

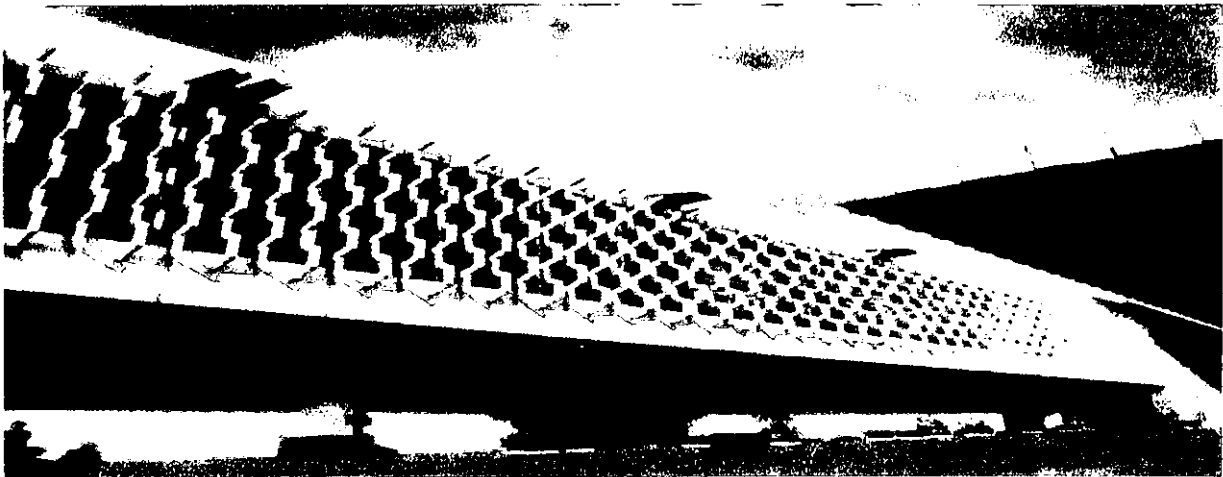
00168



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE
MEXICO
POSGRADO EN DISEÑO INDUSTRIAL
MAESTRIA EN DISEÑO INDUSTRIAL**



**DISEÑO Y COMUNICACIÓN EN LOS MUSEOS DE MEXICO.
El caso del Museo Nacional de Antropología**



28925

**Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Diseño Industrial presenta:**

Amaceli/Lara Méndez

México, 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

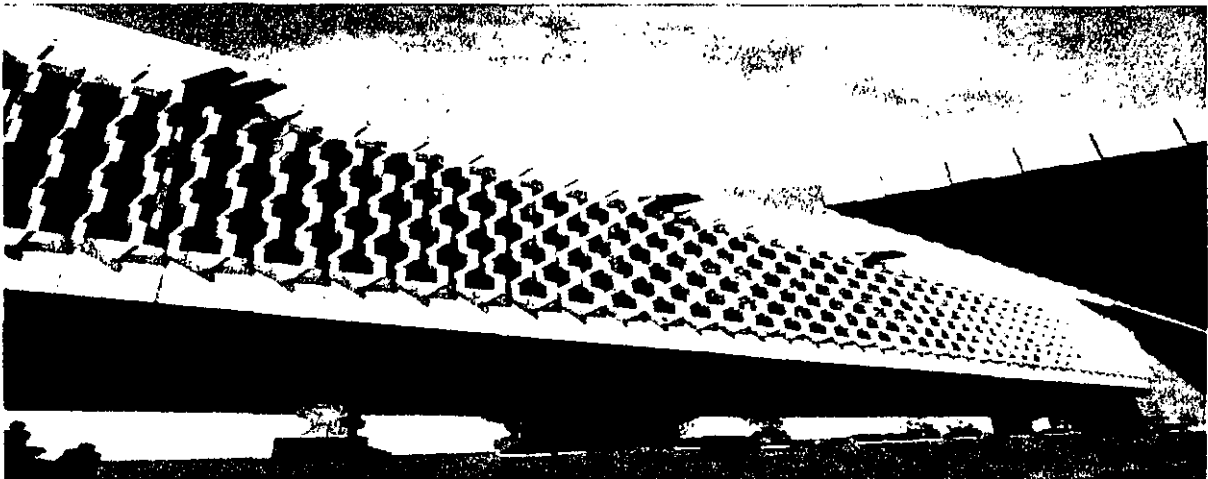
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE
MEXICO
POSGRADO EN DISEÑO INDUSTRIAL
MAESTRIA EN DISEÑO INDUSTRIAL**



**DISEÑO Y COMUNICACIÓN EN LOS MUSEOS DE MEXICO.
El caso del Museo Nacional de Antropología**



**Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Diseño Industrial presenta:**

Amaceli Lara Méndez

México, 2001

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Oscar Salinas Flores

SINODALES:

Dr. Luis Alberto Vargas Guadarrama

Dr. Fernando Martín Juez

MDI. Luis Rodríguez Morales

Dra. Irene Mújica Morales

Hay caminos largos y caminos cortos, pero todos tienen piedritas; a veces no tan pequeñas y, en ocasiones, enormes. Todo caminante debe saber que tendrá que sortear las piedritas, luchar contra las piedras y saber volar por encima de los peñascos y, desde luego, estar convencido de que no hay un solo camino en este planeta que no tenga piedras de algún tamaño. Sin piedritas, no habría camino.

Llamo aquí "piedras" a todos los problemas y situaciones difíciles por las que tenemos que pasar: declive, enfermedad y muerte, injusticias, engaños, etc. Todo lo anterior forma parte de toda vida humana.

Recordemos que la vida es básicamente misteriosa y hemos de vivir con muchas preguntas que no encontrarán respuesta satisfactoria en esta tierra. Sin embargo, siempre todo lo que nos sucede es material de crecimiento.

Para desarrollar este trabajo muchas personas me han ayudado a sortear las "piedras" en el camino: mi mamá, mis hermanos y cuñada, mis sobrinos, mis tíos, mi familia, mis amigos. A todos gracias por estar conmigo.

También les doy las gracias a mis sinodales por el apoyo académico recibido. Lo mismo va para Anita, Bety y Yola por el apoyo para la realización de todos los trámites necesarios para presentar este trabajo.

ALM.

INDICE

	PAGINA
INTRODUCCION	
CAPITULO 1: UBICACION DEL Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1.1 Antecedentes indirectos	6
1.2 Antecedentes directos	10
Iker Larraruri	10
José de Santiago	13
Arturo Treviño	18
Héctor Rivero Borrel	24
1.3 Objetivo general	27
1.4 Objetivos particular	27
1.5 Hipótesis general	27
MARCO TEORICO	29
CAPITULO 2: ANTECEDENTES HISTORICOS DEL MNA	31
2.1 El coleccionismo en México	33
2.2 Los museos en México	34
2.3 El Museo Nacional de Antropología	54
CAPITULO 3: EL PROCESO DE COMUNICACION EN LOS MUSEOS	61
3.1 Dimensiones de estimulación ambiental en el museo	62
3.1.1. El proceso de percepción del entorno	63
3.1.2. El espacio arquitectónico	64
3.1.3. El papel de la iluminación en el proceso de la percepción de los objetos	68
3.2 La exposición museográfica	70
3.2.1 Definición de la museología	71
3.2.2 Definición de la museografía	72
3.2.3 La percepción en el proceso de comunicación museográfica	76
3.3 Sistema de señales visuales de información gráfica y escrita	80
3.3.1 Percepción de impresos	81
3.3.2 Percepción de símbolos gráficos	82
3.3.3 La importancia del color en la información gráfica y escrita	83
3.3.4 La información gráfica y escrita en un programa señalético	84

CAPITULO 4: METODOLOGÍA	90
4.1 Características de algunos espacios del MNA	93
4.1.1 Explanada de entrada	93
4.1.2 Vestíbulo	93
4.1.3 Departamento de Servicios Educativos	94
4.1.4 Patio central y estanque	94
4.1.5 Sala de Mesoamérica	96
4.1.6 Sala de Orígenes	96
4.1.7 Sala Maya	97
4.1.8 Sala Mexica	98
CAPITULO 5: RESULTADOS	104
5 Registro de interacción visitantes-museo	105
5.1 Visitantes en la explanada de entrada	105
5.1.1 Propuesta de solución para la explanada de entrada	105
5.2 Visitantes en el vestíbulo	106
5.2.1 Propuesta de solución para el vestíbulo	107
5.3 Departamento de Servicios Educativos del MNA	108
5.3.1 Propuesta de solución para el Departamento de Servicios Educativos del MNA	110
5.4 Visitantes en el patio central y en el estanque	111
5.4.1 Propuesta de solución para el patio central y el estanque	112
5.5 Visitantes en las salas del museo	112
5.5.1 Visitantes en la sala de Mesoamérica	113
5.5.1.1 Propuesta de solución para la sala de Mesoamérica	115
5.5.2 Visitantes en la sala de Orígenes	117
5.5.2.1 Propuesta de solución para la sala de Orígenes	118
5.5.3 Visitantes en la Sala Maya	118
5.5.3.1 Propuesta de solución para la Sala Maya	128
5.5.4 Visitantes en la Sala Mexica	129
5.5.4.1 Propuesta de solución para la Sala Mexica	136
CONCLUSIONES	138
Consideraciones finales	143
BIBLIOGRAFIA GENERAL	147

INTRODUCCIÓN

Nuestra vida cotidiana, en las ciudades sobretodo, transcurre en casas, edificios habitacionales, edificios públicos, etc. En ellos habitamos, trabajamos, nos recreamos; pero ¿Qué pasa cuando tenemos que ir a un edificio que no conocemos, en el que no hemos estado alguna vez, o en el que hemos estado contadas y raras ocasiones?. ¿Cómo nos orientamos?, ¿En qué basamos la percepción de nuestro entorno para “sacarle información”, a ese espacio arquitectónico desconocido para nosotros?. ¿Qué elementos nos ayudan para “comprender” ese lugar?.

Si meditamos un poco sobre lo escrito en el párrafo anterior, muchas veces cuando estamos visitando por primera vez cierto espacio, requerimos de más tiempo para saber cómo movernos en él, de qué manera comportarnos, aceptar las sensaciones que tenemos con respecto a las características de los diferentes espacios, etc. De esto depende que nos sintamos cómodos, que no se pierda el tiempo, que no nos frustremos si no encontramos tal o cual servicio, área, etc.

En el presente trabajo, hemos desarrollado un modelo de análisis del proceso comunicativo que se vive en los museos, y lo hemos aplicado al Museo Nacional de Antropología; un espacio arquitectónico visitado por miles de usuarios nacionales y extranjeros, y que por lo mismo, brindaba la oportunidad de observar y registrar comportamientos no verbales comunes, ligados al uso de este tipo de espacio.

Pero, ¿qué es un museo? Según la UNESCO, se entiende por “museo” cualquier establecimiento permanente administrado en interés general a fin de conservar, estudiar, poner en evidencia por medios diversos y, esencialmente, exponer para el deleite espiritual y la educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos de interés artístico, histórico, científico y técnico, así como jardines botánicos y zoológicos, y acuarios.^a

Un museo es también un espacio arquitectónico, construido o modificado especialmente para comunicar algo a quien lo visita, es un recinto que es complejo en sí mismo, precisamente porque en él todo puede comunicar en diferentes niveles. Ese es el tema central de esta tesis, y que hemos desarrollado a lo largo de sus diferentes capítulos.

El museo es un mundo aparte de nuestro entorno cotidiano, es un espacio que, para estudiar cualquier aspecto relacionado con él, precisa comprenderlo en su conjunto. Un museo es

^a Cf. OLIVE NEGRETE, Julio C. y COTTOM, Boly: *INAH, una historia*, vol. II: Leyes, reglamentos, circulares y acuerdos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1995, p. 671.

un espacio creado por el hombre con el fin de mostrar diversos objetos, ya sea para que los demás los disfruten estéticamente o para aquellos que así lo quieran, los hagan suyos a través de aprehenderlos, de conocerlos, de saber de dónde vienen, para que servían o sirven, etc.

Para algunos investigadores, la construcción de espacios destinados exclusivamente para ser usados como museos, sigue siendo el burdo afán por normar y educar al pueblo. Para muchos, los objetos expuestos deben ser mirados y venerados en tanto reliquias de un pasado glorioso, tensando la relación sujeto-objeto. El museo todavía en nuestros días impone una forma discursiva, no polemiza con sus visitantes. Es un espacio ajeno a cualquier forma experimental, en el que existe una terrible tendencia cultural a que cualquier exhibición de museo tenga que ser interpretada como la última verdad.^b

Como parte de nuestro objeto de estudio escogimos al Museo Nacional de Antropología, que sin duda alguna es el recinto representativo en nuestro país de una larga tradición de espacios dedicados a albergar, estudiar y exhibir valiosas y diferentes colecciones de objetos pertenecientes a nuestra cultura. El MNA, tiene una historia que contar, no surgió de la nada ni de la noche a la mañana, hubo un proceso lleno de anécdotas que hicieron crecer y evolucionar la museografía mexicana hasta llegar a su construcción.

Algo que resulta interesante fue la siguiente declaración del Mtro. Mario Vázquez: "Hay varias cosas que a mí me hacen sentir su vigencia y su importancia (del MNA). El Museo de Antropología ha recibido 3 mil ó 4 mil niños por día, está vigente. A saber cuántas parejas de jóvenes andan por el museo, será que se fueron de pinta o de paseo, recorriendo las salas, cuando podrían irse a Chapultepec, al cine, pero se van al museo. Cuando te vas de "pinta", vas a lugares atractivos, y muchos chicos se van al museo. Preguntémosle a la gente que sale del museo qué opina, a ver si se siente bien siendo mexicano, con la situación actual y con esta última crisis; y, si te sigues sintiendo bien, funciona el museo, no es un orgullo falso".^c

Es cierto, el museo es muy visitado pero a lo mejor no exactamente por su vigencia. El museo es visitado por los estudiantes que se van de pinta, pero no para ver qué hay en el, sino porque tal vez ya cambió o está ampliando el marco de sus funciones para con la población. Visitar en sábado el Museo Nacional de Antropología representa una odisea. Podemos encontrar decenas de personas haciendo fila para poder ingresar a él (entre visitantes nacionales y extranjeros). Una vez en el museo los visitantes lejos de solamente admirar el recinto, se dan cuenta de que

^b Cf. Cordova, 1993 Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, 1993

^c HERREMAN, Yani, El arte de comunicar y educar, en: *Información Científica y Tecnológica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vol. 8, num. 121, Octubre 1986, México

observar los objetos resulta una tarea casi imposible por el número excesivo de personas que sin ningún control entran a sus salas. La función educativa del museo queda relegada. La mayoría de los estudiantes poco atienden a las explicaciones de las personas que los guían y muchos de los jóvenes se dedican a "ligar", también encontramos que el patio central representa un área de juego diferente para los más pequeños y, ¿por qué no? un lugar donde asolearse para algunos turistas extranjeros.

El museo recibe miles de personas a la semana, al mes, al año. Sin embargo, pocas han sido sus modificaciones para seguir a la vanguardia de los espacios de este tipo a nivel mundial. Mucho se debe a las políticas de la institución que lo maneja, también a lo complejo de su mantenimiento, a un rezago de aplicación de nuevos criterios museográficos, etc. Por lo que en este estudio analizamos en qué dimensiones y cómo este museo comunica algo a quién lo visita y cuáles problemas se presentan en este proceso de comunicación.

Para el análisis de esta problemática, hemos recurrido a diferentes disciplinas como el Diseño Industrial, la Psicología Ambiental, la Museografía, entre otras, que nos han permitido diseñar un modelo explicativo de este proceso comunicativo que se lleva a cabo en el museo, y que sus visitantes, a través de su comportamiento en este espacio nos han permitido diferenciar y analizar desde otra perspectiva.

En el *Primer Capítulo*, abordaremos cuál ha sido la relación del diseño, la arquitectura, las artes plásticas, con la museografía, para lo cual hemos recurrido a personajes que son reconocidos en el ámbito de las exhibiciones.

Para comprender mejor el por qué de la estructura del edificio del Museo Nacional de Antropología, en el *Segundo Capítulo*, exponemos algunos datos históricos sobre cuál ha sido la trayectoria histórica que se ha recorrido en nuestro país, hasta la llegada a la decisión de crear ex profeso, el museo que nos ocupa.

Ya en el *Tercer Capítulo*, proponemos el modelo de análisis a seguir para este espacio. Y recurriendo a diferentes disciplinas exploramos los diferentes procesos de comunicación que podrían afectar al usuario de este tipo de espacios.

En el *Cuarto Capítulo*, exponemos el modelo de análisis propuesto para la observación y registro del comportamiento de los visitantes en la explanada de entrada al museo, el vestíbulo, la Sala de Orígenes, la Sala de Mesoamérica, la Sala Mexica y la Sala Maya. Lo cual nos permitió identificar las problemáticas que presentan, en cuanto a comunicación al público se refiere.

Dentro del *Quinto Capítulo* haremos referencia a la situación que los lugares presentaban con respecto al entorno y los procesos de comunicación que se tenían con los visitantes. Asimismo, hacemos propuestas de solución para los problemas encontrados en cada uno de estos lugares.

A manera de *Conclusión*, retomamos algunas ideas centrales surgidas durante el desarrollo de este trabajo. Resaltamos en ésta la importancia del usuario, en los espacios públicos, haciendo nuestra también la idea de no permitir que los visitantes "desanden lo andado ni volver a atravesar las salas ya vistas para salir del museo", o de cualquier exhibición. Y esto probablemente se conseguirá cuando los equipos de trabajo relacionados con las técnicas museográficas, miren hacia otras disciplinas, como el Diseño Industrial y muy especialmente hacia la Ergonomía.

Finalmente, dentro de las Consideraciones finales hacemos una pequeña reflexión en torno a este tipo de recintos e incluimos un breve recuento de la situación que hasta el mes de Febrero del 2001, guarda el museo.

**CAPITULO 1:
UBICACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

Para poder hablar sobre cualquier problemática, referente a los museos, pensamos necesario abordar en primer término el origen de los museos como un fenómeno social del coleccionismo. El coleccionismo como tal, impuso todos los factores ficticios para la valoración de la obra de arte que se cotizaba por la antigüedad y la pátina como única garantía; se sobrevaloraba el carácter único, la originalidad y la procedencia entre otras cosas; cuanto más rareza presentaba el objeto, más significación y precio adquiría.

Los tesoros acumulados en los templos antiguos y las iglesias medievales, además de los reunidos en los palacios de la aristocracia, prefiguraron el coleccionismo museográfico moderno. Entre los siglos XV y XVIII, especialmente el museo vivió una especie de institucionalización por toda Europa, involucrando lo mismo a sacerdotes, cortesanos y médicos, que juristas, artistas, príncipes y monarcas. Sus fines científicos y educativos tal y como los conocemos ahora, fueron creaciones posteriores, aunque mantienen su identidad cultural con la tradición grecolatina.¹

En el s. XVI la etapa manierista creó los gérmenes del fenómeno museográfico al empezar el interés por sistematizar las colecciones, exponerlas en lugares exclusivamente creados para su precisa ubicación, en colaboración con los decoradores de las obras artísticas.

Hacia finales del siglo XVIII las colecciones tenían un carácter privado. Algún acontecimiento solemne era el único motivo para que sus dueños abrieran las puertas al público. Los Museos Vaticanos, por ejemplo, podían ser vistos por ciudadanos y turistas un solo día al año: el Viernes Santo. En ello no había, por supuesto, ninguna intención pedagógica, sino festejar el mayor acontecimiento de la catolicidad.

En contrapartida, el museo americano se presenta desde su aparición pedagógico y activo para la cultura popular. El Metropolitan Museum de Nueva York, fundado y abierto al público en 1870, no sólo ofrece las secciones más variadas del arte universal, sino que ofrece desde comienzos del siglo actual un boletín de información de las diversas actividades del museo (compras, exposiciones temporales, conferencias) y una revista enfocada a la enseñanza escolar. Este primer museo sentó las bases de los futuros museos americanos (el de Arte Moderno de Nueva York, Museo Whitney de Arte Americano, el de Guggenheim) y de los museos latinoamericanos (Sao Paulo, Museo Nacional de Antropología de México) que han tratado de implantar, dentro de lo posible en un museo, un plan de desmitificación, quitándoles el aura de excepcionalidad y aproximando al hombre con su obra, mediante la implantación de sistemas modernos de educación.²

¹ Cf. MORALES, Luis Gerardo; El museo como resguardo de la producción simbólica, en: *Boletín ENAH*, p. 18, Octubre, México 1997

² Cf. ADAMS, Philip R.; *L'organisation des musées. Conseil pratiques*, Serie Museos y Monumentos IX, UNESCO, 1959

Especialmente desde el s. XIX, las representaciones museográficas del pasado contribuyeron a una forma de racionalización institucionalizada de la memoria histórica, del saber científico y del arte, según señala Morales (1997b), pero también puede ser añadida la representación "curiosa" de las costumbres u objetos de culturas ajenas, sobre todo de las sociedades europeas de aquella época.

Por otra parte, otro tipo de museos nacieron a principios del siglo XX para conmemorar a personalidades históricas cuya vida y obras quedan relevadas entre los muros de los museos. La agrupación de la colección suele estar originada por la falta de dispersión de la obra del artista, por el deseo de reunirla por parte de la familia o de alguna «sociedad de amigos de», o por la paulatina recuperación de las obras diseminadas en museos y colecciones particulares.

En términos estrictamente capitalistas, los objetos del museo no sirven para nada porque sólo tienen valor para sí mismos. Su utilidad es simbólica. Lejos de ser objetivo, su valor es por completo subjetivo. El aura mítica y esotérica que suele acompañar a la colección de un museo resulta insustituible. El auge de las museografías espectaculares, con diseños arquitectónicos innovadores, como el Guggenheim Museum, en Nueva York, el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México, se enmarcan dentro de una etapa específica de expansión del sector de servicios, de uso del tiempo libre, donde la cultura adquiere actualmente, un lugar de hegemonía.³

Ante las situaciones descritas anteriormente, en los periodos de evolución en los museos se presentó un factor común: la falta de una planificación general que se centró en la proyección externa del museo que conducía a una meta que ensalzaba la conservación de la obra de arte como tarea primordial del museo, y no la de informar (no empleamos el término educar, ya que nos parece un término muy ambicioso, por el momento).

Por lo tanto, entre la noción general de museo y las numerosas tipologías existe una circunstancia creativa que nos obliga a pensar que hay tantos contextos narrativos para un objeto como estrategias interpretativas. De acuerdo a este principio metodológico, la museología contemporánea actualmente concibe cinco criterios clasificatorios de los museos, aunque puede haber más, como bien lo aclara Morales (1997b)⁴:

- Por el contenido principal de las colecciones: hay museos generales, de arqueología, arte, historia, etnografía, historia natural, geología, ciencia, industriales (minero-metaúrgicos), textiles, automotrices), militares, etc.

³ Cf. MORALES, Luis G., El museo como resguardo de la producción simbólica, en: *Boletín ENAH*, p. 18, Octubre, México, 1997

⁴ Cf. MORALES, Luis G.; La noción moderna de museo y su tradición intelectual, en: *Boletín ENAH*, p. 3 y 4, Julio, México

- También podemos clasificar a los museos de acuerdo con las instituciones o grupos que los administran. Así, hay museos del gobierno federal, municipales, universitarios, del ejército, privados, comunitarios, de empresas o compañías comerciales.
- Por su área de influencia, los museos pueden ser nacionales, regionales, locales y de sitio.
- Por el tipo de audiencia a la que sirven se pueden clasificar como museos educativos, especializados o dirigidos al público en general.
- Por la forma en que exhiben sus colecciones o realizan su museografía puede haber museos tradicionales (es decir, en espacios cerrados, con una circulación dirigida), al aire libre, casas o sitios históricos y, más recientemente "interactivos."

La variedad de tipos de museos es por completo comprensible dada la subjetividad con la que está cargada la actividad misma de recolectar, acumular y exhibir objetos de muy diversa índole. Las tipologías existentes tienden a adoptar denominaciones convencionales que apelan a una generalidad más de orden instrumental que de tipo epistemológico. Además, tal dispersión obliga a darnos cuenta de que, en distintas etapas de la historia, han sido aplicadas diferentes interpretaciones de la palabra museo, razón por la cual sería un error asumir que hay una sola forma de realidad para los museos, es decir, un modo fijo de funcionamiento y exhibición.⁵

Independientemente de la variedad en los propósitos, el tamaño, área de influencia o la gestión administrativa, lo esencial para la denominación genérica del museo es el contenido temático, la colección y el tipo de audiencia a la que se pretende llegar. Es la naturaleza de su proyección hacia el público lo que muchas veces determina el tipo de exhibición ideal y, por lo tanto, el tipo de análisis museológico que se pretenda hacer de él.⁶

Por lo anterior, se comprende que el público, desde las primeras salas de exposición y aun en la actualidad, han considerado el museo como algo ajeno a sí mismos, como una joya inaccesible a la que les está o estaba prohibido acceder. Poco a poco, las metas buscadas hasta entonces, el estatismo, el sentido de perdurabilidad, mitificación del arte, etcétera; han ido transformándose por una dinámica creciente que afectó el transcurso de la historia, empezando a sufrir una mutación provocada por los cambios que se operaban en la civilización que hoy contemplamos inmersos en ella y que en los años de la década de los cincuenta significaban el principio de una ruptura de valores.

Esta mutación a la que nos referimos se debió a varios fenómenos: entre otros a la naciente la arquitectura museística en la que Le Corbusier, Victor Horta, Moholy-Nagy, Writh, entre otros

⁵Cf. MORALES, Luis G.; El museo como resguardo de la producción simbólica, en: *Boletín ENAH*, p. 18, Octubre, México, 1997.

sentaron las bases racionalistas y funcionales del “museo moderno” en la que se substituyó a los ídolos y mitos románticos por otros que se pudieran comprender por la mirada, de forma experimental, directa, somática, vital.

Podría decirse que el hombre empezó a sentir el derecho a un patrimonio artístico-cultural que le pertenecía y que no era privado de unos, la toma de conciencia social ante la necesidad de la cultura, por lo que fue necesaria la intromisión en el museo de nuevas técnicas expositivas, los nuevos valores vivos del arte contemporáneo, la ampliación de la cultura a capas sociales hasta entonces olvidadas. Evidentemente, el museo se había quedado raquítico para la nueva sociedad que exigía sus derechos, y los responsables oficiales de enderezar la organización museográfica fueron conscientes de que la institución museística requería nuevas perspectivas y exigencias.

La activación museológica tuvo entonces más dinamismo desde la creación de la revista *Museum* (sustituyendo a *Museumion* desde 1948) en la cual se atenta contra la organización racional del museo, y se contempla ya entre sus funciones primordiales a la educación y la enseñanza; también surgen revistas especializadas en la restauración de objetos de arte, se organizan congresos por fundaciones como la ICOM (International Council Of Museum), dependiente de la UNESCO.⁷

Así, la visita al museo ya no supone, al menos, en el grado superlativo de antes -un simple monólogo de obras alejadas del público en tiempo y espacio- sino una aproximación gradual a un diálogo abierto entre la obra y el espectador, mediatizados ambos por el papel intermediario del museo y sus dirigentes.

Con los párrafos escritos anteriormente, podemos decir que el museo debería ser uno de los complejos culturales más típicos de la sociedad contemporánea, podría estar capacitado para ser exponente y recipiente de nuestra cultura. Lo importante es que esa capacidad se desarrolle, cobre cuerpo y nos posibilite un museo auténticamente vivo, expresivo de la actividad sociocultural de nuestra civilización y, contemplado, vivido y comprendido por todos, crítico para que en él puedan aunarse la ética, la estética y posiblemente la enseñanza y el aprendizaje.

Ante el panorama anteriormente descrito, en diversas ocasiones se han dicho muchas cosas sobre los museos: que son aburridos, que no dicen nada, que se caen de viejos. O por el contrario, que son atractivos. Que enseñan muchas cosas. Que sirven de descanso. Que son muy bonitos. Algunos visitantes de museos ya no se conforman con «mirar» al monumento típico, o las llamadas

⁶ Cf. MORALES, Luis G.; La noción moderna de museo y su tradición intelectual, en: *Boletín ENAH*, p. 3 y 4, Julio, México, 1997

⁷ ADAMS, Philip R.; *L'organisation des musées. Conseil Pratiques*, Serie Museos y Monumentos IX, UNESCO, 1959

obras «maestras»; en muchos museos ya se organizan polémicas en torno a sus actividades, el museo se hace portavoz de la tónica cultural de la ciudad, o del lugar donde se encuentren.

Desde la perspectiva expuesta en el párrafo precedente, **nuestro problema de investigación** se puede formular de la siguiente manera:

¿Con qué niveles de conocimiento ambiental y qué procesos de comunicación enfrentan los visitantes no recurrentes del museo?

Por lo cual estudiaremos los diversos niveles de conocimiento ambiental y los distintos procesos de comunicación que existen entre el museo y el público, destacando la importancia del sistema de información visual, escrito y gráfico, en este tipo de recintos.

Esta formulación general se desglosará, más adelante, en forma de objetivos e hipótesis.

1.1 Antecedentes Indirectos.

En las siguientes líneas destacaremos el trabajo de los diseñadores en torno a la comunicación visual, gráfica y escrita. Así comprenderemos la importancia de la comunicación en el quehacer de los diseñadores. Esto formará parte de los antecedentes indirectos del problema que nos ocupa.

Existen diversos trabajos realizados por los diseñadores cuyo objeto se intersecta parcialmente con el problema que nos ocupa en este trabajo. Al igual que la museología el diseño ha sufrido una evolución. Posiblemente la escuela que ha dejado una huella perdurable en este proceso ha sido la escuela de diseño de la Bauhaus. A través de sus maestros no sólo se implantaron conceptos de enseñanza aplicables a las distintas áreas del diseño. Por ejemplo, cuando el curso preparatorio de la Bauhaus fue impartido por László Moholy-Nagy, y más tarde por Josef Albers; su finalidad podía encontrarse o resumirse en la siguiente afirmación “construir inventando y observar descubriendo”. Desde el punto de vista metodológico tanto Albers como Itten adoptaron un método inductivo en la enseñanza de la creación, es decir, dejaron a sus estudiantes buscar, probar y experimentar. De esta forma les fomentaron indirectamente la capacidad cognoscitiva.

No sólo en Estados Unidos se pudo observar la influencia de la Bauhaus, sino también en escuelas de diseño europeas, sudamericanas y asiáticas. En escuelas de diseño mexicanas o

brasileñas se incluyeron inalteradas algunas tareas típicas de la Bauhaus. El significado conceptual de la pedagogía de la Bauhaus fue cobrando actualidad en la formación básica del diseño.

Después de la Segunda Guerra Mundial los diseñadores de diferentes países, empezaron a definir y diferenciar cada vez más ramas o líneas de trabajo en esta disciplina. En los trabajos publicados por varios diseñadores ha quedado palpable la viabilidad de relacionar el diseño con otras áreas de conocimiento tales como la arquitectura, la semiótica, la sociología, la historia, la antropología y otras ciencias sociales con las que se han generado diversos debates acerca del quehacer del diseñador y su relación con la sociedad.

En cuanto al campo de la ergonomía se refiere Henry Dreyfuss publicó su célebre libro *Designing for People* (New York: Simon and Schuster, 1955), en el que el autor tocaba un punto medular en el diseño: las proporciones del usuario de los objetos. En este trabajo enfatizaba de alguna manera el sentido de responsabilidad de los diseñadores para con los posibles usuarios y también propuso la utilización de estándares antropométricos basados en la medición de militares norteamericanos. Aunque, para los antropólogos físicos la técnica de medición y por lo tanto, los valores de estos estándares que Dreyfuss propuso, son cuestionables; los diseñadores, arquitectos, ingenieros, etc. de nuestro país, han seguido utilizando estos estándares para diseños de objetos usados por mexicanos.⁸

En el campo de la comunicación escrita, varios diseñadores han hecho valiosas aportaciones al estudio, y desarrollo de tipografías alternativas tanto para atraer la atención de los lectores como para romper la barrera de la monotonía visual. Los diseñadores suizos, Karl Gerstner y Markus Kutter publicaron *Die Neue Graphik* (Teufen: Arthur Niggli, 1959); una historia visual del arte de la propaganda.⁹

Por su parte, un editor, Muller-Brockmann escribió algunos libros acerca del problema de los gráficos, entre ellos, *The Graphic Artist and His Design problems* (New York: Hastings House, 1984) y *Grid Systems in Graphic Designs* (Teufen: Arthur Niggli, 1981), por lo que es palpable la preocupación del buen diseño aplicado a la comunicación escrita. En una obra más reciente en *Der Mensch und seine Zeichen*, 3 vols. (Echzell: Horst Heiderhoff Verlag, 1979-1981), Adrian Frutiger, un diseñador suizo, explora la diversidad de los símbolos culturales y su significado tipográfico.¹⁰

Buscando alternativas en la teoría de los métodos del diseño, Bruce Archer (Ingeniero), enseña en la Royal College of Art y escribe en 1963, *Training of the Industrial Designer*, (París) y A

⁸ Cf. MARGOLIN, Victor, *Postwar design literature: A preliminary mapping*, 1989

⁹ *ibid*

¹⁰ *ibid*

Systematic Method for Design (London: Council for Industrial Design, 1965), entre otros libros enfocados a la aplicación del diseño en la industria. Desafortunadamente, Archer aparta al diseño de otras disciplinas científicas y humanas.¹¹

Durante la década de los sesenta la Design Research Society de Inglaterra, tomó la iniciativa de promover más sistemáticamente la teoría y los métodos de investigación en el diseño iniciados por Archer. Algunos jóvenes diseñadores comenzaron a desarrollar las ideas de Archer y publicaron varios libros alrededor de esta propuesta. Lo interesante fue que estos estudiantes comenzaron a relacionar de una manera más formal, la ergonomía con el diseño, desafortunadamente, solamente pensando en la relación hombre-máquina.¹²

Otros diseñadores han seguido la línea de la ergonomía y el diseño como Nigel Cross, editor de *Design Studies* y miembro de la Open University faculty. Publicó en 1975, *Dsigning the Future*; en 1976, *Design: The Man-Made Object* y en 1983, *Everyday objects, Ergonomics, Evaluation*, sólo por mencionar algunos de sus títulos publicados por la Open University Press en Milton Keynes, Inglaterra. Con estos títulos, Cross abre aún más la expectativa de la aplicación de la ergonomía aplicada no solamente a máquinas, sino a objetos de uso cotidiano.¹³

En este trabajo, aplicaremos ese enfoque que el diseño, como disciplina ofrece para resolver algún problema ergonómico. Tenemos muy claro que el Diseño Industrial en México está orientado a obtener objetos meramente funcionales. Tal vez de acuerdo a la concepción de funcionalidad del propio Moholy-Nagy, quien pensaba que la funcionalidad inducía constantemente a poner en estrecha relación dos aspectos diversos: obtener del diseño un acuerdo entre las exigencias de la producción industrial (técnica, realización y materias primas) y las condiciones sociales (como por ejemplo, las necesidades de la mayoría de la población). Sin embargo queremos ir más allá de la simple funcionalidad.

Por lo tanto, a pesar de que el Diseño Industrial en México probablemente se ha diferenciado poco de la concepción de Moholy-Nagy, pensamos que su campo de acción debe orientarse más hacia otras áreas, en las que se requiere un campo de acción profesional más definido con su propia y adecuada preparación, como es la olvidada por muchas otras disciplinas o quehaceres relacionados con las actividades humanas, la ergonomía.¹⁴

¹¹ ibid

¹² ibid

¹³ ibid

¹⁴ Cf. BONSIEPE, Gui; *El diseño como instrumento de gestión*, Conferencia, Montevideo, Uruguay, Abril, 1992

Pero, ¿qué relación tiene la museología, o más específicamente la museografía con el Diseño Industrial?

Según, Gui Bonsiepe (1992): "El diseño es el dominio en el cual se estructura la interacción entre usuario y producto para posibilitar acciones eficientes. Diseño Industrial es diseño de "interfaces" esta propuesta de los años 50 se aparta de los conceptos tradicionalmente usados para caracterizar y definir el diseño industrial tales como forma, función, estructura y necesidades. Coloca el diseño en el marco de las prácticas sociales. A fin de cuentas, no son los artefactos lo que cuentan, sino las acciones eficientes que ellos permiten a una comunidad de usuarios. Reinterpretando el concepto "interface" de las ciencias de la computación en términos más amplios, se llega al punto central del diseño: la relación usuario/artefacto para la cual la dimensión *operacional y perceptiva* son constitutivas."

Para nosotros esta dimensión operacional y perceptiva a la que Bonsiepe hace alusión, es importante analizar, en el caso de las exposiciones museográficas. Ya que Bonsiepe (1992) dice que "particularmente en Latinoamérica, se ha podido verificar que el trabajo del diseñador no trasciende el tablero y las buenas intenciones proyectuales si el profesional no está dispuesto a salir de su torre de marfil privilegiada y confrontarse con los problemas..." ; pensamos que las diversas problemáticas que se presentan en los museos, son oportunidades para demostrar que el punto de vista del diseñador (desde una perspectiva ergonómica) puede ofrecer otras perspectivas para resolver algunos de los problemas que la museografía enfrenta.

Sabemos también del prejuicio de que el diseño es caro. Sin embargo, coincidimos con Bonsiepe (1992)¹⁵, cuando señala que "mientras se considere el diseño como un añadido gratuito y no como un ítem de inversiones, el diseño no aparecerá en las planillas de contabilidad". Sin embargo, coincidimos también con cuando afirma que "más caro que el diseño es la falta de diseño".

Posiblemente se piense que los museos son un mundo aparte del diseño, sin embargo, ha habido algunos atrevidos, que si bien precisamente , algunos de ellos no son diseñadores; han retomado algunos aspectos del diseño y los han aplicado a la museografía. A continuación, presentamos algunas ideas de cómo éstos personajes han podido relacionar dos disciplinas aparentemente separadas.

¹⁵ Cf. BONSIPE, Gui; *El diseño como instrumento de gestión*, Conferencia, Montevideo, Uruguay, Abril, 1992

1.2 Antecedentes directos.

En Junio de 1997 realizamos entrevistas a cuatro personajes vinculados de algún modo al diseño y a la museografía. El objetivo principal de estas entrevistas era, precisamente obtener la opinión de personajes que trabajan actualmente en cuestiones relacionadas con la museografía, pero que tuvieran también la perspectiva de los diseñadores. Los entrevistados fueron: Iker Larrauri, José de Santiago, Arturo Treviño, y Héctor Rivero Borrel. A continuación presentamos algunos extractos de estas entrevistas.

Iker Larrauri

Iker Larrauri, arquitecto de formación, también estudió artes plásticas. Como uno de sus primeros trabajos, acepta colocar objetos en los aparadores de las tiendas comerciales. Iker Larrauri trabajó en el proyecto y realización del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.

Después trabajó para el INAH, en el cual tuvo a su cargo, entre otros proyectos, el de los "museos escolares que se hicieron con el Instituto Nacional de Antropología. Entonces el programa de museos escolares (era) que los niños hacían sus museos, para sus colecciones, para sus intereses.", según nos comenta él mismo. Como muchos proyectos oficiales, el proyecto quedó en eso, en proyecto.

En 1956 trabajó en Palenque con Miguel Covarrubias, quien sabía que Larrauri tenía la formación de arquitecto. Covarrubias estaba preocupado por la disposición de la Cámara de Palenque porque "muy poca gente la (iba) poder ver"; fue entonces cuando le propuso a Larrauri, hacer el "levantamiento interior de la cámara, ya hecho antes de que la limpiaran; (para) que rectificara yo todas las medidas interiores", nos dice Larrauri. Trabajando en el proyecto de Palenque con Covarrubias, éste le propuso hacer una réplica de la cámara.

Después del proyecto de Palenque, Larrauri trabajó junto con Esteban Hernán Vázquez, (Francisco) Muro, (Alberto) Ruz, formando un grupo de museógrafos. Sin embargo, el proyecto de hacer la réplica de la Cámara de Palenque no estaba olvidado, junto con este grupo de museógrafos se hizo la réplica en el viejo museo de la calle de Moneda "y quedó muy bien", según afirma. "En el recorrido se subía por unas escaleras. Era muy "efectista" la reproducción. Esta cámara, "es la misma que esta en el nuevo museo (MNA), nada más que ya perdió toda la magia que tenía entonces", nos comenta el maestro.

En cuanto al museo de la calle de Moneda, después de haber trabajado en la realización de la réplica de la cámara de Palenque, se le pide a Larrauri modificar otras salas que no estaban terminadas, empezando por la Sala de Occidente, la de Oaxaca.

Si bien la plática gira alrededor de la posible aplicación de un criterio ergonómico a la museografía, Larrauri nos expresa que cuando las modificaciones a las salas del museo se estaban realizando, “entonces no tenía una experiencia, un ensayo o bien, todo ha sido así, prueba y error, revisando cuidadosamente los niveles de la vista, no. (Se pensó, sin embargo) desde los niños, hasta cierta gente, qué tanto esfuerzo sería que se agacharan, qué tanto podrían agacharse, si necesariamente tendrían que agacharse, sino fueran gigantes....Cualquiera con más de 1.80 (metros)...alguien con más de 1.80 (metros) tendría que agacharse para ver la totalidad de la vitrina. ...Empezamos a ver estas cosas, la distribución en la que se podría apreciar una cosa. La tipografía, (de) qué tipo podría ser, en fin. Pero esto no estaba en los libros, ahora sí hay cosas magníficas en este sentido.”

En ese “entonces, (recuerda Larrauri) no había nada y trabajábamos mucho con Johanna Faulhaber, (Arturo) Romano”; (todos, antropólogos físicos) “preguntándoles y fuimos haciendo nuestras tablitas para ver todos estos detalles (antropométricos), y las circulaciones, cómo llegar.”

Iker Larrauri tenía la formación de arquitecto, como el mismo lo señaló en la entrevista, su presencia en el equipo de trabajo del proyecto del Museo Nacional de Antropología, se debió a un rasgo muy importante en su formación académica, años antes, en el año 1956 había tenido una beca de la UNESCO. Al respecto, él mismo nos comenta. “anduve viajando por un año, más de un año por Europa. Un programa que yo mismo me inventé. Era la primera beca que se daba para museos por la UNESCO y que consistía en recorrer museos.”

Recordemos que Iker Larrauri había participado en proyectos arqueológicos y museográficos, antes de conseguir la beca. De estos trabajos, había nacido su interés por los museos. Por lo que diseñó un programa, en el que recorrería los museos de diversas partes del mundo, “los más que pudiera... con entrevistas con los directores, con los técnicos, con los trabajadores del museo, haciendo notas. Primero tenía yo un cuestionario y luego se convirtió en algo más gráfico (que) el cuestionario. (Sus anotaciones estaban enfocadas en temas como) la organización de los museos,..., cuáles eran sus dependencias...qué técnicas de exhibición empleaban finalmente.”

A pesar de su experiencia recorriendo los museos de diversos países, Iker Larrauri reconoce que “desde entonces, yo no incluí la relación con el público, no me preocupaba por que a nadie le preocupaba.” Tal vez por ser una tendencia de la época, “era la tendencia, sí. Lo que sí

había era una convención total de que los museos eran un auxiliar de la educación. Eran los elementos de educación fundamental antes que otra cosa y que debían ser amplios, los más amplios posible, y que su organización, como lo había demostrado México, cuando Covarrubias con mucho sentido historicista en todo momento para poder explicar procesos, no nada más mostrar piezas, sino decir porque existía esa pieza. “ El enfoque que señala Iker Larrauri es el diseño de una museografía que destacara un proceso histórico dado en el tiempo.

Al preguntarle sobre la situación de la museografía en México, Iker Larrauri nos respondió. “No siento que haya un estancamiento en la museografía en México. Realmente a niveles institucionales sí, vamos,Se maneja como muy a nivel institución entonces se repiten fórmulas, y las razones son muy variadas, porque se tienen que repetir fórmulas, porque los medios oficiales así lo exigen, en la variedad de los eventos así lo exigen. El prestigio de las instituciones...40 mil razones y por otro lado la cantidad de exposiciones que tienen que hacerse, fabricarse, mensualmente o anualmente, implica que hay que repetir las mismas “formulitas” varias veces para poder ir saliendo al paso.”

Continúa diciendo, “pero creo que cuando las exposiciones son menos de tipo institucional o aun dentro de las instituciones, cuando son muy especiales, entonces se les tiene que dar más tiempo y se les tiene que buscar recursos más interesantes, más novedosos, y se tiene que expresarse un poco de todos los que participan, y cuando se hace esto, yo creo que es bien interesante y muy atractivas; bien atractivas que se han, hemos, yo me incluyo, logrado hacer cosas muy atractivas muchas veces, aun con pocos recursos.”

Retomando la idea anterior, Larrauri señala, “quizá es otro acicate, la falta de recursos es otro acicate bonito, porque obliga a usar el ingenio. A usar las cosas muy baratas para lograr objetos muy bonitos, e impactos e impresiones muy interesantes. Cosa que también, cuando hay demasiado dinero, suelen acartonarse las cosas.”

Iker Larrauri, sin duda es uno de los grandes personajes de la museografía mexicana. Su formación académica, al igual que la de José de Santiago ha tocado áreas relacionadas con la arquitectura, el diseño, las artes plásticas. Su experiencia profesional lo convierte en un maestro en la extensión de la palabra. Sin embargo, hubo algo que sin duda nos llamó más la atención de su personalidad, su franqueza al reconocer las carencias del quehacer museográfico.

Larrauri, recuerda como enseñanzas los errores que ahora parecerían obvios: “Hay cosas que podrían ser ahora lo que se previó que fueran y no se podía hacer (refiriéndose a la distribución de espacios en el Museo Nacional de Antropología) que es la (sala de) Antropología en el primer (espacio). Con los medios que hay ahora, de proyección, de interactivos, de video, de

audio, esa podría ser una sala excelente, excelente". Recordando el MNA, nos dice "luego de ahí partes a la Sala de Mesoamérica, luego Orígenes,....luego nos dimos cuenta de que debió ser al revés....pero eran 22 cerebros trabajando y a nadie se le ocurrió, ...Caso, Bernal, todos los sabios de la antropología ahí, y nadie....."

Cuando le preguntamos si se dieron cuenta de este error cuando el Presidente de México fue a inaugurar el museo nos respondió "ni entonces...fue después...yo no creo que sea tan grave. Porque además es un área que tiene características (que) forman una unidad congruente. "

También, reconoce que hay "otros aspectos que son muy criticados pero que tienen una lógica atrás. Como el hecho de que se le da demasiado relieve a la (sala) Mexica, bueno se le da relieve porque estamos en Tenochtitlan. También nos recuerda y nos hace analizar que el Museo Nacional de Antropología no tiene una sala dedicada a la conquista de México. Tal vez no se planeó, o el discurso oficial de aquel entonces no les permitió, a quienes planearon la temática del museo, hacerla."

José de Santiago.

José de Santiago estudió en la Facultad de Arquitectura, se interesa por el teatro, especialmente por la escenografía. Estudió también la Maestría en Diseño y Comunicación. Su experiencia profesional ha estado muy relacionada con las artes visuales, sin embargo, ha tenido también relación con museógrafos y ha trabajado para distintos museos.

En cuanto a la museografía se refiere, José de Santiago tuvo un primer acercamiento a este mundo tal vez de manera fortuita: "cuando el núcleo de escuelas universitarias estaba ubicado en el centro, resulta que antropología y el museo de antropología estaban a media cuadra. Y de ahí hay una relación de colaboración muy vieja entre la ENAP" (y las demás escuelas).

Cuando de Santiago era estudiante "en el Museo Nacional donde trabajaban gente como Félix Parra, (José María) Velazco y como el propio (Francisco) Goytia, (Roberto) Montenegro, gente muy importante como "plásticos", estuvieron muy cercanos a la antropología en su conjunto". Es cuando comienza a "tener experiencias en el campo de la museografía por la vecindad del mismo museo". En ese lugar conoció a un museógrafo mexicano muy importante, Iker Larrauri; y otro personaje, otro artista plástico muy importante metido en la museografía: Abel Mendoza.

Según las afirmaciones de José de Santiago, Abel Mendoza era un dibujante, "a secas". Que trabajó entre los antropólogos, en el periodo de la época de Gamio, sobre todo con (Miguel) Othon de Mendizabal y trabajó para museos y para investigación mucho tiempo. Fue un gran ilustrador científico. Él fue una especie de protector, de abogado de los estudiantes de artes plásticas que salían y que no encontraban trabajo y que servían luego al Museo de Antropología, y ahí encontraban un camino muy interesante.

De Santiago tuvo "una relación muy estrecha con Iker Larrauri ... un artista también muy metido en la danza y en la museografía. También conoció a Miguel Covarrubias, ..." personajes muy fuertes, figuras muy cercanas a la escuela y comencé a trabajar con Iker."

El entrevistado no estuvo tan inmerso en el proyecto del Museo Nacional de Antropología, estuvo relacionado a este proyecto marginalmente. Sin embargo la relación con Iker Larrauri siguió, y ambos trabajaron en el Museo de Historia. En la época en la que Guillermo Bonfil fue Director del Instituto de Antropología. En esa época, Iker Larrauri fue Director de Museos. Según señala de Santiago, "hubo en esa época movimientos importantes en el cual tenía México, como nunca, un gran prestigio internacional, había una gran cantidad de proyectos entre los que destacaban los (museos) escolares". Prácticamente cada primaria tenía un museo entonces el INAH dividió sus Museos en Regionales, Museos de Sitios, ...un sistema bastante organizado de museos a nivel nacional", que después se interrumpió mucho. Yo en esa época comencé a trabajar con él (con Iker Larrauri).

En el Museo de Historia se solicitó (a José de Santiago) como curador de las colecciones de pintura, después dirigió el Museo del Caracol y a partir de entonces ha estado involucrado en proyectos museográficos, entre los cuales se encuentra el Museo de Arte Moderno.

En la Escuela Nacional de Artes Plásticas José de Santiago ha promovido actividades museográfica muy amplias. Cuando estuvo a cargo de la dirección de la ENAP, se realizaron al año alrededor de 150 exposiciones. Según él, "es probablemente la institución que más exposiciones organiza al año, de muchos géneros". La ENAP colabora también en exposiciones en San Ildefonso y otros espacios de la UNAM.

Según el entrevistado el vínculo más importante entre lo que llama Diseño "en general" y la museografía es "que la museografía, igual que el teatro, son los ejemplos más cumplidos del fenómeno del diseño. Porque implican no solamente, lo que suele suceder con el Diseño Industrial, la Arquitectura, (en los que) se parcializa la función del diseño. En el Diseño Gráfico, por ejemplo, esto ha sucedido mucho tiempo. En general las etiquetas de sus productos, generalmente desvirtúan el valor tanto estético como funcionales de los objetos tridimensionales."

Para José de Santiago, "el arquitecto o el diseñador industrial son proyectistas, pero el fenómeno integral del diseño no se puede concebir sino a partir de, reparcializar la fase de la producción. Es una fase que ya no le toca prácticamente al diseño industrial (pero) que debe conocerla, que debe calcularla pues sí, es cierto, pero finalmente se la imagina."

"En cambio la museografía no", señala de Santiago. "La museografía tiene siempre como a priori, el hecho de que se trata como discurso integral dentro de lo audiovisual y lo funcional y los problemas de contenido, la dosificación de cedulario, la iluminación, todo está absolutamente sometido a un proceso integral de diseño y en el teatro funciona exactamente igual. Y sobre eso, hay una propuesta arquitectónica visual, y si no funciona una de ellas, el fenómeno se rompe muy fácilmente. Yo siento, yo pienso que como elementos educativos podrían ser laboratorios maravillosos de la museografía y la escenografía."

Al respecto preguntamos a de Santiago, qué elementos aportaría el diseño "integral" a la museografía. Al respecto respondió que "el problema es plantearlo de ese modo, (porque) el diseño está en todo. El diseño no llega con algo, el diseño es saber de qué tamaño es la exposición, cuál es la o las colecciones que se van a mostrar, qué cosas o qué tipos de objetos se van a mostrar. Qué se quiere decir. Eso es el diseño... Si nosotros nos referimos al diagrama de circulación, al diseño industrial de los exhibidores, qué diseño de iluminación; parcializamos el problema. Yo creo que tanto en la escenografía como la museografía, lo que importa es un mensaje, que siempre hay una metáfora. Se trabaja mucho a partir de metáforas. No sólo en la poesía, sino también en este tipo de procesos comunicativos."

"En consecuencia, (nos dice de Santiago) en realidad el diseñador, tiene que ser una mente abierta a la propuesta original que normalmente no es de él, sino una propuesta que puede ser social, política; puede ser artística, de un autor,el museógrafo va a ver todo esto y la va a dar un continente. Entonces el diseño, según el entrevistado es, en estos casos, ejemplos palpables de lo que es el proceso museográfico. En el caso de las exposiciones el museógrafo necesita conocer todos esos elementos para poder hacer una propuesta que realmente apoye y consolide la función y el círculo de los elementos que constituyen el mensaje artístico o comunicativo que se pretende en un museo decir."

Más recientemente, para José de Santiago la museografía, se ha visto invadida por intereses que no la han dejado "respirar". "La museografía mexicana tuvo un prestigio importante en algún tiempo, (refiriéndose) a (Daniel) Rubín de la Borbolla, a Fernando Gamboa, a Miguel Covarrubias y a sus seguidores que fueron Iker Larraruri, a (Mario) Vázquez, (Alfonso) Soto Soria y a la tercera generación que somos gente como Constantino Lameiras o algunos otros".

El movimiento museográfico antes descrito según de Santiago, "no solamente se interrumpió en términos de que hubo una cierta declinación donde hubo programas de carácter educativo, antropológico, que fue el baluarte de la museografía mexicana. Sino que también al variar tan radicalmente de objetivos se convirtió la museografía mexicana en un aspecto de la diplomacia" tal vez cayendo en "la demagogia. Por una parte empresarial y por otra gubernamental. Una demagogia peor que la post-revolucionaria."

Con lo señalado en el párrafo anterior, de Santiago al respecto nos dice que "cada año se crean 50 o 100 museos a lo largo y a lo ancho del país y no funcionan ni meses, a veces (como) parte de una mecánica de giras presidenciales". Un "fenómeno (que) marginó a los museógrafos. A los museógrafos que habían tenido ese desarrollo, esa enseñanza, esa consolidación como un movimiento cultural concomitante a los otros que hemos mencionado y los fueron marginando, salieron de los planes del estado." El exdirector de la ENAP, recuerda que "el propio Gamboa, salió de Bellas Artes y (empezó a trabajar en) Televisa. Iker Larrauri, puso su empresa por su lado. Hay una especie de ruptura fuerte en este sentido."

Pensamos que lo dicho por José de Santiago, vislumbra un panorama desalentador para la actividad museográfica mexicana, por lo que le preguntamos qué falta por hacer o cuál sería el mecanismo para reactivar la museografía mexicana, que a lo mejor no se ha perdido, sino que está estancada en algún momento, en el que no se ha sabido sacar adelante a los museos, descuidando también la interacción público-museo.

A la pregunta hecha anteriormente de Santiago señala: "siento que los museógrafos desaparecieron. Porque los museos no han desaparecido, siempre han proliferado. Quisiera referirme a los museos muy vigentes y muy activos como "Universum". "Universum" es un excelente museo. Pero es una mala copia de otros museos extranjeros, (en Universum) los aparatos se descomponen muy pronto, tienen un problema de mantenimiento muy grave y eso se debe a que no hay museógrafos, a que no ha habido realmente diseño museográfico, sino que hay un diseño de equipamientos museográficos, que es diferente. Equipamientos que grafican o que ejemplifican fenómenos científicos que cubren un objetivo."

Para José de Santiago, "desde el punto de vista educativo, (museos como Universum) cubren una función importante. Pero habría que reconocer que es un museo sin carácter, no habla de nuestro país, de su desarrollo, de una forma de ver el mundo, no tiene puntos de vista mexicanos, no se asume como un museo mexicano, sino como un museo, a secas, de cualquier lugar. Tan es así que se han creado otros a la manera de este y que son "igualitos" en cualquier latitud de la República." Para nuestro entrevistado, "no puede considerarse el museo, como un objeto vendible. Sino que debe considerarse un proyecto cultural, de la comunidad que lo fabrica, y

creo que ahí el museógrafo es el que tiene esa misión. Debería tener esa (idea de) concebir la forma que finalmente es un elemento importantísimo en función de los elementos que constituyen el discurso, por una parte. Pero por otra parte, lo que es la idiosincracia y la manera de pensar del público que produce y que consume ese museo. El museo se hace siempre pensando en el público.”

“En los museos existentes, la museografía se ha quedado estática, no se ha renovado para un público que exige más cada día”. Al respecto José de Santiago afirma que actualmente los museos se enfrentan a “un público que además ya no viene como antes venía, del radio o quizás del cine. Ahora viene de la “tele”, del internet, viene de una cantidad de cosas, de una transformación compleja.”

En ésta época el público también está cambiando, las necesidades de saber, de conocer, de esparcirse en otros ámbitos, son otros, la población está cambiando muy rápidamente. Por lo que preguntamos a de Santiago, cuál sería el perfil del museógrafo ideal. A lo que responde: “Yo los concibo necesariamente como una combinación de humanista-científico. Difícil en absoluto. Pero yo pienso que ahí es donde fallan mucho las cosas. Si nosotros analizamos un caso como el de Miguel Covarrubias, es que era humanista, era una gente involucrada con el conocimiento antropológico, con la apreciación antropológica de las artes, pero al mismo tiempo era un gran artista-diseñador y era un gran científico social. Un hombre que con una capacidad de teorizar y de hacer abstracciones en términos culturales muy complejos, como la artesanía, el arte de Estados Unidos... yo pienso que él es un paradigma.”

También recuerda a gente como “Gabriel Fernández Ledezma. El no tenía la formación científica pero era un gran humanista. Un hombre de una enorme cultura, un artista plástico muy sensible y muy desarrollado, con capacidad de diseño muy grandes. Es muy interesante, Gabriel Fernández Ledezma venía de la carpintería; eso le daba una proyección interesante. Ahora, esta trilogía que le menciono como muy necesaria para la formación de los artistas, perdón para los diseñadores-museógrafos, creo que es algo de lo que es responsable de la universidad, la única instancia que puede pensar en esto es la universidad y probablemente el diseño industrial, la arquitectura, las artes plásticas; con antropología, con el Instituto de Investigaciones Antropológicas, se podría considerar algo de este tipo.”

Cuando habla de la universidad, sabemos que la UNAM atraviesa por un periodo de transformación en este momento, por lo que de Santiago señala que “el problema que tiene la Universidad es que no se ha llegado a la unificación entre las facultades y las dependencias que se necesitarían, estamos muy lejos en muchos sentidos. No nada más físicamente, tampoco hay manera realmente de fraguar proyectos comunes.”

José de Santiago, es un universitario con una larga trayectoria académica y profesional en diversos ámbitos, por lo que le preguntamos cuál era, según él, el futuro de la museografía en México. Para de Santiago "nada puede sustraerse a la incertidumbre que hay, la propia seguridad del país. Estoy seguro que lo que tengamos a estas alturas es un "trasplante" de proyectos extranjeros que serán más baratos y más cómodos de realizar. Como lo son ya algunos museos mexicanos, como el museo "Televisa", es su propuesta. Yo creo que algo así puede pasar: ...la universidad tiene la obligación en ese sentido, que podemos plantear los problemas y comenzar a ver que se puede hacer.... yo diría que la universidad tiene la obligación de hacerlo."

De Santiago, en 1997 centraba todas sus esperanzas de cambio, de desarrollo de la museografía mexicana a partir de proyectos universitarios. Sin embargo no hizo alusión alguna precisamente a una institución que tiene mucho que ver con el resguardo, estudio y exhibición del patrimonio cultural de nuestro país: el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cuando, en la entrevista mencionamos la palabra INAH, recibimos una respuesta muy interesante al respecto: "qué personalidad jurídica tiene un instituto cuando todo mundo supo que no era conveniente el programa de Pavarotti en Chichen (Itza), un instituto que no tiene ninguna personalidad, ningún peso moral, que sus científicos no pueden influir, se usa como un mercado de turismo, como exclusivo, siempre fue un elemento de atracción turística la reconstrucción de zonas arqueológicas, no se puede evitar. Es como convivir con pasado, las culturas autóctonas. Pero como se está viendo en este momento es únicamente eso. Es una forma de privatización."

Arturo Treviño

La siguiente entrevista fue hecha a Arturo Treviño, quien es docente en la Licenciatura en Diseño Industrial de la UNAM. Su formación académica es la de Arquitectura, sin embargo, ha montado exposiciones no solamente museográficas; sino que su experiencia también ha sido enfocada al ámbito de las exposiciones de tipo comercial.

Arturo Treviño nos dice: "Yo creo que otro de los problemas muy frecuentes en la museografía mexicana, es que rara vez se toma con la seriedad y el profesionalismo suficiente al museógrafo y se le da su lugar. Es muy usual..., no es todo de parte de quienes lo contratan. Muchas veces el contratado no sabe darse su lugar y establecer las reglas claras del juego. Pero sí es muy frecuente el que intervengan, que empiecen siendo un museógrafo y terminen siendo diez al concluir una exposición y esto evidentemente diluye las ideas, diluye las intenciones originales de cualquier cosa. Es imposible generar una idea clara, transmitir una idea clara, específica, única; a través de la cabeza de diez (personas), diferentes. "

“Yo creo que faltaría, para mi gusto, formar museógrafos, sobre todo con esa triple visión. La visión de comunicador, la visión de diseñador y la visión de productor. Y además de que tuvieran esas tres condiciones; que tuvieran para mi gusto, de preferencia, esa posibilidad de entender el espacio, de visualizar el espacio. Para mí sería algo importante. A lo mejor lo veo muy parcialmente, muy sesgadamente, desde mi punto de vista de arquitecto.”

Continuando con la idea anteriormente expuesta, nos dice: “También sé que un buen pintor puede ser un excelente museógrafo. Y existen grandes ejemplos en ese sentido: Alfonso Soto Soria es uno de ellos. Iker (Larrauri); Iker tiene la virtud de ser pintor, arquitecto y museógrafo, entonces como que tiene muchas visiones, muchas visiones en una. Pero cuanto más amplia sea la visión del museógrafo, más rica va a ser su producción. A final de cuentas es lo que me parece más importante, que sea rica su producción. ...en cuanto que tenga ideas importantes, qué decir e (ideas) claras, de lo que quiere decir. A final de cuentas las herramientas pueden ser múltiples, pueden ser planas, tridimensionales o lo que fuere, pero sin ideas, no hay nada que hacer.

El entrevistado nos advierte que su enfoque en la museografía es más de arquitecto que de diseñador industrial: “primero el asunto es tener un concepto. Qué enfoque quiero darle al tema a tratar. Desde qué punto de vista quiero tomar y trata el material que voy a exhibir, a exponer.”

Otro asunto nos dice Treviño, “es que me gusta hacer este ejercicio como trabajo de grupo y no como trabajo individual... juntarme con quienes hacen el guión técnico: diseñadores, científicos, quienes sean que elaboren los guiones técnicos, los guiones científicos, y junto con ellos discutir esos posibles enfoques que pudiera tener el trabajo y ver o siempre buscar algo atractivo, que sea retador, que sea poco ortodoxo en todo lo posible.”

Después de una discusión en grupo, Treviño prefiere “cuestionar más que responder, plantear preguntas más que plantear respuestas. Se me hace mucho más interesante para el público. Hablando de tipos de público. Yo siempre busco dirigirme al público infantil y juvenil como un núcleo central porque en la medida en que logre hacer que un niño a o un joven se interesen por el tema o se divierta con el tema estoy seguro que lo lograré con el adulto. Nunca visualizo una exposición dirigida a los adultos, aunque así fuera, aunque para ellos vaya, no me gusta pensar, trabajarlo de esa manera. No me gusta hacer exposiciones que nada más sean de colgar cuadros y punto.”

“Lo hago como enfoque central hacia los niños y jóvenes porque en esa medida yo sé que el esfuerzo para los grandes va a ser entendido, aceptado y divertido. Yo creo que tiene que ser divertido ante todo en una exposición. He hecho exposiciones de tipo de científico, exposiciones de

tipo cultural, antropológico, histórico he hecho algunas, no muchas. Exposiciones comerciales he hecho muchas.”

Arturo Treviño recuerda sus inicios en cuanto a la museografía se refiere: “En ese sentido cuando entré al IMCE (Instituto Mexicano de Comercio Exterior), en los 1970. Yo estaba a cargo del diseño de las exposiciones internacionales del IMCE y estuve a cargo de esa área por cinco años, entonces hicimos exposiciones en todo el mundo y las fui a montar y siempre eran a mi cargo. Yo era responsable de montarlas y de todo lo que pasara o dejara de pasar en ellas.”

En cuanto a su experiencia profesional nos dice “más que resolver algún tipo de problemas, mi enfoque fue cuando hacíamos exposiciones de comercio exterior, el evitar la exposición a base de “stands” que es lo usual en ese tipo de eventos; y más bien presentar a México como país y entonces a todos sus productos como parte de un todo. Mi enfoque siempre fue ese, siempre.”

Arturo Treviño, incursiona en el campo de la museografía tal vez por curiosidad, como el mismo lo dice “por que desde que salí de arquitectura, empecé a hacer trabajo de diseño gráfico, de diseño industrial. En algunos despachos de amigos que me buscaron y por mi cuenta y por gusto realmente es que entré a trabajar así. Empecé a formalizar el trabajo de hacer exposiciones, de trabajar en exposiciones. A raíz de eso, empezaron a salir todo tipo de trabajos de exposiciones de otro tipo, de índole cultural, científico ...era muy divertido. Sobre todo la fase inicial de conceptos, de generar conceptos, es la parte más divertida que tiene tanto la chamba de diseñador industrial como de arquitectura, y de museografía, es la parte.”

También nos habla de los posibles aportes del diseño a la museografía, al respecto nos dice, que “el tener siempre una visión integradora, cualquiera que sea la especialidad del diseñador, al enfrentarse a un problema de museografía, a un problema museográfico específico, siempre lo va a ver con una visión generalizadora en donde tratará de buscar el dar una imagen única al conjunto de elementos que tiene para decir o para hablar hacia el público. El problema de la museografía, la arquitectura, el diseño gráfico y el diseño industrial es en esencia un problema de comunicación.”

Abundando más en el tema de la comunicación Treviño enfatiza que la museografía “es básicamente un problema de comunicación, y lo único que difiere son las herramientas con lo que vas a expresarte. Entonces la cualidad que tiene el pensar que un diseñador va a tomar a su cargo la exposición es que le va a dar siempre un lenguaje elemental, lo va a ver siempre desde un punto de vista elemental, en vez de fragmentarlo.”

En cuanto a las herramientas que tiene el diseño para realizar una exposición museográfica con una visión integral, señala que es necesario: “primero poder visualizar y abstraer los problemas

antes de entrar a la concreción. Antes de entrar a los problemas minúsculos, a los problemas de funcionamiento, problemas de operación. La primera virtud o la primera herramienta con que cuentan los diseñadores es que han sido adiestrados para pensar en abstracto y para pensar entonces globalmente, entonces lo primero que va a hacer es tener estas imágenes, tener estos conceptos muy genéricos; muy grandes, muy globales, como debe de ser el tipo de enfoque que se debe dar.”

Según Treviño, “las siguientes herramientas con las que cuenta el diseñador es el poder hacer planos, poder hacer bocetos, cualquiera que sea la especialidad va a caer en lo mismo en hacer bocetos, traducir de un lenguaje, ese es otro problema de comunicación. Hay varias facetas, varias etapas para hacer una exposición. La primera es la del comunicador. El comunicador como una de las varias (identidades) que se tiene que poner el museógrafo.”

Continúa diciendo “primero, es la de comunicador: que es la de visualizar lo que va a decir y cómo lo va a decir. Qué quiere decir y de qué manera lo quiere decir. Esto, preferentemente, generarlo en un grupo, esta fase es muy importante generarla en grupo con el resto de las personas involucradas en el evento, para que se enriquezca mucho, para que haya mutua retroalimentación, muchos puntos de vista diversos. Escogidos el camino y los modos de decir lo que se quiere decir específicamente, entonces se pone la (identidad) del diseño, específicamente. Aquí viene otra vez toda una fase de conceptualización, pero ya desde el punto de vista de las formas.”

Según Treviño es entonces, cuando, “ya empieza a ser producido aquel lenguaje de conceptos, abstractos, de ideas generales. Ahora tiene que ser traducido en formas específicas, cualquiera que sea su especialidad tiene la facultad o la facilidad de traducirlo al lenguaje de las formas. La ventaja que yo veo, sobre todo en el arquitecto, en relación al diseñador industrial y al diseñador gráfico, es que el arquitecto tiene la facilidad de visualizarlo más en tercera dimensión. A los otros les cuesta más trabajo visualizar la tercera dimensión, al gráfico, sobre todo es al que más trabajo le da visualizar la tercera dimensión.”

Por último, Arturo Treviño hace alusión al espacio, “el espacio en el que va a emular o a desenvolver una persona o que va a envolver una persona. El diseñador industrial trabaja con objetos tridimensionales, pero tradicionalmente son objetos tridimensionales del tamaño de la persona o más chicos que la persona. Entonces tampoco tiene mucho la noción del espacio que envuelve a la gente. Y en eso el arquitecto lleva la delantera, la ventaja, que el arquitecto sí puede visualizar el espacio como una envoltura más grande que la persona, que el individuo. Físicamente me refiero, de tamaño mayor que el individuo. Eso es una ventaja, claro le da una noción de profundidad, de impactos visuales, de perspectivas de esto que los otros no tienen mucho.”

Después de describirnos a grandes rasgos las características del proceso creativo que Arturo Treviño desarrolla en los montajes museográficos, nos habla de algunos aspectos de la comunicación buscada, como resultado de todo este proceso. "Es donde entramos a hablar de aspectos de traducción, a la forma (de traducción). Entonces empezar a dar una respuesta en el diseño de las formas a esos conceptos que se quieren expresar. Cómo voy a expresar tales o cuáles conceptos o mediante formas y para mi gusto, cuanto menos se necesite de la palabra mejor, entre menos texto, es mejor. Cuanto más se logre perceptualmente es mejor porque la comunicación va a ser mucho más a nivel primitivo, a nivel "animal" del espectador y esto implica una comunicación a niveles profundos, a niveles viscerales. Creo que una gran parte del éxito de una exposición está justamente en este impacto sensorial primario, de gusto-disgusto, sensorial, visceral y creo que es algo muy importante. Ya las partes intelectuales, las "intelectualizaciones" que pueden ser de toda índole, cuando se habla de este asunto, que es algo muy de moda frecuente; (también) el hablar de la interacción de las exposiciones interactivas suele, para mi gusto, (ser bastante superficial) o (con) poco conocimiento de lo que dicen."

Cuando Treviño habla de la interacción en ciertos museos, señala "yo creo que hay muchos niveles de interacción, tanto los niveles físicos, tanto los intelectuales,.... físicamente moviendo palancas o jugando con las cosas directamente. Se puede interactuar intelectualmente resolviendo problemas, quizá apretando algunos "botoncitos" no produce mucho, pero sí se está interactuando intelectualmente con el asunto que hay otro nivel. También hay otro nivel más emotivo, de interacción emocional....creo que aquí entra mucho la cuestión ambiental, de cómo se proponen las cosas para que la gente las reciba de modo que se conviertan en experiencias que causan impactos fuertes, impactos profundos. Yo no digo que una u otra (forma de interactuar) sea mejor, que cada uno de estos modos de interactuar sea mejor que otro, yo creo que podemos mezclarlos."

Para "redondear" las ideas antes expuestas sobre la interacción en los museos, Arturo Treviño habla de un punto medular en los museos, en los que desafortunadamente, no se contempla esta acción de reciprocidad público-museo. "Lo más importante es que debemos mezclarlas (las formas de que el público del museo interactúen con la exposición), combinarlas adecuadamente y no caer en monotonías. Cuanto más rica, sea esta diversidad de interacciones, más divertido, más entretenido y más provechoso al final de cuentas. Para la gente puede ser porque existen inclusive mediciones que se han hecho del nivel de retención del público, después de haber estado en alguna exposición. En cuanto a su posibilidad de interactuar o no, en cuanto más intelectual es la interacción o menos exista de cualquier tipo la interacción, cuanto más pasivo sea el individuo, la retención es mucho menor."

Continuando con la idea anterior, Treviño nos dice que: "cuando más se asocia la interacción con emociones o actividad física, la asociación con los mensajes es más permanente, dura más en la gente. Todo este diseño de las formas, se traducen en tener que producirlas y otra vez la herramienta del diseñador es saber cómo producirlas. Tienen el enfrentamiento para saber cómo producir, convertir en objetos finalmente todos esas ideas de diseño, esos objetos llegarlos a convertir en objetos que funcionen adecuadamente. Que funcionen adecuadamente desde el punto de vista de su estructura, de sus colores, de su percepción, de su seguridad, de su facilidad de instalación, de su economía, ya todos los aspectos que uno le pueda (dar, incluyendo) su mantenimiento. Todas estas cosas, (al) diseñador, (se) le facilita el poderlas visualizar con antelación y no cometer tantos errores como un artesano haría."

Para Arturo Treviño: "El diseñador funciona a base de haber primero previsto en abstracto las cosas y preveer todos los problemas con los que se quiere enfrentar y después hasta llegar a su realización."

Sin lugar a dudas el arquitecto Treviño ha sintetizado de una manera, por demás clara todo el complejo proceso museográfico. Consideramos que es importante resaltar, que este conocimiento es producto no sólo de su experiencia profesional, sino de su formación académica, primero como arquitecto y después como diseñador (aunque el mismo no se considere como tal). Sin embargo, le expresamos una duda más. Por qué los diseñadores no han incursionado más en el campo de la museografía, a lo cual nos respondió lo siguiente:

"Pues quizá por falta de incentivo, de conocimiento de que existe la museografía. No es muy frecuente que se les dé, a los diseñadores, que se abra este campo. Por ejemplo aquí mi experiencia es que a los diseñadores industriales se les abre mucho el campo de lo comercial. Los "stands", los famosos "stands" las ferias es la parte en la que más interacción tienen los diseñadores industriales y los gráficos con este segmento de lo que serían las exposiciones. Pero es un segmento muy limitado y muy encasillado en patrones. Estos patrones de pensar que una exposición es una serie de "stands", es una visión bastante limitada, acartonada de la mercadotecnia, de la venta de espacios y la manipulación de comercialización que se hace de estos eventos. Entonces la mayoría de la gente lo acepta como dado, no lo interroga. No lo cuestiona. A eso se limita, ahí se queda el trabajo y se acepta como dado y creo que lo más frecuente es que no se puede hacer mucho aunque uno quisiera, cuando lo invitan a uno a un trabajo de ese estilo, pero cuando se llega a dar el caso de que una gente tiene la posibilidad de diseñarla en su totalidad de intervenir desde la planeación de una exposición, también entra con la misma idea, la misma idea fragmentada y no se cuestiona la posibilidad de hacerlo de otra manera.."

Desde hace 28 años, aproximadamente, Treviño ha trabajado en diversos proyectos museográficos, le preguntamos qué ha cambiado entre los vínculos entre el diseño, la arquitectura y la museografía, a lo cual nos responde: "En esencia no ha cambiado nada. Ha cambiado la tecnología, pero la vinculación o la relación de las especialidades no ha habido mayor cambio, a mi juicio."

Finalmente, le preguntamos sobre su punto de vista acerca del futuro de la museografía en México. Treviño nos dice: "Yo creo que hay museógrafos buenos en México, hay una buena tradición, aunque muy pequeñita, pero creo que hay 7 (con) una buena tradición de museógrafos en México. No tan en el buen sentido de la palabra, con mucho ingenio que ha logrado darle a la museografía en México, un buen carácter y un buen nivel nacional e internacional. Yo no siento que haya estancamiento en la museografía en México."

Héctor Rivero Borrel

Héctor Rivero Borrel es diseñador industrial, al igual que Arturo Treviño su experiencia profesional ha estado relacionada con los montajes de "stands" comerciales al principio de su carrera; después su trayectoria ha continuado en la dirección de un museo privado de la Ciudad de México.

En opinión de Héctor Rivero Borrel, "aquí en México, creo que pensar en Diseño Industrial es básicamente enfocarse en el diseño de un producto, (de) bienes de consumo. Esto hace que muy poca gente, que unos pocos locos estén metidos en el medio, en el mundo del museo. Y eso hace también que haya poca bibliografía vista con estos ojos de diseñador industrial. "

Rivero Borrel toca un punto muy interesante, la disposición de libros en México relacionados con la museografía: " si bien no encuentra uno esta bibliografía como tal, así como hay una serie de libros de los que puedo uno extraer de ellos cosas. Un libro de iluminación para museos? No, busquen un libro de iluminación en Arquitectura, o de iluminación en fotografía, en fin, iluminación en teatro. Creo que ahí sí uno va encontrar elementos que uno los haga incidir en la museografía y busquen algo que tenga valor dentro de la museografía. "

"De principios de los sesenta a la fecha se ha presentado un crecimiento exponencial verdaderamente impresionante. Pero esto no justifica que haya el "experto en iluminación de museos. Hay sí, expertos que se dedican a iluminar espacios en arquitectura y dentro de esos

encuentra uno a la persona que sí tiene más experiencia en museos.” Rivero Borrel nos ha mencionado varios ejemplos sobre la búsqueda de información, y nos ha dicho que es factible buscar información relacionado con otras disciplinas; pero que puede ser aplicada a la resolución de problemas relacionados con la museografía.

En el transcurso de la entrevista Rivero Borrel nos comenta que desde que estaba estudiando la licenciatura se interesó en aquellas materias dirigidas al diseño de exposiciones, no precisamente museográficas, sino exposiciones comerciales. Después estudió la Maestría en Museografía en la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía del INAH.

Estando ya en la Maestría en Museografía Rivero Borrel es invitado a colaborar en proyectos de exposiciones museográficas de instituciones bancarias, es entonces cuando conoce el mundo del arte; tal vez un campo un tanto novedoso para un diseñador.

Rivero Borrel recuerda sus inicios en la museografía, “era principios de los ochenta, finales de los setenta, había enormes carencias de tecnología. Entonces todo lo teníamos que suplir. Viendo que si no había reflectores de tal tipo. A un foco de tal le poníamos una capucha de papel aluminio, y ya con eso lo convertíamos. En fin, creo que también dentro de las ventajas del medio, es no verlo como problema. Le permite a uno desarrollar creatividad de sustitución cuando uno no tiene acceso al “satisfactor” exacto. Creo que esa era la problemática de ese entonces.”

“A veces para solucionar problemas de techos a gran altura, nosotros le hacíamos adaptaciones a la lámpara para que llegara, para que tuvieran una altura más lógica, con los mismos elementos que las fábricas producían. Después ya los empezaron a producir ellos y a vender así. Pero en un principio nosotros éramos los que hacíamos el diseño que adaptaba y había que hacerlo personalmente.”

Héctor Rivero B., considera que los diseñadores industriales “somos medio inventores, digamos, yo creo que es parte de la formación que tiene un diseñador industrial de poder analizar un proyecto verdaderamente, desmenuzarlo completamente y encontrar, gracias a éste análisis una forma de solución. Yo creo que es una de las grandes ventajas como egresado de una carrera de diseño. Tiene uno un entrenamiento intelectual, para el raciocinio para una metodología que no en todas las carreras se recibe.”

El entrevistado, considera que esas ventajas de formación van más allá “no sólo es el espacio de exposición, hay una serie de problemas de comunicación que el arquitecto no maneja, del diseño gráfico que el arquitecto no maneja, en fin. Yo creo que la gran perspectiva a nivel de materiales que un diseñador industrial debe conocer nos da una ventaja.”

Esta opinión, sin duda lo ha llevado a provocar polémica entre los propios museógrafos, “llegué a tener discusiones enormes con museógrafos tradicionalistas. Yo llegaba a afirmar que el diseñador industrial para llegar a ser museógrafo, era el que tenía más elementos académicos para resolver los problemas de museografía. Por supuesto que a los arquitectos no les cayó nada en gracia que yo afirmara eso. Pero sigo estando convencido. Yo creo que verdaderamente uno como diseñador tiene este abanico muy amplio de herramientas que no ofrece la pintura, el arte, otras carreras.”

Hasta aquí, hemos explorado cuatro puntos de vista aparentemente diferentes. Sin duda nuestros cuatro entrevistados han coincidido en varios puntos que son importantes:

- 1) Que un museógrafo , debe tener una visión amplia, producto de su formación o conocimiento de otras disciplinas como la arquitectura, las artes plásticas, el diseño industrial, el diseño gráfico, entre otras.
- 2) Que ser museógrafo en la actualidad no sólo implica el colocar los objetos, sino estar conscientes de que esos objetos, van a ser observados y aprehendidos por personas. Por lo que la colocación, el proceso museográfico implica también estar al tanto de la distribución espacial, iluminación, etc.; es decir, de diversos factores que van a afectar la apreciación de los visitantes.
- 3) También se coincidió en que los procesos museográficos son casuísticos, y que por lo tanto, la museografía no responde a “fórmulas” aplicables a todos los casos.
- 4) Los cuatro entrevistados, han coincidido en la necesidad de nuevas propuestas, por parte de profesionales interesados en la museografía. Estas nuevas propuestas deben estar encaminadas al *proceso de comunicación* en los museos.
- 5) El punto anterior, está relacionado a su vez con la percepción de los visitantes del museo. Es decir, se deben de buscar nuevos mecanismos que “impacten”, que atraigan al visitante, para que la exposición pueda dejar en ellos, parte del conocimiento que se desea transmitir.
- 6) También coincidieron en que el criterio ergonómico ha quedado relegado del proceso museográfico. A pesar de que los visitantes, el público, tiene un papel importante en los museos.
- 7) Han coincidido en que se deben de abordar los problemas museográficos como un todo. En el peligro de parcializar los problemas museográficos. Algo, también lo han admitido, muy difícil de hacer, porque las exposiciones conllevan un sin número de variables que sino imposible, si son difíciles de controlar.

Estas entrevistas, nos han ayudado a reafirmar la importancia del papel de los diseñadores industriales en los problemas que enfrenta la museografía. Coincidimos totalmente en observar de manera global los problemas que plantean las exposiciones, por lo que en este estudio queremos enfocar nuestras observaciones al problema del proceso de comunicación en los museos.

OBJETIVOS E HIPOTESIS

A partir de una revisión de los antecedentes, entrevistas a diseñadores anteriormente realizadas y observaciones planteamos el siguiente

1.3 OBJETIVO GENERAL

Determinar qué niveles de conocimiento ambiental inciden dentro del proceso de comunicación museográfica y cómo actúan cada uno de ellos en el visitante del museo.

1.4 OBJETIVO PARTICULAR

Establecer cuándo y cómo influye el conocimiento ambiental en el proceso de comunicación museográfica

1.5 HIPOTESIS GENERAL

El Museo Nacional de Antropología es un espacio arquitectónico diseñado y construido para resguardar, estudiar y exhibir objetos relacionados con la cultura mexicana. En él es posible establecer diferentes niveles generales de comunicación que están enlazados entre sí.

El edificio construido para albergar un museo aporta pocas características reconocibles por sus pocos visitantes recurrentes, para poder "moverse" en él. Además, ofrece a sus visitantes varias salas de exhibición en las que el proceso de comunicación museográfica queda interrumpido debido a varios factores del entorno.

Por lo que si el(los) mecanismos por el(los) cual se lleva(n) a cabo los procesos de comunicación en el museo falla(n), se dificulta la visita del usuario y por lo tanto la posibilidad de disfrutar este espacio. De tal forma que nuestra hipótesis será:

Es posible mejorar el proceso comunicativo museográfico, con el diseño de un programa señalético para el museo.

MARCO TEORICO

En los *capítulos 2 y 3* abordaremos la parte teórica del proceso comunicativo en los museos; para lo cual hemos decidido hacer un análisis del mismo desde diversos puntos de vista, pues pensamos es la manera adecuada de entender globalmente este problema.

Por lo anteriormente escrito, en primer lugar hemos consultado diversas obras que nos hablan de la transformación histórica que han sufrido los museos en México, hasta llegar al espacio arquitectónico que nos interesa especialmente: El Museo Nacional de Antropología.

En segundo lugar acudido a diversas disciplinas para obtener una base teórica de lo que implicaría el estudio de los niveles de conocimiento ambiental y los procesos de comunicación en los museos. Hemos recurrido a la Museología, a la Psicología Ambiental, a la Ergonomía, al Diseño, para armar un modelo analítico que satisfaga la comprensión de las variables más importantes de estos procesos.

**CAPITULO 2:
ANTECEDENTES HISTORICOS DEL MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGIA.**

A continuación retomaremos algunos antecedentes históricos de lo que en la actualidad es el Museo Nacional de Antropología, lo que se presenta a continuación es un resumen de algunos sucesos relacionados con su creación. Destacaremos aquellos en los que las circunstancias y necesidades de exposición de los objetos nos podrían remitir a soluciones desde el campo del diseño. Una idea que si se analiza no es del todo descabellada.

Pero hablar de museos no es sólo mencionar colecciones e inauguraciones, o hacer inventarios de objetos curiosos. Hablar de ellos es precisar el laberinto de políticas culturales, estudiar los alcances del quehacer científico y, muy especialmente, adentrarse en un ramillete de actitudes de cada época que nos permiten atisbar la compleja relación existente entre la sociedad y sus mediadores culturales. Es decir, en este proceso de desarrollo que han sufrido los museos mexicanos hasta nuestros días, no sólo se ve reflejado el interés de aquellos estudiosos por dar a conocer parte del patrimonio tangible de la nación, también se ven reflejados aquellos intereses de destacar cierta "mirada" a partir de su exposición.¹⁶

Por lo tanto, al hacer esta revisión de algunos acontecimientos que históricamente han marcado la evolución de los museos en México, pretendemos llamar la atención sobre aquellos hechos que han definido la manera en que han sido concebidos este tipo de recintos hasta nuestros días; esto implica no sólo el interés de reunir, estudiar y después exhibir objetos, sino también la solución que se ha decidido para mostrar estos objetos, al público: los edificios, los muebles utilizados para las exhibiciones, las decisiones tomadas para los recintos museográficos y sus implicaciones etc.

Lo anteriormente escrito aporta posibles respuestas al por qué de la situación actual de los museos en México. Al por qué algunos museos muestran determinada solución en la utilización del espacio arquitectónico y museográfico. A partir de esta revisión histórica, pretendemos comprender cuáles han sido las metas de aquellos que han tenido en sus manos la decisión de crear los museos en México.

Si bien lo que presentamos es una revisión general, hemos tratado de seleccionar aquellos acontecimientos históricos que han marcado la evolución y desarrollo del quehacer museográfico mexicano.

¹⁶ Cf. CORDOVA, Carlos A.; *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis, ENAH, 1993

2.1 El coleccionismo en México.

Como un acercamiento a lo que son los museos en México, habría que analizar en primer lugar el significado del «coleccionismo» entre los antiguos mexicanos, por que si acaso se manifestó esa tendencia, fue obviamente algo muy diferente a lo que por ello entendían los europeos. Se habla por ejemplo, de los célebres «tesoros» que supuestamente pasaban de un gobernante a otro, la acumulación de ofrendas, la conciencia histórica que tanto se manifestaba, el ordenamiento y la clasificación de algunos reinos de la naturaleza.¹⁷

El catálogo del Museo de Historia Natural de la Ciudad de México resume admirablemente los logros alcanzados por la herbolaria mexicana y los «museos» vivos donde se le cultivaba en todo sentido: «Sin lugar a dudas, fue en el conocimiento botánico y zoológico -y justamente en ese orden- en el que los antiguos mexicanos poseyeron un nivel que puede calificarse de extraordinario. Tanto mayas como mexicas llegaron a establecer no sólo lógicas y descriptivas nomenclaturas botánica y zoológica, sino también, en cierta forma, una elegante aproximación de agrupación sistemática a nivel de lo que hoy consideramos categoría taxonómica en ambos reinos». ¹⁸

Por lo anterior nos podemos dar cuenta de que los indígenas, antes de la conquista española, practicaban el coleccionismo con un cierto fin simbólico, pero también con un método bien definido de lo que querían lograr teniendo un muestrario de todo lo existente a su alrededor. De esta forma evidenciaron también lo avanzado de sus métodos de ordenamiento, mantenimiento, exhibición y conservación de todo cuanto tuvieron bajo sus cuidados.

Podría decirse que el origen del museo ya como un lugar destinado para reunir colecciones puede remontarse hasta la conquista del Imperio Mexicano, cuando los reyes de España se propusieron reparar hasta donde fuera posible la obra de destrucción de la ignorancia y el fanatismo hiciera en los monumentos y escrituras de la antigüedad. No sólo mandaron recoger los documentos que aún pudiesen encontrarse, sino que nombraron cronistas que reconstruyesen la historia de América. Inspirados en ese noble impulso, los virreyes de la Nueva España en ese entonces se propusieron reunir en el Archivo del Virreinato todo lo que se juzgaba de interés para tal objeto.¹⁹

¹⁷ Cf. FERNANDEZ, Miguel A.; *Historia de los museos de México*, Ed. Promotora de comercialización directa, México, 1988

¹⁸ *ibid*

¹⁹ *ibid*

2.2 Los museos en México

Fue el virrey don Pedro de Cebrián y Agustín, Conde de Fuen-Clara, quien mandó confiscar en 1743 la colección de antigüedades formada por el explorador milanés don Lorenzo de Boturini y Benaduci; después el virrey don Antonio de Bucareli ordenó que todos los documentos que se tenían coleccionados en el Archivo, inclusive los de Boturini pasaran a la Real Universidad «como lugar más a propósito para el uso de sus noticias» donde fueron instalados en el local de la biblioteca. Es en este momento cuando se empieza a concebir el primitivo Museo Nacional de México, hacia 1774.²⁰

Durante estos siglos, los términos gabinetes y museos se confunden y alternan. Cómo y cuando surge la idea de un museo público es también algo difícil de precisar. A fines del siglo XVIII, Clavijero, Constanzó, José de Gálvez, Longinos y otros ya alimentaban el germen de un museo abierto a ciertos sectores.²¹

Siguiendo las pistas del surgimiento de los museos en México, encontramos que en 1787 llegó a Madrid una comisión de naturalistas enviada por Carlos III para estudiar y coleccionar las plantas, animales y minerales de la Nueva España, con el principal objeto de completar e ilustrar los manuscritos y dibujos del Dr. Francisco Hernández, "protomédico" de Felipe II, que había estado aquí 7 años a partir de 1570. Todos los ejemplares estudiados habían de ser reunidos en la capital, para que de aquí debían ser enviados a España.²²

Como resultado de esos trabajos, en abril de 1790 el naturalista don José Longinos Martínez, miembro de la expedición científica, empezó a establecer un Museo de Historia Natural²³ el cual se abrió el 25 de agosto del mismo año, con motivo de la proclamación de Carlos IV, en una de las Casas de Gobierno ubicada en la antigua Calle de Plateros.²⁴

El museo de la calle de Plateros comprendía veinticuatro estantes en los que se mostraban libros, ejemplares minerales, vegetales y animales, varias piezas anatómicas en cera y algunos aparatos científicos. Este gabinete-museo tendría una creciente popularidad entre la sociedad ilustrada y despertó la imaginación del coleccionismo erudito.²⁵

²⁰ *ibid*

²¹ *ibid*

²² *ibid*

²³ Este hecho es considerado por Miguel A. Fernández (1988) como el posible surgimiento del primer museo en México, aunque podemos encontrar algunas diferencias entre varios de los especialistas sobre el tema. El mismo autor cita a José Montes de Oca, que en su libro "Los Museos de la República Mexicana", editado hace más de medio siglo, afirma que el gabinete de Longinos debe ser considerado como el primer eslabón del Posterior Museo Nacional Mexicano

²⁴ *ibid*

²⁵ Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis, ENAH, México, 1993

El museo de la calle de Plateros no era tan grande, pero pese a ello, estaba cuidadosamente organizado: cada planta contaba con información acerca de su nombre en latín, español y lengua indígena, así como sus usos en medicina e industria. El coleccionismo novohispano surgió del interés por la Historia Natural y constituyó esta valiosa institución que durante un siglo resultó lo más selecto del Museo Nacional, muy por encima de la naciente apreciación por las colecciones históricas y arqueológicas. Sin embargo, lo destacable de esta acción, es la información que se daba de cada planta, y por supuesto, el énfasis que se puso en organizar esta exhibición.²⁶

Si desde Carlos de Sigüenza y Góngora se venía gestando la valoración del objeto arqueológico en la construcción del saber prehispánico, el verdadero ideólogo de esta recuperación sería el también jesuita Francisco Xavier Clavijero, quien desde 1780 le pedía a la Universidad: "Yo espero que vosotros, que sois en ese reino los custodios de la ciencia, tratareis de conservar los restos de las antigüedades de nuestra patria, formando en el magnífico edificio de la Universidad, un museo no menos útil que curioso, en donde se recojan las estatuas antiguas que se conservan o que se vayan descubriendo en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otros objetos semejantes, las pinturas mexicanas esparcidas por varias partes y, sobre todo, los manuscritos, así de los misioneros y otros antiguos españoles, como de los mismos indios, que se hallan en las librerías de algunos monasterios, de donde se podrán sacar copias antes que los consuma la polilla o se pierdan por alguna otra desgracia. Lo que hace pocos años hizo un curioso y erudito extranjero (el caballero Boturini) nos indica lo que podrían hacer nuestros compatriotas, si a la diligencia y cuerda industria unieran aquella prudencia que se necesita para sacar esta clase de documentos de manos de los indios".²⁷

Otro virrey, el Segundo Conde de Revilla Gigedo, dispuso que las piedras arqueológicas que en 1790 se descubrieron en el subsuelo de la Plaza Mayor de México, al hacerse la nivelación de ésta, se trasladaron a la Universidad y se hizo un estudio especial de ellas, excepto del gran monolito del Calendario Azteca, que a petición de los comisarios de la "fábrica" de Catedral, Don José Uribe y don Juan J. Gamboa, se colocó al pie de la torre oeste del mencionado templo.²⁸

Hasta etapa podemos apreciar que lo más importante era hacer una «colección» de objeto de valor que fueran representativos de la Nueva España, la bibliografía revisada enfatiza mucho el afán de tener ejemplares de las «cosas curiosas, bellas e interesantes» de las tierras conquistadas. No se observa para entonces la idea o concepción de cómo debería ser dispuesto el museo.

²⁶ *ibid*

²⁷ *ibid*

²⁸ Cf. FERNANDEZ, Miguel A.; *Historia de los museos de México*, Ed. Promotora de comercialización directa, México, 1988

Este es el tono colonial a finales del siglo XVIII. El profundo cambio de mentalidades en lo colectivo hacía notoria la influencia de las ideas modernas. Existe una nueva sensibilidad que interroga a la realidad natural y social con nuevos instrumentos de juicio. El cambio de imágenes es evidente. Es en este espacio intelectual de finales de la Colonia cuando se dictan las primeras iniciativas oficiales para la conservación y el estudio de las antigüedades mexicanas.²⁹

Al consumarse la Independencia, el primer Gobierno quiso dedicar más su atención al embrionario Museo, y comenzó a dar algunos pasos en ese sentido. Al efecto, de la extinta Secretaría del Interior, del Virreinato, se trasladaron el 21 de febrero de 1821, al Supremo Ministerio de Estado y del Despacho de Relaciones Interiores y Exteriores, todos los papeles que ahí se guardaban y que luego se pidió fuesen enviados a España.³⁰

En este periodo también ocurre un hecho por demás interesante para la museografía relacionada no solamente con nuestro país, sino mundial: la primera exposición internacional sobre la cultura de México. Esta exposición se tituló "México Moderno" y fue obra del inglés William Bullock, en 1824. La exposición es descrita de la siguiente manera por Fernández (1988): "además de iluminación cenital, sus muros estaban pintados con un enorme paisaje del Valle de México, y en el grabado (en el cual se basa esta descripción) se puede apreciar el guía mexicano ataviado como tal y que en realidad quedaba reducido a ser una pieza decorativa más".

En la exposición montada por Bullock, en "las vitrinas y capelos sobre las 2 mesas, quedaban encerradas esculturas coloniales, mientras una imaginativa museografía para la época, reproducía una choza indígena con todo y arbustos. La escena fue grabada e impresa por Agostino Aglio, aquel que también dejara su huella en la obra de Lord Kingsborough". Esta descripción es de una de las ilustraciones del catálogo que Bullock imprimiera para su exposición.

¿Quién era William Bullock? Bullock es considerado como el primer promotor del arte mexicano en Inglaterra, junto con su hijo, dibujante y pintor, visitó diversos puntos del territorio nacional hacia 1822. Como datos interesantes sobre este personaje inglés se dice que llevó a cabo dos importantes trabajos de divulgación. El primero: la publicación de su libro "Six Months. Residence and travels in Mexico, with plates and maps», editado en Londres en 1824. El segundo, montar en ese mismo año la primera exposición de piezas mexicanas en el extranjero, utilizando para este fin el Egyptian Hall en Londres, construido por él mismo en el corazón de Picadilly y con una fachada lo suficientemente atractiva para hacer de su museo un negocio redituable.

²⁹Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis, ENAH, México, 1993

³⁰ Cf. FERNANDEZ, Miguel A.; *Historia de los museos de México*, Ed. Promotora de comercialización directa, México, 1988

Si bien el Sr. Bullock consideraba sobre todo su museo más que un proyecto pedagógico, un negocio; el gran mérito que encierra la exposición antes descrita es la forma en que fue montada la exposición. Logró atraer la atención de los londinenses, tal vez de una manera curiosa, pero que dio resultado. Otras piezas prehispánicas que puso en exhibición fueron las copias del Calendario Azteca, de la Piedra de Tizoc, y de la Coatlicue, algunas especies botánicas, aves disecadas, algunos utensilios de la época y... un «mexicano vivo» ataviado a la usanza «típica» del país. Bullock recurrió también al artista italiano Agostino Aglio, quien colaboró también con Lord Kinsborough en la edición de *Antiquities of Mexico*.³¹

Según la opinión de Córdova (1993:40) la descripción de este evento resulta clarificante acerca del sentido que lo arqueológico producía en lo imaginario de la época. La exposición constaba de dos partes: en la planta baja se mostraban representaciones precolombinas y en el primer piso un diorama relativo a la vida indígena del Altiplano (disposición que recuerda mucho la que tiene el actual Museo Nacional de Antropología). Las pretensiones eran exóticas. La reproducción de la Piedra del Sol dominaba la sala de antigüedades, aún cuando era sostenida por dos columnas neo-egipcias. Tal como ocurre actualmente, la figura de Coatlicue estaba montada sobre una base que magnificaba su altura, haciéndola más grande e impresionante al resaltar sus dimensiones. A lo largo de la sala existía una infinidad de objetos de diversos materiales sin sentido (la parte arqueológica constaba de reproducciones de papel maché junto con piezas de barro). Cerraba la muestra una curiosa alegoría: una gigantesca serpiente enroscada de cartón tenía entre sus fauces el rostro de una joven en el momento de ser engullida. Esta metáfora de la barbarie azteca inventada por Bullock (que debió haber provocado más de un desmayo entre las damas británicas) era la tónica de la exposición. (Cf. *Ilustración 1, "México Moderno"*)³²

La sección destinada a la etnografía del altiplano no era menos interesante. Se iniciaba con una vista del Valle de México y del castillo de Chapultepec rodeado de montañas. Para darle un mayor realismo a la escena, Bullock instaló un jardín mexicano y una choza frente al paisaje. En la cabaña durante las horas hábiles vivía un indígena de nombre José Cayetano Ponce. Este "indio" según algunas versiones, hablaba español, inglés y un "poquito de italiano", respondía atentamente a las preguntas del público acerca de la ecléctica mezcla de cestas de mimbre, sillas de charrería, juguetes de madera y piezas de plata expuestas. Extraña colección de objetos asociados que se sostenían más en el exotismo morboso y su acercamiento con lo extraño, más que por su acercamiento antropológico a los usos y costumbre reales del país.³³

³¹ *ibid.*

³² Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, 1993

³³ *ibid.*



Ilustración 1. *"México Moderno"*. Reproducción de la escena grabada e impresa por el conocido Agostino Aglio. Esta vista es una de las ilustraciones del Catálogo que Bullock imprimiera para su exposición. Fuente: Cf. FERNANDEZ, Miguel A.; *Historia de los museos de México*, Ed. Promotora de comercialización directa, México, 1988

Independientemente de lo anacrónicamente discutible de la exposición de 1824, los méritos de Bullock son varios: resultó pionero en el descubrimiento del público. Durante muchos años los museos mexicanos se pensaron más como bodegas (conservatorios) y lugares de exhibición (gabinets) que como sitios donde el público tuviera algo que mirar. Sería casi cien años más tarde en que el público comenzara a ser una preocupación museológica de primer orden.

En segundo término, fue Bullock quien descubrió las posibilidades de alegoría espectacular del objeto prehispánico. Lejos de mostrar algún interés por el conocimiento científico, el británico mostró estos objetos como obras de arte de un extraño mundo, logrando perversas y efectivas combinaciones entre ellos. Por otra parte mostró una novedosa incorporación de lo etnológico en la vida cotidiana; por fuera de la notoria tomada de pelo del indígena Ponce, el público reconocía lo humano en lo humano. Bullock logró imprimirle espectacularidad al reconocimiento colectivo de otras formas de cultura.³⁴

Según los datos registrados del acontecimiento descrito en párrafos anteriores, podría hacerse otra lectura de lo sucedido en la capital londinense. Sin lugar a dudas, el objeto (la exhibición sobre México) se encuentra atrapado en la sustitución periódica de códigos. Las connotaciones válidas para los usuarios originales, se han deformado hasta el extremo de convertirlos en objetos de contemplación. Esta es la razón por la que el lenguaje museográfico podría ser peligrosamente simplificador e impositivo, dado que su intención puede ser la distorsión de las formas pasadas en una lectura ficticia.³⁵

Retomando los hechos ocurridos en México, mediante un acuerdo del 18 de marzo de 1825 dictado por el Presidente de la República, el Gral. Guadalupe Victoria por conducto del Ministro Lucas Alamán, la creación del Museo hubo de formalizarse definitivamente. Tal acuerdo dirigido al Rector de la Universidad, ordenaba que se formase «un Museo Nacional» con las antigüedades que ahí existían y otras que se guardaban en distintos lugares de la capital; a ese fin, debería de destinarse uno de los salones del instituto universitario, «erogándose por cuenta del Gobierno Supremo los gastos necesarios para estantes, cerraduras, custodia del Museo, etc.» y que una vez designado el local, se avisase al Ministerio de Relaciones para comisionar personal que se encargara de la organización.

Fue Don Ignacio de Cubas a quien comisionó el Sr. Alamán para que «procurase cuantas obras de estatuaría y piedras esculpidas por la gentilidad de este país pudieran colectarse, para el Museo»; al propio tiempo se dirigió una invitación a los gobiernos de las provincias para que contribuyesen con objetos que pudieran enriquecerlo, invitación que fue bien acogida; para la

³⁴ *ibid*

colocación de todo, la Universidad cedió un salón «donde se determinó formar estantes». La estatua ecuestre de Carlos IV, hecha en 31 de mayo de 1824, se quitó de la Plaza de la Constitución para trasladarla al patio de la Universidad, constituyó a su vez una simple pieza de museo.³⁶

En esta etapa observamos ya la designación de un lugar específico para el museo, inclusive la gente encargada de su formación empieza a preocuparse de cómo exhibir las piezas y de hacer más investigaciones para incrementar el patrimonio del museo. Sin embargo, estos buenos deseos de la creación de un museo no van a prosperar, como lo observaremos más adelante.

Antes de terminar 1825, se nombró conservador del Museo al Dr. Don Isidro Ignacio de Icaza, Caballero de Carlos III y Maestro de Ceremonias de la corte del Emperador Iturbide. Se considera que fue el primer director, y a quien don Ignacio de Cubas hizo formal entrega de todos los objetos reunidos.

El Sr. Icaza formuló, por orden del Presidente de la República, el primer reglamento, con fecha 3 de Mayo de 1826. Este se dividía en 3 partes: «Objetos del Museo», «Uso del Museo» y «Empleados», divididas en 14 capítulos y una nota explicativa al final.³⁷

Conforme a tal reglamentación, el establecimiento se denominaría «Museo Nacional Mexicano»; reuniría y conservaría cuanto pudiera «dar el más exacto conocimiento de nuestro país, en orden de población primitiva, origen y progresos en ciencias y artes, religión y costumbres de sus habitantes, producciones naturales y propiedades de su suelo y clima»; ennumeraba los objetos que deberían coleccionarse; creaba, además de la plaza de director, dos profesores (uno de «antigüedades» y otro «de historia natural»), y las plazas de un dibujante, con su auxiliar, un oficial-contador, dos escribientes, un portero y los mozos necesarios, exponía el funcionamiento administrativo, y la nota final proponía el modo de hacer dividir las instalaciones y de proveer de fondos al Museo.

Por su Parte, Lucas Alamán, como Ministro de Relaciones Interiores y Exteriores del Gobierno de Anastasio Bustamante, redactó en Febrero de 1830 un Iniciativa para la Administración del Museo y Jardín Botánico, entre otras consideraciones la 7a, se refiere al lugar que ocuparía el museo: «Se destinará desde luego para local del establecimiento el edificio que haya disponible y sea más a propósito de los de la Federación a temporalidades».³⁸

³⁵ ibid

³⁶ Cf. FERNANDEZ Miguel A.; *Historia de los museos de México*, Ed. Promotora de Comercialización directa, México, 1988

³⁷ ibid

Precisamente este último punto referido a un edificio «disponible» para el museo, continuaba siendo uno de los obstáculos insalvables. Desde 1829 el Presidente Guerrero había ordenado que el museo fuera trasladado al ex-Colegio Mayor de Santos, y Bustamante, a la sazón vicepresidente de la República, consideró más práctico asignar como una nueva sede de la institución el edificio de la ex-Inquisición. Asimismo fue a principios de este siglo XIX, cuando la colección de objetos que formaría parte del Museo Nacional Mexicano fue incrementándose. Igualmente, en 1831 se plantea la posibilidad de fusionar el museo y la Academia de San Carlos. Pero, a pesar del manifiesto interés oficial, estas proposiciones no fueron atendidas.

El Museo formalmente había sido fundado el 18 de Marzo de 1825, mas como su existencia no estaba sancionada por la ley, propiamente nació por decreto el 21 de noviembre de 1831, expedido por el Congreso Nacional, y promulgado por el Vicepresidente de la República en funciones, Gral. de Anastasio Bustamante. El decreto, compuesto de 16 artículos, dividía el establecimiento en 3 ramas: «antigüedades, productos de industria, historia natural y jardín botánico».

Esta promoción tenía dos claras intenciones: en lo externo, se deseaba la creación de un museo que prestigiara al régimen, bajo el influjo de la creación de los grandes museo nacionales en Europa y en lo interno, la justificación ideológica era la formación de un medio de educación popular, donde se mostrar el pasado propio y la grandeza de la raíz americana.³⁹

En Marzo de 1831, el Vicepresidente de la República, Gral. Anastasio Bustamante, comisionó por conducto del Secretaria de Relaciones, Alamán, a Don. Pablo de la Llave «para que en unión del Sr. Conservador del Museo Nacional» se dedicara «al arreglo y dirección de este establecimiento», el Conservador propuso a pocos días, de acuerdo con el mencionado Señor de la Llave, que se pusiera a su disposición el edificio de la ex-Inquisición para que se formara en él -decía la solicitud- una galería en que se demostraran al público, no sólo los 3 ramos de antigüedades, de productos de industria e historia natural, sino también la Academia de las Nobles Artes. En Mayo de ese mismo año se expidió el decreto que autorizaba el traslado del Museo y de la Academia al mencionado edificio; se llegaron a hacer algunos preparativos y hasta se fijó un complemento del presupuesto del Museo; pero como la ex-Inquisición estaba ocupada por la Compañía Lancasteriana y por el Cuerpo de Inválidos, el cambio se aplazó hasta que estas instituciones la desocuparon.

Fue hasta el 21 de noviembre de 1831, cuando el acuerdo del presidente Victoria, enviado al rector de la Universidad seis años antes, cobró verdadera vigencia mediante el decreto emitido por

³⁸ ibid

el gobierno de Bustamante y sancionado por el Congreso. La fundación del Museo Nacional Mexicano fue entonces un hecho cultural aprobado por ley. Así y todo, el museo continuó padeciendo no sólo las consecuencias de carecer de edificio propio, sino peor aún, las de ocupar salones de la universidad.

El 19 de octubre de 1833, el presidente Valentín Gómez Farías expidió un decreto por el cual suprimió la universidad y se estableció la Dirección General de Instrucción Pública, con sus respectivas leyes y reglamentos, asignándole al museo una función eminentemente educativa, congruente con una política liberal y progresista que combatía el monopolio de la enseñanza por parte del clero.

“Pese a este ímpetu, la reforma de Gómez Farías no tuvo tiempo para consolidar sus propuestas y decretos. En el estricto año en que se desarrolló (de abril de 1833 hasta abril de 1834) pecó de visionaria frente a una sociedad todavía estructurada y convergente en lo colonial. Sin embargo, para junio de 1834 la Dirección de Instrucción Pública decretaría en su Reglamento para sistematizar la Instrucción Pública, la formación (nuevamente) del establecimiento llamado Museo Mexicano, que incluía al Conservatorio de Antigüedades y al Gabinete de Historia Natural. Este museo *abría un solo día a la semana (de 11: am a 14: 00 pm)*, y se cobraba una gratificación de dos reales por persona destinados al museo.”

Hay que recalcar que era un organismo público, y ésta es la primera referencia hacia el cobro por acceso al museo. En ese mismo año el museo iniciaría una de las actividades que más brillo habrían de darle: la docencia. Los primeros profesores serían Miguel Bustamante en la cátedra de Historia Natural e Ignacio García Cubas en las de Historia Antigua.⁴⁰

El museo recibió un gran impulso, pero metodológica y conceptualmente el museo imperial no tuvo un gran avance. El Museo Público quedó dividido en tres departamentos: Historia Natural, Arqueología, Historia, al que se añadía una biblioteca. Sin embargo, la actitud de protección imperial resultó equivocada en muchos sentidos.

El Museo Nacional Mexicano *abría tres veces a la semana y se requería un permiso especial para poder visitarlo*, lo que nos puede dar una idea del sentido del público al que se dirigía. En realidad, el museo durante mucho tiempo fue una pequeña bodega de 140 metros cuadrados con colecciones ilegibles a las que el público no tenía acceso.⁴¹

³⁹ Cf. CORDOVA, Carlos A.; *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, México, 1993

⁴⁰ *ibid.* p. 63

⁴¹ *ibid.* p. 43

"El museo no intentó fortalecer su autosostenimiento, lo que condujo a un retroceso importante: al dejar de cobrar la entrada, el Estado regresó a sufragar la totalidad de los gastos de instalación, conservación y fomento del museo señalando, además, al tesoro imperial como el apropiado para la compra de nuevos objetos. La institución regresó al presupuesto público, dejando de lado las posibilidades y responsabilidades que le significaba la generación de recursos propios." ⁴²

No obstante, el Museo Nacional Mexicano seguiría a merced de las supresiones y reaperturas de la Universidad hasta bien entrado el s. XIX. A pesar de ello, el hecho de que el primer Museo Nacional haya tenido su sede en la universidad, influiría de manera decisiva para que la enseñanza fuese primordial en los subsecuentes museos mexicanos. Antes que muchísimos otros países, los museos de nuestra República concebirían como una de sus principales finalidades servir de instrumento didáctico.

Podemos apreciar que hasta este momento, la concepción de un Museo Mexicano esta ligada a un recinto donde se muestre tanto los objetos artísticos, como los objetos arqueológicos del país. No hay todavía una idea clara de lo que se quiere enseñar, mostrar, resaltar en este recinto. Si bien los esfuerzos de tener un museo son valiosos, la idea que se tiene de este todavía no es concreta.

Por primera vez en su azarosa existencia de 40 años, el museo abandonaría los locales de la universidad, dadas las constantes clausuras y reaperturas de sucesivos gobiernos. La universidad ocuparía un edificio contiguo: la Antigua Casa de Moneda, construida en el primer tercio del siglo XVIII.

El 4 de diciembre de 1865, se expidió el decreto mandando establecer el Museo en el Palacio Nacional, con el nombre de «Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia». El establecimiento se dividiría en 3 departamentos: el de Historia Natural, el de Arqueología e Historia y la Biblioteca.

En el edificio de la casa de Moneda se procedió a instalar las colecciones trasladadas de la ex-Universidad y a organizarlas bajo las disposiciones del Director. A pesar de que la ex-Casa de Moneda no hubo de destinarse exclusivamente para el Museo, por varios años existieron ahí diversas oficinas del Gobierno, el Director Ramón I. Alcaraz mandó reparar en gran parte el edificio, construir mejores salas y fabricar «buenas vitrinas». (Cf. *Ilustración 2, "Casa de Moneda"*)

⁴² *ibid*, p. 68

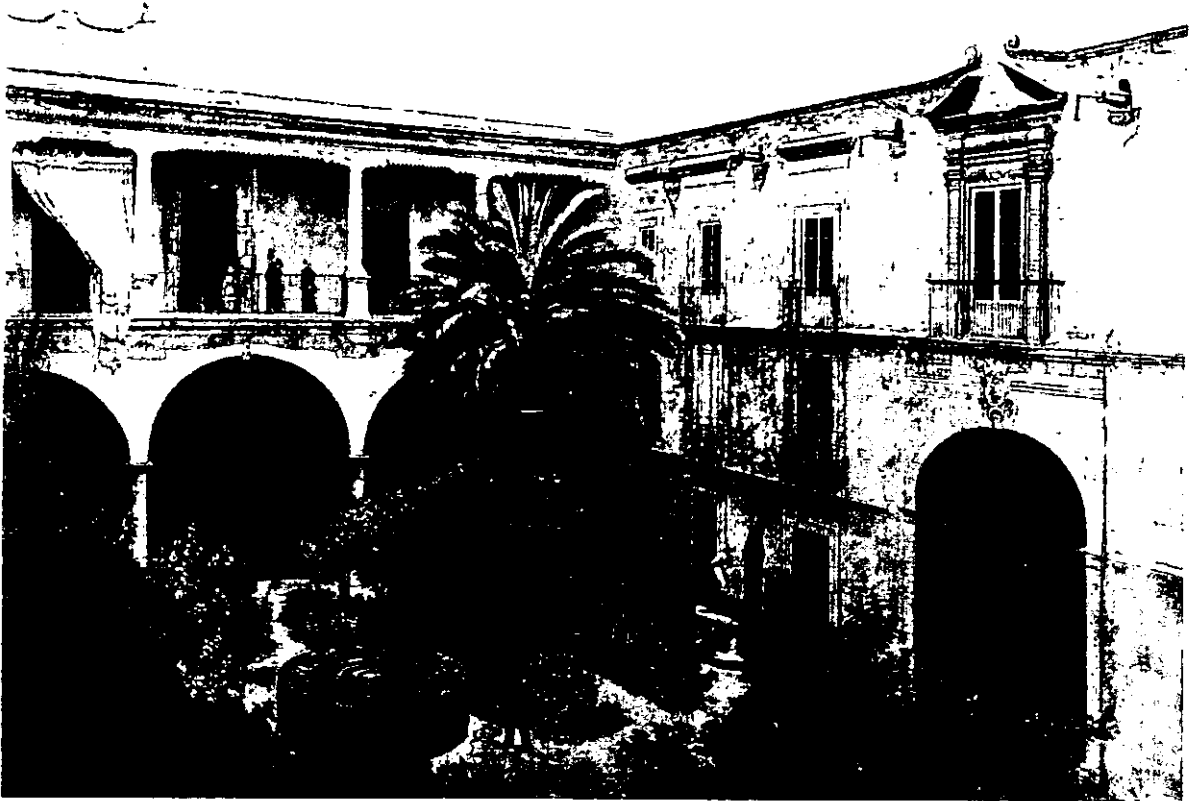


Ilustración 2: *Antigua Casa de Moneda*. Esta es una reproducción del óleo, "Patio del Museo Nacional" (1880) de Cleofas Almanza (1850-1915/6); en el cual se logran apreciar en su patio los monolitos de la Coatlicue y de la piedra de Tizoc. Hoy día este edificio aloja al Museo Nacional de las Culturas.

Desde 1865, cuando el Museo se instaló en la ex-Casa de Moneda, uno de sus visitantes expresó al recorrer el museo: «Sí el instituto se alojara en edificio adecuado, construido exprofeso, la organización integral que tiene, y que ojalá tenga siempre, permitiría al visitante apreciar ordenada y gráficamente la exposición de las 3 grandes épocas de la Historia de México: la antigua o arqueológica, la colonial y la moderna; mas la forma en que se recorren las salas es un tanto desordenada, y describir que hay en cada piso no sería dar idea de la disposición de la planta.»

Continuando con estas observaciones del museo: «Fuerza es confesar que, por más que algunos gobiernos hayan prestado bastante atención al museo, no ha habido hasta hoy ninguno que se dé exacta cuenta de su grandísima importancia y de su positivo valer. No debería extrañarnos esto, cuando su mérito lo ignoran la mayoría de los mexicanos que se llaman cultos. Albergado en un edificio bello, pero impropio; con disposición e instalación deficientes, es, por su sola parte arqueológica, uno de los museos más interesantes del mundo, y, en cierto modo, es el primero del continente. Centro y Sudamérica carecen de museos de la significación de este de México; en cuanto a los Estados Unidos, los poseen grandiosos por su magnitud y por el incalculable costo de sus colecciones, pero, excepto los de Historia Natural, no son museos nacionales, ni siquiera continentales, sino internacionales o universales. Hay en ellos costosísimas galerías de pinturas, colecciones de arqueología egipcia, de tapices, de armaduras, etc., y se pregunta por lo nacional, por lo americano, no existe, o se reduce a pequeños lotes, en tanto que el Museo tradicional de México, lo es de verdad: es nuestro, es mexicano».

El Museo de Arqueología, Historia y Etnografía, reclamaba mayor liberalidad de los gobiernos, para hacer una presentación digna de sus valiosísimas colecciones, y para realizar mejores trabajos de investigación y estudio; sobre todo, necesitaba urgentemente que se le alojara en un edificio construido exprofeso, tanto porque el que ocupaba era no sólo impropio, sino insuficiente, pues ya no cabían en él los diversos objetos que alojaba, como se puede apreciar en los relatos de aquella época; así como el patente valor y la fama que de él se conocía en el país y en el extranjero.

El nuevo local del museo fue inaugurado por el Emperador Maximiliano y la Emperatriz Carlota el 6 de julio de 1866, nombrándose al director austriaco G. Blimeke,. El inmueble no contaba todavía con una adaptación adecuada para los nuevos fines a que era destinado. Así, del apilamiento y descuido en que estuvieron muchas antigüedades, pasaron a la Casa de Moneda para quedar embodegados.

Con el advenimiento del General Porfirio Díaz a la Presidencia de la República, coincide la iniciación de una definitiva y constante era de progreso para la posible construcción del Museo.

En 1877 se reordena una vez más y queda dividido en 3 departamentos: «Historia Natural, Arqueología e Historia; se hicieron importantes obras de ornato, se introdujo el alumbrado de gas para poder continuar los estudios por la noche; se dispuso un salón con la estantería necesaria, donde se instaló la Biblioteca que serviría para los profesores, a la cual tendría acceso el público. También se hicieron buenas adquisiciones de ejemplares de exhibición para el Departamento de Arqueología y para las secciones de Paleontología, Zoología y Botánica, por último en el mes de julio se empezó a publicar, el órgano del Instituto: **ANALES**»⁴³

Todavía en 1883 las más llamativas piezas del museo permanecía a la intemperie en el patio alrededor de la escultura del Caballito, como comentaría un visitante extranjero: "Durante mi vista, un largo edificio se construía a un costado del museo para la recepción de las más importantes piezas de la antigua escultura azteca, siendo posible que la gran Piedra de Sacrificios y los grandes ídolos que están en el patio, puedan ponerse bajo cubierta para su protección".

Este espacio fue la primera galería arqueológica del país y de todo el continente. Para su apertura 350 piezas arqueológicas fueron rudimentariamente catalogadas y puestas sobre pedestales, ménsulas y grandes rinconeros. A la entrada de la Galería lo primero que destacaba era la enorme Piedra del Sol dominándolo todo desde su altura. El principal valor de la Galería de Monolitos radicó en que, por primera vez, el espacio de lo arqueológico se intentaba racionalizar sobre una base de caracterización. Aún cuando esta taxonomía resultaba tan endeble, que había figurar dentro de un mismo estante objetos de diferentes culturas y temporalidades, la intención de clasificar lo arqueológico se volvió uno de los más importantes retos intelectuales de la época.⁴⁴

Era la Galería de Monolitos lo que recorrían inicialmente los visitantes del museo, atraídos por el interés que provocaban estas enormes piedras que se veían desde la entrada. Asociada a esta galería existía una sección de cerámica y reproducciones donde 3000 ejemplares de alfarería e instrumentos musicales se asociaban a modelos a escala de algunas zonas arqueológicas. Era notoria la falta de argumentación. En sus "escaparates de fierro y cristal" se mezclaban todo tipo de objetos. La sección terminaba, en una monstruosa asociación, frente a los carruajes de Juárez y Maximiliano, puestos allí por "falta de espacio".⁴⁵

Los museos verdaderamente públicos -en el sentido actual del término- surgen hasta finales del siglo XIX. Aún cuando acarreaban muchas de las tradiciones y vicios del coleccionismo privado siendo, en algunos casos, extensiones del mismo Estado para el consumo y diversión de pequeños círculos de exquisitos. De hecho, hasta hace muy poco tiempo la visita al museo era

⁴³ Cf. FERNANDEZ Miguel A.; *Historia de los museos de México*, Ed. Promotora de comercialización directa, México, 1988

⁴⁴ Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, 1993

⁴⁵ *ibid*

entendida como el otorgamiento de un privilegio, y consecuentemente, se esperaba del visitante sentimientos de admiración y agradecimiento por lo que le era permitido observar.⁴⁶

Esta preocupación por el museo tenía dos claras intenciones: en lo externo, se deseaba la creación de un museo que prestigiara al régimen, bajo el influjo de la creación de los grandes museos nacionales en Europa y en lo interno, la justificación ideológica era la formación de un medio de educación popular, donde se mostrara el pasado propio y la grandeza de la raíz mexicana.⁴⁷

Para finales del siglo el Museo Nacional ya era una celebridad. Aún cuando sus trabajos y publicaciones llegaban a un reducido sector de la sociedad, su prestigio dentro y fuera del país era importante. Tan era así, que formó parte de los festejos del cuarto centenario del descubrimiento de América, y ante la invitación del gobierno español le hiciera a las naciones americanas para participar en una gran exposición en el Palacio de Recoletos en Madrid, el Museo Nacional se convirtió en el centro de actividades de la Junta Colombina, consolidando de sus propias colecciones la exposición. La trascendencia de tal participación consiste en marcar la internacionalización de las exposiciones mexicanas, y de la lectura atenta de su catálogo, podemos deducir la concepción del objeto museable en el México de fines del siglo XIX.⁴⁸

La exposición se formó en los años 1891-1892 por una junta designada por el gobierno y encabezada por Don Joaquín García Icazbalceta. Para ello, reunieron más de 300 objetos que intentaban mostrarle al visitante madrileño una idea de la riqueza y la posición del país. Tan profuso ánimo por exhibir llenó cinco salones del palacio y la compilación se pensó basada en el monumentalismo. Tan sólo las dimensiones del pabellón mexicano eran enormes, ya que comenzaba con la Coatlicue y cerraba con la Piedra del Sol.⁴⁹

Hasta este punto de la historia del Museo Mexicano, la museografía a lo largo de su desarrollo ha tratado de congelar el tiempo y casi permite a los visitantes voltear hacia atrás para mirar el pasado anterior a ellos. El museo participa, en realidad, de dos actitudes: la primera está vinculada a la racionalización científica y la segunda tiene relación con la sacralización del pasado histórico y del arte.⁵⁰

La primera obliga a insistir en que la principal herencia "museológica" del mundo clásico está vinculada a la relación existente entre imagen y palabra. Con el paso del tiempo, el museo ha

⁴⁶ *ibid.*, p. 56

⁴⁷ *ibid.*, p. 35

⁴⁸ *ibid.*, p. 76

⁴⁹ *ibid.*, p. 78

adoptado diversas formas: representa la enciclopedia de la naturaleza correctamente clasificada, al teatro del universo y de las acciones humanas, y a la poética. Aceptaciones todas que adquirieron otros significados, los que hoy en día los semiólogos, antropólogos e historiadores aprecian grandemente. Si ahora hablamos del "texto museográfico" es porque reconocemos al discurso en imágenes. La colección responde a una organización previa que no es otra cosa que la argumentación teórica.⁵¹

Para el museo, como institución ya reconocida, los fondos y el proyecto vendrían con el Porfiriato. Sería hasta este dilatado régimen en que la institución saldría de su letargo para llegar, con el cambio de siglo, a ser una de las herramientas predilectas del caudillo. Transformándose en uno de los más importante símbolos de la cultura y la ciencia mexicanas, contando con los recursos materiales, humanos y presupuestales para desempeñar esta labor.

Parece que el gobierno porfirista, gracias sin duda a inspiraciones del eminente Don Justo Sierra y del talentoso Don Genaro García, llegó a darse cuenta de todo esto, y pensó y aún proyecto construir un suntuoso edificio en donde se albergara el Museo Nacional, junto con el de Bellas Artes.

Sería bajo este influjo en el cual el Museo Nacional adquirió sus rasgos organizativos y temáticos definitivos, agigantó sus dimensiones mediante la incorporación de nuevas colecciones y logró el esclarecimiento de su nexos con la sociedad. Si bien desde Mora se habían percibido las enormes posibilidades del museo como constructor de lo imaginario, sería realmente hasta su inserción en los postulados de la Reforma Educativa porfirista, y particularmente bajo las directrices de Joaquín Baranda (1882-1901) y de Justo Sierra (1901-1911) en que el museo es interpretado como un apoyo educativo nacional, en el marco de una nacionalismo que promocionaba exaltadamente la identidad mexicana.⁵²

La Compañía Bancaria comisionó, a principios de 1910, a los arquitectos Enrique Fernández Castellot, Manuel Ituarte y Jesús F. Acevedo, para que fuesen al viejo continente y a su vez encomendaran a alguno de los más famosos arquitectos europeos, proporcionándole los datos respectivos, la formación de un anteproyecto para el edificio del museo.

Llegando a París el grupo de jóvenes y distinguidos arquitectos mexicanos, se fijaron en el célebre Michel Deglane, uno de los autores del Grand Palais de la Exposición de 1900, a quien le dieron el anteproyecto. Disponiendo de una extensión de terreno del ex-Hospicio, se le agregarían

⁵⁰ Cf. MORALES, Luis G.; *La noción moderna del museo y su tradición intelectual*, en: Boletín ENAH, p. 3 y 4, Julio, México, 1997

⁵¹ *ibid*

otros, a fin de que el Museo quedara aislado ante la Avenida Juárez, la Avenida Balderas, la Primera Calle de Revilla Gigedo y la proyectada prolongación de la Avenida Independencia hasta la de Balderas. (Cf. *Ilustración 3, Proyecto del Museo Nacional*)⁵³

Deglane dejó terminado en junio de 1910 el anteproyecto de un edificio monumental, estilo neo-clásico con formas francesas del s. XVI, compuesto de cuatro fachadas, de las que la principal quedaría sobre la Avenida Juárez. De vuelta a México la comisión de arquitectos, y antes de las fiestas del Centenario de la Independencia, procedió a hacer el proyecto definitivo, reduciendo el proyecto de Deglane, que resultaba sumamente costoso, tarea en la que trabajaron el arquitecto francés Paul Panicheli y los arquitectos mexicanos Jesús F. Acevedo y Eduardo Arbeu.⁵⁴

El viejo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía fue remozado al cumplirse el centenario de la gesta independiente; en ese entonces todavía exhibía objetos tanto de antropología como de historia de México y de historia natural. Su aumento hizo ver la necesidad de separar del museo las colecciones de historia natural, tema que ya no tenía que ver con los otros. Después de obras considerables, en agosto de 1910, en presencia del Presidente Díaz, se reabrió el Museo ya solo con las colecciones de antropología y las de historia de México.

Pero por otra parte, la revolución que sobrevino meses después e impidió nuevamente, que se llevara a cabo la construcción del nuevo museo, así como impidió y paralizó las construcciones de otros grandes edificios de aquella época.

Años después, otro gran acontecimiento marcaría el desarrollo de la museografía mexicana, como señala Ladislao (1986:14): "hacia el año 1932, durante las excavaciones de la recién explorada zona arqueológica de Montealbán, en Oaxaca, el equipo científico del arqueólogo Alfonso Caso y el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla halló el más grande y magnífico tesoro del lugar: la tumba número 7, repleta de vasijas, piezas del arte zapoteca, piedras preciosas y oro."

El hallazgo tuvo enorme resonancia, en todo el Estado de Oaxaca y hasta en la capital de la República corrió la voz del gran tesoro de Montealbán. Para dar respuesta a la inquietud que se suscitó, el entonces joven antropólogo Rubín de la Borbolla tuvo la responsabilidad de montar la exposición de las piezas. El primer problema al que se enfrentó Borbolla fue su inexperiencia en el campo de la museografía, y en ese momento era importantísima la manera y la forma de como debería montar la exposición ya que estas piezas despertaron un enorme interés para el pueblo

⁵² *ibid*

⁵³ Cf. FERNANDEZ, Miguel A., *Historia de los museos en México*, Ed. Promotora de comercialización directa, México, 1988

⁵⁴ *ibid*

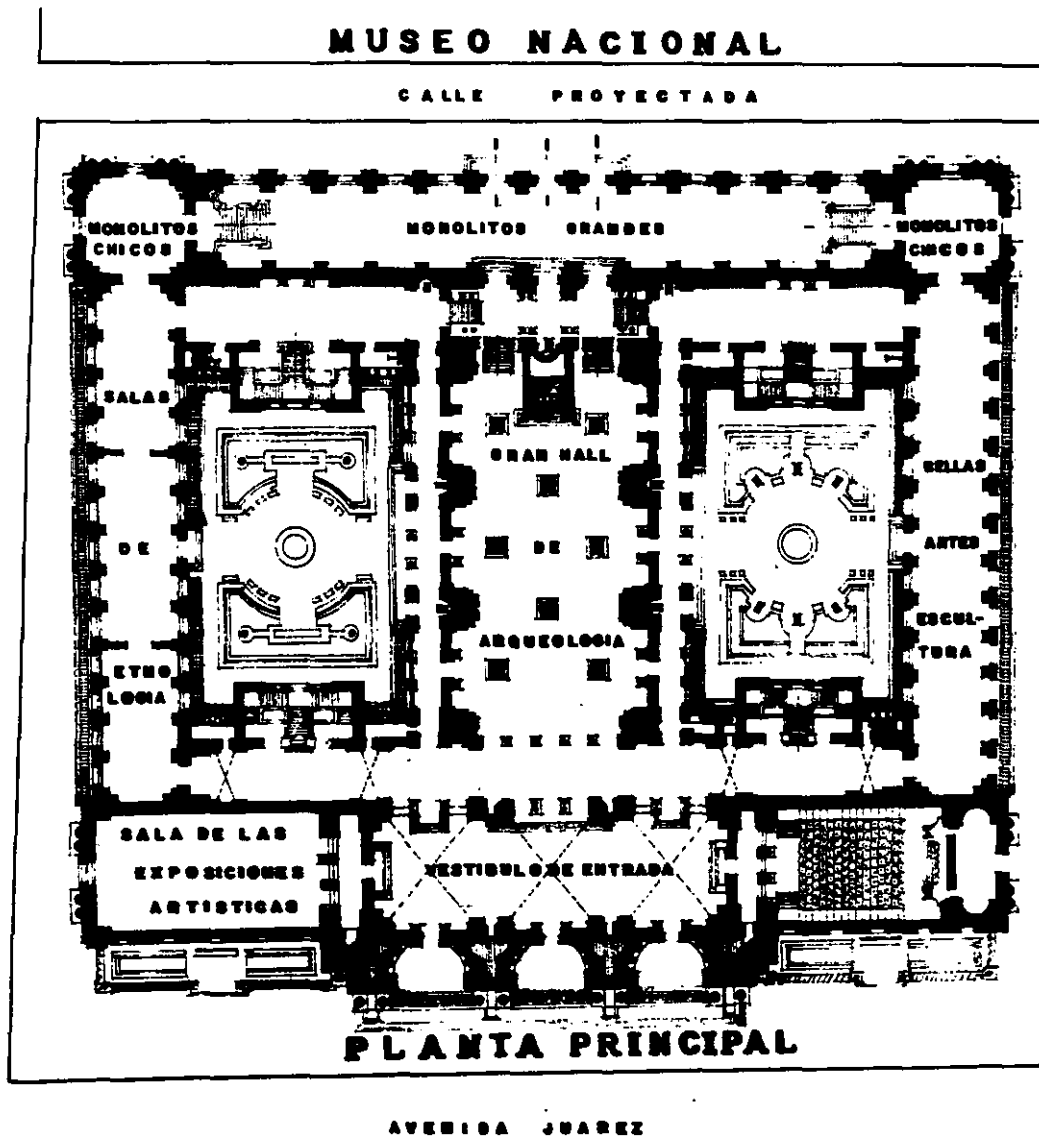


Ilustración 3, Proyecto del edificio del Museo Nacional. Fuente: Cf. FERNANDEZ, Miguel A., *Historia de los museos en México*, Ed. Promotora de comercialización directa, México, 1988.

mexicano. Debemos de tomar en cuenta que en la década de los treinta el desarrollo de los museos estaba todavía en proceso.⁵⁵

Ante esta situación, como cita Ladislao (1986:14): «Conseguir los muebles para exhibir las piezas fue una odisea. Rubín de la Borbolla se trasladó a la ciudad de México en busca de ellas. En una gran tienda adquirió cuatro gigantescas vitrinas francesas, por las que el gobierno federal pagó la entonces exorbitante suma de 25 mil pesos, después de convenir un buen descuento, la importancia del valioso descubrimiento bien valía el gasto. El mismo presidente de la República, estaba al pendiente de los sucesos». Continúa el autor «el traslado de los monumentales muebles enfrentó varios problemas. (En esos años el viaje a Oaxaca se hacía en el único transporte disponible: el tren. Primero se viajaba con destino a Puebla, y al día siguiente, muy de madrugada, se continuaba en otro ferrocarril que diario iba a Oaxaca). En la vieja estación de trenes de la Ciudad de México los muebles requirieron de muchos hombres para las maniobras».⁵⁶

Tras varios problemas de traslado de las enormes vitrinas destinadas para el montaje de la exposición, Rubín de la Borbolla tuvo que afrontar otras situaciones que se fueron suscitando en Oaxaca. Al respecto Ladislao (1986:15) comenta: «Al llegar a Oaxaca, Rubín de la Borbolla recibió una enorme sorpresa, que hizo palpar muy fuerte su corazón: un nutrido grupo de oaxaqueños de todos los rincones del estado acudieron a recibirlo. Fue un gran acontecimiento. El interés por conocer el tesoro crecía a pasos agigantados. Días después la exposición estuvo lista. Las majestuosas vitrinas no resultaron muy adecuadas. Eran demasiado altas y dificultaban la visión. La clasificación de las piezas se hizo sin mucho orden e idea. No obstante, la "exposición" estaba montada».⁵⁷

Si bien, todo iba marchando más o menos, un hecho por demás significativo marcaría toda la historia del descubrimiento y exhibición de los tesoros de Montealbán. En un acto formal el Secretario de Educación Pública, quien con la representación presidencial asistió a la inauguración oficial de dicha exposición dijo en su discurso: "declaro formalmente inaugurado el primer Museo Regional Federal de México.... " (Ladislao, 1986:15). Estas palabras enfurecieron a los oaxaqueños, iniciándose así un "penoso episodio de la posrevolución". Entonces el gobernador del Estado de Oaxaca emitió un decreto en el que declaraba propiedad del estado los objetos encontrados en Montealbán, así como las que se sacaran posteriormente de las excavaciones siguiendo las exigencias del pueblo. Por su parte, el pueblo oaxaqueño, molesto por la declaración sobre un bien que consideraba suyo, se rebeló. Los hombres que trabajaban como peones en las excavaciones ya no obedecían y comenzaron a desertar.

⁵⁵ Cf. LADISLAO, Ulises; Evolución de la Museografía en México, en: *Información Científica y Tecnológica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, vol. 8, num. 121, Octubre, 1986, pp. 14-16, México

⁵⁶ *ibid.*

Ante estos hechos los trabajos arqueológicos fueron suspendidos y los arqueólogos que estaban trabajando en ese proyecto tuvieron que salir del Estado de Oaxaca escoltados por el ejército y hacia la ciudad de México. Este hecho alcanzó tal magnitud que el Congreso de la Unión declaró en rebeldía al Gobierno de Oaxaca. Después llegó a desatorar al jefe del Ejecutivo Estatal y disolvió el Congreso local. También se tuvo que nombrar un gobernador interino y se realizaron elecciones para elegir nuevos diputados locales.

Finalmente, tan amargo episodio concluyó con la devolución de las piezas al Estado de Oaxaca, aunque siguen considerándose patrimonio nacional. El museo se instaló de nuevo con otras ideas y por supuesto, se desecharon las enormes vitrinas que se habían comprado para exhibir las piezas, además se consiguieron otros muebles, también se clasificaron los objetos. Otra medida importante en el nuevo montaje de las piezas fue que se colocaron pequeñas notas para explicar el origen, historia e importancia de los mismos.

Lo que resulta claro es que el objeto antiguo posee matices mágicos. Su función original ha sido rebasada por su significación. Este objeto escapa al ámbito común de la funcionalidad para responder a nuevas exigencias culturales: testimonio, nostalgia, recuerdo, etc. En ellos se siente una recurrencia del orden tradicional y simbólico, porque la historia del objeto antiguo (ejerce una notoria función sistemática de signo. significar, llegando hasta el extremo del desconocimiento de sus funciones originales, pero que siguen creando emociones.⁵⁸

En esta época se crearon otros museos en el interior de la República. En la Ciudad de Guadalajara, Jalisco; a un custodio se le ocurrió ir formando salones de exposición de distintos objetos lo cual permitió por primera vez rescatar un orden en las muestras exhibidas.

Para 1940 los objetos que habían sido separados de las colecciones de antropología fueron llevadas al Castillo de Chapultepec, con lo que el Museo Nacional de Antropología quedó ya sólo dedicado a ese tema y tomó ese nombre.

Los veinte años que median entre la inauguración del Museo Nacional de Historia (1944) hasta la inauguración del Museo Nacional de Antropología (1964) fueron vitales para el desarrollo de la museografía mexicana. Desgraciadamente esta época está poco documentada y la mayoría de los museógrafos que fueron responsables en gran parte, del desarrollo de la museografía mexicana (Covarrubias, Gamboa, Rubín de la Borbolla, etc.) no escribieron sus experiencias. En este lapso se generó, fundamentalmente para el extranjero, una cierta imagen del país. Fue dentro

⁵⁷ *ibid*

⁵⁸ Cf. CORDOVA, Carlos A.; *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, 1993, México

de este proceso de exportación de la imagen de donde se derivarían posteriores aplicaciones para los museos del país.⁵⁹

Sería esta generación de geniales museógrafos improvisados, entre los que cabe destacar al mismo Covarrubias, Daniel Rubín de la Borbolla, Fernando y Susana Gamboa, Alfredo Soto Soria y otros, quienes notoriamente influenciados por una visión escenográfica del museo, lograron la transformación del viejo concepto de museo-bodega en el formato del museo-espectáculo que provocó la admiración mundial, la renovación global de los museos del país y la conformación del museo mexicano en el sentido de circuito cultural y turística que actualmente tiene.⁶⁰

Así, el desenvolvimiento histórico del museo público tiene que entenderse como la consecuencia de una serie de factores interrelacionados, incluyendo la idea moderna de progreso y la emergencia de la "idea de la historia como ciencia". La habilidad de colocar objetos en contextos organizados a menudo significó una regulación sobre el pasado con un énfasis en lo lineal, didáctico y narrativo, todo lo cual ha sido apropiado y puesto conforme al marco artificial de la construcción arbitraria o subjetiva del curador o el museógrafo. Las definiciones institucionales del museo aceptan tácitamente la importancia de la interpretación, y conforme analizamos las operaciones museográficas comprendimos la importancia de la articulación subjetiva entre la recolección y la exhibición de objetos.⁶¹

En la primera mitad del siglo veinte, el uso de vitrinas o bases era un recurso de exhibición muy utilizado. Sin embargo, para Morales (1997) el uso de éstas constituyen un contexto transfigurado y distante, un contexto que no puede ser cuestionado fácilmente por los visitantes a este tipo de recintos.⁶²

Por su parte la museografía mexicana, una de las más innovadoras del mundo, se originó al decir de Soto Soria, considerado uno de sus mayores exponente (cit. Cordova, 1993: 58), al ser cambiadas en los años milnovecientos cuarenta las colecciones de Historia del local de Moneda al Castillo de Chapultepec -bajo el criterio de constituirse en una lección popular de Historia-, cuando las piezas se articularon didáctica y espectacularmente. Para los veinte años que median entre la inauguración del Castillo y la del Museo Nacional de Antropología, la museografía mexicana logró una maduración de propuestas extraordinaria. Es en este desarrollo de la veneración en que el

⁵⁹ ibid

⁶⁰ ibid

⁶¹ Cf. MORALES, Luis G.; *La noción moderna de museo y su tradición intelectual*, en: Boletín ENAH, p. 3 y 4, Julio 1997, México.

⁶² ibid.

museo promueve un consumo pasivo de los bienes culturales; como ya lo hemos visto con los acontecimientos ocurridos en Oaxaca.⁶³

2.3 El Museo Nacional de Antropología

Dentro de la historia de la realización del proyecto del Museo Nacional de Antropología, hemos querido destacar la labor de varios personajes de la época, que desde muy diversas instancias lucharon por la realización del mismo.

En 1956 fue nombrado director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Eusebio Dávalos Hurtado. En opinión de Vargas (1988): "La dirección del Instituto proporcionó a Dávalos el medio ideal para llevar a cabo acciones para proteger y realzar el patrimonio cultural de México. En este sentido, su labor como promotor de museos fue extraordinaria. Fomentó la construcción de los museos de Ciudad Madero, Colima, Chihuahua, Mérida, Pátzcuaro, Tepexpan, el Museo del Virreinato, el Museo Nacional de las Culturas y del Museo Nacional de Antropología".⁶⁴

La gestión del Dr. Dávalos Hurtado como director del INAH coincidió con los periodos de tres presidentes de la República: Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y los primeros cuatro años de Gustavo Díaz Ordaz. El Museo Nacional de Antropología era insuficiente para exhibir la riqueza antropológica nacional, sobre todo a raíz del impulso que el Dr. Dávalos dio a las excavaciones arqueológicas. Por lo que para él era lógico que se construyera un nuevo museo.⁶⁵

Sin embargo, aun como director del INAH, Eusebio Dávalos se topó con la oposición a dicha idea del entonces Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet. A decir de Vargas (1988): "Sabido que su idea era justa y necesaria, fue más arriba y habló en numerosas ocasiones con el presidente López Mateos, a quien convenció".⁶⁶

Cabe recordar que en aquella época, tras una serie de ideas y aun de sentimientos involucrados en los ideales de la Revolución Mexicana, se insistía en la obligación de elevar el régimen de vida del indígena. Pero este deseo, con bases políticas y humanitarias, no podía

⁶³ Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, 1993, México.

⁶⁴ Cf. VARGAS, Luis Alberto; Eusebio Dávalos Hurtado, en: *La antropología en México. Panorama Histórico*, vol. 9: Los protagonistas, Colección Biblioteca del INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.626-637, México, 1988

⁶⁵ *ibid.*

⁶⁶ *ibid.*

realizarse fructíferamente sin un conocimiento verdadero y científico de las culturas indígenas, tanto de la actualidad como del pasado. Es en este punto, donde se unieron factores políticos, económicos y científicos, todo ello creó un ambiente que hizo indispensable que México demostrara en forma dramática su interés por estos temas. De este conjunto de estudios y de realidades prácticas nació el Museo Nacional de Antropología.⁶⁷

Paralelamente a las gestiones del Dr. Eusebio Dávalos, y antes de la aprobación del proyecto del MNA; el Mtro. Covarrubias dio imagen a la cultura de la época, utilizando referencias provenientes de su trato con arqueólogos, antropólogos y etnólogos, a la vez que acumuló y aprovechó un prestigio que le valió para ser invitado a participar en la remodelación de las antiguas salas del museo de Moneda.

Cuando entrevistamos a Iker Larrauri recordó que "las modificaciones hechas en las salas (de Occidente) del antiguo museo, en las que si bien no fue aplicado el criterio ergonómico como tal, desde entonces empezó cierta preocupación: la idea era crear dentro del salón un ambiente distinto. (Por ejemplo) en las piezas de (la sala de) occidente había 3 o 4 monolitos de gran tamaño, pero la mayoría son chicas, tendrán 30-40 centímetros en comparación con las más grandes, (eran) muy pocas. Entonces (la preocupación) era hacer una museografía para que la gente se acercara a las vitrinas. Se fuera "sumando" a las vitrinas."

Siguiendo su conversación acerca de su participación en las modificaciones del museo de la calle de Moneda, Larrauri nos dice que existía "la preocupación de cómo manejar a los grupos que llegaran a una recepción, y que de ahí pudieran entrar en grupos menores de dos o tres personas por estos pasajes, y volvieran a salir a espacios abiertos."

Como hemos relatado en párrafos anteriores, Eusebio Dávalos había mantenido algunas charlas con el presidente sobre el proyecto de un nuevo museo. Según el relato de Iker Larrauri, otros personajes estaban tratando de convencer también al presidente sobre la viabilidad de dicho proyecto. Alrededor de (19)60 Zita Canesí, según relata el maestro Larrauri, invita al entonces Presidente de México Lic. López Mateos a visitar y a observar las modificaciones hechas a las salas del museo de la calle de Moneda. Esa invitación tenía como objetivo, proponerle al presidente la construcción de un nuevo museo..."entonces lo invitaron, se hizo la visita ...fue una visita nocturna que lució mucho más..."; después, en una cena, convencieron al presidente sobre la viable realización de un nuevo museo.⁶⁸

⁶⁷ FERNANDEZ, Miguel A.; *Historia de los museos de México*, Ed. Promotora de comercialización directa, 1988, México.

⁶⁸ Notas de entrevista realizada a Iker Larrauri en Junio de 1997.

Hemos encontrado otra versión sobre la decisión de hacer el museo. Según Cordova, (1993:107) en una entrevista, el arquitecto Ramírez Vázquez, afirmó: "Yo construía la casa del licenciado Adolfo López Mateos, siendo él Secretario del Trabajo. Un domingo en que al igual que todos los propietarios visitaba su construcción, me dijo -oiga arquitecto, supongo que la aspiración de todo arquitecto sería la de hacer una catedral, ¿cuál es la máxima aspiración de Usted?, -Mire, le contesté, me ha preocupado el Museo Nacional de Antropología. No volvimos a tocar el tema hasta que fue declarado presidente electo: Me dirigí a su casa a felicitarlo y él, con la sencillez de siempre, me dijo: - se nos va a hacer el museíto-. Y se nos hizo". Sobra decir que Ramírez Vázquez sería el autor del proyecto arquitectónico y director de la obra.⁶⁹

La obra tenía enormes problemas. Por una parte había que encontrar un lugar adecuado. Afortunadamente, en Chapultepec se encontraba el sitio ideal: un club de tenis, lo que evitaba tener que tirar árboles y destruir la belleza del Bosque. El presupuesto era alto y las colecciones etnográficas no eran suficientes. Todo se resolvió favorablemente gracias al apoyo presidencial.⁷⁰

"En 1961", nos dice Larrauri "nos dieron un local, nos dieron más recursos, nos dieron auxiliares donde entró Ella Mate, Manuel Oropeza, Bartra, entró el arquitecto Miguel Celorio,.... entonces se hizo un equipo, éramos como 10 (personas), " trabajando en la solución espacial del MNA.

Para ese entonces, el equipo del proyecto para la realización de las salas del museo estaba integrado por "museógrafos. Arquitectos éramos dos nada más, Celorio y yo. Entonces empezamos a trabajar todo un proyecto del museo pero la programación, no la solución arquitectónica, sino el programa del museo. Entonces se discutió mucho ..., el ordenamiento, la distribución de los espacios de acuerdo con la temática", nos comentó Iker Larrauri.

La planeación arquitectónica así como la museográfica fueron el resultado de unos tres años de estudios. Se reunió el número suficiente de antropólogos, de museógrafos y de pedagogos para que prepararan tanto el guión general del museo como un guión especial para cada sala. El guión general no solo se ocupó de precisar el número de salas que serían necesarias y su tamaño aproximado, sino también, con la mayor minucia, de todos los otros aspectos del museo. Su objeto era instruir a los arquitectos sobre las necesidades del museo futuro, indicándoles lo más precisamente posible todas las salas, departamentos y otras dependencias que se requerían. Sobre este guión, el arquitecto planeó y construyó el edificio.

⁶⁹ Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, 1993, México.

⁷⁰ Cf. VARGAS, Luis Alberto; Eusebio Dávalos Hurtado, en: *La antropología en México. Panorama Histórico*, vol. 9: Los protagonistas, Colección Biblioteca del INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.626-637, México, 1988

Para lograr estos fines en una forma científicamente válida fue necesario elaborar no sólo los planos de la que debía mostrar el museo, sino una serie de guiones concretos referentes a cada una de las culturas arqueológicas o presentes que debían tener cabida en el nuevo espacio. Después de esto era necesario acomodarlas en un orden lógico. Por ello, se llegó a la conclusión de que se necesitaba un edificio con dos pisos: el de abajo mostraría la arqueología, o sea, las culturas antiguas, y el de arriba la etnografía actual, o sea, las culturas vivas, pero tratando de que correspondieran por áreas para indicar, como si se tratara de una estratigrafía, lo antiguo abajo y lo moderno arriba, en cada región.

Cada una de las salas en las que fue dividido el museo, fue desarrollado por equipos de trabajo que indicaron qué querían transmitir; señalando el medio físico, las características de las condiciones en que fue posible el desarrollo de determinada civilización, además indicaban también la forma en que querían que fueran colocados ciertos elementos basándose en entierros, vida doméstica, religión, calidad artística. Incluso se pensó en sustituir alguno de estos elementos con algún mural, un esquema o algún otro recurso. Así la tarea del arquitecto consistió en traducir el guión a una expresión museográfica.

El Museo Nacional de Antropología (MNA) se construyó en 18 meses, a partir del proyecto del Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, y con la ayuda de 42 Ingenieros, 52 Arquitectos y 40 asesores científicos. Los materiales empleados en la construcción proceden de diferentes sitios de México, y los hay incluso de otros países: hay mármoles de Santo Tomás y de Tepeaca, Puebla; mármol blanco de Durango; adoquín de Querétaro, así como mármoles de Carrara, Italia. Las maderas que recubren algunas de las paredes son de caoba y cedro. El museo posee 23 salas de exhibición permanente, una de exposiciones temporales y tres auditorios.⁷¹

El MNA fue inaugurado en Septiembre de 1964 por el entonces Presidente López Mateos. El discurso inaugural de Jaime Torres Bodet, para muchos representó un homenaje indirecto al tesón de Dávalos.⁷²

En la planta baja del Museo, la más importante, están custodiadas las antigüedades que representan tanto las diferentes etapas por las que pasó la civilización mesoamericana como las distintas áreas en que se desarrolló. Asimismo, tenía que contener el museo un corte lo más completo posible de la vida del indígena de hoy en día en todos los diferentes rumbos de la República.

⁷¹ Cf. GOMEZ MONT A., María Teresa; Museo Nacional de Antropología, Folleto Informativo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, México

⁷² Cf. VARGAS, Luis Alberto; Eusebio Dávalos Hurtado, en: *La antropología en México. Panorama Histórico*, vol. 9 Los protagonistas, Colección Biblioteca del INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.626-637, México, 1988



Ilustración 4. *Vistas de la Explanada frontal y del Patio Central del Museo Nacional de Antropología.* Fotografías de Rodrigo Moya. Fuente: NOVO, Salvador; México, Ediciones Destino, Barcelona, 1968, pp. 337 y 339.

Al respecto Ramírez Vázquez (citado por Granillo V., 1986:30)⁷³ comenta: «la arquitectura no es ni los muros, ni los techos, ni los pisos, éstos son sólo los recursos para limitar el espacio. La arquitectura es lo que está adentro, la atmósfera, el espacio que está creando. Sólo así el hombre podrá vivir lo que desea en ese lugar. Si va a trabajar en ese lugar, que sea el propicio. Si va a recibir una cátedra tradicional, por ejemplo un aula, se deben tomar en cuenta la ventilación, la luz, la acústica, la cercanía con el maestro, la visibilidad de los objetos o los instrumentos de educación. Si se trata de un museo, se debe transmitir una enseñanza a través de los objetos».

Este punto de vista fundamental no sólo decidió cual había de ser el orden de las salas y cuál había de ser su organización interna, sino que también demostró la necesidad de que el Museo no consistiera simplemente en salas de exhibición sino que tuviera como fundamento de ellas todo un cuerpo de investigadores y todo el equipo necesario para darles las mayores facilidades posibles al personal que trabajaría ahí.

La relación del Museo con otros departamentos del INAH ha sido estrecha debido a su presencia dentro del mismo edificio; así la Escuela Nacional de Antropología e Historia pasó al edificio del Bosque de Chapultepec en 1965 en el cual permaneció hasta el año de 1979. Por otra parte, la labor de divulgación fue intensa durante los primeros años, así se inició la publicación de obras de investigación, ciclos de conferencias y otras actividades educativas para el público que lo visita. El museo sigue conservando su sitio como el principal promotor de la difusión sobre la arqueología y etnografía tanto a nivel nacional como internacional.⁷⁴

Al respecto, en entrevista, el creador del Museo Nacional de Antropología e Historia- Pedro Ramírez Vázquez aseguró (Peguero, 1994, p.29)⁷⁵: “Un museo tiene un propósito fundamentalmente de enseñanza. Su instalación la veo igual que una obra de teatro: hay un argumento, una secuencia, un propósito fundamentalmente de enseñanza en el cual se va mostrando en el orden que se presentan las piezas. Las piezas son los personajes a través de los cuales se va a desarrollar un argumento, unas son más importantes que otras y las hay "vedettes", como el Calendario Azteca que se roba toda la atención. En el teatro, los personajes se mueven para destacar la importancia de cada uno; en el museo, el que se mueve es el espectador y eso hay que tenerlo en cuenta porque una buena pieza, colocada en determinada forma conduce al visitante, lo hace llevar el recorrido en el orden en que debe llevarlo para comprender el mensaje”.

⁷³ Cf. GRANILLO VAZQUEZ, Silvia; Nuestros antepasados nos atrapan. Arquitectura del Museo Nacional de Antropología, en: *Información Científica y Tecnológica*, vol. 8, num. 121, p. 30-32, Octubre, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 1986.

⁷⁴ CASTRO-LEAL, Marcia y SIERRA, Dora; Museo Nacional de Antropología, en: *La antropología en México. Panorama Histórico*, tomo 7, coords. Carlos García Mora/Mercedes Mejía Sánchez, Colección Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 551-559, 1988

⁷⁵ PEGUERO, Raquel; No soy el arquitecto oficial de México: Ramírez Vázquez, en: *La Jornada*, Sección Cultura, 21 de Mayo de 1994, p.29, México.

El arquitecto Ramírez continuó diciendo en la entrevista: "utilizo nuevas tecnologías, con el deseo de cumplir con ese propósito didáctico, hay que aprovechar los últimos recursos de la comunicación, que además son los habituales para los jóvenes de ahora. La información se requiere con rapidez y si es visual, mejor. Todos estos recursos ayudan mucho para comprender el valor de una pieza. Hacen que el museo se convierta cada vez más en un espectáculo didáctico, y su trascendencia educativa sea mayor".

El trabajo creador del Arquitecto Ramírez Vázquez es el resultado de un largo proceso histórico en el que se planteó la importancia de hacer un museo con características distintas a los que existían en su época. Algunos ejemplos de esos aspectos arquitectónicos serían: los grandes espacios abiertos para uso colectivo, que pueden apreciarse en Teotihuacan, Chichen Itzá, y en los grandes atrios coloniales, por ejemplo. Otro sería la fidelidad en el uso de los materiales, el respeto de color y sus texturas naturales, la concordancia con el clima, con el ambiente natural.

Para saber exactamente cómo tenía que diseñarse el museo, se hizo un programa para visitar 58 museos del mundo. Se dividió entre cuatro responsables tal misión, ellos eran: los arquitectos Ricardo Rabina, Jorge Campuzano, Rafael Mijares y Pedro Ramírez Vázquez; quienes hicieron un «cuestionario» sobre los servicios educativos que prestaban los museos, los servicios de seguridad, los servicios de atención al público; también anotaron otros factores tales como la forma de exhibición de la cerámica, los documentos, los monolitos, las joyas, los documentos gráficos, etc. De esta manera pensaron que podrían evaluar posibles soluciones, suponemos que arquitectónicas, para el proyecto del MNA.

Este museo se construyó en 19 meses, en opinión del arquitecto Ramírez Vázquez, este fue un lapso muy corto para una obra de tal magnitud, pero en ese periodo se terminaba el mandato de López Mateos, por lo que fue necesario planear la construcción. El museo está dividido en 25 salas. Los grupos de trabajo se mantenían en participación simultánea de albañiles, obreros y técnicos de la construcción, además de los asesores científicos, maestros y alumnos de los cursos para los guías del lugar, artesanos, escultores, pintores, etc..

Sin duda, la inauguración del Museo Nacional de Antropología trajo innovaciones para la museografía mexicana. El museo fue dotado con las mejores estrategias museográficas de su época, sin embargo, a partir de entonces su transformación ha sido muy lenta, ha sido un espacio que poco ha cambiado en cuanto a la actualización de estrategias de exhibición se refiere. Sin embargo, es el museo más visitado de México, por lo que es necesario replantear hasta qué punto sigue siendo vigente el proceso de comunicación museográfica del mismo.

**CAPITULO 3:
EL PROCESO DE COMUNICACION EN LOS MUSEOS.**

En los puntos 1.2 (página 10), 2.1 (página, 33) , 2.2 (página, 34) y 2.3 (página,54) hemos hecho un recuento de la relación diseño-comunicación museográfica; así como del proceso histórico que han seguido los museos en México, lo que nos ha permitido comprender cuál ha sido la evolución que han tenido este tipo de recintos en nuestro país, cómo han sido concebidos, para qué o con qué fines han sido conformados, etc, hasta llegar a los antecedentes directos del Museo Nacional de Antropología.

Abordaremos ahora el problema de los niveles de conocimiento ambiental y los procesos de comunicación en los museos. En primer término queremos hacer énfasis en la percepción ambiental que afecta este proceso; es decir, al visitante, que por primera o segunda vez entra a un museo, y comienza a reconocer su entorno para saber cómo moverse en este espacio cultural. En segundo término, definiremos qué es una exposición museográfica y qué problemas de diseño, enfrentan los responsables del montaje; y qué probables problemas de percepción enfrentan los visitantes. El tercer punto que deseamos abordar desde el punto de vista teórico, es la importancia de un buen sistema visual de información, gráfico y escrito o sea un programa señalético específico, en este caso, para el museo.

3.1 Niveles de estimulación ambiental en los museos.

*Desde hace mucho, la profesión del diseño carece de una técnica para el análisis objetivo del comportamiento en los espacios arquitectónicos; y no sólo los diseñadores, sino también los arquitectos, los ingenieros, etc. continúan fundándose en conceptos de diseño intuitivos, surgidos de experiencias individuales, a pesar de que la complejidad ambiental que ofrecen los espacios arquitectónicos crece más y más; y de que el cambio tecnológico acelerado le impone graves restricciones a la capacidad humana de codificar esta complejidad y utilizarla de manera racional.*⁷⁶

*En este sentido, queremos enfocar la perspectiva del ambiente en un museo desde un punto de vista más holístico. En los siguientes párrafos asumimos que el comportamiento de sus visitantes está determinado en gran medida, por una gran escala social y factores ambientales tanto por diferencias individuales o de calidad de cualquier exhibición. Desde este punto de vista el museo puede ser analizado como un "comportamiento de situación". Un ambiente, para algunos investigadores, en el que comportamiento humano puede ser constreñido y predecible por razones sociales y por características físicas del espacio arquitectónico.*⁷⁷

⁷⁶ Cf. WINKEL, Gary y SASANOFF, Robert, Enfoque para un análisis objetivo de la conducta dentro de un espacio arquitectónico, en: *Métodos de Investigación ambiental. El hombre y su entorno físico*, Edit. Trillas, México, 1983

⁷⁷ Cf. FALK, John H., KORAN, John J., DIERKING, Lynn D., DREBLOW, Lewis; Predicting visitor behavior, en: *Curator*, vol. 28, num. 4, pp. 249-257, New York, 1985

A continuación, retomaremos varias ideas de la psicología ambiental. En primer término, debemos hacer énfasis en que sin importar qué tipo de sistema receptor se considere (el visual, el auditivo, el gusto, el tacto o el olfato), nuestros órganos reciben la energía desde el mundo exterior y la convierte en pequeñas diferencias de potencial que pasan a lo largo del sistema hasta el cerebro. Este es *el proceso de sensación (o recepción)*, determinado enteramente por la calidad del estímulo y del órgano en particular y el sistema nervioso en operación, es un proceso objetivo; sin embargo, al entrar al cerebro los impulsos nerviosos son interpretados para producir patrones de reconocimiento de lo visto, de lo oído, de lo escuchado, etc., y estos procesos se ven grandemente influidos por las experiencias pasadas, las expectativas, los sentimientos, y los deseos del individuo. Estos *procesos de percepción* son de naturaleza enteramente subjetiva. Así, la diferencia entre sensación y percepción es muy importante, pues aunque dos personas puedan recibir y sentir el mismo objeto, puede ser que no lo perciban de manera idéntica, de ahí que la implicación de esto es determinante para poder establecer diferentes dimensiones de estimulación ambiental.

3.1.1 El proceso de percepción del entorno

El organismo “reconstruye”, el mundo que lo rodea, a partir del mosaico de fibras nerviosas con mayor o menor frecuencia. Por medio de dicho mosaico, recupera perceptualmente los objetos y sus propiedades, los procesos, las acciones y las cualidades que caracterizan al mundo exterior.

La codificación de un estímulo requiere un conjunto de operaciones analíticas numerosas y diversas, tiene un carácter multidimensional. Así, cuando visualmente percibimos un objeto, codificamos información de éste a lo largo de múltiples dimensiones elementales, tales como el tamaño, forma, color, textura, localización e incluso su disposición temporal respecto a otros eventos y objetos.

Una vez que la energía es traducida y se envía una señal al sistema nervioso, el problema del organismo estriba en interpretar esta señal o complejo de señales para de este modo seguir el curso de acción adecuado. El propósito del proceso perceptual es dar una interpretación confiable del mundo circundante, de manera que el organismo pueda actuar de acuerdo con las condiciones de aquél en función de las necesidades presentes.

Para los psicólogos ambientales, el ambiente es el ámbito del comportamiento, algo que determina y forma parte del mismo, que actúa como incitación y límite, que se modifica por su

propia dinámica y que es modificado por él, que no olvidemos, siempre es de un sujeto, animal o humano. El ambiente desde el punto de vista de un psicólogo es un ambiente percibido por un sujeto, y es importante saber cómo se produce ese precepto ambiental y en que cuantía el ambiente modifica el comportamiento de los organismos.⁷⁸

En el caso de este estudio el ambiente que nos interesa es el edificio del museo, o dicho de otra forma su espacio arquitectónico.

3.1.2 El espacio arquitectónico

La percepción ambiental, ya sea en un ambiente natural o en un espacio arquitectónico, se define como la exposición inicial a situaciones físicas que se encuentran en torno del individuo, incluyendo los medios y formas por los cuales el sujeto recolecta información a través de sus sentidos, así como otros modos que utiliza para valorar y evaluar su ambiente.⁷⁹

Lo que pretendemos hacer en las siguientes cuartillas es explicar desde el punto de vista de algunas teorías de la psicología ambiental, es qué pasa cuando nosotros entramos a un espacio arquitectónico diferente, ajeno al promedio de los lugares donde vivimos, trabajamos, nos movemos cotidianamente. Un espacio que es diferente a los que acostumbramos recorrer aun viviendo en una ciudad. Diferente, porque es un museo, que aunque es un espacio público no todos regresan dos, tres o más veces a él; a menos que sean trabajadores del mismo. Queremos explicar qué pasa con la percepción de los visitantes, qué puede o no llamar su atención, cuál es el proceso de percepción que se lleva a cabo en cada uno de los lugares de este tipo y que de alguna manera, es una respuesta al entorno físico, en este caso, al museo.

Desde el punto de vista anteriormente descrito, en el proceso de percepción ambiental intervienen aspectos cognoscitivos, afectivos, interpretativos y evaluativos, que se interrelacionan y pueden actuar simultáneamente. "El ambiente percibido nos orienta en nuestros alrededores, nos proporciona información acerca de la relación sistemática entre los componentes del mundo y pensar como podemos relacionarnos y poder alcanzar la meta para sobrevivir o movernos dentro del ambiente. La percepción ambiental ordena nuestro mundo, con nosotros como parte de ese

⁷⁸ Koffka, 1935, op. Cit. por GIBSON, J.J., en: *The ecological approach to visual perception*, Cornell University Press, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979.

⁷⁹ Cf. GIFFORD, R.; *Environmental psychology principles and practice*, Ed. Allyn and Bacon, Boston, 1987

proceso. El ambiente puede ser manejado por nosotros, solamente en relación a los caminos que nos son *significativos*".⁸⁰

Al respecto, según afirman algunos psicólogos, la localización espacial se codifica automáticamente, aún cuando el sujeto no le preste una especial atención, según lo señalan Hasher y Zacks (1979)⁸¹. De igual forma, las demás propiedades de los procesos de entrada de información, tales como color, forma, dirección del movimiento, etc.; parecen recibir una codificación automática. Por tanto, estos autores concluyen que la codificación es automática, aunque no precisan en que consiste lo "automático". Nosotros diferimos de esta posición, ya que nuestra experiencia cotidiana nos indica lo contrario.

Por otra parte, otra posición dada también desde la psicología ambiental, Mercado Domenech, nos dice que la percepción ambiental se caracteriza por lo siguiente⁸²:

1. El sujeto percibe el ambiente en su conjunto porque el sistema persona-ambiente es la última unidad de estudio en la percepción ambiental. En la experiencia perceptual, entran en juego metas y valores individuales, como influencias socioculturales, lo que conlleva a la diversidad de *significancias*, denominadas: conciencia funcional significativa experimentada mediante la vivencia en su conjunto.
2. La percepción permite recibir información referencial sobre la situación en cuestión. Dichos datos se procesan *selectivamente* en función de diversos aspectos personales, sociales, culturales, situacionales, etc.
3. La percepción ambiental conlleva a acciones porque el ambiente se percibe a través de la actividad (exploración, por ejemplo) orientada a planear *estrategias* para usar el ambiente y satisfacer necesidades o metas. La actividad a su vez, se ve influenciada por la búsqueda de significados, sentimientos y evaluaciones ambientales. Esto es, se preserva un lazo entre percepción y comportamiento.

La información ambiental que una persona necesita percibir, se encuentra contenida en el patrón de estimulación ambiental donde el individuo aprende a discriminar entre las variables de estimulación ambiental y distinguir las más significativas. "Por medio del aprendizaje, el individuo que percibe es capaz de lograr un cuadro cada vez más preciso del ambiente".⁸³ Es decir, cuando nos encontramos en un espacio que nos es ajeno en cuanto a reconocerlo, buscamos aquellas características que nos sean familiares, para intuir como movernos en él. Si el ambiente

⁸⁰ Cf. MERCADO DOMENECH, Serafín, et al., *Habitabilidad de la vivienda urbana*, UNAM- Facultad de Psicología-Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, México, 1995

⁸¹ Op. Cit. De VEGA, M.; *Introducción a la Psicología Cognitiva*, Ed. Alianza Psicológica, Madrid, 1984

⁸² Cf. MERCADO DOMENECH, Serafín, et al., *Habitabilidad de la vivienda urbana*, UNAM- Facultad de Psicología-Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, México, 1995

⁸³ *ibid*, p. 41

arquitectónico en cuestión no nos ofrece "pistas" de cómo movernos en él recurriremos a caminos más fáciles de reconocimiento.

En el caso de los museos y desde el punto de vista del ambiente, se han hecho algunos estudios en los que se ha destacado que "malas exhibiciones" (malas desde el punto de vista de atractivo y de aprehender la exhibición) que han estado localizadas cerca de la entrada (por ejemplo, exhibiciones temporales) reciben más atención que una buena exhibición localizada cerca de la parte posterior del museo (por ejemplo exposiciones permanentes).⁸⁴ Posiblemente, la respuesta al por qué el público ha visitado más las exhibiciones consideradas "malas", esté en la disposición e información que el espacio arquitectónico daba a sus visitantes.

Otra propuesta para explicar la percepción ambiental es dada por Gibson (1979)⁸⁵ quien plantea que los estímulos son fuentes de información acerca del entorno, distinguiendo entre *percepción literal* y *percepción semántica*. La *percepción literal* se refiere a las experiencias directas con los estímulos ambientales, que todos usamos y que son captados por nuestras estructuras sensoriales y los procesos directos. La *percepción semántica*, entre tanto, es el conjunto de cosas significativas y de uso, a las cuales atendemos cotidianamente y que están organizadas dentro de un universo de significados, respondiendo a simples sensaciones y a estados anímicos, actitudes, valores, deseos, etc.

Adicionalmente en la percepción semántica, se distinguen cuatro factores: a) *experiencia previa o predisposición perceptual*, b) *necesidades personales*, c) *valores y actitudes*, d) *consecuencias sociales*.

Como podemos observar la propuesta de Gibson hace, no se contrapone del todo a la de Mercado Domenech; sino al contrario, de alguna forma complementan la explicación del proceso de percepción ambiental.

En cuanto a las características físicas del ambiente, también se afirma que un objeto ambiental tiene propiedades o característica invariantes: forma, consistencia, etc., pudiendo percibir mejor estas propiedades si se exploran desde perspectivas diferentes. Las propiedades funcionales de los objetos que se descubren mediante la exploración ambiental, pueden denominarse como *atributos*. Por otra parte la información está definida en gran parte por las características físicas del lugar, por ejemplo, por los gradientes de brillantez y textura, que pueden

⁸⁴ Cf. FALK, John H., KORAN, John J.; DIERKING, Lynn D.; DREBLOW, Lewis, Predicting visitor behavior, en: *Curator*, vol. 28, num. 4, pp. 249-257, 1985, New York

⁸⁵ Cf. GIBSON, J.J.; *The ecological approach to visual perception*, Cornell University Press, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979

brindar una imagen, de la curvatura e inclinación de las superficies percibidas, y del contorno donde se presente un cambio brusco o discontinuidad.

Por lo anteriormente escrito, es importante mencionar que estos procesos de codificación, percepción y comprensión son operaciones que procesan de manera conjunta la información ambiental. Por lo que es difícil llevar a cabo una distinción concreta entre ellos, sin embargo: la codificación como ya se mencionó, es un proceso muy primitivo que posiblemente se realiza hasta cierto punto, automáticamente y que ejecuta análisis de propiedades o dimensiones particulares del ambiente tales como el color, tamaño, cantidad, tono de un sonido, o propiedades semánticas de la información.⁸⁶

Con respecto a la percepción y al ambientalismo, se han establecido ciertos puntos, desde una perspectiva "ecológica" que enumera las características idóneas para que el proceso de conocimiento perceptual se lleve a cabo:⁸⁷

1. El medio ambiente debe ser descrito y estipulado para poder ser percibido.
2. La información disponible, para ser percibida en un medio, debe ser descrita en un medio iluminado.
3. La luz estimula los receptores y además, contiene información para activar el sistema, hablando desde la óptica ecológica.
4. Debe ser descrito el proceso de la percepción, no sólo a nivel del procesamiento de datos sensoriales proporcionados, sino también de la extracción de variantes del flujo estimular.
5. Los datos sensoriales se convierten en percepciones, pero no sólo a través de operaciones mentales, no se trata únicamente de estímulos y respuestas.

Desde esta perspectiva "ecológica", la luz juega un papel destacado en el proceso de percepción ambiental. La luz ambiental que llega a un punto es profundamente distinta a la luz radiante que surge de un punto de origen. Conceptos que también han sido establecidos y usados desde una perspectiva ergonómica. En esta misma línea, la luz ambiental posee otra estructura diferente de la luz radiante, por lo tanto, la luz ambiental permite acceder a la información de las superficies reflejantes, es decir, sobre el medio ambiente. Así, se marca una clara diferenciada entre la información sobre estímulos y la estimulación. La información que puede ser extraída de la luz ambiental no es el tipo de información que puede ser transmitida por un canal.

⁸⁶ De VEGA, M.; *Introducción a la Psicología Cognitiva*, Ed. Alianza Psicológica, Madrid, 1984

⁸⁷ Cf. GIBSON, J.J.; *The ecological approach to visual perception*, Cornell University Press, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979

Por lo tanto, y de acuerdo a lo escrito en anteriores cuartillas el ambiente (incluyendo en él la luz) juega un papel primordial en el proceso de percepción de aquello contenido en ese ambiente. Ya sea un edificio o un salón, nuestra percepción es estimulada constantemente y de diferentes maneras. A continuación detallaremos más la importancia de la iluminación en la percepción de objetos.

3.1.3 El papel de la iluminación en el proceso de la percepción de los objetos.

Es posible afirmar también que existe una estrecha relación entre la forma en que se nos presenta la escena visual y la capacidad del ojo para realizar su función adecuadamente. Esto tiene mucho que ver si no totalmente, con la iluminación. En recientes investigaciones se afirma que hay una relación emocional entre el nivel de iluminación y el color de la luz. La luz amarilla o rojiza de bajo nivel, generalmente contribuye a una sensación de comodidad y confort, pero si se eleva el nivel puede hacerse muy molesta. La luz azul, por el contrario, es muy aceptable a niveles normales de luz de día pero a bajos niveles se hace mortecina.

Por lo que la exposición de todo objeto exige una luz suficiente para asegurar una buena visibilidad. Con el problema de la luz se plantean, inmediatamente, la compleja cuestión del marco original y la de saber hasta qué punto es posible reproducir el ambiente natural de los objetos sin disminuir el propósito esencial de la exposición, como es aislar el objeto con el fin de que se otorgue una atención especial. Por lo que una vez formuladas las características de la percepción, ahora es necesario definir las necesidades visuales que han de satisfacerse para conseguir una percepción y reconocimiento adecuado de los objetos exhibidos en los museos.

De acuerdo con lo que se ha explicado y de acuerdo con el criterio ergonómico se deducen los cinco requisitos siguientes necesarios para hacer posible la detección o apreciación de cualquier objeto⁸⁸:

- El objeto deberá tener un cierto tamaño mínimo aparente
- El objeto deberá tener una cierta iluminación mínima
- El objeto deberá estar adaptado a la iluminación global del campo de visión.
- El objeto deberá tener cierto contraste mínimo (en luminosidad y/o color) con respecto a su entorno
- El objeto deberá estar presente, para la visibilidad del sujeto, durante un cierto periodo de tiempo mínimo.

⁸⁸ Cf. RAMÍREZ CAVASSA, César, *Ergonomía y productividad*, Edti. Noriega-Limusa, 1991, México

Estos requisitos visuales tienen, a su vez, relación con uno o más de los principales criterios ergonómicos, sobre iluminación como son⁸⁹:

- Nivel de iluminación
- Distribución de iluminación en el campo de visión
- Limitación del deslumbramiento
- Distribución espacial de la luz
- Color de la luz y rendimiento en color

Es importante recordar que el ojo humano es un instrumento extremadamente complicado con enormes posibilidades. La complejidad de su construcción y forma de trabajar dan como resultado ciertas peculiaridades del proceso visual. Las propiedades características del ojo determinan en su mayor parte los requisitos que han de satisfacerse para una percepción buena. En la medida en que estos requisitos puedan conseguirse depende en gran parte de la distribución de fuentes de iluminación en el campo visual. Esto, a su vez, es el resultado, principalmente de las condiciones de iluminación en el espacio arquitectónico.

Desde el punto de vista ergonómico, una iluminación equilibrada no solo facilita la percepción visual sino que también estimula la concentración y, en cierto grado, evita el cansancio, mientras que la iluminación de baja calidad origina una sensación general de incomodidad. Tal vez un criterio que se contrapone con el criterio museográfico.

En el caso de las exhibiciones en los museos, además se debe buscar un sistema de iluminación no demasiado rígido, ya que si se encuentra dispuesto estrictamente para un ambiente particular y para ciertas relaciones entre este ambiente y los objetos expuestos tendrá una influencia nefasta al imponer una cierta estabilidad, al tratar de dar al museo ese carácter estático del cual se trata de escapar; por lo tanto, un museo debe según las condiciones actuales, dar una impresión de vitalidad y dinamismo.

Desde el punto de vista del visitante de un museo, tal vez la iluminación como factor físico y psicológico es un elemento clave que debe rodear a una tarea (aunque esta sea solamente la visita a un museo) para su perfecta realización; psicológicamente, crea impresiones que se extienden en una gama entre la tranquilidad y la excitación. La disposición de una iluminación dinámica, esto es, la motivación de la intensidad de la luz y la diversidad del grado de iluminación y el espacio, contribuye a disminuir la fatiga y la sensación de monotonía del lugar en el que nos encontremos.⁹⁰ Esa fatiga no solamente puede estar relacionada con los factores físicos del entorno, también puede estar relacionada con la exhibición misma, la exposición museográfica.

⁸⁹ ibid

⁹⁰ ibid.

Hasta este punto hemos analizado lo que es el ambiente arquitectónico, en sí. Hemos partido del ambiente en general para llegar a lo particular. A partir de estas cuartillas analizaremos más detenidamente lo que atañe al museo, las exposiciones museográficas.

3.2 La exposición museográfica.

Asistir a un museo debe implicar algo más que pararse a contemplar un objeto. De hecho podemos ver miles de objetos y no inmutarnos. El museo exige mucho más que el deseo de mirar un objeto. Implica el contar con un capital cultural que nos permita no sólo reconocer los objetos expuestos en él, además implica poder aprehenderlos.⁹¹

Dadas las diferencias de clase sociales, y de capital cultural entre las clases sociales, estas instituciones no son democráticas, en el sentido en que no son para todo público, aunque sean gratuitas e inviten a toda la población a visitarlo ya que de nada sirve que entremos a conocer un museo de ciencias si no contamos con los conocimientos suficientes para entender al menos que es lo que pretenden mostrarnos. Según Iker Larraruri (1987) "No podemos olvidar el hecho de que un museo es siempre la expresión y el reflejo de la clase social que lo crea. En este sentido, puede afirmarse que un museo que exprese la complejidad de la sociedad de la que forma parte no puede existir."⁹²

El papel del museo consiste en ocuparse de diversos objetos de interés y de la exposición de los mismos. "Exponer" quiere decir "ofrecer a las miradas", "mostrar", "presentar", pero en la mayoría de los idiomas, la palabra "exposición" se encuentra ligada a la idea de una presentación significativa y orientada hacia una finalidad precisa, que variará de acuerdo con la naturaleza del museo. El museo es como un *canal de comunicación social* porque se establece a través de él un intercambio de información entre un emisor (parte creativa) y un receptor (la población).⁹³

En definitiva, la eficaz organización de una exposición debe depender de la persona que tiene la responsabilidad elemental de los objetos presentados y de su utilización dentro de un museo, ya sea un conservador, un director de museo o un educador. Como especialista y crítico el museógrafo debe concebir la presentación de los objetos y poseer el suficiente sentido práctico para encontrar los medios de llegar a este resultado.

⁹¹ LIST, Mauricio; *Antropología y Museos. El caso del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Tlaxcala*, Tesis, México, 1996

⁹² *ibid.*

⁹³ *ibid.*

Cuando hablamos de la exposición museográfica, se piensa en la museología y en la museografía. La museografía es la parte pragmática de la museología. Para muchos es sinónimo de técnicas de presentación, actividad que amerita no sólo la clasificación ordenada y seleccionada de las colecciones para su correcta exposición, sino la introducción y uso de técnicas de *comunicación y diseño* que, obviamente contemplan aspectos estéticos. Para otros, la museografía abarca también la arquitectura del museo, el plan de circulación, instalaciones, técnicas y programación, etc.⁹⁴

La museología esta referida al estudio en general de las condiciones que van a incidir directamente en la puesta en escena de los objetos de un museo. Estas condiciones tienen que ver con el tipo de patrimonio a presentar, el público al que se le hará llegar y el objetivo que se pretende lograr con la exhibición. Por otra parte nosotros coincidimos con algunos autores cuando afirman que el museo no va a “educar a las masas”. Consideramos que el museo a lo más va a proporcionar información adicional (por medio de los objetos, cédulas, ambientaciones, etc.) que contribuirán al aumento del capital educativo de algunos sectores sociales.⁹⁵ A continuación definiremos museología y museografía.

3.2.1 Definición de Museología.

Una disciplina que ha surgido a raíz de la preocupación de qué, cómo y por qué exponer ciertos objetos es la *museología*, también llamada la ciencia de los museos. Esta es el estudio de la “rama del conocimiento que concierne al enfoque técnico, los propósitos y la organización de los museos, su historia, clasificación e importancia dentro de la sociedad”⁹⁶. Esta definición la debemos relacionar entonces con la definición actual de museo, que según la ICOM: Es una institución permanente, no lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y principalmente expone los testimonios materiales del hombre y su medio ambiente, con propósitos de estudio, educación y deleite.

Los fines educativos e instructivos del museo, generalmente están fundamentados, se supone, en la mayor tarea de difusión cultural que emprende el museo. Sin embargo, con base en la concepción del Comité Internacional de Museos (ICOM), es preferible distinguir la acción comunicativa de la función educativa. De cualquier manera, tanto la difusión como la tarea

⁹⁴ *ibid.*

⁹⁵ *ibid.*

⁹⁶ Cf. MADRID, Miguel A., *Glosario de términos museológicos*, texto mimeografiado, s/f.

educativa pueden entenderse como el impacto que el museo busca producir en la comunidad en la que se encuentra. De aquí se derivan dos grupos de actividades: los relativos al desarrollo de los métodos y técnicas pedagógicos, así como los de comunicación o semióticos que optimicen el mensaje del museo⁹⁷. Según la definición dada por la ICOM, la función educativa también consiste en vincular al museo con la comunidad por medio de las actividades de promoción, difusión y de servicios educativos.

Retomando la idea de exposición en el museo, se habla mucho del cambio de uso de los objetos expuestos, del papel que se les asignó en la vida cotidiana, o de su origen. Se indaga sobre quién los realizó, en qué contexto histórico, para quién o para qué. Se intenta explicar el porqué de la producción de un objeto artístico exquisito y su cambio de sentido en el museo. De aquí también ha derivado una relación muy cercana entre la museología, la teoría del objeto y la historia de las mentalidades⁹⁸.

Por lo anteriormente escrito, podemos observar que el propósito de la museología es el estudio de las técnicas más adecuadas para conseguir un fin en el museo. La museología tiene que aprender a utilizar los distintos componentes que conforman el trabajo en el museo. A saber el tipo de patrimonio que resguarda (obra de arte, objetos históricos, tecnología, historia natural, etc.) lo cual determina la forma en que se manejarán los objetos, cómo se expondrán al público (si es infantil, adulto, especializado o neófito) y por último si la exhibición pretende ser educativa o sólo un deleite estético.

Sin embargo, se considera que hay dos grandes problemas teóricos que enfrenta quien desea estudiar o aplicar el criterio museológico. Por un lado, la discrepancia que hay en torno al objeto de estudio de esta ciencia. Por otro lado, la falta de trabajos que permitan situarla junto a las disciplinas que le son hermanas, las humanidades y las ciencias sociales. Esto puede ser producto del campo de trabajo teórico práctico de los museólogos, ligado a una institución como es el museo que los obliga a utilizar un método ecléctico para desempeñarse y les impide contemplar su campo de trabajo como una unidad frente a otras disciplinas.⁹⁹

3.2.2 Definición de Museografía.

⁹⁷ Cf. MORALES, Luis G., El museo como resguardo de la producción simbólica, en: *Boletín ENAH*, p. 18, Octubre, 1997, México.

⁹⁸ Cf. TURRENT, Lourdes; Museología tradicional, museología de punta, en: *Gaceta de Museos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-ICOM México, num. 10, Junio –Agosto, 1998, México.

⁹⁹ Ibid.

Para alcanzar los objetivos de la museología se hace uso de la museografía (las técnicas particulares para la exhibición de objetos en una sala de exposiciones) que se refiere en específico a las cuestiones propiamente técnicas. En este sentido, la museografía utiliza el mobiliario, la iluminación, el diseño, inclusive la arquitectura, con ayuda del curador, del área de conservación, del área de servicios educativos, etc.

La museografía no está aislada de otras áreas importantes del museo. Su relación con el *curador*, el especialista en el campo de investigación del museo, radica en que juntos, pueden establecer sistemas clasificatorios, para apoyar la identificación de piezas, secuencias históricas o de otro tipo y finalmente, con toda esta información, armar un cuerpo ordenado y lógico que será la propia exposición.¹⁰⁰

Por lo tanto, el curador debe ser capaz de participar en cada una de las etapas que intervienen en la construcción de las exposiciones permanentes o temporales, paralelamente con el museógrafo. Su participación; realizando la investigación, elaborando el guión científico y participando en el guión museográfico y posteriormente en el montaje, posibilita que este último tenga una lógica y una coherencia tales que permita al espectador aprehender los diferentes niveles la información que pretende proporcionar la exhibición.

De esta manera se entiende que es labor del curador la realización del guión científico de la exposición. Es aquí donde su trabajo se liga con la museografía. Entre ambas áreas debe existir una estrecha comunicación que les permita lograr una exhibición que reúna todas las características necesarias para que el espectador pueda captarla óptimamente.

El curador también proporciona la información que se requiere en el *área de comunicación o difusión* para ser transmitida al público visitante y brindar los elementos necesarios para la elaboración de cédulas museográficas. Si se quiere llevar al público una información amplia y bien documentada, es el curador quien tiene la palabra.¹⁰¹

También a partir de los resultados de la investigación, se conocerá el tipo de piezas que deben ser adquiridas para enriquecer la colección, además se aportan datos importantes al *conservador* que le ayudarán a seleccionar las técnicas más adecuadas para el mantenimiento de las piezas, de manera que el montaje no provoque daños directos o indirectos a las piezas. En este sentido, *el conservador* cuidará de la humedad relativa, la iluminación, etc. Con todo ello, y utilizando los guiones científico y museográfico, se establecen los criterios más particulares como

¹⁰⁰ ibid

¹⁰¹ ibid

el tipo de vitrina a utilizar, si ésta va forrada de paño o con un asiento de arena, si se utilizará luz directa o difusa, etc.¹⁰²

En este sentido, no debemos olvidar que los objetos no sólo forman parte de nuestro mundo material; además, y debido a su propia existencia tienen uno o varios significados que hace a los objetos expuestos, parte de todo un complejo cultural en el que están inmersos. Todo objeto es coleccionable, no sólo tiene un sentido funcional, sino también simbólico.

Por lo que es en el proceso de comunicación propuesto por la museografía, que las exposiciones museográficas, cobran importancia, también significan. Significar quiere decir que los objetos, no transmiten solamente informaciones, sino sistemas estructurados de signos; es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.

En cuanto a la exhibición de objetos de museo se refiere algunos especialistas coinciden en que la llamada "función educativa" del museo va orientada a desarrollar técnicas de representación, prácticas pedagógicas y materiales de divulgación que hagan accesibles, lúdicos o comprensibles los contenidos científicos. Al mismo tiempo, el desarrollar análisis semióticos para una mejor comprensión de los tipos de público o comunidades interpretativas que hagan del museo una actividad recreativa, cultural o social. Por lo que los criterios de actualización de los contenidos temáticos no pueden formularse sin un riguroso estudio del público.¹⁰³

Podríamos afirmar que el trabajo del museógrafo, debería ir dirigido en partes iguales al público que asiste a una exhibición y por otra a los objetos expuestos. Con la información proporcionada por el conservador, el curador y con sugerencias del educador, deberá proceder al montaje de la exposición. Por todo lo expuesto en párrafos anteriores deberá tener en cuenta muchísimos elementos para realizar un buen trabajo. Considerando cuestiones tales como la manera de exponer el objeto para que no se dañe por algún factor ambiental, que tenga una buena iluminación que se instale en un mobiliario adecuado, que sea fácil de apreciar por el público, etc.¹⁰⁴

El museógrafo, por otra parte, también debe estar presente no sólo en la creación del museo o sala, y desarrollar una tarea cotidiana en las modificaciones pertinentes, ya sea a instancias del curador para agregar o modificar parte del discurso o por el conservador que considere necesario

¹⁰² ibid

¹⁰³ Cf. MORALES, Luis G., Funciones básicas del museo, en: *Boletín ENAH*, p. 11 y 12, Abril-Mayo, 1997, México

¹⁰⁴ ibid

cambiar las condiciones generales, para crear otras más adecuadas a la naturaleza de los objetos.¹⁰⁵

No cabe duda que en estos recintos llamados museos, el ser real y originario de la obra u objetos, "sufre" un trastorno al ser trasplantada a los muros de un museo y ahí permanece como descontextualizada, lo cual requiere de un trabajo museográfico que haga que la pieza motive al espectador, en un sentido crítico, con sensibilidad, con toda su capacidad reflexiva. Entonces, la obra, silenciada hasta que es requerida, cobra vida y adquiere otra función. Dice algo y no es un objeto más de la exhibición.

Sin embargo, los problemas de colocación comienzan a plantearse con la instalación de la exposición en el museo. Casi todos los edificios deben adaptarse, de una manera u otra, a las necesidades de la exposición, ya que, evidentemente ningún arquitecto puede concebir todos los tipos de locales que exigen los diversos programas de exposiciones, incluso en los museos más pequeños.

Por lo tanto, el quehacer museográfico no termina cuando el público concluye su visita al museo. Es entonces, cuando algunos especialistas consideran que la función educativa del museo empieza. Por que el museo como instrumento educativo, se supone que impacta o debería de impactar tanto al individuo como a la sociedad; la noción del museo como medio de comunicación, radica en que el museo puede transformar al público que lo visita.¹⁰⁶ El museo no es exclusivamente un exhibidor frente al que transita el visitante.

Como podemos observar, el museo tiene un sinnúmero de posibilidades de desarrollo y de comunicación. En el caso de los museos en México, a lo largo de su evolución han sufrido también múltiples transformaciones. En nuestros días podemos encontrar desde los museos más tradicionales, que básicamente son exhibidores de objetos, hasta las instituciones más modernas que han introducido los mayores adelantos tecnológicos, no sólo para la protección de las colecciones, sino también para el servicio al público. En las nuevas museografías se han integrado videos, sistemas de audio y sistemas interactivos con los más modernos adelantos de la tecnología del área de la informática,¹⁰⁷ con el propósito de hacer más efectivo el proceso de comunicación museográfica.

¹⁰⁵ *ibid*

¹⁰⁶ Cf. DERSPEANIAN, Georgina; ¿Hay una participación activa en los museos?, num. 16, en: *Gaceta de Museos, México*, Junio-Agosto 1998

3.2.3. La percepción en el proceso de comunicación museográfica.

Recordemos que el museo aparece cuando alguien se detiene a observar un objeto u objetos previamente seleccionado y expuesto. Es decir, el hecho sustancial del museo es un proceso en el cual se conjugan: el público y un objeto previamente seleccionado, conservado y expuesto por personas que lo hicieron con base en un criterio. Así pues, la actividad central del museo responde a dos momentos: el de la selección y exhibición del objeto, que está muy cerca del proceso de creación artística o producción de objetos, y otro en el cual sea contemplado. A este proceso se le ha llamado *proceso museográfico*.¹⁰⁸

No cabe duda que todo objeto puede montarse de mil maneras, más o menos afortunadas, y su selección debe, pues, meditararse siempre seriamente. En esta materia, es necesario tener en cuenta el objeto, su color, su uso, la iluminación. El montaje de un objeto es producto del desarrollo de alguna explicación acerca del objeto y su significado en el comprendido fenómeno del proceso museográfico. Sin embargo, aunque los especialistas ya han desarrollado el concepto, este sólo se ha desarrollado como una experiencia producto del aprendizaje del curador y el museógrafo; y es reducida tratando de que esta misma experiencia se aplique a los visitantes de una sala.

Por lo tanto y aunado a las ideas expuestas en el párrafo anterior, cuando se planean y proyectan las diferentes salas de los museos es más necesario que nunca establecer los planos, de tal suerte que la circulación del público pueda organizarse lo más racionalmente posible y que las colecciones y los servicios se dispongan acuerdo con las normas funcionales. Por otra parte, un museo donde todas las salas posean las mismas dimensiones puede ser monótono. También debe ser tomada en consideración la variedad en las dimensiones y en la relación entre la altura y el ancho, así como la diversidad de colores en las paredes y del revestimiento del piso, despertando la atención del visitante, sin que éste lo note.

Cuando los visitantes de un museo se encuentran en las salas de exhibición, se establece la relación visitante-exposición museográfica. A continuación haremos algunas consideraciones al respecto de este proceso, desde el punto de vista de la comunicación que se establece en esta interacción, y que formarían parte, también del proceso museográfico.

En puntos anteriores, hablamos de la percepción, que opera a partir de la impresión hecha en los sentidos por algún estímulo ambiental, en este caso, podemos aplicar ese tipo de explicación a la exhibición museográfica. La percepción visual de forma particular, es el sentido

¹⁰⁷ *ibid*

que interviene en gran medida en la apreciación de una exhibición. La percepción visual se pone en marcha cuando intervienen los ojos. El sistema visual, regularmente, actúa mediante una "visión natural" que busca la información total sobre el entorno; características, dimensiones, dirección textura, etc.

Retomaremos la idea del *procesamiento de la información visual*, para tratar de explicar el papel de la percepción en el proceso museográfico. Según esta propuesta de Gibson (1979)¹⁰⁹ existen 3 clases visuales sucesivas y complementarias, que ayudan a que este proceso sea completo: a) *Visión de Apertura*, b) *Visión ambiental* y c) *Visión ambulatoria*.

La *visión de apertura* se refiere al mecanismo más simple; cuando el ojo se mantiene inmóvil (se fija) sobre un objeto (o un punto del mismo) y sus partes sucesivas, de manera que se forma una imagen (exposición a estímulos) que pueda ser transmitida al cerebro.

La *visión ambiental* incluye una información de tipo visual extra, sobre el entorno, lo que está alrededor del objeto inicial, es decir, del ambiente en el cual se desarrolla la percepción.

La *visión ambulatoria* implica además, una aprehensión más concreta sobre el ambiente y los objetos, ya que el sujeto puede constatar su percepción mediante el apoyo de otros sentidos y su experiencia e interacción directa con el punto dado de observación.

De lo anterior se infiere que el problema que enfrenta el museógrafo, o el diseñador de cualquier exhibición es decidir la forma más apropiada de presentar la exposición al auditorio esperado. Para hacer esto, su primera decisión es escoger por medio de cuál de estos sentidos (el visual o el auditivo) presentará su información; sin embargo, aun esta selección puede quedar limitada, por ejemplo, por las restricciones del ambiente. Su segunda decisión será cómo captar la atención, qué tipo de imágenes visuales son las convenientes para los fines de la exhibición.

Desde otra perspectiva de estudio, en la que se analiza el comportamiento del público en las exhibiciones, miembros del proyecto *Innovación Docente en Estudios y Prácticas Museográficas*, que se desarrolla en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP); hicieron una propuesta de modelo de análisis de la comunicación museográfica que abarca tres grandes áreas: la *recepción empírica, la efectual y la contextual*¹¹⁰.

¹⁰⁸ Cf. TURRENT, Lourdes; Museología tradicional, museología de punta, en: *Gaceta de Museos*, Instituto Nacional de Antropología, ICOM-México, num. 10, Junio-Agosto, 1998, México. En este mismo sentido el proceso antes citado también es llamado por algunos autores como *proceso museal*.

¹⁰⁹ Cf. GIBSON, J. J.; *The ecological approach to visual perception*, Cornell University Press, Houghton Mifflin Company, 1979, Boston.

¹¹⁰ Cf. HERRERA, Pia; Ofrece la ENAP un modelo de análisis de la comunicación, en: *Gaceta de la UNAM*, num. 3005, pp. 20 y 21, 15 de Abril 1996, México.

Al explicar las áreas antes mencionadas, Zavala¹¹¹ destacó que la *recepción empírica* se relaciona con lo que piensan los visitantes al hacer un recorrido por un museo. “Lo interesante aquí es la reconstrucción narrativa de la experiencia”. La *recepción efectual* tiene que ver precisamente con la trascendencia que logra en el visitante una experiencia cultural de ese tipo, sobre todo, desde la perspectiva de la sociología. Finalmente, *la recepción contextual* se vincula específicamente con las situaciones que se propician en los espacios museográficos, es decir, que desde el punto de vista de la historiografía cultural “nos preguntamos por las distintas tradiciones que originan cierto tipo de experiencia museográfica y no otra”.

Este modelo de análisis de la comunicación en los museos reconoce tres dimensiones en toda visita museográfica: *la ritual* (que se desarrolla alrededor de espacios y objetos), *la lúdica* (basada en el hecho de jugar con las posibilidades de lo imaginario y lo deseable) y *la educativa* (relacionada con la adquisición de nuevas perspectivas y con sistemas conceptuales, afectivos y contextos de referencia).¹¹²

Como podemos observar, en las propuestas anteriormente descritas, la percepción que el visitante haya tenido del museo es lo más importante. El modelo propuesto por Zavala, sin duda alguna retoma la importancia de los visitantes del museo, y el modelo de percepción visual de Gibson destaca la función de los sentidos, en el proceso de interacción ambiente-individuo.

Con base en lo anterior, quienes trabajan en esta investigación proponen una definición más amplia en lugar de la de museo: el concepto *espacio museográfico*, el que definen como el lugar de interacción donde es posible tener una experiencia educativa, nosotros opinamos que también lúdica, mediante la puesta en escena de objetos o conceptos.¹¹³ Desafortunadamente, no sabemos si el concepto espacio museográfico, abarca el espacio arquitectónico en el que esté inmersa la exhibición.

Además Zavala añadió que en los espacios museográficos también es posible establecer un encuentro entre las expectativas del público y las institucionales, como por ejemplo obtener y proporcionar información, o una experiencia estética. A partir de la definición de espacio museográfico se reconocen entonces dos grandes paradigmas metodológicos en el estudio de los procesos de recepción comunicativa de los visitantes de los museos:¹¹⁴

¹¹¹ ibid

¹¹² ibid

¹¹³ ibid

¹¹⁴ Cf. HERRERA, Pía, ofrece la ENAP un modelo de análisis de la comunicación museográfica, en: *Gaceta de la UNAM*, 15 de Abril 1996, num. 3005, pp. 20 y 21, México.

- El *primer paradigma* puede clasificarse de *tradicional* porque se apoya en el diseño, aplicación e interpretación de encuestas que se realizan a quienes asisten al museo. Dichas encuestas se centran en el contenido de la visita y no en la experiencia que representa para el visitante. Supone además que existe una distinción rígida entre sujeto y objeto, y pone énfasis en la representación de la realidad, no en la construcción que el visitante hace de la misma.
- Hace algunos años surgió en distintas universidades el llamado *paradigma emergente*, que tiene como objetivo primordial justamente estudiar los procesos de interpretación que el visitante pone en juego cuando concurre a los espacios museográficos, esto es, entender lo que sucede durante el proceso de comunicación museográfica y no únicamente medirlo.

En el mismo texto, Zavala destacó asimismo que hay otra tipología, de origen estadounidense, basada en las estrategias de percepción de los visitantes. De acuerdo con esta clasificación existen cuatro tipos de perceptores: los “*críticos*”, que esperan ver palabras y textos, los “*utópicos*” que desean tener interacción emocional con otros visitantes; los “*diversionarios*”, que piensan que el museo es una sala de juego, y los “*prágmáticos*”, para los que el espacio museográfico es una sala educativa y desean adquirir conocimientos, no se aclara de qué manera.

115

Por lo anteriormente escrito, podemos observar que estos estudios se centran únicamente en la respuesta de los visitantes de los espacios museográficos, y se les relaciona sólo parcialmente con el proceso comunicativo de los museos. Nosotros proponemos otro punto de vista, analizar lo que ofrece el museo como medio de comunicación a sus visitantes desde el entorno mismo. Ya que como Henri Rivière insistía, el público debe encontrar en el museo un estímulo personal, no sólo contemplando las colecciones expuestas, sino también visitándolo de forma cómoda. Insistía mucho en la “*fatiga del museo*”, producto a la vez de las distancias recorridas, de la iluminación, de la dimensión de los caracteres en los rótulos o del entorno global del lugar de exposición. Es decir, el museo como espacio arquitectónico, las salas museográficas, también intervenían en el proceso de comunicación.

Por lo tanto, aunque nos parecen válidas y muy importantes las propuestas hechas por los investigadores de la ENAP, pensamos necesario abordar no sólo la perspectiva de los visitantes, sino más aún, analizar aún más de qué manera el entorno físico de la exposición comunica qué y cómo a sus usuarios.

¹¹⁵ *ibid*

En vista de lo anterior el museo, es una institución compleja, que tiene o debería tener al menos cuatro secciones primordiales: curaduría, museografía, conservación y difusión, para cubrir todas y cada una de las tareas esenciales y cumplir cabalmente con su trabajo. Un trabajo que, ya sea educativo o lúdico, para nosotros está basado en el proceso de comunicación museográfica.

3.3 Sistema de señales visuales de información gráfica y escrita.

En párrafos anteriores se estableció que el principal efecto, aunque no el único, que la luz ejerce sobre la fisiología y psicología del ser humano es que le permite percibir lo que está sucediendo a su alrededor. Esto es posible gracias a que dispone de un órgano sensible y extremadamente delicado, el ojo humano. El papel que juega la luz respecto del contacto del hombre con su entorno difícilmente puede sobreestimarse, no es aventurado afirmar que aproximadamente un 80% de la información que recibe del mundo exterior pasa a través de los ojos.

En este mismo sentido y según la Teoría de la Obtención de Información¹¹⁶, cuando se piensa en la visión como un sistema de percepción antes que como un canal para el ingreso de datos al cerebro, se hace posible una nueva teoría de la percepción, considerada como acopio de información. La información es concebida entonces, como disponible en el flujo de energía del ambiente, no como señales en una trama de fibras nerviosas. Se trata de información sobre las características persistentes y cambiantes del medio ambiente, del observador y sus movimientos.

Sin embargo, es necesario ahora abordar qué pasa cuando el ojo humano se trata de información gráfica y/o escrita.

La percepción visual como ya se señaló, puede concebirse como una operación en varios niveles, en el nivel más simple consta de procesos automáticos realizados paralelamente: detección de necesidades visuales elementales (colores, líneas, texturas, ángulos), índices estereoscópicos, etc.; sin embargo, en el nivel de agrupamiento de características para configurar objetos y escenas, se requiere la intervención de esquemas interpretativos más complejos.

En este capítulo hemos desarrollado teóricamente los diferentes niveles en los que el museo se comunica con sus visitantes. Un primer nivel arquitectónico, en el que el espacio invita a sus usuarios a "descubrir" sus características, para saber cómo moverse en él. Un segundo nivel, en el que los diseñadores de la exposición museográfica, a través de técnicas museográficas, colocan y exhiben los objetos para comunicar "algo" a un público expectante. En este punto desarrollaremos un tercer nivel de comunicación en los museos: el de los sistemas señaléticos, o sea, la información visual gráfica y escrita que es utilizada en diferentes espacios arquitectónicos.

¹¹⁶ Cf. GIBSON, J. J.; The ecological approach to visual perception, Cornell University Press, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979

3.3.1 Percepción de impresos

Como en cualquier medio de comunicación, lo que se busca es llegar a distintos tipos de auditorio, proporcionando información en niveles diversos. Por tanto, se plantea la problemática de presentación de información, que en algunos puntos generales son aplicables a todos, sin embargo, al igual que con la mayoría de las recomendaciones para el diseño, debe tenerse en cuenta que los medios de comunicación más apropiados para una situación pueden no serlo para otra situación. Este es el caso de los llamados programas señaléticos.¹¹⁷ Sin embargo, consideramos que tomar en cuenta los resultados de los siguientes estudios, puede ser de beneficio para el diseño de información escrita en las exhibiciones museográficas

A lo largo de la historia de los medios de información escritos, algunos investigadores han desarrollado ideas de cómo atraer la atención de la gente. En cuanto al diseño de impresos, en 1964 Paterson y Tinker investigaron los valores relativos del tamaño de las letras mayúsculas y minúsculas en los encabezados de los periódicos. Presentaron a los sujetos que participaron en este estudio, líneas de encabezados una por una durante determinado lapso de tiempo disponible. A una distancia de lectura normal, sus resultados indicaron que, en promedio, se leían más palabras en tipos de letra minúscula que cuando se usaban encabezados impresos en letra mayúscula del mismo tipo y con los mismo tamaños de puntos. Estos resultados fueron obtenidos de nuevo por Pulton (1967), quien demostró que las letras pequeñas aventajaban en 9% a las letras grandes de los encabezados respecto de la habilidad para la lectura. Se obtuvo una ventaja similar cuando se combinaron las letras mayúsculas con las minúsculas; sin embargo, éstas no se pudieron leer bastante mejor de lo que se leían los encabezados escritos completamente con minúsculas.¹¹⁸

Por su parte, Poulton (1969) sugiere que una de las razones por las cuales las letras mezcladas son más fáciles de leer que las letras mayúsculas radica en la forma y en la "envoltura" que rodea a la palabra en su totalidad cuando así se presenta. Las palabras presentadas con letras mayúsculas no tienen una forma característica y distintiva, dado que todas las letras tienen la misma altura; sin embargo, las formas de las palabras escritas con mayúsculas y minúsculas tienen más probabilidad de ser distinguidas por los rasgos ascendentes y descendentes de cada letra¹¹⁹.

¹¹⁷ Concepto usado por Costa, se refiere al uso de sistemas de información visual gráfica y escrita, especialmente diseñada para cada entorno arquitectónico que así lo requiera.

¹¹⁸ Op. Cit. RAMÍREZ CAVASSA, César, *Ergonomía y Productividad*, Ed. Noriega-Limusa, 1991, México.

¹¹⁹ Ibid.

De lo anterior se infiere que una de las preguntas que debe contestar el diseñador de tipografía es cómo se puede llamar la atención del lector, ya que en la mayoría de la comunicación escrita esto se hace por medio de los encabezados y mediante los subtítulos.

Por lo tanto, se debe tomar en cuenta que dentro de los límites, la agudeza visual está relacionada también con el tiempo que se permite ver al objeto, de tal manera que cuando se reduce el tiempo de exposición, en este caso de información escrita, se reduce también la agudeza visual y por lo tanto, una mejor percepción de lo escrito.

Sin embargo, decidir el tamaño de letras apropiado es sólo una parte de la batalla para diseñar cualquier tipo de impreso, que sea de fácil lectura y comprensión. En muchos casos, se pueden destacar algunas, palabras, frases, o pasajes significativos de un texto por medio del subrayado, o mediante el uso de letras itálicas o asteriscos en los márgenes. Los llamados indicadores tipográficos los cuales ayudan al lector a destacar los puntos sobresalientes de la prosa.

En el caso de las exhibiciones, sabemos que cierta información escrita viene acompañada de gráficos, cuyo diseño también está encaminado primero, a llamar nuestra atención; y en segundo lugar damos determinada información. Por lo que consideramos pertinente hacer algunas anotaciones sobre la percepción de los mismos.

3.3.2 Percepción de símbolos gráficos.

Cuando nos encontramos en ciertos espacios arquitectónicos, reconocemos figuras colocadas en determinados lugares que guían hacia el tipo de servicios que hay o cuál es el camino que tenemos que seguir hacia determinado lugar (sanitarios, teléfonos, nos indican también si se puede pasar a determinada área, etc.) o que apoyan determinada información escrita. Ya sea croquis, mapas, figuras o flechas, si reconocemos este tipo de señales probablemente nos moveremos en estos espacios más fácilmente o comprenderemos más cierta información escrita.

Pero qué implica la utilización de gráficos. La finalidad del proceso perceptual por medio de gráficos es dar una interpretación confiable sobre servicios e información del entorno circundante, de tal forma que los sujetos puedan actuar acorde con las condiciones y necesidades respectivas.

Los símbolos gráficos discretos, se usan ampliamente para la información pública. Easterby (1970) ha sugerido que los tres puntos separados pero relacionados más importantes para su diseño son la perceptibilidad, la discriminabilidad y el significado de estos dibujos. Por tanto, el observador debe ser capaz de ver y distinguir los diferentes símbolos y darse cuenta de a qué cosa se refiere el símbolo. Para ampliar estos factores, Easterby sugiere seguir ciertos principios de diseño, entre los cuales los más importantes son: un límite definido de la figura, simplicidad, el cierre de la figura, estabilidad y simetría.¹²⁰

Sin embargo, como hemos tratado de explicar en las cuartillas anteriores, percibir es el modo más sencillo y adecuado para conocer, aunque no descartamos que existen otras formas:

- a) El conocimiento por medio de instrumentos, que expande la percepción a dominios de lo muy distante y lo muy pequeño, haciendo posible el conocimiento de dimensiones o de la especialidad.
- b) El conocimiento por medio del lenguaje, que hace explícito antes que tácito lo conocido, haciendo posible la agrupación y descripción de observaciones acumuladas por nuestros ancestros.
- c) Y el conocimiento por medio de imágenes, que también extiende la percepción y consolida sus ganancias. La conciencia de entidades y eventos imaginarios puede ser adscrita a la operación del sistema perceptual. La imaginación, del mismo modo que el conocimiento y la percepción puede ser estimulada por otra persona.

Por lo anteriormente escrito, la percepción no puede ser estudiada sólo por estímulos y procesamientos psicofísicos (mentales y físicos). Quienes perciben no están conscientes de las dimensiones físicas, están conscientes de otras dimensiones de la información, relevantes para sus vidas en el orden del proceso de información, como tal vez lo sea el color.

3.3.3 La importancia del color en la información gráfica y escrita

Aunque es difícil de evaluar, se acepta generalmente que el contraste de color contribuye en menor grado a la información visual que el contraste de iluminación. No obstante, bajo condiciones favorables, el ojo entrenado es capaz de distinguir entre diferencias de color infinitesimales. El

¹²⁰ Cf. COSTA, Joan; *Señalética*, Enciclopedia del Diseño, CEA Colección, España,

efecto general es que bajo la influencia de una superficie fuertemente saturada de color, las otras superficies adquirirán el tinte de color complementario.

Según lo anterior, no debe descartarse que el fenómeno del contraste del color debería de tener particular interés para el diseñador, el decorador, el museógrafo. Por que su correcta aplicación influirá notablemente sobre el resultado final de su uso, realzando el color y los objetos o echándolos a perder.

Desde el punto de vista psicocultural, es particularmente manifiesta la influencia del color sobre el humor de las personas. El rojo y el amarillo producen sensación de calor y confort, el azul da impresión de frío y estimula la actividad mientras que el verde generalmente induce al descanso y relajación. Los colores ejercen igualmente cierta influencia sobre nuestra impresión del espacio.

Los efectos de contraste pueden ocurrir tanto simultáneamente como sucesivamente, juegan un papel muy importante en nuestro mundo visual cotidiano. Aunadas a estas breves consideraciones de tipo fisiológico, es posible utilizar o hacer uso de las herramientas que la semiótica nos ha dado sobre el uso del color. Ya que cada color tiene cierta influencia de tipo cultural dependiendo, en parte del medio en que nos desarrollamos.

Por otra parte, es necesario recordar que ya sea información gráfica o escrita, con color o sin demasiado uso de el, forma un conjunto que ayudan a los visitantes o usuarios de un espacio arquitectónico a apropiarse de él, de sentirse cómodos y seguros. Posiblemente este vínculo se logre solo a través de un programa señalético.

3.3.4 La información gráfica y escrita en un programa señalético.

De acuerdo con lo expuesto en párrafos anteriores, pensemos que la visita a un museo como una actividad si bien no es un "trabajo", implica un esfuerzo físico e intelectual. Si se olvidan pequeños detalles en el diseño de este tipo de espacios, los individuos se sienten incómodos cuando visitan la sala de un museo. Por lo que para completar el proceso comunicativo en un espacio museográfico, consideramos necesario el uso de programas señaléticos adecuados a las necesidades de los visitantes.

Al contrario de la señalización, la *señalética*¹²¹ se ocupa de *programas específicos* para resolver problemas particulares con el uso de las señales y sus relaciones con los individuos. La señalética debe identificar determinados lugares y servicios (en principio, externamente, y luego internamente) y facilitar su localización en este caso, en el espacio arquitectónico. Esta información debe permanecer abierta a las necesidades de los usuarios. Debe dejar la libertad de decisión de utilizar o no los servicios que se ofrezcan, o en el caso del museo, podría sugerir en qué orden seguir una exposición, y explicar el contenido de la exposición.

Las características del programa señalético descrito en el párrafo anterior es determinado por un *plan señalético* y éste a su vez depende de la organización del espacio, es decir, la organización y planeación de las acciones de los usuarios de ese espacio.

El papel del diseñador de un plan señalético es neutra, depende siempre de la organización del espacio, su objetivo es informar, hacer identificable y localizable servicios o posiciones requeridas, hacer comprensible los pasos o movimientos a realizar en determinados espacios. La responsabilidad del diseñador de estos programas señaléticos pensamos que debe ser, hasta cierto punto compatible con las orientaciones y los intereses de la institución donde se aplique el programa señalético, como lo señala Costa.¹²² Sin embargo, consideramos que en el caso del espacio museográfico debe complementar un proceso de comunicación entre visitante y museo.

Por lo tanto, el acondicionamiento en sí del espacio, o la ambientación, conllevan significados (todo significa), pero esto, no precisamente se traduce como mensajes, como comunicación explícita. Se trata entonces, del uso social de los espacios públicos, lo cual no está en general implícito en la misma morfología arquitectónica, como lo habíamos explicado en el punto 3.1.2 (página 64) de este trabajo.

Todo espacio arquitectónico, supone una función precisa: por ejemplo, una estación de ferrocarril, un museo o un parque público son definidos como tales por sus funciones sociales. Deberían existir, por tanto, determinados códigos, correlativos a cada función del medio arquitectónico, que forman parte de un nivel de conocimiento, y que en sí mismo implicaría una convención social, culturalmente hablando¹²³. Sin embargo, esto no sucede en algunos espacios arquitectónicos públicos. Por lo que es necesario recurrir a la señalética.

Según Costa en la señalética se dan dos condiciones que deben ser tomadas en cuenta. Primero, que los signos generalmente no son percibidos por individuos que circulan a altas

¹²¹ Concepto usado por Costa (1994), se refiere al uso de sistemas de información visual gráfica y escrita, especialmente diseñada para cada entorno arquitectónico que así lo requiera.

¹²² *ibid.*

velocidades, sino por peatones, lo cual cambia esencialmente la relación temporal y espacial. Segundo, que las informaciones no son tan simples como las del código de circulación, ni tan conocidas por la gran mayoría, como sería la información proporcionada en un espacio arquitectónico, como un museo y luego en las exposiciones museográficas, como parte de ese espacio.

Si es necesario, los programas señaléticos pueden o deberían de incluir, dependiendo del caso, dos o más idiomas. Estos problemas implican la opción de duplicar e incluso cuadruplicar la información escrita, lo cual obliga al posible receptor a hacer un esfuerzo de selección visual a lo largo del espacio señalético. Si bien en muchos de estos casos la información escrita es insustituible, se debe asegurar la comprensibilidad del mensaje. Ello, sin embargo, parece que en el caso de los museos, no siempre es posible, por esto el criterio de qué informar y cómo es primordial en los programas señaléticos que pudieran implantarse en estos espacios.

Por qué pensamos que la posibilidad de implantar un programa señalético es viable en un museo. A este tipo de preguntas, Costa propone analizar los posibles costos de no implantar un programa señalético. De acuerdo con su propuesta, los posibles costos están integrados por cinco variantes de los mismos¹²⁴:

- 1) La existencia de un *costo energético* adicional que haría falta si no existiera una información señalética eficaz. Es decir, la búsqueda de un servicio determinado, los itinerarios de exposición poco claros, recorridos y desplazamientos inútiles, que implican un esfuerzo energético que la información señalética trata de suprimir.
- 2) *Costo perceptivo*, en el que la visión se agudiza y la atención se concentra en la búsqueda de los indicios orientativos, las indicaciones inútiles. El esfuerzo de la atención visual selectiva, es determinante en un museo, ya que de ésta dependerá el retener o no la atención de los visitantes.
- 3) El *costo psicológico*. Este se presenta cuando uno busca la información al azar, procediendo con una lógica subjetiva, y cuando no se ha podido resolver el dilema, o preguntas que se generan, se recurre a la información verbal: preguntando a otros que a lo mejor tampoco saben o que orientan equivocadamente, o que se expresan en otro idioma. Este costo genera microfracasos, microangustias, los cuales no tienen efectos profundos en el psiquismo, pero crean una situación de excitación, de inseguridad y de insuficiencia que invitarían al usuario de un museo o de cualquier otro espacio arquitectónico, a no volver más.
- 4) El *costo intelectual*. Consideramos que es el más importante en el caso de los museos, ya que no todas las informaciones son siempre claras y comprensibles; y en los mensajes escritos

¹²³ ibid.

colocados junto a los objetos se pasa por alto la legibilidad, esto es, la redacción (información lingüística) y la formalización (información gráfica); tampoco los pictogramas son siempre claros e inmediatamente descifrables; y la ubicación de las señales y cedularios no siempre corresponde a aquello que deberían señalar.

- 5) Todos los costos descritos anteriormente, involucran un *costo temporal* considerable. Consideremos esto cuando las expectativas de los visitantes de un museo no se cumplen gracias entre otros factores, a un ambiguo programa señalético del museo.

Por lo tanto, desde el punto de vista ergonómico, se puede hablar de la adaptación de la señalética al medio y al individuo, una premisa fundamental en esta disciplina que depende en mucho del diseño y que la diferencia en mucho, de pensar solamente en una simple señalización en cualquier espacio dado.

El alcance y la especificidad de la señalética, depende del estudio y un diseño para su aplicación para cada espacio en particular. Cada necesidad señalética determina una solución precisa. Si bien existen códigos de señales generalizados por el uso —como es el caso de circulación vial—. Otras necesidades funcionales y otras estructuras espaciales dan lugar a problemáticas de diseño más allá de los códigos establecidos. Este es el caso de los museos.

La importancia de un buen programa señalético en los museos implicaría que el público asistente a los mismos sacara el mejor provecho de su visita, que de verdad se interesara por lo expuesto y que esa experiencia lo “invitara” a regresar para posteriores visitas. Si bien es por demás influyente el tipo de exposición que se ofrezca, pensamos que una exposición por sí misma estaría incompleta sin un programa señalético adecuado.

En puntos anteriores de este trabajo (3.1, página 62; 3.1.1, página 63, 3.1.3, página 67) ya hemos explicado el proceso de percepción del entorno, sin embargo, posiblemente cuando una exposición logra captar la atención del individuo, el estímulo despierta la atención de su estado difuso o bien coincide con la atención interesada. Pero la atención siempre está vinculada a la motivación. Por lo tanto el uso de los elementos señaléticos implican —y no de manera banal aunque por brevísimos instantes— a los individuos que sienten necesidades puntuales de información para la acción o para la aprehensión de lo que la exhibición les está ofreciendo. La selectividad del comportamiento perceptivo o de la atención interesada coincide con retención de los mensajes: su lenguaje sígnico contundente, su brevedad, su significado concentrado y explícito.¹²⁵

¹²⁴ ibid

En este mismo sentido para Costa, la información señalética constituye de hecho un discurso, una secuencia de mensajes articulados entre sí en un espacio dado orientando las decisiones de los individuos. Para la eficacia de estos mensajes sucesivos –pero discontinuos-, la fuerza de su percepción o de su posibilidad de destacar del resto y asociarse unos con otros formando una cadena didáctica, es en efecto fundamental para una comunicación al servicio del individuo.¹²⁶

Al respecto, Falk et al (1984) han sugerido que algunos factores del proceso museográfico son críticos para aprender en todos los tipos de ambientes de exhibición. Sin embargo, la perspectiva del visitante sugiere que aunque en algunas de las exhibiciones es importante el comportamiento del visitante, la experiencia pasada de cada uno de los visitantes y sus intereses también son importantes. Los visitantes vienen al museo con una agenda y probablemente conocimiento previo, en otras palabras ellos vienen con un legado de intereses, inquietudes y capacidades intelectuales que son importantes rescatar y aplicar a los diseños tanto de espacios arquitectónicos museográficos como en las exhibiciones mismas.¹²⁷

Esta perspectiva podría sugerir que los visitantes de un museo –debido a una combinación de interés de expectativas, obtienen por fuerza un “aceptable” comportamiento en el museo, un comportamiento bien definido y predecibles patrones. En un interesante estudio sobre el comportamiento de los visitantes de un museo se encontró que los visitantes adultos enfocaron su atención en un patrón consistente de comportamiento al encontrarse en el museo: *Los visitantes dedicaban los primeros pocos minutos orientándose, la siguiente media hora intentando atender lo exhibido y los restantes 15 a 30 minutos cruzando entre el balance del museo, deteniéndose ocasionalmente para mirar cuidadosamente algo de lo exhibido.* Estos patrones de comportamiento parecen ser constantes a través de los sujetos, la perspectiva de la influencia del ambiente emerge como un factor demasiado influyente en estos datos.¹²⁸

Esto es precisamente, lo importante de destacar. Un individuo que visita un recinto museográfico, percibe procesos comunicativos en diferentes niveles, no sólo desde el que le da la exhibición misma.

Aunque sabemos que algunos investigadores se contraponen a esta idea, afirmando que la perspectiva de exhibición, asume el comportamiento dominante determinante del visitante como reflejo de la calidad y contenido de la exhibición. Falk (1984) señala que: “en nuestros días existe

¹²⁵ *ibid.*

¹²⁶ *ibid.*

¹²⁷ Op. Cit. FALK, John H., KORAN, John.; DIERKING, Lynn D.; DREBLOW, Lewis; Predicting visitor behavior, en: *Curator*, vol. 28, num. 4, pp. 249-257, 1985, New York.

¹²⁸ *Ibid.*

todavía la creencia de que los museos pueden controlar los movimientos del visitante mediante la manipulación de cada elemento exhibido como un atractivo visual a lo largo de rótulos, intensidad de iluminación, tamaño del tipo de letra y diseño participativo contra diseño pasivo.”¹²⁹

Sin embargo, pensamos lo contrario, pensamos que la visita al museo va más allá por lo que el recorrido en un museo, aunado a un buen programa señalético, dará al visitante del museo más seguridad y por lo tanto, mayor libertad de acción, en el mismo. Seguridad, en el sentido de que la disminución de los costos establecidos por Costa, harán del espacio museográfico, un espacio más atractivo, con mayor libertad de acción para sus usuarios.

Quizás la conclusión más importante que algunos estudios han arrojado, es que los visitantes de los museos a pesar de su heterogeneidad, pueden actuar en razón de patrones predecibles sobre los cuales los profesionales del museo tienen algún control, pero quizás no mucho, como ellos piensan que lo tienen. Lo mejor es que entendamos que los llamados “controles” de estos comportamientos, es el tratar de aplicarlos para proveer la mejor experiencia para los visitantes; y posiblemente esos controles pueden estar dados también a través de un programa señalético en el museo.¹³⁰

¹²⁹ *ibid.*

¹³⁰ *ibid.*

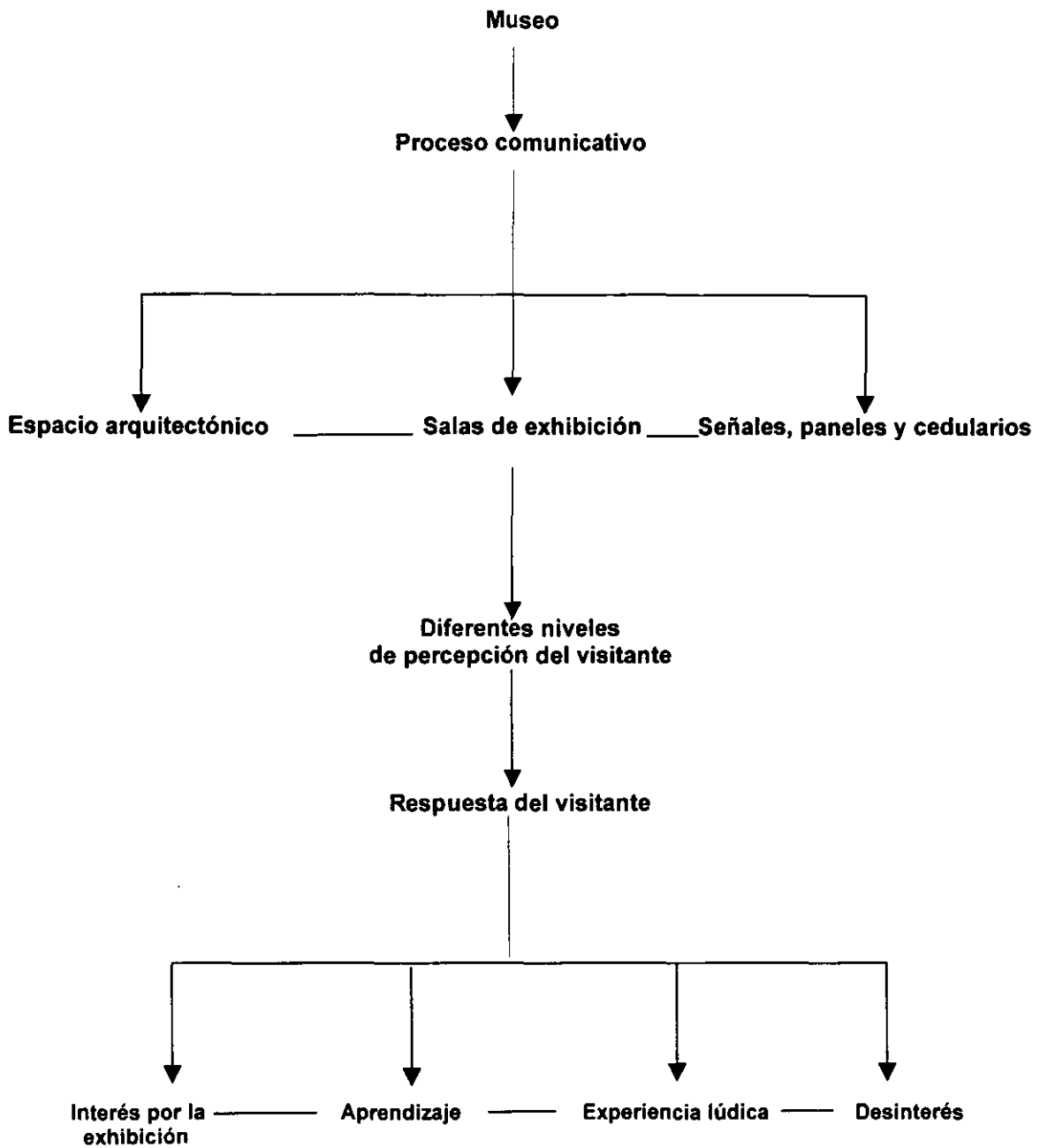
**CAPITULO 4:
METODOLOGÍA**

Por lo escrito en párrafos anteriores, nuestras unidades de análisis en este trabajo, lo constituyen diferentes áreas de acceso al público del Museo Nacional de Antropología.

En primer término destacaremos las características físicas de dichos espacios en relación con lo que se comunica a los usuarios, por medio de la arquitectura misma, los aspectos museográficos de las salas de exhibición, uso de gráficos, paneles, cedularios y señales dirigidas al público. Las áreas del museo que observamos para este fin son las siguientes: *la explanada de entrada al museo, el área del vestíbulo, el área de exposiciones temporales, los diferentes servicios para los visitantes, el patio central y el estanque, el Departamento de Servicios Educativos, la Sala de Mesoamérica, la Sala de Orígenes, la Sala Maya y la Sala Mexica.*

A partir de la información recabada, hicimos varias visitas por los distintos espacios anteriormente enlistados, a distintas horas, distintos días de la semana de distintos meses del año; para registrar las actividades de los visitantes por medio de anotaciones, entrevistas a los visitantes, al personal de vigilancia y al personal que labora en el Área de Servicios Educativos del Museo, acompañando en su recorrido por el museo a diferentes grupos de niños y jóvenes; y haciendo filmación en video de las áreas y salas observadas.

Una vez recabados los datos a partir de estas observaciones, diseñamos un modelo analítico para destacar las distintas problemáticas en el proceso comunicativo del museo. A partir del cual hemos realizado una clasificación de éstas y una propuesta de posible solución a los problemas encontrados y que consideramos afectan al proceso de comunicación museográfico. *(Cf. Cuadro Modelo Analítico)*



Cuadro 1: Modelo Analítico

4.1 Características de algunos espacios del MNA.

El MNA tiene 44 000 metros cuadrados cubiertos y 35 700 metros cuadrados de áreas descubiertas que incluyen tanto el patio central como la gran plaza de acceso y algunos patios hundidos a su alrededor. En la esquina del Paseo de la Reforma, con árboles que le sirven de fondo, está la estatua de Tlaloc (Dios del Agua). Para muchos, este monolito podría ser emblema distintivo del museo. La construcción del museo está separada de las calles por espacios verdes ocupados por réplicas de templos o monumentos antiguos; el resto de la superficie se dedicó a estacionamiento de automóviles.

En los siguientes párrafos haremos una breve descripción del contenido temático de los espacios observados en el MNA.

4.1.1 Explanada de entrada.

El acceso de visitantes al museo se realiza por una rampa que llega hasta la explanada de entrada, en la que destaca la fachada del museo. En ella hay dos puertas de vidrio, custodiadas por policías o personal de seguridad del museo. Predomina en esta área de entrada el color blanco del mármol en el piso, que en los días muy soleados causa cierto deslumbramiento a quienes transitan por ella. La entrada y salida al museo están señalados de alguna forma, ya que en el piso se puso una alfombra negra, proporcionando mayor seguridad a quienes transitan por ella. Aunque el piso de la entrada estaba dispuesto en amplios escalones en fechas recientes se construyó una rampa que facilita el acceso a personas en sillas de ruedas. La puerta de la derecha, que es la que sirve de entrada al museo, cuenta con un dispositivo detector de metales. La puerta de la izquierda, no cuenta con ningún dispositivo de seguridad. Solamente es custodiada por el personal de seguridad del museo. *(Cf. Plano del Museo Nacional de Antropología)*

4.1.2 Vestíbulo.

Pasando las puertas de vidrio, entramos al vestíbulo. Del lado derecho del vestíbulo hay una gran sala dedicada a exhibiciones temporales; junto a ella un Auditorio para cerca de 400 personas. Junto a los accesos a ésta área se encuentran servicios sanitarios, para hombres a la izquierda, para las mujeres a la derecha. Se instaló una tienda, que sólo vende objetos relacionados con las exposiciones temporales que han sido montadas en el MNA. *(Cf. Plano del Museo Nacional de Antropología)*

Al lado izquierdo del vestíbulo se hallan la tienda, el guardarropa y otros servicios, como sanitarios y teléfonos; al fondo, se encuentran las oficinas generales del museo. Un área restringida al público, hasta cierto punto.

En el centro del vestíbulo, hay una Sala de Orientación que, por medio de maquetas, proyecciones y explicación oral, permite al visitante tener una idea de lo que encontrará en el Museo.

4.1.3 Departamento de Servicios Educativos.

En planta hundida, a la derecha quedaron las bodegas de Arqueología, de Etnografía y de Antropología Física. Junto a ellas están las oficinas técnicas, cubículos de investigadores, oficinas de diversas direcciones de investigación del INAH y los laboratorios. Al lado izquierdo, el *Departamento de Servicios Educativos del MNA*, por este los estudiantes pueden entrar al museo, ésta área también está destinada a otras actividades relacionadas con los escolares o con personas que asisten al museo a tomar los cursos que en él se ofrecen. A grandes rasgos, el espacio consiste en un área dividida por mamparas o paredes de madera, en la que los niños son recibidos para su visita al museo. Además se cuenta con un salón de conferencias con proyector de cine. Este espacio tiene salida a un patio hundido a través del cual se llega a una escalinata que da acceso al patio central del Museo. Este patio también lleva al restaurante. (Cf. *Plano del Museo Nacional de Antropología*)

4.1.4 Patio central y estanque.

Situándose en el vestíbulo del museo se entra, a través de un muro de cristal, al gran *patio central* que está rodeado por las salas de exhibición. La parte delantera está cubierta por un enorme techo de 82 X 84 metros, con un solo apoyo central, recubierto por láminas de cobre esculpidas; de arriba cae un círculo de agua que forma una fuente invertida. Este patio abierto tiene un *estanque rectangular*, que permite el crecimiento de plantas acuáticas. Dentro del estanque, sobre una plataforma, hay un enorme caracol de bronce. (Cf. *Plano del Museo Nacional de Antropología*)

El MNA está lleno de una serie de trucos arquitectónicos que pretenden crear la atmósfera adecuada para que el visitante aprecie su contenido. La planta baja fue creada para que se visiten las salas estando obligados a salir al patio o al jardín. Y en la planta alta se encuentra una celosía que, con elementos verticales, hace que cada vez que el visitante salga de una sala vea directamente hacia el frente y al patio; de esta manera se distrae, «descansando» del recorrido. Hacia los lados, la misma celosía vertical le cubre ya el patio, «le quita distracción y lo encauza» a la sala siguiente.¹³¹

El conjunto recuerda -en términos modernos- a las fachadas mayas con su primer cuerpo generalmente de piedra lisa y el segundo íntegramente cubierto de bajorrelieves geométricos, serpentinadas o con esculturas representando hombres, animales y otros objetos. Este patio del museo da un gran sentido de amplitud y sirve de salida entre cada sala. Así, el visitante puede recorrer a su antojo las salas del museo sin necesidad de pasar de una a otra o de seguir un orden fijo.¹³²

Las salas de la planta baja se supone que siguen un orden tanto histórico como por áreas. Así, el ala norte del museo -aparte de una sala de Introducción a la Antropología y de otra dedicada a Mesoamérica- contiene la historia de los Valles Centrales desde la aparición del primer hombre hasta la cultura tolteca. Aunque el Mtro. Iker Larrauri reconoció, en la entrevista que le hicimos, un pequeño error de orden en la disposición de éstas. Al entrar al área de salas del museo, primero esta la Sala de Introducción a la Antropología, luego la Sala de Mesoamérica y luego la Sala de Orígenes...., un pequeño error de lógica temporal que se les escapó a los creadores del museo.¹³³

La gran Sala Mexica contiene los restos de esta cultura. Como es la más conocida, y la que produjo muchos de los objetos más importantes del museo, ocupa la sala más grande de todas y el lugar central. En el ala sur, las salas siguen un orden regional y están dedicadas a las culturas de Oaxaca, Veracruz, Area Maya, Norte y Occidente de México. *Interiormente, cada una está organizada según una secuencia cronológica, iniciándose por lo más antiguo y terminando por lo más reciente. Así continúa el orden fundamental que se buscó para casi todo el Museo.*

A grandes rasgos, las salas de la parte alta, corresponden hasta donde es posible a las de la planta baja. Pero un orden riguroso no era posible en todas partes, ya que muchas de las salas de

¹³¹ GRANILLO VAZQUEZ, Silvia, Nuestros antepasados nos atrapan. Arquitectura del Museo Nacional de Antropología, en: Información Científica y Tecnológica, vol. 8 num. 121, p. 30-32, Octubre, 1986, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México

¹³² ibid

¹³³ Notas de entrevista realizada al Mtro. Iker Larrauri, en Junio de 1997.

arqueología no tiene contrapartida etnológica y también muchas de las culturas vivas no tienen, cuando menos que conozcamos, un pasado arqueológico.

4.1.5 Sala de Mesoamérica.

Esta sala constituye una síntesis de los elementos presentados en el resto del museo. Al entrar uno se encuentra con un gran mapa en color en el que se representan las cinco regiones en que se ha dividido esta gran área. En esta segunda sala el museo muestra, valiéndose de vitrinas, maquetas y objetos de piedra y metal, las características que fueron comunes a todos los pueblos de Mesoamérica, por ejemplo: un tipo de arquitectura, pintura, escultura, el culto a los muertos, las prácticas de embellecimiento, un calendario, escritura, numeración, indumentaria, caza, pesca, agricultura, etc.¹³⁴ (Cf. *Plano de la Planta Baja del Museo Nacional de Antropología*)

4.1.6 Sala de Orígenes

Esta sala inicia con una enorme pintura mural que representa la llegada del hombre de Asia a América por el Estrecho de Bering. En ella se pueden observar bandas formadas por grupos de recolectores y cazadores de animales como el reno y el mamut.¹³⁵

En la parte posterior al mural se exhiben instrumentos muy antiguos de trabajo que usaron los antepasados del Homo sapiens sapiens, como navajas, raederas, y machacadores, los cuales fueron encontrados en el Valle Central de México.¹³⁶ Asimismo, en diferentes dioramas, se muestran algunas de las características de la vida cotidiana de una comunidad primitiva en el Altiplano Central.

Con una gran pintura de Iker Larrauri se representa la fauna del Pleistoceno. Al centro de la sala se observa en una reproducción la excavación de una osamenta de un mamut. A la izquierda, y en otro diorama, se aprecia la representación de la técnica para la cacería del mamut en zonas pantanosas.

¹³⁴ Cf. GOMEZ MONT A., Ma. Teresa; *Museo Nacional de Antropología*, Folleto Informativo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, México

¹³⁵ ibid

¹³⁶ ibid

En otras vitrinas, al fondo de la sala, se observa el conocido cráneo del hombre de Tepexpan, así como otros cráneos de aproximadamente la misma antigüedad. (Cf. *Plano del Museo Nacional de Antropología*)

4.1.7 Sala Maya

La primera parte de la sala, con un mapa a colores, muestra los sitios arqueológicos más importantes del área; a la derecha, en una pintura, se ve el corte geológico del terreno, desde las tierras altas y montañosas hasta la planicie calcárea y el nivel del mar; también está representada la formación de pozos o "cenotes".¹³⁷

A continuación una serie de piezas muestra el tipo físico, así como los adornos, indumentaria y organización social de este grupo. Se pueden igualmente observar instrumentos musicales, códices y piezas relacionadas con la religión en la época clásica (200 a 900 d.C).¹³⁸

A lo largo de la sala se ven lápidas, dinteles y estelas que representan la fineza en el arte de la escultura. También se encuentran en la sala figuras de cerámica que nos ejemplifican la vida cotidiana de este pueblo, sobre todo lo relacionado con su organización social, política y sus clases sociales.

Desde el punto de vista arquitectónico, también se trató de ejemplificar aquellos elementos característicos de los templos mayas: el arco falso, o bóveda maya, las fachadas decoradas con relieves de piedras y estuco; que son algunas de las variantes de estos elementos en la arquitectura maya.

Como parte de los avances en diversos campos, se muestra al público el tipo de escritura que utilizaban y su posible significado. El sistema numérico de los mayas, vigesimal y posicional. Los calendarios que utilizaban y para que servían cada uno.

En el centro de la sala una escalera nos conduce a la parte más importante que es la dedicada a los entierros. El Templo de las Inscripciones, en Palenque, Chiapas, era la única pirámide conocida con una tumba en el interior; la serie de vitrinas que se encuentran a la entrada

¹³⁷ ibid

nos dan una idea de la importancia del hombre enterrado en este sarcófago. Las piezas exhibidas en esta área son originales, y el material que predomina es el jade. Al fondo de la sala el visitante puede admirar una imponente reproducción de esta tumba, tal y como se visita hoy en día en Palenque.¹³⁹

Afuera, en el jardín, se exhiben reproducciones de las famosas pinturas de Bonampak, en la selva de Chiapas (800 d.C.), y del Templo de Hochob, en el área de Campeche, más o menos de la misma época.¹⁴⁰

Finalmente, otra vez dentro de la sala, se observa un Chac Mool, figura muy característica de los grupos toltecas que llegan a esta área de Tula, en el Altiplano Central, más o menos hacia 900 d.C. Su influencia se deja sentir no únicamente en la escultura, sino también en la arquitectura, pintura y filosofía. Tulum, cerca del Mar Caribe, cuya maqueta aparece al final de la sala, muestra claramente esta influencia. Al fondo, una serie de vitrinas guardan objetos originales encontrados en los "cenotes" o pozos sagrados. Los que se ven proceden de Chichen Itzá, y muestran el trabajo de metal, también característico de los grupos que florecen en esta época.¹⁴¹

Para terminar, una última lápida, ya casi a la salida de la sala, ejemplifica la destrucción de piezas prehispánicas por los españoles y la conquista del área maya, hacia el siglo XVI. (*Cf. Plano del Museo Nacional de Antropología*)

4.1.8 Sala Mexica

Esta es la sala más grande del museo. En ella el visitante encuentra piezas que evidencian la importancia del grupo azteca en la fundación de la ciudad de México o Tenochtitlan. En la entrada un gran jaguar hecho de basalto muestra una cavidad en la parte superior, en donde se depositaban los corazones de las víctimas del sacrificio humano, ya que se consideraba que el corazón del hombre era el único alimento apropiado para mantener vivo al sol. A la izquierda aparece la cabeza del caballero águila, el cual manifiesta la importancia de las clases militares de la época; y ala derecha encontramos una maqueta que en su parte posterior nos deja ver el símbolo del águila devorando a una serpiente sobre un nopal.¹⁴²

¹³⁸ ibid

¹³⁹ ibid

¹⁴⁰ ibid

¹⁴¹ ibid.

¹⁴² ibid.

Bajando una rampa, hacia la derecha se muestran varias piezas de escultura con el tipo físico de este grupo, así como el códice Boturini, o Tira de la Peregrinación, que representa la salida de los aztecas del norte de México y su llegada al lago de Texcoco.¹⁴³

A un lado del códice, en un gran monolito llamada la piedra de Tizoc, se muestran 15 batallas que este pueblo emprendió para conquistar territorios y acrecentar así el poderío mexicana.

La gran ciudad de Tenochtitlan está claramente descrita en un mural a colores en donde se ve cómo el islote estaba conectado con los alrededores mediante tres avenidas, la de Ixtapalapa en el lado sur, la del Tepeyac en el lado norte y la de Tacuba o Tlacopan en el centro.¹⁴⁴

Siguiendo la vista hacia el centro de la sala, se observa el Calendario Azteca o Piedra del Sol, en donde se muestra el culto a Tonatiuh, dios solar de los aztecas, el cual representa en el círculo central la quinta humanidad o quinto mundo, en el cual ellos pensaban que estaba viviendo. En la parte posterior de este monumento puede apreciarse una maqueta del mercado de Tlatelolco. Se aprecian hileras que representan las más variadas mercancías: animales comestibles, metales, cestos, petates, textiles, cerámica, flores y frutas, plantas medicinales, textiles, granos, etc.¹⁴⁵

Prosiguiendo el recorrido hacia la derecha, la sala conduce a una sección dedicada al sacrificio; se observan piedras originales sobre las cuales se practicaba este ritual, así como cuchillos y cajas para depositar corazones humanos. Caminando hacia la salida de la sala, se ve a Coatlicue, en una imponente escultura con la que los aztecas representaron a la madre de todos los dioses. A continuación, y en una vitrina doblemente protegida, se observa el mono de obsidiana; esta pieza está considerada como la más fina del museo y es una espléndida obra de arte de esta cultura.¹⁴⁶

A continuación, en una gran vitrina se admira la reproducción del llamado penacho de Moctezuma Xocoyotzin, quien dio la bienvenida a los españoles en 1519.¹⁴⁷

La última sección está dedica a la música azteca mediante la exhibición de silbatos, flautas, tambores y cuernos; y ya casi para salir, una pintura muestra un fragmento del Lienzo de Tlaxcala en el que se reconoce a Hernán Cortés sentado, y atrás a la Malinche.¹⁴⁸

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

A grandes rasgos, el MNA es un gran museo que alberga veintitantos museos pequeños, cada sala debe ser considerada como un museo individual.¹⁴⁹ Sin embargo, no muchos visitantes se dan cuenta de esto.

Por otra parte, y en cuanto a los espacios físicos del museo se refiere, la directora (designada en 1997) del MNA habló de los proyectos específicos que planeaba poner en marcha durante su administración. Entre ellos, el reordenamiento de las salas a partir de los modernos criterios museográficos, apoyándose en la más actualizada información en materia de culturas indígenas. Esto último en virtud de que, en nuestros días, los investigadores han aportado datos valiosos que es necesario integrar al acervo con el que ya se cuenta. Asimismo, la doctora Mercedes de la Garza consideró que era importante aprovechar –en beneficio de los visitantes que cada año acuden al museo– los más recientes avances tecnológicos. La idea era introducir videos y equipos multimedia, los cuales permitieran un contacto más completo y profundo entre el público y la información del museo. Mercedes de la Garza reconoció que este trabajo de reestructuración y modernización comenzó a realizarse tiempo atrás, durante la administración de la anterior directora, quien introdujo mejoras significativas en salas como la Maya y la Teotihuacana. La doctora expresó su interés por continuar con dicha labor y extenderla a las demás salas.¹⁵⁰ Efectivamente en 1999, las Salas Mexica y Maya estuvieron temporalmente cerradas al público para ser modificadas; en este año 2000, la Sala de Mesoamérica está siendo reestructurada.

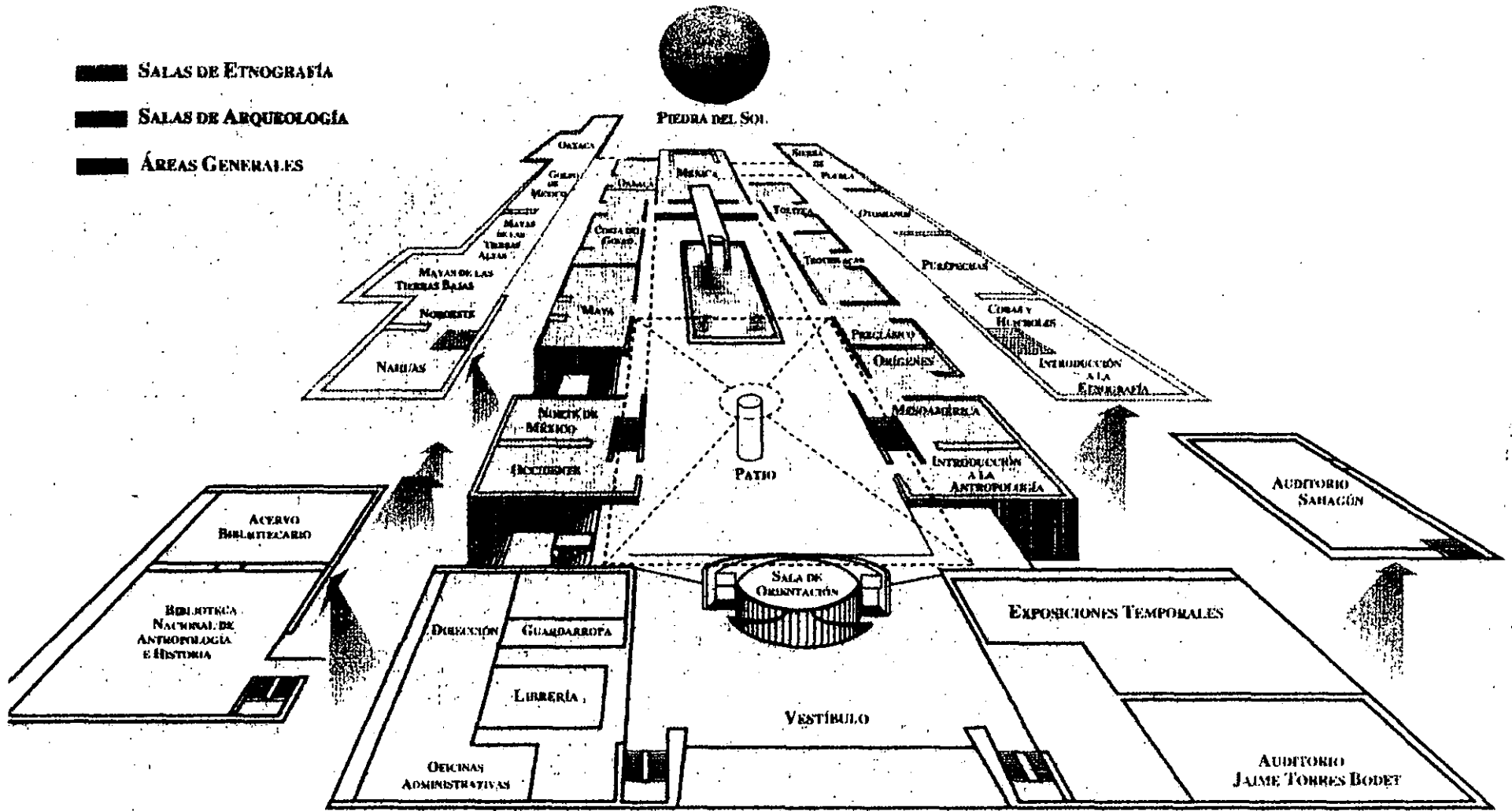
A continuación presentaremos los registros de interacción visitantes-museo. Este está basado en la observación del comportamiento de las personas en las diferentes áreas del museo. Decidimos no cuantificar el tipo de comportamiento de los visitantes, ya que para nosotros arrojaba mucho más información el registrar algunas de las posibilidades de comportamiento que se dan en este tipo de espacios, aquellas que fueran las más evidentes, aquellas que nos indicaran si el museo como espacio arquitectónico parece totalmente comprensible a sus usuarios. (Cf. *Plano del Museo Nacional de Antropología*)

4.2 Registro de interacción visitantes-museo

En un museo, y en general en los espacios llamados públicos (como ciertos edificios), se puede observar que el comportamiento de los visitantes reflejan las influencias de lo que el ambiente les

¹⁴⁸ Ibid

¹⁵⁰ s/autor; A partir del 10 de junio, Mercedes de la Garza al frente del MNA, en: *Gaceta UNAM*, 16 de Junio de 1997, p. 11, México.



PLANO DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Ilustración: Carlos Rabiella, Fuente: Arqueología Mexicana, vol. IV, num. 24, Marzo-Abril, 1997, p. 11

permite hacer, más que las del hábito. Otra de las razones por las que escogimos estudiar un museo consiste en la oportunidad que da de toda una variedad de experiencias (debidas a la configuración física del edificio), la heterogeneidad evidente de su población de visitantes, en función de antecedentes socioeconómicos, edad y educación y, por último, la construcción.¹⁵¹

Se seleccionó el movimiento a través del museo como el comportamiento que demostraba algún nivel de interés por parte del usuario. Debe observarse que el movimiento no es una variable de una sola dimensión. Que además de la especificación del camino, las pautas de movimiento revelan el número de objetos de exhibición visitados, los puntos particulares del piso por los que pasa el visitante, la situación en que se encontraba para hacer dicho movimiento, etc.. El movimiento del cuerpo puede servir, así como reflejo del comportamiento del usuario, como una herramienta para saber qué funciona y qué no, en un espacio determinado, por lo que también conlleva un análisis muy rico en potencia.

Una de las dificultades más generalizadas con que se encuentra un investigador al hacer estudios de tipo ambiental consiste en la enormidad de los sistemas que tienen que considerarse. Una de las soluciones que se ofrece a esta dificultad consiste en abstraer partes del sistema, de modo que sean más fáciles de estudiarlas. Por lo que nos situamos en diferentes áreas del museo para precisamente registrar algunos movimientos o actitudes comunes en los usuarios que nos indicaran:

- a) si requerían información
- b) si buscaban un lugar o servicio en especial
- c) si dudaban en su recorrido
- d) si las características del área, les hacía dudar en qué recorrido tomar
- e) si denotaban fatiga
- f) si denotaban aburrimiento
- g) de qué forma las condiciones de una sala condicionaba el recorrido de los visitantes
- h) de qué otras formas utilizaban el espacio del museo, etc.

Cabe aclarar que nuestra intención no fue cuantificar los movimientos del cuerpo de los visitantes que denotaran lo antes mencionado, sino que a través de esos movimientos de los visitantes al museo identificamos los problemas de comunicación a los que enfrentaban.

¹⁵¹ Cf. WINKEL, Gary H. Y SASANOFF, Robert; Enfoque para un análisis objetivo de la conducta dentro de un espacio arquitectónico, en: *Métodos de Investigación Ambiental*.

Se observaron separadamente cada área anotándose las características de comunicación de los espacios (es decir, si había señales, de qué forma estaba dispuesta la exhibición, etc.), registrando las dificultades relacionadas con el proceso comunicativo del museo con las que se encontraban los visitantes. No se siguió todo el recorrido de los visitantes por el museo. Solo se registraron algunas actitudes comunes de los usuarios de cada área para determinar la problemática enfrentada y las posibles soluciones al problema.

Por lo que en primer lugar hicimos una descripción de las características físicas de los espacios observados y los problemas referentes con los procesos de comunicación que encontramos en él. En segundo lugar, anexamos a cada descripción, una relación de propuesta de solución para cada problema encontrado. Por último, hicimos una relación general de problemas comunes a las áreas observadas del museo, y una propuesta de solución también común al museo.

Propusimos en este estudio un análisis cualitativo ya que nos permitía tomar un rumbo diferente al establecido por la investigación cuantitativa. De hecho es necesario recordar que este tipo de propuestas, han sido retomadas con mayor vigor en los últimos tiempos por investigadores de las ciencias sociales, por lo que pretendimos no solamente destacar la importancia de un problema sino rescatar otra manera de observar el mundo que nos rodea.

Estamos seguros que para muchos no va a ser fácil asimilar una propuesta de análisis sin números, sin estadísticas; sin embargo retomamos y hacemos nuestra la afirmación de Galindo (1998) cuando afirma que "el reto básico en la investigación es la creatividad, la capacidad de configurar posibilidades a partir de posibilidades. La perspectiva perceptual configura una estructura cognitiva que construye lo observado según sus parámetros de observación. De la misma forma una perspectiva distinta también opera sobre la percepción y la acción en forma consistente. Dime cómo está configurada tu percepción y te diré cómo actúas y observas"¹⁵². Este, ha sido el reto más interesante para nosotros, observar más allá de lo obvio.

Para nosotros no era tan importante lo que hacían quién sabe cuantos sujetos en un espacio arquitectónico, sino que era también valioso lo que hacía o no podía hacer un individuo que visitaba solo este tipo de recintos. De ahí que la cuantificación de comportamientos en este caso no era viable para nosotros.

¹⁵² GALINDO CACERES, Luis Jesús, La lucha de la luz y la sombra, en: *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Addison Wesley Longman, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pp. 9-31

**CAPITULO 5:
RESULTADOS**

5.1 Visitantes en la explanada de entrada.

Todo visitante del museo, y todo trabajador que lo desee, pasa por la explanada de entrada al museo. En el caso de esta área detectamos algunas dificultades:

Algunos visitantes, iban al museo los lunes, ignorando que el museo se abre al público de martes a domingo.

Como lo habíamos manifestado en párrafos anteriores los escalones y rampa de entrada son de mármol blanco que deslumbra a quien pasa por ahí si es un día soleado.

Esta explanada de entrada queda lejos de los estacionamientos para el público del museo, y no hay una entrada alterna para evitar mojarse en los días lluviosos.

Muchos visitantes del museo, se confundían con las puertas, los letreros de entrada y salida al museo no son visibles. La confusión también se debía a que los trabajadores del museo y del INAH pueden pasar indistintamente por cualquiera de las puertas, previa acreditación como personal del INAH.

5.1.1 Propuesta de solución para la explanada de entrada:

<i>A nivel ergonómico</i>	1. Aun cuando hay una alfombra que señala el camino, en días lluviosos el mármol de la entrada es muy resbaloso, ni la rampa de reciente instalación, ni los escalones de acceso tienen antiderrapante para mayor seguridad de los visitantes que no utilizan la alfombra para recorrer este tramo de la entrada.
<i>A nivel programa señalético</i>	1. Aunque hay un panel de información en los que se indica qué días y en que horario está abierto al público el museo; hace falta que este panel tenga estas mismas indicaciones en varios idiomas, y se ubiquen copias en varios lugares accesibles desde la llegada de los visitantes ya sea en la parada de autobuses y microbuses o en el propio estacionamiento, por ejemplo.

	<ol style="list-style-type: none"> 2. También es necesario informar al público cuáles días y para quiénes es gratuita la entrada al museo. 3. En cuanto a las puertas se refiere, no hay señales que indiquen la función de cada una de ellas. Aunque el detector de metales es un indicador visual de cuál de ellas sirve para entrar, no es suficiente para algunos visitantes.
--	---

5.2 Visitantes en el vestíbulo

Una vez dentro del museo, los visitantes se encuentran en un gran espacio amplio con techos altos, piso de mármol y una estructura al centro, la sala de orientación; que en la parte de arriba, sirve también como un pequeña área de exposición. En el vestíbulo encontramos los siguientes problemas:

Arquitectónicamente hablando se ven dos puertas, una al lado derecho y otra al lado izquierdo. Las dos tienen detectores de metales, visualmente se puede inferir que la puerta del lado derecho es la entrada porque a lado de ella se encuentra la taquilla.

En la parte derecha del vestíbulo, como habíamos dicho anteriormente, podemos encontrar la sala de exhibiciones temporales, el auditorio, un área pequeña destinada como tienda y a lado de los accesos al auditorio, también la entrada a servicios sanitarios. Aunque el funcionamiento de esta área depende en mucho del uso de la sala de exhibiciones temporales; el auditorio y la tienda, los sanitarios pueden usarse aun cuando el resto del área no esté ocupada. Sin embargo fuera de los gráficos que representan una figura masculina y otra femenina a un lado de la puerta de los sanitarios, no hay más letrero en el vestíbulo que indique su localización. La mayoría de los visitantes, recurren entonces a los sanitarios que se encuentran del lado izquierdo, los cuales a veces son insuficientes.

En la parte izquierda del vestíbulo, se encuentran los teléfonos, otros sanitarios, los accesos a las oficinas generales, la tienda permanente del museo y el guardarropa. Este espacio tiene la ventaja, al igual que el lado izquierdo, de ser muy visible desde la entrada al museo, sin embargo, tampoco hay otro señalamiento en el vestíbulo qué clase de servicios podemos encontrar en este lado del vestíbulo.

Tanto del lado derecho, como del lado izquierdo del vestíbulo se encuentran escaleras que suben o bajan a las demás plantas del museo. Las del lado derecho, conducen directamente, a las áreas ubicadas en la planta alta, destinadas a las oficinas, bibliotecas, cubículos de investigadores y direcciones de investigación del INAH. Son áreas un tanto restringidas al público. Las escaleras que bajan conducen a otras áreas de bodegas, bibliotecas, comedor, y más cubículos de investigadores y direcciones de investigación del INAH, también áreas restringidas al público en general. En algunas ocasiones solamente se impide el acceso al área con el uso de bandas que bloquean el acceso a las escaleras. Cuando no hay esta banda, algunos turistas suben, buscando el acceso a las salas de etnografía.

Las escaleras del lado izquierdo conducen a la parte de arriba, donde se encuentra la Biblioteca Nacional de Antropología, y a la parte de abajo, al área del Departamento de Servicios Educativos del MNA. En el vestíbulo, sólo encontramos una figura femenina pintada en una tabla, con un letrero en español, indicando dónde está el área de Servicios Educativos. También es fácil saber dónde queda este departamento, dado el número de niños y jóvenes que hacen fila para bajar al área indicada.

En el área del vestíbulo no encontramos ningún croquis, ningún panel a la vista del público que explique la disposición espacial del museo. Los trípticos conteniendo en esta información, se venden al público ya sea en la tienda o en el Departamento de Servicios Educativos.

5.2.1 Propuestas de solución para el vestíbulo:

<p><i>A nivel programa señalético</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Considerando esta área, como la recepción de los visitantes en el museo pensamos importante, instalar un panel y un plano de información general sobre el MNA. Lo anterior tomando en cuenta que los domingos el acceso al museo es libre, por lo tanto, el folleto explicativo del museo se tendría que comprar en la tienda del mismo, y éste es más caro que el que se vende en el Departamento de Servicios Educativos. 2. El vestíbulo en sí mismo, es un área que ofrece varios servicios a los visitantes, sin embargo no hay un panel de información, ni señales sobre los mismos. Los gráficos sólo han sido puestos junto a los servicios.
---	--

	<p>3. El gráfico que más destaca en esta área es el del Departamento de Servicios Educativos, y destaca porque rompe con los demás gráficos utilizados en el vestíbulo. Por lo que podría diseñarse otro, que destacara de otra forma.</p> <p>4. El área de las oficinas generales del MNA, es un área restringida a todo público. Uno se da cuenta de eso, solamente cuando el vigilante bloquea el paso a los visitantes que desorientados, quieren obtener alguna información.</p>
A nivel organización	<p>1. Aunado a lo anterior, los policías y personal de seguridad del museo cumplen una doble función: la de vigilar y la de dar información a los visitantes.</p>

5.3 Departamento de Servicios Educativos del MNA.

En el caso del MNA el exceso de visitantes es algo cotidiano. Se han llegado a recibir sólo en el *Departamento de Servicios Educativos* hasta 3 mil niños, en un solo día. Muchos de los cuales no han sido atendidos por el personal del departamento, por falta de una previa cita. La mayor carga de trabajo en este departamento indudablemente son las visitas guiadas. Los asesores educativos atienden por igual a niños procedentes de escuelas oficiales o privadas, del D.F. o provincia, a niños "normales", con deficiencia mental o psicoacústicos, con problemas motores o débiles visuales, estos grupos son atendidos con personal exclusivamente enfocado a educación especial.¹⁵³

El MNA también es visitado por grupos de indígenas como los son: tarahumaras, huicholes, otomíes, etc. Estos grupos son recibidos también por los Asesores Educativos del MNA, se les atiende independientemente de que tengan cita, siempre y cuando haya personal disponible para el grupo o si se incorporan a otro grupo.¹⁵⁴

Según los registros hechos en este departamento, las salas más visitadas son Mesoamérica, Mexicas, Mayas, Orígenes y muy esporádicamente Olmecas y Teotihuacanos. Cada una de los asesores educativos llega a recorrer hasta 3 veces al día una misma sala.¹⁵⁵

¹⁵³ Fuente: Notas de entrevistas realizadas a las profesoras que integran a las Asesores Educativos del Departamento de Servicios Educativos del MNA, entre 1996 y 1997.

¹⁵⁴ Ibid.

La programación de los grupos dentro de una sala no sólo depende de la Jefe del Departamento de Servicios Educativos, sino también de la demanda de visita que una sala tiene. Muchas veces, son los propios profesores a cargo de los grupos de niños visitantes, los que presionan al personal de esta área, para visitar una determinada sala. Por ejemplo, en algunas ocasiones se han llegado a juntar hasta 6 grupos en la Sala Mexica. Cuando lo ideal, en opinión de los mismos Asesores Educativos sería de 2 a 3 grupos, por sala. Uno al principio, otro en medio y uno al final. Pero la demanda de visitas es tal que se ven obligados a forzar este número de sesiones por sala.¹⁵⁶

En todos los casos se les pregunta a los profesores que llegan con sus grupos a Servicios Educativos del MNA, qué sala quieren visitar. Muchas veces, los profesores llegan con la idea de que pueden visitar 2 ó 3 salas. Sin embargo, debido a las características de cada una de ellas, y para que se cubran los contenidos mínimos esperados, se les recomienda que sea sólo una sala la que se visite y un recorrido de 45 minutos a una 1 hora de duración. A pesar de esto, algunas visitas guiadas duran de 45 minutos hasta 2 horas y media.¹⁵⁷

Obviamente los recorridos programados por el Departamento de Servicios Educativos que se hacen al museo dependen mucho de la edad de las personas y de la profundidad que se pueda tocar en los contenidos. Por ejemplo, para pre-escolares, los recorridos son mucho más rápidos, porque son aproximadamente de 30 minutos, sencillamente porque por más de 30 minutos no se puede retener la atención de los niños de 4 a 6 años.¹⁵⁸

Con la descripción hecha sobre las funciones de este departamento, podemos observar que su personal representa uno de los contactos de comunicación directo entre museo y visitantes. El personal que labora en esta área conoce y se enfrenta diariamente a problemas relacionados con el proceso de comunicación museográfica, la ventaja que tienen es precisamente, que a través de las visitas guiadas pueden moldear los recorridos de los visitantes. Gracias a ellas (las Asesores Educativos) pudimos detectar otro tipo de problemas en el proceso de comunicación museográfica.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

5.3.1 Propuestas de solución para el Departamento de Servicios Educativos.

<p><i>A nivel arquitectónico</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Si alguna persona con discapacidad desea entrar en silla de ruedas a través del Departamento de Servicios Educativos, sería casi imposible ya que tendrían que ayudarlo a bajar dos escaleras y a subir otras dos más. En algunas ocasiones el mismo personal de Servicios Educativos ha tenido que hacer esto. Lo mismo pasaría si esa misma persona quisiera hacer un recorrido por las salas de la parte superior del museo. Por lo tanto, es indudable que entre las modificaciones arquitectónicas que se requieren está la de construir accesos para personas con discapacidad. 2. Tenemos conocimiento de que al interior de las salas del museo existen elevadores, sin embargo, no sabemos si funcionan o no; y si son solamente para uso exclusivo del personal del museo.
<p><i>A nivel ergonómico</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Como habíamos relatado en párrafos anteriores, el personal de Servicios Educativos llega a hacer dos o tres recorridos por el museo, cada día. Para ellas el ruido que produce la caída de agua de la fuente inversa representa forzar la voz, situación que a la larga, les ha ocasionado malestares constantes de la garganta.¹⁵⁹ 2. También las Asesores Educativos se enfrentan al problema de los cambios bruscos de temperatura. Cuando hay demasiado público, la temperatura en las salas sube, y cuando salen al patio la diferencia de temperatura es notoria. Posiblemente el control del número de visitantes en cada sala, haga que la temperatura no sea tan diferente a la del exterior.¹⁶⁰ 3. Otro problema relacionado con la voz al que se enfrentan es que, tienen que forzar su volumen ya que en cada recorrido atienden a veces hasta grupos de 20-25 personas. En una sala congestionada, o en el patio su voz es difícil de escucharlas.¹⁶¹ En algunos museos, el uso de altavoces ha podido solucionar este problema.

¹⁵⁸ *ibid*

¹⁵⁹ Fuente: entre el año de 1996 y 1997, la Dra. Irene Mujica, hizo varias valoraciones sobre el estado de salud de las Asesores Educativos, encontrando en ellas enfermedades comunes y recurrentes en las vías respiratorias. Todo hacía suponer que las condiciones en las que se desempeñan sus labores en éste departamento, eran la causa de estas enfermedades. Desgraciadamente no se pudo continuar con este estudio.

¹⁶⁰ Probablemente para los visitantes esporádicos esta diferencia de temperaturas entre sala y patio no represente ninguna molestia. Sin embargo, esto puede ser notorio cuando el museo en sí mismo se convierte en un espacio laboral.

¹⁶¹ Este problema también puede ser por el tipo de organización, ya que a veces es insuficiente el personal de Servicios Educativos para atender a todos los escolares que lo requieren.

<p><i>A nivel organización</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Como uno de los museos más visitados de México, en una sala llegan a haber hasta 4 escuelas, es decir, 4 grupos de por lo menos 20 niños; o sea un promedio de 80 niños, más visitantes nacionales y extranjeros en grupos pequeños o grandes. Esto implica que los propios asesores educativos traten de conseguir ciertos lugares dentro de la sala. Pensamos que se necesita un control más estricto de los visitantes en cada sala, para que los visitantes puedan recorrerlas cómodamente. 2. Como el departamento que tiene más contacto con los visitantes, este departamento también es receptor de todo tipo de quejas de los visitantes. Por lo que es necesario, que se instale un módulo de quejas o algo similar en el vestíbulo del museo.
<p><i>A nivel programa señalético</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. El gráfico y letrero del Departamento de Servicios Educativos en el vestíbulo, rompe con todo el entorno del museo. Probablemente, una solución sería diseñar un nuevo gráfico que armonizara con los demás elementos del vestíbulo. 2. El área de Servicios Educativos se cierra por la tarde, si uno se encuentra en esa área, y se presenta una emergencia, la puerta que conduce al patio está cerrada con llave, por lo que sólo se puede salir de ahí subiendo las escaleras. Además de que no hay señalamientos de rutas de evacuación para el área.

5.4 Visitantes en el patio central y en el área del estanque.

Dadas las dimensiones del museo estas áreas sirven de descanso para los visitantes. En varias ocasiones esta área ha sido destinada para albergar la “Feria del Libro de Antropología e Historia”, así como escenario de espectáculos de diversa índole.

En el patio central, se encuentra la famosa “fuente invertida”, que atrae a muchos escolares a desafiar la vigilancia del museo mojándose en ella. Esta controvertida estructura, no sólo es fuente de agua, sino también de ruido. A pesar de que las características del patio central, pueden ser apreciados por el visitante, resulta muy difícil entablar una conversación alrededor de la caída del agua, por el ruido que produce. Precisamente algunas de las salas más visitadas, quedan exactamente a lado de la caída de agua: Orígenes y Mesoamérica.

Alrededor del patio central hay bancas que permiten al visitante descansar de su recorrido por el museo, el estanque permite hacer lo mismo en su borde, y no sólo eso; como en este espacio no hay un techo, los rayos solares caen directamente sobre el área, lo que permite que algunas personas aprovechen este lugar para asolearse.

Desde el patio central se pueden observar los accesos a casi todas las salas del museo. Cada sala tiene su nombre colocado sobre la puerta.

5.4.1 Propuestas de solución para el patio central y estanque.

A nivel organización	1. La caída de agua resulta espectacular verla. Cuando los niños desafían a los vigilantes, metiéndose bajo la caída de agua, éstos les responden con silbatazos, correteándolos y sacándolos del museo. Todo un espectáculo, muy divertido de ver. Una buena solución sería apagar la fuente invertida, sobre todo cuando se sabe en qué horarios el museo es visitado por niños.
----------------------	--

5.5 Visitantes en las salas del museo.

Para este estudio pretendimos observar las salas más visitadas del museo. Sólo pudimos registrar las características y el comportamiento de los visitantes en cuatro: *la Sala de Mesoamérica, la Sala de Orígenes, la Sala Maya y la Sala Mexica*.

Las descripciones que hicimos de estas dos salas corresponden a las características de las exhibiciones en cada una de las mismas, destacando también el uso de colores, los gráficos, paneles, tipos y características de los cedularios y señales de circulación que indicaran o sugirieran al visitante el recorrido a seguir.

Observamos la problemática de la circulación, con intención de verificar si el orden de las colecciones y el itinerario era palpable, no sólo para cualquier persona que tuviera la oportunidad de examinar el plano del museo, sino también para todo visitante que recorriera sus salas. Desde el punto de vista museográfico, sabemos que la circulación debe organizarse siguiendo el orden

lógico de la exposición (presentación en orden cronológico, o en un museo científico, orden adoptado para ofrecer una sucesión coherente de informaciones prácticas).¹⁶² También sabemos que el objeto lleva implícito un mensaje, pero debe complementarse con datos que de otra manera se perderían ante su observación. Se supone, que esta explicación no debe interferir con la contemplación del objeto pero sí estar visible para que el mensaje sea de fácil lectura.

Por lo tanto, registramos también las características de disposición espacial y visibilidad de las cédulas (como los elementos que encierran la información científica mínima extractada) con el objeto fin de verificar si cumplían con ser una introducción del tema.

5.5.1 Visitantes en la Sala de Mesoamérica

A la entrada de esta sala no hay una indicación visible que indique el comienzo del recorrido. Primero encontramos una estela que no tiene cédula y junto a ella, montado en la pared hay un mapa del área geográfica que ocupaba Mesoamérica, en donde están representados los lugares de asentamientos de las diferentes culturas que había.¹⁶³

Siguiendo el recorrido por esta sala observamos una vitrina que exhibe algunos objetos relacionados con la agricultura: vasijas, herramientas, semillas, fotografías en color, gráficos en blanco y negro. Lo característico de esta sección es la combinación ecléctica precisamente de estos elementos. Destacan dos fotografías a color, combinadas con dos fotografías en blanco y negro; además de ilustraciones a color de los productos agrícolas mesoamericanos. Las fotografías e ilustración colocadas sobre una mampara color azul claro. En la vitrina donde son exhibidos los objetos este mueble tiene el fondo color caoba y los objetos están sobre pequeñas bases adicionales en color azul. Los cedularios de esta sección son tres, de color caoba y uno de color negro, todos con letras blancas del mismo tamaño y estilo. Todos los cedularios están escritos en español.¹⁶⁴

Después se encuentra una sección dedicada a la caza y la pesca. Colgados en una mampara color azul, se pueden observar instrumentos relacionados con estas actividades. También colgados en la pared de madera se encuentran 4 diferentes gráficos en blanco y negro, difíciles de distinguir a más de 2 metros de distancia. Junto a ellos, hay dos fotografías a color; y en

¹⁶² Cf. ADAMS, Philip R.; *L'organisation des musées, conseil pratiques*, Serie Museos y Monumentos IX, UNESCO, 1959

¹⁶³ Fuente: Notas de recorrido y observaciones en la sala correspondiente

¹⁶⁴ ibid

una vitrina podemos observar figurillas que hacen alusión a esta actividad. Sólo hay un cedulario escrito en español, color caoba, con letras blancas.¹⁶⁵

Prosiguiendo en este mismo sentido de recorrido encontramos una sección dedicada a las características físicas de los grupos humanos que habitaron esta región. En una vitrina se exhiben figuras de cerámica montadas en bases color azul claro. El fondo del resto de la vitrina es azul también. Ninguna figura de la vitrina tiene cedulario. Junto a la vitrina están colgadas 4 fotografías en blanco y negro de aproximadamente 40 centímetros por 40 centímetros que contrastan con 4 fotografías con iluminación en la parte posterior, a modo de diapositiva, de las mismas dimensiones de las otras fotografías.¹⁶⁶

El resto del montaje de la sala está también dividido en secciones diferenciadas por mamparas de color azul claro. Cada una dedicada a un tema diferente donde se abusa del uso de fotografías y gráficos.¹⁶⁷

Cabe destacar que al fondo de la sala hay otro mural, que no tiene cédula alguna. Debajo de éste se encuentran reproducciones de los diferentes tipos de enterramientos practicados en el área mesoamericana.¹⁶⁸

Al centro de la sala hay una pequeña plataforma cubierta de mármol, en donde se colocaron vitrinas. Una con fondo verde seco, contiene objetos de cerámica sobre bases más pequeñas color beige. Sobre esa misma base de mármol, otra vitrina con un fondo color amarillo camello contiene joyería montadas sobre bases color beige. Además se encuentra otra vitrina donde se exhiben cráneos humanos y figuras de caras de cerámica, colocadas sobre un fondo color verde seco junto a objetos montados sobre bases color beige. Entre este eclecticismo de vitrinas también se colocó una escultura prehispánica y un mapa adicional del área.¹⁶⁹

En los pasillos también fueron colocadas varias bases de madera con altura variable que va desde los 40 cm hasta los 70 cm de altura y sobre las cuales se pusieron esculturas prehispánicas de diversos tamaños, algunas de las cuales no tienen cédulas.¹⁷⁰

Considerada como una de las salas introductorias del museo, esta es muy visitada por personas nacionales y extranjeras. En nuestras observaciones, detectamos ciertos días y ciertas horas en los que es muy difícil entrar y observar su contenido con detenimiento. Por la misma

¹⁶⁵ ibid

¹⁶⁶ ibid

¹⁶⁷ ibid

¹⁶⁸ ibid

¹⁶⁹ ibid

situación, la sala se vuelve un espacio con temperatura más elevada que el resto de las salas. Se encierran los olores por la falta de circulación del aire; y el exceso número de visitantes, produce también ruido que hace más difícil tanto la concentración para la lectura, como el escuchar las explicaciones de los guías. Por lo que es difícil apreciar el contenido de esta sala.¹⁷¹

5.5.1.1 Propuestas de solución para la Sala de Mesoamérica.

<i>A nivel ergonómico</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Por el número de visitantes en esta sala, lo conveniente sería atender el problema de la ventilación en este espacio. En varias ocasiones observamos varios visitantes cansados y aburridos casi a punto de terminar su recorrido por la sala. 2. La Sala de Mesoamérica es una sala pequeña en comparación las demás, el uso excesivo de paneles y mamparas color azul en las paredes la hace todavía más pequeña. Así como la división en medio de la sala (la base de mármol con vitrinas). 3. Otra cosa que no entendemos es por qué después de tantos años, las autoridades del museo no han procurado homogeneizar el tipo de fotografías empleadas en la sala. A veces resulta extraño, curioso o quizá como una respuesta a la falta de mantenimiento de la sala, ver la mezcla de fotografías en blanco y negro, color y fotografías con iluminación propia usadas por toda la sala.
<i>A nivel organización</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pensamos importante restringir o controlar el número de visitantes en este espacio a ciertas horas del día, para que no se encierre el olor, también para que no se eleve la temperatura en este espacio tan pequeño. De esta forma, aquellos que tengan la oportunidad de entrar, puedan sacar un mejor provecho de su visita.
<i>A nivel museográfico</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Desde el punto de vista museográfico, y por el tema abordado en ella, esta sala es todo un reto. Sobre todo si pensamos que recibe numerosos grupos de visitantes. Sin embargo, posiblemente se ha abusado el uso de ciertos elementos considerados didácticos para explicar ciertos subtemas del tema central, como las fotografías a color y en blanco y negro. En consecuencia, el demás trabajo museográfico de la sala queda opacado

¹⁷⁰ ibid

¹⁷¹ ibid

	por la abundancia de estos elementos.
<i>A nivel señalético</i>	<ol style="list-style-type: none"> <li data-bbox="446 233 1339 682">1. En el punto anterior, reconocíamos la complejidad del tema tratado en esta sala. Tal complejidad posiblemente fue resuelta con la propuesta museográfica de este espacio: el dividir por subtemas aquellos elementos comunes a los pueblos mesoamericanos y expuestos en diferentes secciones separadas por mamparas individuales. Lo que le da una mayor flexibilidad al recorrido. Sin embargo, en algunas ocasiones aunque estas secciones brinden al espectador mucha información visual, ésta queda incompleta por la falta de más cedularios o cedularios visibles que acompañen a los objetos exhibidos. <li data-bbox="446 682 1339 1281">2. Otro aspecto que nos llamó la atención era el número de visitantes. Cuando quisimos indagar el por qué de su exceso de visitantes nos encontramos con varias respuestas: a) Las Asesores Educativos, toman esta sala y la Sala de Orígenes como salas introductorias para su recorrido por otras; b) lo mismo hacían los guías independientes; c) cuando entrevistamos a algunos visitantes nacionales, éstos nos dijeron que cuando visitaban el museo siempre empezaban por estas salas, pensando que podían recorrer todas las salas del museo en una sola visita. Lo que hace suponer, es que en ellos actuaba cierta percepción de orden, establecido arquitectónicamente. Ya que si entramos por la puerta del vestíbulo las primeras salas con las que nos encontramos son la de Introducción a la Antropología, la sala de Orígenes y la sala de Mesoamérica. <li data-bbox="446 1281 1339 1558">3. Esta sala de exhibición es pequeña, en comparación con otras, y con la distribución de los objetos en su interior, parece serlo mucho más. Cuando revisamos el video correspondiente a esta sala, no pudimos encontrar algún señalamiento específico de ruta de evacuación. No sabemos que ocurriría si esta sala estando tan concurrida, como a veces lo está, tuviera que ser desalojada rápidamente.

5.5.2 Visitantes en la Sala de Orígenes

Al entrar a la sala no hay ninguna señal que indique por dónde empieza el recorrido a la sala. Esta sala se conecta con la Sala de Mesoamérica por una puerta de cristal que las divide. El recorrido lo puede uno comenzar en donde se sitúa un mural, a la izquierda de él hay un mapa y un panel explicativo de la sala, en madera color caoba con letras blancas. Sin embargo en las vitrinas, si uno observa con detenimiento, hay pequeños números de color blanco que suponemos indican el orden recorrido.

En la primera sección de esta sala, lo que llama la atención es un diorama, desafortunadamente las cédulas que están junto a él no se alcanzan a observar si las personas están muy cerca de él. Además podemos encontrar diversos mapas explicando el poblamiento de América, después en una vitrina se exhiben objetos de cerámica. Los paneles y cedularios son de color caoba con letras blancas.

En la segunda sección de la sala destaca un mural realizado por Iker Larraruri, que representa la fauna prehistórica que habitaba en América. Debajo de éste fueron colocadas vitrinas con diversos elementos alusivos a la caza. Todas las demás paredes de la sala están cubiertas con madera. En esta sección están colgadas diferentes fotografías en blanco y negro de 40 centímetros por 40 centímetros aproximadamente, como una manera de ilustrar las excavaciones de osamentas de animales prehistóricos.

Además del mural destaca en la sala una fosa en la que se reproduce la excavación de las osamentas de un mamut. Alejándose de la fosa, mirando de frente al mural se encuentra un gráfico que representa las siluetas de los animales pintados en el mural, con la lista de los nombres de cada uno de ellos.

La tercera sección de la sala está compuesta por un diorama con una representación de la caza de un mamut, una vitrina con diversos objetos colocados sobre un fondo rojo, y otra vitrina con más objetos colocados sobre un fondo verde, sin cédulas de explicación.

No cabe duda que de los elementos museográficos que más llaman la atención son los dioramas, ya que a pesar de que el área donde se encuentran cada uno de ellos está poco iluminada, por lo que no se pueden leer las cédulas fácilmente, los elementos, los colores y las representaciones de las escenas en ellos dicen más que mil palabras.

Finalmente hay otras vitrinas que exhiben objetos en combinación con fotografías. Desafortunadamente no tienen cédulas individuales, solo hay un pequeño panel de explicación global de la misma.

Al final del recorrido se encuentra una vitrina sobre una base de madera exhibiendo cráneos sobre un fondo verde bandera. También observamos que las vitrinas en esta sección tienen tres colores diferentes. No sabemos si esto tenga alguna intención de exposición.

5.5.2.1 Propuesta de solución para la Sala de Orígenes

<p><i>A nivel señalético</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. No cabe duda que hay grandes aciertos en los elementos que conforman el discurso museográfico de la sala, por ejemplo, la reproducción de la excavación de la osamenta de mamut, el mural de los animales prehistóricos, los mapas explicando la teoría sobre el poblamiento de América, pero sobre todo, los dioramas. Todos elementos llevan la imaginación del espectador, a una época inimaginable. Sin embargo, algunos conceptos quedan sueltos por la falta de cedularios. 2. Al igual que lo observado en la Sala de Mesoamérica, este espacio tiene numerosos elementos distribuidos a lo largo de su recorrido. Tampoco en esta sala pudimos observar señalamientos de rutas de evacuación claramente visibles a los visitantes.
----------------------------------	--

5.5.3 Visitantes en la Sala Maya

La sala Maya es una de las más visitadas del museo. Al igual que la Sala Mexica, observamos e hicimos los primeros registros del comportamiento de sus visitantes y las condiciones físicas en las que se encontraba, en 1997. Posteriormente fue objeto de una modificación en 1999. Presentaremos primero notas acerca del primer registro que se hizo en 1997 y compararemos éste con aquellas encontradas en la misma sala después de su modificación en 1999.

Primer registro: Sala Maya, año 1997.

La Sala Maya, al igual que las otras salas tiene su nombre a la entrada, en el marco superior de la puerta de vidrio. Al igual que las otras salas del museo, las paredes de la sala maya están forradas de madera, el techo es alto, y de color negro.

Esta sala está dividida por secciones. La primera, que es dedicada a la introducción de la cultura maya se encuentra entrando a la sala, a modo de vestíbulo de la misma. No encontramos en ésta área algún señalamiento de cómo recorrer la sala, así que comenzamos el recorrido de la misma, por la derecha. Encontramos primero, un panel con explicación introductoria en color gris con letras blancas.

Al centro del vestíbulo de entrada, en el piso, había un mapa mostrando la zona maya. El mapa está rodeado por un borde de madera color café oscuro. A la derecha había una pintura que ilustraba los aspectos geológicos del área maya, también el tipo de flora que en ésta área crece. Del lado izquierdo se encontraba un panel de explicación general sobre los periodos de desarrollo de la civilización maya.

Prosiguiendo con nuestro recorrido por la derecha, encontramos una vitrina colgada de la pared que contiene una máscara que nos muestra un rostro con rasgos mayas. También una base de madera sobre la cual fue colocada una vitrina que exhibe dos cráneos pertenecientes a individuos de este grupo, colocados cada uno sobre pequeñas bases de madera sobre un fondo de color azul turquesa. Después de la vitrina fueron colocados 4 gráficos de 20 por 30 cm aproximadamente de acrílico negro con figuras en blanco que nos muestran las características físicas de los mayas. En una esquina, fue colocada una estela tallada sobre una base de madera.

Continuando con nuestra observación en este grupo de objetos, colgado de la pared encontramos un panel de madera de 50 X 40 centímetros aproximadamente, con una máscara con rasgos mayas. A su lado, había una vitrina sobre una base de madera, la cual exhibía 4 figuras de cerámica representando antiguos mayas. Atrás de esta vitrina fue colocado un panel de madera en el cual fueron colgadas dos fotografías a color de 20 X 15 cm aproximadamente, de mayas actuales. A lado de esta vitrina fue colocado en la pared color azul cielo, un gráfico que muestra la talla de la población maya (en acrílico negro, con una gráfica, texto y números en color blanco). La mayoría de estas piezas, al igual que las descritas en el párrafo anterior, tenían cédulas de cartoncillo blanco con letras negras y cubiertas de acrílico transparente.

Después del pequeño espacio antes descrito, pasamos a otra sección de la sala. Podría decirse que esta comenzaba del lado derecho, donde encontramos una pared color arena de la

que colgaba un panel de madera que soportaba 4 gráficos hechos sobre acrílico negro con texto, figuras y números en color blanco y tonos pastel, estos gráficos explican el origen y ramas de las lenguas de la familia lingüística mayense.

En medio de esta sección fue colocada otra estela sobre una base de madera. La estela contaba con iluminación cenital. Continuado con nuestro recorrido del lado derecho pudimos apreciar que las vitrinas estaban divididas por temas. El nombre de cada una, fue colocado en el borde superior izquierdo o derecho de las vitrinas, con letras de acrílico blanco. Las vitrinas tienen un fondo azul claro intercalando en la exhibición de objetos, gráficos hechos sobre acrílico negro. Las figurillas y demás objetos fueron colocados sobre pequeñas bases de madera o bases forradas de paño del mismo color del paño del fondo de la vitrina.

Siguiendo después de la primera vitrina, había un gran gráfico de 1.50 m X 2m aproximadamente de papel, color blanco con una figura dibujada en color negro, sin cédula de explicación. En este mismo sentido del recorrido encontramos una gran piedra con relieves tallados, sobre una base de cemento pintado de café sin cédula alguna. Después de ella, se encuentra un gráfico sobre un panel de madera de 1 X .50 m aproximadamente que mostraba diferentes figuras en color blanco sin cédula alguna. A su lado, se colgó una fotografía a color de 20 X 30 cm aproximadamente.

Continuamos con la vitrinas correspondientes a los temas de la "Economía", "Flora y fauna"; una vitrina dedicada a los periodos "Preclásico, Clásico y Posclásico", por medio de objetos de cerámica. En esta vitrina, los gráficos fueron pintados directamente sobre el fondo azul claro de la misma. Aunque es una vitrina extensa, sólo encontramos 4 hojas tamaño carta color blanco, con texto impreso en color negro y cubiertas de acrílico a modo de explicación general sobre las piezas y lo que representaban. Algo que nos llamó la atención fue la colocación de tarjetas en estas vitrinas, que daban la información de los Centros Regionales del INAH de donde provenían las piezas o el nombre de los arqueólogos que las habían rescatado.

Pasamos a otra sección de la sala, en ella se encuentran en el centro un grupo de 3 estelas de diferente tamaño, colocadas sobre bases de cemento. Del lado derecho, había una vitrina que en su interior exhibía una pirámide, en las que se colocaron según el lugar de jerarquía, figurillas de personajes pertenecientes a las diferentes clases sociales de la sociedad maya. Cada figura, llevaba atuendos mayas prehispánicos. A lado de la pirámide se encontraba una estela de aproximadamente 2 metros de alto, sobre una base de cemento.

Casi a lado de la vitrina antes descrita, se colocó otra en la que se muestran figuras de cerámica, en las que destacan los diferentes atuendos, tocados y joyas que usaban los mayas.

Asimismo, en esta misma vitrina fueron colocados accesorios como collares, narigueras y orejeras que formaban parte del vestido de los mayas.

También del lado derecho, en una esquina, se encontraba otra vitrina de 40 X40 cm sobre una base de madera color caoba con fondo de paño color azul turquesa, en la que eran exhibidos dos cráneos. La particularidad de estos cráneos es que están deformados, además de que las dentaduras están limadas según los cánones estéticos de aquella época. Además de las estelas, en medio de la sala, podemos encontrar otras vitrinas sobre bases de madera con objetos de cerámica con o sin cédula individual y con luz dirigida hacia los objetos.

En la siguiente sección de la sala, entramos a la parte dedicada a la arquitectura. Del lado derecho, lo primero que se ve es una gran reproducción de lo que sería la parte superior, a modo de ornamento de un templo maya. Esta reproducción mide aproximadamente unos 5 metros de largo, tiene un color rojizo, y está colocada sobre una base de cemento color gris. A pesar del tamaño de la pieza, sólo tiene una cédula individual de unos 20 X 20 cm de cartoncillo blanco con letras en negro cubiertas con acrílico transparente. Esta pieza tiene una luz cenital, la cual destaca relieves y figuras de la misma. A lado de ella se encuentra un dintel de aproximadamente 1.50 m de alto colocado sobre una base de cemento gris, que a su vez está sobre otra base de color café más ancha y grande que la anterior. Esta pieza tiene una iluminación dirigida y su cédula, estaba atrás de ella, pegada a la pared, en una zona muy oscura, por lo cual no se apreciaba el contenido de la misma.

Prosiguiendo con el tema de la arquitectura, en el centro de esta sección fueron colocadas 6 maquetas de diferentes ciudades mayas. Aunque son muy ilustrativas, en cuanto a la arquitectura y uso del espacio natural, se refiere, algunas estaban mal iluminadas. Cada una tenía una cédula individual de cartón blanco de 10 X 12 cm aproximadamente, con texto en color negro, cubiertas de acrílico transparente. Acompañando las maquetas había 9 estelas mayas más, distribuidas en esta sección. Desafortunadamente algunas de ellas no estaban bien iluminadas, así que era difícil apreciar sus características.

En esta sección de la sala, del lado derecho había 4 vitrinas que tratan temas, no precisamente relacionados con la arquitectura que son "Religión", "Música", "Danza" y "Comercio", todas con las mismas características: sostenidas con un soporte metálico en medio de la base de madera, pegadas a la pared y cubiertas con cristales transparentes por los tres lados, el fondo de las vitrinas era de paño azul con bases individuales adicionales para las piezas, en madera de color café oscuro o forradas del mismo color del paño. Cada una de estas vitrinas desarrollaba un tema distinto, y tenían un cedulario por vitrina, es decir, por tema: una hoja de papel bond tamaño carta, impreso el texto en tinta negra.

Entre las vitrinas antes descritas, se encontraban otras pequeñas exhibiendo piezas de manera individual, así como bases de madera color café caoba. Asimismo, encontramos un dintel sobre una base, con luz dirigida; fotografías a color de 20 X 30 cm aproximadamente pegadas a la pared. Arriba de las vitrinas, se podía apreciar un mural de aproximadamente 5 metros de largo por 1.50 m de alto, el cual hacía alusión a la cultura maya. Sin embargo, no había ningún cedulario que explicara el contenido del mismo.

Enfrente de las vitrinas, encontramos la reproducción de una bóveda maya, ésta está acompañada de un cedulario individual, así como gráficos sobre acrílico negro con letras y figuras en blanco que mostraban las variantes de la bóveda en la arquitectura maya.

Terminando esta sección encontramos una escalera en la parte media de la sala. Esta está exactamente enfrente de un gran ventanal y puerta de vidrio que conduce al patio; estaba mal iluminada y sin antiderrapante en los escalones. Lo primero que vimos al bajar las escaleras, fue un fotomural de piso a techo de casi las mismas dimensiones que la pared. Del lado derecho encontramos la reproducción de distintas formas de enterramientos mayas. Del lado izquierdo, en una vitrina sobre una base de madera, se puede apreciar otra forma de enterramiento, pero en este caso, realizado en una vasija de barro. El fondo de la vitrina es azul turquesa y cuenta con una cédula individual.

De frente al fotomural, del lado izquierdo, había dos vitrinas sobre bases de madera color caoba, que mostraban piezas de cerámica asociadas a enterramientos, cada una iluminada con luz dirigida, fondo azul turquesa y cédula individual. Entre estas vitrinas y el fotomural, había una puerta plegadiza que estaba cerrada.

El área que estamos describiendo tiene poca iluminación y nula ventilación. Su piso es de mármol gris oscuro, y las paredes son del mismo color. Prosiguiendo por el pasillo, del lado derecho encontramos 3 vitrinas empotradas en la pared que exhibe objetos y joyas encontradas en entierros de personajes de alta jerarquía entre los mayas. Cada objeto en estas vitrinas tenía iluminación dirigida, que destaca las características de los objetos en exhibición. Asimismo, se lograba un efecto más impactante para el espectador ya que paredes y fondo de las vitrinas fueron pintadas en color negro.

Después de las vitrinas, se suben dos escalones y del lado derecho encontramos una maqueta que muestra la ubicación de la zona a la que pertenecen los objetos mortuorios exhibidos. Continuando por este mismo pasillo subimos otros dos escalones, del lado derecho, ahí había otra vitrina empotrada a la pared que exhibía dos máscaras iluminadas cada una con luz dirigida, a su

lado, un cedulario en forma de bóveda maya en acrílico transparente con letras en color blanco, sobre un fondo café oscuro, iluminado por la parte posterior e inferior del mismo.

Posteriormente, encontramos una representación de las características del personaje de alta jerarquía en la sociedad maya. Esta contaba con una cédula individual de 20 X 30 cm aproximadamente de madera color café oscuro con letras blancas, colgada de la pared y otra más de cartón blanco de 12 X 10 cm con letras negras cubierta de acrílico.

Subiendo otros dos escalones a la izquierda, llegamos a un grueso ventanal en forma de bóveda maya, donde pudimos apreciar la reproducción de una tumba de personaje importante del grupo maya que habitó en Palenque. Está iluminada de forma dirigida, lo cual hace apreciarla con un efecto más dramático. También destacan la forma de su construcción, las pinturas en los muros que la adoman, la lápida y las figuras en relieve talladas en ella, el color del interior de la tumba y la disposición de los restos mortuorios. Esta reproducción de la tumba de Palenque tenía una cédula individual empotrada a la pared, en forma también de bóveda maya, en acrílico transparente con letras blancas, iluminada de la misma forma que las otras cédulas de esta sección.

A lado de este ventanal termina el pasillo y encontramos otras escaleras que nos permiten descender más allá de todos los niveles que hemos recorrido. Estaba profusamente iluminado, por lo que había dos barandales, uno de cada lado, la iluminación salía del lado izquierdo justo debajo del barandal. Al terminar de bajar la escalera encontramos otro ventanal que nos muestra de forma lateral, cómo sería la tumba de Palenque, así podemos apreciarla desde distintos ángulos y es como si estuviéramos dentro de esta cámara mortuoria.

Comenzamos a subir escalones, hay descanso y otros escalones, hasta llegar a la escalera de salida de esta sección. Hay flechas amarillas que indican los sentidos en que se deberían bajar y subir las escaleras. Los escalones no tenían antiderrapante.

La sala maya prolonga su exposición hasta el jardín exterior. La salida a esta parte era de mármol blanco, y no contaba con antiderrapante; por lo que era resbaladizo en los días lluviosos. Al lado derecho de la entrada se encontraba la estela número 5 de Sayil. Siguiendo por el camino empedrado en los jardines, se podían apreciar diversas esculturas; al final del camino, se encontraba la reproducción de la parte superior de un templo maya.

Del lado derecho continuaba el camino empedrado y se podía llegar a otra reproducción de otro templo maya. A diferencia del anterior, éste estaba más decorado en sus paredes y techos con diversas pinturas murales. Desafortunadamente, la gente ha utilizado estas paredes para

rayarlas con tinta y objetos que han quitado la capa de pintura y dejado marcas que ponen al descubierto el yeso de la capa inferior de la pared.

Al entrar otra vez a la sala y siguiendo con el recorrido de la misma del lado derecho, encontramos una vitrina con diversos objetos de ornato realizados en diferentes materiales como piedra, metal y otros materiales orgánicos. A lado de esta vitrina se encontraba unas bancas (2) que servían para que los visitantes descansaran del recorrido y miraran las imágenes de áreas mayas proyectadas en un video-wall, de 8 X 4 pantallas

Abajo del video-wall, del lado izquierdo se encontraba otra escultura maya; a lado de ella, próximas a la pared, otras 4 esculturas más colocadas sobre una base de madera común y cada una sobre obra base de madera individual y cada una con su cédula. Arriba de este conjunto de esculturas de piedra, había un mural sin cedulario alguno.

Pasamos a la última sección de la sala maya. El contenido de la misma representa el periodo Posclásico o sea la última etapa de desarrollo de la cultura maya prehispánica. Continuando nuestro recorrido del lado derecho, encontramos una primera vitrina con objetos que se localizaron en los cenotes sagrados del área maya. Arriba de estas vitrinas se colocó una fotografía a color 40X 40 cm de un cenote.

Continuando el recorrido encontramos otra escultura pequeña de un felino sobre una base de madera con fondo forrado de fieltro azul turquesa. Arriba de esta escultura está colgando de la pared un fotoposter de pinturas de un mural maya. Debajo de él, hay una cédula de 20 X 30 cm en blanco con letras negras cubierta de acrílico.

Después encontramos dos vitrinas que exhiben diversos objetos realizados durante el periodo Posclásico. Estas vitrinas son de madera con fondo de fieltro azul turquesa. Cada objeto fue colocado sobre una pequeña base individual de madera o forrada de fieltro al color del fondo de la vitrina. Cada vitrina correspondía a una región distinta. Arriba de cada una de ellas fue colocada una fotografía a color de aproximadamente 40 X40 cm que mostraba la región de donde provenían los objetos. Los cedularios eran del mismo tipo que el resto de la sala.

En la esquina de esta sección, había otra vitrina de menores dimensiones con las mismas características que las anteriores. Sin embargo, ésta no está acompañada de ninguna fotografía. A lado de esta vitrina, encontramos otra más grande pegada a la pared, que en lugar de objetos, exhibía la maqueta de un sitio arqueológico maya. Arriba de esta vitrina había un fotoposter iluminado por la parte de atrás, de la misma región en cuestión. Esta destaca por sus dimensiones de 1 X .50 m aproximadamente.

A lado de la vitrina y del fotoposter se encontraba una escultura de unos 50 cm de alto colocada sobre una base de cemento color café, que se alza aproximadamente unos 15 cm de altura sobre el nivel del suelo. Está iluminada con luz dirigida y tiene un cedulario de 15 X 20 cm aproximadamente. A lado de esta pieza había una vitrina pequeña de unos 35 X 35 cm sobre una base de madera que exhibía cerámica del periodo Posclásico. Después, se encontraba un dintel sobre una base de cemento color café.

Del lado izquierdo de esta sección, había otro fotoposter del "Templo de los guerreros", iluminado por detrás de aproximadamente 1.5 X 1 m montado en la pared falsa, que servía de división para esta sección. Debajo de ella, estaba colocada una escultura tallada en piedra de un personaje antropomorfo de 1.50 X .60 X 1 m de altura, el famoso Chac Mool. Colocado sobre una base de cemento color café.

Como parte de esta sala también había una estela de aproximadamente 2 m de altura colocada sobre una base de madera color caoba, 20 cm sobre el nivel del piso, con iluminación dirigida.

Al centro de esta sección había una vitrina sobre una base de madera color caoba que exhibía otra maqueta representando las estructuras que conformaban el juego de pelota maya, iluminada con luz dirigida. También se encontraba un grupo de 5 esculturas de diferente tamaño sobre una plataforma de cemento. Cada escultura con otra base adicional de cemento color azul claro.

Segundo Registro: Sala Maya 1999.

Después de las anunciadas obras de remodelación de la Sala Maya, la visitamos otra vez. A continuación presentaremos algunas observaciones de lo que encontramos cuando la sala se abrió nuevamente al público.

Entramos por la puerta de vidrio de la sala, y la primera impresión que tuvimos, es que todo seguía igual. Aun cuando sabíamos que había sido remodelada. La primera sección que correspondería al vestíbulo no tenía demasiados cambios. A excepción de que había una cédula introductoria de la sala mucho más clara que la que habíamos visto por primera vez.

Como en nuestras visitas anteriores, empezamos nuestro recorrido del lado derecho. Entramos a la primera sección, un área muy pequeña donde hacen esquina las paredes, en ella la colocación de los objetos en exhibición era la misma, que antes de la remodelación. Notamos que solamente sustituyeron los cedularios utilizados: ahora eran cédulas en tarjetas de cartón blanco impresas en azul, cubiertas de acrílico transparente. Este cambio se aplicó para casi toda la sala. Con esto se logró cierta homogeneidad en el material utilizado para tal fin.

La siguiente sección tampoco tuvo cambios drásticos. Por ejemplo, la mampara en la que colgaba la cédula general de explicación sobre la familia lingüística mayense fue pintada de color canela y sobre ella fue puesto el acrílico negro con gráficos y texto en blanco. Como cédula de explicación a este gráfico fue colocada una hoja bond blanca, tamaño carta, cubierta de acrílico transparente.

Pasando al área correspondiente al resto de esta sección, se pintaron nuevamente los fondos de las vitrinas en color azul, algunas vitrinas en un tono turquesa, otras en azul acero. En la vitrina correspondiente a la "Tecnología", se puso una cédula en común para todos los objetos exhibidos; además de un gráfico en acrílico negro con figuras en blanco. Entre las vitrinas se colgaron en las paredes diversas fotografías a color de área mayas.

Hubieron algunos cambios, como en el caso de la vitrina correspondiente al tema de "Economía", donde se hizo una mezcla de objetos exhibidos en ella: plantas secas, cerámica, fotografías a color, gráficos realizados sobre madera con figuras en azul, etc.; que llamaban la atención por lo extraño del conjunto que formaban.

En el caso de la vitrina correspondiente a los "Primeros asentamientos", llamaba la atención la heterogeneidad en cuanto a color se refiere; se usaron para esta vitrina un fondo en azul acero, bases en azul turquesa y en madera, gráficos en acrílico negro con letras blancas y figuras en blanco, fotografías a color, sin cédulas de explicación. Llamaba también la atención por que los objetos exhibidos en ellas parecían no corresponder al tema. También en esta misma sección encontramos una vitrina sobre base de madera exhibiendo objetos de cerámica, sobre un fondo gris acero, sin iluminación.

En cuanto a la vitrina de "Organización social y política" se refiere, la pirámide social representada en ella fue pintada de blanco y las figuras de algunos de los personajes de la sociedad maya fueron dibujados en verde seco.

En la tercera sección fue colocado un fotomural en color, del observatorio maya con iluminación por la parte de atrás. Debajo de él fueron puestos pequeños 2 gráficos en acrílico

negro con letras blancas y 3 gráficos en color café arena con figuras y texto en blanco, representando la numeración maya.

En la cuarta sección, entre las vitrinas dedicadas a los temas de la "Religión" y "Música", había una cédula sobre que trataba el tema de los dioses de la cultura maya, era imposible leerla ya que una gotera borró la tinta azul con la que estaba escrita. En el caso de las maquetas, al centro de esta sección, sólo la maqueta correspondiente al área de Copán, tenía iluminación. En la maqueta de Uaxactún, se habían caído las letras del nombre de ésta.

Para la reproducción de la bóveda maya, la explicación sobre este tipo característico de la arquitectura maya se da combinando fotos en blanco y negro con gráficos en acrílico negro con figuras en color blanco; más una cédula de explicación sobre el tema en hoja bond tamaño carta, impresa con tinta azul, cubierta de acrílico transparente. La disposición del resto de esta sección quedó prácticamente igual.

Antes de entrar a la parte baja de la sala, fue añadida otra área de descanso. Fue colocada una banca de madera, desde la que se puede apreciar el video wall y parte del jardín. Las escaleras que conducen a la parte donde se exhiben los tipos de enterramientos mayas, ahora si tienen antiderrapante y la escalera está iluminada.

Ya en la parte baja, desgraciadamente el vidrio que cubre la reproducción de la tumba real, está muy rayado y pintado. Otro aspecto que no fue reparado fue que no se puso antiderrapante, al resto de los escalones en el interior de la sección.

Pudimos comprobar que fueron colocados extinguidores en la zona del video wall, en el área de arquitectura maya y a un lado de la puerta del jardín de la sala, otro más.

Ya en la sexta sección La disposición en el área del video wall, seguía igual. Abajo del mural sólo había, 3 piezas en sus bases de madera, el resto habían sido prestadas a otras instituciones museales. Pudimos darnos cuenta que la música del video, sirve para relajar el ambiente de este espacio.

La última sección, no sufrió muchos cambios, a las maquetas de sitios correspondientes al Posclásico maya, fueron añadidas fotografías en color, iluminadas por la parte de atrás.

5.5.3.1 Propuesta de solución para la Sala Maya

Nuestras propuestas de solución para esta sala, están basadas en los últimos registros que hicimos de la misma

<p><i>A nivel ergonómico</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. En el área del tema de la arquitectura maya, hace falta más iluminación dirigida a las maquetas. 2. En la sección correspondiente a la tumba real hace falta: <ol style="list-style-type: none"> a) ventilación en toda el área, b) más iluminación en las escaleras en el interior de la sección c) antiderrapante en los escalones interiores del área 3. En general, no comprendemos el insistente uso del color azul agua a lo largo de la exhibición. Así como esa rara mezcla de azul acero, con azul agua en algunas de sus vitrinas. En algunas vitrinas resalta más el color, que los mismos objetos expuestos. 4. En algunos casos, las fotografías a color iluminadas, quitan más atención de los visitantes, por la intensidad de la luz empleada.
<p><i>A nivel señalético</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Probablemente una cédula introductoria sobre cómo está dispuesta la exhibición de la sala, orientaría más el recorrido de los visitantes. Es decir, que sepa el público, que la sala está dividida en secciones que tratan determinados temas, y que son representativos de determinados periodos de desarrollo de la cultura maya. 2. No encontramos en la sala señalamientos con respecto a rutas de evacuación en casos de emergencia. 3. Se logró cierta homogeneidad en el tipo de cédulas; sin embargo, la calidad en el material utilizado hace que se deterioren fácilmente.
<p><i>A nivel museográfico</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. A pesar de que las autoridades del museo anunciaron la modificación de la sala, tal parece que ésta consistió más bien en una limpieza general del lugar. Ya que la propuesta museográfica no cambió en lo absoluto, y continúa siendo aburrida en algunas de sus secciones. Como ejemplo, algunos de sus visitantes pasaban de largo sin observar las numerosas estelas y esculturas expuestas a lo largo de la sala.
<p><i>A nivel organización institucional</i></p>	<p>Siendo, una de las salas más visitadas; las autoridades del museo solamente asignan a ésta área, solamente dos vigilantes. Posiblemente una de las consecuencias de esta decisión ha sido el maltrato que ha recibido el ventanal de la tumba real, los rayones en los muros de las reproducciones de las construcciones mayas, etc.</p>

5.5.4 Sala Mexica.

Esta es la sala más grande del museo. En el año de 1997 por primera vez, observamos y registramos las características de esta sala y los problemas en el proceso comunicativo, que encontramos tenía en esa época. Posteriormente, esta sala fue modificada en 1999; y en Noviembre del año 2000, fue cerrada nuevamente al público, para otra serie de obras de mantenimiento. A continuación presentamos las diferencias observadas en la forma de exhibición entre la Sala Mexica de 1997 y la Sala Mexica de 1999.

Primer registro: Año 1997.

Encontramos el nombre de la sala, en la parte superior de las puertas de vidrio. Hay dos rampas de acceso a la sala, una a la izquierda y la otra a la derecha; arquitectónicamente la rampa se prolonga hasta el interior de la sala. El espacio de exhibición esta dividido en 9 áreas distinguibles. Cada una dedicada a un tema en especial de la cultura Mexica.

Lo primero que se ve entrando a la sala es el Calendario Azteca. Empezamos el recorrido caminando del lado derecho. En esta área se encuentra una vitrina con diversas piezas colocadas en una vitrina. En este mismo espacio fueron puestas 3 piezas escultóricas más grandes (de más de 40 cm de altura); están colocadas sobre bases de madera color caoba, cada una tiene una cédula individual de madera color café oscuro con letras blancas.

También encontramos un panel con información introductoria color café oscuro, con letras blancas, en español. Colgado sobre una mampara que a su vez sirve de división para la siguiente área de la sala.

Sobre el muro de mármol, del lado derecho había un mural con la representación del área mexicana, al lado de este mismo muro, se encontraba una hilera de 6 diferentes esculturas de entre unos 15-40 cm. Cada uno colocado sobre una base de madera. Cada una de estas vitrinas estaba iluminada individualmente. Terminando el muro de mármol blanco se encuentra un ventanal de piso a techo que proporciona luz natural adicional a esta esquina de la sala.

En contra de la esquina al ventanal se había otra hilera de 3 esculturas pequeñas colocadas sobre bases de madera con fondo rojo y verde que se interrumpía con una especie de enrejado de

madera. Siguiendo con otras 3 esculturas colocadas en vitrinas similares, sobre bases con fondos en color rojo y verde agua.

En medio de esta área se encontraban grandes esculturas de piedra (de más de 50 cm de altura) sobre bases de madera. Continuando con el recorrido se podían apreciar dos paneles de las mismas dimensiones, que mostraban reproducciones de ilustraciones de códices y pinturas con el tema de la llegada de los mexicas a la cuenca de México. Estos, acompañados de cedularios de acrílico en color negro con letras blancas.

Entre estos dos paneles se encontraba una escultura de aproximadamente 40 cm de altura sobre una base de madera y en medio de la sala otras esculturas mexicas sobre bases de madera. Cabe mencionar que había un monolito esculpido colocado sobre una base de cemento que se alzaba a unos 50 cm de altura sobre el nivel del piso, que con la ayuda de una pequeña rampa colocada cerca de él, podía ser apreciado no sólo desde todos los ángulos laterales, sino también desde arriba. En este mismo espacio, enfrente de las esculturas y paneles; se encontraba un gráfico en blanco y negro que mostraba la ruta que siguieron los mexicas. A su lado se encontraban cédulas en acrílico negro con letras blancas. Abajo del gráfico, había una vitrina en la cual se exhibía un códice, sobre el mismo tema. La vitrina era tan larga como el gráfico y este como la pared que servía de división al área en cuestión. Continuando con el recorrido en esta misma área, otra pared que servía como división, incluía una vitrina de exhibición para objetos diversos colocadas sobre bases de color oscuro, el fondo de la vitrina era azul claro.

Pasando esta división encontrábamos más esculturas de más de 1 metro de alto sobre bases de madera; del lado izquierdo, había otras esculturas en piedra que probablemente iban empotradas en distintos sitios de las pirámides mexicas. Estas habían sido colocadas sobre bases de madera y simulando su colocación en las estructuras de las pirámides.

Caminando en este mismo espacio se encuentra una gran maqueta, a un nivel más bajo que el del piso, de la antigua México-Tenochtitlan. Esto permite a los visitantes apreciarla desde arriba. El área estaba rodeada por escalones y un barandal donde los visitantes podían descansar del recorrido. Asimismo, del lado derecho, colgado de la pared se encontraba un gran mural que representaba la Ciudad de México-Tenochtitlan. Viendo de frente este mural podría ser comprendida mejor la maqueta. También había bancas alrededor de esta maqueta.

Abajo del mural estaban colocados vestigios de una canoa de madera, sobre una base también de madera, de sus mismas dimensiones, con cédula de 12 X 15 cm en acrílico negro con letras blancas. Pasando la maqueta, justo enfrente del mural estaba colocada una banca de madera y atrás de ella, dinteles labrados puestos sobre una base de madera. En esta misma área

también se observaban 6 esculturas, representando serpientes, con dimensiones de más de 60 cm. de altura, expuestas sobre bases de madera color caoba.

Como división de esta sección se encontraba una media pared recubierta de madera la cual tenía empotrada una vitrina exhibiendo aproximadamente 12 objetos de cerámica, sobre bases individuales en color verde claro, al mismo todo del fondo de la vitrina. La vitrina no contaba con ningún cedulario de explicación; las piezas estaban iluminadas con luz blanca, no dirigida a las piezas. A lado de esta vitrina estaba colgado un gráfico de 1m x 1m aproximadamente, con una figura representando un personaje mexicana, dibujado en negro sobre fondo color marfil.

En contra esquina con esta vitrina se encontraba una base de madera con una vitrina más pequeña que exhibía objetos realizados en diferentes materiales de roca, colocados sobre bases de madera color caoba o del mismo color que el fondo de la vitrina, rojo. En la pared se podían apreciar 5 paneles color blanco con gráficos en color negro que mostraban y explicaban algunos símbolos utilizados por los mexicas.

Continuado por esta área se llegaba a un pasillo donde se encontraba una gran maqueta con la representación de un mercado mexicana. Sus paneles con explicaciones sobre el mismo, estaban colgados sobre las paredes a lado de la maqueta, solamente escritos en idioma español. Para poder apreciar más la maqueta se encontraban aquí dos bancas para que los visitantes pudieran sentarse y apreciarla mejor. Arriba de la maqueta, se encontraba una pintura alusiva a las construcciones prehispánicas. Sólo había un letrero que decía "Mercado local".

Pasando la maqueta del mercado encontramos otra área donde se exhibían esculturas en piedra de personajes de la sociedad mexicana. Estas esculturas tienen diferentes tamaños y cada una estaba colocada sobre bases de madera. Acompañado estas figuras se colgaron sobre la pared 6 gráficos de distintas dimensiones, dibujados en negro sobre fondo blanco, marfil o hueso en los que se hace alusión a los distintos personajes de la sociedad mexicana.

En esta misma área había una vitrina empotrada en la pared-división exhibiendo figuras de personajes humanos tallados en piedra colocados sobre bases color café o azul claro del mismo tono que el fondo de la vitrina.

Después estaban colocadas en exhibición esculturas de diferentes animales y esculturas que hacen alusión a elementos de la naturaleza. Todas las esculturas estaban colocadas sobre bases individuales, pocas de ellas tenían cedulario individual y las que lo tenían, éste era de acrílico negro con letras blancas.

En especial esta parte era muy cansada en su recorrido, ya que aunque ofrecía numerosos ejemplos de escultura, el número y el conjunto de ellas resultaba abrumadores para el visitante. Otro detalle difícil de comprender era el uso al mismo tiempo, de ciertos colores como el rojo y el azul claro.

Después de esta sección de esculturas había un área de vitrinas que exhibían objetos más pequeños como alhajas, cerámica de ornato, figurillas, cerámica de uso funerario, instrumentos musicales, etc. Todos estos objetos hechos con diversos materiales y con acabados más finos, más elaborados o complejos. Todos estos objetos colocados en vitrinas empotradas en las paredes y cada uno de ellos puestos sobre pequeñas bases de madera al color del resto de la madera de la sala o del color del fondo de las vitrinas: azul claro o rojo. Algunas de estas piezas contaban con cedularios individuales en acrílico negro con letras blancas o tarjetas blancas con letras negras cubiertas de acrílico transparente, de distintos tamaños.

No encontramos cedularios de explicación general para estas secciones de la sala. Pasando esta sección, había otra área con más esculturas de piedra, figuras representando animales sobre bases de madera o cemento pintado de café; algunas con cedularios en acrílico negro con letras blancas, tarjetas blancas con letras negras cubiertas de acrílico transparente o madera color caoba con letras negras. o sin cedula alguna. Algunas de ellas protegidas por vitrinas con fondo de paño color verde oscuro, rojo, café, vino. Esta área era difícil apreciarla, ya que cuando se llegaba a este punto el visitante ya llevaba un tiempo de recorrido de más de 45 min.

Cierran este conjunto de esculturas, ejemplos del uso de elementos arquitectónicos prehispánicos para construcciones de la Nueva España. Son un conjunto de piezas de piedra mutiladas que fueron utilizadas por los españoles para diferentes fines.

El recorrido de la Sala Mexica puede ser en forma de herradura comenzando o terminando la visita admirando las piezas expuestas en el área central. En el área central se exhibe el Calendario Azteca, así como aproximadamente 24 esculturas de piedra de gran tamaño colocadas sobre bases de cemento pintadas de café. La mayoría tenía cedularios individuales de diferente tamaño, de madera color caoba con letras blancas.

El calendario azteca es la pieza central, la espectacular no solo por su tamaño, sino porque está colocada sobre una base pegada a la pared central de la sala, además de que la iluminación dirigida realizaba su presencia en el área. Asimismo, frente a él estaba colocada una banca que los visitantes utilizaban para descansar del recorrido y admirar la pieza, así como las demás esculturas.

Viendo de frente al calendario, del lado derecho estaba colocado un gráfico a color sobre fondo blanco que reproduce el calendario, el cual sirve de apoyo para explicar su significado. Desafortunadamente sólo tenía una cédula individual de unos 40 X 30 cm, coloreado en color café con letras blancas donde se explicaba lo referente al calendario solamente en idioma español, como el resto de los cedularios en la sala.

Al entrar o salir de esta sala uno debe hacerlo por las rampas de mármol blanco que no se fusionan con el piso que está a unos 10 cm más abajo. Para evitar caídas fueron puestas dos rampas de aproximadamente unos 50 cm de largo de metal, en cada lado de la rampa. También fueron pegadas al piso de la misma, tiras antiderrapantes. Sobre la rampa se exhibían esculturas monolíticas de piedra, sobre bases de cemento cubiertas de mármol blanco y cemento forrado de madera color caoba.

Segundo registro: Sala Mexica, Año 1999.

En la entrada de la Sala Mexica hay un letrero de advertencia al público, sobre el uso de cámaras fotográficas al interior de la sala, en acrílico negro con letras blancas. Comenzamos nuestro recorrido del lado derecho y encontramos un panel con explicación introductoria a la sala. Sus dimensiones son de aproximadamente 1m X 2m, por lo cual se aprecia perfectamente. El color del panel tiene un color gris texturizado como si fuera mármol y tiene explicaciones en inglés y en español.

Proseguimos nuestro recorrido por la rampa, las tiras antiderrapantes fueron renovadas. Aparentemente los colores de la sala siguen siendo los mismos el techo en color negro, como el resto de las salas del museo, las paredes en color café, el piso es de mármol blanco en las rampas, y mármol gris oscuro en el resto del piso de la sala. Algunas bases de esculturas son de mármol blanco.

Las vitrinas de exhibición cambiaron bastante, ahora muestran una mayor homogeneidad en los colores utilizados para las bases, los cedularios, el fondo de las vitrinas y los muros que separan las secciones de la sala. Todo el conjunto muestra tonalidades en palo de rosa, gris claro, beige.

Esta sala aparentemente, continua teniendo una división de 9 diferentes áreas. Cada una dividida en secciones, con un panel de explicación introductoria en inglés y en español. Una

sección puede ser un conjunto de esculturas o una vitrina dedicada a exhibir piezas relacionadas con un tema en específico. Estos paneles indican el tema que se va a tratar en la sección que se está observando, por ejemplo: "Pueblos Ancestrales", "Relatos Mitológicos", "La guerra", "Los gobernantes de México-Tenochtitlan", etc. Estos paneles diferencian el tipo de explicación que se da también por medio de los colores, por ejemplo, el texto que está escrito en inglés, tiene un fondo gris, y el texto que está escrito en español, tiene un fondo beige.

La mayoría de las piezas fueron reacomodadas en las vitrinas, la mayoría de ellas también, tiene una cédula individual, que puede ser una tarjeta blanca con letras en color negro. O puede ser también que la base en la que se ha colocado la pieza y el cedulario tengan el mismo color pero en diferentes tonos. En este caso se dispuso que los cedularios se colocaran justo debajo de cada uno de los objetos exhibidos, cada una de las piezas tiene luz dirigida que destaca los relieves o pintura que las adornan.

En la tercera área de la sala se renovó la forma de la rampa para observar el monolito escultórico de Tizoc. En esta sección es la única escultura con cedulario gris con letras blancas en inglés y en español. En esta misma sección hay una vitrina con base y techo en gris que es la que exhibe una hoja del manuscrito del Códice Boturini. El fondo de la vitrina es de color arena. Acompañando este Códice, encontramos esculturas con cédulas explicativas en blanco con letras negras. En una esquina de esta sección se encuentra un monitor que exhibe un video explicativo sobre el códice y los símbolos que se encuentran en él. Esto ayuda al visitante interesado en este tipo de documentos, a comprender de una manera más fácil y amena la importancia del códice en cuestión.

Pasando a la cuarta área de la sala se hizo una reproducción de lo que sería un templo mexica y en él se colocaron esculturas, monolitos, etc, para explicar más gráficamente, como estarían dispuestos este tipo de elementos escultóricos en ellos. Frente a esta reproducción del templo, se puso una vitrina que muestra una ofrenda mexica, todos los elementos que la integran fueron colocados sobre una cama de arena. Esta vitrina tiene una cédula de explicación en español.

Del lado derecho se encuentra una gran vitrina que exhibe diversos objetos de cerámica. Pasando la vitrina se encuentra un monitor. Digitalmente, en él el visitante puede activar juegos, información acerca de la cultura mexica, etc. Esta ha sido una buena idea, ya que llama la atención no sólo de los visitantes jóvenes, sino también de los adultos. Continuando el recorrido del lado del monitor encontramos una vitrina con braseros y otros recipientes ceremoniales, con base y techo en color gris y paredes y fondo de la misma en color verde seco. Junto a esta vitrina se encuentra

la salida a un jardín. En él se exhiben esculturas y hay una pequeña reproducción en piedra de un templo prehispánico.

En el punto en el que se encuentra la pintura mural representando la Cuenca de México en la época de los mexicas, éste mural no cuenta con cédula individual. Sin embargo, esta sección cuenta con una cédula de explicación introductoria "Vista de las ciudades de Tenochtitlan y Tlatelolco". El mural y la maqueta de México Tenochtitlan quedaron en el mismo lugar. Sólo cambiaron de disposición, algunos elementos alrededor de ellas.

Frente al mural, del otro lado de la maqueta están colgadas unas bocinas, que reproducen en inglés y en español, la explicación acerca de lo que se está viendo en la maqueta y en el mural. Lo interesante de este tipo de bocinas es que el sonido sólo se aprecia si uno se coloca enfrente de la maqueta, y exactamente debajo de este tipo de bocinas. La canoa que antes estaba debajo del mural, ahora fue colocado del lado contrario, o sea, en la pared de enfrente del mural.

Como la sala ahora ofrece dos versiones de explicación para cada sección de la misma: es decir cédulas introductorias en inglés y en español, y cedularios particulares para cada pieza; observamos que las personas muchas veces prefieren los primeros.

Junto a la zona de la maqueta está la sección de "Los Pochtecas y las rutas comerciales". Esta sección ofrece a los visitantes una explicación de las rutas comerciales por medio de un mapa que sólo tiene explicación sobre las mismas, en el idioma inglés. Además del mapa, encontramos en esta sección 3 esculturas sobre una base gris, cada una con cedulario individual en color gris, con letras blancas.

Después del área mencionada en el párrafo anterior, entramos a la sección que contiene la maqueta representando "El Mercado de Tlatelolco". Esta gran maqueta está protegida por un vidrio, fue limpiada y en lugar del mural que antes había arriba de ella, pusieron una pantalla donde se proyecta un video explicativo sobre la misma, en inglés y en español. El video fue realizado por ORBITEL, S.A. de C.V. La banca enfrente de esta maqueta continua en ese lugar.

Pasando la sección de la maqueta, proseguimos el recorrido por la sección de "Vida cotidiana del campesinado". Las vitrinas en esta sección guardan la homogeneidad de color, iluminación y cedulario de la sala. Los objetos en ellas tienen cédulas individuales, colocadas cada una debajo de ellos. Comparten esta área diversas esculturas sobre bases en color gris, con cedularios en el mismo color y letras blancas. En este espacio encontramos también una interesante reproducción a escala 1:1 de lo que sería una "cocina" en el tiempo de los mexicas. Junto a ella, se encuentra una puerta de vidrio que conduce también al jardín.

Del espacio anteriormente descrito, pasamos a la sección dedicada a la "Sociedad Mexica", que cuenta con un cedulario de explicación general dividido en dos partes, una en color gris oscuro "marmoleado" con letras en color blanco, con texto en idioma inglés y la otra en gris claro con letras negras, con texto en idioma español.

Continúa la exhibición con una sección dedicada a "El agua y sus cultos religiosos", cuya cédula general esta dividida como las otras, de un lado es de color beige con letras negras con texto en inglés y del otro lado es de color gris con letras blancas, y texto en idioma español. En esta área fueron colocadas algunas vitrinas cuyos colores respetan la armonía de la sección y la sala: grises, arena, verde seco.

Las secciones que siguen a esta están dedicadas al "Culto del pulque", "Quetzalcoatl y su Mundo Ritual", "Xolotl", "Tezcatlipoca", etc. Por último encontramos en una esquina, un pequeño espacio dedicado a la conquista española. Este está compuesto de tres vitrinas, una cédula de explicación general acerca de la conquista europea de México-Tenochtitlan.

Después de haber hecho recorrido en forma de herradura, la parte lateral de la sala, observamos la parte central. En ella la "Piedra del Sol" continua siendo la pieza principal. Ahora cuenta con una cédula de explicación general del lado derecho. Esta área continua exhibiendo aproximadamente 30 esculturas diferentes en la parte de en medio de toda la sala. Cada una sobre una cama de pequeñas piedrecillas, sobre una base de cemento pintada de café, en tonos que armonizan con el resto de la sala. Del lado izquierdo, un poco fuera del área central, el monolito en el que fue esculpida la Coatlicue, también capta mucho la atención de los visitantes.

5.5.4.1 Propuesta de solución para la Sala Mexica.

<i>A nivel ergonómico</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. La propuesta a nivel ergonómico, es en el sentido de hacer más segura la rampa de acceso a la sala. Dado que la pieza del Calendario Azteca atrae la atención para algunos de los visitantes, han habido algunos accidentes ya que la gente continúa caminando de largo, sin darse cuenta de que la rampa termina. O los escolares se dedican a saltar desde la parte más alta de la misma. 2. A pesar de ser un gran logro el haber puesto bocinas en el área de la maqueta de la Ciudad de Tenochtitlan, a veces el sonido se pierde; ya que
---------------------------	--

	desafortunadamente los guías alzan demasiado su voz, y no dejan oír nítidamente la explicación dada en la grabación.
<i>A nivel señalético</i>	Pensamos que lo único que faltó indicar en esta sala fueron las rutas de evacuación.
<i>A nivel museográfico</i>	No obstante que la canoa que se encuentra en el área de la maqueta de México-Tenochtitlan, es una pieza más de la exhibición, el lugar que ocupa junto al área de las bocinas colgantes, no permite que sea apreciada. Es más los visitantes usan la base en la que está la canoa, para descansar del recorrido.
<i>A nivel organización</i>	<p>Reconocemos el gran esfuerzo que se ha hecho al renovar la museografía de esta sala. Sin embargo, al ser la sala más visitada, pensamos que hubiera sido importante consultar al personal de vigilancia sobre algunos puntos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Como poner un barandal que advierta a los visitantes el límite de la rampa de acceso. - Asignar más personal en esta sala, ya que si bien resulta agradable a la vista, la cama de piedrecillas sobre las que descansan las esculturas en el centro de la sala; también es cierto que se han suscitado "guerrillas" de piedras entre los escolares que visitan la sala - Dado que el Calendario Azteca, resulta ser la pieza más espectacular de este lugar, el letrero de advertencia sobre el uso de flash a la entrada de la sala resulta insuficiente. A veces hay dos de los tres o cuatro policías asignados a la sala, solamente cuidando el área de esta pieza; ya que ninguno de los visitantes se daba cuenta del letrero de la entrada. - Siendo la sala más visitada, resulta ser la sala que más trabajo, y por lo tanto, desgaste produce a los vigilantes del museo. A pesar de que rotan sus posiciones. Por lo que es necesario asignar más personal a esta sala. Prueba de ello, fue el suicidio de un visitante de esta sala, acontecido hace algunos años¹⁷². El problema se resolvió poniendo solamente detectores de metales a la entrada del museo.

¹⁷² Fuente: entrevistas a los vigilantes de las salas de exhibición del MNA.

CONCLUSIONES

En este trabajo desarrollamos una propuesta de análisis del proceso de comunicación en el espacio museográfico, para afrontar el problema central de esta tesis. En ella hemos englobado todos aquellos aspectos, que de alguna manera, tienen que ver con la eficacia del nivel de conocimiento ambiental y el proceso de comunicación en estos espacios culturales.

Como parte de nuestra hipótesis hemos querido analizar desde la arquitectura misma del museo, hasta la exposición del objeto; estableciendo las relaciones de comunicación que se dan entre los visitantes y el museo, a través de los sistemas de información visual, escrito y gráfico, en este tipo de recintos. Tal vez esta propuesta parezca ambiciosa, sin embargo creemos en su viabilidad, para ser tomada en cuenta en el análisis previo y posterior modificación y/o construcción de otros espacios similares.

Por lo anteriormente escrito, nuestra Hipótesis General, expuesta en el punto 1.5 (página 27) del presente trabajo se han cumplido:

Reconocemos la belleza arquitectónica del Museo Nacional de Antropología, sin embargo, el edificio aporta pocas características reconocibles para que sus visitantes puedan desplazarse en él sin tener que preguntar acerca de lo que desean encontrar; ya sean servicios públicos, ubicación de las salas, etc.

Como pudimos observar en las salas analizadas, el proceso de comunicación museográfica queda interrumpido debido a varios factores del entorno, es decir, a problemas relacionados con la alta o baja temperatura, poca o nula ventilación, deficiente iluminación y características arquitectónicas de las mismas salas; que afectan también la apreciación del visitante hacia los objetos expuestos.

Pensamos que es posible mejorar el proceso comunicativo museográfico, con el diseño de un programa señalético específico para el museo. Como hemos relatado en párrafos anteriores, varios de los problemas que enfrentan los visitantes de este museo están relacionados con la poca información que se ofrece del mismo: un plano general del museo, indicaciones sobre la estructura museográfica del recinto, indicaciones de circulación en las salas, señales de emergencia, información sobre los servicios que se dan a los visitantes, etc. Por lo que una solución a este tipo de problemas se puede dar a través del diseño e implantación de un programa señalético adecuado al museo.

Por lo tanto, la funcionalidad del espacio es la primera premisa a considerar dentro de los requerimientos de un buen plan señalético aplicado a este tipo de espacios, pues dentro de la función global deben incluirse a menudo una serie de otras funciones subsidiarias o secundarias a

la función principal del espacio arquitectónico, que resulta importante manejarlas también de manera especial, como por ejemplo: guardarropa, tienda, sanitarios, teléfonos, etc.

Según las observaciones realizadas y los datos recabados, el plan señalético del MNA podría separarse en tres zonas principales y con señalamientos comunes de emergencia a todo el museo (*Cf. Plano del Museo Nacional de Antropología, página 101*):

1. Zona de servicios a los visitantes: donde se encuentran los teléfonos, sanitarios, tienda, guardarropa, restaurante, etc.. Que abarcaría la zona del vestíbulo.
2. Zona de salas de exhibición: o sea salas de exposición permanente e incluir la sala de exposición temporal.
3. Zonas de acceso restringido al público en general: donde se encuentran las áreas de las direcciones de investigación, bodegas, cubículos de investigadores, oficinas generales, etc. Es decir, el sótano del museo y parte del ala derecha del edificio.
4. Rutas de evacuación y gráficos en caso de emergencia, distribuidos en todo el museo.

En este sentido, las recomendaciones de tipo ergonómico más importantes que se pueden hacer en relación con las tareas implicadas en la etapa de diseño son las siguientes¹⁷³:

- reducir la complejidad del entorno, esto es, incorporar señales claras y con ubicaciones precisas para el mejor funcionamiento, esto es distinguir sobretodo señales referentes a recorridos en las salas de exhibición y señales de emergencia
- simplificar al máximo el sistema señalético, es decir, reducir en lo posible las variedades de señales y los formatos, por lo menos en cada una de las salas
- no excederse en el número de señales, ya que la cantidad por encima de lo necesario produciría perturbación, desinformación o confusión.

Cada una de las zonas anteriormente descritas, podrían ser diferenciadas por colores o por tonos de un mismo color. Tomando en cuenta que los colores son también signos –cromáticos– e igualmente lo son las formas básicas en las que éstos se inscriben: lo que podemos llamar el espacio gráfico (materializado en las señales). Por lo que consideramos importante homologar los colores utilizados para el museo en general y los utilizados en la tipografía de paneles, cedularios y gráficos de cada una de las salas de exhibición. A su vez, diferenciarlos de los colores empleados para indicar zonas de servicios al público del museo, así como los de las zonas de las áreas restringidas al público y señales y gráficos destinados a situaciones de emergencia.

¹⁷³ Cf. Costa COSTA, Joan, *Señalética*, Enciclopedia del Diseño, CEA Colección, España

Uno de los problemas principales en la elaboración de un plan señalético será precisamente la elección de las palabras-clave que son la base de la información a transmitir, en una primera instancia, los expertos sobre el tema sugieren clasificarlas por grupos según sus características principales¹⁷⁴:

- Señales direccionales
- Señales pre-informativas
- Señales de identificación
- Señales restrictivas o de prohibición
- Señales de emergencia

Lo anterior, estableciendo criterios de acuerdo al estilo arquitectónico o morfológico del espacio a tratar; el estilo ambiental; la clase e intensidad de la iluminación del ambiente; el colorido dominante en el entorno y la profusión relativa de estímulos contextuales. Esta última situación exige particularmente la aplicación de un notable contraste cromático entre los paneles y el medio ambiente, como ejemplo podemos citar el trabajo museográfico logrado en la sala Mexica.

Por lo escrito en párrafos anteriores, muchas de las confusiones que observamos en los visitantes del MNA, se deben a la poca o nula información que el museo les ofrece, sobre todo a nivel información general del espacio arquitectónico. Tal parece que se da por hecho que cualquier visitante va a entender la funcionalidad del espacio. Aunado a lo anterior, los letreros, paneles y cedularios del museo, la mayoría estaban escritos en español. Solamente hasta las modificaciones realizadas en el año 2000, los cedularios de introducción en las salas de exhibición fueron traducidos también al inglés.

En general y desde una perspectiva de tipo organización del museo, nuestras sugerencias irían en el siguiente sentido:

1. Establecer horarios para las diversas tareas educativas y sociales que eviten la concentración pública en horas punta del museo¹⁷⁵. Sabemos que la mayor concentración de visitantes se da en los horarios matutinos, ya que nada más es en este horario cuando se labora en el Departamento de Servicios Educativos del MNA. Las escuelas con horario vespertino, o cualquier grupo que quiera programar su visita al MNA, lo deberá de hacer en estos horarios establecidos por el departamento. En este punto puede haber varias soluciones: a) Tener personal adicional en el Departamento de

¹⁷⁴ ibid.

Servicios Educativos que labore en el horario vespertino, b) Programar más estrictamente, las visitas estudiantiles para que tanto estudiantes como demás visitantes no sufran las aglomeraciones que se presentan en las salas más visitadas, c) Abrir un horario de atención solamente para estudiantes y grupos numerosos.

2. Otro eslabón importante dentro del proceso comunicativo del museo, lo constituyen el personal de vigilancia y seguridad del museo. Sin embargo, las autoridades poco se han fijado en ellos como portadores potenciales de información no solamente de lo que pasa en el museo con los visitantes, sino también de las posibles soluciones que puedan resolver los problemas que enfrentan tanto visitantes como empleados del mismo museo. Las autoridades del museo planean y llevan a cabo reestructuraciones en las diferentes áreas, y jamás han tomado en cuenta la valiosa experiencia, que el trabajo les ha dado al personal del museo.¹⁷⁶
3. El MNA tiene alternativamente espacios de distinta naturaleza (salas de exposiciones temporales, salas de lectura, cafetería, etc.), que pueden ayudar no solamente a desaglutinar grupos muy numerosos, sino también ayudar a que el público usuario se "apropie" de distintas formas del espacio, otra vez en este caso, pensamos que la falta de información de todas estas posibilidades que ofrece el museo, hace que el público crea que sólo se exhiben objetos.
4. Pensamos necesario hacer estudios de densificación humana en el museo y asignar el espacio utilizable en él en horas de mayor visita.
5. El MNA, como espacio cultural ofrece muchas posibilidades, las cuales falta explotar, para que el público que acude a él disfrute aun más su visita. Por lo que consideramos hace falta, flexibilizar los circuitos a seguir en las salas de exposición, en cuanto a que se informe al público que puede visitar distintas salas y no es necesario recorrer o intentar recorrer todo el museo para disfrutarlo. La información debe darse previamente a la entrada del museo, para que el público tenga la oportunidad de elegir que salas visitará, dependiendo también del tiempo que dedicará a la visita al museo.
6. Insistimos en que un buen diseño de un panel mostrando la disposición espacial y temática de cada sala, así como la localización de los servicios de acceso al público, ocasionaría que el usuario se tomara el tiempo preciso para sencillamente echar un vistazo de lo que puede encontrar en el MNA. Y convencerse de que su visita, vale la pena el esfuerzo. Posiblemente este trabajo sea la pauta para que esto pueda hacerse.

¹⁷⁵ Como se puede apreciar en la copia del tríptico informativo del MNA (Cf. Copia tríptico informativo MNA) el horario de servicio de las visitas dice de martes a sábado de 9:30 a 17:30, lo cual es falso. El horario de atención del Departamento de Servicios Educativos termina aproximadamente a las 14:00 horas

¹⁷⁶ Fuente: entrevistas con el personal de vigilancia en las salas del museo

Finalmente, pensamos que si se llevara a cabo lo anteriormente expuesto, es muy probable que el visitante real pueda formarse una imagen o cuadro visuales mejor integrados de las salas de exhibición, y del museo mismo; además, si el visitante posee mucho mejor información básica sobre el espacio antes de entrar a él, habrá una disminución correspondiente de ambigüedades o incertidumbres relativas al ambiente que visita. Con el correspondiente incremento en el interés de regresar a este tipo de recintos en diversas ocasiones.

Consideraciones finales.

También a lo largo de este trabajo, hemos insistido en que los museos han dejado de ser recintos sagrados, y su espaciosa organización interna debería de estar dispuesta, no sólo para unos cuantos. El museo como institución, debe abrir sus puertas a nuevas propuestas dirigidas a un público potencial. Proponemos dejar a un lado los tortuosos recorridos, para exponer las riquezas que encierra. Las salas tienen que disponerse a mantener y restaurar la atención y las fuerzas de sus visitantes. La sorpresa no debe flaquear. Los interiores del museo deben seducir, atrapar la atención del visitante. Durante el desarrollo de este trabajo, hemos aprendido que esto se logra solamente a través de los diversos procesos de comunicación que se dan en el museo, y es precisamente, este punto el que ha sido olvidado o ha sido menospreciado por aquellos que tienen en sus manos la realización de las exposiciones.

En el presente trabajo nos hemos ocupado, de los museos. Recintos que en últimas fechas han sido considerados receptáculos de la cultura misma. También hemos destacado la importancia del quehacer del diseñador en este tipo de problemáticas de comunicación. Con lo cual, queremos hacer énfasis no solamente en el aporte que los diseñadores pueden hacer a la museografía mexicana, también queremos llamar la atención de los diseñadores, para que aporten más soluciones, investigaciones, etc. a un área poco explorada por esta disciplina: la percepción ambiental y la comunicación hacia el usuario en los recintos públicos construidos para determinados fines.

Estamos a principios del siglo XXI, una época en que los museos se vuelven cada vez más populares. La llegada de nuevos públicos y las expectativas de búsqueda de otro tipo de propuestas comienzan a ser las preocupaciones centrales de la museología. En países desarrollados como los Estados Unidos de América, el público comienza ser objeto de investigaciones desde principios del siglo XX, cuando se enfocaba hacia el análisis del perfil

demográfico, los efectos de la orientación y el comportamiento general de los visitantes. En épocas más recientes la atención de dichos estudios se ha desplazado hacia la medición del impacto cognoscitivo que logra el museo en el individuo y el efecto de interacción entre objetos y apoyos audiovisuales.¹⁷⁷

Es en este periodo de la historia del museo en el mundo, cuando el concepto de su función y la redefinición de sus espacios está cambiando por la manera que la gente se comporta en él. Su funcionalidad ya ha dejado de ser meramente educativa y ha adquirido muchas otras que sus mismos creadores no se hubieran imaginado. Ahora el museo es un espacio recreativo, un espacio para asolearse, para coquetear, para “chechar” a todas las personas que se paran por ahí, etc. El museo perdió ya el aire de recinto, de seriedad que tenía antes. Su monumentabilidad ha sido reducida a ser un simple lugar que tiene que ser visitado “porque el programa escolar lo establece” o “porque las guías de turismo lo recomiendan”.

A lo largo de nuestro trabajo, nos hemos dado cuenta que la tradición elitista en los museos sigue estando vigente; en el sentido de que el trabajo de los museógrafos en los museos no consiste en pensar si un visitante se aburre, ello es, en parte, responsabilidad del museo y no el simple resultado de la ignorancia del visitante, que debería haber tenido previamente una motivación suficiente para volverse casi parte de la élite que montó la exposición o que redactó los cedularios en un tono críptico, o que utilizó el lenguaje especializado de los eruditos o que simplemente confía en la fuerza impositiva del canon cultural de alguna determinada élite cultural y económica. A partir de esta perspectiva pensamos que se puede seguir cuestionando la tradición elitista de los museos, que así han reproducido estructuras jerárquicas de valoración, independientes de la experiencia cultural de los visitantes potenciales.¹⁷⁸

Por lo tanto, hay mucho más que investigar acerca de este tipo de espacios culturales, como diseñadores, es necesario reactualizarse como disciplina bajo este fenómeno cultural. Las reflexiones deben buscar interpretar las necesidades del visitante desde varios planos. Pero, independientemente de la agudeza de los planteamientos, dentro del diseño contemporáneo debe ser cada vez más notoria la existencia de inquietudes analíticas del efecto museográfico en su objetivo central: el público usuario.

Por lo escrito en párrafos anteriores, la promoción de la participación del público y el estudio, desde una perspectiva interdisciplinaria (es decir, la museografía, la arquitectura, el diseño, la

¹⁷⁷ Cf. Cordova, 1993 Cf. CORDOVA, Carlos A., *Pasado imperfecto. Los museos históricos mexicanos 1790-1964*, Tesis ENAH, 1993

antropología, la psicología, etc.) de su contrapropuesta no solo en el espacio museístico, sino también fuera de éste como una experiencia potencialmente utilizable, en un sin fin de "maneras" redundará en una concepción más congruente del museo como un espacio social de participación colectiva.¹⁷⁹

En este tipo de espacios, el visitante sabrá que su experiencia de visita puede ser construida por él (o ella) según sus propias condiciones y necesidades de lectura, según su grado de participación y las decisiones que asuma, como ocurre, en otro plano, con la lectura sesgada que todo lector hace de una revista o periódico.

En síntesis, un espacio arquitectónico como el museo puede adoptar estrategias discursivas similares a las de cualquier otro medio de comunicación, precisamente con el fin de lograr una interacción más satisfactoria entre los objetivos de la instancia enunciativa (que generalmente persigue fines básicamente educativos) y las expectativas del visitante, para quien son diseñadas diversas opciones de interacción, que van de lo más hierático a lo más lúdico.

La responsabilidad, en el caso de los museos, del equipo museográfico consiste en decidir –y en su caso, hacer explícitas- las estrategias de construcción (es decir, de mediación a través de las cuales pone en escena determinados objetos o conceptos).

Por ello, la presencia de un objeto cualquiera, por muy excepcional que sea en comparación con otros, o la presencia de espacios lúdicos, por muy participativos que puedan ser, no son suficientes por sí solos para lograr que la experiencia de visita sea educativa.¹⁸⁰

Por lo que, las estrategias de interpretación de lo expuesto estarán determinadas por la distribución de espacios, la jerarquización de los objetos, la naturaleza de los soportes físicos, la iluminación, el color, las texturas y otros elementos del diseño. Cada factor aportando elementos para una retroalimentación entre el espacio y el usuario.

De acuerdo con lo escrito en párrafos anteriores, pensamos que la museografía ha sido relegada por los diseñadores como área de interés, sólo unos cuantos se han atrevido a incursionar en este fascinante campo, siendo que probablemente el diseñador tiene los elementos suficientes para aportar propuestas de solución a la problemática que enfrenta la museografía.

¹⁷⁸ *ibid.*

¹⁷⁹ Cf. LIST, Mauricio; *Antropología y Museos. El caso del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Tlaxcala*, Tesis ENAH, México, 1996

¹⁸⁰ ZAVALA, Lauro; *Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones*, en *Cuicuilco*, vol. 3, num. 8, Septiembre/Diciembre, 1996, México, pp. 9-18

Por otra parte, y a modo de actualizar un poco más el trabajo antes expuesto, es necesario y es nuestro deber reconocer la gran labor que se ha hecho en la remodelación museográfica de algunas de las salas del Museo Nacional de Antropología durante los años 1999, 2000 y en el actual año.

Al respecto, hemos visitado y observado las nuevas propuestas que se han hecho con respecto a las antiguas salas y a la fecha (Febrero del 2001) hemos hecho un breve recuento de lo encontrado en el MNA:

- El vestíbulo del museo sigue intacto
- Se abrió una nueva sala llamada Sala de las Culturas Indígenas de México, que como precede a las demás salas, continúa presentando aglomeraciones en su interior.
- En cuanto a la Sala de Introducción a la Antropología, se encuentra cerrada por remodelación.
- Lo mismo sucede con la Sala Poblamiento de América.
- En cuanto a la Sala Teotihuacan, fue remodelada hace un año aproximadamente;
- así como la Sala Preclásico, Altiplano Central.
- La Sala Mexica, sigue atrayendo a la mayoría de los visitantes.
- La Sala de las Culturas de la Costa del Golfo está cerrada por remodelación;
- lo mismo sucede y por tercera ocasión en este periodo de tiempo con la Sala Maya.
- La Sala de las Culturas de Occidente ha sido remodelada en su totalidad y se ha actualizado el contenido de su discurso museográfico incluyendo culturas representativas de Aridoamérica.
- En el caso de las Salas de Etnografía, ubicadas en la parte alta del museo, ahora se llaman "Pueblos Indios de Hoy" y parte del área destinada a ellas se encuentra en remodelación. El área que ha sido abierta al público cuenta con escaleras eléctricas para facilitar el ascenso a ellas, además de que se han mejorado y actualizado la museografía y mejorado el contenido de las mismas, e implementado algunos adelantos tecnológicos como video-wall, juegos interactivos dentro de las mismas salas, música para ejemplificar las lenguas habladas por los indígenas, etc. Por lo que los visitantes, se interesan más por visitarlas.

Aun cuando se han hecho estas nuevas modificaciones al museo, pensamos que nuestro modelo de análisis puede ser aplicado para saber si mejoró o no el nivel de percepción ambiental y el proceso de comunicación en el museo. Pero esto, será seguramente tema de otra investigación.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- ADAMS, Philip R.
1959 *L'Organization des musées, conseils pratiques*, Serie Museos y Monumentos IX, UNESCO
- ARROYO GARCIA, Emigdio
s/f Estructura orgánica del Museo nacional de Antropología. Documento inédito, texto mimeografiado
- BELLAND, John C. SEARLES, Harry
1986 Concept Learning in the museum, en: *Curator*, Editorial Board, American Museum of Natural History, vol. 29., num. 2, New York, pp. 85-92
- BERNAL, Ignacio
1967 *Museo Nacional de Antropología de México*, Edit. Aguilar, México
- BONSIEPE, Gui
Abril de 1992 *El diseño como instrumento de gestión*, Conferencia, Montevideo, Uruguay
- CASTRO-LEAL, Marcia y SIERRA, Dora
1988 Museo Nacional de Antropología, en: *La antropología en México. Panorama Histórico*, tomo 7, coords. Carlos García Mora/Mercedes Mejía Sánchez, Colección Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 551-559
- COSTA, Joan
1987 *Señalética*, Enciclopedia del Diseño, CEA Colección, España
- FALK, John H.; KORAN, John J.; DIERKING, Lynn D.; DREBLOW, Lewis
1985 Predicting visitor behavior, en: *Curator*, vol. 28, num. 4, pp. 249-257, New York
- DEL VILLAR, Mónica
1997 La construcción del Museo Nacional de Antropología. Entrevista a Pedro Ramírez Vázquez, en: *Arqueología Mexicana*, vol. 4, num. 24, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Edit. Raíces, Marzo- Abril
- DERSPEPANIAN, Georgina
1998 ¿Hay una participación activa en los museos?, en: *Gaceta de Museos*, num. 16, Junio-Agosto, México
- De VARINE, H.
1993 La participación de la población, en: *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Edit. Akal, España, p. 394
- DE VEGA, M.
1984 *Introducción a la Psicología Cognitiva*, Ed. Alianza Psicológica, Madrid
- FERNANDEZ, Miguel Angel
1988 *Historia de los Museos de México*, Promotora de Comercialización Directa, 2ª Ed., México
- GALINDO CACERES, Luis Jesús
1998 La lucha de la luz y la sombra, en: *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Addison Wesley Longman, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 9-31
- GIBSON, J.J.
1979 *The ecological approach to visual perception*, Cornell, University Press, Houghton Mifflin Company, Boston

GIFFORD, R.

1987 *Environmental Psychology. Principles and Practice*, Allyn and Bacon, Boston

Gómez Mont A., María Teresa

1994 *Museo Nacional de Antropología*, Folleto Informativo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

GRANILLO VAZQUEZ, Silvia

1986 Nuestros antepasados nos atrapan. Arquitectura del Museo Nacional de Antropología, en: *Información Científica y Tecnológica*, vol. 8 num. 121, Octubre, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, p. 30-32

HERRERA, Pía

15 Abril, 1996 Ofrece la ENAP un modelo de análisis de la comunicación museográfica, en: *Gaceta de la UNAM*, , num. 3005, México, pp. 20 y 21

HERREMAN, Yani

Octubre 1986 El arte de comunicar y educar, en: *Información Científica y Tecnológica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vol. 8, num. 121, México

LACOUTURE, Felipe

s/f, *La museografía: proceso de planeación de las exhibiciones, su producción y montaje*, Centro Interamericano de Capacitación Museográfica

LADISLAO, Ulises

octubre 1986, Evolución de la Museografía en México, en: *Información Científica y Tecnológica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vol. 8 num. 121, México, pp. 14-16

LAZCANO PONCE, Olga y BARRIENTOS LAVIN, Gustavo E.

1994 Contribuciones de la antropología al campo de la ergonomía, en: *Antropológicas*, num. 11, Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México

LIST, Mauricio

1996 *Antropología y Museos. El caso del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Tlaxcala*, Tesis ENAH, México

MADRID, Miguel A.

S/f *Glosario de términos museísticos*, (texto mimeografiado)

MARGOLIN, Víctor

1989 *Postwar design literature: A preliminary Mapping*

MERCADO DOMENECH, Serafín, et al.

1995 *Habitabilidad de la Vivienda Urbana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Psicología- Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad-Dirección General de Asuntos del Personal Académico

Ibid.

1978 *Procesamiento humano de la información*, Ed. Trillas, México

(a) MORALES, Luis Gerardo

1997 Funciones básicas del Museo, en *Boletín ENA*, Abril-Mayo, México. p. 11 y 12

(b) Ibid.

Julio 1997 La noción moderna de museo y su tradición intelectual, en: *Boletín ENAH*, México, p. 3 y

(c) Ibid.

Octubre 1997 El museo como resguardo de la producción simbólica, en: *Boletín ENAH*, México. p. 18

NOVO, Salvador

1968 *México*, Ediciones Destino, Barcelona, 1968, pp. 336 y 339

OLIVE NEGRETE, Julio C. y COTTOM, Boly

1995 *INAH, una historia*, vol. II: Leyes, reglamentos, circulares y acuerdos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, p. 671.

PEGUERO, Raquel

21 de Mayo de 1994, No soy el arquitecto oficial de México: Ramírez Vázquez, en: *La Jornada*, Sección Cultura, , p. 29, México

RAMIREZ CAVASSA, César

1991 *Ergonomía y Productividad*, Edit. Noriega-Limusa, México

RIVIERE, Georges Henri

1993 *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Edit. Akal, España, p. 394.

Sin autor

16 de junio de 1997, A partir del 10 de junio, Mercedes de la Garza al frente del Museo Nacional de Antropología, en: *Gaceta de la UNAM*, México, p. 11

TIRADO SEGURA, Felipe

Octubre 1986 Cómo funciona.... El Plan integral de museos, en: *Información Científica y Tecnológica*, vol. 8, num. 121, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México , p. 42-44

TURRENT, Lourdes

1998 Museología tradicional, museología de punta, en *Gaceta de Museos*, Instituto Nacional de Antropología, ICOM-México, num. 10, junio-agosto, México

VARGAS, Luis Alberto

1988 Eusebio Dávalos Hurtado, en: *La antropología en México. Panorama Histórico*, vol. 9 Los protagonistas, Colección Biblioteca del INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.626-637, México

WINKEL, Gary H. Y SASANOFF, Robert

1983 Enfoque para un análisis objetivo de la conducta dentro de un espacio arquitectónico, en: *Métodos de Investigación ambiental. El hombre y su entorno físico*, Edit. Trillas, México

ZAVALA, Lauro

1996 Estrategias de comunicación en la planeación de exposiciones, en: *Cuicuilco*, vol. 3, num. 8, Septiembre/Diciembre, México, pp. 9-18

Ibid

23 Mayo-1 Julio de 1994 *Tendencias actuales en los estudios sobre comunicación museográfica*, Diplomado en Museos, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete"-Universidad Autónoma de Baja California, Antología, Mexicali, México