservacionista, sino mediante la participación en el análisis y las propuestas de soluciones. Así se reafirmaría la función social del museo más allá de su tradición cultural, ya que actuaría como agente de cambio y contribuiría a la formación de valores y actitudes que refuercen su labor educativa, pero con enfoques novedosos de la pedagogía y la museología.

¿Se enfrentan de esta manera las posiciones culturalista y ambientalista? ¿Acaso la cultura no forma parte del medio ambiente en su significado más amplio y contemporáneo? Los que defienden que el museo es un instrumento para la transmisión de la cultura olvidan los significados de uno de los términos más polisémicos de cualquier lengua; se concentran en la historia y el arte, y dejan de lado las dimensiones antropológica, procesual y simbólica.

En el caso de un museo de historia natural, ¿la cultura se limita a narrar la historia

Historia de la naturaleza y crisis medioambiental

Yudith Lamothe Crespo*



Ilustración digital Mario Carrasco Teja

del planeta y de la vida? ¿Puede conformarse con este enfoque cuando una de sus características es propiciar la integración entre el hombre y el mundo? Contribuir, descubrir e intervenir son acciones que requieren la guía de especialistas para forjar conductas coherentes y asertivas.

TRADICIÓN Y CONTEMPORANEIDAD

Contar la historia del universo, del planeta y de la vida ha sido la tradición de estos museos, desde su surgimiento como tales hasta fechas recientes, cuando las nuevas tecnologías de información y comunicación hicieron posible la difusión audiovisual de los procesos naturales por otras vías. En muchas ocasiones hoy se ve mucho mejor este proceso en un documental educativo que en un museo, y esto hace que la comunicación con el público sea un constante desafío, sujeto a cambios en el lenguaje, la forma, los soportes y la integración de los componentes museológicos.

El cine en particular brinda visiones dinámicas y contextualizadas sobre estos temas. Las películas de ficción acaparan el interés del público al abordar cuestiones de astronomía

o a los tan atractivos dinosaurios y otras especies extintas, ya sea por su rareza, tamaño o peligrosidad, habida cuenta de la atracción humana por el riesgo y lo desconocido. Ejemplos hay muchos, que son el elemento de partida para analizar el significado actual de los museos de historia natural. Acaso por su desarrollo histórico, se ha estereotipado al público que los visita como gente a la búsqueda de cosas raras o de animales prehistóricos o de otras latitudes. Eso está bien, pero ¿es la única posibilidad? El museo establece puentes entre pasado y presente, y nada más presente en relación con el hombre y su mundo que los problemas ambientales, en ocasiones críticos, que confronta a diario.

Dentro de las actividades propias de un museo, la educación ambiental puede y debe tener su espacio como vía de aprendizaje no formal. En nuestras complejas sociedades contemporáneas los diversos modos de enseñanza se complementan entre sí y es su ejercicio, precisamente, el que demuestra los mejores resultados.

UNA VISIÓN DE CONJUNTO

En general, cuando se habla de museos, su historia y situación actual, se hace énfasis en los de arte, etnología o historia. Los demás apenas son mencionados "de pasada", como si fueran una derivación de los anteriores. Sin embargo, se afirma que desde la edad de piedra los hombres reunían objetos obtenidos de su entorno natural.

Una visión rápida nos lleva a los naturalistas de los siglos XVIII y XIX que dieron un impulso a estas instituciones —entre los que Charles Darwin ocupa un lugar especial—, donde los restos fósiles tuvieron una posición privilegiada ante la necesidad de los científicos de la época de romper con el dogma bíblico del Génesis, apoyados en la filosofía racionalista, el empirismo y otras corrientes de pensamiento que surgían y se superponían, pero siempre desde una perspectiva científica. Esta posición continuó hasta la primera mitad del siglo XX y fue cambiando en la medida que la evolución de la museología como ciencia fue abriendo nuevas posibilidades de atención y participación del público. La museología de hoy o "nueva museología", como la llaman algunos, trasciende el enfoque original y se vuelca hacia la calle, hacia el público, hacia la comunidad y sus inquietudes.

LOS PROBLEMAS AMBIENTALES

Mientras predominaba una mentalidad triunfalista sobre el desarrollo alcanzado por el hombre y se defendía la sociedad del bienestar, se alzaban voces sobre los peligros que amenazan al planeta, voces que nadie quería oír porque significaban —y significan— "frenar el desenfreno" consumista que está agotando a la naturaleza. El libro *La primavera silenciosa* de Rachel Carson fue el detonante para despertar el interés de la opinión pública. Así comenzó la eclosión de la ecología y el análisis de los problemas ambientales como temas específicos de estudio.

En este contexto de urgencia vital, de cuestionamiento científico, ¿puede un museo de historia natural continuar simplemente exhibiendo fósiles o presentando "historias de dinosaurios"? ¿Su rol dentro de la sociedad no exige que tome una posición ante las posibles consecuencias de la vida contemporánea? En nuestro quehacer cotidiano hemos encontrado

posiciones divergentes: hay quienes opinan —con un concepto estrecho de la cultura, vista sólo como arte e historia— que la misión de estos museos es "cultural" y que, por lo tanto, deben limitarse a exponer la historia de la evolución. Otros se concentran en la función conservacionista, pero se enfocan en las especies en peligro de extinción. Y no faltan las visiones catastróficas.

Si la función última de las instituciones culturales es contribuir al conocimiento y disfrute de las personas, a su enriquecimiento espiritual y, por ende, al bienestar humano, ¿darles información, enseñarlos a preservar el medio en que viven, partiendo de la casa particular hasta llegar a la casa común, no es una forma de contribuir a este bienestar?

No es posible cerrar el caso con clichés; al contrario, queda abierto a un debate a partir de los planteamientos enunciados ❖

Bibliografía

- ARJONA, Martha, *Patrimonio cultural e identidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- BURNS, M. J., "Tendencias actuales de los museos de historia natural en EU", en M. Bolaños (comp.), *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*, TREA, España, 2002.
- GARCÍA GONZÁLEZ, A., *Historia del Museo de la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana*, Academia, Cuba, 1994.
- LINARES, José, *Museo, arquitectura y museografía*, Fondo de Desarrollo de la Cultura-Dirección de Patrimonio Cultural-Ministerio de Cultura, Cuba, 1994.
- M'BOW, A. Mathar, "La dimensión humana", *Correo* (Unesco), julio de 1982.
- O'BYRNE, Patrick y Claude Pecquet, "La programación, una herramienta que no envejece", *Museum* (Unesco), núm. 4, 1989.

* Vicedirectora cultural, MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL DE CUBA
vdcultu@mnhnc.inf.cu

Alfonso Soto Soria y el proyecto museográfico

Carlos Vázquez Olvera*

Con la intención de dar a conocer los sistemas de trabajo desarrollados por especialistas en nuestro campo a lo largo de su trayectoria profesional, comparto las experiencias sistematizadas que me transmitió Alfonso Soto Soria durante la serie de entrevistas que realizamos como parte de mi investigación *Museógrafos mexicanos*,¹ cuyo objetivo central ha sido el rescate de vivencias y conocimientos de los personajes que han contribuido al desarrollo de la museografía en México. En el siguiente relato, de 1999, el profesor Soto Soria explica a detalle, en su propia voz, las fases de su trabajo mediante la aplicación de un sistema personal que fue creando y perfeccionando en la diversidad de proyectos que ha coordinado. Para no omitir ninguna etapa, la información publicada en estas páginas fue sintetizada, la misma que el lector encontrará en su versión completa en mi libro sobre Soto Soria.

DEFINICIÓN DE OBJETIVOS

Narraré un recorrido de lo que hago cuando me llaman para montar una exposición o un museo. Lo primero y más importante es establecer un plan de trabajo, que consiste en responder a una serie de preguntas —no muchas, seis o siete— que darán una idea clara del proceso y los requerimientos para llevarlo adelante. Las primeras dos están ligadas: qué haré y para qué, es decir, determinar con claridad el objetivo de la muestra o de la sala del museo, que depende del material a exhibir. Una vez identificado, debe discutirse, ajustarse y estar estrechamente enlazado con las personas o instituciones promotoras, y ver cuántas interrogantes se presentan para llevarlo a su término cabal.

Una misma colección, digamos, de artesanías mexicanas, puede tener distintos propósitos, que requieren encuadrarse en el objetivo de la institución. Por decir algo, si es el Instituto Nacional de Bellas Artes, el sentido estará más dirigido a mostrar las soluciones estéticas, las cualidades plásticas de los objetos, sin que se pierda la necesidad de una introducción para ponerla en contexto. Sería distinto con la Secretaría de Turismo: el material tendría que organizarse, por ejemplo, con base en la belleza de los lugares donde se produce para la difusión del turismo en México. Si es la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial,² se resaltarían los aspectos tecnológicos, de producción, las materias primas y la comercialización de los objetos, inclusive. Si se trata del INAH, se mostrará al ser humano como productor y los aspectos humanísticos, antropológicos y etnográficos determinarán el desarrollo del guión.

Si se piensa en los objetivos generales de la institución y en los fines de la muestra, es fácil determinar los propósitos museográficos. Éstos también deben estar ligados con el público

—local, regional, nacional o internacional—, que condiciona el lenguaje y las posibilidades de exhibición. Habrá que tomar en cuenta las edades, pues la organización debe tener características diferenciadas cuando está especialmente dirigida a un público multivalente, a grupos rurales o a escolares y niños. El lenguaje, la connotación de los objetos, su organización y el entorno tienen que relacionarse con estos aspectos. Esto se resuelve más fácil con la experiencia acumulada montando exposiciones. Llega un momento en que la familiaridad es suficiente para que, sin mucho meditar, sin mucho pensar, uno sepa qué hará, especialmente cuando se trata de materiales, objetos, colecciones que se manejaron en el pasado y de las que se tiene información y documentación. Sé cómo encarar estos problemas porque ya los resolví alguna vez, con las adiciones necesarias por los matices en los objetivos.

ANÁLISIS DE LOS RECURSOS

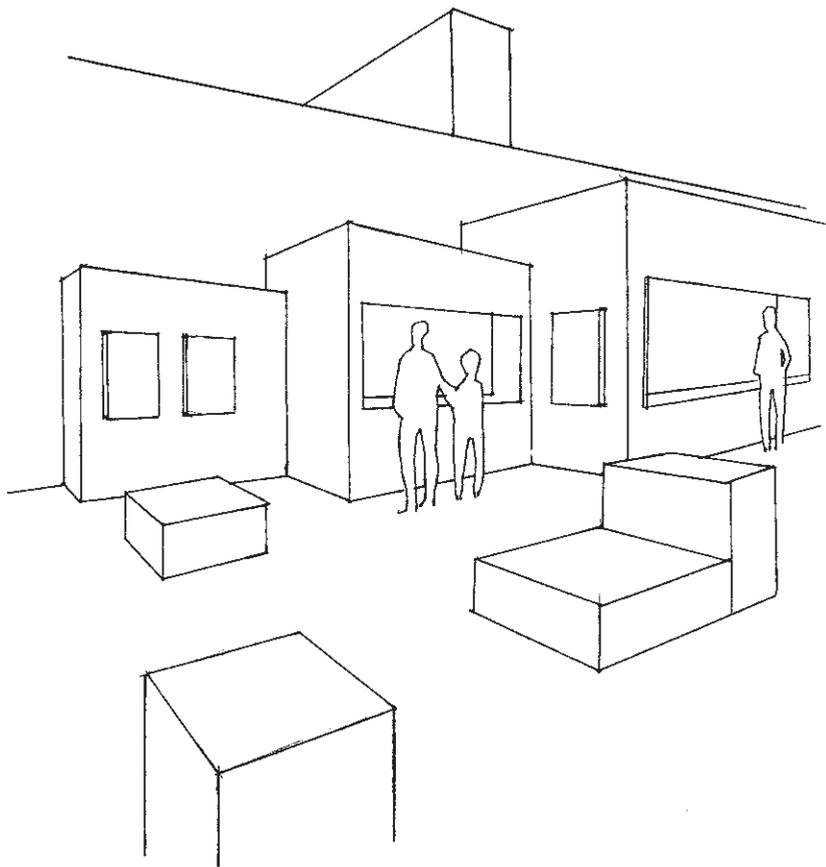
Después de contestar las primeras preguntas —qué haré y para qué—, vienen las siguientes: dónde, cómo y con quién, es decir, el análisis de los recursos para llevar a cabo el plan de trabajo y cumplir con los objetivos. Hay muchos asuntos que cubrir: por un lado, el manejo, estudio y documentación de las colecciones; por otro, el lugar, sus posibilidades y los recursos económicos. Eso permitirá iniciar el estudio del manejo de los espacios para determinar las áreas de exhibición, las de circulación, el movimiento del público, que será distinto si se espera uno masivo u otro restringido por las características del museo.

No es igual montar una muestra en la ciudad de México que en Pátzcuaro, Michoacán, o Teotitlán del Camino, Oaxaca. Los recursos son distintos; lo que se puede conseguir de los proveedores locales, también. Necesito conocer las complejidades técnicas y de captación de materiales, y no sólo eso, sino las dificultades que supondrá el mantenimiento museográfico para que la exposición o el museo trabajen con eficiencia por muchos años —las calidades en función de la duración— y que no se estén cayendo seis meses después.

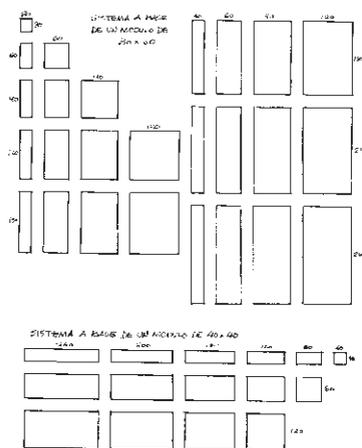
Por ejemplo, lo que estamos haciendo en el Museo Nacional de Antropología (MNA) lo calculamos para un mínimo de treinta años. Treinta y tantos años después de que se inauguró —en 1964— ya era conveniente hacer una remodelación: hay cambios en la tecnología, en los ma-

teriales; nuevos sistemas de iluminación y electrónicos que incrementan las posibilidades de información; investigaciones recientes, descubrimientos, materiales que deben incorporarse a las exhibiciones.

Son las características a considerar cuando se analizan los recursos para la instalación: determinar los materiales y si existen localmente, la obsolescencia de los sistemas, si será fácil conseguir repuestos para la iluminación, a fin de lograr la máxima seguridad y permanencia. Éste es un análisis obligatorio, aparte de la información, que requiere de otros especialistas, y cómo serán complementados los objetos con elementos de apoyo —mapas, ilustraciones, esquemas, gráficas— que los pondrán en contexto y les permitirán contar su historia en relación con el objetivo. Estos análisis determinan los criterios generales de información, de diseño, y qué personal se necesitará en cuanto a construcción, documentación, limpieza, preservación y conservación —si hay que restaurar objetos, habrá que tomar en cuenta a otro equipo de especialistas.



Resultado de la aplicación del sistema modular **Bocetos museográficos** Alfonso Soto Soria



Propuesta de dos sistemas modulares, a base de un módulo de 30 x 30 y 40 x 40 centímetros

Cuando ya se conocen estos recursos, se tienen los elementos suficientes para iniciar el diseño de la exposición y desarrollar el proyecto, que se divide en dos etapas. La primera consiste en los anteproyectos, con los que se consigue una imagen inicial. El proyecto definitivo será muy distinto de lo que se propuso en las primeras ideas, que se irán ajustando con las que surjan sobre la marcha y en relación con los elementos y recursos que ya he comentado. El anteproyecto inicial se ajustará hasta lograr uno definitivo, a consultarse con la institución y los especialistas. En esta primera fase se hacen muestras y prototipos, como de los materiales en que se imprimirán las cédulas, la información que se proporcionará, la cuantificación de textos, las posibilidades de diseño y los medios audiovisuales.

La segunda etapa consiste en el proyecto ejecutivo, que se hace una vez que se aprueba el anteproyecto y se realizan los ajustes. Este proyecto, que raras veces entra a revisión, sufrirá pequeños arreglos durante la instalación —por ejemplo, un objeto que requiere un montaje especial—. Luego se entrega y se difunde entre los contratistas, constructores, carpinteros y demás participantes. Para esto ya se debe contar con muestrarios de colores y gamas establecidas.

Mientras más compleja sea la exposición, más complejo será el proceso; mientras más sencilla, más simple. Y empieza la producción y, al final, el montaje.

CONTINENTE ARQUITECTÓNICO

Cada problema requiere una solución específica. Si hablamos de un museo que no se ha construido, se tiene que pensar desde la arquitectura, a diferencia de un edificio que se adaptará para la exposición, como el caso del Franz Mayer. Algunos inmuebles se construyeron especialmente, como el de Villahermosa, Tabasco, o el MNA, pero lo más común es que se use un edificio proyectado para una función distinta. Entonces hay que adaptarlo, y a veces resulta complicado. La sede del Museo Nacional de las Intervenciones, en Churubusco, está llena de celdas pequeñas donde dormían los monjes que, por su tamaño, resultan difíciles de utilizar como salas de exposición; además, como es un monumento histórico, no puede alterarse y la adaptación es sumamente complicada.

En este momento estoy interviniendo como consultor del que será un Museo de Arte Popular, en el antiguo edificio de bomberos del centro de la ciudad de México, en Revillagigedo e Independencia. Es un edificio *art déco* que la Secretaría de Marina ocupó por una temporada y desalojó después del terremoto de 1985, aunque no sufrió muchos daños. Como está planeado para cuartel de bomberos, tiene espacios generosos, amplios, perfectamente adaptables como museo. Son enormes galerones, empezando por el área donde están las bombas, que es una cochera gigantesca, mucho metros cuadrados con techos altos donde puede hacerse cualquier exposición. Los tres pisos siguientes tienen más o menos las mismas características: eran los dormitorios y los lugares de equipamiento. Es mucho más fácil adaptar para museo un edificio de ese tipo. Ahora, si el museo ya existe y hay que modificar o reestructurar las salas, como ya hay una arquitectura pensada para esa función se facilitan mucho las cosas. Es el caso del Museo Universitario, que tiene dos mil quinientos metros cuadrados —más o menos el tamaño de la sala Mexica del MNA—, con piso, columnas y una cubierta. El espacio queda totalmente libre para construir lo que uno necesite: meter muros falsos y cambiarlos; usar distintas alturas —tiene cinco metros del piso al techo bajo de plafón, así que se pueden construir muros de 4.8 metros de alto o de 3.66 o de 2.44—; incluso es posible hacer mezanines. Además, las columnas forman una retícula aprovechable para manejar los espacios.

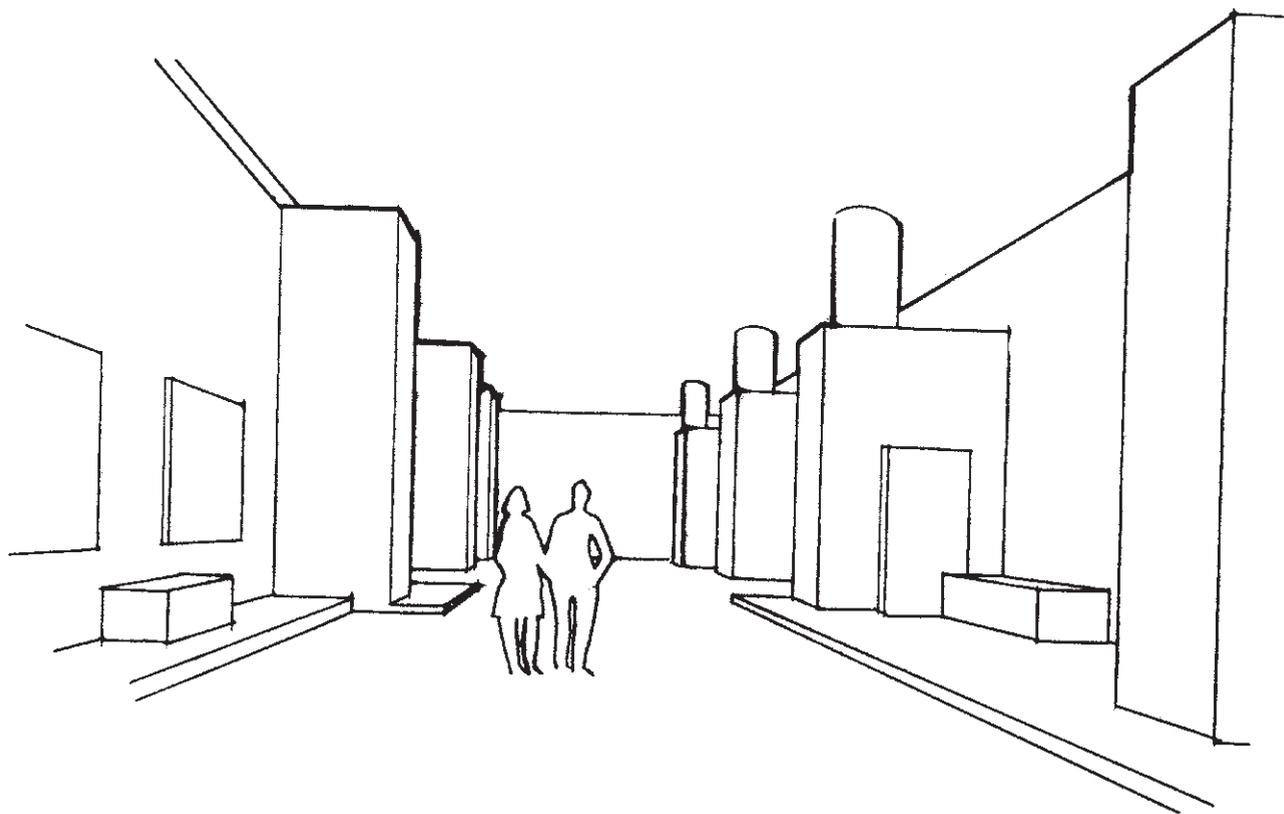
Los problemas son distintos porque dependen del edificio donde se hará la instalación. Por un lado, la cantidad de temas generará los espacios en función del material, de las necesidades de mobiliario museográfico y de la circulación del público. El estudio de las colecciones –sus características, sus dimensiones– proporciona mucha información para definir el manejo de los espacios. Si se hará una exposición de pintura de grandes dimensiones, se requiere un área amplia para admirar la obra desde una distancia adecuada. Piezas como la *Coaticue* o la *Piedra del Sol*, en el MNA, o el cuadro *Las bodas de Canaán* de Paolo Caliari, *el Veronés*, en el Louvre, París, que debe de medir unos doce metros de largo y cinco de alto, necesitan salas enormes para ser apreciados en todas sus calidades, pero los grabados de José Guadalupe Posada o las cabezas de Palenque y el monito de obsidiana de la sala Mexica del MNA no requieren esas dimensiones, sino distancias cortas y un espacio mínimo, porque son muy pequeños.

LA PRODUCCIÓN DE MOBILIARIO

Las características están determinadas por el espacio y las necesidades de las piezas. Si es una muestra de esculturas exentas, sólo se necesitan bases. Existe mucho mayor liber-

tad, especialmente cuando no se requiere una secuencia determinada de visita. Cuando se hace una exposición de etnografía, en la que se cuenta una historia, el mobiliario debe ser diferente, porque se exhibirán objetos disímolos y hay que encontrar la manera de presentarlos con eficiencia.

En términos generales, divido las necesidades de mobiliario en tres elementos condicionantes: el primero es el espacio arquitectónico con sus características. En un continente dado no es posible alterar la arquitectura, sino integrar el mobiliario. Cuando se trabaja en monumentos donde no pueden tocarse las paredes, los



Resultado de la aplicación del sistema modular

plafones ni los pisos, uno debe pensar en mobiliario exento, que no esté anclado para no afectar el monumento. Caso contrario es el del MNA, donde es posible aprovechar la estructura y se permiten todas las posibilidades de instalación a base de cremalleras en los muros, pero de todas maneras hay una arquitectura que debe respetarse y ser visible.

El segundo elemento son los muros que sí están incorporados al espacio arquitectónico y planeados para ser complementados con los elementos específicos de la exhibición, como vitrinas y bases. Esto supone otro equipo de trabajo. Construir muros requiere un tipo especial de carpinteros, porque es una labor masiva que debe ser lo más perfecta posible, con sus propios acabados, a los que se incorporarán —como en una casa— los muebles. Para la producción de los espacios que contendrán las piezas habrá que tomar en cuenta la información complementaria —mapas, gráficos, ilustraciones—, así como prever los pasos para colocar los objetos en el interior de las vitrinas o en exteriores, según las dimensiones y las necesidades de información. Asimismo debe considerarse la ubicación de los sistemas audiovisuales e interactivos, en caso de que se incluyan. Se requiere que la construcción de muros esté bien planeada para que las instalaciones queden ocultas pero utilizables, ya sea por piso, plafón o de manera directa. Cuando la exposición durará muchos años, la estabilidad de los muros debe estar bien planeada para que no se caigan con un

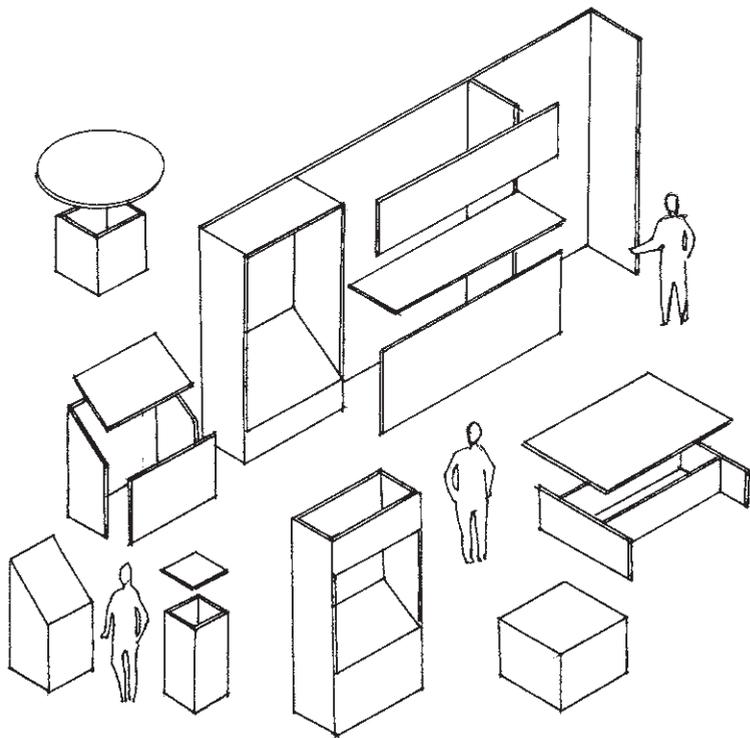
empujón y evitar agrietamientos o movimientos de materiales que echen a perder el montaje en poco tiempo.

En tercer lugar, el resto del mobiliario, como las vitrinas, tiene que estar adaptado a las características de los materiales: si vamos a exhibir textiles, cerámica o lítica, la iluminación será distinta. Para los metales habrá que hacer vitrinas con microclimas para piezas que sean afectadas por la temperatura o los cambios de ambiente. Todo está en función del estudio de la colección a exhibir.

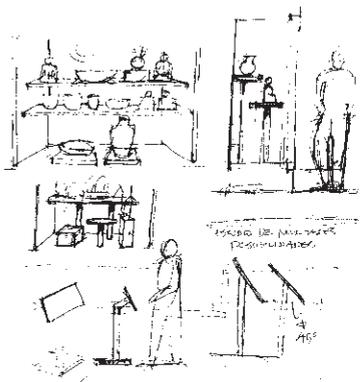
LA SOLUCIÓN GRÁFICA

Aparte de esto viene la cuestión de los elementos gráficos, elaborados por un equipo que resolverá el diseño y la producción con los sistemas que se decidan de acuerdo con los presupuestos, los tiempos, las posibilidades y los recursos industriales —fotografías, computación, serigrafía.

Además, hay que atender la producción de los textos y cédulas. La información escrita tiene distintas características según lo que se quiera decir, pero siempre debe haber una cédula introductoria a la sala que explique, en términos generales, sintéticos, qué verá la gente allí.



Resultado de la aplicación del sistema modular



Estudio sobre posibilidades de montaje

Como la exposición seguramente estará dividida en varias secciones, se necesitarán cédulas de sección. Luego habrá una serie de cédulas temáticas –por ejemplo, sobre cerámica, metalurgia, elaboración de objetos de barro o de textiles–, desarrolladas en un texto más o menos largo, según la información que se quiera dar. Por último vienen las cédulas de agrupamiento y las individuales, con un tamaño y una extensión mucho menores, pero un poco más especializadas.

Todos los textos deben estar previstos desde el proyecto ejecutivo, en el que ya se conoce cuántas piezas se exhibirán, cómo serán agrupadas y cuáles son sus características. El curador o investigador remitirá los textos a revisión a alguien que conozca de corrección de estilo y del lenguaje que deben tener para un público multivalente; si se enviarán a traducción, no debe hacerse antes de la corrección, a fin de que estén totalmente depurados, aprobados y firmados por los autores, con la seguridad de que están correctos.

Después viene la producción del cedulario, según el formato: si tendrá un adorno, una ilustración, un complemento gráfico o sólo texto. También habrá que determinar el tamaño y la tipografía adecuados para que sean legibles; con este objetivo se contrata a un equipo de producción que trabaja con los formatos, los materiales y las características definidos en el proyecto.

EL MONTAJE

Cuando ya se tiene la producción –acabados, material gráfico y textos– viene la solución del montaje de las colecciones de acuerdo con la sensibilidad, experiencia y conocimiento del museógrafo.

Es muy difícil establecer reglas –yo no creo en la ortodoxia–. Estoy absolutamente convencido de que la colocación de las piezas en una vitrina puede tener muchas soluciones acertadas, y el problema es escoger una de ellas, la que uno sabe por experiencia que da buenos resultados. Sin embargo, resolver el diseño interior de vitrinas de acuerdo con ese conocimiento no quiere decir que alguien no lo pueda hacer con la misma eficiencia con una colección totalmente distinta.

El montaje depende de muchas características, entre ellas el sentido de composición que se tenga: resolver composiciones gráficas, darle a las piezas más importantes el lugar destacado o resaltarlas con recursos que uno ya maneja. Por decir algo, si tenemos veinte figuras de cerámica en la vitrina y una de ellas es muy importante, a ésta le ponemos una base roja y a las otras diecinueve, una blanca. Puede ser un recurso muy barato, pero ejemplifica con claridad que es posible destacar los objetos por medio del montaje, según las características de los mismos.

Cuando hablo de estas cosas en clases o pláticas con museógrafos, les digo que es un poco como el teatro. En un ballet hay cuarenta bailarinas vestidas de blanco y, de repente, en el centro, vemos a una vestida de amarillo o que recibe el chorro de luz: es la primera bailarina. En la composición, las otras le sirven de fondo. Estos recursos se usan mucho en el montaje de vitrinas. Hay objetos que por sus características, tamaño, calidad o material destacan de inmediato para ponerlos en un lugar de honor, más arriba o más abajo. Todo depende de la sensibilidad del museógrafo ❖

Notas

¹ Los tres primeros libros publicados del proyecto, editados por el INAH, son *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, de 2004, *Alfonso Soto Soria, museógrafo mexicano e Iker Larrauri Prado, museógrafo mexicano*, ambos de 2005.

² Secretaría de Economía desde el año 2000.

* Antropólogo, CNME-INAH/GACETA DE MUSEOS

Reciclado de vitrinas

O de cómo sacarle provecho a la museografía

Para realizar cualquier proyecto de exposición es deseable que tanto el mobiliario como la museografía sean diseñados en sistemas modulares. De esta manera se garantiza la posibilidad de reutilizar cada uno de estos elementos, ya sea de manera total o parcial.

Una de las prioridades durante la planeación de la muestra temporal *Persia: fragmentos del paraíso. Tesoros del Museo Nacional de Irán*, vigente en el Museo Nacional de Antropología (MNA) desde noviembre del año pasado hasta junio de este año, fue el aprovechamiento de la museografía de exhibiciones previas, en particular la de *España medieval y el legado de Occidente*, que permaneció en el MNA y el Museo Nacional de Historia desde octubre de 2005 hasta febrero de 2006.

El mobiliario reutilizado en *Persia* incluyó desde los muros, las ambientaciones, las mamparas y las plataformas hasta los soportes de objeto y las vitrinas. Estas últimas en especial son susceptibles de reutilizarse cuantas veces se requiera, de acuerdo con el desarrollo museográfico, ya que fueron diseñadas con medidas estándar, precisamente para facilitar su aprovechamiento en exposiciones posteriores, como se muestra en las imágenes comparativas entre *España medieval* y *Persia: fragmentos del paraíso*, en las que se observan vitrinas adaptadas con pantallas electrónicas, el espacio lúdico y la fuente de los atriles.

Por último, en lo que respecta a las ambientaciones, cuando el tema lo permitió se retomaron salas museográficas enteras, con pequeñas modificaciones.

Ulises Tovar

Arquitecto, CNME-INAH



Mobiliario y museografía para *España medieval* Fotografías CNME



Mobiliario y museografía reciclados para *Persia: fragmentos del paraíso*

BUENO, BONITO, BARATO (Y BIEN HECHO)

Los beneficios inmediatos del reciclado museográfico –vitrinas, soportes, medios electrónicos, computadoras, proyectores y pantallas, entre otros elementos– para *Persia: fragmentos del paraíso* fueron la amortización del presupuesto general y los tiempos de producción.

Los ejemplos referidos por Ulises Tovar sobre la reutilización en los espacios lúdicos el "Pabellón blanco" y la fuente con los atriles en la muestra sobre Persia –producidos originalmente para el tema "Expansión de los reinos cristianos" de *España medieval y el legado de Occidente*– son tan sólo dos aciertos de esta práctica, ya que se integraron a la perfección y tuvieron una gran aceptación entre el público.

Teóricamente, como menciona Tovar, éste debería ser –per se– uno de los lineamientos al desarrollar proyectos de exhibiciones internacionales. Pero la realidad es otra, pues en la mayoría de los casos estas adecuaciones obedecen, en principio, a las limitaciones del presupuesto. Basta como ejemplo la propia *Persia*, en la que el proyecto inicial contemplaba salas de planta circular con nichos en los muros, lo que hubiera implicado anular el reciclado –a excepción de algunas vitrinas– y, lo dicho, un aumento en los costos de producción.

Uno de los logros museográficos del equipo de la CNME fue alcanzar el equilibrio entre el reciclado y un diseño museográfico original, ya que la muestra se encuentra a la altura de exposiciones anteriores del ciclo *Grandes civilizaciones*.

Por la experiencia adquirida en el desarrollo de proyectos internacionales, sería idóneo prever, desde la gestación de los proyectos, el diseño de elementos museográficos y espacios museables que permitan su fácil reutilización o, como señala Tovar, planear museografías modulares. De esta manera, al abatir los costos se destinarían más recursos a la investigación, la difusión y la comunicación educativa.

La creatividad de los especialistas es una parte medular del proceso de reciclaje. Queda en manos de los diseñadores, investigadores y museógrafos innovar en las propuestas que incluyan elementos utilizados en exhibiciones anteriores ❖

Sabrina Farías Pelayo y Edmundo Saavedra
Arqueólogos, CNME-INAH

Escultura en bronce

La técnica de la "cera perdida"

Una parte fundamental del trabajo académico de *Persia: fragmentos del paraíso* fue la escritura de los guiones para los audiovisuales y las cédulas electrónicas.

Las técnicas de manufactura son un tema atractivo para el público porque muestran aspectos que no son evidentes y mejoran la comprensión del contexto sociocultural original. Ante la dificultad para explicar en breve y por escrito un proceso tan complejo como el de la escultura en bronce con la técnica de la "cera perdida", se recurrió al formato multimedia y se eligió, para ejemplificarlo, un incensario en forma de pavo real fechado entre los siglos XII y XIII d.C. Como el tema de la sala donde éste se encuentra se refiere a las artes aplicadas del islam, la cédula electrónica complementaría la información histórica e iconográfica del cedulario impreso.

Dado que un objeto ofrece múltiples lecturas, al integrarlo a un discurso temático se excluyen detalles que tal vez serían de mayor relevancia para algunos visitantes. En este caso la decisión estribaba entre mantener un criterio arqueológico-histórico o uno estético-artístico. Para ir más allá de los aspectos formales, se hizo énfasis en el trabajo del metal entre las culturas del antiguo Irán y el alto grado de especialización que implicaba. La síntesis de la información se logró mediante la conjunción de la arqueología experimental y las artes plásticas: por un lado se realizó una investigación en publicaciones académicas especializadas en las técnicas metalúrgicas

del antiguo Oriente medio y, por el otro, un análisis morfológico del incensario para inferir su manufactura.

Con imágenes de contexto, los pasos básicos de la técnica se sintetizaron en ocho ilustraciones trazadas desde una perspectiva en "primera persona", como si las manos de la cédula fueran las del espectador, para crear una empatía. Los textos que las acompañan, más que descriptivos, refuerzan las escenas y la secuencia, junto con la inclusión de imágenes de lámparas de aceite con las que se derretía la cera y de cuencos para contener agua similares a los expuestos en las vitrinas contiguas. Al final se presenta una animación tridimensional que invita a observar el objeto con mayor detenimiento. Esta experiencia reafirmó que el alma de cualquier exposición es la investigación y al mismo tiempo permitió desarrollar una propuesta museológica y museográfica que conjugara diversas disciplinas y enfoques metodológicos en un solo material educativo y aun de difusión.¹

Nota

¹ Durante las visitas guiadas escuché comentarios como los siguientes: "Yo creía que 'cera perdida' se refería a un pedazo que se le había perdido a la pieza" o "la próxima vez que vea una escultura en bronce me acordaré de lo laborioso que es hacerlas".

Gerardo Pérez Taber

Pasante de arqueología y asistente en la muestra sobre Persia



Pasos básicos para la elaboración de escultura en bronce con la técnica de la "cera perdida": 1. se modela un núcleo de barro; 2. se recubre el núcleo con cera de abeja; 3. se modela y se esculpen los detalles con herramientas como estiques, estiletes y gubias; 4. se añaden conductos a la figura de cera para permitir la entrada del bronce; 5. se cubre

CUANDO LA IMAGEN SE FUNDE CON LAS PALABRAS

En esencia, en una exposición temporal se exhiben objetos seleccionados con un criterio, articulados bajo un discurso, dispuestos según una museografía, pero al fin y al cabo se trata de mostrarlos para que el visitante los observe, aprecie, disfrute, comprenda y se los "apropie". El problema surge cuando el discurso académico o museográfico tiene más peso que las obras exhibidas, por ejemplo, cuando los textos y las cédulas temáticas abordan la historia o las características de una cultura pero no nos dicen cuál es el personaje representado en la escultura situada a un lado, o cuando nos impresiona la ambientación de una tumba pero no percibimos las vasijas que componen la ofrenda de la misma. En estas situaciones los objetos pierden fuerza, se restan las posibilidades de entenderlos y de apreciarlos. De allí la trascendencia de todo cedulario de objeto que vaya más allá de la información elemental sobre el título, el material y la época, y profundice en aspectos como su proceso de elaboración, su uso o significado.

En el caso de *Persia: fragmentos del paraíso*, el cedulario electrónico —en pequeñas pantallas que transmiten imágenes y texto sobre determinados objetos en exhibición— permitió, precisamente, brindar información que facilitara una mayor comprensión de las magníficas colecciones provenientes de Irán. La curaduría e investigación de la muestra, a cargo de Alejandra Gómez Colorado y Zahra Jafarmohammadi —en cuyo equipo de colaboradores Pérez Taber fue invitado

a participar—, seleccionó como uno de los temas a difundir por este medio la descripción del proceso de la cera perdida para la elaboración de esculturas en bronce, de particular importancia porque numerosas esculturas producidas en otras épocas y sociedades tienen esta técnica de manufactura. La sencillez y claridad de las imágenes y del texto explican, de una manera efectiva, los pasos elementales de la técnica.

Cabría anotar un par de sugerencias de carácter museográfico: las cédulas electrónicas permiten incluir una banda sonora, recurso no utilizado en la exhibición que hubiera posibilitado abundar sobre la importancia del bronce y explicar objetos como el de la imagen. Por otro lado, la altura en que están colocadas las cédulas —en la parte superior de las vitrinas donde los objetos se encuentran exhibidos— no permiten una observación cómoda de las mismas. Se pensaría que ambas decisiones —la ausencia de sonido y la ubicación elevada, en vez de abajo o a un lado— respondieron a la intención de no “hacer un ruido” visual ni auditivo en el discurso museográfico. Si éste fuera el caso, la pregunta es: ¿por qué utilizar un recurso informativo tan caro, que será utilizado de manera parcial y tendrá un lugar secundario? En este sentido, una cédula portátil o un gráfico colocado en alguno de los muros hubiera sido igual de efectivo —y mucho más barato

Emilio Montemayor
Antropólogo, GACETA DE MUSEOS



la figura con arcilla para crear un molde —al hornearse, la cera se evapora: de ahí el nombre de la técnica—; 6. se vierte el metal fundido en el molde; 7. se deja enfriar y se rompe el molde para liberar la escultura de metal; 8. se retiran los conductos, se pule el metal y se graban los detalles en la pieza **Explicación e ilustraciones** Gerardo Pérez Taber



La 'Guía infantil' del Museo Arocena

Desde su fase de formación, los que integramos el Departamento de Comunicación Educativa del Museo Arocena en Torreón, Coahuila, pensamos en desarrollar materiales que satisficieran a los públicos, tanto infantil como adulto y joven.

Con este fin desarrollamos una amplia gama de actividades, como conferencias, talleres, ciclos de cine y publicaciones, de las que actualmente contamos con dos: la *Guía para Maestros* y la *Guía infantil*.

Esta última fue diseñada con el propósito de ofrecer un apoyo durante la visita de los niños a las salas del museo. Con un formato carta, impresa en papel cultural y a una tinta, la publicación incluye actividades que permiten a los jóvenes visitantes conocer el contenido de las salas de arte e historia de una manera divertida y didáctica, mediante un recorrido alterno y actividades con algunos de los objetos exhibidos.

Por ejemplo, invitamos a los niños a descubrir las diferencias entre la pintura *Escena en una taberna*, de la sala de arte europeo, y la que aparece en la guía, así como a pintar con gises un retrato estilo rococó, similar al *Retrato de joven* situado en la misma sala. Otros juegos son la "Sopa de letras" de arte virreinal, un crucigrama sobre *Crónica de La Laguna* –que es otra de nuestras exposiciones– y un laberinto para ayudar a santa Catalina de Alejandría a encontrar su palma y su libro.

Sobre los temas arqueológicos e históricos se presentan algunos vocablos mayas, identificables por medio de imágenes, y se fomenta la imaginación al dibujar algunos de los objetos con que Hernán Cortés se encontró tras su desembarco en el continente americano, en el siglo xvi. La guía se complementa con los "Sabías que...", que incluyen datos históricos sobre los temas de cada actividad, además de un glosario para fortalecer la comprensión de los textos.

El número inaugural, el primero en su tipo en la región lagunera, tuvo una buena aceptación del público infantil, que realiza las actividades tanto en el salón de clases como en las salas del museo, interactuando con los objetos.

Esta publicación didáctica se consigue en la taquilla por tres pesos, pero también se inserta en los paquetes escolares, con el pago de la visita guiada.

Fabiola Favila Gallegos

Coordinadora de Comunicación Educativa, MUSEO AROCENA

EL PÚBLICO MÁS EXIGENTE

Para que una visita a cualquier museo interese al público infantil no sólo es menester conducirlo por el recorrido preexistente de las salas, sino despertar, pausada y reposadamente, las actividades internas del sujeto: las que se generan al entrar en contacto con los fragmentos del pasado.

Las relaciones del público con los objetos expuestos deberían ir más allá de la inercia visual distraída; esa inercia que ha deteriorado y se ha impuesto sobre el otro tipo de aproximaciones sensoriales y cognitivas hacia el acervo de los museos. Si estas modificaciones a la percepción no se reconcen de facto ni se establecen de manera inmediata entre los niños, por lo menos sería deseable entablar una vinculación entre los materiales didácticos —relativos a las muestras— y las actividades de los visitantes.

Mediante un proyecto estructurado de comunicación lúdica, que incorpore tanto actividades museísticas, consulta de impresos, folletería y el manejo de interactivos o CD ROM, el escolar procesará la información vertida en las salas museográficas de una manera más amable —menos obligatoria— y de mayor disfrute, pues la vinculación que haga con los objetos devendrá conocimiento autónomo de sus experiencias y no impuesto ni dirigido por la gente que trabaja en los museos. Mientras al joven se le abran mayores cauces de comunicación, éste canalizará los conocimientos adquiridos a lo largo de los años en un imaginario que lo ubique temporal y espacialmente dentro de las exhibiciones que visite.

Los investigadores de comunicación educativa del Museo Arocena han logrado la primera emisión periódica de una *Guía infantil* que retroalimenta las labores de extensión y difusión del recinto, como talleres, conferencias y ciclos de cine. De esta publicación cabe destacar el esfuerzo por integrar, en actividades y ejercicios, una parte de las colecciones expuestas, y en ese sentido queda la expectativa de que los siguientes números sigan ofreciendo al público novel alternativas para acercarse a las exposiciones, a la historia de los objetos y al entorno cotidiano en que fueron creados.

La estructura de la guía resulta práctica, con espacios bien distribuidos en cuanto a contenidos y actividades; esperamos que en un futuro crezca en extensión y que se amplíen los ejercicios de observación, pues en algunos casos se quedan en la vista superficial, sin fomentar el gusto por la contemplación. Por otra parte, casi al final hay un cedulario de las colecciones, pero sin puntos de referencia que indiquen a qué pieza corresponden: valdría la pena aclarar desde el principio que la lista está en la última página o poner la información como pie de objeto.

A reserva de una constante mejora de las secciones, sería deseable que en las próximas entregas se incluyan los créditos de los autores, editores y diseñadores, además de que se haga énfasis en el cuidado editorial y la revisión ortotipográfica, con el objetivo de fomentar entre los niños el uso correcto de nuestro idioma, tanto hablado como escrito ❖

Carla Zurián

Historiadora, CNME-INAH/GACETA DE MUSEOS





El general Francisco L. Urquiza **Fotografía** Museo Casa de Carranza-INAH

‘LA ESPADA Y LA PLUMA’: LAS ARMAS DE URQUIZO

En el marco de las actividades conmemorativas del centenario de la Revolución mexicana, el Museo Casa de Carranza (Río Lerma 35, colonia Juárez, ciudad de México) participa en las festividades con la exposición temporal *La espada y la pluma*, que se inauguró el 27 de mayo y concluirá en septiembre de este año.

La temática es un homenaje a la vida y obra del general Francisco L. Urquiza, personaje estrechamente ligado a don Venustiano Carranza y hombre de toda su confianza. El discurso de la exposición sigue un orden cronológico con objetos y fotografías que ejemplifican algunas batallas y hechos relevantes de la Revolución en los que Urquiza participó. Entre las piezas más destacadas están el original del Plan de Guadalupe, las balas extraídas de los cráneos del presidente don Francisco I. Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez, y la ropa que portaba don Venustiano cuando lo asesinaron —presumiblemente una pijama que le había prestado el general Urquiza—. También hay una ambientación de su despacho, con la mesa de trabajo y su silla, diplomas, cigarreras, plumas, condecoraciones y medallas, como la Belisario Domínguez, así como fotografías de su familia, de episodios de la Decena Trágica y de generales estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial con dedicatorias para él, entre otros objetos personales.

Urquiza nació en San Pedro de las Colonias, Coahuila, el 21 de junio de 1891. Realizó sus primeros estudios en su tierra natal y posteriormente se trasladó a la ciudad de México, donde estudió una carrera comercial en el liceo Fournier. A la edad de dieciocho años, y después de leer el libro de Madero *La sucesión presidencial en 1910*, decidió unirse al levantamiento armado en contra del gobier-

no de Porfirio Díaz. Al triunfo del maderismo se incorporó a la guardia presidencial y participó en la llamada Decena Trágica, los días de lucha provocados por los porfiristas Victoriano Huerta, Bernardo Reyes y Félix Díaz, que culminaron con el encarcelamiento y asesinato del presidente y el vicepresidente. Estos sucesos derivaron en la usurpación del gobierno por parte de Huerta y en una nueva etapa de la Revolución. El primero en levantarse en armas contra el gobierno usurpador fue don Venustiano Carranza, gobernador del estado de Coahuila, con el Plan de Guadalupe, en el que se desconoció el gobierno de Huerta, se creó el ejército constitucionalista y se nombró a Carranza como primer jefe.

Francisco L. Urquiza se sumó al movimiento constitucionalista y fue comandante de la escolta de don Venustiano. Después de promulgada la Constitución, en febrero de 1917, Carranza fue electo presidente de la República. Su gobierno se caracterizó por la defensa del orden y la legalidad; sin embargo, se enfrentó al conflicto por la sucesión presidencial. El general Álvaro Obregón, su brazo militar, decidió participar en la contienda electoral, pero el presidente propuso a un candidato civilista: Ignacio Bonillas, motivo del descontento de Obregón, aunado a la proclamación del Plan de Agua Prieta por Adolfo de la Huerta, en el que, a su vez, se desconocía el gobierno carrancista.

Ante el conflicto, Carranza marchó por segunda vez a Veracruz, donde establecería de nuevo su gobierno, acompañado, entre otros, por Urquiza, pero el 21 de mayo de 1920, a su paso por la rancharía de Tlaxcalantongo, Puebla, donde pernoctaban, a los gritos de “¡Viva Pe-láez!” y “¡Viva Obregón!” sus enemigos acabaron con su vida. Después de estos sucesos el general Urquiza salió hacia el exilio en Europa.

En España creó su más nutrida producción literaria, en la que destacó tanto en la narrativa como en la crónica y, principalmente, en la novela, debido a que fue protagonista y testigo de calidad en varios hechos de la Revolución, con obras como *Fui soldado de levita, de éstos de caballería y Tropa vieja*. Por eso fue llamado por Salvador Novo, de manera atinada, “el mejor novelista de la Revolución”.

Hacia finales de los años treinta, el general Lázaro Cárdenas lo invitó a regresar a nuestro país, y durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho fue elevado al rango de general de división. Posteriormente encabezó la Secretaría de la Defensa Nacional. Abanderó al escuadrón 201 de la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana, que combatió con los aliados en el frente del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial.

La muerte del general Urquiza, en 1969, y el traslado de sus restos a la ahora Rotonda de las Personas Ilustres fueron precedidos por el homenaje que en vida le rindió el Senado de la República, al conferirle la medalla Belisario Domínguez, que se entrega a los mexicanos que hacen un gran bien a la patria.

Francisco L. Urquiza protagonizó un papel relevante en la historia contemporánea de México por su contribución al impulso y la modernización del ejército y por su labor como hombre de letras, en la que dejó una huella imborrable. Escogió la vocación militar para participar en cada batalla y escribir con el ideal que lo inspiró a unirse a Madero y Carranza para construir una patria justa, democrática y libre ❖

Martha Vela Campos
Historiadora, CNME-INAH



LÍRICA INMARCESIBLE

Persia en la eternidad recoge el trabajo realizado para el recorrido sonoro de *Persia: fragmentos del paraíso*, a exhibirse hasta el 24 de junio de 2007 en el Museo Nacional de Antropología. En veinte pistas el grupo La Giralda, acompañado de ejecutantes del kemanché, la fidula, la chirimía, el gu xheng y los cornos, musicaliza pasajes literarios del antiguo Irán. Los textos más arcaicos fueron grabados en español y persa, en busca de encontrar la sonoridad de esta lengua en el periodo preislámico. En el librito que acompaña al cd los textos son ilustrados con fragmentos de su escritura original. La inscripción protoelamita en una copa de plata de 3000 aC da inicio al recorrido, antecediendo a la escritura cuneiforme de la placa fundacional de Persépolis, con las palabras que Darío, *el Rey de Reyes*, registró para la eternidad en el siglo v aC. En escritura pahlevi hay un canto que invita a respetar la tierra generosa y a seguir los preceptos de Zaratustra: buenos pensamientos, buenas palabras y buenas obras. Las traducciones directas de poemas de los siglos xi, xii y xiii fueron hechas por el vocalista Kaveh Parmas y el laudista Manuel Mejía Armijo, que rescataron versos de los grandes escritores que han dado inmortalidad y universalidad a la literatura persa: Omar Jayyam, Hafez, Rumi y Saadi. El recorrido finaliza con la narración del “Pabellón blanco”, tomada de *Las siete bellezas*, el gran poema de Nizami que cuenta las historias escuchadas por el sha Bahram en los pabellones de sus siete princesas, cuyos colores reflejaban las virtudes de las bellezas del imperio: el blanco fue destinado a la princesa persa, la más pura entre las puras, que todos los viernes relataba al sha su sensual historia ❦

Alejandra Gómez Colorado

Antropóloga, GNME-INAH/GACETA DE MUSEOS

LAS 'REVELACIONES' DE SAN ILDEFONSO

Entre los festejos por su XV aniversario, el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en el centro histórico de la ciudad de México, ofrece la exposición internacional *Las artes en América latina 1492-1820*, mejor conocida como *Revelaciones*, fruto de varios años de trabajo del Museo de Arte de Filadelfia, en colaboración con el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, ambos en Estados Unidos, y el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en custodia de la UNAM. Allí se ofrece un mosaico del arte durante los virreinos españoles y la colonia portuguesa de Brasil, con cerca de doscientas cincuenta obras procedentes de trece países de América: Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela.

La exposición se encuentra agrupada en cinco salas, con los siguientes núcleos temáticos: "Encuentros de materiales y procesos", "Lugares debatidos", "Tradiciones artísticas americanas", "Devociones para la vida y la muerte" y "Sociedades de individuos diversos y variopintos".

Revelaciones incluye una colección representativa de pinturas, esculturas, relieves, retablos portátiles, cerámica, talavera poblana, textiles, custodias, dalmáticas y casullas, así como algunos de los magníficos óleos de los maestros Miguel Cabrera, Cristóbal de Villalpando y Melchor Pérez de Holguín, que desvela las similitudes y diferencias entre las actuales naciones latinoamericanas. Tras su paso por el Distrito Federal la muestra viajará al Museo de Arte del Condado de Los Ángeles ❖

Carlos González Cabello
Historiador



Custodia, Lima, Perú, 1649 Fotografía Antiguo Colegio de San Ildefonso-UNAM

Colaboraciones

La GACETA DE MUSEOS invita a la comunidad de trabajadores de museos y al público en general a contribuir con la entrega de textos para sus diversas secciones:

DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES Sección de referencia de museos y exposiciones que incluye historia, acervos y temáticas. Extensión: cinco cuartillas.

COLECCIONES Y ACERVOS Sección sobre documentación, investigación, restauración y conservación de objetos o acervos de los museos. Extensión: tres cuartillas.

COMUNICAR Y EDUCAR Sección que invita a la reflexión sobre la comunicación, difusión, promoción y servicios educativos en los museos. Extensión: tres cuartillas.

MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO Sección sobre la planeación como un medio para asegurar la continuidad del trabajo museístico. Se presentan los esfuerzos que actualmente se realizan. Extensión: cinco cuartillas.

DE LOS PÚBLICOS Presentación de análisis de los resultados de los estudios de público realizados en museos o exposiciones. Extensión: cinco cuartillas.

CONSULTAS Y CONSEJOS Propuestas concretas sobre cómo efectuar actividades en conservación, comunicación educativa, investigación, curaduría, administración y museografía. Extensión: de una a dos cuartillas.

IDEAS DE IDA Y VUELTA Envío de propuestas de diseños y materiales para su revisión crítica en tres grandes áreas: la vitrina del mes (museografía), la cédula del mes (cedularios) y el material educativo del mes (opciones educativas). Extensión: una cuartilla.

NOTICIAS Y RESEÑAS Difusión de exposiciones, actividades, publicaciones y programas. Extensión: una cuartilla.

FOTO DEL RECUERDO Fotografía en contraportada que documente museografía, procesos de trabajo, públicos, junto con un texto en el que se ubique la época y datos adicionales. Extensión: una cuartilla.

Los textos deben entregarse en archivo electrónico, formato Word. La extensión por cuartilla es de 1 960 caracteres con espacios. Las imágenes propuestas pueden entregarse en diapositiva o negativo –que serán devueltos–, o bien, en archivo digital a 300 dpi, formato jpeg o tiff, con dimensiones de 21.7 por 28 centímetros.

Contacto y envío de colaboraciones: gacetademuseos@gmail.com y gacetademuseos@yahoo.com.mx



Fotografía Anónimo, COL. PARTICULAR

'El Palacio Azteca' en París

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba*

El suceso cultural más importante en el que se involucró nuestro país durante el siglo XIX, o al menos hasta esas alturas del porfiriato, fue la *Exposición universal* de París de 1889, en el contexto de la celebración del centenario de la toma de La Bastilla. La presencia mexicana en Europa puso en evidencia el apego de los políticos, funcionarios e intelectuales porfiristas, es decir, de la élite nacional, por Francia y su cultura. El pabellón de México, bautizado como *el Palacio Azteca* y diseñado por los arquitectos Vicente Reyes y José María Alva, dirigidos por el ingeniero Luis Salazar, aspiraba a constituirse en una síntesis histórica y etnográfica de nuestro pasado prehispánico y de los pueblos indígenas. La edificación, sobre todo en la fachada, reunía elementos de la cultura azteca y diseños arquitectónicos de Mitla, ciudad zapoteca-mixteca del valle de Oaxaca, y de las antiguas urbes mayas de Yucatán, como parte de un discurso ideológico en el que orden y progreso quedaban de manifiesto en los contenidos exhibidos en su interior. Tal exotismo, sustentado en la tradición, fue el polo atractor en medio de un foro universal de las culturas —hoy día de particular vigencia en Monterrey, Nuevo León— cuyos prodigios fueron encabezados por la inauguración de la torre Eiffel, actualmente nominada a nueva maravilla del mundo pero en sus tiempos aborrecida por celebridades como Alexandre Dumas hijo y Guy de Maupassant, que el 14 de febrero de 1887 publicaron un manifiesto contra su construcción en el parisiense *Le Temps*, donde la calificaron, entre otros epítetos, como "inútil y monstruosa". En la sección de documentos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia existe un álbum con veintiséis fotografías —incluida la que aquí se publica— titulado *México en París*, con la siguiente dedicatoria: "Al eminente estadista Sr. Lic. Dn. Ignacio Mariscal. Secretario de Estado y del despacho de Relaciones Exteriores. Con los homenajes de la afectuosa admiración de Gilberto Crespo y Martínez. Julio 31 de 1894" ❖

* Investigador independiente



GACETA DE MUSEOS

FOTO DEL RECUERDO

'El Palacio Azteca' en París (1889)

ANÓNIMO, COL. PARTICULAR



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes