

Museo Federico Silva
Los 'San Marquitos' de Zoyatlán
Hacia las fiestas
del Bicentenario



DIRECTORIO

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †
Directora Denise Hellion
Editor Mario Carrasco Teja
Redacción Edmundo Saavedra / Carla Zurián
Fotografía Gliserio Castañeda
Alberto Millán Cuétara

COMITÉ EDITORIAL

Rogelio García Espinoza
Alejandra Gómez Colorado
Denise Hellion
María del Consuelo Maquívar
Emilio Montemayor Anaya
María Olvido Moreno
Salvador Rueda Smithers
Carlos Vázquez Olvera

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO

Fenómena Emilio Eslava
Montserrat Rivera
Guisela Medrano

IMPRESIÓN

Impresión y diseño

PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

Norma Chávez / Guadalupe Hernández
Axel Solórzano

Portada Federico Silva, *Ofrenda* (políptico),
2000, piedra talmimilolpa

Fotografía Museo Federico Silva

ISSN 1870-5650



GACETA DE MUSEOS es una publicación cuatrimestral del Instituto Nacional de Antropología e Historia,
por medio de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones.

Sumario

EDITORIAL

- 02 Diversos y contiguos
Denise Hellion

DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES

- 04 El Museo Federico Silva de escultura
Mario Carrasco Teja
- 08 Los ‘San Marquitos’ del Museo Xipe Tótec
Samuel L. Villela F

COLECCIONES Y ACERVOS

- 12 Las pinturas en los códices mexicanos
Carolusa González Tirado
- 16 Acervos en línea
Gerardo P. Taber
- 18 Sacrificios en la pirámide de la Luna
Rodrigo Néstor Paredes Cetino

COMUNICAR Y EDUCAR

- 20 El Jardín Botánico de Culiacán
José Carlos Zazueta Manjarrez

MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO

- 24 De festejos y centenarios
Carla Zurián

DE LOS PÚBLICOS

- 28 El Programa de Museos Escolares
Carlos Vázquez Olvera

CONSULTAS Y CONSEJOS

- 34 Documentación del patrimonio efímero
Hernando Gómez Rueda

IDEAS DE IDA Y VUELTA

- 38 La vitrina del mes: *Exposiciones itinerantes*
- 40 La cédula del mes: *Jardín Etnobotánico de Morelos*
- 42 El material educativo del mes: *Leonardo da Vinci*

44 NOTICIAS Y RESEÑAS

Diversos y contiguos

La diversidad cultural e histórica de México no es solamente un asunto sujeto a la reflexión académica y la investigación. Día tras día nos enfrentamos con los retos que suponen el reconocimiento y expresión en los museos de esta diversidad. Actualmente la tarea museística mantiene como uno de los desafíos más importantes la expresión de múltiples voces y realidades presentes y pasadas ante la visita de un público en constante y rápida transformación, aunque en ocasiones también nos confrontamos con problemáticas persistentes que no han sido solventadas por las políticas educativas y culturales. La dinámica de los museos y, en gran medida, su materialidad, están marcadas por procesos lentos en los que los frutos de la comunicación pueden diluirse. Sin embargo, éstos mantienen su peso cultural, su reconocimiento social y su potencial comunicativo. Por ello, y a pesar de las presiones cotidianas por atender las tareas inmediatas, es posible renovar la actividad con la experiencia de otras épocas y espacios, sin olvidar que la visión de los públicos actuales es un requerimiento ineludible para reforzar nuestra tarea.

En este número de la GACETA DE MUSEOS se refleja una variedad de tiempos, problemáticas y propuestas; concepciones diversas y temáticas disímboles a las que convoca la necesidad de expresión y contacto con el público.

La entrevista con Federico Silva permite acercarnos a la concepción artística de este creador en un espacio único en América latina, dedicado exclusivamente a la escultura, en San Luis Potosí. Una alternativa que reconoce la importancia de los artistas plásticos y que vislumbra la complejidad del trabajo de autor. El escultor se considera dentro de un proceso complejo comprensible a través del conjunto de la obra. La respuesta del público potosino y foráneo es prueba del interés en contar con espacios de calidad temática y artística en nuestro país, además de constatar la respuesta a una política de descentralización de las instituciones culturales.

Como una manera de apropiarse del patrimonio histórico y local se mantiene la conformación de museos comunitarios, donde la participación es cercana y entrañable, pues refrenda el vínculo con el terruño y redimensiona el orgullo de la pertenencia. El Museo Xipe Tótec en Zoyatlán, Guerrero, nos demuestra que la participación de la comunidad permea su sentido y no finaliza en su apertura, sino que se mantiene presente en una constante intervención que alcanza también las prácticas religiosas.

“Museos en proceso” presenta la investigación que deberá transformarse, a propósito del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, en una exhibición sobre las Fiestas del Centenario de 1910 y 1921, la cual se propone romper con la perspectiva de los espacios museísticos tradicionales y alienta a la participación como núcleo de una expresión festiva. Esta investigación es ejemplo de la indispensable relación entre investigadores y curadores con las propuestas de exhibición museográfica.

Las exposiciones temporales son un espacio propicio para mostrar nuevos hallazgos, además de funcionar como factor de atención renovada entre los públicos locales. *Sacrificios de consagración en la pirámide de la Luna* permite

visitar con una mirada informada el sitio arqueológico. Otra alternativa para la renovación de discursos es revisada en “Colecciones y acervos”, donde se presenta la propuesta de las colecciones virtuales asequibles en internet. La materialidad de los objetos y su estudio es analizada en “Las pinturas en los códices mexicanos”, texto de consulta y referencia para comprender las diferencias en la elaboración de documentos pictográficos.

La sección “Comunicar y educar” se abre a la revisión de un jardín botánico de prestigio en nuestro país: el de Culiacán, Sinaloa, un espacio de comunicación científica que cumple ya veinte años y cuenta con alternativas de recorrido para los visitantes y soluciones de montaje adecuadas para las condiciones de exhibición.

El artículo sobre museos escolares recupera la memoria de un esfuerzo por replantear a los niños como actores y constructores de un recurso museístico, a la vez que invita a la reflexión sobre las rutas afrontadas hoy en día para replantear la visión educativa en los museos y reconocer la diferencia social y cultural. Es una lectura que, con una mirada histórica, nos confronta con nuestro presente.

En “Consultas y consejos” se aborda la fotografía análoga y digital para ofrecer una revisión de la delicada situación por la que atraviesa el registro fotográfico y la necesidad de conservación de la imagen: tema presente en las discusiones de especialistas y un problema cotidiano en nuestro quehacer.

Las “Ideas de ida y vuelta” ofrecen un viraje en espacio y tiempo, al mostrar desde las alternativas de exhibición itinerante de la década de 1980 hasta las soluciones de montaje al aire libre y las actividades lúdicas desarrolladas en una exhibición temporal.

La “Foto del recuerdo” plantea lecturas que la vinculan con los públicos, la alternativa de espacios de exhibición y el papel de los museos como generadores de proyectos extramuros. La historia del Museo sobre Rieles, impulsado por el maestro Fernando Cámara Barbachano, está pendiente de replantearse, y la imagen incluida es apenas un esbozo que invita a investigar y pensar.

Con este número ofrecemos, al igual que en las exhibiciones, recorridos de lectura diferentes, vínculos en problemas, temáticas y espacios pero, sobre todo, la diversidad de los públicos en México, ya que una constante revisión a la historia de los museos y el contacto permanente con el panorama actual permite redoblar y dirigir los esfuerzos para mantenerlos como espacios de comunicación y educación destacados para la vida contemporánea ✂

Denise Hellion



Fachada del museo **Fotografías** Museo Federico Silva

El museo escultórico de San Luis Potosí

Entrevista con Federico Silva

Mario Carrasco Teja*

Esta entrevista con el maestro Federico Silva fue realizada en octubre de 2003 y permaneció inédita hasta ahora. Si bien la charla tomó varios derroteros, el motivo para conversar con el artista plástico, nacido en 1923 en el Distrito Federal y actualmente radicado en Tlaxcala, se debió a la creación del primer museo en América latina dedicado exclusivamente a la escultura: el Museo Federico Silva de Escultura Contemporánea, inaugurado en septiembre de ese año en la ciudad de San Luis Potosí.

La historia del museo comenzó en 2001, cuando el entonces presidente del Conaculta, Rafael Tovar y de Teresa, expresaba la nece-

sidad de descentralizar las artes, es decir, “sacar al máximo posible la actividad central cultural del Distrito Federal y crear polos en los estados”, explica Silva. La elección de la sede, en un inmueble porfiriano del centro histórico de San Luis Potosí, se debió a que es un lugar con una buena tradición cultural: “La idea de que fuera de escultura fue compartida. Hubo una presentación con Tovar y el gobernador del estado, que apoyó generosamente el proyecto. El museo tiene un patronato poderoso y es una de las fortunas por las que nació: fue acogido por gente entusiasta que desea conservarlo como una institución independiente”.

¿No depende económicamente del gobierno del estado, del Conaculta, de sus políticas?

Para nada. El presidente del patronato, José Cerrillo, es un minero de San Luis Potosí y el fundador del Festival del Desierto. Un hombre interesado en la cultura, por lo que su vínculo con el museo fue natural. Por supuesto, se tienen relaciones con la estructura estatal y con el INBA, porque son nexos que aportan recursos para el transporte de obra y para las negociaciones de tipo administrativo o burocrático.

Así, si quieren traer una muestra de Eduardo Chillida, por citar el nombre de una de las salas, no requieren del visto bueno de otra institución.

Ésa es la idea. En tanto que este principio crezca y se fortalezca, se marchará de manera segura no sólo en este museo, sino para que todos los elementos culturales comiencen a estructurarse sobre esas bases. Años atrás era raro que la iniciativa privada tuviera interés en intervenir generosamente en la cultura. De hecho, en el pasado, la iniciativa privada —los ricos— compraba arte pero no con la idea de hacer un museo.

¿La propuesta de que llevara su nombre también se hizo desde el principio?

Sí, cuando se definió su carácter, ya que la base de la colección son sesenta y cinco esculturas mías. Lo importante no era cuántas obras, sino que el conjunto constituye una propuesta, un mensaje coherente, y se consideró que valdría la pena que eso se conservara. El hecho de que lleve mi nombre significa haber cumplido con otro objetivo: mantener la obra agrupada, asegurar su permanencia, conservar íntegra una teoría sobre el arte y su función, sin dispersarla ni comenzarla a colocar en cualquier parte. Así quedó un mensaje coherente y a buen resguardo.

La familia de Alberto Gironella comentaba algo similar, respecto a la generación de una conciencia en los propios creadores y sus allegados para que la obra no quede disgregada en colecciones particulares.

Es importante que la obra no se disgregue, sobre todo cuando representa, en su totalidad, un mensaje coherente. ¡Qué bien una sola obra en un museo!, pero lo importante es ver el conjunto de un proceso,



Tlaloque nocturno, 1992, piedra talmimilolpa

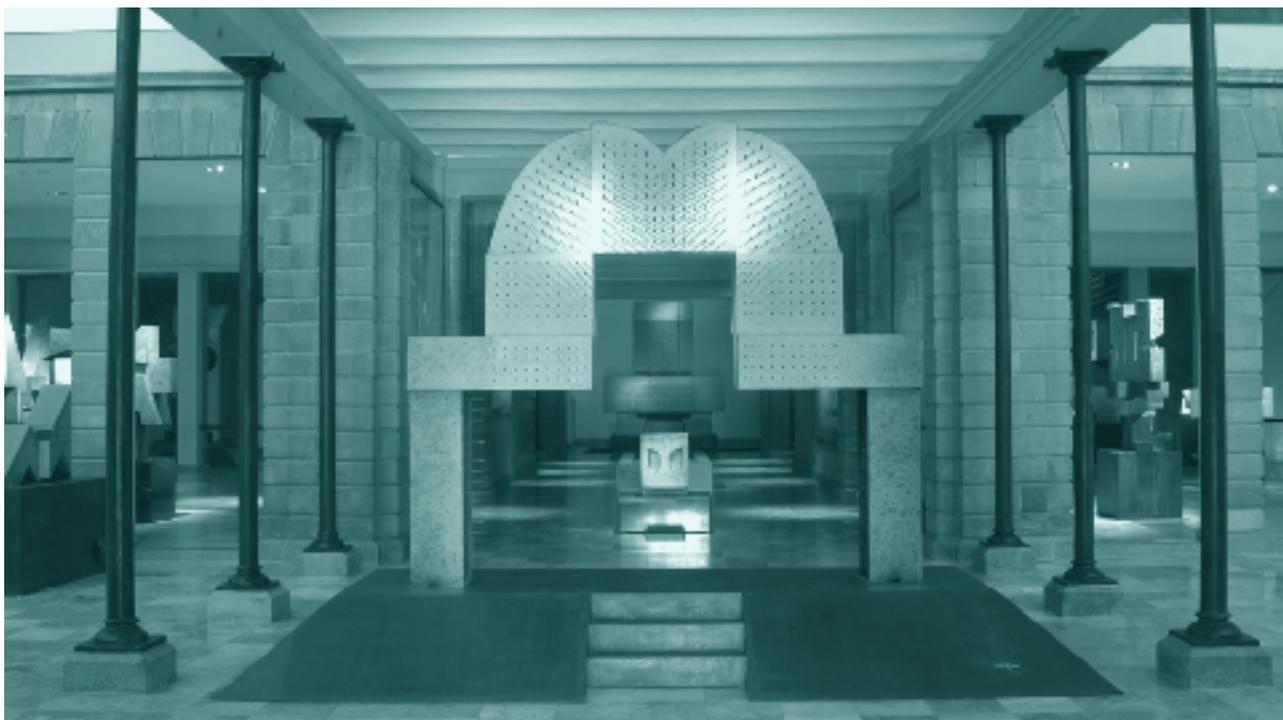
el pensamiento de un artista y, si vale la pena, lo que deja. Ojalá que se empiece a generar en México una verdadera política de museos. Todavía es difícil pensarlo, por la dispersión.

Pero se hace el intento, por ejemplo, mediante el INBA y el INAH, que agrupan y administran una buena parte de los museos en México, aunque a la vez los centralicen.

En esas instituciones hay profesionales del trabajo por el arte con muy buen nivel, que desean hacer lo mejor en su quehacer, pero la cuestión no surge de allí, sino de la línea que se traza desde arriba, y en ese sentido no hay una línea clara: es una línea dispersa.

¿El museo cuenta con las obras de otros escultores?

Se inauguró con cuatro exposiciones: la permanente, que es mía, y tres en las salas temporales: una de Manuel Felguérez, otra de escultura precolombina de la región y una de obra monumental de Juan Soriano. De manera que el museo se muestra en su inicio de manera afortunada, con la participación generosa de estos creadores. Obvia-



Puerta del paraíso, 2002, piedra tlalmimilolpa policromada y hierro



Federico Silva en el jardín escultórico de su casa, en Tlaxcala

mente irá renovándose, pues se adquirirán obras en comodato o que cedan algunos artistas.

Museográficamente será mucho más complejo y notorio cómo se irá modificando la faz del recinto con cada nueva exposición o donación de obra.

Un museo es un instrumento cambiante, que se va adecuando a nuevas circunstancias. Es un proyecto activo. La escultura tiene la particularidad de adueñarse del espacio: establece una interrelación espacial con el sitio donde se exhibe. Algo se hará a propósito de Chillida, del que se hizo una maravillosa exposición en Bellas Artes poco antes de que falleciera. El afán es vincular el recinto con el pensamiento estético y cultural de otras partes del mundo e interrelacionarnos con esa línea.

¿Cuánto tiempo lleva consagrado a la actividad plástica?

He tenido la suerte de vivir mucho tiempo. Acabo de cumplir ochenta años y a los veinte ya era ayudante de David Alfaro Siqueiros para su mural de Bellas Artes. El Museo Federico Silva representó un gran trabajo porque hice y rehice varias esculturas para el mismo. Este año (2003) también hice una pintura monumental, *La cueva de Huites*, en Sinaloa. Es una pintura sobre la piedra, a lo largo de un túnel de más de cuatrocientos metros, que nos llevó cuatro años de trabajo. Está en la Sierra Madre, adelante de un pueblo que se llama Choice. Y lo más actual que he hecho es obra digital.

¿A partir de ambientes digitales o con un trazo previo, en papel?

Me inicié de manera accidental. Hace muchos años experimenté con gráfica en metal, en linóleo. Vi un tórculo muy bonito, que me vendían barato, y pensé en comprarlo para ponerme a hacer nuevamente cosas. Estaba en eso cuando Agustín Estrada, fotógrafo y diseñador, me dijo: “¿Cómo te vas a poner a trabajar con un tórculo cuando existen nuevos recursos? Cómprate este equipo”. Al principio no entendía el lenguaje de la computadora. Me perdía en ella y no sabía ni cómo salirme, hasta que la desenchufaba de la corriente. Entonces seguí un método sencillo; tomé una libreta y anotaba: “Tal tecla, dos flechitas...” Empecé creando un patrón primario. Lo archivaba y lo modificaba en un programa. Es un proceso largo de intervención, de color, de dibujo con el *mouse* y ahora con la pluma digital.



Panorámica de la planta baja del museo

La gráfica digital significa incursionar en el descubrimiento de un nuevo lenguaje, pero debe haber un esfuerzo por hacer arte con este recurso, no de someterse servilmente a los límites de la computadora, que parece muy amplia pero que tiene un esquema bastante reducido.

Hablando con jóvenes estudiantes del Centro de las Artes les comentaba que para mí todo proceso artístico empieza en un papel, con un lápiz y el cerebro. Lo demás son técnicas, accesorios. Si incursionas con tus propios recursos —no sólo es la destreza en el dibujo, sino fijar y explorar una idea—, el instrumento digital funciona como el automóvil para tomar una carretera y llegar a un destino: tienes la voluntad de ir a un lugar, pero no te subes para ver adónde te lleva. Incluso es mejor no saber cuál será el camino ni los obstáculos.

De esa forma la sorpresa es para el que observa la obra y para el que la crea.

Las soluciones en el arte a veces son el resultado de la intercomunicación de los distintos lenguajes y técnicas. En el caso digital, uno de los grabados que más me gustaron lo hice después como escultura, en placa de hierro. Esa escultura surgió de la exploración de la gráfica digital. Todos los procesos son difíciles: aprender a dibujar, a pintar. Una de las cosas que más requiere el arte es terquedad ☘

* CNME-INAH

Los 'San Marquitos': Culto vigente en el Museo Xipe Tótec de Guerrero

Samuel L. Villela F.*

A mediados de los años setenta, durante las excavaciones arqueológicas previas a la construcción de una escuela en el antiguo atrio de la parroquia de San Nicolás Zoyatlán, municipio de Xalpatláhuac, Guerrero, se encontró una veintena de ídolos de tradición ñuiñe.¹ Con el hallazgo hubo una deliberación en el pueblo, pues se le consideró "un milagro". Los principales acordaron, en consonancia con la religión y cosmovisión de los grupos étnicos de la región, que los ídolos fueran llevados a la iglesia, ya que, en tanto entidades sagradas, comparten y disputan atributos con las cristianas. Los ídolos permanecieron ahí un buen tiempo, recibiendo ofrendas de velas y flores. Afortunadamente, a contrapelo de un cura anterior, el párroco de aquel entonces no objetó la decisión comunal.

En 1990, cuando el arqueólogo Felipe Rodríguez B. dirigía el Centro INAH Guerrero, la comunidad solicitó asesoría para la creación de un museo comunitario, para lo cual se habilitó un local de sus viveros, donde albergaron a los llamados *San Marquitos*. Infortunadamente, ese local no tenía la seguridad adecuada, lo cual fue aprovechado por una persona de la localidad que, entrada en codicia, en julio de 1991 robó algunos para venderlos en Chilpancingo. No lo

consiguió, debido a que los posibles compradores los creyeron falsos, y entonces los ídolos permanecieron ocultos en la población vecina de Chichihualco.

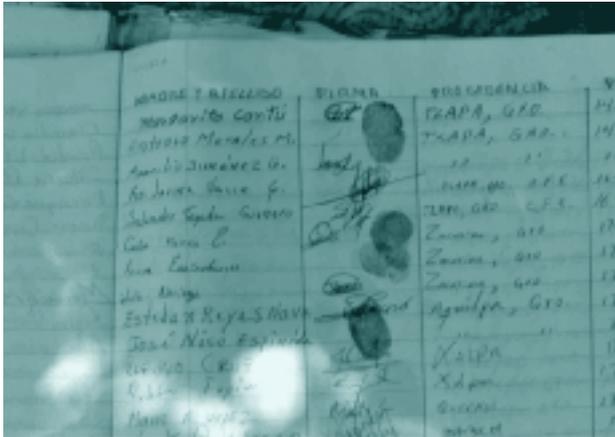
Al percatarse del hurto, la comunidad echó mano de sus recursos adivinatorios y acudió con "brujos" para atrapar al ladrón. Tras varios intentos fallidos, se celebró una misa para solicitar al santo patrón la localización de los idolitos. La gente decía:

—¡Quien no vaya a la misa, ése será el ladrón!

Y efectivamente, por esos mecanismos insondables de la eficacia simbólica, el ladrón no fue a misa, lo cual le valió para ser identificado y obligado a devolver las piezas.

Después de algunos pormenores judiciales, ya con el arqueólogo Rubén Manzanilla en la dirección del Centro INAH, las piezas regresaron a la comunidad el 12 de noviembre del mismo año, que motivó que la gente pugnara por la edificación de un local más adecuado para evitar un suceso parecido.

Ahora, en el actual local del Museo Comunitario Xipe Tótec de Zoyatlán, inaugurado el 18 de diciembre de 1997, los ídolos son objeto de culto de acuerdo con los rituales agrícolas de la región.



Registro de visitantes **Fotografías** Samuel Villela



Fachada del Museo Xipe Tótec

EL CULTO A SAN MARCOS EN LA MONTAÑA DE GUERRERO

Mediante la resemantización del mito mesoamericano, san Marcos Evangelista es una de las principales entidades sagradas entre los grupos étnicos de la montaña de Guerrero, pues entregó el maíz a los campesinos. De sus atributos cristianos poco trasciende para la cosmogonía indígena, y sólo interesan los rasgos que lo vinculen con el trabajo agrícola: porta su bule, una mazorca, una calabaza –según la imagen de la parroquia de Coachimalco– y es acompañado por un felino que, reconvertido simbólicamente, pasa a ser el tigre-*tecuaní* emanado del jaguar prehispánico. La vinculación de éste con la fertilidad de la naturaleza y las potencias genésicas de la tierra devienen de la tradición olmeca en Guerrero.

En otra de sus expresiones –la dualidad–, san Marcos se manifiesta como *San Marquitos* en forma de ídolos prehispánicos de corte antropomorfo –sobre todo de tradición ñuiñe– y de esferas de piedra que también representan a las gotas de lluvia, así como en lajas y piedras que han recibido la caída del rayo. Estas variedades reciben culto en las trojes, en los altares domésticos, en las cuevas y en la cima de los cerros, adonde se llevan a cabo las peticiones de lluvia, ¡y en el museo de Zoyatlán!

Como la principal potencia agrícola, san Marcos controla las lluvias, el temporal, la fertilidad de la tierra. Para obtener sus dones es objeto de culto, y los campesinos de la Mixteca nahua tlapaneca –como también se conoce a esa región interétnica– le rezan, le piden y le presentan ofrendas. Por ello, los *San Marquitos* de Zoyatlán siguen representando a esa entidad sagrada y son objeto de culto en el propio museo.

CICLO RITUAL EN ZOYATLÁN

Acorde con la cosmogonía de la región, en Zoyatlán se practica un ritual agrícola con rasgos comunes en muchas localidades. Una de sus peculiaridades, compartida con Xalpatláhuac, su cabecera municipal, es realizar un ciclo ritual que comprende un círculo de cerros alrededor de la comunidad. Desde abril –con el inicio de la temporada de aguas y el fin de la de seca– hasta septiembre, el primer día del



Ofrendas a los *San Marquitos*

mes se realiza cada fase del ciclo ritual en la cima de uno de esos cerros, que termina el 1º de octubre en el museo comunitario. Hasta ahí llegan el *tlahmáquetl* del poblado –sabio o sacerdote nativo que pide la lluvia–, el mayordomo de la fiesta, gente de la comunidad, hermandades de las comunidades vecinas y –en el evento del año pasado– los ritualistas de Xalpatláhuac, con quienes se acordó llevar a cabo allí el cierre del ciclo para ambas comunidades.

La parafernalia ceremonial comprende los actos rituales a lo largo del ciclo o en parte del mismo: la presentación de ofrendas colectivas e individuales, el sacrificio de animales, plegarias, danzas rituales, así como una comida comunal. Los *San Marquitos* son ceñidos con cadenas de flor de cempasúchil –siguiendo una pauta festiva tradicional en el estado de Guerrero–, mientras que los ritualistas utilizan coronas de ahuehuate, cuyo simbolismo se vincula con la humedad y el agua en que se desarrolla este árbol. Al pie de las bases donde se exhiben los ídolos, se colocan flores, velas, panes, tazas con chocolate y platos con guiso de carne con chile. Se les sahuma, se les reza y de igual manera se les agradecen los dones para la obtención de una buena cosecha.

Los *San Marquitos* son los actores centrales de los ritos de aseguramiento por la fertilidad, ya que aún fungen como deidades agrícolas y constituyen la expresión de una resistencia cultural que ha permitido la continuidad de prácticas de matriz mesoamericana dentro de una religiosidad *sui generis*, en el contexto de una "alta marginalidad" económica y social.

RELIGIOSIDAD Y COSMOGONÍA

Las prácticas ancestrales de los nahuas de San Nicolás Zoyatlán persisten en su museo comunitario, donde los *San Marquitos* no son meros objetos arqueológicos, sino la viva representación de sus principales deidades agrícolas, cuyo culto forma parte de sus prácticas religiosas.

Durante la fiesta del año pasado, me interesé por ver el cuaderno de visitas, donde el comisionado del museo, el profesor Hermógenes Reyes, lleva un registro cuidadoso de los asistentes. De entrada, pensé que éste sería raquítico, considerando que el acceso a Zoyatlán no está al pie de una carretera, sino por una brecha –trece kilómetros desde el entronque a Tlapa–, no tan difícil de completar como en



El museo durante la fiesta anual

otras comunidades de la montaña pero tampoco fácil, pues hay pocas corridas de taxis colectivos a la ciudad más cercana. Mi sorpresa fue mayúscula al ver la cantidad de gente de los pueblos aledaños que visita el museo. Incluso han empezado a llegar visitantes desde la ciudad de México y Acapulco. Inmediatamente surgió la interrogante: ¿a qué se debe la afluencia a un modesto museo que presenta carencias materiales y museográficas para una adecuada exhibición del acervo? La respuesta está en la presencia de los *San Marquitos*, en los cuales se resguardó –siguiendo a Gruzinski–, durante el proceso dominical, una parte medular de la religiosidad y cosmogonía indígenas. De ahí que los pueblos circunvecinos reflejen sus propias creencias y reafirmen su identidad en esos ídolos y su culto.

Cabe destacar las acciones emprendidas por el Centro INAH Guerrero para dar apoyo técnico y material al museo, a efecto de proveerlo de cedulaario, bases, capelos y demás implementos que permitan una exhibición decorosa y segura de un patrimonio cultural² que, a no dudarlo, constituye una expresión natural de religiosidad montañera y un caso singular de los museos en México ☘

* Etnólogo, CENTRO INAH GUERRERO

Notas

¹ La tradición arqueológica ñuiñe, que se extendió por parte de Tlaxcala, la Mixteca poblana y oaxaqueña y la montaña de Guerrero, se conforma por vasijas anaranjado delgado, un sistema glífico propio, cabezas de piedra en miniatura y vasijas para contener líquidos clasificadas como "cabecitas colosales". Entre estas últimas hay "cabezas antropomorfas (algunas con cuello y tronco) hechas en placas pétreas al altorrelieve que miden entre veinte y cuarenta centímetros". Otras características son que la "cabeza termina en un pico o gorro (como el que tiene Xipe Tótec o Ehécatl en códices). Las líneas de sus ojos, nariz y boca son abultadas, los trazos de las cejas y nariz están unidos" (Francisco Rivas, Laura Castañeda y S. Villela, "Ñuiñe: tradición arqueológica y continuidad etnográfica", inédito, págs. 6-7).

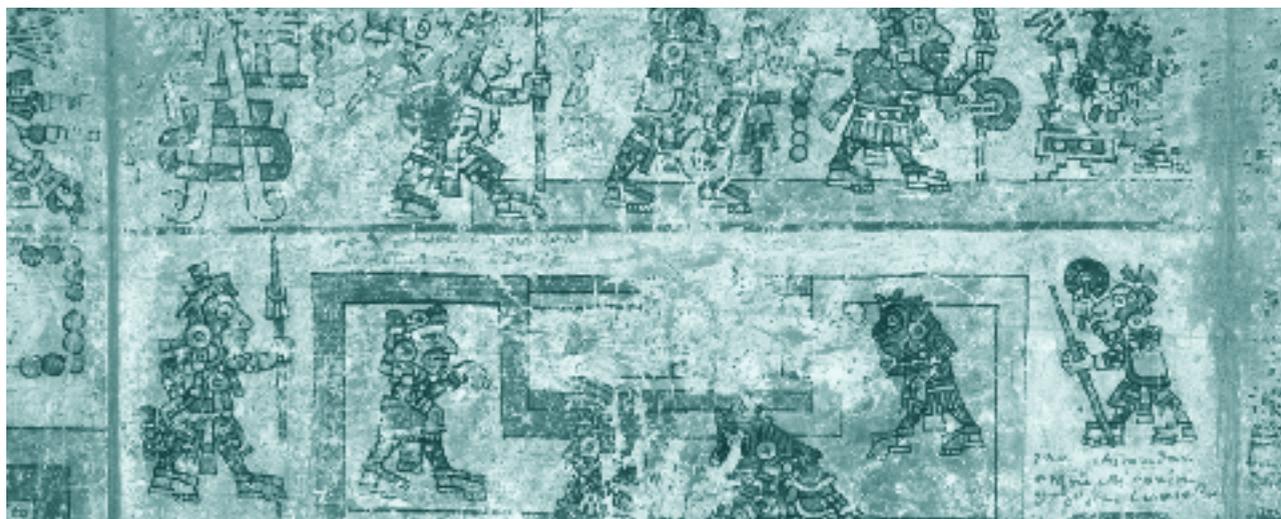
² Invitamos a las personas e instituciones interesadas en conformar la Asociación de Amigos del Museo de San Nicolás Zoyatán, Guerrero, a que se pongan en contacto con el autor: villela_s@hotmail.com.

Las pinturas en los códices mexicanos

Carolusa González Tirado*



Código Badiano Fotografías BNAH



Códice Colombino

PIGMENTOS Y COLORANTES

La imagen de los códices está constituida por pinturas, aunque en algunos casos también se emplearon tintas. En Mesoamérica algunas tintas contenían negro de humo u otro pigmento de carbón, del tipo de la china. Las tintas ferrogálicas se produjeron en Europa desde la antigua Roma hasta el siglo XIX, a partir de bellotas, gomas y sales con sulfatos de hierro, y en México fueron introducidas por los españoles desde la Conquista.

Los materiales que dan color a una pintura pueden ser pigmentos o colorantes. Los pigmentos son sustancias inorgánicas, ya sean tierras o minerales molidos. Los colorantes son sustancias orgánicas, en su mayoría extractos de plantas, salvo la cochinilla, que se obtiene de un insecto, y el púrpura, de un caracol de las costas del Pacífico.

Para que un colorante sea utilizado para pintar, es necesario fijarlo sobre una base blanca o incolora que deberá ser insoluble en el medio aglutinante o, bien, transformarlo en un sólido insoluble. Algunos colorantes se hacen reaccionar con sales metálicas para formar compuestos insolubles; otros se mezclan con polvos blancos, como arcillas o almidón, después de lo cual el polvo teñido por el colorante puede ser utilizado como pigmento.

La distinción entre un pigmento y un colorante es importante, ya que, al ser uno inorgánico y el otro orgánico, tienen características diferentes, lo cual hace que su modo de obtención, utilización y deterioro sea distinto. De manera general, se puede decir que la obtención de los pigmentos es más sencilla que la de los colorantes; los colores de los pigmentos son más resistentes al deterioro producido por la luz, pero los colorantes producen colores más vivos.

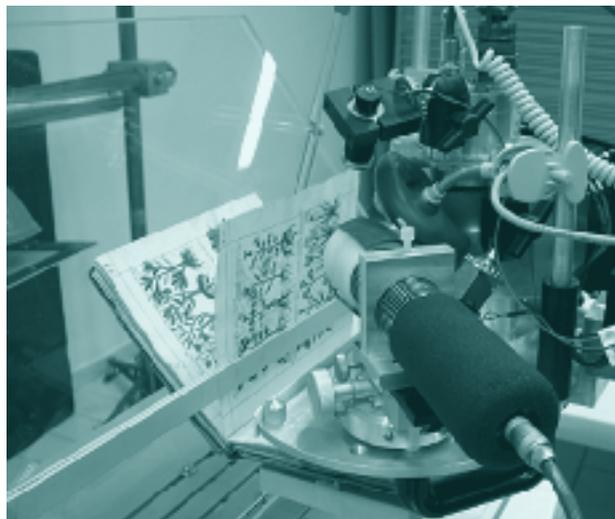
ESPECIALIZACIÓN CROMÁTICA

El azul maya es el primer ejemplo conocido de un pigmento artificial de la época prehispánica; éste no se encuentra en la naturaleza, sino que se prepara sometiendo el índigo —un colorante vegetal— y la atapulguita —una arcilla blanca— a un proceso que da como resultado un pigmento sumamente resistente.

Al parecer, en México los colorantes se emplearon con mayor frecuencia que en la pintura europea contemporánea. Los estudios realizados en los últimos veinte años sugieren que para la pintura mural prehispánica se utilizaron, principalmente, pigmentos minerales, mientras que para la elaboración de códices se prefirieron los colorantes modificados. Esto sugiere una sabia elección de los mate-



Análisis del *Códice Azoyú I*



Análisis del *Códice Badiano*

riales, pues un mural está expuesto constantemente a la luz, mientras que los manuscritos sólo reciben estas radiaciones en el momento de ser consultados y la mayor parte del tiempo permanecen guardados.

Por otro lado, el uso de colorantes en los códices denota una búsqueda de tonos específicos que no pueden producirse por medio de pigmentos. Finalmente, dado que la preparación de colorantes es más complicada que la de los pigmentos, su empleo en los códices indica un notable grado de avance tecnológico.

El conocimiento de los materiales constitutivos de los códices es necesario para determinar las condiciones ambientales óptimas para su preservación, así como para elegir los materiales y los métodos más adecuados para efectuar los procesos de restauración necesarios. Por otro lado, los materiales y técnicas de manufactura requeridos en la elaboración de los códices son también parte de la información contenida en estos bienes culturales, la misma que debe ser comprendida, transmitida y conservada.

IDENTIDAD DEL COLOR

Hasta la fecha se conocen los análisis de trece códices mexicanos, uno de ellos prehispánico y los otros coloniales. Los resultados revelan

que las pinturas de los códices prehispánicos fueron logradas utilizando colorantes: en los azules se ha encontrado azul maya; los rojos son también colorantes, al igual que los amarillos; para el caso de los verdes se obtuvo una mezcla de azul maya y un colorante amarillo.

Durante los primeros años de la colonia, los conocimientos de los *tlacuilos* se manifestaron mediante el uso de materiales tradicionales. En códices del siglo *xvi* los colores están hechos con colorantes. Con el transcurso del tiempo, los materiales europeos fueron adoptados por los indígenas, de tal manera que en los códices tardíos se han identificado pigmentos como blanco de plomo, ultramarino, ocre rojo y amarillo, minio, cinabrio y verdigris.

La identificación de materiales orgánicos, como los colorantes y aglutinantes, es mucho más complicada que la de materiales inorgánicos, como los pigmentos. Para la identificación de colorantes es necesario efectuar análisis de muestras que deberán ser de un tamaño relativamente grande. Por esta razón, para los códices analizados hasta la fecha, la mayoría de los colorantes no se ha identificado, con las excepciones de la cochinilla y el índigo.

Con base en los cronistas coloniales, se sabe que además de la cochinilla para los colores rojos y el índigo para los azules, para los



Códice Baranda

amarillos se utilizó *zacatlazcale* y achiote para los naranjas. Hay, además, otros colorantes cuya identidad deberá ser aún definida, como es el caso de un rojo distinto a la cochinilla, un amarillo que no es *zacatlazcale* y varios tonos de marrón.

ANÁLISIS NO DESTRUCTIVOS

Desde hace tres años, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia lleva a cabo un proyecto de investigación conjunta con el Instituto de Física y el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la finalidad de conocer más sobre los materiales y técnicas de manufactura empleados en los códices mexicanos.

Aunque los cronistas del siglo *xvi* mencionan la preparación de algunos colores utilizados por los pintores indígenas, estas descripciones son bastante incompletas: no especifican si esas pinturas estaban destinadas a códices, murales o pintura corporal; tampoco constituyen recetas paso a paso ni hacen referencia a todos los pigmentos. Sin embargo, aunque deficiente, la información de las fuentes documentales coloniales es nuestro punto de partida para la investigación sobre materiales y técnicas de manufactura de códices

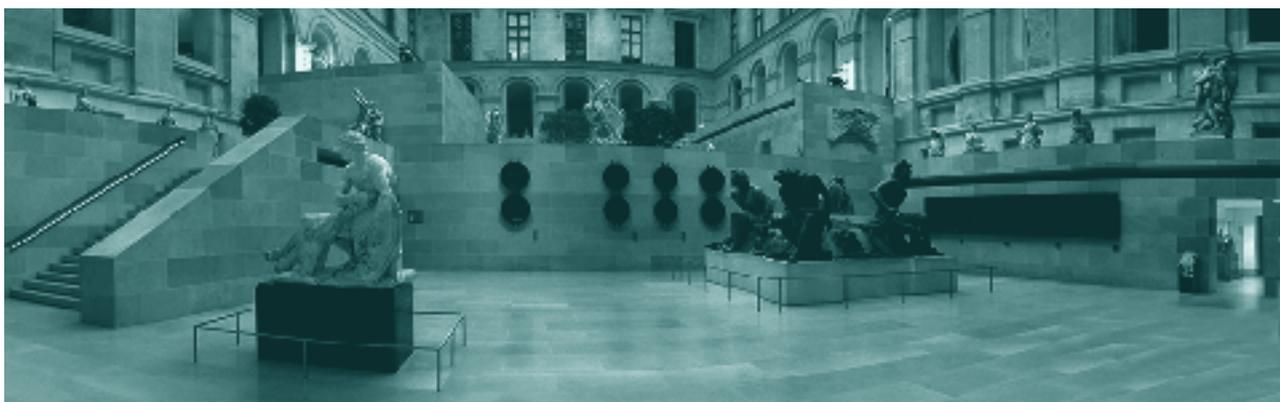
prehispánicos y coloniales. Es necesario conjuntar estos datos con la información derivada de proyectos de arqueología experimental, en los cuales se intenta reproducir las pinturas de los códices, y con investigaciones encaminadas a analizar las capas pictóricas de los documentos originales, para determinar su composición química y características físicas.

Un aparato portátil de fluorescencia de rayos *x* (*FRX*), diseñado para materiales arqueológicos e históricos, fue utilizado para el estudio de los pigmentos del códice colonial *Azoyú 1*, de la región de Tlapa, Guerrero. A diferencia de los análisis realizados hace algunos años sobre este mismo códice, con el equipo de *FRX* no fue necesario extraer ninguna muestra de su capa pictórica, ya que el equipo permite realizar *in situ* análisis no destructivos. Actualmente, el *Códice Badiano* está siendo examinado mediante una combinación de técnicas no destructivas, con aparatos portátiles que pueden ser trasladados al interior de la bóveda de códices, lo cual resultará de gran utilidad para la identificación de colorantes orgánicos ✂

*Restauradora, BNAH

Acervos en línea

Gerardo P. Taber*



Museo del Louvre, sala de escultura francesa del siglo xvii. Fotografía Insecula

Los museos, instituciones educativas por excelencia en los siglos xix y xx, han sido un espacio dedicado no sólo a la difusión del patrimonio cultural, sino también a la investigación académica especializada, ya que ofrecen las condiciones óptimas para analizar las colecciones que se encuentran en su acervo. Sin embargo, cabe preguntarse si en el siglo xxi el público en general y los investigadores tienen la posibilidad de asistir por grandes períodos de tiempo a un museo para estudiar. La respuesta probablemente es no.

Debido a las inconveniencias de la vida actual, sobre todo en las grandes ciudades, más de una persona sólo conoce superfluamente las colecciones permanentes o ha dejado pasar alguna exposición temporal en los museos a su alcance.

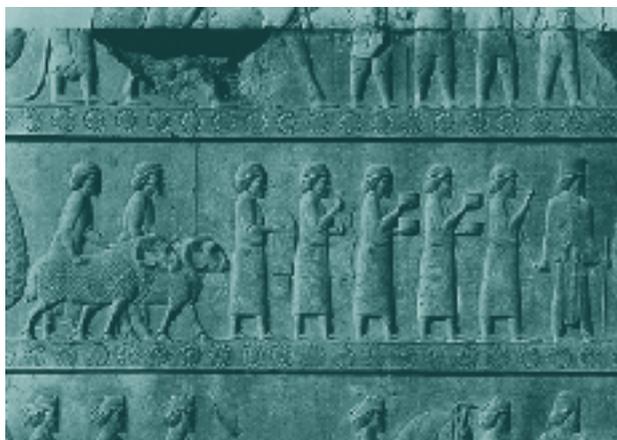
En estos casos la tecnología digital, en especial internet, ayuda a continuar con la labor de difusión e investigación. Aunque existan estos sitios web, no significa que en el futuro los museos dejen de visitarse "en persona".

Internet es simplemente una herramienta que puede utilizarse para obtener información con el fin de disfrutar con mayor plenitud las exposiciones, razón por la cual un buen sitio debe ser útil y accesible para todos sus visitantes, ofreciendo información de calidad y opciones de búsqueda "amigables" para el usuario.

Una visita a la red de redes permite adentrarse en múltiples propuestas. A continuación se presentan algunos sitios que vale la pena consultar:



Página de inicio del Museo Virtual Egipcio



Relieve de la Apadana (sala de audiencias) de Darío I en Persépolis (siglo VI aC)

Fotografía Museo Virtual del Instituto Oriental de Chicago

INSEcula (www.insecula.com)

Este sitio, en lengua francesa, cubre casi todos los museos de Francia y muchos sitios arqueológicos internacionales. Cuenta con una completa base de datos y casi todos los objetos están documentados hasta con dieciséis fotografías tomadas en diferentes ángulos. Aunque el objetivo del sitio es constituirse como una guía de viajeros, cada sección cuenta con información académica de alto nivel. El único detalle es que para aprovechar al máximo su buscador interno (*recherche*), se debe conocer las nomenclaturas en francés. Por ejemplo, *Mexique* para México, *Thoutmôsis* para Tutmosis y *Aménophis* para Amenhotep. Para casi todas las búsquedas aparecen las salas de los museos más importantes del mundo, como el Louvre de París y el Metropolitano de Arte de Nueva York, con recorridos virtuales en tercera dimensión.

MUSEO VIRTUAL EGIPCIO (www.virtual-egyptian-museum.org)

Más que las fotos de los objetos exhibidos "en la realidad", el discurso museológico y la curaduría de la exposición fueron diseñados especialmente para internet. Es recomendable leer el texto introductorio de Georges Ricard, su curador: *Why a Virtual Museum? (¿Por qué un museo virtual?)*. El sitio es un buen modelo a seguir para muchos museos en México, ya que, aunque el inmueble no esté en condiciones óptimas o falte presupuesto para montar la exposición "real", se puede hacer un buen trabajo museológico aprovechando esta tecnología.

MUSEO VIRTUAL DEL INSTITUTO ORIENTAL (www.oi.uchicago.edu)

Este sitio de la Universidad de Chicago cumple con su objetivo de difusión, aun cuando gran parte de la colección se encuentre en resguardo por mantenimiento del inmueble. Sin embargo, cabe señalar que a la interfase de acceso le hace falta una actualización para sacarle más provecho ☹️

*Arqueólogo

Sacrificios en la pirámide de Luna

Rodrigo Néstor Paredes Cetino*

Con el propósito de dar a conocer los más recientes hallazgos e información relevante acerca de la construcción de uno de los edificios monumentales más importantes de la antigua ciudad de Teotihuacán (pirámide de la Luna), desde el mes de octubre y hasta finales de diciembre de 2006 se presentó la exposición temporal *Sacrificios de consagración en la pirámide de la Luna*.

La información y los materiales arqueológicos que se exhibieron en la muestra son parte de los primeros resultados del Proyecto Pirámide de la Luna, que se llevó a cabo durante siete temporadas de excavación, entre 1998 y 2004, el mismo que, entre otros objetivos, recuperó información acerca de los orígenes de la ciudad, su traza urbana y la religión de la sociedad teotihuacana. Las excavaciones se concentraron en la explanada frontal y en el interior de la pirámide, a través de once túneles que alcanzaron un total de trescientos cuarenta y cinco metros lineales.

Como resultado de estas investigaciones hoy sabemos que la pirámide de la Luna que actualmente observamos corresponde a su séptima etapa constructiva, es decir, que se dio un largo proceso de superposición arquitectónica de cerca de trescientos años, lo que

se explica de manera didáctica en la exposición por medio de una maqueta de la pirámide con un corte transversal-longitudinal.

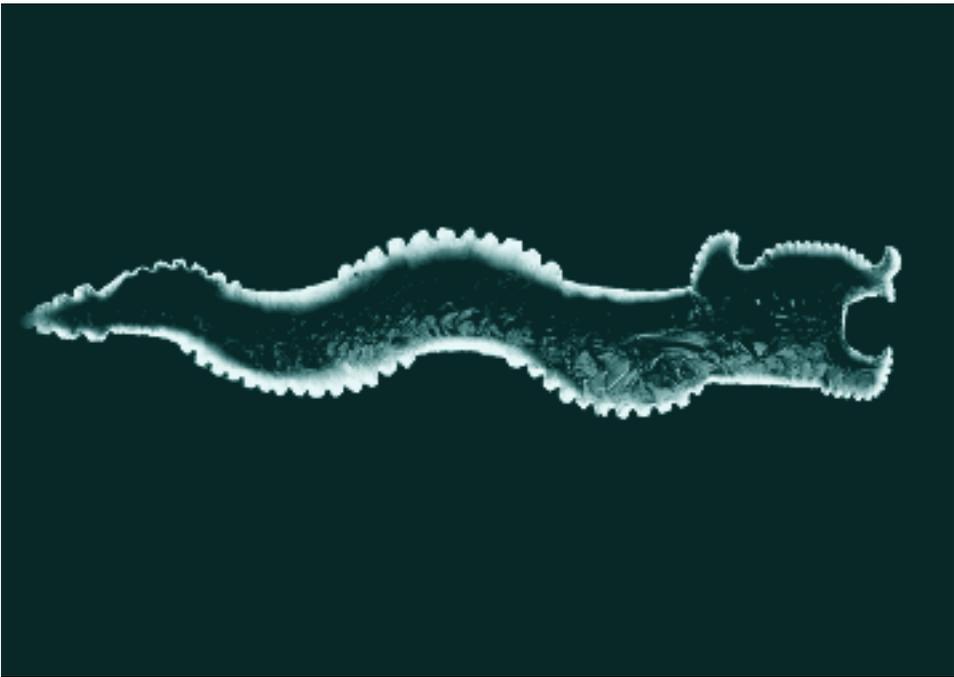
Por otra parte, asociadas con las etapas constructivas del monumento, había seis ofrendas o sacrificios de consagración dedicados al edificio, integrados por treinta y siete individuos de sexo masculino, de diferentes edades, estatus social y procedencia, así como gran cantidad de animales relacionados con la guerra, como aves rapaces, felinos, caninos y serpientes.

Asimismo, junto con estos individuos, en los diferentes contextos se encontraron cientos de objetos y artefactos elaborados en piedras semipreciosas como jadeíta, serpentina, pizarra, pirita, obsidiana, madera, concha, fibras vegetales y otros materiales, correspondientes a figuras antropomorfas y zoomorfas, collares, orejeras, narigueras, agujas, pectorales, pendientes, punzones, cuchillos, puntas de proyectil, navajillas prismáticas, así como recipientes cerámicos y cientos de conchas y caracoles marinos ☞

*Arqueólogo, DEPARTAMENTO DE MUSEOS Y ACERVO DE LA ZMAT



Figurilla en piedra verde



Excéntrico de obsidiana **Fotografías** ZMAT



Reconstrucción de entierro

Un edén tropical El Jardín Botánico de Culiacán

José Carlos Zazueta Manjarrez*

Considerados por la Unesco como museos vivos, los jardines botánicos son espacios para el esparcimiento, aprendizaje y disfrute de la naturaleza. Las primeras instituciones modernas de este tipo se fundaron en la Italia renacentista y nacieron ligadas a las universidades. Después, otras ciudades europeas habrían de establecer sus propios jardines, y a lo largo del siglo XIX incontables expediciones científicas serían financiadas a diversas regiones del mundo con el fin de recolectar especímenes de plantas para ampliar sus colecciones, estudiarlas, clasificarlas y luego publicar sus descubrimientos.

Actualmente, los jardines botánicos de todo el mundo muestran a sus visitantes una amplia variedad de plantas clasificadas y docu-

mentadas de manera científica, siendo exhibidas, en muchas ocasiones, dentro de una exacta reproducción de su medio ambiente original. Otros jardines ponen énfasis en adaptar especies exóticas fuera de su región de origen o bien buscan propagar plantas muy raras o que se encuentran en peligro de extinción, investigando sus necesidades de cultivo y reproducción. Cualquiera que sea su propósito, lo cierto es que la labor educativa va siempre de la mano de la investigación, y aunque existen algunos jardines que no están abiertos al público, la mayoría han sido fundados con el doble objetivo de educar a un público cada vez más interesado en conservar los recursos naturales e investigar sobre una extensa variedad de temas botánicos.



Escultura *La flor*, de Ivonne Domenege **Fotografías** José Carlos Zazueta Manjarrez



Ingreso principal al Jardín Botánico



Palmas de Bengala



Mural de petroglifos de Sinaloa

Una institución como ésta fue fundada en la ciudad de Culiacán en diciembre de 1986. El hombre que tuvo la visión de este jardín y el que lo ha impulsado durante sus veinte años de vida hasta convertirlo en uno de los principales atractivos de la ciudad, es el ingeniero Carlos Murillo Depraect. En aquellos años, el Colegio de Arquitectos de Sinaloa presentó al gobernador un ambicioso proyecto que buscaba transformar una vasta superficie de la ciudad y en la que el ingeniero Murillo pensó que podía incluirse el Jardín Botánico de Culiacán. Sus colecciones se han ido formando a través de los años con los especímenes que el propio Carlos Murillo poseía en su rancho, con los que él colectaba de sus viajes por el mundo, las plantas que sus amigos le regalaban o con las que se intercambiaban con otros jardines botánicos mexicanos.

El jardín ocupa una extensión de diez hectáreas y exhibe en sus variadas secciones más de diez mil ejemplares englobados en mil quinientas especies distintas, originarias de México, India, China, Brasil, Australia, Congo, Madagascar y otros países tropicales como Colombia. Desde su ingreso, el Jardín Botánico de Culiacán nos recibe con una extraordinaria variedad de palmas cocoteras que crecen junto a árboles tropicales exóticos como el limón Buda, la orquídea de Hong Kong, la palma plateada y el árbol salchicha. Nuestros pasos nos conducen por senderos que llevan los nombres de ilustres botánicos y que nos guían a otras áreas dedicadas a mostrar plantas de la selva tropical lluviosa, de las zonas desérticas, de coníferas que crecen en el clima cálido de Sinaloa y también a una muy hermosa vereda junto a la que crecen una variedad de bambúes que miden desde cinco centímetros hasta treinta metros de altura.

Otra sección del jardín exhibe la más grande colección de palmas existente en México, con ciento cincuenta especies diferentes, y en la que se pueden admirar muestras procedentes de la región de Bengala, India, con hojas de hasta cinco metros de diámetro o la palma talipot, nativa de Sri Lanka, que producirá una inflorescencia de sesenta millones de flores amarillas para después morir.

Destacan también los *pandanus*, originarios de las islas del Pacífico, conocidos popularmente como los árboles “que caminan”, porque éstos avanzan con sus raíces aéreas y cambian de lugar en el

terreno. Una mención especial merecen cuatro secciones, en tres de las cuales se ha reproducido intencionalmente el ecosistema que las define; me refiero al área del estanque, el espacio que hospeda a los especímenes de la selva tropical lluviosa y la región desértica. La cuarta sección es el pabellón oriental.

En el estanque crecen nenúfares de bellos pétalos con hojas flotantes de hasta treinta centímetros de diámetro. Conviven con ellos numerosos peces, caracoles, ranas y tortugas en un ecosistema cerrado que nunca recicla ni filtra sus aguas artificialmente, ya que todo este conjunto de seres vivos mantiene relaciones simbióticas que hacen que el estanque se mantenga sano y libre de contaminación orgánica. El agua que se repone es únicamente la que se pierde por la evaporación, funcionando así desde hace veinte años.

Cerca del estanque está la sección que reúne las plantas propias de la selva tropical húmeda. Al entrar, una fina llovizna nos recibe y ésta cae sobre las verdes hojas de bromelias y heliconias. Aquí se ve crecer gran variedad de orquídeas cuyas raíces bajan abrazando los troncos de los árboles. En este ecosistema conviven los más exuberantes ejemplares del jardín botánico y la sensación que experimenta el visitante es idéntica a la que tendría al estar en cualquiera de las selvas tropicales mexicanas o en cualquier región del mundo que tenga este tipo de flora.

El desierto mexicano se reproduce en un área de unos cuatrocientos metros cuadrados de extensión y en ella se exhiben ejemplares de cactáceas, leguminosas, yucas y agaves nativos de Sinaloa y otros estados de la República que también poseen esta clase de vegetación. Son las biznagas, ocotillos, pitahayas, cardones, magueyes, nopales, mezquites y choyas, dispuestos en armónicos arreglos, lo que hace atractiva esta zona para el visitante. De hecho, uno pasa de la selva tropical lluviosa al desierto con sólo caminar unos metros por un sendero que lleva el nombre del botánico que ha dedicado su vida al estudio de la florística de México, Jerzy Rzedowsky.

El pabellón oriental alberga una interesante colección de árboles bonsái, algunos de los cuales tienen más de cuarenta años de edad. En él se pueden admirar pequeños ejemplares de amapa, colorín, clavellina, cacaloxóchitl, ocotillo o palo verde y, lo que más sorprende,



Cédula de objeto **Fotografía** Carlos Vázquez



Colección de bonsáis



Diseño de cédula **Fotografía** Carlos Vázquez



Senderos

ceibas y capules, que cuando se recuerda el tamaño que alcanzan como árboles normales, más se admira el bello arte de empequeñecerlos. El biólogo Gerardo Bojórquez comenta que en sus recorridos de campo selecciona los ejemplares que mejor pueden ser tratados bajo esta técnica milenaria.

Tarea primordial del Jardín Botánico de Culiacán es la labor educativa que realiza con las escuelas de preescolar, primaria y secundaria del estado. Los alumnos realizan recorridos guiados vinculados con las temáticas educativas formales, por lo que refuerzan de esta manera la labor docente. Los recorridos se realizan bajo la guía de un experto en botánica que explica la dinámica de los ecosistemas, el desarrollo sustentable en el medio ambiente, la explotación racional de los recursos naturales, o discute temas básicos como la fotosíntesis, la reproducción de las plantas, la contaminación del aire y del suelo, etcétera. El visitante que llega solo al jardín puede recorrerlo y conocer sus colecciones ayudado por una audioguía. La grabación está calculada para realizar un tiempo de recorrido de una hora y media.

Por último, unas palabras acerca del futuro inmediato de este jardín. El patronato del mismo, la Sociedad Botánica y Zoológica de Sinaloa, tiene entre sus planes la construcción de un área en la que se ofrecerán distintos servicios, orientados, sobre todo, hacia un público infantil. Así se tiene planeada la construcción de un laberinto, una ciclopista y un área donde se educaría a los más pequeños en temas ambientales. Con acciones como éstas, el Jardín Botánico de Culiacán se asegura un espacio en el futuro de la ciudad y continúa como una de las mejores opciones de esparcimiento y enseñanza entre las que ofrece la capital de Sinaloa ✂

*DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN-EL COLEGIO DE SINALOA

De festejos y centenarios

Carla Zurián*



Moneda conmemorativa (1910) **Fotografías** Biblioteca Instituto Mora

A partir de octubre de 2005 se comenzó a trabajar en el proyecto de investigación "Las Fiestas del Centenario como formas de identidad entre pasado y presente". Éste aborda sobre dos sucesos emblemáticos de comienzos del siglo xx: las Fiestas del Centenario de la Independencia de México, organizadas por el gobierno del general Porfirio Díaz en 1910, y las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia, realizadas en 1921 por el gobierno revolucionario del general Álvaro Obregón.

Dentro de la investigación se contempla el estudio de varios temas: la construcción histórica y antropológica de la festividad de Independencia; las conmemoraciones septembrinas durante el porfiriato; el

Centenario de 1910; las fiestas de la Independencia durante la Revolución mexicana y el Centenario de la Consumación de 1921. Este análisis de los centenarios de 1910 y 1921 va más allá del ámbito gubernamental y de las instituciones, que han perseguido, deliberadamente y en ambos casos, fines políticos. El punto nodal de la investigación residirá en conocer el desarrollo de una costumbre popular y una tradición cívica que desde mediados del siglo xix se festeja año tras año, independientemente de los gobiernos conservadores o liberales que han ostentado el poder en diversos momentos de nuestra historia y que han dado su propia interpretación de la Independencia a través de los discursos y festejos organizados para tal fin.



Decreto para las actividades del centenario de la consumación (1921)

La investigación se centrará en diversas líneas analíticas que se enumeran a continuación:

1. En relación con los procesos de largo aliento en la historia, como la conformación de tradiciones, costumbres e identidades, se advertirá la continuidad del uso de los símbolos cívicos como representación del poder; de aquí podrá derivarse una línea analítica que hermane la transferencia lenta de ese poder y su manifestación pública en las conmemoraciones oficiales.
2. Se planteará de qué manera la fiesta, en cualquiera de sus manifestaciones, es para el pueblo el reflejo de su propio devenir a través de su comunidad, sus antepasados y descendientes.
3. En el caso de las Fiestas del Centenario de 1910, el aparato porfirista se valió de un recurso para engalanar y hacer ostensible al exterior el control sobre la nación que gobernaba. Sin embargo, el pueblo vio en las fiestas otro tipo de unidad: se amalgamaron principios de participación en lugares públicos, de reconocimiento con el otro, y se afianzó la imagen ideal del ciudadano que podía deambular por los espacios urbanos.
4. En contraposición, las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia fueron el enclave de los gobiernos revolucionarios para dar testimonio del orden logrado después de una década de

enfrentamientos. Curiosamente, estas fiestas aludieron a dos consumaciones: la de la Independencia, hacía un siglo, y la consumación del triunfo revolucionario. A fin de cuentas, esta conmemoración se planeó como la primera gran fiesta patria posrevolucionaria. Pero la sociedad que recibió y participó de estos festejos aparecía dividida, sin cohesión y debilitada. Por tanto, era necesario llevar a cabo este programa cívico esgrimiendo la unidad nacional, así como los principios de identidad, mexicanidad y reconstrucción.

5. Mientras se integra la investigación, se retomarán los puntos esenciales o fragmentos representativos para conformar el guión científico de la exposición, propuesta para exhibirse dentro del marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia, en 2010.

PROYECCIÓN MUSEOLÓGICA

Como uno de los productos de la investigación se tiene contemplada la recreación de estas celebraciones en una muestra temporal, pues resultarían de un especial interés tanto en la gente como en la actividad de difusión que ha venido promoviendo el INAH. Además de mostrar la perspectiva con la cual dos gobiernos —el porfiriano y el revolucionario— enfocaron los centenarios de la Independencia, también se hará presente el trasfondo antropológico mediante el cual la población de México estuvo inmersa en estas festividades.



Desfile histórico, carro del sitio de Cuautla (1910)



Representación del emperador Moctezuma (1910)

Su presentación en un entorno museográfico abre un importante cauce de reflexión sobre nuestro pasado, sobre los conceptos de identidad, patrimonio y las versiones oficiales de los acontecimientos. Asimismo, posibilita la transmisión de conocimientos a una sociedad que ha perdido, en la mayoría de los casos, una memoria histórica. El diseño y la planeación de dicha exposición será esencial, ya que debe crearse un lazo de comunicación entre éste y el tema que se expone por medio de planteamientos asequibles, receptivos y promoviendo una participación activa del visitante durante el recorrido. Las exposiciones, en tanto medios de comunicación, son las depositarias de un patrimonio que se muestra a través de sus colecciones, pero también con el diálogo y la interacción del sujeto que las percibe.

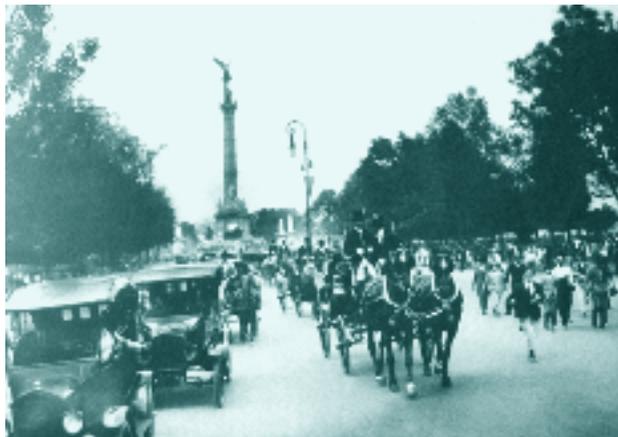
Más que una labor museística tradicional, donde los mensajes vertidos en las exposiciones se conviertan en una lectura colectiva



Niño en el desfile de 1921

distráida, en una percepción apenas consciente y dirigida, se pretende que el asistente se asuma como protagonista de la historia; de unas celebraciones cuyo ambiente subyace y que le dan un cariz de identidad único. De hecho, uno de los objetivos de la exposición es retomar algunas actividades que se mencionaron en los programas oficiales de 1910 y 1921 para recrearlos al aire libre, en el lugar donde se sucedieron un siglo antes.

Es menester mostrar a la gente estas fiestas del Centenario de la Independencia como parte de una historia en movimiento: que la hagan imaginar, recrear o evocar aquellos mundos que vivieron sus antepasados. También que la haga religar estos acontecimientos con diversas formas de vida dentro de su entorno. Es ofrecer una visión reposada, lúdica y sensible de temas polémicos, no como confrontación o imposición, sino como una alternativa para que forme sus



Desfile en el Paseo de la Reforma (1921)

propias opiniones acerca de estos procesos. Que su asistencia a la exposición se abra al conocimiento o redescubrimiento de su propia historia personal.

En este punto es esencial centrarnos en el patrimonio cultural de México, ya sea natural, tangible o intangible. Y qué mejor difusión de nuestro patrimonio que mostrarlo como parte de uno mismo, de lo que ha vivido y puede perpetuar. Mientras los museos y las exposiciones se acerquen a los públicos y le ofrezcan la idea de que el patrimonio resguardado en acervos, bibliotecas, repositorios y salas de exhibición también le pertenece, se romperá una barrera importante de exclusividad, lo que se verá incrementado con una mayor comunicación y aceptación. Y si a eso le añadimos salas lúdicas, autonomía en los recorridos y actividades que puedan realizar por sí solos, su interés por frecuentar exposiciones se habrá ensanchado.

HACIA EL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

La investigación propone la realización de la exposición dentro del marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia, en 2010, en un momento en que la gente está particularmente receptiva y desea participar de los acontecimientos. Como es tan significativa la fecha, los eventos deben involucrar a la gente para la preservación y continuidad de las tradiciones, y que vuelvan a reunir a los mexicanos en una gran fiesta cívica que no se había visto desde 1960, cuando al presidente Adolfo López Mateos le tocó presidir los festejos



Alvaro Obregón en la ceremonia de abanderamiento (1921)

de los ciento cincuenta años de la Independencia y los cincuenta de la Revolución.

Para la exposición de las Fiestas del Centenario de la Independencia se contempla la participación de la gente no sólo como testigos de las celebraciones porfirianas y obregonistas, sino que aporten a la curaduría de la exposición objetos, folletos, libros, fotografías o entrevistas de algún familiar presente en 1910 o 1921. De este modo se conformará un mosaico propositivo de colecciones integrado por acervos familiares, privados y gubernamentales. La reunión de estos objetos en una exposición tenderá redes de comunicación imprescindibles entre ciudades, comunidades, círculos generacionales, así como en la recuperación de historias orales y recuerdos.

Actualmente se labora en el guión académico de la exposición, en la selección de imágenes, en la revisión de colecciones del INAH. Posteriormente, la búsqueda se abrirá a otros espacios e instituciones que conserven acervos de principios del siglo xx. Desde su gestación este proyecto se ha vertebrado con las observaciones, sugerencias y asesorías de un invaluable grupo interdisciplinario, que nos hemos dado a la aventura de darle estructura y coherencia ✂

*CNME-INAH

Algunas ideas y propuestas del Programa de Museos Escolares

Carlos Vázquez Olvera*

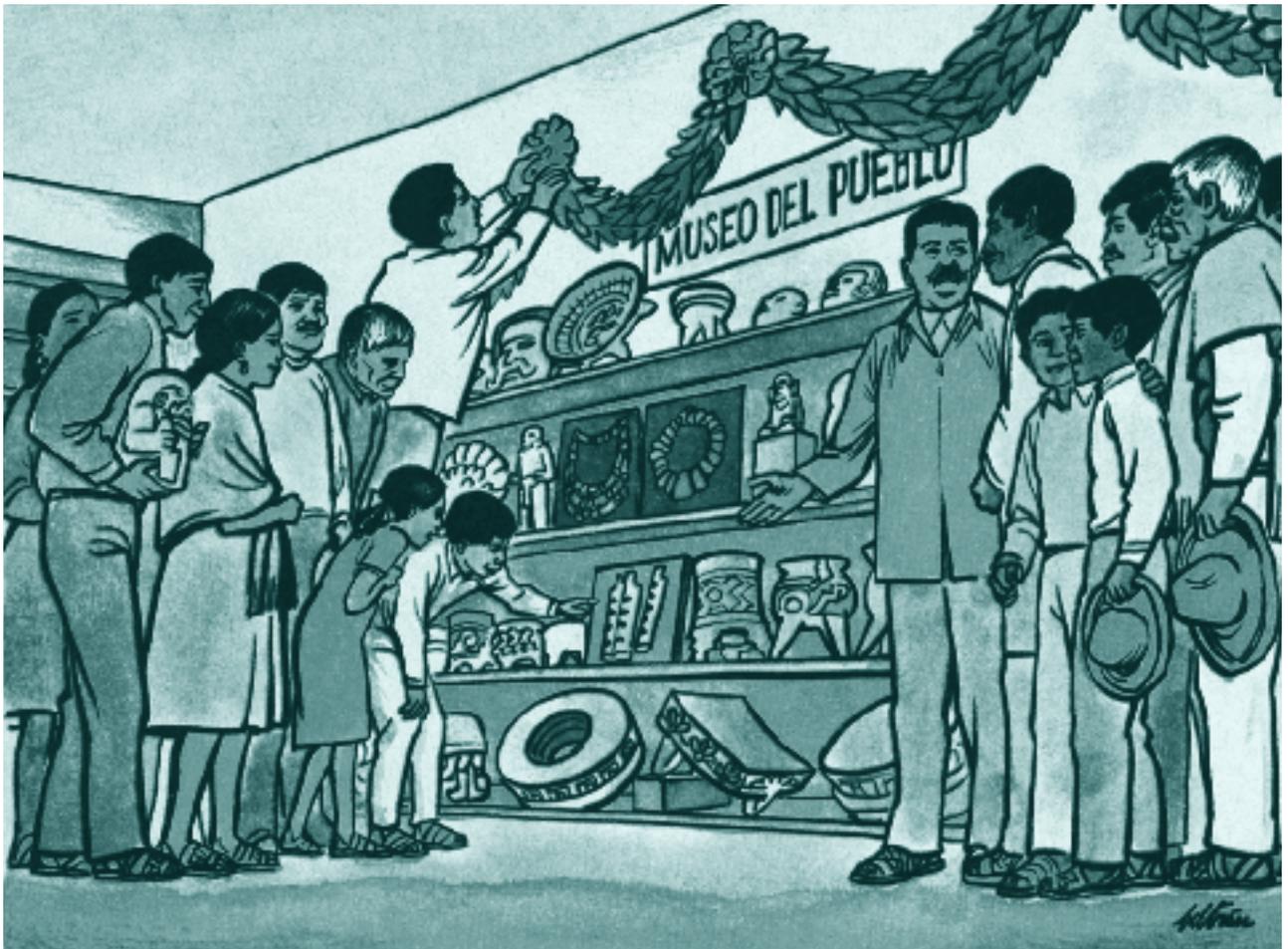


Ilustración Alberto Beltrán

A nivel internacional la década de 1970 marcó el comienzo para reformular el papel de los museos, época en que las propuestas serían conocidas como una corriente de renovación con el nombre de *nueva museología*. Uno de los giros iniciados fue el papel central de las comunidades donde se ubican los museos y de los públicos como sujetos activos en el proceso museológico. Para los museos latinoamericanos ello significó replantear su papel en un compromiso de transformación del presente. En la propuesta de *museo integral* sobresale la idea de conjuntar temas y colecciones en interrelación con el contexto sociocultural y natural, además de la participación en el rescate del patrimonio cultural para beneficio social, la investigación interdisciplinaria y la actualización de los sistemas museográficos para facilitar el diálogo entre el objeto y el visitante.

En México existía el impulso a las reformas educativas y en los museos se desarrollaron proyectos innovadores, como el Museo sobre Rieles, para ampliar la cobertura de atención a la población nacional. Desde el Museo Nacional de Antropología se conceptualizó e implementó el proyecto Casa del Museo en zonas marginales de la ciudad de México, con la finalidad de "enseñarles que los museos son centros de actividades de ocio (distracción y creación), que éstos, al presentar vestigios del 'pasado', ayudan a elaborar el 'presente', y pueden formar parte de la vida cotidiana".²

En este contexto mexicano, la entonces Dirección de Museos y Exposiciones del INAH planeó y desarrolló el Programa de Museos



El asombro en diferentes edades **Fotografías** Fototeca CNME-INAH

Escolares y Comunitarios, iniciado en julio de 1972. La labor destacada del doctor Guillermo Bonfil Batalla como académico y funcionario fue notable; sus proyectos se identificaron por la inclusión de las manifestaciones culturales de sectores subalternos y por un "trabajo serio de reflexión, de conceptualización y de discusión con colegas, funcionarios y líderes sindicales".³ El reconocimiento del papel activo de las comunidades estaba presente en este impulso:

Una participación creativa, que ponga en juego todas las capacidades individuales y sociales, tanto en la concepción como en la ejecución de las actividades encaminadas al desarrollo. No se trata de que la gente aprenda por imitación, sino de que desarrolle, saque de sí y acredite el enorme caudal de sus potencialidades creativas. Es un proceso interno, endógeno, en el que se insertarán oportunamente y conforme resulten necesarios los conocimientos y habilidades desarrollados por sociedades tecnológicamente más avanzadas.⁴

La propuesta suponía capacitar a las comunidades para recopilar y sistematizar los conocimientos tradicionales, con una base teórica y metodológica para la investigación y la difusión, a la par de la participación de académicos externos. Con ello pretendía que "el conocimiento social propio generado en forma institucional desempeñe el papel que se le asigna a las ciencias sociales en los programas de desarrollo. No sólo en los programas oficiales impuestos desde fuera,



Manipular y jugar

sino fundamentalmente en la gestación de proyectos propios".⁵ Este enfoque se aplicaría a algunas de sus propuestas museológicas como en los Museos Escolares y Comunitarios y en el Museo Nacional de Culturas Populares.⁶

En ese entonces la red de museos estaba formada por cuatro museos nacionales, veintisiete museos regionales (dieciocho en capitales estatales), ocho museos locales y veintisiete museos de sitio. La función social de los museos era clara. El programa incluía la creación de museos escolares mediante la participación de alumnos y maestros, lo que permitiría

el reconocimiento y valoración de los bienes culturales y ambientales y la comprensión de la realidad a partir de la observación directa y el manejo de ejemplares que los niños coleccionan además de la información que obtienen dentro de su área inmediata de contacto y acción.⁷

La experiencia desde la Dirección de Museos se ha rescatado a partir de la historia oral, en entrevistas con la profesora Rosa María Souza, que relata la dinámica de trabajo de los primeros años. Cincuenta maestros se incorporaron y formaron parte del núcleo que participó en la elaboración de los libros de texto desde el Centro de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional. Fueron capacitados en museología y museografía en el entonces Centro Paul Coremans, antecedente de la ENCRYM, y en antropología e historia por investiga-

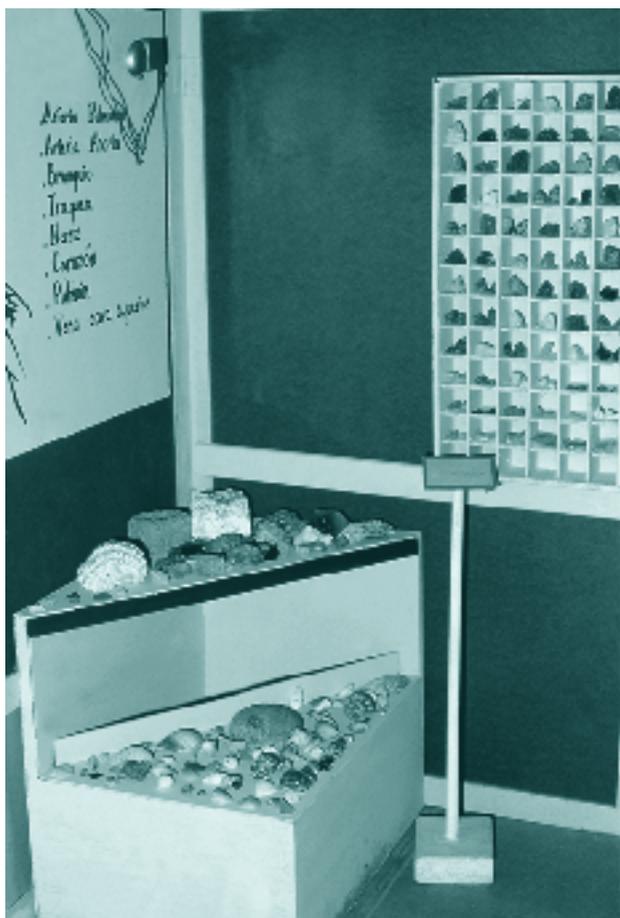
dores como Román Piña Chán, Beatriz Barba, Johana Faulhaber, Carlos Navarrete y Leonardo Manrique.

Cubrimos las especialidades del campo de la antropología: el antropólogo social, antropólogo físico, el arqueólogo y, lógico, nos basábamos mucho en el libro *México profundo* de Bonfil. También nos auxiliaron historiadores como don Luis González y González y la base eran sus libros *Pueblo en vilo* y *La microhistoria de una comunidad*. Para mí fueron libros de cabecera porque don Luis González y González también nos dio un tinte importante para conocer el papel de los historiadores en las comunidades y del rescate de la historia de la comunidad.

Cada estado tenía una jefatura de promoción con autonomía, según las propias características socioculturales y económicas de la región, pero en contacto con la coordinación del programa. Por otra parte, la Secretaría de Educación Pública y las direcciones estatales de educación comisionaban las plazas de los profesores normalistas, la mayoría de ellos de enseñanza primaria, que debían cubrir un perfil con énfasis en el arraigo y prestigio en la comunidad. Fueron llamados promotores sociales y su método educativo estaba basado en la investigación participativa. Una cadena de capacitación se establecía al dispersar a los profesores, los cuales a su vez formaban a nuevos promotores. La propuesta educativa mantenía como centro la actividad de los niños:



Librero vitrina



Rincón con mobiliario museográfico

Los niños meterían al museo lo que ellos quisieran, lo que les gustara o interesara. No había límite ni nada que estableciera qué debían ellos coleccionar. Se juntaban y decidían qué coleccionar. Las iniciativas de unos las tomaban los otros, y la condición era que llevaran su libreta de registro y cualquiera que aportara algo al museo se registrara inmediatamente, y el otro, el que llevaba la pieza, tenía que decir la procedencia, dónde la había encontrado, dónde la había conseguido, a quién perteneció antes, etcétera, todos los datos que pudiera dar. No era nada más dejar la pieza ahí y ya, sino que tenían que dar todos los datos y hacer una descripción para el registro: es una cosa de tal tamaño, de tal medida, está hecha de tal cosa, tiene esta inscripción, y así nace el amor por los objetos.⁸

Una segunda etapa privilegió a los libros de texto y los museos escolares funcionaron para cubrir los objetivos didácticos del programa escolar. El cambio quedó plasmado en el Programa de Museos Escolares en sus tres grandes objetivos a alcanzar: una participación amplia de la población en la protección y conservación de su patrimonio cultural, un cambio en la relación del museo con su público visitante para hacer de éste un instrumento de uso popular, y dotar a las escuelas de materiales didácticos auxiliares. La propuesta era alcanzar una cobertura nacional, con la participación voluntaria de las comunidades, aun cuando la formación, organización y manejo correspondía a los alumnos y sus profesores intervenían solamente como asesores. El INAH tenía como responsabilidad la promoción y ofrecer



Visitantes activos

asesorías hasta alcanzar la consolidación que asegurara la continuidad del museo. Desde esta perspectiva, los principios que se plantearon para la acción eran los siguientes:

- La educación integral debe favorecer el desenvolvimiento integral que comprende los aspectos físicos e intelectuales, por lo que debe tender a desarrollar todas las potencialidades de la personalidad.
- La educación científica debe estar basada no sólo en los avances y aportaciones de la ciencia, sino en acciones que contribuyan a desarrollar en los escolares una actitud científica con capacidad para examinar, analizar y criticar objetivamente los fenómenos de la naturaleza y sociedad.
- La educación democrática constituye una tarea permanente del hombre y de ella depende el desarrollo de su vida en todos los órdenes.
- La educación nacional debe luchar por conservar las tradiciones y los auténticos valores de nuestra cultura.⁹

Al inicio del gobierno de Miguel de la Madrid el programa se suspendió. Había desarrollado y cubría alrededor de cuatrocientos museos, particularmente en los estados de Chihuahua, Hidalgo, Jalisco, México, Morelos, Nuevo León y Oaxaca.

El Programa de Museos Escolares es una de las experiencias mexicanas en las que la participación de la sociedad civil es fundamental y así fue reconocido por la Unesco. La recuperación de esta historia nos permite derivar cuestionamientos a la conceptualización

de nuevas propuestas, tanto teóricas como de gestión cultural, que permitan perfeccionar aquellos proyectos culturales que han surgido de la preponderante participación de los sectores subalternos en apoyo de la salvaguarda y manejo de su propio patrimonio. Asimismo, puede servir de sustento a políticas culturales de los diversos niveles de gobierno para atender a una parte importante de la población infantil y juvenil que ha quedado excluida y desatendida en un alto porcentaje de los programas culturales.

En uno de sus libros clásicos, Guillermo Bonfil Batalla planteó para este siglo XXI que

si somos un país pluricultural y creamos a partir de nuestra cultura, el Estado y la sociedad deberán organizarse de tal manera que la diversidad tenga cauces legítimos para expresarse y florecer.¹⁰

Por otra parte, investigadores contemporáneos como Néstor García Canclini han propuesto una reconceptualización en torno al concepto de patrimonio cultural con el objetivo de concebirlo como un espacio de disputa económica, política y simbólica, cruzado por las acciones de tres agentes sociales: el sector privado, el Estado y los movimientos sociales.

Por otro lado, también se reformula en términos de capital cultural, para obtener de ello "la ventaja de representarlo no como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijados,

sino como un *proceso social* que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual".¹¹

¿Cómo concebir entonces diferentes políticas culturales y particularmente aquellas que abarcan las funciones sustantivas de los museos como la recopilación, investigación, conservación y difusión del patrimonio cultural de las diferentes regiones del país, que les permitan a sus habitantes reconocerse dentro de la diversidad cultural y de sus diferencias sociales?

¿Bajo qué lineamientos deben orientarse las instituciones de los diferentes niveles de gobierno con nuevas políticas que legitimen no solamente aquellas manifestaciones concebidas como "cultas" y bellas, producidas por los sectores hegemónicos en una profunda desigualdad, con aquellas producidas por los sectores subalternos?

¿Cómo canalizar tanto los recursos económicos y humanos en estos proyectos que permitan distribuir los presupuestos y acciones de las instituciones culturales de una manera más equitativa y no solamente concentrarse en megaproyectos que han beneficiado a los habitantes de zonas urbanas y han dejado desprotegidos a amplios sectores marginados urbanos y sobre todo rurales?

¿Cómo incluir proyectos que estén dirigidos a la población infantil y juvenil en el conocimiento y revaloración de su propio patrimonio para convertirse en agentes relevantes de la salvaguarda en sucesivas generaciones? ❁



Recolección en grupo

Notas

¹ Para acercarse a la realidad mexicana, consultar Carlos Vázquez Olvera, *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, INAH, México, 2004, págs. 321-326.

² Mario Vázquez, "Un museo en una barraca mexicana", en M. Bolaños (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología, 1900-2000*, Trea, España, 2002, pág. 294.

³ Maya Lorena Pérez Ruiz, "En su voz. Aportaciones de Guillermo Bonfil a la museología mexicana", *Diario de Campo*, enero-febrero de 2004, pág. 4.

⁴ Ponencia dictada en el First International Seminar on Science and Technology in the Transformation on the World, Belgrado, Yugoslavia, 22 al 27 de octubre de 1979, en G. Bonfil Batalla, *Obras escogidas de Guillermo Bonfil Batalla*, INI/INAH-Conaculta/Fideicomiso Fondo Nacional de Fomento Ejidal-SRA/CIESAS, México, 1995, pág. 483.

⁵ *Ibid.*, pág. 501.

⁶ Sobre el concepto de cultura popular y las acciones dirigidas a promover su desarrollo o transformación, así como la concepción original del proyecto del MNCP dirigida a ello mediante una participación más activa de los sectores sociales populares, consultar G. Bonfil Batalla, José Joaquín Blanco, et al., *Culturas populares y política cultural*, Museo de Culturas Populares-SEP, México, 1982, y M.L. Pérez Ruiz, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, INAH (Colección Científica 397), México, 1999.

⁷ C. Vázquez Olvera, *op. cit.*, pág. 352.

⁸ *Ibid.*, pág. 94.

⁹ *Programa de Museos Escolares*, SEP-INAH, México, 1978, págs. 3-4.

¹⁰ G. Bonfil Batalla, *op. cit.*, pág. 19.

¹¹ Néstor García Canclini, "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional", en Enrique Florescano, *El patrimonio nacional de México*, t. I, Conaculta-FCE, México, 1997, pág. 60.

* CNME

Documentación del patrimonio efímero: la fotografía de exposiciones temporales

Hernando Gómez Rueda*

El carácter transitorio de muchos productos culturales no reduce sus valores estéticos y conceptuales ni su importancia e impacto en la sociedad. Pasajeros y, con frecuencia, irrepetibles son las representaciones de teatro, ópera, espectáculos de danza, recitales, conciertos y las exposiciones temporales. Aceptamos como evidente la necesidad de grabar sucesos fugaces: acontecimientos políticos y sociales, ceremonias y celebraciones, costumbres, instantes de la vida cotidiana; en suma, todos los que valoramos como históricos u objetos de la observación sociológica o etnográfica. Pero no aplicamos el mismo criterio en eventos culturales como las exposiciones temporales: no registrarlas equivale, valga el símil, a destruir la cinta fílmica después de la primera temporada de exhibición en las pantallas o a tirar el libro a la basura tras la lectura inicial.

Las exposiciones temporales representan un alto porcentaje de las presentaciones de materiales culturales, y no sólo las grandes,

como *Faraón: el culto al Sol en el antiguo Egipto* (Museo Nacional de Antropología, 2005), merecen ser registradas para la memoria colectiva. En ellas, más que la usual publicación de catálogos de las colecciones de artefactos o piezas exhibidos, hay que preservar, de forma articulada, completa y profesional, los elementos del discurso museográfico y sus soluciones: el guión, las innovaciones del montaje, las adaptaciones al espacio, la iluminación...

Todo esto representa una inversión y un trabajo colectivo que sólo con la documentación puede conservarse para su futura reflexión y estudio.

La documentación no sólo es un factor de trascendencia; deviene en sí misma un producto cultural con valores y connotaciones independientes del sujeto original, que cambian con el paso del tiempo. Es obvio, pero en los hechos se olvida que las fotografías de hoy son la memoria del futuro.



Exposición fotográfica en la Alameda Central **Fotografía** Denise Hellion



Cámara digital básica



Cámara profesional para placas de 4 x 5 pulgadas



Cámaras Point & Shot y réflex de 35 mm

¿DIGITAL O PELÍCULA?

Como en otros campos, en éste se ha generalizado la fotografía digital en calidad amateur, esto es, con controles automáticos, baja resolución, formato JPEG y tomada sin más cuidado que encuadrar y oprimir el disparador, que resulta en una pobre calidad de las imágenes. Además, en términos de permanencia y preservación, la fotografía digital es desastrosa, no sólo por la inestabilidad inherente al medio electrónico, la variación de las tecnologías (*hardware* y *software*) y la escasa durabilidad de los medios usuales de grabación (disco compacto), sino porque en sí mismas las imágenes digitales no tienen un sustrato material, pues consisten en impulsos eléctricos almacenados temporalmente.

Al tratarse de una exposición de gran importancia y costo, debe incluirse la contratación de un fotógrafo profesional para documentar la exhibición —y no sólo la colección— en diapositivas de formatos mediano (6 x 4.5, 6 x 6, 6 x 7 o 6 x 9 cm) o grande (placas de 4 x 5 pulgadas), con un costo mínimo respecto a la inversión total. Sin embargo, si se realiza con cuidado, la documentación en diapositivas de 35 mm con una cámara amateur —como la *Point & Shot*— puede lograr una buena calidad, y con una réflex de 35 mm y mayor conocimiento técnico satisface las exigencias de un registro de calidad profesional. Las diapositivas se pueden digitalizar para su edición,

impresión y publicación —a color o en blanco negro—, catalogación, consulta, distribución en red o por correo electrónico y servicios a clientes o usuarios.

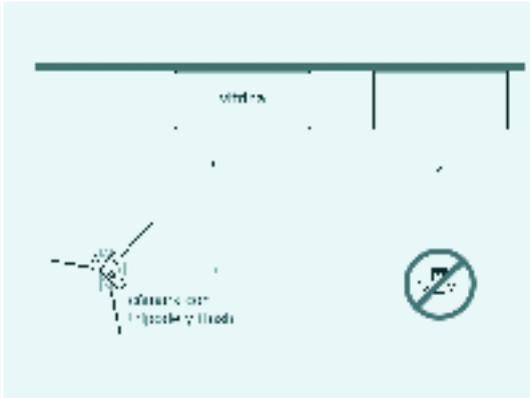
Para la *fotografía en 35 mm* se recomienda usar película iso100, tal como la *Fujichrome Sensia 100* para diapositivas o la *Kodak Gold 100* y similares para impresiones a color. Hay que usar velocidades de obturación bajas —entre un tercio y medio segundo— para registrar la iluminación museográfica, y tomar notas de la exposición —iso, abertura de diafragma, velocidad de obturación— para asegurar buenas fotos en ocasiones posteriores.

Sobre la conservación de las fotografías, basta decir que siempre deben manipularse con guantes y guardarse en un ambiente oscuro, libre de ácidos, solventes y otros contaminantes, a menos de 20°C y una humedad relativa de 30%.

En *fotografía digital*, con una SLR similar a las réflex de 35 mm puede realizarse una documentación de calidad profesional —en formato RAW—, pero con una cámara digital ordinaria las fotos deben tomarse en la mayor resolución y menor compresión posibles, y guardarse en formato TIFF, además del JPEG. De las imágenes digitales deben hacerse dos respaldos en disco compacto —uno de ellos no se manipula—, aunque su conservación en el largo plazo requiere de otras consideraciones.



Cámara digital SLR



Posiciones correcta e incorrecta para el registro fotográfico



Montaje **Fotografía y diagrama** H. Gómez R.



Exposición "en vivo" **Fotografía** Gliserio Castañeda

ESTRATEGIA Y TÉCNICA (DIGITAL Y PELÍCULA)

Conviene realizar dos series de tomas, siguiendo en cada una el recorrido de la exposición: una de vistas de conjunto –salas, secciones– y otra posterior, con los detalles relevantes –vitrinas, piezas, rótulos, gráficas–. No hay que escatimar en tomas: las fotos digitales no cuestan, y en película el costo de rollos y revelado es insignificante comparado con el de una exposición y el valor de la documentación.

Siempre hay que usar un trípode sólido y disparador de cable –ambos son accesorios de bajo costo–. En general, las tomas deben ser sesgadas o a lo largo de los salones o galerías, no de frente a los cristales, para evitar reflejos del flash, y con la cámara nivelada, para que las líneas verticales queden en registro. Hay que cuidar la profundidad de campo, sin permitir primeros planos muy cercanos, así como la iluminación, usando flash y evitando las luces fluorescentes. Por último, una exhibición, más que un espacio con piezas o colecciones desplegadas, es una *obra en interacción* con un público: hay que documentar, entonces, momentos del montaje) y de la exposición "en vivo", *con los visitantes*, que es la síntesis de estos momentos fugaces de la cultura ✂

*Arqueólogo, DEA-INAH/Comos

La vitrina del mes

Mobiliario museográfico para exposiciones itinerantes



Montaje en el Auditorio Reforma en Puebla **Fotografías** Carlos Vázquez



Armado de base de vitrina

En el año de 1983, como Departamento de Exposiciones Itinerantes de la entonces Dirección de Museos y Exposiciones, conceptualizamos y dimos a conocer el primer programa de exposiciones itinerantes entre la diversidad de directores de la red de museos del INAH. En este texto comentamos algunas de las características del diseño del mobiliario museográfico.

Pocos museos contaban con mobiliario museográfico; por ello la propuesta era un sistema modular que permitía armar plataformas o como vitrina individual, que incluía la instalación eléctrica. Los espacios museográficos podían ser monumentos históricos o edificios modernos con vidrieras de grandes dimensiones; ante tal problemática se diseñaron portatableros que eran parte de los exhibidores de cada muestra.

La estructura era de acero al carbón esmaltado, en cuyo interior circulaban los cables de la instalación eléctrica; el bastidor era de pino con cubierta en laminado plástico de colores negro, blanco y vino; generalmente manejamos un color por tema y en algunos casos combinamos blanco y negro. Estos materiales tienen como

ventaja una fácil limpieza y la práctica reposición de acabados en caso de deterioro. Una vez ubicados se conectaban en serie y al final del brazo superior de la estructura se movía el soporte que sujetaba las lámparas para dirigir la luz.

Su costo no era elevado y su mantenimiento era muy sencillo; asimismo, por las dimensiones del camión del Departamento de Inventarios los módulos funcionaron como exhibidor-embalaje donde guardábamos herramientas y materiales de trabajo; algunos de ellos los adaptamos como embalaje de piezas pequeñas.

Con gran orgullo circulamos con nuestras exposiciones itinerantes durante cinco años por diversos estados del país, particularmente en el norte y sureste sin ningún problema por su funcionalidad y durabilidad. Al concluir la administración se acordó donar los diversos juegos de muebles a los museos que carecían de ellos.

Idalia Mendoza Rivera y Carlos Vázquez Olvera
Diseñadora industrial y antropólogo



Montaje en el Auditorio Reforma en Puebla



Montaje en el Museo Regional de Sonora

LAS ALTERNATIVAS DE UNA NECESIDAD

La actividad de los museos regionales y locales todavía hoy en día se beneficia de manera importante con la presentación de exposiciones temporales. En muchas ocasiones la falta de investigadores y colecciones limita la propuesta de exposiciones temporales propias, por lo que es frecuente recurrir a otros museos para alentar la actividad.

Hacia la década de los ochenta una problemática adicional era la carencia de mobiliario adecuado para estas muestras. La propuesta que aquí se presenta permitió la activación de eventos que mostraron la posibilidad de crear nuevos públicos para los museos, esfuerzo que se ha continuado en diferentes rutas en estas décadas. La solución permitía responder ante condiciones variadas y en ocasiones inusitadas al momento del montaje museográfico, por lo que el diseño modular y autónomo de anclajes a muros, techos y pisos, fue una solución previsor de las limitantes en los inmuebles.

En esos años la Dirección de Museos mantenía una estrecha vinculación con los museos en los estados para solucionar problemáticas y enriquecer el intercambio académico y museológico a través

de las exposiciones itinerantes. Como es una tradición en los museos, las bondades y recepción de las propuestas van de la mano con una solución de bajo costo y alta circulación, características que están presentes en el diseño del mobiliario al resultar funcional y económico, además de resistente a la trashumancia que, en el caso de las exposiciones itinerantes, en ocasiones supone una circulación por varios años.

Aun cuando los museos en ocasiones desarrollan su propio mobiliario, las necesidades enfrentadas por esta propuesta permanecen como parte de la vida diaria en nuestras instituciones, por lo que este diseño y experiencia permiten replantear las opciones actuales ante las mismas necesidades ✂

Denise Hellion

BNAH-INAH

La cédula del mes

Una colección viva

En 1980 se inició la conformación del Jardín Etnobotánico y Museo de Medicina Tradicional y Herbolaría del INAH, ubicado en Cuernavaca, Morelos. Actualmente cuenta con más de mil especies, setecientas de ellas identificadas taxonómicamente. En las casi tres hectáreas y media dedicadas a la colección se conservan plantas utilizadas en la medicina tradicional, por lo que el museo constituye un espacio para la valoración de dos patrimonios unidos en una sola interpretación: el conocimiento etnobotánico vinculado con la práctica medicinal y la flora utilizada en ella.

Esta colección, original y diferente en el contexto de los bienes que resguarda nuestra institución, representa varios desafíos de conservación y operación, uno de los cuales fue el diseño del cedulario. Las características requeridas eran las siguientes:

- Exposición permanente al medio ambiente en condiciones de gran humedad y fuerte exposición a los rayos ultravioleta.
- Necesidad de reubicación constante debido al cambio de sitio y/o reposición de las especies herbáceas.
- Diseño poco distinguible a la distancia para no estropear la visual, debido a la gran saturación de especies en poco espacio y a la elevación del terreno.
- Fácil mantenimiento, durabilidad y buena presentación.
- Diseño para evitar el crecimiento de la vegetación y que se entorpezca la lectura.

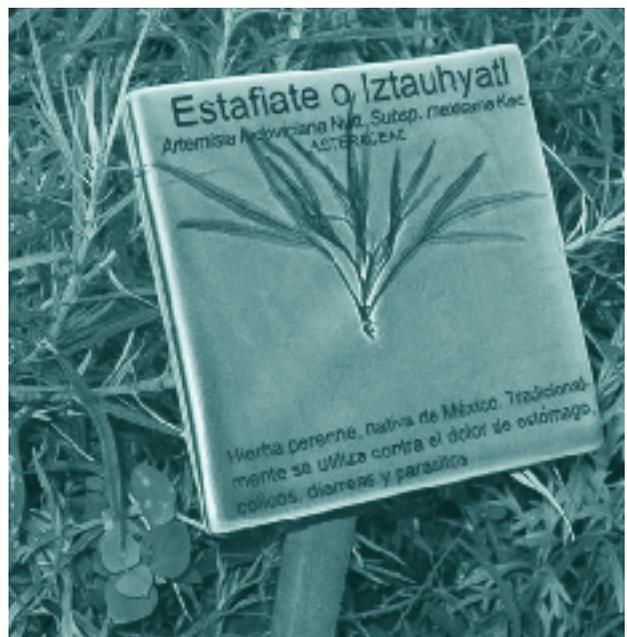
En 2003 se presentó una propuesta de cedulario, que consistió en una placa de cerámica cocida a alta temperatura (1 250°C), de quince centímetros cuadrados, con superficie esmaltada, en cinco colores diferentes —de acuerdo con las colecciones—, texto grabado en bajo relieve con la técnica de *sand-blasteado* y una representación de la planta en cuestión, también grabada en bajo relieve, que adquiere

volumen mediante el depósito diferenciado de esmalte. La placa va adherida con pegamento epóxico a un poste de aluminio móvil para evitar el reflejo de luz, el cual se inserta en una pequeña base de aluminio con anclajes que se coloca bajo la superficie.

El resultado fue una señal pequeña que nos permitió ubicar la información requerida: nombres (común, en náhuatl —si es el caso— y científico), familia, una breve descripción del uso y, principalmente, una representación del follaje a escala 1:1, que permite reconocer la especie a pesar de que el ejemplar vivo no se encuentre en un estado del ciclo biológico reconocido por el visitante.

Laura Parrilla Álvarez

JARDÍN ETNOBOTÁNICO Y MUSEO DE MEDICINA TRADICIONAL Y HERBOLARÍA



Estafiate o iztauhyatl **Fotografías Jardín Botánico**



Ajenjo o hierba maestra



Achichia o salvia

Estafiate o *iztauhyatl*

Artemisia ludoviciana Nutt. *Subsp. mexicana* Koc

ASTERACEAE

Hierba perenne, nativa de México. Tradicionalmente se utiliza contra el dolor de estómago, cólicos, diarreas y parásitos.

CÉDULAS AMBIENTALES

El cedulario del museo que se presenta expresa la complejidad por combinar las soluciones técnicas con la información que se ofrece a los visitantes.

En este caso la problemática es particular por no tratarse de colecciones inertes, exhibidas en el interior de un espacio museográfico, sino en un sitio literalmente vivo y en constante transformación.

Un jardín botánico presenta serias dificultades para la producción de materiales duraderos que ofrezcan diversas lecturas y se adapten a las condiciones atmosféricas. La experiencia en el deterioro de cedularios y la transformación física de los especímenes fue recuperada para transformar éste.

Más allá de la propuesta de materiales con una producción artesanal, es importante considerar la información que se brinda. En este caso resulta ineludible señalar que, además de la asociación con los

especímenes vivos, una rápida reacción del visitante es lograr la identificación de la planta con su impronta, aunque ello no siempre resulta sencillo ni posible, ya que depende del ciclo de crecimiento de la misma.

La lectura ofrece varios niveles de información para visitantes especializados, interesados en conocer o reconocer el nombre en español y náhuatl o, bien, su nombre científico y la familia. También se reconoce la vitalidad de la medicina tradicional al indicar sus usos. El esfuerzo vale la pena, pues ofrece una cédula integral, planeada para una larga duración ✂

Alejandra Gómez Colorado

BNAH-INAH



Jóvenes genios en el taller sobre Da Vinci **Fotografía** Antiguo Colegio de San Ildefonso

El material educativo del mes

Sono Vinci:

taller de la exposición
'Leonardo da Vinci y la música'

Como parte del programa educativo de la exposición *Leonardo da Vinci y la música* que se presentó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (septiembre de 2006-enero de 2007), la Coordinación de Servicios Pedagógicos del museo llevó a cabo el taller "Sono Vinci".

Esta actividad se ofreció tanto a los grupos escolares que visitaron la muestra entre semana, como a los visitantes que asistieron sábados y domingos, y consistió en la construcción de un timbal mecánico de redoble similar al que Da Vinci diseñó para animar las celebraciones de la corte. Desde su planeación se buscó que el taller brindará a los participantes una experiencia única y significativa que conjugara aprendizaje, conocimiento y entretenimiento.

Sus principales objetivos fueron:

- Estimular las habilidades psicomotoras en niños, jóvenes y adultos mediante la realización de actividades manuales.
- Reflexionar sobre el potencial creativo de todos los seres humanos y no sólo de los grandes genios, como Leonardo.
- Destacar un aspecto poco conocido de este artista e inventor italiano: el de compositor y diseñador de instrumentos musicales.
- Repasar aspectos básicos del sonido.
- Enfatizar el trabajo de los maestros lauderos.
- Impulsar el gusto por conocer más sobre la cultura musical del Renacimiento.

Al inicio de la actividad los talleristas invitaban a los asistentes a compartir sus percepciones de la exposición y platicaban acerca del interés de Leonardo por crear instrumentos con mecanismos automáticos. Posteriormente mostraban un prototipo del instrumento musical a realizar y repartían el material necesario. Se cerraba la sesión con comentarios finales de los participantes. Para crear una atmósfera que estimulara el trabajo del público, el salón se decoró con imágenes alusivas al trabajo de Leonardo y se dotó al espacio de un equipo de sonido para reproducir música renacentista.

Madelka Fiesco Trejo

SERVICIOS PEDAGÓGICOS-ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

MELOMANÍA RENACENTISTA

Tradicionalmente, los museos han privilegiado el sentido de la vista como medio de apropiación, goce o conocimiento—"al museo se va a ver", pareciera la consigna—. Por ello, cuando a la contemplación visual es posible agregarle otro sentido, una propuesta expositiva puede resultar mucho más atractiva, amena o sorprendente. Tal es el caso de la exposición *Da Vinci unplugged*, que se presenta en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (ACSI), integrada principalmente por instrumentos musicales diseñados por el artista y que aborda aspectos poco conocidos sobre este genio del Renacimiento en relación con la música. La experimentación con el sonido y la construcción de un instrumento musical, elementos a partir de los cuales se estructuraron los servicios educativos para la muestra, constituyen una estrategia novedosa de acercamiento a la cultura renacentista.

Además, cabe señalar la virtud de los servicios educativos del ACSI: contemplan actividades que van más allá de los talleres y las visitas guiadas, y permiten la atención a un público diverso y no sólo escolar o infantil. Igualmente importante es el hecho de que para cada nueva exposición se establece una estrategia de financiamiento y recuperación de recursos, como parte de la planeación cotidiana que realiza esa área. Finalmente, la riqueza de los actividades didácticas de este recinto se debe en gran medida a que se trazan alrededor de exhibiciones de carácter temporal, lo cual es, sin duda, una gran lección que muchos otros museos deberían seguir: no sólo plantear servicios para sus salas permanentes, sino también para las que tienen un carácter temporal: en ello reside una posibilidad de poner a prueba nuevas estrategias y modificar o mejorar los servicios que cotidianamente se ofrecen ☘

Emilio Montemayor Anaya

CNME-INAH

PERSIA: FRAGMENTOS DEL PARAÍSO. TESOROS DEL MUSEO NACIONAL DE IRÁN

Tras años de investigación y trabajo se inauguró esta exposición en el Museo Nacional de Antropología, con una amplia selección de objetos que forman parte de las más valiosas colecciones del Museo Nacional de Irán: un recorrido a lo largo de su historia, desde el paleolítico hasta el siglo xx, organizado en seis unidades temáticas que acercan a la comprensión de esta antigua civilización de Oriente medio; una historia reconocida en México a partir del estudio de las civilizaciones agrícolas, redescubierta por su riqueza y complejidad.

La selección de temas y objetos permite reconocer testimonios de las más remotas manifestaciones creadas por homínidos y los primeros grupos sedentarios, con antigüedades que oscilan entre un millón y setecientos mil años aC. Esta zona se convierte en una suerte de paraíso con una historia de enriquecimiento y diversidad, y al mismo tiempo en una región de disputa y conquista.

Además de mostrar el minucioso trabajo curatorial, *Persia: fragmentos del paraíso* se enriquece con una experiencia sonora innovadora que acompaña al visitante en el recorrido y le permite evocar una dimensión pocas veces incorporada en las exhibiciones. Se trata de fragmentos literarios que abarcan desde épocas antiguas hasta el islam y a autores como Omar Jayyam y Nizami, los cuales se escuchan en su lengua original y en su traducción al español, musicalizados especialmente para la muestra con instrumentos tradicionales de la región.

La exposición permite desvelar la diversidad y variedad en las expresiones de cada etapa histórica con colecciones que muestran el refinamiento y la construcción de una cultura que amalgama las influencias de otros pueblos y regiones ✂

Denise Hellion

BNAH-INAH



Reproducción de la estatua de Darío I

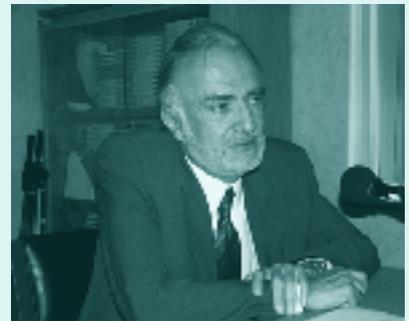
(550-330 aC)

EL INAH EN RADIO EDUCACIÓN

Una de las múltiples tareas del INAH es la promoción y difusión de las materias y actividades de su competencia, como la investigación científica sobre antropología e historia, principalmente relacionada con la población del país y la conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico, además de la protección, conservación, restauración y recuperación del mismo.

Por este motivo, el instituto ha unido esfuerzos con Radio Educación, también preocupada por la difusión del patrimonio nacional. *Cultura y desarrollo* es el producto de esta colaboración, un programa de treinta minutos de duración que desde el 6 de julio de 2006 se transmite cada jueves en punto de las 19:05 horas. Los radioescuchas lo pueden sintonizar en el 1060 de amplitud modulada y, si prefieren internet, en www.radioeducacion.edu.mx 📶

GACETA DE MUSEOS



Victor Manuel Ruiz en cabina

Fotografía Mauricio Marat

Dirección de Medios de Comunicación

VISITE EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA CNME

El Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones está abierto al público en general y profesionales interesados en consultar su acervo especializado en museografía y museología. El domicilio es Orizaba 215 (entrada por Coahuila), colonia Roma, México, DF. El horario es de lunes a viernes de 9:00 a 15:00 y de 16:00 a 18:00 horas.

RESCATE EN LA CAPILLA DE SAN ANTONIO

El convento franciscano de San Luis Potosí se fundó en 1592. En 1686 se inició su primera restauración, que se prolongó hasta el siglo XVIII. La capilla de San Antonio fue erigida en la planta baja y, sobre ésta, la de la Virgen de Aranzazú. Desde 1952 el convento alberga al Museo Regional Potosino (MRP).

En 1997 se comenzó la restauración arquitectónica y la reestructuración museográfica del MRP. Durante los trabajos, en el ábside de la capilla de San Antonio se encontraron vestigios de un mural al temple cubierto por varias capas de aplanado y pintura. Por tal motivo se hizo un dictamen del estado de conservación y una propuesta de la integración de la pintura en la zona del nicho, que es de carácter decorativo y no presenta escenas ni personajes. En el interior del nicho hay un cortinaje de fondo color azul cielo, con motivos florales y detalles en forma de red con líneas en azul intenso. Lo remata una cúpula de campana en rosa fuerte decorada con guardamalletas.

De la cúpula sale una capa imperial, atribuida a las altas divinidades eclesiásticas, de color rosa intenso, con motivos florales de un tono más oscuro que se alzan a los lados y “amarran” en las paredes laterales del nicho en forma de moños, hasta caer y formar pliegues y ondulados. Enmarcando el arco del nicho hay una especie de retablo, limitado en la parte superior por un marco mixtilíneo de color ocre delineado en sombra tostada, y en la parte media e inferior hay una representación de dos pilastras con motivos geométricos, posiblemente molduras de medallones o espejos. Tiene un fondo anaranjado intenso con motivos fitomorfos, rocallas y enmarcamientos o molduras de formas rectangulares, triangulares y ovals que posiblemente servían para colocar espejos o imágenes que se sujetaban de clavos o armellas.

La propuesta de intervención consistió en eliminar el muro falso y el aplanado de cemento; desencilado; resane de los faltantes de aplanado, y reintegración cromática ☘

Luis Pedro Gutiérrez Cantú

Arquitecto, MUSEO REGIONAL POTOSINO



La capilla antes y después de la restauración

Fotografías MRP

DIEZ AÑOS DE LUZ EN EL CENTRO HISTÓRICO

El 18 de noviembre de 1996 se inauguró el Museo de la Luz en el Antiguo Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, en el Centro Histórico de la ciudad de México. Un recinto universitario dedicado a la divulgación de la ciencia y el arte, que recuperó un edificio importante en la historia cultural de la ciudad.

El antiguo Templo de San Pedro y San Pablo fue construido por la Compañía de Jesús entre 1576 y 1603. Funcionó como templo durante más de siglo y medio, hasta que los jesuitas fueron expulsados del país por conflictos políticos y religiosos, en 1767. En este sitio se instaló el Congreso Constituyente el 24 de febrero de 1822 y en 1824 vio nacer la primera Constitución de México como nación independiente. Cuando el Congreso se trasladó al Palacio Nacional, el edificio cumplió otras funciones, como biblioteca, colegio militar, cuartel, almacén de forraje, café cantante y escuela correccional.

En 1922 José Vasconcelos instaló en ese lugar la Sala de Discusiones Libres y encomendó a Roberto Montenegro, Xavier Guerrero y Jorge Enciso la decoración de pilastras, arcos y bóvedas. En 1929, año de la autonomía universitaria, se integró al patrimonio universitario y desde 1944 fue sede de la Hemeroteca Nacional, cuyo traslado en 1979 a Ciudad Universitaria marcó un periodo de abandono, hasta que se abrió como Museo de la Luz.

En medio del tráfico de mercancías, el recinto ofrece constantes actividades que giran en torno a la luz como protagonista. Como parte de los festejos por su décimo aniversario, a finales del año pasado se organizó allí la exposición fotográfica *A diez años de luz en el Centro Histórico*, de Ernesto Navarrete Arauza, e incluso la Lotería Nacional se sumó a la conmemoración en los billetes para el sorteo superior del 17 de noviembre de 2006 ☘



GACETA DE MUSEOS

Colaboraciones

La GACETA DE MUSEOS invita a la comunidad de trabajadores de museos 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.

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

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.

LA 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 para Windows. 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.

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



Fotografía Fototeca CNME

Museo sobre Rieles

Denise Hellion y Roberto Cuétara*

Tras la apertura en el bosque de Chapultepec del nuevo Museo Nacional de Antropología, los trabajadores de los museos del INAH estaban constantemente involucrados en la actividad educativa. Los museos se encontraban en algunas de las ciudades más importantes y para el resto de la población el acceso era difícil. El maestro Fernando Cámara Barbachano, entonces subdirector del INAH, propuso en 1973 usar un vagón como museo itinerante. Su labor entusiasta se concretó en el concepto general, y en el impulso de los vínculos interinstitucionales, además de la conformación de colecciones.

El museo incluía una sección arqueológica y otra etnográfica. Manuel Ortiz participó activamente para obtener recursos y desarrollar la producción museográfica. Su propuesta de utilización del espacio permitía alternar la lectura: a un costado estaba la arqueología y enfrente la etnografía. Juan Manuel González acompañó la trashumancia del museo por las vías férreas durante alrededor de cinco años; un gabinete fue acondicionado como dormitorio dentro del mismo vagón.

La extraordinaria experiencia causó la curiosidad y las poblaciones se volcaban para subirse al museo. Asistían escolares en grupos, pero también familias y grupos de niños que vivían una experiencia excepcional en este vagón ✂

*Antropóloga y museógrafo, INAH



GACETA DE MUSEOS

FOTO DEL RECUERDO

Museo sobre Rieles

FOTOTECA CNME