

La evolución del museo en la Ciudad de México

El caso del Museo de Arte Popular

Tesis que para obtener el grado de: **Maestro en Arquitectura**

Presenta: **Cecilia Guzmán Nava**

Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

2008

Director de Tesis : **Arq. Emilio Alejandro Suárez Pareyón**

Sinodales : **Dr. Hira de Gortari Rabiela**
Mtro. Jesús Barba Erdmann
Mtro. Jaime Irigoyen Castillo
Arq. Jorge Tamés y Batta

empiezo aquí y pienso aquí este comienzo y repito y relanzo
y me arrepiento y aquí me pienso cuando se vive bajo la especie
del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso
acometo por eso me meto a escribir mil páginas escribir
miliunapáginas para acabar con la escritura para abarcar con la
escritura para finiciar con la escritura por eso recomienzo por
eso lanzo por eso entrelazo escribir sobre escribir es el futuro
del escribir esclavo y escriba cribo y clavo en miliunanoches
miliunapáginas o una página en una noche que es lo mismo y
páginas se enciman misman ensimisman donde el fin es el
comienzo donde escribir sobre el escribir es no escribir sobre no
escribir y por eso empiezo despiezo pieza por pieza acoto cotejo
y me tejo un libro donde todo sea fortuito y forzoso un libro
donde todo sea y no se esté sea un ombligodelmundolibro un
ombligodelibromundo un libro de viaje donde el viaje sea el
libro el ser del libro es el viaje por eso comienzo pues el viaje
es el comienzo...

h.c.

PRESENTACIÓN.

Hay una multiplicidad de variables que intervienen en el diseño, por lo tanto no existe una fórmula única o un camino único a seguir cuando se pretende crear algo. El artista o creador tiene millones de influencias que datan desde sus primeras percepciones sobre la vida hasta sus últimas experiencias. Estas vivencias y percepciones se acumulan dentro del individuo para formar una rica mezcla de conocimientos que al final se desbordarán en el objeto de diseño.

A lo largo de la historia, el hombre ha tenido la necesidad plástica de crear, nacen entonces expresiones como la escultura, pintura, etc. Estos objetos artísticos llegan a ser objetos de gran calidad estética por lo que se vuelven únicos. Nace entonces el interés por verlos, percibirlos y gustar de su presencia; el mismo fenómeno ocurre con ciertos objetos históricos y de interés científico. Su autenticidad los convierte en objetos de gran estima y causan curiosidad entre la población. En un principio las grandes cavernas, estancias de los castillos o los interminables corredores daban el espacio para esta actividad, pero más adelante éstos dejan de ser el único lugar donde se albergan las curiosidades y el arte. El ser humano en su actividad creadora evoluciona hacia la construcción de espacios que cumplieran con la función de guardado y conservación de los nuevos objetos. Con el paso del tiempo se elaboraron muchos más espacios para la exhibición, pero ahora no sólo lo guardaban, conservaban y exhibían, sino que tenían el propósito de ser un espacio educativo.

El tema de los **contenedores** nace de la inquietud acerca del sentido de estas construcciones. ¿Es la educación?, ¿es el goce estético del admirador de la obra?, ¿es la identificación de una comunidad en un espacio?, ¿es un proyecto arquitectónico detonador del espacio urbano en su entorno?, ¿es la máxima expresión de la cosificación del arte? donde se incluye al objeto arquitectónico dentro de este fenómeno de cultura material; o simplemente ¿es un capricho arquitectónico de su creador?

Se elaborará un análisis histórico de la evolución de los espacios expositivos, desde el punto de vista arquitectónico, histórico y social. Para resolver la duda de, ¿qué es lo que ha pasado durante este periodo de tiempo para que los museos sean un objeto de consumo de masas? Se estudiarán elementos teóricos para definir las mutaciones que han sufrido los museos.

Asimismo, la historia, inmutable espectador de la vida del hombre, nos muestra que hoy en día estos contenedores de arte son también una gran obra de arte en si mismos, que ha hecho que las obras no solo sean

las que se encuentran contenidas entre las paredes si no las paredes mismas, esto les ha dejado a los arquitectos una gran tarea, hacer una obra que por si misma sea de un valor mayor o igual que la colección que lleva dentro. Esta postura ha crecido de una manera sorprendente hasta llegar al exceso de no tener un gran acervo artístico dentro de una caja, sino que a partir de las cualidades estéticas de la caja contenedora se atrae a un sinnúmero de aficionados y observadores de la arquitectura internacional, aquí vendría un punto importante dentro de esta investigación, ¿Qué atrae a los usuarios de los contenedores artísticos al lugar, la obra artística o la obra arquitectónica?

Puede que la pregunta anterior tenga una respuesta ambivalente, esto es que el usuario acuda al lugar buscando conocer un espacio bien logrado, que ha sido engrandecido y vendido por los medios, y que a su vez aproveche para observar la obra pictórica o escultórica que éste guarda, entonces estaríamos hablando de una satisfacción completa y balanceada que a mi juicio es lo que se busca, un equilibrio. Pero, ¿qué sucede cuando nos inclinamos hacia un lado de la balanza?, megaestructuras huecas, o talleres en los que es imposible crear o exhibir algo por sus deficiencias espaciales.

Todas estas preguntas, y seguramente otras más que saltarán en el proceso, son las que se intentan solucionar, para dar con esto una respuesta un poco más arquitectónica que económica a necesidades inmediatas que tiene una población que desea ante todo, ver, sentir y hacer arte, conocer la historia de su país y satisfacer las necesidades intelectuales que tienen ya que es la manera en la que todas sus fantasías y sueños se materializan.

El sujeto de estudio es el Museo de Arte Popular, MAP, ya que pienso que es un espectador materializado de los cambios que han surgido en la sociedad mexicana. Localizado en el corazón de la Ciudad de México reúne todos los puntos de la nueva corriente museológica y museográfica a tratar en un museo. El museo como detonador de un espacio urbano, el reciclamiento de un edificio y su conversión a recinto cultural, así como la intervención de un arquitecto del “*star system*” en las construcciones de mayor peso en el desarrollo turístico. El MAP forma parte de uno de los proyectos más importantes a nivel urbano de la ciudad de México, el Proyecto Alameda, donde se pretende que con una serie de reformas urbano-arquitectónicas el centro de la ciudad vuelva a ser el centro económico, turístico y cultural que era cuando se conocía como la Ciudad de los Palacios.

ÍNDICE.

Tema.	Pag.
PRESENTACIÓN.	VII
ÍNDICE.	IX
INTRODUCCIÓN.	XI
1. Cada sociedad cultural tiene los museos que se consigue o que le imponen.	3
1.1 La arquitectura como objeto cultural dentro de la industria cultural	7
1.2 El marketing arquitectónico museístico v.s. los lugares destino.	14
1.2.1 Cuando lo arquitectónico se vuelve el destino.	17
2. Evolución del contenedor.	21
2.1 De la manía de recopilar: el coleccionismo.	22
2.2 Planteamiento y definición.	25
2.3 Consolidación internacional.	28
2.3.1 Exposiciones Universales. Museo efímero e itinerante engrosador de colecciones.	29
2.4 Crecimiento y revisión.	32
2.5 Desarrollo espectacular.	33
2.4 Museología.	37
3. La evolución de los edificios de exhibición en la Ciudad de México.	41
3.1 El comienzo del museo en México; las artes contra y sobre las ciencias.	42
3.2 El Museo Nacional abandona la Real Universidad y se convierte en la casa de los Símbolos Patrios	49
3.3 El espacio museable.	51
3.4 La Patria Museable	54
3.5 Museografía mexicana.	56
3.6 Inicia el segundo siglo de museos en México; INBA vs. INAH	61
3.7 El museo mexicano de hoy	65
4. El nuevo museo.	73
4.1 Tipos de contenedores.	75
4.1.1 Exposiciones: permanentes v.s. temporales.	79
4.2 Habitantes del contenedor.	79
4.3 La nueva misión del contenedor.	81
4.4 Museos de última generación y de autor.	83
4.5 Permanencia de un edificio a través de su conversión en museo.	87
4.6 El papel del museo en la generación de la ciudad.	93
4.7 Reflexiones acerca del diseño de un museo.	94
5. El Museo de Arte Popular.	101
5.1 La estación de bomberos y policía	102
5.2 El Perímetro B del Centro Histórico.	104
5.3 El objeto arquitectónico y su contexto inmediato.	105
5.4 Identificación y jerarquización de componentes espaciales.	106

5.5	Patrones de solución por local tipo.	107
5.6	Lenguaje arquitectónico.	112
5.7	Análisis del terreno.	113
5.8	Intenciones del proyecto.	115
5.9	Concluyendo el MAP.	117

CONCLUSIONES.	XIII
----------------------	-------------

ANEXOS.

1. Reglamento para el Museo Nacional aprobado por el excelentísimo señor presidente de los Estados Unidos Mexicanos	XVI
2. Clasificación del ICOM de las tipologías museísticas	XVIII
3. Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y yacimientos (ICOMOS 1966)	XIX
4. Glosario de términos	XXI
5. Abreviaturas	XXI
6. Listado de museos en la Ciudad de México.	XXI

BIBLIOGRAFÍA.	XXXIII
----------------------	---------------

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	XXXVI
--------------------------------	--------------

INTRODUCCIÓN.

Durante los últimos 30 años ha crecido la popularidad de museos, galerías, talleres artísticos y culturales, escuelas de arte etc. Esto se empieza a notar cuando las grandes instituciones dedicadas al guardado y exhibición de arte, historia o material científico comienzan a recibir más visitantes de lo acostumbrado, las cifras empezaron arrojar datos sobre la necesidad y popularidad de estos lugares y con esto se dio un “boom” constructivo que erigió, remodeló y reutilizó cientos de edificios de esta tipología alrededor del mundo.

La edificación de multitudinarios museos, centros de arte y talleres ha hecho de estos lugares un **objeto de consumo de las masas**. Los gobiernos de cada nación, en respuesta a esta demanda, han intervenido en la creación de estos espacios, haciendo que la arquitectura y museología tengan avances impresionantes. Estos avances se ven reflejados tanto en las soluciones arquitectónicas radicales del lugar hasta las tímidas remodelaciones o ampliaciones. Las discusiones sobre el espacio de un contenedor se llevan a cabo entre arquitectos, historiadores y museólogos; estos poseen muy distintas versiones y visiones sobre lo que un lugar expositivo debe de ser. Lo que se busca conjuntar en un lugar de este tipo es un concepto espacial práctico que dialogue con ideas teóricas y minuciosas de historiadores.

Así el desarrollo de los museos se ve inmerso en la relación que existe entre el **objeto y el espacio**, tomando en cuenta tres factores que afectan la arquitectura: las influencias plásticas de la arquitectura, los estilos del momento y los avances técnicos. Un elemento que ha cobrado importancia en esta configuración espacial es la incorporación del **proyecto expositivo**, que se considera uno de los más importantes puntos a tratar, ya que sin este una muy buena arquitectura y una muy buena solución museológica no nos servirían nunca de nada.

Hay diversos prototipos de contenedores y éstos evolucionan como un ser vivo, siendo simplemente una respuesta a la sociedad demandante en turno. Los contenedores miden su éxito dependiendo de la cantidad de visitantes que reciben, ya que son ellos los que sustentan al contenedor. Los últimos estudios demográficos demuestran que las personas que visitan este tipo de lugares tienen perfiles similares en cuanto a las variables de edad, educación, raza, ocupación y cultura, pero no solo depende de estos factores la asistencia o inasistencia a un contenedor, en este punto influye una constante: la publicidad del museo. Este último punto es resultado de una creciente comercialización de estos objetos de consumo.

Todo lugar al construirse causa pugnas políticas, económicas y sociales, ya que la construcción refleja un conflicto de intereses, privados y públicos y combates entre los grupos y operadores urbanos. Un lugar que al construirse crea movimiento de personas, es un lugar que cambia su espacio urbano. Este cambio puede traer beneficios o males a los vecinos del contenedor. Estos beneficios o males se reflejan en la ciudad en la se encuentran, reforzándola o alejándola del concepto romano *genius loci* que se define como la capacidad de cada ciudad de desarrollar una identidad propia a lo largo de la historia.

Todo ser humano tiene necesidad de identificación, orientación y pertenencia a un lugar, así cada contenedor tiene la responsabilidad de crear un espacio identificable que haga que el usuario se apropie de las formas arquitectónicas que este museo le ofrece.

1. Cada sociedad cultural tiene los museos que se consigue o que le imponen.

“El museo. Una realidad ya antigua, en el momento en que nace el término. Un tesoro de dioses y de los hombres, el comienzo de los tiempos. Un laboratorio, un conservatorio, una escuela, un lugar de participación de nuestro tiempo. Una máquina para coleccionar, de todas las épocas. Con o sin techo. En el que la cabeza avanza a audaces saltos, y al final no acaba de llegar. En desarrollo exponencial, mancha de aceite extendiéndose a través del mundo. Cultivando la sincronía en la diacronía, o la diacronía en la sincronía. Alrededor de todas las disciplinas del arte y del saber. Una familia internacional, de nuestros días”¹

Para adentrarnos en el tema de los museos es importante la definición de los mismos. ¿Qué es un museo?, esta pregunta, como muchas otras, es una de las interrogantes que tienen varias respuestas y cada una de ellas tiene rasgos o características importantes en la interpretación de nuestro objeto de estudio. Las ideas en torno a un objeto cultural, como lo es el museo, evolucionan junto con el pensamiento humano, de esta manera tenemos definiciones como la de Georges Brown de 1895 que lo describe como *“una institución para la preservación de aquellos objetos que mejor explican los fenómenos de la naturaleza y la obra del hombre, y la civilización de éstos para el aumento del saber y para la cultura e ilustración del pueblo”²*. Esta frase se podría seguir utilizando a la entrada de cualquier museo de historia, antropología o de ciencias naturales a pesar de que tiene más de un siglo de haber sido escrita.

Un poco anterior a esta definición encontramos en el año de 1889 la de G.B. Goode que describe la función educativa del museo de la siguiente manera: *“Un eficiente museo educador debe ser descrito como una colección de rótulos instructivos, cada uno de ellos ilustrados por un muy bien seleccionado ejemplar”³* Si analizamos objetivamente estas líneas caeremos en cuenta de que también siguen vigentes estas afirmaciones, seguimos teniendo un sinnúmero de valiosos objetos descontextualizados donde la labor de contextualización y de instrucción dependen solamente de un “letrerito” colocado abajo o a un lado de la pieza esclareciendo las dudas del espectador. En 1961 Edwin H. Colbert dice que *“Sumariamente, un museo es una institución para la custodia de objetos y para la interpretación de aquellos objetos tanto investigados como exhibidos”⁴*

Una de las definiciones que podemos tomar como eje rector de los museos alrededor del mundo corresponde a la del artículo tercero de los estatutos del Consejo Internacional de Museos, **ICOM (Internacional Council of Museums)**, donde se precisa que: *“El museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y su entorno”* en su artículo cuarto establece que *“El ICOM reconoce que responden a esta definición, además de los museos designados como tales:*

¹ Rivière (1993), pág. 67.

² Citado en Fernández Luís (1993), pág. 29.

³ Citado en Fernández Luís (1993), pág. 29.

⁴ Citado en Fernández Luís (1993), pág. 30.

a) *Los institutos de conservación y galerías permanentes de exposición mantenidas por Bibliotecas y Archivos.*

b) *Los parajes y monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos, los monumentos históricos y los sitios que tengan naturaleza de museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.*

c) *Las instituciones que presenten especímenes vivos, tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros, etc.*

d) *Parques naturales.*

e) *Centros científicos y planetarios*⁵.

Los museos como entidad física son objetos que condicionan la visión de los visitantes. *“En la ciudad, la arquitectura de los museos es arquitectura pública por excelencia. Por lo tanto debe responder a una doble función: ser caja que alberga y preserva los objetos de las colecciones y, al mismo tiempo, ser ella misma un objeto cultural que asume su dimensión de objeto urbano*”⁶

Luís Alonso Fernández afirma que cuando se habla de un museo como institución, nos estamos refiriendo a tres aspectos en general, su **estatuto**, **organización** y el **edificio** o su **arquitectura**. El estatuto esta comprendido por sus orígenes, esto es si es público, privado o semiprivado, qué tipo de colecciones maneja, cómo lleva a cabo las funciones de conservación y animación. La organización se refiere a las bases jurídicas, su autonomía, financiamiento, administración, la manera de

adquisición de las piezas, la forma de presentar, los aspectos técnicos, científicos y administrativos. La arquitectura, que es la base de este trabajo, incluye el diseño, construcción, funcionalidad, etc. Resume que se trata entonces de un **programa museológico**, y un **proyecto arquitectónico** que se desarrollan y extienden.

Los espacios expositivos, sea cual fuere su temática se encuentran íntimamente ligados con la palabra **cultura**. Algunos incluso justifican su existencia porque “aumentan, desarrollan, crean, cuidan la cultura”. Sin embargo hablar de cultura es tratar de un tema que tiene infinitas acepciones, estas pueden ser tan complejas o tan simples como el humor y pensamiento del autor en el que apoyemos nuestra definición. Un ejemplo de esto es el estudio elaborado por dos antropólogos, Alfred Kroeber y Clyde K. Klukhohn, que logran recolectar en un libro casi 300 maneras de definirla. En nuestro caso trataremos de dar una respuesta simple a la pregunta, ¿qué es la cultura? para con esto ir adentrándonos en el tema de los contenedores globales.

Para García Canclini hay varias maneras de responder esta pregunta; la primera lleva a la significación de cultura en el entorno cotidiano y esta responde a la educación, el refinamiento o información vasta, en esta línea cultura es el cúmulo de conocimientos y aptitudes intelectuales y estéticas. La segunda disquisición nace como resultado de dos contraposiciones naturaleza-cultura y sociedad-cultura; la primera nos lleva a la exageración de que todo lo que

⁵ Citado en Fernández Luís (1993), págs. 31-32.

⁶ “Avant-propos” citado en Montaner (1959), pág. 61.

no es naturaleza es cultura, de el binomio sociedad-cultura, cultura no tiene que ver con obras de arte, ni libros, ni objetos materiales cargados con símbolos y signos, la cultura se define como los **procesos sociales**.

Partiendo de este punto un mismo objeto puede transformarse a través de los usos y de las reapropiaciones sociales. Un ejemplo de esto es una artesanía que al ser adquirida por un turista cambia su función, una olla ahora es un florero, un huipil un mantel o en un elemento decorativo de pared, el objeto de esta forma ya no es el mismo, el objeto se ha transformado, cambia de significado al pasar de un sistema cultural a otro.

En estos procesos encontramos cuatro vertientes; primeramente donde la cultura es la instancia en que cada grupo organiza su identidad, de donde nacen las industrias culturales y las ciudades. En segundo término tenemos a la cultura como una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad. La tercera vertiente corresponde a una instancia de conformación del consenso y la hegemonía. Finalmente se puede ver a la cultura como la dramatización eufemizada de los conflictos sociales.

La vertiente sobre la que se inclina este trabajo es la primera donde se organizan las identidades ya no de individuos dentro de una etnia, o una nación sino en circuitos globales; esta situación permite que los individuos desde su barrio, ciudad o nación se abastezcan de distintos repertorios culturales disponibles alrededor del mundo. El espacio donde se

da pie a esta interculturalidad es en las ciudades y en las industrias culturales.

Foucault elaboró una teoría acerca de los lugares **heterotópicos y heterocrónicos**; la importancia de estas definiciones es que el museo se ajusta a este axioma. Donde los espacios heterotópicos tienen las siguientes características: cada cultura los construye según sus particularidades, su funcionamiento puede alterarse históricamente, yuxtaponen diversos posicionamientos incompatibles, tienen un principio de apertura y de clausura que delimita su acceso o aislamiento, su relación con el espacio externo crea un espacio de ilusión que a la vez es un espacio real que es la culminación de un proyecto. Las heterocronías suponen una acumulación del tiempo posiblemente hasta el infinito, de esta manera por medio de la acumulación de objetos se engloba en un lugar varios tiempos fuera de su tiempo, que es la experiencia vivencial que ofrece el museo.

Al hablar de que cada sociedad cultural tiene las novedades que se consigue se hace alusión a frases comunes como “cada quien tiene lo que se merece” o “cada pueblo tiene el gobierno que le corresponde”, sin embargo, más allá de merecer o no merecer estamos tratando con la palabra “conseguir” por las dificultades que se presentan al tratar de obtener la edificación de un museo. Hablando en términos de cultura, y con esto considerando a la arquitectura como un objeto cultural, podemos presuponer que cada contenedor es el resultado proporcional a una demanda “x” de una sociedad cultural sumado, o en su más tristes casos restado, por el auge económico del gobierno de dicha

sociedad. Esto podría ser una operación aritmética tan simple y llana como la leemos a continuación:

Comunidad que desea espacios culturales + Auge económico en el gobierno = museo

El problema comienza cuando una de estas partes presenta cambios. El ejemplo más sencillo de esto sería simplemente pasar de la palabra auge a su opuesto: pobreza, entonces el resultado que nos arrojaría nuestra adición sería una pequeña remodelación o un resultado nulo con la correspondiente significación de no tener una respuesta por parte de las autoridades. Ahora bien, en esta sencilla operación omitimos el hecho de que los museos, galerías, talleres, etc. pueden ser una institución de carácter privado, así la definición de la **AAM, American Association of Museums** define a los museos como *“un centro que está organizado como institución pública o privada no lucrativa, cuya existencia se justifica mediante unos objetivos esencialmente estéticos o educativos que posee, cuida o utiliza objetos tangibles, sean animados o inanimados, y que los exhibe periódicamente, que tiene como mínimo un profesional o equivalente a una jornada completa, y que está abierto al público de forma regular...al menos 120 días al año.”*⁷

Esta definición engloba que cualquier organismo privado puede también proveer a la comunidad de un espacio cultural. Entonces para que hubiera una

edificación de un contenedor solamente se necesita una constante, una **sociedad demandante de estos espacios**. Sin embargo el factor proveedor es el motor de estas operaciones. Analizando al abastecedor capitalista en el sentido empresarial éste chocaría de inmediato con la definición de la AAM en su frase “no lucrativa” y traería consigo las consecuencias de pagos de impuestos y de decir adiós a las subvenciones por parte del gobierno. *“Los norteamericanos nunca se han sentido cómodos con el arte, de forma que quieren intentar convertirlo en un negocio, algo que comprenden mucho mejor. Las artes están siendo absorbidas por un mundo del que no deberían formar parte”*⁸

Esto deja una gran carga económica al gobierno ya que no hay muchos inversionistas dispuestos a dejar su dinero en negocios no redituables a menos que obtengan con esto un beneficio de cualquier índole. Este beneficio se ha ido transformando en un *status* cultural y social que se adquiere al dejar en donaciones grandes sumas de dinero. Esta acción es muy bien vista en ciertas clases sociales y es un fuerte motor que empuja a los grandes empresarios a donar un poco de sus ganancias para beneficio de los no tan favorecidos.

A pesar de lo desfavorable que pudiera parecer el panorama en la actualidad los museos han tenido un gran aumento en número; el problema no radica en el aumento o la disminución de estas instituciones sino en el propulsor de esta actividad museística. Hay

⁷ American Association of Museums (1994), págs. 18-19.

⁸ Kotler Neil (1998), pág. 59.

algunos que son resultado de una creciente preocupación sobre la conservación del patrimonio local, pero lamentablemente son la minoría; en cambio se ha multiplicado el desarrollo de museos que solamente responden a una operación de *marketing cultural*. Este fenómeno es lo que Georges Henri Rivière llama **voracidad museal**, donde tanto en los países desarrollados como en los que se encuentran en vías de desarrollo se deja de lado la misión principal del museo: conservación, restauración y difusión del patrimonio de una región. En los países desarrollados se cae en el error de sobrevalorizar objetos que más adelante se vuelven objetos de especulación. En los países en vías de desarrollo la falta de dinero, de espacios adecuados y de personal calificado hace que la degradación del patrimonio sea notoria, otros objetos se encuentran descontextualizados encontrándose en cajas de seguridad o en tiendas de antigüedades.

Como podemos ver la edificación de espacios de exhibición se encuentra íntimamente ligado a el tipo de vida y las actividades que se desarrollan dentro la comunidad, además de encontrarse inmerso en una serie de intereses individuales; en este punto salta la interrogante acerca de la actuación del gobierno y porqué éste debería de gastar millones de dólares en un edificio de exhibición. Más allá de la respuesta coherente que nos dice: por beneficio del pueblo se encuentra otra notación oculta, las remesas dejadas por el turismo.

1.1 La arquitectura como objeto cultural dentro de la industria cultural.

“Hablo de museo para hablar de fetichismo y fetichización: de aquella relación con el objeto que debe ocuparnos igual que ocupó a nuestros antecesores. Más que nada para emitir la hipótesis de que el fenómeno museal como lo conocemos está acompañado de una especie de expansión del fetichismo paralelos y no necesariamente complementarios entre sí, en nuestro modo de asumir y de sufrir, de amar, de codiciar, los objetos, de deambular alrededor de ellos. Y el museo es la escena ideal para ello.”⁹

Al ser un producto del hombre que permite actividades colectivas, la arquitectura en sí misma es un objeto cultural. El arte es una simbolización de objetos culturales, de esta manera si consideramos que la arquitectura es un arte; cumple esta premisa volviéndose una representación de los objetos culturales, una muestra fehaciente de esto es la historia de la arquitectura que demuestra que una de las funciones primordiales del edificio es la representación de los valores de una época determinada.

Lo que se deja de lado es el porqué de la forma arquitectónica, ¿realmente existe aquello que llamamos tipología? donde cada individuo tiene un imaginario sobre las formas de las construcciones y en este sentido ¿cuál es la simbolización colectiva del museo?

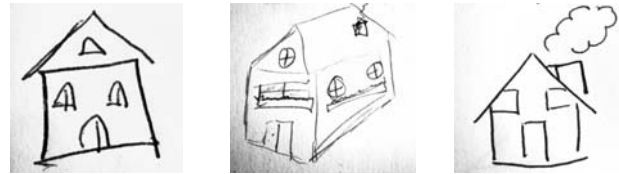
La base de la estructura social es un sistema de valores y sistemas de símbolos comunes; por lo tanto la simbolización cultural se encuentra íntimamente ligada con la formación del medio social. Cuando captamos cambios en los objetos culturales esto no es

indicativo de la creación de un nuevo medio social, esto responde a dos situaciones; la primera es la que sostiene que el objeto cultural cambia como resultado de las transformaciones que suceden en la sociedad de su entorno. La segunda postura es la que nos indica que un objeto cultural que ha tenido una ruptura con el medio donde se ha creado puede influir en éste, esta influencia se puede llegar a gestar si las soluciones que plantea este nuevo producto no son tomadas como un mero escenario de cierta actividad.

Anteriormente el espacio era el actor principal de la arquitectura pero hoy en día este protagonismo lo ha tomado la iconografía. Pareciera que la arquitectura tomara un camino en sentido contrario viajando de ser arquitectura a volverse escultura. Robert Venturi en una entrevista con Rem Koolhaas afirmó que los signos son hoy por hoy más significativos que los edificios y que las masas, pero que también se puede llegar a la conclusión de que edificio, signo y arte son un mismo concepto. El problema radica cuando un edificio deja de ser iconográfico para volverse escenográfico, un lote de estacionamientos se transforma en un jardín frontal, el asfalto plano se vuelve un jardín romántico, el neón cambia a píxel, la cultura pop a la gentrificación y el gusto pop por el buen gusto; este es el caso de la antigua Vegas y la nueva ciudad del Strip donde el arquetipo se transformó en una escenografía de Disneylandia.

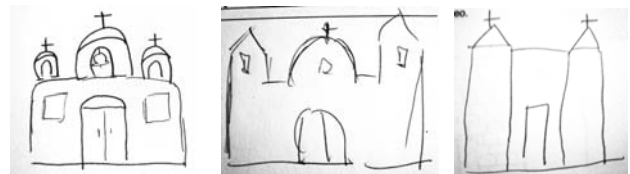
La forma de las construcciones ha cambiado. Conforme el paso del tiempo el avance tecnológico de los materiales, las nuevas necesidades y estilos de

vida han creado nuevas formas de vivir y de habitar, sin embargo las imágenes dentro del colectivo social no han tenido transformaciones. En un grupo de individuos escogidos al azar en las 16 explanadas delegacionales del Distrito Federal encontramos que la mayoría representa de la misma manera una casa, una iglesia y un museo.



1. Serie de casas

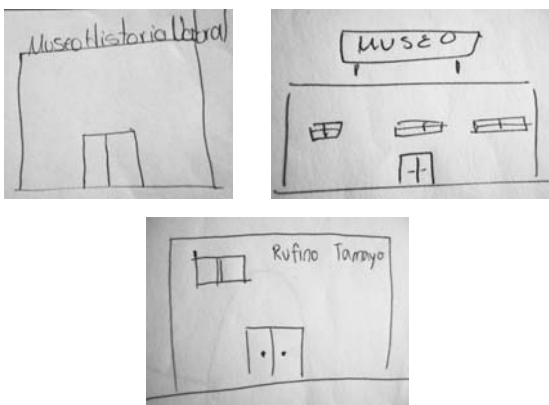
En la serie de casas podemos observar 1 rasgo en común, la casa con techo de dos aguas. En el Distrito Federal no es común ver este tipo de edificaciones ya que éstas responden a un factor climático que no se presenta en la ciudad, sin embargo esta imagen se encuentra en el colectivo debido a que esta imagen se inserta en el individuo desde la infancia.



2. Serie de iglesias.

En los dibujos correspondientes a la iglesia, el común denominador es una estructura con tres naves, tipo basilical dónde la nave central tiene una puerta de grandes dimensiones. En México encontramos varias iglesias que responden a este esquema por lo que no es sorprendente la familiarización del individuo con esta forma.

⁹ Guidieri (1992), pág. 57.



3. Serie de museos.

En la representación de nuestro objeto de estudio encontramos dos características; la primera dónde se presenta al museo como una caja y la segunda dónde el museo tiene que llevar un gran letrero para que se distinga que este es un museo. En la aplicación de las encuestas varias de las personas que dibujaron cajas con letreros habían estado en museos como el Guggenheim de Nueva York y Bilbao dónde la forma es todo menos una caja con letrero. Sin embargo la representación es la misma. El museo es iconografiado por la sociedad como una caja impenetrable donde solamente se sabe lo que se expone gracias a un medio publicitario. En contraposición al imaginario social del museo se encuentra la necesidad de la arquitectura moderna que se inclina hacia la simbolización cultural en el edificio. Teniendo soluciones funcionalmente malas para alcanzar formas simbólicas, caprichosas, con un toque de peligro que más adelante se volverán íconos en una comunidad.

Ángela García Blanco en el libro *Didáctica del Museo, el descubrimiento de los objetos*, discute la importancia que adquieren los objetos al estar en un museo, este contenedor muchas se capta frío y lejano al espectador ya que solamente nos deja ver a través

de una vitrina lo que sucedió hace tiempo. Los objetos se exponen en este espacio debido a las características particulares que tienen; éstas pueden ser antigüedad, rareza, interés científico, valor estético etc. Esto se da “aunque no se tenga muy en claro si son objetos museables porque están en los museos o si están en los museos porque son objetos museables”.¹⁰ Esta situación da pie a que existan objetos que están ya fetichizados por el simple hecho de estar producidos para ser museografiados.

La proliferación museal y la proliferación de todas las actividades que hacen del museo, dependen cada vez menos de las necesidades estéticas; esta multiplicación es un resultado de la producción y consumo de objetos en un mundo donde la expansión de objetos es permanente. Así el objeto “estético” museografiado es un refuerzo a la codicia del hombre materialista, es evidente que a partir de estas acciones el arte contemporáneo presente una crisis, ésta se da en la relación racional con la materia; esto es con las cosas del mundo.

Esta apreciación causa un comportamiento hacia este objeto¹¹, que se define en el concepto de **cultura material**. La cultura material está compuesta por los objetos que consideramos poseedores de información por si mismos, esto les da un valor de documento. El objeto al ser un producto de la actividad humana, lleva consigo una serie de cargas simbólicas, ¿Por qué fue hecho? ¿Para qué? ¿Para quién? Etc. para responder

¹⁰ García Blanco (1988), pág. 7.

¹¹ No se debe de pasar por alto que el museo en sí mismo es un objeto.

estas preguntas basta una detenida observación, donde obtendremos respuestas, en base a los materiales de que está hecho el objeto, la decoración que utiliza, si es un objeto que responde a las necesidades de cierta población, etc. Este objeto también refleja el avance tecnológico de la sociedad en la que se encontraba al ser un resultado de los procesos realizados con la técnica y herramientas de la época. Así el objeto se vuelve un portador de datos como un documento escrito.

Estos objetos tienen una serie de características, la primera es que son formas de información **involuntaria**, esto significa que el fin para el que estaban hechos no era el de comunicar o enseñar algo, como podría ser el objetivo de un libro. Este carácter involuntario hace que la información que se extraiga de este sea más fiel y objetiva que la escrita, ya que esta es una interpretación e intencionalidad del autor. La segunda característica es la **universalidad en el espacio y tiempo**, que hace referencia al hito temporal que posee cada objeto. Estas características pertenecen a todos los objetos desde una lata de Coca-Cola, hasta el Guernica de Picasso, esto nos lleva a la tercera característica, que dice que todos los objetos son **únicos y distintos** a los demás. Cada objeto se diferencia de otro cuanto más se aleja de nuestra cultura industrializada.¹²

¹² García Blanco resume: la característica esencial de los museos es que exponen objetos, cualquier objeto es un portador de información, por tanto es un documento material. Los objetos son documentos porque materializan actos o hechos individuales o sociales. El objeto es un documento fiel y objetivo, universal en el espacio y en el tiempo, que informa sobre todas las clases o grupos sociales. Cada objeto posee una información única y distinta a los demás.

El objeto establece relaciones con su contexto, como si el objeto fuera una palabra y el contexto la frase completa. Esto hace importante la interrelación entre los demás objetos, ya que si se tiene un objeto aislado, este tiende a caer en el fetichismo admirador de un objeto que se tiene totalmente aislado de su contexto. El objeto y su contexto deben ser considerados como una unidad de estudio. Un edificio que ha sufrido una serie de remodelaciones y cambios arquitectónicos hace apreciable una serie de distintos contextos, así el edificio que nos llega a la actualidad es una historia de incomparables tejidos arquitectónicos.

En este sentido **cualquier objeto puede ser un significativo cultural** y por ello es un documento único y puede ser merecedor de estar en un museo. Esto bajo la consideración de la teoría de la cultura material.

¿Para qué exponen los museos?, nos habla de una finalidad, ¿para quién?, de un destinatario. La mayoría de los museos no pueden responder estas preguntas por la situación en la que han sido creados, la respuesta a la primera pregunta en la generalidad de los casos se resume en el servicio de los intereses de estudio, investigación, deleite o promoción y animación cultural. Esta generalización hace que no se tengan objetivos específicos de cada contenedor de manera que fueran estos, un reflejo de un trabajo planificado, falta el conocimiento público del fin del museo, esta finalidad al no tener un inicio solo puede medirse por las consecuencias que ocasiona, valorándose en tendencias o intencionalidades predominantes.

Manuel Castells en su libro, **The City in the Information Age**, 1999, menciona que una importante área donde se desarrollan actividades que generan ganancias, están comprendidas por las **industrias culturales**, la publicidad en todas sus formas, entretenimiento, arte, moda, museos y creaciones culturales a la larga. Estas industrias están teniendo un acelerado crecimiento y generan procesos económicos importantes en algunas sociedades. También causan un impacto en la lógica espacial territorial, concentrando innovaciones con una multiplicidad de interacciones y cambios que incluyen procesos de innovación que tienen que ser complementados, no contrariados, por una línea en un solo sentido de interacción, esta línea de interacción tiene que tener reciprocidad.

La interfase que se encuentra en medio del simbolismo espacial, centralidad, identificación cultural y el espacio que fluye puede ser articulada alrededor de las instituciones culturales, que se vuelven nodos de su medio físico. Los museos han sido redefinidos en la era de la información; por este motivo sufren un proceso de transformación que los vuelven puntos clave de la revitalización urbana, el diseño urbano y los puentes de comunicación entre el arte, las redes electrónicas y la ciudad. Un ejemplo de esto son el Guggenheim de Bilbao ó el Museo de Arte Contemporáneo en Massachusetts. También se encuentran los centros culturales metropolitanos como la Cité des Ciencias et de l'Industrie en París, la Casa de la Caritat en Barcelona ó la Tate Modern Gallery en Londres, que son explícitamente interfaces entre

multimedia, el internet y cultura urbana en esta diversidad, tomando el nuevo rol en el sendero cultural con cambios simbólicos que se dan en esta nueva cultura de la ciudad.

Así que, si la ciudad actúa como una fuente de recursos culturales específicos tiene que sobrevivir en un nuevo paradigma tecnológico mediante una hypercomunicada ciudad, notificada lógica y globalmente a través de una variedad de canales comunicativos, (simbólicos, virtuales y físicos) entonces se tienen que construir puentes en estos canales. La cultura de las ciudades en la era de la información trae consigo las identidades locales y globales para restaurar la interacción entre el poder y la experiencia, función y significado, tecnología y cultura.

La revista **Museums News** en su número de abril de 1998 nos habla de que durante los últimos 30 años la popularidad de los museos ha crecido, las viejas instituciones vieron crecer el número de visitantes y eso condujo a la construcción de cientos de estos espacios. No obstante algunos han tenido dificultades financieras y cierran. Un lugar de esta índole necesita para mantenerse en funciones un alto mantenimiento y ante todo elevar el número de visitantes.

El número de visitantes depende de las variables demográficas, psicográficas, personales-culturales y las ambientales. Estas variables incluyen aspectos como educación, edad, actitudes individuales hacia la cultura y recreación, experiencias en la niñez, y la publicidad que se le dé al museo. Así se obtienen tablas que marcan, por ejemplo, el índice de visitantes

por edad, en este flujo de asistencia los niños encabezan la lista ya que las escuelas se encargan de llevarlos.

Hay varios estudios que arrojan un perfil psicológico de los visitantes, son personas que valoran el conocimiento, son buscadores de pruebas y exploración de nuevas cosas, quieren hacer algo de valor con su tiempo libre, creen en el crecimiento intelectual continuo, gustan de televisión educativa, lectura de libros, revistas y periódicos. El factor ambiental influye determinadamente en la visita de turistas a museos locales y es llamado recomendación de palabra de boca, en este factor entra la publicidad que se le hace al museo. Cincuenta años atrás ir a un museo era una actividad para una élite muy cerrada, ahora este concepto ha cambiado y se busca que todo público asista “entregando información en masa”.

La industria cultural es un sistema de condicionamientos con los que todo operador de cultura debe contar para poder comunicarse con sus semejantes. Esto nos lleva a la definición de **cultura de masas**, lo cual es un concepto rebuscado ya que en la mayoría de los casos no se entiende bien que es cultura ni que es masa. Umberto Eco la delimita de la siguiente manera: *“La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la cultura de masas no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la*

*historia, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en el término Apocalipsis...en contraste tenemos la reacción optimista del integrado...”*¹³ Este concepto a su vez nos ayuda a dar una definición de índole antropológico que nos soporta en la enunciación de un momento preciso en la historia, dónde los medios de comunicación nos llaman a participar tanto en actividades de diversión como actividades de reflexión.

La cultura de masas tiene dos actores, el apocalíptico y el integrado. El apocalíptico es lo que hoy en día conocemos como el “intelectual”, que de acuerdo a la definición de Eco sobrevive en este mundo caótico elaborando teorías sobre la decadencia de la sociedad, lleva una vida de soledad y de lucidez, por el otro lado el integrado, también conocido como el “hombre masa”, sería el que se deja llevar por la “moda” y tendencia del momento, llevando una vida de torpezas.

Lo que sucede en la industria cultural es que unos pocos que se encuentran en el poder, elaboran una “subcultura” a la cual el hombre masa, se apegas sin el menor cuestionamiento. Esta subcultura hace que el hombre masa consuma modelos culturales que no le corresponden y se apropie de ellos; esta serie de modelos son propios de una clase social más alta, que sigue viendo con desdén y con inferioridad al hombre masa desligándolo totalmente de sus valores culturales dejando atrás la consideración de que justamente lo que rechaza ha salido de él mismo.

¹³ Eco Umberto (1965), pág. 28.

La primera característica de esta subcultura es que es **efímera**, ofrece en primera instancia todo lo que puede causar una emoción profunda: amor, pasión, muerte, etc. estos productos son creados sabiendo de antemano el efecto que deben de producir al su público. En varias ocasiones estos modelos efímeros no tienen conexión alguna con la realidad con el hombre masa pero sigue adoptándola como propia.

En este punto las mayores acusaciones apenas comienzan, ya que la industria cultural daña a la sociedad a la que va dirigida, evitando soluciones originales a distintos problemas, destruyendo las características propias de cada grupo étnico, el público al que va dirigido se hace burdo y es incapaz de exigir mejores productos, produce emociones vivas y no mediatas.

Saskia Sassen en su libro **la Ciudad Global Nueva York, Londres, Tokio**, 1991, nos habla de las transformaciones del sociales del comportamiento humano, y de cómo estas transformaciones son tangibles por el aumento de abundantes boutiques y galerías de arte. De manera similar, la residencia ideal ya no es el “hogar” de los suburbios, sino un antiguo depósito reciclado en el centro ultraurbano. Consecuente con esta nueva estética social hay una generación de ganancias *nouveaux* que va desde restaurantes hasta un próspero mercado de arte, todo esto como resultante de una sociedad del comercio y consumo, donde la importancia ya no es el alimento sino la *cuisine*, no las prendas sino las marcas diseñadoras, no la decoración sino los auténticos objetos de arte.

En la época actual los contenedores de arte, esto es museos, galerías, pabellones de exposiciones, centros culturales, talleres y escuelas de arte han tomado un distinto rumbo al que estaban orientados anteriormente, esto se debe a que se encuentran inmersos en una sociedad que ha tenido cambios a nivel global.

Internacionalmente los museos han experimentado estos cambios más radicalmente que en México. El arte ya no es tomado como aquella manifestación de alegría o sufrimiento que quería causar una experiencia estética en el observador, el arte ha sufrido un proceso de capitalización que lo ha comercializado. Esta comercialización, ambivalente-mente juega dos papeles, el primero donde la gran producción en masa pierde su valor, ya que no es importante la posesión de objetos sino que estos objetos sean de un diseñador. De esta manera los objetos cotidianos como puede ser un salero o un mosquitero elevan notablemente su precio, iniciando con esto un proceso opuesto al que proponía la teoría del design. Contradictoriamente estos objetos de diseñador tampoco son exclusivos porque utilizan los mismos métodos de producción que si fueran un objeto de masas.

El mismo proceso se da en los museos, especialmente los de arte, dónde la asistencia a estos lugares da prestigio a sus visitantes, aunque la obra que contengan dentro no tenga ninguna experiencia estética. La arquitectura juega dentro de esta obra el papel del gran objeto del diseñador que alberga los objetos diseñados de consumo, además de atraer por si misma a grandes cantidades de turistas que van no

tanto a ver la obra dentro del contenedor si no el diseño del edificio. Este proceso crea una élite de arquitectos que se vuelven semi-dioses al construir una arquitectura carente de significado a la sociedad para la que está elaborada, volviendo este proceso una línea de interacciones unilaterales cuando debería ser una línea de procesos bilaterales donde la sociedad que vive con estos contenedores se apropie e identifique con ellos.

Esta conducta que se da a nivel mundial no se ha desarrollado contundentemente en México, pero las conductas de asistir a estos lugares por elitismo comienzan a darse en la clase media y media-alta, mientras que en las clases bajas estos lugares siguen teniendo un simbolismo, y una magia que los hace ser lo que son objetos para crear, guardar y exhibir. De esta manera el objeto interactúa con la sociedad para la que fue creada.

1.2 El marketing arquitectónico museístico v.s. los lugares destino.

“El museo ha pasado a ser el lugar más importante para la congregación pública, junto con el centro comercial. Ambos espacios, fundamentalmente urbanos, constituyen las nuevas estructuras sobre las que el arquitecto puede innovar y presentar sus nuevas propuestas”¹⁴

Para una ciudad de primer y segundo rango es indispensable no solamente competir en el sentido económico sino también en el ámbito cultural, refiriéndonos con esto a los valores históricos, la presencia de artistas, colecciones, arquitectura de calidad, restos arqueológicos, riqueza antropológica,

calidad en los centros urbanos, existencia de los espacios públicos, oferta musical, teatral, etc. Uno de los factores que ha producido este “boom” museístico es este cambio social; en este sentido anteriormente hablar de bienestar social incluía a grandes rasgos la confortabilidad doméstica o la seguridad social; hoy en día el bienestar social también incluye el acceso a un universo simbólico cimentado en el arte, los viajes, la ciencia y la historia. Esto es una explicación del porqué a pesar de las crisis económicas propias de cada país éstos tengan la necesidad facilitar el acceso cultural a la mayoría de los sectores de su población.

El museo es un atractivo turístico de primer orden, así la exposición de Claude Monet en el Art Institute of Chicago en 1995 atrajo 960 000 visitantes en 19 semanas. En 1996 la exposición sobre Cézanne en Philadelphia Museum of Art congregó a 550 000 visitantes en tres semanas. Esto da pie a que en algunos países se otorgue una subvención significativa para la promoción de programas expositivos. El museo se vuelve en algunos casos **símbolo** de la comunidad, especialmente aquellos que se han transformado en destinos turísticos preferenciales y generan grandes ingresos a la comunidad. Con esta consideración a favor los gobiernos invierten en estas megaestructuras, ya que aunque el beneficio directo no es palpable los bienes obtenidos por este tipo de edificaciones son inconmensurables.

El museo antropológico muestra como fue la vida de un grupo de seres humanos en determinada época, el individuo contemporáneo no tiene un apego a este estilo de vida, pues no le corresponde, sin embargo se

¹⁴ Bellido (2001), pág. 185.

puede sentir fuertemente atraído por los *reality shows* o un filme de *web cam*. Aquí nace nuestra nueva cultura, donde el fenómeno de las masas mezcla y engrandece los aspectos de la vida cotidiana, esto es la verdadera competencia del museo, la cultura viva. La competencia directa del museógrafo es el publicista, el animador de televisión el *webmaster*, etc.

El museo coloca hoy en día su atención a los resultados e impactos esto es, frecuencia y alcance de las exposiciones, programas educativos, efecto de las ofertas sobre el visitante etc. y ha dejado en un segundo término a las colecciones y a el personal. Para alcanzar estas metas se habla de un **marketing museístico** que se enfoca en las aplicaciones prácticas para llegar al público y resolver problemas.

Entre los nuevos objetivos museísticos podemos encontrar la atracción, desarrollo y retención del público. Para alcanzar estos objetivos se requieren tres tareas fundamentales; primero conquistar a las personas, muchas de las cuales nunca han asistido a un museo, haciendo que este resulte visible, familiar y atrayente, en este punto la arquitectura juega un papel primordial creando entornos que sean agradables a cualquier público. En segundo lugar la persuasión, esto es para provocar la repetición de la visita, proponiendo ofertas motivadoras y experiencias satisfactorias que predisponga a la gente a convertirse en visitantes regulares o incluso amigos del museo. La tercera y más importante es la competencia con otros proveedores de actividades de ocio.

En la competencia contra los demás distribuidores de ocio el museo lleva una gran desventaja, la creación

de una imagen y una promoción es indispensable para aumentar la visibilidad de éstos, esto implica elaborar imágenes, mensajes y señales que induzcan a que la gente se sienta familiarizada y confiada en la organización. La **imagen de marca** de un museo es un icono con el que usuario se siente identificado, esta imagen debe ser algo a lo que el usuario responda, algo que los seduzca, algo que los incite a comprar o a participar, tiene que encerrar la suma de sus creencias, de ideas e impresiones que tengan de la identidad. La imagen de marca de los museos de autor es la mayoría de las veces un símbolo arquitectónico del museo así el Guggenheim de Nueva York utiliza su cono truncado invertido hasta en las tazas que se venden en su interior. Los museos para llegar al público utilizan anuncios en periódicos, revistas, vallas publicitarias, cadenas de radio, televisión, cartas por correo etc.



4. Publicidad del Guggenheim Nueva York.

Obteniendo estos lazos se pretende crear una relación duradera con el museo y con sus productos. Esto es un arma de dos filos ya que al exigir un presupuesto más elevado, generar un gran público, tener publicidad, etc. puede percibirse a la organización como un negocio, perdiendo con esto su condición de organización no lucrativa, perdiendo exenciones fiscales y enfrentarse cara a cara con otras empresas.

La competencia contra actividades de ocio se divide en cuatro grupos; la competencia **preferencial**,

en esto se incluyen los deseos y preferencias generales que pueden tener los consumidores potenciales, encerrando actividades como viajar, leer y ver la t.v. La **competencia genérica**, que son todas las formas en que los consumidores potenciales pueden satisfacer una necesidad o un deseo concreto; un ejemplo de esto es la asistencia a una conferencia en lugar de ir a un museo. La **competencia formal**, son todos aquellos servicios alternativos que satisfacen el tipo seleccionado de la actividad de ocio, por ejemplo ver una colección de arte en Internet. Por último se encuentra la **competencia empresarial**, que son todos los demás tipos de organizaciones que pueden satisfacer las necesidades de los consumidores potenciales, en estos encontramos otros museos, parques temáticos, ir de compras a un centro comercial y actividades recreativas.

Kirshenblatt-Gimblet Barbara en *Destination Culture: tourism, museums and heritage*. Nos habla de que los turistas viajan de un lado a otro para encontrar trabajos de arte y arquitectura que se encuentren en las mejores condiciones posibles, ejemplos de esto son el Santa Sofía, el Blue Mosque y el Palacio Topkapi, para que el visitante tenga una experiencia más impactante se crean los parques temáticos donde se muestran los trabajos antes de que las obras se lleven a los museos.

Los turistas son atraídos por los acontecimientos de la ciudad, desde ordeñar una vaca, hasta la multitud de personas en horas pico en el metro. De esta manera el turismo de destinos y los museos son atracciones de primera importancia. Los museos no son solamente

destinos en un itinerario, son nodos en una red de atracciones que forman la geografía recreacional de una región que se incrementa a lo largo de toda la red global. Los museos, cualesquiera que sea su nombre son una parte natural, histórica y cultural de los sitios. Los museos también son un apoyo a la historia de algunas marcas como Atlanta's Worlds of Coca-Cola y el Toronto's Bata Shoe Museum, así mismo también son eventos en un calendario, como las exhibiciones Blockbuster¹⁵ que son consideradas un gran evento turístico.

A lo largo de los años los museos han servido como un sustituto del viaje, un rol importante antes de que se diera un turismo en masas. Trayendo consigo souvenirs, de las diferentes exposiciones, el museo hace que mientras el visitante camina por sus pasillos se encuentre en otro lugar del mundo, esto lo hace un **espacio de viaje**. Tiempo atrás esto se ha venido haciendo, mostrando al caminante además de las piezas, el contexto en el que éstas se encontraban. De esta manera no se necesita viajar para estar en cualquier otro sitio simplemente se tiene que asistir al museo diorama, a una pantalla IMAX, tomar un paseo al estilo de Universal Studios, o ver los panoramas high-tech en el Museo de Sydney. Con esto los museos se adhieren más a la percepción y las prácticas de viaje.

15 Blockbuster Exhibition es una exposición cuya tipología se basa en el factor de impactación sobre la sociedad y en la utilización de presupuestos casi prohibitivos para la presentación del mayor número de obras excepcionales. Su función principal es la consagración del espectáculo y la atracción del mayor número de visitantes posibles. Un ejemplo de esto es la exposición de Tesoros de Tuthankamon que se dio en Estados Unidos de 1977-1979.

1.2.1 Cuando lo arquitectónico se vuelve el destino.

“Los museos son instituciones valiosas que definen, registran y sostienen la civilización. Sin museos, la humanidad apenas sería capaz de comprender su pasado, afrontar su presente, pronosticar el futuro y disfrutar y aprender de experiencias trascendentales de belleza, historia, naturaleza y cosmogonía. Sin embargo los museos no tienen garantizada su existencia. Algunos se han visto obligados a cerrar sus puertas, y es probable que otros se enfrenten a la misma eventualidad en el futuro. El problema es que si el museo no es capaz de demostrar su valor a los patronos y al público, tiene pocas probabilidades de acopiar los recursos que necesita para sobrevivir.”¹⁶

Los museos de hoy en día funcionan literalmente como agentes de viaje, organizando tours exclusivos a lugares lejanos, esto se ha dado en lugares como Sydney que se enfoca en ecoturismo y arte. Estos tours tienen la finalidad de ser expediciones informativas dentro de otras culturas dirigidas a personas que no están interesadas en el turismo de albergas.

Los fenómenos globales han afectado no solo al comercio, las comunicaciones, la industria del radio y la televisión sino también a la industria cultural. Los objetos siguiendo la teoría de la cultura material han alcanzado una importancia selectiva. Menciono selectiva en el sentido de que no es importante tener objetos sino que estos sean de marca o de diseñador. Así un objeto que antes era considerado inútil ahora es algo de gran utilidad.

Lo mismo sucede con lo arquitectónico; al tener una edificación de un renombrado arquitecto esta adquiere una gran importancia aunque sea una obra mal lograda.

¹⁶ Kloter Neil (1998), pág. 399.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando se juntan estos dos objetos? Un objeto micro, que en este caso será la obra de arte, y uno macro, el contenedor de arte. La lógica ordenaría que se obtiene un desalojo de este espacio, que éste se encontraría vacío al no tener nada que ofrecer al visitante. En cambio sucede lo contrario este espacio se vuelve un **lugar destino** para miles de turistas y visitantes que año con año lo llenan. Si un edificio o una idea de un edificio tiene un contenido o transporta un contenido o lo divulga es un contenedor; en otras palabras, se encuentra cercano a la nada. Ciertamente no es un organismo, no tiene signos de vida. Se encuentra definido por su capacidad de vacío, así como los grandes lobbys de los hoteles, un espacio destinado a impresionar más que para vivir o dar vida. Los artistas perdieron algo cuando el mercado los volvió proveedores de contenidos¹⁷. Y la arquitectura pierde también al solo crear cascarones destinados a atraer turismo más que para ser espacios habitables creadores de sensaciones espaciales.

Los museos hoy en día son un negocio bastante redituable, por lo que se ha dejado atrás aquel espacio que se dedicaba a la enseñanza del ser humano, la estética, las bellas artes, el placer. Con una cultura material creciente en la sociedad, los objetos expuestos en los museos se han vuelto importantes por el simple hecho de estar en el edificio, o por el otro lado las obras que realmente tienen un valor artístico

¹⁷ Bill Milliard comenta en el libro Content (2004) como la arquitectura pierde su función al ser un templo de nada.

quedan reemplazadas por sus réplicas¹⁸ al mostrar mayor espectacularidad.

Este afán por lo material ha hecho de la arquitectura una víctima más, ya que esta es un objeto a gran escala, que tiene que responder con megaestructuras que muchas veces no responden a las necesidades inmediatas de un lugar, solo hacen de éste un lugar destino para los turistas que cada vez se apropian de más lugares de la Tierra.

En México este proceso se da lentamente, edificios como el Guggenheim en Guadalajara harán que este proceso artístico-global se extienda en el país. Proyectos como el JVC plantean que otra ciudad, además del Distrito Federal, se encuentre dentro de este marco de Ciudades Globales para dar a México un lugar más elevado en la cadena que a nivel mundial se forma día con día.

¹⁸ Los habitantes de las Vegas al viajar a Egipto, o a cualquier otro lugar, al conocer los monumentos estos no les son particularmente especiales ya que ellos poseen réplicas que superan en tamaño y espectacularidad a los verdaderos.

2. Evolución del contenedor.

*“El museo es una institución plagada de la irresoluble tensión entre formato y contenido.”*¹

El coleccionismo es el gran detonador de todos los museos alrededor del mundo. El museo ha ido cobrando importancia a través del tiempo porque se ha vuelto la muestra materializada de la historia de cada uno de los pueblos, es el modelo fehaciente, aquello que va más allá de las interpretaciones del hombre plasmadas en libros, la memoria colectiva en forma de objetos. Estos objetos se transforman en símbolos de identidad, el patrimonio histórico, las bases en las que se cimbra el “porvenir del pasado”.

El proceso evolutivo del museo según Luís Alonso Fernández se encuentra dividido en cuatro fases, la primera consiste en una fase de **planteamiento y definición** y se desarrolla aproximadamente de 1789 a 1850, la segunda es fundamentalmente una etapa de **consolidación internacional** de 1850 a 1914, la tercer etapa que es de **crecimiento y revisión** que se interrumpe por la segunda Guerra Mundial², 1939 a 1945. Es a partir de la última etapa, 1950, cuando el museo tiene un **desarrollo espectacular** con sus momentos de crisis y alternativas. A esta división le añadiremos una etapa anterior que comienza desde que el hombre comenzó a preocuparse por dejar un legado material-histórico, la etapa previa al planteamiento y definición, **el coleccionismo**. Ya que si dejamos atrás esta

¹ Koolhas (2004), pág. 255.

² Luís Alonso Fernández considera que el museo es un fenómeno europeo que se extendió como institución pública y didáctica sobre todo durante los

etapa o la saltamos nos olvidamos de los grandes esfuerzos de Alejandría o de los grandes maestros del renacimiento italiano.

El contenedor, la arquitectura, el espacio expositivo, la sala, el recorrido, es la gran variante dentro del estudio de la evolución museal. Esta estructura ha ido cambiando según las colecciones que alberga y las necesidades de la sociedad en turno, al principio al ser el coleccionismo una actividad destinada a satisfacer necesidades personales, un comedor o una recámara podían satisfacer las necesidades del usuario, más adelante este espacio servía a los estudiosos y viajeros, después la alta aristocracia y a la burguesía que se servían de éste como instrumento de consolidación del poder y de riquezas; finalmente se vuelve un instrumento educativo del estado.

Cuando las colecciones fueron aumentando de tamaño y dejan de ser privadas para abrirse al público en general se crea el *museion* griego y más adelante el *museum* latino. La evolución del contenedor se puede percibir desde su aspecto exterior, hasta la intimidad de sus colecciones y servicios públicos. A través del tiempo las colecciones se han albergado en distintos tipos de edificios desde preclásicos hasta modernos. Su fachada exterior es una respuesta al pensamiento museístico de la época en la que fue construido. De esta manera durante el siglo XIX y principios del XX el diseño responde a una necesidad de transmitir respeto, autoridad, solidez y grandeza. Este tipo invitaba a que la gente de mayores recursos

siglos XIX y XX por todo el mundo de ahí la

asistiera. Hoy en día al querer tener un público más variado los museos buscan que además de seriedad y grandeza el público los identifique con el placer y el deleite.

Theodor W. Adorno (1967), nos dice que la palabra alemana *museal* describe objetos con los cuales el observador ya no tiene una relación vital y se encuentran en proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente, de esta manera museo y mausoleo son palabras que se conectan por algo más que la fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte. Existen distintas concepciones y misiones que se han ido transformando con el tiempo; de esta manera los alemanes crean el museo como discurso, como vía al conocimiento, como síntesis de lo más noble que ha producido el hombre.

Como parte de la evolución contemporánea se encuentra el museo institucional que será una herramienta de interacción con la sociedad, un observatorio de hechos culturales.

2.1 De la manía de recopilar: el coleccionismo.

El coleccionismo es una actividad propia del ser humano y se desarrolla desde los inicios de la humanidad, estudios recientes llevados a cabo por el profesor Leroi-Gourhan y Dillon Ripley, en yacimientos europeos y Nueva Guinea respectivamente, han

arrojado datos que indican que el hombre prehistórico llevaba a cabo esta acción.

En la Baja Edad Media, la pintura, la escultura y la arquitectura iban de la mano y los maestros que enseñaban estas artes generalmente dominaban los tres oficios. Un buen ejemplo de esta fusión son las cariátides griegas donde un elemento arquitectónico, como son las columnas, se vuelven mujeres que sostienen las traveses. Otro ejemplo son los capiteles románicos o los ábsides pintados.

En el siglo VII, al caer el sistema feudal, se producen importantes cambios económicos, técnicos y sociales. Es justamente en esta época cuando la pintura y la escultura se “independizan” de la arquitectura. El cambio social que produjo la caída de los feudos y la pérdida del poder de la iglesia para ser implantado en manos de la burguesía y la aristocracia da como resultado la construcción de nuevas edificaciones para las recién nacidas clases sociales. La iglesia, monasterios e instituciones religiosas toman un lugar importante en la contención del arte en la Alta Edad Media, en cambio los viejos castillos feudales por su condición de “espacio defensivo” quedaban descartados inmediatamente.

Los viejos castillos feudales fueron evolucionando en palacios que dejan de ser fortalezas, éstos abren la puerta a matices plásticos, estética y decoración, dejando que la pintura y la escultura tengan temas paganos. La separación de la pintura y escultura significó además un avance en las tecnologías. El fresco era utilizado para la decoración de muros y su salida de éstos encarnó la creación del

importancia de las Guerras Mundiales.

óleo que se situó primero en una tabla y más tarde en un lienzo. La escultura no se encontraba tan unida a la arquitectura, así que su separación es difícilmente notoria. El cambio constructivo que provoca el Gótico, hace que desaparezca el elemento estructural compacto y continuo del Románico, haciendo de ahora en adelante elementos estructurales francos que desaparecen cualquier rasgo de amabilidad en su estructura. Esta separación de la arquitectura, la pintura y escultura, no significa que jamás volvería a crear formas en el futuro, un claro ejemplo de esto es el retablo, que se utiliza hasta el siglo XIX. En el retablo la arquitectura se mezcla con la escultura y la pintura de una forma tan enmarañada que se crea un sólido elemento.

La división de las artes crea en un futuro graves problemas en el tratamiento de los espacios de exposición ya que, en varios de estos espacios, lo que se separó varios siglos atrás no se ha logrado unir, de tal manera que solo se sienta en el espacio expositivo una unidad con el elemento arquitectónico.

En las **Antiguas culturas orientales** no se coleccionan objetos como fenómeno social, pero se tiene un profundo respeto a piezas que representan lo sagrado y lo social. En **Egipto** hay una producción artística que es controlada desde el templo o el palacio, y hay un taller para la elaboración de estas piezas. **Mesopotamia** comienza el mercantilismo de objetos, **Grecia** tiene una división del comercio artístico: las obras de carácter religioso, el comercio artístico en el Helenismo (en esta época se comienza el coleccionismo como una exaltación a la historia, así

como las competencias artísticas entre coleccionistas) y el comienzo de la reproducción de obras por primera vez, (Eumene II reproduce obras históricas, Atalo I expone en la Acrópolis estatuas, objetos y pinturas; en la Alejandría se construye un centro cultural que se puede considerar el primer museo, asimismo la Biblioteca de Alejandría se vuelve un lugar de reunión de artistas e intelectuales de la época).

Si nos remontamos a la etimología, la palabra *museo* proviene del griego *museion*, que primeramente significaba “bosque sagrado” y más adelante se fue transformando hasta ser el templo de las musas, que en la mitología griega eran las diosas de la inspiración, el aprendizaje y las protectoras de las artes.



5. Nueva Biblioteca de Alejandría.

Uno de los primeros museos, como se mencionó anteriormente fue construido en Alejandría, Egipto, en el siglo III a. C. por Tolomeo II Filadelfo. Con este hecho Alejandría se vuelve la ciudad más rica en conocimiento del área mediterránea, el museo tolemaico desempeñaba las funciones de biblioteca académica, centro de investigación y retiro contemplativo. Por otro lado **Roma** tiene sus primeras exposiciones artísticas como resultado de las ganancias de los botines de guerra en las diferentes campañas militares. Las primeras exposiciones en

lugares públicos se dan en el Pórtico de Metelo, El Atrio de la Libertad o el Catiro. Más tarde el arte da cierto estatus social, sirviendo como decoración en casas de generales, la falta de piezas artísticas da lugar a la reproducción de las piezas originales. Marco Agripa bajo la influencia de la utilidad pública crea en los centros del imperio las primeras “pinakothekac”.

En el **Imperio Bizantino** hay talleres imperiales, y en las fiestas religiosas se realizan exposiciones. En la **Alta Edad Media** se tiene un alto sentido religioso y no se tiene un coleccionismo, ya que la mayoría de las piezas se empeñaron para sustentar las cruzadas. La Baja Edad Media la burguesía y la aristocracia divide el coleccionismo en tres partes: el clerical, el caballero (heredero del señor feudal) y la burguesía.

Con el paso del tiempo los aristócratas y príncipes prefieren tener grandes colecciones de arte a donar sus pertenencias al clero. Las grandes colecciones siguen órdenes de importancia un ejemplo de esto lo dan las esculturas para el jardín que toman las siguientes líneas de importancia: personajes míticos, cuadros de devoción, copias clásicas y retratos de personajes de la familia.

En el último tercio del siglo XV el arte se estructura siguiendo las líneas clásicas, la Iglesia se vuelve el principal mecenas de los artistas, la aristocracia aumenta su importancia y la burguesía se ve reducida a banqueros y comerciantes acaudalados. En esta época los artesanos se adhieren a su mentor y comienzan a escribirse los primeros tratados de arte. Las colecciones de arte se dividen en 4 grandes

grupos: las colecciones de temas mitológicos, de la antigüedad (armas, cerámicas, etc), colecciones de ciencias naturales y colecciones de rarezas (piezas Oriente y norte de África). Aquí el espacio para contener el arte no tiene grandes cambios ya que solo se traslada de la iglesia al palacio y viceversa.

A finales del siglo XV las colecciones no tenían visitas públicas solo podían ser admiradas por amigos cercanos o parientes del propietario esto hacía que carecieran de cierta manera de un espacio para exponerlas. Lo más cercano a una exposición se vio en el **Vaticano** cuando Jacopo de Pietresanta construye un belvedere cuadrado con hornacinas en las esquinas y a los lados donde se exponía parte de la gran recopilación artística adquirida. Años más tarde se pretendía unir el belvedere con el palacio del Vaticano, esta tarea fue resuelta por **Bramante** que elaboró un patio lineal con galerías laterales formadas por arquerías que comienzan con una triple altura que se va disminuyendo hasta quedar de una altura de un nivel, en los espacios donde se disponía de la triple arquería se colocaba una escultura, más tarde se construye la biblioteca y el Brazo Nuevo para que finalmente **Miguel Ángel** y Liborio variaran el frontispicio principal y con esto formar lo que es el actual museo del Vaticano.

Otro ejemplo de contenedores que data de 1545-1550 son los jardines del Cardenal Cosi, en éstos se exponía la más grande colección de esculturas de la época. **El primer museo como tal nace en 1543**, cuando por primera vez en una fachada se observa la palabra “**MUSAEUM**”, este espacio era

un claustro con habitaciones alrededor que guardaba la colección de Paolo Giovio y con este gran paso las colecciones comienzan a querer salir al público.

Como podemos observar en el siglo XV no se contaba con contenedores de arte como tal, si no que eran vagas acepciones de museos y galerías. El museo estaba relacionado con la idea de colección, y la galería tenía varias definiciones en las que podemos encontrar que era un pasillo o paseo, una logia con tres estatuas en ella, un lugar que se decora con bustos y astas de venado, o finalmente un lugar para entretener el paseo. Fue en Italia donde nace en la mente de Francisco I hacer de sus recorridos diarios una experiencia satisfactoria. Diariamente Francisco I tenía que recorrer un pasaje sobre la calle Ninne conectada a su vez con el puente Veccio para finalmente llegar al palacio Pitti, (todo este recorrido lo hacía por estos grandes corredores para evitar el contacto con el pueblo italiano). Este camino lo tenía que repetir varias veces al día así que ordenó colocar las colecciones para hacer “más agradable” el recorrido. Esta es la primera galería de la que se tienen registros.

2.3 Planteamiento y definición.

Después de la primera mitad del siglo XVI se reforman innumerables palacios ensanchando los corredores, lo cual puede ser considerado como las primeras galerías, aún así estas carecen de la correcta iluminación, exposición específica de un tema, etc. Esto se observa en construcciones como el Alcázar de Madrid en 1559, el Palacio Gonzaga en Mantua, 1570,

el Antcuarium en 1571 donde por el manejo de la iluminación, las bóvedas corridas y la incorporación de bustos, cabezas y objetos de arte se anticipa a lo que más tarde será la **exposición barroca**. De esta manera la galería se transforma primero al ser un espacio de almacenamiento, a más tarde ser un gran pasillo decorado a un gran corredor para exhibir las piezas de una manera formal.



6. Alcázar de Madrid.

En esta etapa se intenta tener una relación entre el visitante y la obra desarrollando las siguientes características: secuencial, itinerante y puntual. Por **secuencial** se refiere a que una obra se vea detrás de otra, por **itinerante** que halla un camino fijo a seguir logrando con esto delimitar las posibles variaciones y **puntual** que significa que no exista la capacidad de coordinar diversas visiones o de obtener un panorama de conjunto.

En el siglo XVII hay una gran actividad del coleccionismo debido a la concepción barroca del arte. Hay cinco grupos que controlan las actividades artísticas:

1. La Iglesia Católica. Influyen en el tema y la forma de elaborarse la obra.

2. La Iglesia Protestante. Permite temas privados, fomenta el coleccionismo en todos los estamentos.

3. Monarquías absolutas. Más selectivo que en las anteriores monarquías, temas paganos.

4. Aristocracia y nobleza. Tenían similares actitudes que las monarquías pero en menor dimensión debido a su menor posición social.

5. Comerciantes, banqueros y burguesía. Son considerados los grandes coleccionistas debido a su poder adquisitivo, intensifican el mercado, y además fomentan el internacionalismo artístico. Extienden las galerías de arte comercial, comienza un periodo de mayor especulación artística.

Esta etapa de museos potenciales o nacientes Georges Henri Rivière la clasifica en tres grandes grupos los museos de arte y arqueología, los museos de ciencias naturales y en un número más reducido los museos de historia. Debido al gran número de obras que se tenían éstas se apilaban en los palacios, comienza a nacer un orden espacial, colocando, piezas específicas, dentro de determinadas composiciones ornamentales, donde la luz tiene un papel importante, la obra deja de ser ornamental para volverse un elemento de admiración. Entre los ejemplos de esta época destacan, en 1675 la Galería Colonna, la Galería Corsini, 1729, ambas en Roma, y la Galería Valenti, 1749, en Gonzaga.

La exposición barroca tiene un especial interés en los **objetos**, hay un verdadero afán por coleccionarlos. La **exposición**, habiendo organización tanto en los espacios como en la jerarquía de la exposición, todo esto se refleja más adelante en las actividades museísticas. La **escenografía**, en el barroco se reproduce el escenario de la pieza original,

dando una ambientación de su contexto. La **iconografía**, donde el acomodo es cronológico, por escuelas o iconográfico, se deja atrás el concepto de ordenación geométrica. El último punto es **dar prioridad a la obra artística**, el objeto se expone dentro de un ornamento general pero siendo siempre el punto de atención. De esta manera nacen las galerías de arte, tanto las escuelas francesas como las flamencas disponen de las obras sobre una pared, la misión principal de estos espacios era almacenar temporalmente las obras.

Más adelante en Alemania se comienzan a utilizar, diversas estancias como salones, antecorredores e incluso salones de baile como espacios expositivos. Algunos ejemplos son, Reiche Zimmer (1733), Wurzburg (1744), San Ssouci (1764). El afán de príncipes y reyes para que sus obras fueran vistas incluso hasta por sus súbditos era una actitud que tomaban para aumentar su prestigio, es por esto que diversos personajes se plantean construir edificios independientes a su residencia donde albergar y exponer las obras. La actividad de los arquitectos e historiadores se ve en aumento al ser los encargados de la creación de estos nuevos espacios.

La galería comienza a evolucionar, al principio se proyectaban edificios con el mismo programa arquitectónico que tenían los palacios, cocinas, servicios, etc. solamente se omitían las estancias íntimas, suprimiendo así las funciones de habitar. En esta etapa el hombre ha mitificado la obra, esta ya no se almacena, ni recrea un paseo, ni se expone

simplemente, es algo más y la arquitectura como tal debe reflejarlo.

Hay dos fuentes que se encargan de la elaboración de museos, una fuente escrita que describe como debe ser el museo, y la fuente gráfica que muestra con imágenes este nuevo espacio. En 1704 Leonhard Christoph Sturm publica su museo ideal, en el cual básicamente se hace un esfuerzo por ordenar un espacio más amplio y adecuado, la propuesta es un pequeño palacio compuesto por tres cuerpos uno central con escaleras que se localiza entre dos objetos simétricos, salas simétricas de diferentes tamaños que ordenan las distintas materias.



7. Museo Dresden.

Este primer esbozo de planta de Sturm es el punto de inicio para el desarrollo de la tipología museística. Uno de los primeros ejemplos de esta nueva arquitectura es el **Museo Dresden en 1742** que mandó a construir Augusto IV, este proyecto no tiene una memoria gráfica, simplemente se construyó siguiendo los escritos que contenían las descripciones. Aparecen las primeras propuestas museísticas en las cuales se toman como ejes rectores la ilustración, la especialización y la circulación.

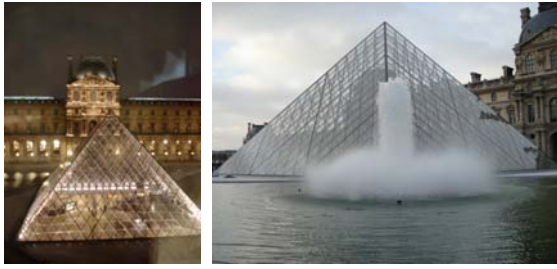
En el siglo XVIII la burguesía toma la iniciativa en el coleccionismo, la Revolución Industrial los coloca en una firme posición económica que los convierte en la

clase dominante. América, en los albores de su independencia, en la estructuración de un estado democrático tiene un gran interés en el coleccionismo y este se desarrolla incluso en mayor número que en Europa. En Francia después de la Revolución Francesa se exigía la gratuidad de los catálogos de las exposiciones, en 1744 se presenta al rey una petición para que las exposiciones sean públicas.



8. British Museum.

El interés del estado por desarrollar estas entidades se refleja en la apertura del **British Museum** en 1753 como resultado de un decreto del Parlamento, pero este no fue abierto al público hasta el año de 1759. En 1775 se hace la propuesta de que el Louvre sea abierto al público esto como respuesta al nacionalismo napoleónico, 1793 se abre el **Museo del Louvre** su entrada es gratuita los fines de semana, además se imprime un catálogo de las obras, y dentro de la exposición todas las obras tienen una breve descripción. Otro de los museos “reales” que cobra gran importancia es el **Hermitage**, en San Petesburgo, que comenzó a aumentar su colección, éste no fue abierto al público hasta 1852. En este punto de la historia es cuando el museo comienza a tomar un papel relevante internacionalmente.



9. Museo del Louvre.

2.3 Consolidación internacional

En 1802 se comienza a utilizar el concepto de rotonda, esta se conforma por tener una **visión continua**, esto permite que el espectador no tenga un concepto secuencial, ni una ordenación preestablecida. La **visión radial** logra que el visitante este separado de la obra a una distancia idéntica. La **iluminación central** no cubre totalmente las necesidades de luz de la obra pero permite que todas las obras expuestas tengan la misma cantidad de luminosidad. La rotonda es una forma de exponer opuesta a la galería. En una se exponen esculturas y en otra pinturas, de este punto en adelante se buscará encontrar híbrido de estos dos lugares, permitiendo así un nuevo sentido expositivo. Hay varias propuestas para este proceso de hibridación entre ellas tenemos el proyecto de Gisors, la propuesta de Delanoy, el esquema central de Boullée, la alternancia de Durand y la rotonda generatriz del giro.

En esta época los museos tienen una transformación del racionalista del medioevo a las revoluciones burguesas, el museo toma el papel del indicador de los avances del conocimiento científico, dónde se exhibían públicamente los nuevos fenómenos físicos junto con los hechos históricos encontrados

dónde además se podían tener críticas y comentarios en contraposición.

En el siglo XIX la utilización de motivos clásicos fue el lenguaje utilizado en los nuevos edificios siguiendo la corriente humanista de la época; este fenómeno se dio con una mayor fuerza en el mundo anglo-parlante y se llamó **neo-paladismo**. Surgen entonces el British Museum de Sir Robert Smirke (1823) y la National Gallery en Londres de William Willkins (1838). En esta etapa se comenzó a recalcar la diferencia entre el “muesum” y la “art gallery” además de hacer un mayor hincapié en las especializaciones y categorizaciones de museos.



10. National Gallery Londres.

El museo decimonónico sigue dos líneas lo **real histórico** que comprende las evidencias del pasado y **lo bello y lo único** que afirma la posición estética de la época que sigue los cánones clásicos determinados por los estilos pictóricos y escultóricos. En este nuevo enfoque museístico participan los museos de historia natural, historia, etnografía, arqueología, etc. Se trataba de construir un **objetivismo científico**; este como resultado de la filosofía positivista de la época.

En siglo XIX y a principios del XX es cuando se comienzan a elaborar esquemas mixtos entre los

esquemas museísticos, la galería, la rotonda y la glicoteca (salas que utilizan una especie de rotonda). Prusia y Alemania son los lugares que tienen un avance más significativo en materia de museos que los demás países, Simón Louis du Ry propone los primeros cambios para dejar este palacio y convertirse en museo, plantea la implantación del giro, la utilización de un esquema lineal puro y la partición de la galería en uno o más espacios paralelos.

Cuando se finaliza la National Gallery de Washington, Pope logra influenciar a la arquitectura de los museos, tratando de resolver los problemas que se presentaban en los tres esquemas anteriores. A partir de 1850 el museo adquiere una importancia social muy grande, en Inglaterra en un período de cincuenta años (1859-1900) se construyen 295 museos y en Alemania 179.

En el siglo XIX hubo un movimiento museístico de gran importancia tanto en Europa como Norteamérica donde los museos, las pinacotecas, galerías, y exposiciones internacionales presentaban colecciones con diversos y muy distintos objetos acumulados durante siglos como respuesta hacia el culto al **arte-objeto**.

Los museos comienzan a especializarse, museos de artes aplicadas, museos botánicos, de historia natural, de herramientas y maquinaria que más adelante se convertirán en museos de la Industria, Ciencia, Técnica, etc. Todos estos cambios temáticos implican cambios espaciales, usos de almacenes, talleres-laboratorios y bibliotecas.

Las **orangeries** nacen como invernaderos, que basan su atractivo en ser un despliegue de cristal y hierro, más adelante la mayoría se convierten en galerías de exposición temporal. Algunos ejemplos de estas obras son, Oskar Sommer y Dehn Rotsfelser.

En la segunda mitad del siglo XIX, Estados Unidos tuvo un fuerte desarrollo museístico encabezado por la iniciativa privada seguido por las subvenciones del Estado federal, una de las creaciones más importantes en materia de investigación, centro de difusión y publicaciones periódicas fue la fundación en 1846 de la **Smithsonian Institution** que es uno de los ejemplos más significativos de esta época, junto con el museo de la Universidad de Yale. Este fenómeno museal sigue en crecimiento llegando incluso a Japón donde en 1872 aparece el Tokio National Museum y el National Science Museum.

2.3.1 Exposiciones Universales. Museo efímero e itinerante engrosador de colecciones.

Las Exposiciones Universales nacen en una época en la que el mundo entero necesitaba consolidar sus valores nacionales frente a una población demandante de progreso y de una mejor calidad de vida. Estas ferias eran una oportunidad para demostrar a los demás países el alcance de las investigaciones científicas y el auge económico de cada nación. Para los países extranjeros la construcción de pabellones permitía, además de proveerles el conocimiento de nuevos materiales constructivos, la oportunidad de engrandecer y enaltecer la obra de su cultura. Los países latinoamericanos tenían

la ocasión de mostrar que habían superado la cultura que las había dominado durante tanto tiempo, formando una villa colonial que las reunía.

La primera Exposición Universal fue en Londres en el año de 1851, junto con la exposición comienzan a edificarse estructuras arquitectónicas que muestran el avance tecnológico de la época. La primera de estas estructuras es el **Palacio de Cristal** de Joseph Praxton, que es un edificio de 564 metros de largo por 22 de altura que se convertirá en el Palacio de la Población.



11. Palacio de Cristal.

La exposición de Londres marcó el inicio de la cultura de los grandes museos técnicos, del espectáculo de los objetos y del prestigio de las ciencias y artes aplicadas. La importancia que tienen las exposiciones a lo largo del tiempo es, en primera instancia que son los engrosadores de las colecciones de los museos, un ejemplo es el South Kensington Museum que más adelante se transformará en lo que hoy en día es uno de los más grandes e importantes museos de Londres el Albert Victoria Museum inaugurado en 1909. En segundo término se vuelven un ejemplo de cómo deben de ser los contenedores por medio de los afamados pabellones. La concepción del espacio que se produjo en los pabellones; es hoy en día de gran ayuda en los museos técnicos y científicos, ya que requieren de estos grandes

galerones para la instalación y puesta en marcha de las exposiciones.

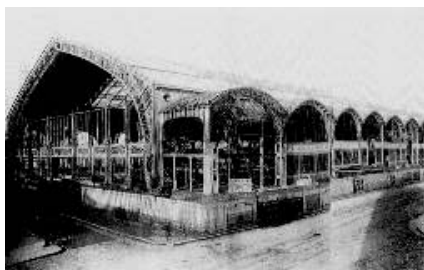


12. Albert Victoria Museum.

Napoleón III tenía la firme idea de volver las exposiciones un espacio donde se pudiera exhibir, además de los avances tecnológicos, la arquitectura que se gestaba en París. Tan pronto tuvo contacto con el Palacio de Cristal de Joseph Praxton, quiso uno propio, para cumplir este deseo comisionó a dos arquitectos franceses, Viel y Desjardin, para que construyeran su propia versión. De este punto en adelante cada gran exposición traía consigo un acre de fantásticos edificios modernos que pretendían mostrar los avances tecnológicos de cada nación; entre estos edificios y estructuras podemos encontrar el Palacio Circular de Frédéric Le Play, la Torre Eiffel, el Palacio de las Máquinas de Ferdinand Dutert, por otra parte el arquitecto Garnier realizó una reconstitución de *l'Histoire de l'Habitation Humaine* donde se pueden ver ejemplos de casas japonesas, egipcias, hindúes, etc. que impregnaban al visitante de la historia constructiva de la humanidad desde la prehistoria hasta el Renacimiento, por medio de 32 casas que se localizan al pie de la Torre Eiffel.



13. Construcción Torre Eiffel.



14. Palacio de las Máquinas.

La Exposición Universal de París de 1889 resulta de particular interés dado que marca, junto a la exposición de Chicago de 1893 y la de París de 1900, un punto culminante en la trayectoria de las ferias mundiales desde su comienzo en Londres en 1851 hasta la Primera Guerra Mundial, tanto por el número de expositores como por la cantidad de público que las visitó. Esta exposición también es única debido a la fuerte inversión realizada por los estados latinoamericanos en sus pabellones. Mauricio Tenorio Trillo observa que, en los casos de México y Argentina, el monto invertido en cada una de las delegaciones superó el gasto de los Estados Unidos.

Los pabellones nacionales en las exposiciones universales fueron imaginados como **museos efímeros** donde se exhibían productos característicos de cada nación, y pueden ser leídos como instancias donde la imagen de la nación se materializa en mercancías. Pero las mercancías no funcionaban como objetos inocuos, sino que servían para expresar jerarquías entre las culturas y no sólo magnitudes de

valor específico. Cada producto expuesto adquiriría las propiedades intangibles que Marx definió como "**el fetichismo de la mercancía**". Al integrarse al escenario-mercado montado en la feria, nuevos atributos se adherían a los productos, que los convertían en objetos dotados de un valor ideológico establecido en relación con los principios dominantes en las exposiciones. Estos principios privilegiaban la tecnología y el desarrollo industrial como evidencia concreta del progreso histórico de la humanidad. Aquellos países más desarrollados mostraban sus manufacturas industriales e inventos, que resultaban asociados con una bandera y con una nación, como es el caso de los Estados Unidos. De este modo, el fonógrafo de Thomas Alva Edison despertó la admiración del público y un crítico francés definió a los norteamericanos como los *enfants prodiges* de la feria, por los adelantos técnicos que sus inventos demostraban.

Los pabellones latinoamericanos en las exposiciones universales ofrecen una valiosa oportunidad para examinar los procesos de formación de los imaginarios nacionales y la posición de América Latina en el escenario mundial durante la segunda mitad del siglo XIX. El Estado será entonces la herramienta para la construcción de los imaginarios nacionales. En el Estado buscarán ser disueltos los antagonismos que habían escindido a la nación: las guerras civiles y las fragmentaciones que impedían la formación de un sujeto colectivo nacional. Pero para alcanzar la reconciliación sería preciso apelar a otros recursos más allá de la violencia; la hegemonía estatal.

Construida a través de un programa pedagógico integrado por imágenes, capaz de modelar el sujeto del Estado que la república necesita para su funcionamiento: la ciudadanía. En las colecciones de objetos exhibidos en los pabellones y en las representaciones por ellas articuladas, veremos las fabulaciones de la identidad, las versiones del pasado y la imagen del futuro nacional construidos por la retórica estatal bajo la forma de un espectáculo.

2.4 Crecimiento y revisión.

El siglo XX trae consigo una serie de cambios a nivel mundial; se produjo la Revolución Rusa de 1917, se sufren dos guerras mundiales además de fuertes períodos de recesión económica. Inmediatamente después del estallido de la Revolución Rusa Lenin crea un colegio encargado de los museos y de la protección de monumentos de arte y de antigüedades. Entre las máximas de estas nuevas instituciones se encontraba: conservar la herencia cultural de los pueblos así como mostrar las innovaciones contemporáneas; la educación científica y estética de las masas cultivando la idea de fraternidad entre los pueblos; finalmente la preservación y el desarrollo de la cultura de los pueblos de la Unión Soviética. La aplicación de estas políticas trajo consigo un desarrollo museístico que aumentó de 151 museos del estado en 1917 a 421 en 1923, 1 122 en 1970 y más de 1 400 para el año de 1977. Estas cifras no contemplan los llamados museos y salas de educación popular que eran 5 000.

La Primera Guerra Mundial trajo consigo un momento de letargo y de destrucción de museos.

Todos estos sucesos “urbanicidas” hacen que renazca un espíritu de índole nacionalista a lo largo del continente europeo. Los museos históricos comienzan a cobrar gran importancia, ejemplo de esto es el Deutsches Museum de Munich 1925, que se volvió un medio de expresión germánica junto con el Heimatmuseum (museo de la patria) y el Heeresmuseum (museo de la armada), donde los nazis aplicaban sus conceptos museológicos. Italia por su parte tenía en 1926-1938 el Museo del Imperio Romano y el Museo Mussolini, que tenían la finalidad de insertar en el espectador la idea de que Italia dominaría una vez más el mundo. Rusia entre los años de 1921-1936 alcanzó la cifra de 542 instituciones que tenían la finalidad de propagar y educar ideológicamente al pueblo ruso.

Las colecciones de los museos también sufren graves pérdidas a causa de los motines, explosiones, incendios, etc. aunque algunos países como Francia cuidaron sus piezas con gran apego, otros países, en especial Alemania, no tuvieron el cuidado necesario con sus objetos, en esta situación se encontró el museo Dresden que perdió 700 cuadros, en Berlín se perdieron 1,350 donde 427 databan de antes del siglo XIX, el Museo de Arte de Bremen perdió una colección de 4,500 dibujos y grabados, etc.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos avanza en su número de museos alcanzando cifras similares a las de Europa, las diferencias entre las instituciones estadounidenses y las europeas era que en Europa la mayoría de los contenedores eran

controlados por el Estado y en Estados Unidos se seguía el sistema del mecenazgo y los *trusts*.

Tecnológicamente los avances proporcionados por el descubrimiento de la iluminación artificial, transforma los museos, anteriormente iluminados por velas, antorchas o linternas de aceite. Este cambio implica varias transformaciones en la muestra artística ya que muchas de las obras fueron hechas a luz natural por lo que al estar expuestas bajo luz artificial cambia la penumbra, reflexión, deslumbramiento y homogeneidad. Las calidades de luz toman importancia dividiéndose por su dosificación en cuatro grupos, la luz directa, luz reflejada, luz difusa y luz indirecta.

En 1931 por primera vez se hace el fraccionamiento del museo dividiéndolo en departamentos que funcionan individualmente. Los departamentos tienen tres niveles del objeto, **conservación, investigación y exposición.**

El ordenamiento correspondía a las civilizaciones obteniendo con esto divisiones tales como la japonesa, clásica, medieval, etc. La segunda planta era la principal, en ella se colocaban la biblioteca, acceso y exhibición, la primera planta en cambio estaba designada a los despachos de los especialistas. Se utilizaban los patios de honor además el centro estaba ocupado por el edificio central.

Hacia 1945 el pensamiento del hombre había sufrido transformaciones después de las dos grandes guerras, las vanguardias estaban en boga y las exposiciones universales habían lanzado los atrevidos

pabellones de exposición, estas exposiciones promueven la creación de enormes galerías que no sólo tienen un carácter expositivo, sino que además tienen temporalidad, al ser montadas y desmontadas en diferentes lugares.

El mundo se dividió después de la Segunda Guerra Mundial en tres mundos; el mundo capitalista, el mundo socialista y el tercer mundo. El Tercer Mundo recibía ayuda financiera y técnica para favorecer su desarrollo económico. Esta ayuda era vista por algunos como un nuevo tipo de colonialismo que desculturalizaba a los países ayudados, evidentemente esta situación trajo repercusiones en las formas expositivas y museos.

En 1946 se crea la Organización de Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura, UNESCO, con su respectiva rama museal encargada de becas, subvenciones, equipamiento de museos, cursos, manuales, etc.

2.5 Desarrollo espectacular.

A partir de los estragos causados por las guerras, motines y revoluciones, comienzan a surgir organismos para la protección, vigilancia y reglamentación de los museos. En 1947 la UNESCO fundó el *International Council of Museums* (ICOM) que contó con representantes internacionales de museos, en 1958 crea el *International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property* (ICCROM). También podemos encontrar el *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (IIC) de Londres.

A lo largo de los países se han creado estas organizaciones que prevén el cuidado de los museos, en Estados Unidos encontramos la *American Association of Museums* y la *American Association for State and Local History*, en el Reino Unido tenemos *The Museums Association*, y alrededor del mundo también se cuenta con las asociaciones de amigos del museo agrupados en el *World Federation of Friends of Museums* (WFFM).

La nueva concepción del museo comienza con Le Corbusier y su **Museo de Crecimiento Ilimitado**, con estas bases otro arquitecto del movimiento Moderno, Ludwig Mies van der Rohe elaboró en 1947 una maqueta titulada, “Museo para una ciudad pequeña”. En este planteamiento se proponía una arquitectura que sirviera de contenedor aséptico que no interviniera con la exposición de los objetos, un gran espacio inexpressivo el “**museo sin arquitectura**”. Las bases miesianas alcanzan su máximo esplendor en la Neue Nationalgalerie de Berlín donde la división entre museo y arquitectura es la separación de las significaciones y la función volviéndose un “museo subterráneo sin arquitectura y la arquitectura visible sin museo”.



15. Museo de crecimiento ilimitado. Le Corbusier

En contraposición de las teorías de Mies, en los años de 1956-1959 se construyó el Guggenheim de

Nueva York donde Frank Lloyd Wright recalca el concepto de la arquitectura como la protagonista del museo sometiendo al programa museológico. A partir de esta ruptura las últimas 4 décadas el movimiento arquitectónico-museístico sigue 6 líneas³: la **prevalencia arquitectónica**, donde se acentúa la importancia del contenedor al contenido; la **dicotomía pactada**, donde se produce un binomio complementario, esto es el conjunto arquitectónico se divide en dos, el área que no se ocupa de las exposiciones presenta una clara intención arquitectónica y el área expositiva se sigue guardando como un recinto del saber. El **intento de resolución de la dicotomía**, donde la arquitectura nace de la resolución museográfica. La **atracción espectacular del museo**, en este caso el arquitecto intenta que el museo se vuelva un centro de atracción de masas realizando espectacularmente su escenario. Las **rehabilitaciones y reinterpretaciones de centros antiguos** son instalaciones en edificios históricos o antiguos. Finalmente la **extensión alternativa** trata las construcciones que no son museos, pero pretenden serlo, y siguen algunos de los lineamientos anteriores la mayoría de estos espacios llevan a cabo diversas actividades culturales durante cierto período de tiempo.

Ante el *boom* museístico se presentan las siguientes cifras en los países más representativos de los tres bloques recién creados:

³ La división corresponde a la sugerida por Luís Alonso Fernández en su libro *Museología. Introducción a la Teoría y Práctica del Diseño*.

El museo en el Mundo Capitalista⁴

País	año	museos	año	museo
RFA	1975	1,500	1985	2,415
Can.	1976	471	1985	1,515
Din.	1976	300	1985	331
E. U.	1976	4,988	1985	6,120
Fran.	1977	1,250	1985	1,921
Israel	1975	147	1985	169
Japón	1976	407	1985	807
Nor.	1976	320	1985	793
P.Baj.	1976	483	1985	793

El museo en el Mundo Socialista

RDA	1973	700	1985	748
Polonia	1974	657	1985	750
Rumania	1973	331	1985	331

El museo en el Tercer Mundo

En 1972 el ICOM organizó en Santiago de Chile una mesa redonda dedicada a los museos de América Latina dónde se llegó a las siguientes conclusiones:

“1. Los museos de América Latina no están adaptados a los problemas que se derivan de su desarrollo...Deben responder a su misión social, que es, de hecho, que el ciudadano se identifique con su medio natural y humano, considerando bajo todos sus aspectos; el museo no es sólo el patrimonio cultural, sino también el desarrollo social.

2. El museo en lo sucesivo, debe intervenir en el sentido de su vector temporal, cuyo punto de partida se sitúa en un momento cualquiera del pasado, pero

cuyo extremo final, la punta del iceberg, llega hasta el presente e incluso lo rebasa, para alcanzar el futuro.

3. Los participantes adoptan un nuevo tipo de museo: el museo integral, réplica del ecomuseo europeo y africano, al tiempo que preparan en Méjico una exposición itinerante a través de América Latina, para experimentar en la práctica los principios propuestos.”⁵

El **museo** actual ha traspasado sus barreras incluso puede no ser una entidad física, como ejemplo de esto tenemos que en el año de 1997 en Aeropuerto Internacional de Miami, se expuso *Coral Reefs: caribbean conexions*. Una exposición que salió del *Smithsonian Tropical Research Institute* para encontrarse al alcance de los viajeros. En Bellevue Square Shopping mall, el museo de esta ciudad, *Bellevue Art Museum*, renta 1 500 m² para mostrar parte de las exposiciones que presenta y con esto atraer al público a su contenedor.

Los contenedores contemporáneos combinan cinco elementos para darle singularidad a su espacio; entre estos elementos encontramos el contexto del museo, la arquitectura interior y exterior, los objetos, colecciones y exposiciones, materiales interpretativos, actividades complementarias y los servicios del museo como recepción y orientación, restaurante, tiendas y áreas de descanso.

Recíprocamente con el cambio de las actividades dentro del espacio museístico, éste cambia. Estas transformaciones se ven físicamente en las áreas de descanso y relajación, en el restaurante y en la tienda.

⁴ Rivière (1993), pág. 84.

Los museos tradicionales no cuentan con lugares donde el usuario pueda distraerse y relajarse de la actividad que ha tenido; hoy en día estos las **áreas de descanso y relajación** son una consideración de primer orden, ya sea colocando sofás intercalados con la exposición, o con grandes áreas fuera del museo donde se puede tener un receso de la reciente actividad mental a la que ha sido expuesto.

Los servicios de **restaurante** forman parte de una actividad social importante en la sociedad contemporánea; al incluir alimentos y bebidas se hace de mayor agrado al museo; así lo que antes era una pequeña cafetería hoy en día puede ser un restaurante de lujo con entrada aparte del museo.

En la arquitectura contemporánea se ha realizado un esfuerzo significativo en la introducción de zonas de venta. Los desarrolladores de grandes proyectos son los responsables directos de estos cambios; como ejemplo de esto encontramos la ciudad de las Vegas que a partir de los años sesenta cambió su fisonomía de grandes casinos en los halls de los hoteles a volverse un centro comercial sobre lo que hoy se conoce como el "Strip", los aeropuertos se encuentran repletos de tiendas en sus salas de espera incluso las recámaras de los hoteles se encuentran repletas de productos que se cobran a parte en el mini-bar, juegos electrónicos, faxes e Internet. Pareciera que la arquitectura está viviendo una etapa donde el comercio se le tiene que añadir como parte de la vida cotidiana. El museo no fue la excepción en la integración de estos espacios y a diferencia de otras

características que pueden o no presentarse en museos internacionales y mexicanos uno de los cambios entre el museo del pasado y el contemporáneo que se presenta en todos los museos del mundo es la integración de una tiendita del museo.

Lo que en un principio era un rincón donde algún voluntario ofrecía pocos productos ahora es una actividad importante y una fuente significativa de ingresos, donde libros, joyas, juguetes para niños, postres y demás souvenirs se pueden adquirir. Algunos de los museos incluso han llegado a contratar firmas externas para la gestión de éstas. Las "tienditas del museo" no se han quedado estáticas dentro de éste; hoy en día salen del museo para colocar sus productos en aeropuertos, estaciones ferroviarias y centros comerciales. Esta actividad ha cobrado tanta importancia que han nacido de esta acción compañías como *The Museum Company* que se especializa en la producción y venta de reproducciones de obras y piezas de museos, entre las firmas que venden productos fuera del museo también encontramos la cadena británica de *Past Time* e incluso la firma española de Palacios y Museos del grupo ALDEASA.

La tienda es un elemento primordial ya que ha potenciado los ingresos de la Institución museística, un ejemplo de esto es la tienda del museo Metropolitan de Nueva York que registra ganancias de 11 millones de dólares anuales, además de los locales que esta institución tiene dentro de los centros comerciales no solamente en su país de origen sino

⁵ "Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui"

citado en Rivière (1993) pág. 91

hasta dentro de nuestro país, en las tiendas del Palacio de Hierro. Los cambios arquitectónicos son perceptibles entre las antiguas instituciones y las nuevas, de esta manera la tienda del museo del Prado solamente ocupa 250 m² y el Guggenheim Bilbao tiene tres plantas dentro del edificio.

Otra forma de “venta” que realiza el museo es el alquiler de salones, jardines, salas y en general de sus instalaciones a ciertos grupos u organizaciones al ser espacios grandiosos y dignos de ver gracias a su arquitectura y extraordinario diseño. Un ejemplo de esto es el Edificio Este de la *National Gallery Art* en Washigton obra del arquitecto M. Pei donde los prestigiosos corporativos pagan grandes cantidades por albergar un acto social o empresarial.

El **movimiento** es un concepto importante en el museo contemporáneo ya que mediante este se recoge visiblemente el itinerario creados por la instalación o la exhibición del lienzo, volumen, etc.

Fernández Alonso hace una división cultural de la evolución del museo en forma de sintetizar la información anteriormente descrita.

1. Concepción **Alejandrina**: es un centro científico y universal del saber.

2. Concepción **romana museum**, templo de las musas, es de carácter privado.

3. Concepción **renacentista**, el museo-colección y es el precedente directo del museo contemporáneo.

4. Concepción **ilustrada**, es un instrumento científico y de conservación de los testimonios del saber.

5. Concepción **revolucionaria**, el museo es público y es un aleccionador sociocultural.

6. Concepción del **siglo XX**, organizado, vivo y didáctico, con el antecedente del museo almacén.

7. Concepción **postmoderna**, espectáculo y autolegitimación del espectador.

8. Concepción **finisecular**, (impredecible futuro del museo) nacimiento de la multinacional museística.

2.6 Museología.

A partir del siglo veinte Estados Unidos promueve la concepción del museo como **una institución pública y social que desde sus inicios tiene como único fin la formación y disfrute del hombre**. Su función no debía ser otra que el beneficio público, se deja atrás con esto la mitificación del museo como templo y el carácter elitista del arte. Se especifica además que esta labor formativa debe de esparcirse más allá de los estudiosos y especialistas, el fin es que llegue a toda la sociedad. Los grupos desfavorecidos son los grupos a los que se plantea llegar en primera instancia, el diseño de estos espacios pretende que el conocimiento pueda ser asimilado fácilmente.

Mas tarde todos los museos americanos tendrían cursos, catálogos, programas, etc. Surgen así las primeras escuelas de arte, de esta manera se pasa “del arte para unos pocos al arte para todos” y un segundo lema que vendría más tarde “del arte mitificado, al arte formativo”.

La arquitectura toma un papel fundamental en este proceso ya que se relaciona directamente con la

obra; el contenido y el contenedor. Al principio esta arquitectura era una mezcla de estilos, así como el contenido era una mezcla de obras de diferentes estilos, etapas e importancia.

Las escuelas de arte se institucionalizan a lo largo del país, ya fueran en recintos privados o como anexo en las universidades, tenían diversos programas de especializaciones, en general había tres niveles, uno de carácter teórico que estudiaba obras, historia, normativas, reglas de estilo, etc. El segundo era documental y práctico se enseñaba arqueología y conservación, la tercera era el carácter expositivo. Entre algunos de los ejemplos que se encuentran en estas escuelas de arte encontramos la Street Hall Yale University, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, etc. En el año de 1974 la museología toma el rango de ciencia y se imparte en 170 universidades

Peter Vergo, analiza la museología como una nueva ciencia, considerando a los museos un objeto digno de estudio, además hace énfasis en la división de la vieja museología y la nueva museología señalando que la primera se refiere a los métodos del museo (sin considerar el propósito del museo) y a la segunda como el estado de inconformidad por la primera. André Desvallées, por otra parte define al museo como una institución en cambio continuo en su libro *La muséologie selon Georges Henri Riviére*.

Según Riviére las implicaciones son teóricas y prácticas, a nivel teórico la museología debe dar soluciones a los problemas prácticos que presenta la museografía.

La museografía es una escenificación efímera.

Enunciados de la nueva museología:

1. *La democracia cultural.*
2. *Un nuevo y triple paradigma: de la monodisciplinariedad a la pluridisciplinariedad, del público a la comunidad y del edificio al territorio.*
3. *La concienciación.*
4. *Un sistema abierto e interactivo.*
5. *Diálogo entre sujetos.*⁶

La democratización cultural se refiere que todos los grupos sociales tienen derecho a la preservación, valoración y difusión de su propia cultura. Dejando atrás el fenómeno que marcaba unas culturas sobre otras. La concienciación se refiere a la toma de “conciencia” de la comunidad sobre la importancia y el valor de su propia cultura. La creación de un sistema abierto e interactivo incluye la introducción de sistemas dinámicos dentro del museo; con esto se hace referencia a la introducción de patrimonio donado por la misma comunidad. El diálogo entre sujetos supone la participación de los miembros de la comunidad, estos puntos finalmente se ven reflejados en la exposición.

Como se ha mencionado anteriormente el museo tradicional se compone de un edificio más una colección más un público. El nuevo museo por el contrario es un territorio más un patrimonio, más una comunidad.

⁶ Fernández (1999), pág. 73.

3. La evolución de los edificios de exhibición en la Ciudad de México.

Los edificios destinados para la exhibición comienzan en la época prehispánica; en las Cartas de Relación de Hernán Cortés se describe la Casa de los Animales del Emperador Moctezuma, que era un espacio destinado a la contemplación de los animales e incluso de los humanos con algún rasgo físico peculiar. Esta casa tenía un patio de losa elaborado de tal manera que parecía un tablero de ajedrez, había dentro de ésta varias casas independientes. Poseía salas grandes con cajas que se encontraban llenas de amplias jaulas de madera donde se guardaban tigres, leones, lobos, zorras y otras especies de gatos.

Otra de las casas de animales de Moctezuma era el aviario, esta casa era menos glamorosa que el resto de las posesiones del emperador, estaba compuesta por un gran jardín con miradores de mármol y jaspe. Esta casa además daba albergue a dos grandes príncipes; tenía diez estanques de agua, dulce y salada, para las múltiples especies de aves que tenía. Entre cada estanque había caminos y miradores labrados para los paseos recreativos de Moctezuma. En esta casa se tenía un cuarto donde se tenían niños, mujeres y hombres albinos, pues el gusto del emperador no se quedaba en las diferentes especies sino en las particularidades humanas teniendo además una casa donde tenía, enanos, contrahechos, concordados y otras deformidades.

La costumbre de recolectar piezas en la Nueva España viene directamente de la Corona Española, es una acción de carácter ético más que estético. Se

puede decir que es una tradición que viene desde lo más alto del poder político para salvaguardar algo del pasado mexicano; para los conquistadores las piezas eran nuevas, exóticas y un producto de la idolatría, que lentamente se fueron fusionando con las ideas y representaciones españolas formando nuevas piezas resultado de un sincretismo histórico conteniendo un gran valor plástico. Que la Corona haya querido salvaguardar estos bienes se debe a un movimiento de carácter nacionalista que se dio a lo largo del continente Europeo. La creación del museo prehispánico no responde al deseo de tener uno, ya que esto representaría una exaltación a las antiguas tradiciones y a la religión que se quería ante todo suprimir.

El historiador y arqueólogo italiano Cavaliere Lorenzo Boturini de 1736-1742 comienza a reunir y coleccionar documentos de investigación para escribir la historia de los pueblos de América, *Catálogo del Museo Indiano*. El objeto de esta recopilación de información era la documentación de la aparición de la Virgen de Guadalupe¹. La colección constaba de aproximadamente 500 pinturas y manuscritos donde se encontraban artículos reunidos por Alva Ixtlilxochtli y por Sigüenza y Góngora. Boturini intentó insertar la palabra museo dentro de la mentalidad de la época bajo el nombre de **“Museo Indiano de la Virgen del Tepeyac”** donde se pretendía dar una versión unificadora sobre la conquista de México, con una visión de que lograba que los conquistadores y los

¹ Una investigación sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe se basa en la idea del museo o de las colecciones como un reforzador del pasado.

mexicas evangelizados fueran colocados a la par en la historia de la construcción de la Nueva España.

En el año de 1743 esta colección fue embargada por orden del virrey Antonio Bucareli y fueron guardados en la Real y Pontificia Universidad, estos papeles fueron la base de lo que hoy son los museos nacionales. Boturini fue encarcelado ya que no se permitía la posesión de manuscritos relativos a la historia de la Nueva España a extranjeros. Más adelante (1771-1779) Bucareli ordenó que todos los documentos antiguos que trataran sobre el pasado mexicano conservados en el Archivo del Virreinato se trasladaran a la Real Universidad.

Durante la primera mitad del siglo XVIII se tuvo la tendencia a degradar las ideas y los cultos indígenas; esto da como resultado que a principios de 1780 el jesuita Francisco Xavier Clavijero escribiera desde su exilio el libro *La Historia Antigua de México* donde propone la creación de un “museo no menos útil que curioso” donde se pretendería la conservación de los restos de la antigua patria para demostrar lo errado de estas teorías. Entre las funciones que desempeñaría el Museo Criollo se encontraba la recuperación y conservación del “otro-diferente”, con la finalidad de reconstruir una identidad patriótica o una **patria museable**.

“Yo espero que vosotros (autoridades de la Universidad”, que sois en esos países los custodios de las ciencias, tratareis de preservar los restos de la antigüedad de nuestra patria, formando en el magnífico edificio de vuestras reuniones, un museo no menos útil que curioso, en que recojan las estatuas antiguas que

*existan o que se vayan descubriendo en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otras preciosidades semejantes; las pinturas mexicanas esparcidas en diversos puntos, y sobre todo los manuscritos, tanto de los primeros misioneros y otros antiguos españoles, cuanto de los mismos indios, que existen en las librerías de algunos monasterios, de donde podían sacarse copias, antes de que los devore la polilla o por alguna desgracia se pierdan.”*²

3.1 El comienzo del museo en México; las artes contra y sobre las ciencias.

El museo mexicano tiene sus orígenes en tres factores, el patriotismo criollo, el naturalismo ilustrado borbónico de Carlos III y la necesidad occidental de redefinir el papel de las civilizaciones americanas dentro del marco filosófico e histórico europeo.

La primera galería de pintura en la Nueva España apareció en el año de 1782 resultado de la expulsión de los jesuitas. Los cuadros pertenecientes a esta orden y otros más adquiridos de donaciones de particulares formaron la pinacoteca que se instalaría en la Academia para que sirvieran al recreo del público.

En 1784 se funda por orden del monarca Carlos III la **Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos de México**, con la instauración de este cuerpo académico la Nueva España comenzaba a tener una producción artística reglamentada e instruida en las áreas de grabado, pintura, escultura y arquitectura. De esta manera dentro de la aristocracia española se

² Clavijero, “A la Universidad de estudios de México” en *Historia Antigua de México* citado en Rico Mansard, (2000) pág. 256-257.

comenzaba a promover la reunión de piezas en colecciones particulares.

Los cimientos en materia museística de lo que más adelante serían los museos científicos se dieron con el **Gabinete de Historia Natural**, mandado a construir en 1787-1790 por orden del rey Carlos III, en la búsqueda de una recuperación de los conocimientos científicos de la época completando los manuscritos y dibujos del Dr. Francisco Hernández, protomédico de Felipe II. La manera de acrecentar las piezas del gabinete consistía en que los “coleccionadores” debían juntar lo que encontraran notable dentro de los tres reinos de la naturaleza (animal, vegetal y mineral), guiándose por los estudios del Dr. Hernández. La aceptación de los vestigios dependía de la firma de cuatro profesores y el visto bueno del virrey, además los profesores tenían la tarea de describir, definir y nombrar a las plantas en español así como en cada dialecto del país.

La propuesta del virrey Gálvez fue aprobada y de esta manera el gabinete se localizó en la calle de Plateros #89; compuesto por 24 estantes, un jardín botánico; guardaba 17 osamentas de elefantes, maquinas de física y química, microscopios, imanes, barómetros, termómetros, matraces, etc. En el año de 1790 se abrió al público el Gabinete permitiendo la entrada a “toda persona decente”.

Este mismo año el Conde de Revillagigedo ordena reunir en la Universidad todos los objetos que se encontraran durante las excavaciones que se llevaron a cabo para nivelar la Plaza Mayor, estos objetos aumentaron la antigua colección de Boturini,

incluyéndose en ésta el Calendario Azteca que se colocó en la Catedral Metropolitana que se encontraba en construcción.

El destino de las piezas de la colección Boturini fue diverso; se sabe que después de la muerte de Boturini diferentes científicos utilizaron su material, entre los primeros se encuentra Mariano Fernández de Echeverría Veitia que era ayudante de Boturini. Antes del año de 1800 gran parte de la colección fue pertenencia de Antonio León y Gama y al padre José Antonio Pichardo, otra parte se incorporó a la colección Aubin-Goupil de la Biblioteca Nacional de París. El barón Alexander Von Humboldt compró en un remate en el año de 1803 algunos manuscritos de Antonio León y Gama pertenecientes a dicha colección. Esto se sabe gracias a las declaraciones del director de la Biblioteca Real de Berlín, Fiedrich Wilken que escribió en la historia de la biblioteca que el barón Alexander Von Humboldt había presentado una curiosa colección adquirida en el reino de la Nueva España. La colección estaba compuesta por trece fragmentos aztecas escritos en jeroglíficos en papel de fibra de agave mexicana y un códice en jeroglíficos similares. Actualmente el Museo Nacional de Antropología e Historia tiene 42 manuscritos de esta colección, otros se encuentran en la Biblioteca Nacional de México, entre los que se encuentran la famosa *Tira de la Peregrinación* y el *Código Boturini*.

En 1803 cuando Humboldt llegó a México tenía un mayor interés en la situación presente que en la historia prehispánica. Preparó una obra enciclopédica llamada *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva*

España que se publicó en 1809. Humboldt estaba familiarizado con la afamada colección ya que en esta obra cita el hecho de que Sigüenza y Góngora trató de penetrar las pirámides de Teotihuacan pensando que estaban huecas. En su diario de viaje hay notas sobre los documentos que pudo estudiar de dicha colección en las diferentes instituciones virreinales. Por medio de este escrito se sabe que existió un manuscrito de Boturini elaborado durante su estancia en la prisión.

Humboldt buscó el archivo Boturini primeramente siguiendo los informes de Clavijero en la Biblioteca de la Universidad pero solamente encontró copias recientes hechas en tinta. Más adelante contactó una cita para consultar el archivo del virrey Bucareli donde encontró la colección en la planta baja del palacio, en un cuarto muy húmedo las piezas se encontraban en muy malas condiciones siguiendo lamentablemente el camino de la colección de Sigüenza y Góngora, despedazada, robada, deteriorada y desatendida. Fue hasta el gobierno del conde de Revillagigedo que los papeles se desplazaron para evitar que se pudrieran, así que los códices se movieron junto con papeles que no tenían gran valor. Ante esta situación Humboldt sugirió que se mandaran las piezas valiosas a Madrid donde podrían ser vendidos. Todos los escritos se encontraban numerados y algunos con notas, lo cual representaba un ordenamiento anterior que se había perdido en el momento que él consultó los lastimeros restos de la colección.

Las conclusiones a las que llegó Humboldt fueron que: los indígenas eran personas muy cultas, capaces de aprender nuevos métodos de comunicación,

admiraba el trabajo de recopilación del pasado guardado en grandes y voluminosos libros al mismo tiempo de que calificaba a los españoles de la Nueva España como bárbaros. Humboldt publicó parte del material en su obra *“Vues pittoresques des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l’Amérique”* donde muestra parte de las riquezas del Museo Histórico Indiano de Boturini. Otra parte de los códices fue presentada en la obra de Lord Edward King Kingsborough, *Antiquities of Mexico*.

En el reinado de Carlos IV se intentó seguir las investigaciones, excavaciones y compilaciones acerca de los orígenes de México. Para llevar esta tarea a cabo se creó la **Junta de Antigüedades**; esta funcionó de 1808 a 1813 siendo interrumpida su labor por la Independencia de México. El **Museo de las Antigüedades** comienza a funcionar en 1821 la exacerbación de el México prehispánico era palpable los criollos y mestizos eran los herederos directos de esta antigua historia y con la reciente independencia nació un **indigenismo museográfico** que sería los cimientos del Museo Nacional.

Una de las piezas más polémicas fue la Coatlicue, desde su descubrimiento ésta fue otorgada a la Universidad Pontificia de México para su estudio, los investigadores la mantuvieron guardada para su investigación ya que la consideraban indigna de aparecer junto a las réplicas de las estatuas griegas y romanas que se tenían en el patio de la Universidad. Solamente algunos estudiosos pudieron conocer el vestigio entre ellos se encontraba, Humboldt (que

inclusive pidió que se exhibiera) y William Bullock que al verla en 1823 dijo:

“Mientras estuvo expuesta en el patio de la universidad, se vio este atestado de gente, la mayoría de la cual puso de manifiesto su más decidido desprecio y cólera. Sin embargo, no lo expresaron así todos los indios. Con atención observé sus semblantes; ninguna sonrisa se les escapó ni inclusive una palabra, todo era silencio y atención. En respuesta a una chanza de alguno de los estudiantes un anciano expresó: “Es verdad que ahora tenemos tres dioses españoles muy buenos; pero aun así debería habernos permitido guardar algunos cuantos de los pertenecientes a nuestros antepasados”. Fui informado que durante la noche habían sido colocadas sobre la figura algunas coronas de flores que los nativos, sin ser vistos, habían robado y ofrendado con ese fin a la diosa, lo que prueba que pese a la extremada diligencia del clero español durante trescientos años, todavía quedan algunas máculas de superstición pagana entre los descendientes de los habitantes originales. En una semana el molde estuvo terminado y la diosa fue depositada en su lugar de enterramiento y escondida así a la profana mirada del vulgo.”³

Cuando Bullock salió de México, la Coatlicue se retiró del público, sin embargo, se elaboró una copia que se exhibió en el *Egyptian Hall* de Picadilly en Londres en el año de 1824, esa fue la primera exposición del México antiguo a nivel internacional. La pieza de la Coatlicue da muestra del poder que tenía la Iglesia Católica sobre la exposición de las piezas,

³ Morales (1994), pág. 235.

cuando en el otro lado del continente se exhibía a todos los ojos que sintieran curiosidad o deseos de admirar una copia, en México se enterraba el original para evitar que los indígenas le rindieran culto a la antigua deidad.

Alamán fue un impulsor del desarrollo del museo en México y una vez realizada la exposición mexicana en Londres y habiendo tenido éxito se exploró la idea de contar con un recinto museístico en el país. Todo marchaba viento en popa solamente faltaba el espacio donde se guardarían las piezas; con respecto a este tema se discutieron varios espacios, el primero en el que se pensó fueron las salas de la cárcel en el Palacio Nacional, más adelante solió el nombre del Excolegio Jesuita de San Pedro y San Pablo e incluso el edificio de la ex – Inquisición, ninguno de éstos espacios fue aprobado pero no por esto se dejó de llevar a cabo la declaración del Museo Nacional más adelante.

Lucas Alamán en 1823 organizó el Museo de Antigüedades y de Historia Natural el cual en el año de **1825** fue nombrado **Museo Nacional** bajo la aprobación del presidente Guadalupe Victoria donde se dio la orden al rector de la Universidad de: *...que con las antigüedades que se han extraído de la Isla de los Sacrificios y otras que existían en esta capital se forme un Museo Nacional y que a este fin se destine uno de los salones de la Universidad, erogándose por cuenta del gobierno Supremo los gastos necesarios para estantes, cerraduras, custodio del Museo etc..*⁴. Las piezas que conformaban el museo eran de la época virreinal y de la prehispánica. Referirnos a un decreto

⁴ Castillo Ledón, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. citado en Morales (1994), pág. 175.

presidencial por medio del cual se introduce el primer museo en un país recientemente independizado; es un indicador de que en México se retomaron conceptos occidentales para la propagación de su cultura, que incidirán en las prácticas sociales de sus habitantes.

Alamán fue el mayor partidario de la conservación de antigüedades mexicanas en el reciente México independiente, su política fue conservadora y tenía una continuidad con la política de Clavijero sobre “La Patria Museable”. El proceso museológico comenzó con los decretos presidenciales del 1825 y del 20 de abril de 1831 donde los objetos idolátricos formaban parte de una colección sobre la memoria colectiva, donde los liberales-conservadores, federalistas-centralistas a lo largo del tiempo formaron una tradición cultural e ideológica que más adelante sería acogida por los pensadores revolucionarios. El Museo Nacional se convirtió en el escenario historiográfico y simbólico de los cambios políticos del país. Nace en esta fecha el papel del **conservador** que es el encargado de la conservación de las antigüedades mexicanas, siendo esto una obligación nacional ineludible.

En el año de 1826 el Museo Nacional poseía un reglamento interno⁵; éste en sus artículos 5° y 6° indica “a nadie se permitirá tocar, ni menos remover del lugar que ocupa ninguna de las piezas” y en el 8° “nada podrá sacarse del edificio sin orden por escrito del Excmo. S. Presidente”. Estas restricciones según el Dr. Luís Gerardo Morales jugaban con el simbolismo entre la vida y la muerte, donde la vida eterna sería

destinada a las piezas inmaculadas y la muerte a las personas que pasaban frente a ellas.

En este reglamento también se establecen las obligaciones de los profesores como “*conservar bajo responsabilidad los objetos de su ramo*”; “*clasificarlos y arreglarlos, adquiriendo el conocimiento necesario de ellos para dar oportunamente su explicación*” y, por último, “*mantenerlos con aseo*”. Un año más tarde se publicó el Primer Catálogo del Museo Nacional donde se afirmaba que “*la curiosidad universal por las antigüedades mexicanas se ha aumentado mucho en todo el mundo después que los heroicos esfuerzos de la nación la colocaron en el rango que le corresponde.*”

Otra de las figuras que tenían sus obligaciones dispuestas bajo un reglamento eran los “**celadores**” que bajo el Reglamento para la Servidumbre del Museo Nacional de México tenían que cuidar que los mozos fueran correctos y limpios en sus personas además de guardar la mayor urbanidad en el trato con los visitantes; tenían prohibido hablar entre ellos y con el público. El público tenía que obedecer las indicaciones de los mozos, guardar orden durante la visita y siempre caminar sobre el lado derecho.

Los reglamentos acerca del comportamiento de los investigadores, mozos, visitantes, etc. Son resultado del pensamiento de la época que indicaba que el comportamiento adecuado dentro del museo consistía en el silencio público y el dominio de la mirada sobre el tacto.

Este mismo año el comerciante George Lyon deja un testimonio en *Residencia en México, 1826* que señala la desaparición de las piezas resultado del antes

⁵ Ver anexo 1.

mencionado “yugo católico” hacia las piezas del mundo prehispánico: “2 de octubre. Visité la Universidad, donde se está formando un incipiente museo de antigüedades, pero que aún no estaba abierto al público.[...]En un rincón del mismo patio, tras un biombo de tablonés, se hallan las estatuas de la diosa de la guerra y algunos ídolos inferiores, y la celebrada piedra de los sacrificios [...], presentada en forma embellecida por Mr. Bullock. La gran piedra del calendario es una pieza de admirable destreza humana, y esta incrustada en una pared de la Catedral, donde se puede asegurar su conservación. Tuve la fortuna de hacerme de excelentes modelos en cera de esta, de la diosa y de la piedra de los sacrificios, y hubiera también pedido la de la monstruosa diosa serpiente que vi en Picadilly, con la pobre víctima asomándose por su espaciosa garganta; pero el hecho es que la estatua original no se encuentra por ninguna parte, excepto en la exhibición de pinturas de Mr. Bullock”.⁶

Hay que recordar que el museo decimonónico europeo tenía dos líneas a seguir; lo **real histórico** que comprende las evidencias del pasado y lo **bello y lo único** que afirma la posición estética de la época que sigue los cánones clásicos determinados por los estilos pictóricos y escultóricos. Este enfoque trataba de construir un objetivismo científico resultado del pensamiento positivista de la época. Según Luis Gerardo Morales hasta la aparición de estos preceptos positivistas el museo mexicano se forjó como tal.

¹⁷ Morales (1994), pág. 236.

Entre las declaraciones de los visitantes de época encontramos en el año de 1827 la que se publicó en el periódico El Sol escrita por Rosa Isídica donde narró que era una pena tener piezas de gran calidad como la estatua monumental que se encontraba en la Plaza Mayor que dentro de la Universidad se encontraba sobre un pedestal ya vencido por el peso de la misma, más adelante narra de su experiencia al subir al primer piso donde se encontraba el museo: “[...] En el momento que puse los pies en este establecimiento, me ocuparon los objetos de lástima, de vergüenza y de risa, porque vi obras de mérito degradadas, unidas a cosas miserables y ridículas con colocación y tono de importancia. Pero lo que más me aturdió fue ver el baturrillo y mezcla con que están interpoladas las piezas de Museo con las de los tres reinos de la Historia Natura, y otras inconexas a todo. Tales son los muñecos de trapo, las minas y los pajaritos de cera, cuyas obras estarían mejoren una mesa del portal de Mercaderes o en un nacimiento de nochebuena, que no en un Gabinete de Historia o Museo.[...] hay mucho que decir y remediar en un establecimiento de donde salen los que lo visitan, con la misma ignorancia que entraron en él, porque ni las obras de la antigüedad tienen explicaciones, ni allí hay un inteligente a quien preguntarlas. [...] Tales establecimientos son para la instrucción; mas en este, maldita la que se logra. [...]”⁷.

En el año de 1843 Madame Calderón de la Barca expresó en su publicación *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país* escribió: “[...]”

⁷ Isídica Rosa citada en Morales (1994). págs. 239-241.

El Museo, establecido en la misma Universidad, que ve a uno de los lados del Palacio, en la plaza llamada del Volador, contiene muchas obras raras y valiosas, profusión de curiosas antigüedades indias; pero muy mal dispuestas.[...] El Museo, de preferencia, en el que, debido a la falta de orden y de una clasificación de las antigüedades, y en el modo en que yacen amontonadas en los diferentes salones de la Universidad, no parecen a primera vista, dignas de llamar mucho la atención, pero que suben de mérito cuanto más conocidas.[...] el Museo no es digno de un país que parece destinado por la naturaleza a convertirse en un gran emporio de todas las ciencias naturales [...].”⁸

El espíritu de la época respondía a la cientificidad por estas razones el catálogo defendía la investigación sobre las antigüedades ya que sostenía que éstas eran el hilo conductor de la historia de México que se encontraba cubierta por tinieblas y la colección que años antes se encontraba en la Universidad Pontificia seguía al alcance del público que pertenecía a varias clases sociales.

La situación política mexicana favoreció el crecimiento y auge de la **Academia Nacional de San Carlos**; en el gobierno de Santa Ana, 1843, se decretó que las rentas de la Lotería servirían como apoyo económico a la Academia Nacional de San Carlos, de esta manera se obtuvo el edificio donde se encontraba y predios adyacentes además de obtener una cultura estética más europeizada gracias a las becas y a los nuevos maestros traídos del extranjero.

⁸ Calderón de la Barca (1967), págs. 45-46.

Las primeras exposiciones temporales tuvieron lugar entre los años de 1849-1858 San Carlos se encontraba en una de sus mejores épocas, las artes se encontraban favorecidas por encima de las ciencias. “Mientras los liberales clamaban inútilmente por un mayor incremento de las instituciones científicas, la Academia nadaba en la abundancia...la protección que se la ha dispensado y los auxilios con que se le ha acudido, merecen en nombre de regios...”⁹

Sin embargo esta producción estética tenía casi un tema único de representación: lo religioso, esto fue resultado de la falta de una identidad patria. Después de la derrota de 1847 la fe católica llenó el vacío de las derrotas de México. Lo prehispánico no se consideraba estético sino un puente entre la historia perdida de México y el futuro político.

Más adelante con la Ley de Nacionalización; San Carlos aumentaba su colección religiosa, donde el público solamente podía tener acceso a las obras a través de exposiciones especiales.

En el año de 1856 se estableció la **Inspección General de Monumentos Arqueológicos**, donde se acordaba la protección y cuidado ya no solo de los objetos antiguos y colecciones prehispánicas sino de las ruinas históricas así como de los monumentos.

3.2 El Museo Nacional abandona la Real Universidad y se convierte en la casa de los símbolos patrios.

⁹ Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano, Época Moderna y Contemporánea*, citada en Rico Mansard (2000), pág. 102.

Con la llegada del Segundo Imperio la situación cambió para la Academia que se vio empobrecida y disminuida, por el contrario el Museo Nacional recibió apoyo de un gobierno que resultó más liberal que lo que hubieran querido los grupos conservadores que lo colocaron en el poder. Sin embargo no todo fue pérdida para San Carlos ya que se apoyó a las obras de autores mexicanos. El primero en exponer fue Juan Cordero, nacido en Puebla 1824, esta exposición abrió las puertas a una nueva visión de la Academia donde lo nuevo mexicano se unía a su pasado colonial y la sala donde se exponía al pintor permanecía abierta y sin costo al público. Así mismo se comenzaron a elaborar por órdenes del emperador retratos de los emperadores, Agustín de Iturbide, Miguel Hidalgo y Morelos. La historia e identidad mexicana se empezaba a forjar.

El archiduque Maximiliano en 1865 publica un decreto donde se consignaba a la Casa de Moneda como sede del Museo Nacional, debido a que la colección ex – Boturini había crecido demasiado y la Universidad no contaba con el espacio suficiente además del creciente interés en el aumento de objetos coleccionados. La función del nuevo museo sería aumentar la conciencia sobre la importancia del museo en el país. El decreto del 22 de enero de 1866 indica que el gobierno monárquico sería el encargado de todos los gastos de instalación, conservación y fomento del museo. Esta premisa pone de manifiesto la preocupación de Maximiliano no solo por el pasado indígena sino por su presente que; gracias a las leyes del 5 de julio y 15 de septiembre restituían los derechos

de los indígenas. El interés del emperador por la arqueología es una especie de adaptación a las antiguas tradiciones.

Este decreto además mencionaba que el Museo se dividiría en tres departamentos: el de Historia Natural, el de Arqueología e Historia y la Biblioteca. El cargo del Director del Museo Nacional sería designado por el Ministro de Instrucción Pública y Cultos; los departamentos estarían a cargo de Conservadores nombrados también por el ministro. Esta ley también indicaba el contenido de cada departamento; de esta manera la Biblioteca estaría formada por los libros de la Universidad y de los exconventos.

A partir del año de 1867 el Museo Nacional recibe un fuerte apoyo por parte de los gobiernos de Juárez, Lerdo y Porfirio Díaz. Juárez hace del museo una sede de la educación positivista y se organizan las colecciones, nombra a su amigo Ramón I. Alcaraz como director del Museo Nacional y además de la **Escuela Nacional de Bellas Artes**, esta fue la única ocasión que el arte y lo científico se encontraron unidas en una misma administración y abiertas a todo el público. En esta época hubo un intento de abrir un *Museo Artístico de las Américas* pero la situación del país no lo permitió.

La Casa de Moneda se encontraba en el mismo cuadro que el Palacio Nacional en ella se tenían las habitaciones de los ministros y los empleados ocupados en el manejo y las compras de oro y plata bajo el reinado de Felipe V, más adelante se ocupó este espacio para las oficinas del Palacio de Justicia y después el Museo en 1868.

Este cambio de residencia implicó la construcción de grandes salones que permitían una buena ventilación asimismo de aparadores y pisos de madera. En esta época se encontraban abiertos al público nueve salones, las tareas del director del museo y sus investigadores consistían en la clasificación de los objetos, además había un **colector** que se dedicaba a recorrer la República Mexicana en la búsqueda de nuevos objetos y antigüedades. El Museo Nacional no tenía un gran acervo en este sentido, los museos de Europa e incluso algunos coleccionistas particulares poseían más piezas mexicanas que éste.

La Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal de 1869 en su capítulo segundo al hablar de la instrucción secundaria; consideraba dentro de los establecimientos dedicados a la instrucción el Museo de Historia Natural y de Antigüedades, la Biblioteca y el Jardín Botánico; más adelante en 1877 comienza a circular la publicación **Anales del Museo Nacional** gracias a ésta se comenzó a difundir la historia del México prehispánico, sin embargo no se contaba aún con un catálogo de las piezas ni con los fondos necesarios; en esta etapa México avanzaba en materia historiográfica sin embargo no en su museografía.

En 1880 el Museo Nacional contaba con 4 secciones: historia natural, antigüedades, objetos históricos y artísticos uniéndose a la última la Escuela de Bellas Artes; sin embargo seguía sin los fondos necesarios para su correcto funcionamiento, un ejemplo de esto fue el hallazgo de la piedra de Tláloc que se halló en el atrio sur-este de la Catedral donde se expuso unos

días y al no tener los recursos para trasladarla al museo se volvió a enterrar.

El primer catálogo se publicó en 1882 *Catálogo de las colecciones histórica y arqueológica del Museo* y 5 años más adelante se abrió la sala llamada **"Galería de monolitos"** la museología mexicana avanzaba entonces sobre el pensamiento católico. En el año de 1884 Désiré Charnay expresó sobre el Museo Nacional de México: *"propiamente dicho, no es rico, o a lo menos lo que se ve ni tiene nada de particular. [...]Verdad es que me han dicho que el museo no está en orden, que no hay nada clasificado, que falta espacio, y que hay muchísimas cajas llenas de objetos preciosos que más adelante ofrecerán sus tesoros a la pública contemplación"*.



16. Patio del Museo Nacional en 1880.

En 1883 resultado de la filosofía positivista, que buscaba "la explicación del mundo según los métodos de las ciencias modernas", se dio un fuerte impulso a las colecciones de historia geología, paleontología, botánica y zoología, varias de las piezas reunidas por comisiones, como la Comisión Geográfico Exploradora, se utilizaron en las Exposiciones Universales. Como consecuencia de este coleccionismo se estableció en la zona de Tacubaya un **Museo de Historia Natural**, que se conocía como el **Museo de Tacubaya**, más

adelante con la construcción del observatorio en esta zona durante el gobierno de Díaz, la colección se trasladó al Chopo.

En 1887 el Director del Museo Nacional Mexicano, Jesús Sánchez, declaró sobre las reformas museográficas que se llevaron a cabo hasta entonces: *“ha sido hacer del Museo Nacional una Escuela popular de enseñanza objetiva, tanto más útil cuanto que en ella recibirá instrucción principalmente la multitud de personas que no adquieren en las escuelas los beneficios de la enseñanza”* en estas fechas el Museo contaba con tres departamentos el de Historia Natural, el de Arqueología e Historia y la Biblioteca.

3.3 El espacio museable.

El primer edificio construido ex profeso para las exposiciones se encontró dentro del **Instituto Geológico Nacional** que se comenzó a erigir en el año de 1888 para inaugurarse en 1904. Este edificio era considerado de gran belleza como lo reconocen los observadores internacionales: *“El edificio del Instituto Geológico Nacional de México, establecido en la 5ª calle de Ciprés, frente a la Alameda de Santa María, será cuando se termine este año uno de los mejores edificios del mundo destinados enteramente a objetos geológicos, pues otros países, por regla general, tienen edificios viejos construidos para diversos usos y ligeramente reformados... México irá a la vanguardia del mundo entero, en este particular.”*¹⁰



17. Instituto Geológico Nacional.

Por otro lado el Museo Nacional en 1895 tenía tres departamentos; Arqueología dividida en dos la Galería de Monolitos y la sección de Cerámica, Reproducciones y Piezas Diversas, el Departamento de Historia Natural y el Departamento de Historia de México con una pequeña sección de Antropología y Etnografía.

El edificio estaba dividido en tres secciones la planta baja, el entresuelo y la planta alta. En la Planta Baja se encontraba el departamento de Arqueología. En contraposición a la entrada cruzando el patio se encontraba la gran puerta de acceso a la Galería de Monolitos, donde se localizaban 350 piezas colocadas sobre pedestales, ménsulas y rinconeros. Las piezas ya se encontraban numeradas de acuerdo al catálogo.

Saliendo de la Galería de Monolitos se encontraba la sala de Cerámica esta se encontraba comprendida por varias secciones. La *Sala I* que contenía pinturas indígenas en papel de maguey y pinturas al óleo de zonas arqueológicas. La *Sala II* o de las columnas con fotografías de las zonas prehispánicas y vaciados de yeso. La *Sala III* fotografías de la Quemada, dibujos a lápiz y acuarela y en el centro dos escaparates donde se encontraban piezas de barro y piedra. *Sala IV* más fotografías y dibujos, *Sala V* con armas indígenas, *Sala*

¹⁰ Pérez Rojas Lucía citada en Rico Mansard (2000), pág. 145.

VI el carruaje de Maximiliano de Austria y la Sala VII con 2 carruajes el de Maximiliano y el de Benito Juárez.

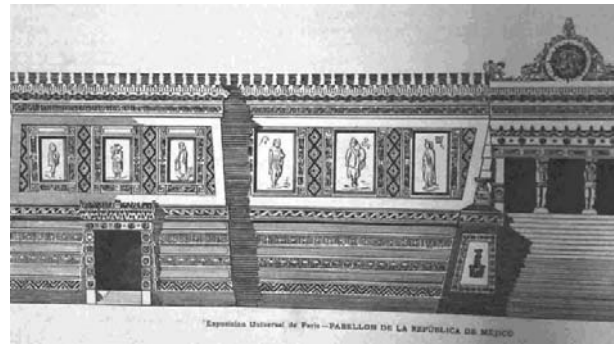
En el Entresuelo subiendo las escaleras a la izquierda se encontraba la dirección y secretaría del museo, en la puerta del fondo la imprenta, junto a esta las instalaciones de Anatomía comparada, Teratología o monstruosidades, botánica y zoología. En la planta alta se encontraban los departamentos de Historia Patria e Historia Natural y la sección de Antropología y Etnografía.

El departamento de Historia Patria exhibía en su sala I los retratos de los franciscanos ilustres en la historia de México, en la sala II los virreyes, sala III objetos de la época colonial, sala IV copias de códices, sala V objetos de la independencia.

El museo mexicano del siglo XIX puede definirse como un espacio sin museografía donde se guardaban múltiples objetos de distinta índole una especie de "rarothea". Comenzando el siglo XX México se vio envuelto en una corriente nacionalista que pretendía reforzar la identidad mexicana a nivel internacional. Estas ideas se reflejaron en las colecciones expuestas en la sala de Historia Patria del Museo Nacional ya que se pretendía sacralizar el pasado, de esta manera el mito se hizo objetivo.

La exaltación de los sentimientos nacionales se encontraba en boga, los temas europeos se comenzaban a dejar atrás para dar espacio a una etapa donde el mito y el culto al héroe mexicano tomaba importancia. Este entusiasmo se exportó participando en las **Exposiciones Universales**: Filadelfia 1876, Nueva Orleáns 1884, Paris 1889, Cuarto Centenario del

Descubrimiento de América, Madrid 1892, Colombina de Chicago 1893, Paris 1900, Búffalo 1901, Saint Louis 1904, etc. Las Exposiciones Universales lograron que se tuviera un contacto directo con otras asociaciones expositivas logrando una mezcla que favoreció la actividad expositiva en México. La mexicanidad se exaltó a través de las piezas del Calendario Azteca, la Piedra de Tizoc, el Chac Mool y el museo efímero o pabellón azteca.



18. Pabellón Mexicano

Entre los años de 1887 y 1911 el Museo Nacional deja su carácter de bodega de lo raro para convertirse un verdadero museo prehispánico del liberalismo político, ahora era un "templo laico de los nuevos saberes" y cambia su nombre por el de **Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología**.

Con las piezas de la colección que poseía el Museo Nacional y las del Museo de Tacubaya por decreto presidencial se creó en 1910 el **Museo Nacional de Historia Natural**, que se localizaba en lo que hoy es el Museo Universitario del Chopo.



19. Museo Nacional de Historia Natural

También a principios del siglo XX, 1904, se pensó en volver a cambiar la sede del Museo Nacional. Jesús Galindo y Villa elaboró una lista de los espacios necesarios para la correcta instalación del Museo:

I. Una sala destinada a la Conquista, 1517 a 1521.

II. Una galería dividida en cuatro departamentos destinados a la Dominación española, 1521 a 1821.

a) Siglo XVI

b) Siglo XVII

c) Siglo XVIII

d) Siglo XIX

III. Una sala destinada a la Independencia, 1810 a 1821.

IV. Una galería dividida en ocho departamentos destinados a México Independiente (...)

V. Galería y salas diversas.

a) Una sala de Cartografía.

b) Una galería dividida en tres departamentos:

El 1° a gobernantes de México durante la dominación española, 1521 a 1821.

El 2° a gobernantes de México desde la Independencia.

El 3° a otros personajes ilustres.

c) Una sala para numismática.

d) Una sala para Heráldica.

e) Una galería dividida en dos departamentos destinados:

El 1° a indumentaria.

El 2° a muebles útiles y enseres.

g) Una galería para carruajes.¹¹

El cambio del museo no se llevó a cabo y éste siguió irguiéndose en la calle de Moneda, sin embargo se realizó un intento por representar los sucesos más significativos en la historia patria.

El siglo XX comenzó con una fuerte demanda hacia la conservación de piezas y monumentos; el último intento que se había elaborado databa del año de 1856 con la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos. Ante la falta de organismos protectores de los bienes de la nación, las quejas se hicieron públicas a través de los periódicos de la época Porfiriana, tal es el caso del *Imparcial*, que el día 21 de junio de 1901 publicó:

“LOS TEMPLOS COMO OBRA DE ARTE, debe cuidarlos el gobierno.

Todo el que haya recorrido, aunque sea rápidamente, el territorio de la República, se habrá fijado en la multitud de monumentos que se encuentran sembrados por todas partes, ya sean simplemente naturales o bien obra del hombre...En suma esas cosas que pertenecen a la nación por el dominio legal que tiene sobre ellas, le tocan como depositaria que es de la cultura, de la historia y del carácter del pueblo... Y esto que decimos de las composturas, lo decimos con mayor razón de las reparaciones, y con mucha mayor justicia de la dispersión de cuadros, esculturas,

¹¹ Citado en Rico Mansard (2000) pág. 221.

*telas y demás tesoros artísticos. Bastaría para esto creemos, un simple acuerdo, como que se trata sólo de determinar la manera de administrar los bienes nacionales... Es una muestra de piedad artística, de piedad histórica, de piedad patriótica, salvar esos monumentos, que la incuria y las guerras de los pasados tiempos hicieron descuidar. Porque al fin, ¿qué sería del presente sin el pasado? ¿qué sería nuestra personalidad sin la personalidad de los hombres que nos precedieron, y sin la existencia de las cosas que nos dejaron?*¹²

En 1903 la tarea de los conservadores sufrió una transformación; al querer instruir a sus sucesores se comenzaron “clases” para algunos jóvenes pensionados por el gobierno, de esta manera los conservadores se convirtieron en profesores. Las clases se desprendieron del museo en el año de 1916 formando la **Escuela Nacional de Altos Estudios**.

3.4 La Patria Museable

Porfirio Díaz fue un habitual asistente al museo donde ahora se enfatizaba además del pasado prehispánico a los héroes de la Independencia, la guerra contra Estados Unidos en 1847, Juárez, la Constitución de 1857 y la lucha contra los franceses. El poder se manifestaba por medio del control del pasado donde por medio de retratos y los restos mortales de héroes; la tarea del museo consistía en la integración del mundo prehispánico con el actual criollo mestizo.



20. El descubrimiento del pulque. José María Obregón, 1869.

El museo se dividió en dos áreas en 1909 el **Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología** que se quedó en el edificio de Moneda, y el **Museo de Historia Natural** que se instaló en un edificio de hierro de estilo *art nouveau*, tabique prensado y cristales ubicado en la primera calle del Chopo, el cual fue fuertemente criticado ya que las altas temperaturas y la luz deterioraban los ejemplares, además se proponía tener al lado del Museo de Historia Natural un Jardín Zoológico Botánico y se pensaba en Chapultepec como el lugar propicio para esto.

A pesar de las críticas y de los inconvenientes que poseía el “Palacio de Cristal”, Genaro García, director de la institución, optó por el traslado de las colecciones defendiendo esta nueva sede por ser el único edificio disponible, haber sido diseñado en principio para alojar colecciones minerales y no se tenían que hacer gastos de adaptaciones solamente los gastos de la traslación e instalación.

Llegado el momento de la mudanza el edificio del Chopo se encontraba ocupado por la exposición japonesa conmemorativa del Centenario, por lo que las piezas fueron trasladadas a la calle de Santa Inés #5 donde se quedaron varios años. Una vez más en la

¹² El Imparcial, citado en Rico Mansard (2000), pág. 94-

Ciudad de México, a casi un siglo de haber comenzado la actividad museística, las piezas quedaban arrinconadas en una bodega exponiéndose al deterioro del tiempo.

Entre las acciones que Genaro García llevó a cabo encontramos la publicación del Tercer Reglamento del Museo Nacional, este se definía como el encargado de *“la recolección, conservación y exhibición de los objetos relativos a la Historia, Arqueología, Etnología y Arte Industrial Retrospectivo de México y el estudio y la enseñanza de estas materias”*¹³

El gobierno porfirista se interesó en el progreso en materia museística, en los años de 1905-1906 se crearon partidas especiales en el presupuesto de egresos para la construcción de un edificio diseñado específicamente para el Museo Nacional. El edificio se localizaría enfrente de la Alameda Central, lamentablemente al estallar la Revolución el proyecto fue cancelado. Más adelante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes aprobaron una ley donde se establecía que estas instituciones estarían a cargo de las instituciones museísticas.

Las artes plásticas cobraron importancia en esta época como un elemento secundario que sustentaba la museografía historicista. El arte conocido como nacional salió del caballete para instaurarse en edificios y muros convirtiéndose en un **arte popular**.

Como resultado del bienestar económico del país se comenzaron a promover las llamadas **colecciones comerciales**. Esta idea no nació directamente en el porfiriato, Lucas Alamán intentó fomentar este tipo de

colecciones en los años treinta, pero fue hasta el año de 1908 que se logra fundar el **Museo Tecnológico Industrial** que se ubicó en la nave de la iglesia del exconvento de Betlemitas, en Tacuba. Este nuevo museo guardaba calzado, sombreros, telas, reatas, canastas, loza, hilados, etc. Este museo no tuvo mucho éxito motivo por el cual se reestructuró en 1918 y se instaló en el Antiguo Pabellón Español, en la Av. Juárez #80 ahora bajo el nombre de **Museo Comercial**.

En esta época comenzaron a tener auge los museos particulares, éstos eran propiedad de personas acaudaladas que gustaban del coleccionismo, aunque algunos de estos museos podían ser solamente visitados por familiares y amigos del dueño hubo otros que se encontraban abiertos al público, tal es el caso de el **Museo de Armas Antiguas** de José G. de la Cortina localizado en la calle de Capuchinas 12. En la famosa “Casa Colorada” se ubicaba el **Museo de Pinturas**. El coronel José Mariano Sánchez y Mora, esconde del Peñasco también fue poseedor de un museo de antigüedades, historia natural, física, química y pintura. En 1885 Eugéne Boban inauguró su **Museo Científico**, en la calle de Violeta #6 en la colonia Guerrero, que contenía piezas prehispánicas y antigüedades de Egipto, Grecia, Roma y Perú además de 6 momias encontradas en el convento de Santo Domingo.

Con motivo del aniversario de la Independencia de México, el museo fue sede del *XVII Congreso Internacional de Americanistas*, esto dio pie a obras de remodelación como la construcción de un salón de

¹³ Mansard (2000), pág. 462.

conferencias, una biblioteca en la planta baja, se agrandó el departamento de Arqueología, Etnografía se trasladó al entresuelo, etc. El Museo Nacional estuvo fuertemente conectado con las celebraciones de El Primer Centenario de la Independencia, la celebración comenzó oficialmente el 2 de septiembre de 1910 con un desfile donde se representaron a los personajes de mayor relevancia en la historia del país, Moctezuma, caballeros tigre, Hernán Cortés, etc. Los museos que había en el país se llenaron de más piezas tales como la pila bautismal de Hidalgo, el traje de Morelos, etc.

Las casas de los héroes de la Independencia se convirtieron en espacios museográficos, tal fue el caso de la **Casa de Hidalgo** en el estado de Guanajuato, la **Casa de Morelos** en Ecatepec, la Capilla mandada a construir por Maximiliano en el **Cerro de las Campanas** en Querétaro. Además se realizaron investigaciones acerca de la casa de Benito Juárez en Gelatao, Oaxaca, la casa de Morelos en Morelia, Michoacán y de la Corregidora en Querétaro. Esto nos habla de que en esta época no era de gran relevancia la calidad de los espacios arquitectónicos en los espacios de exhibición sino el significado “patriótico-fetichista” que podían guardar algunas de las ruinas de los próceres de la patria.

En la Ciudad de México se realizaron exposiciones temporales para resaltar los valores históricos, estéticos, científicos y artísticos mexicanos a lo largo de toda la ciudad logrando que ésta se convirtiera en un gran museo, se encontraba el Museo Nacional recientemente remodelado, el Museo de Artillería, el de Geología, el Tecnológico Industrial, además de las

muestras en las escuelas de Bellas Artes, de Ingenieros, de Medicina, Preparatoria, la Normal de Profesoras, el Colegio Militar y el Consejo Superior de Salubridad, etc. Se encontraban además exposiciones de otros países como Japón que presentaba piezas de su industria. Este despliegue cultural tuvo su final cuando comenzaron los disturbios revolucionarios para más adelante volverse a retomar con el nuevo discurso museográfico que requeriría la nueva imagen patria.

Otro de los procesos museísticos que se vio interrumpido a consecuencia de los conflictos revolucionarios, además del proyecto de Díaz para el nuevo Museo Nacional, fue el **Museo de Artillería**, que recién remodelado para las fiestas del centenario; con sus nuevos salones con nombres de los héroes patrios como Hidalgo, Morelos, Guerrero y el llamado Departamento Exterior, cierra sus puertas al entrar Carranza y disponer la clausura del “perfectamente arreglado e instalado Museo” para trasladar sus piezas al Museo Nacional, cambiando las salas luminosas y espaciosas por un pequeño recoveco dentro de la sección de Arqueología.

3.5 Museografía mexicana.

A partir de 1913-1916, se comienza la primera museografía mexicana elaborada por el médico Alfonso Pruneda (rector de la Universidad) y el ingeniero de minas Jesús Galindo y Villa donde el principal motor es la objetividad y la veneración de la historia patria. Pruneda y Galindo critican la museografía porfiriana diciendo que es simplemente un “almacén de cosas viejas” y proponen un museo público basado en un

racionalismo científico y difusionismo boasiano¹⁴; aplicando una pedagogía patriótica, el museo como templo de la nación. Este pensamiento ligó el museo de la patria porfirista con el espíritu del nacionalismo revolucionario que buscaba una identidad histórica común.

Para Pruneda por museo se entendía una institución que se encargaba de guardar aquello que era de importancia para el hombre tanto artísticamente como científicamente. Divide las tareas del museo en dos: **fundamentales** y **accesorios**. Los fundamentales son aquellos sin los cuales el museo no puede existir, el guardado y preservación, fomento de la cultura y adelantos de la ciencia y el arte. Los accesorios consistían en la moralización de las masas y su diversión. En este período las instituciones encargadas de los museos se dividían en tres grandes ramas, los **nacionales**, a cargo de la nación como su nombre lo indica y generalmente se localizaban en las capitales de cada país. Los del **estado** se mantenían a expensas de una entidad federativa, los **municipales** que dependían directamente de las universidades y los que eran propiedad de corporaciones privadas o de **particulares**.

Pruneda propone un museo ideal en su artículo *Algunas consideraciones acerca de los museos*, publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (1913), donde en primera instancia se reúnen todos los objetos del dominio del

conocimiento humano, el segundo punto es que deben tener un **edificio hecho expreso** para este fin, la iluminación adecuada, buena ventilación para resguardar la salud del visitante, temperatura eficaz, que las entradas y salidas sean funcionales, amplitud de pasillos, existencia de bancas, el punto focal debía ser la correcta exposición clasificación y arreglo de los ejemplares, estantería apropiada, etiquetas explicativas, etc. Las ideas de recolección-conservación, investigación-docencia se deberían integrar a una cadena de funciones; de esta manera el museo servía para la educación pública y la investigación científica.

El Director del Museo en 1918, Luís Castillo Ledón, realizó adiciones y reformas al reglamento interno del museo donde aumenta un reglamento para la servidumbre indicando el comportamiento y obligaciones del conserje, el jefe de celadores y mozos, del portero, de los celadores, del peluquero, los mozos y demás servidumbre. En 1919 surgen nuevas reformas en este reglamento donde se dividía en departamentos; administrativo: compuesto por la dirección, secretaría y, consejería, los departamentos técnicos: antropología, arqueología, historia, etnografía aborígen, etnografía colonial y de la república; los departamentos auxiliares: biblioteca, traducciones, publicaciones, salón de conferencias, expendio de publicaciones, fotografías y vaciados, finalmente los talleres: fotografía, dibujo, modelado, imprenta, encuadernación, fotograbado y reparaciones. Se mencionaban las responsabilidades del director, así como de los profesores, jefes de departamento y

¹⁴ Término utilizado para los seguidores de la teoría museográfica del antropólogo alemán Franz Boas "el padre de la antropología americana", que se especializó en grupos siberianos, esquimales y americanos.

ayudantes; las actividades de las publicaciones del museo, de la biblioteca, el salón de conferencias y los talleres.

Para Galindo y Villa en su artículo *Museología: los museos y su doble función educativa e instructiva* en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* (1921) el éxito de la institución depende en lo completo y lo interesante de la obra expuesta. Se refería por “completa” a la instauración de copias, imitaciones, modelos, etc. que completen o aumenten la explicación de una pieza original. El “interés” venía del valor estimativo de la pieza, su importancia histórica; de esta manera el hacinamiento de objetos de la misma índole depreciaba su valía.



21. Galería de Monolitos, 1922.

Galindo dividía la manera de exponer en tres rubros; la **exposición sistemática** que era una clasificación estrictamente científica, el método era el eje rector, ésta era aprovechada por los investigadores, estudiantes e intelectuales. El **ordenar hechos y clasificar ideas** donde no hay un sistema de clasificación por familias, razas y variedades sino por ideas como la herencia, el mimetismo etc. este método podría ser utilizado sobre todo en los museos de historia natural. El último es la **separación de la**

obra científica donde las explicaciones de los ejemplares fueran accesibles a todo tipo de público.

Manuel Gamio fue otro de los intelectuales de época que expuso su interpretación sobre el museo donde éste debería poseer una política antropológica coherente y nacionalista cuyo objetivo principal fuera la justicia social. Entre estos años el Museo Nacional tuvo 10 directores, mas no por esto dejó de tener gran influencia en los procesos revolucionarios, ahora se unían a la colección objetos recientes; tal es el caso de los objetos antireeleccionistas de Madero como el estandarte de un grupo feminista llamado “Las Hijas de Cuauhtémoc”. Los objetos expuestos según Gamio debían ser una muestra fehaciente del conocimiento verdadero.

El templo-museo cobra importancia y el mito de veneración a la patria no permitía que el museo tuviera objetividad. La fotógrafa Anita Brenner recogió un relato de los años veinte donde esto se constata: *“El director del Museo Nacional relata que una vez vino un indio a decirle que en un cerro cercano a su pueblo yacía un valioso tesoro, uno de los muchos que, se dice, fueron ocultados a los voraces ojos de los españoles. El indio, que era muy viejo, le dijo que había venido a verlo aconsejado por el cura del pueblo. Dejó su nombre y dirección y se fue. Cuando el director visitó el pueblo en busca del viejo fue informado de que, en efecto, el hombre era del lugar pero había muerto dos años antes. La descripción que le hicieron del difunto correspondía con exactitud a la del hombre que lo había visitado en el museo. El viejo había sido carbonero. Los cerros en que solía cortar madera fueron explorados en*

*busca del supuesto escondrijo, pero nada se halló. El director contaba esa historia con verdadera satisfacción.*¹⁵

En este testimonio el mito y la realidad se unen; la realidad es vista desde dos ángulos, la visión museográfica del porfiriato se muestra vigente. Domina el conservadurismo patriótico en contraposición al futuro revolucionario.

José Montes de Oca en la publicación *Los Museos de la República Mexicana* (1923) describe que los en los museos mexicanos hay un atraso en materia museológica en relación a los avances que ha tenido a nivel internacional. Para esta fecha existen en la ciudad de México seis museos: El de Arqueología, Historia y Etnografía, el de Historia Natural, la Academia de Bellas Artes¹⁶, Instituto Geológico, el Comercial, el de la Dirección de Antropología.

En la Calle de Filomeno Mata #4 se inauguró el **Museo de la Dirección de Antropología**, compuesto por dos salones con objetos prehispánicos, coloniales y modernos, reproducciones de Teotihuacan, Uxmal, etc. El **Museo de Churubusco** localizado en la iglesia y convento del mismo nombre cobró fama el 20 de agosto de 1847 cuando el ejército mexicano se refugió de las fuerzas armadas americanas. Más adelante éste se dio cabida al hospital militar de enfermedades contagiosas para finalmente destinarse a dar cabida a un museo histórico dependiente de la Dirección de Antropología. El museo se instaló en lo que antes fuera la biblioteca guardando litografías del

¹⁵ Morales (1994) pág. 277.

convento, retratos de personajes que participaron en la intervención americana, colección de armas, etc. **El Museo Guadalupano** se localizaba en la Villa de Guadalupe Hidalgo, este era propiedad de Don Ángel Vivanco Estévez que agrupó todo lo concerniente a la Virgen de Guadalupe.

Fuera de la Ciudad de México en el resto del país había ocho museos: el Arqueológico de Teotihuacan, el de Arte Colonial en Tepotzotlán, del Estado de Jalisco, el Michoacano, el de Querétaro, el de Guanajuato, el Oaxaqueño y el Yucateco.

El Museo Arqueológico de Teotihuacan se encontraba en la zona arqueológica del mismo nombre, estaba dividido en tres secciones una prehispánica, otra colonial y otra para la época contemporánea. **El Museo de Arte Colonial en Tepotzotlán** incluía la iglesia y el seminario de esta población, este inició sus actividades como una iniciativa de los padres de la Compañía de Jesús. **El Museo del Estado de Jalisco** localizado en Guadalajara, Jalisco en la calle del Liceo #60 es una construcción del siglo XVII que era el colegio del seminario se inauguró como museo el 10 de noviembre de 1918. Su colección era etnográfica y de bellas artes.

El Museo Michoacano causó una mayor admiración entre los estados de México, fundado en 1866 en el Colegio de San Nicolás hasta el año de 1889 cuando se trasladó al palacio de gobierno hasta 1893 cuando volvió al colegio; en 1915 se cambió al local de la Academia de Niñas. Se dividía en dos departamentos el de historia natural y el de antropología. **El Museo**

¹⁶ El primer museo de arte como tal es Bellas Artes,

de Querétaro fue creado por Francisco G. de Cosío y consistía en una colección de artefactos y objetos de uso cotidiano de los héroes de la Patria, la mesa del consejo de guerra, el ataúd del Emperador de México, la chapa de la casa del Corregidor Domínguez, autógrafos, etc.

El Museo de Guanajuato se dividía en dos museos uno de pintura y otro de mineralogía. **El Museo Oaxaqueño** se localizaba en el Instituto del Estado y sus piezas eran de arqueología y etnografía. **El Museo Yucateco** mostraba colecciones arqueológicas y etnografía, se localizaba en la ciudad de Mérida, este comenzó sus funciones por un decreto con fecha del 1º de Junio de 1866 publicado en el Diario Oficial de Mérida. La función de esta institución era evitar la destrucción de las ruinas de la península yucateca así como la extracción de piezas; protegido por el gobierno se formó una Junta Especial para su correcto funcionamiento.

En 1925, en el gobierno de Plutarco Elías Calles, se celebró el centenario del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía; en esta ceremonia se develaron retratos de Sahagún y Boturini. Después de la Revolución Mexicana se elaboró una revisión de los acontecimientos históricos, el museo ahora reflejaba esta búsqueda de la idea de la Patria. Las vitrinas, muros y salones ya no exhibían antigüedades sino los restos materiales del origen mexicano. En estas fechas el museo recibía alrededor de veinticinco mil visitantes mensuales. Se presumía que este museo era el primero realmente “nacional” del continente, ya

que aunque Estados Unidos poseía infraestructuras más sofisticadas, de mayor tamaño y colecciones de mayor costo éstas no eran propias del lugar sino traídas de otros destinos del mundo.

En 1931 bajo el mando de Ortiz Rubio se volvió a celebrar el centenario del Museo Nacional alegando que éste se había fundado legalmente en el gobierno centralista de Anastasio Bustamante. El puesto directivo del museo pertenecía entonces a Luís Castillo Ledón quien al velar los bustos de Francisco Javier Clavijero, Alejandro de Humboldt, Lucas Alamán, Fernando Ramírez, Icazbalceta, Sahún, Chavero, Justo Sierra y Genaro García.



22. Busto de Lucas Alamán

En discurso pronunciado por Ledón dijo que le gustaría que el museo fuera: *no un simple almacén de cosas viejas, no un cuerpo muerto, sino un organismo viviente, fuente de estudio y enseñanza, como lo exige el concepto moderno de los museos, y ya que es éste el santuario de nuestra gloriosa tradición.*¹⁷ Castillo Ledón procuró que se deslindara al museo de su pasado inmediato, en estos dos homenajes que el museo tuvo se excluyeron los dogmas del **sectarismo anticlerical sonoreño** y el de la **Patria museable** expuesto por Clavijero.

inaugurado en la década de los cuarentas.

¹⁷ Morales (1994), pág. 48.

En este primer siglo de vida del museo su importancia radica en ser un testigo de revueltas, revoluciones, invasiones militares, cambios de gobierno e inestabilidad política. Las salas estaban impregnadas de estos recuerdos por medio de **símbolos** y colgados en las paredes en forma de **imágenes**, con esto se creaban **escenarios sociales ficticios de un imaginario político**.

Los personajes que le dan importancia al Museo Nacional son Lucas Alamán creándolo, Maximiliano de Habsburgo en la etapa de consolidación, Benito Juárez sirviéndose de éste para las políticas liberales y Porfirio Díaz haciéndolo escaparate de la historia de México. Estas tendencias siguen en el siglo XX cuando Adolfo López Mateos inaugura 4 grandes museos en la Ciudad de México. Desde los inicios del museo mexicano no ha habido un jefe del ejecutivo que termine su gobierno sin un espacio museográfico de forma ostentosa.

3.6 Inicia el segundo siglo de museos en México; INBA vs. INAH

México ha dividido su actividad expositiva en tres grandes rubros, el objeto-arte, el objeto-ciencia y el objeto-historia. Es este último el que cobra mayor importancia por haberse utilizado como un reforzador de la identidad nacional, es por eso que el primer museo nace de esta rama. El objeto-arte toma fuerza a finales del siglo XIX y principios del XX al reflejar los grandes paisajes naturales, sociales y costumbres del país.

En el año de 1934 el **Museo de Bellas Artes** fue la cúspide del movimiento museográfico escenográfico encabezada por personajes como Julio

Prieto y Julio Castellanos que sostenían que el recurso intuitivo del observador al ser inmersos en una escenografía-decorativista era el eje rector de las exposiciones.

El 3 de febrero de 1939 se publicó en el Diario Oficial de la Federación, la **Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, por el Presidente Constitucional, Lázaro Cárdenas; en este se creaba el **Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH**, con personalidad jurídica propia y dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Entre las funciones que tenía el INAH se encontraba la exploración, vigilancia y conservación de las zonas arqueológicas del país, publicación de obras relacionadas con estos temas. Los inmuebles que le fueron destinados para tal fin fueron el edificio del Museo Nacional, el exconvento de la Merced y una parte del Castillo de Chapultepec destinada para el Museo de Historia.

El **Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec**, se instauró en este año, sin embargo la idea de colocarlo aquí venía desde 1826 en un artículo del periódico crítico y literario, El Iris, donde se habla que la colina de Chapultepec no tiene igual sobre la tierra y sería más encantadora si el edificio que corona esta colina fuera un museo de bellas artes o de antigüedades, a manera del capitolio en Roma. El Museo Nacional de Historia contaba con piezas del antiguo Museo Nacional.



23. Castillo de Chapultepec, terraza.

En 1947 se funda el **Instituto Nacional de Bellas Artes INBA**, el Palacio de Bellas Artes es la idea materializada de la museografía escenográfica contra la museografía demostrativo- científica del Museo Nacional de Historia; la institución Borbónica, San Carlos, sigue peleando contra Guadalupe Victoria y su Museo Nacional, liberales y conservadores continúan luchando ahora bajo las siglas INAH e INBA.

En el año de 1945 se publicó una Ley presentada en el Palacio de Bellas Artes donde se instauraba la Exposición Nacional de Artes Plásticas con el motivo de otorgar el Premio Nacional de Artes y Ciencias, esta exposición se montaría cada 5 años. La primera vez el Premio Nacional se otorgó a José Clemente Orozco, la Secretaría de Educación Pública concedió otros premios el de pintura a el Dr. Atl, Francisco Goitia y Frida Kahlo, escultura a Luís Ortiz Monasterio, grabado a Leopoldo Méndez y arquitectura a Enrique de la Mora y Palomar. La importancia de esta ley es que instauró un concurso alentando la producción artística mexicana además de instaurar una exposición efímera con piezas que más adelante se volvían itinerantes.



24. Palacio de Bellas Artes

En estas fechas ya había varios espacios de exhibición como la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Galería de Arte Mexicano, una galería de arte en el Instituto de Relaciones Culturales Ruso-Mexicano, la Galería de Arte María Asúnsolo, el Colegio Nacional, la Biblioteca Cervantes, el Hall del periódico el Nacional, la Galería Moisés Sáenz y las Galerías Ordaz. Estos establecimientos no eran construidos específicamente para una actividad expositiva sin embargo se aprovechaban, colegios, bibliotecas y andadores para poner a la vista la actividad plástica mexicana.

El 17 de octubre de 1958 se inauguró el Museo José Clemente Orozco localizado en Hamburgo 113, este mismo año aparecían otros nombres de museos como El Museo Nacional de Artes e Industrias Populares sobre la avenida Juárez en el antiguo edificio de Corpus Christi, se inauguró el 30 de julio el Museo Frida Kahlo en Coyoacán, las Galerías de Artes Plásticas, la Galería de Arte del Instituto Politécnico Nacional, la Universidad Obrera de México, el Instituto Cultural Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales en Hamburgo 115, el Instituto Francés de la América Latina, el Instituto Rumano, el Instituto Cultural

Israelita, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, el Instituto de Arte en México sobre las calles de Puebla, la Galería Antonio Souza, la Galería el Proteo, la Galería de Arte Contemporáneo, las Galerías Excelsior, la Galería Romano, la Galería Diana, la Galería Tusó, Galerías CDI, Galería Misrachi, Carmel-Art, Galería de las Artes Visuales, Sala PEMEX, Kyle de México, Galería Glantz, Galería Central de Arte Moderno. La actividad expositiva se comenzaba a disparar en México.



25. Corpus Christi. Exterior, interior.

En el terreno del arte encontramos un vacío o falta de piezas del siglo XIX; las obras artísticas que se tienen pertenecen en su mayoría a la producción academicista y en cierto sentido elitista de San Carlos, sin embargo no hay nada de las “artes populares”, ese conjunto de objetos que estaban por debajo del mundo criollo. El arte popular se refiere a la producción artística de grupos indígenas de la clase media urbana y rural. El Museo Nacional de Culturas Populares solo contenía productos de consumo urbano dejando atrás el arte abstracto indígena motivo por el cual no tenía una colección completa.

La década de los sesentas fue de gran importancia en materia de museos, comenzando en 1960 cuando se inauguró la **Galería Nacional de Historia**, mejor conocida como el “Caracol” que era

de los primeros museos a nivel internacional que seguía una línea didáctica. En 1964 todas las piezas del antiguo Museo Nacional formaron la colección del Museo Nacional de Antropología en Moneda, actualmente el edificio ubicado en Moneda No. 13 es el Museo Nacional de las Culturas.



26. Museo Nacional de Antropología e Historia.

El espacio museístico mexicano llega a la cumbre cuando se construye el **Museo Nacional de Antropología** en el año de 1964 bajo la presidencia de el Lic. Adolfo López Mateos, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez con la colaboración de Rafael Mijares y Jorge Campuzano llevaron a cabo el proyecto de *“una institución que está lejos de constituir un simple escaparate de objetos, sino más bien un ejemplo extraordinario de la museología didáctica moderna, sobria y monumental”*¹⁸

Esta obra es en materia museística uno de los logros más grandes de la arquitectura mexicana brindando al espectador mexicano un recorrido de 5km a través de la historia mesoamericana. Siguiendo con los cánones del movimiento moderno se utilizaron materiales de la región como el adoquín rosa de Querétaro, muros de Santo Tomás de Puebla, mármol

¹⁸ Orellana (S/f), pág. 7.

oscuro de Tepeaca, así como maderas tropicales, cedro y caoba en los interiores.



27. Muro conmemorativo Museo de Antropología e Historia.

Siguiendo la política del museo como un medio didáctico el Museo de Antropología contaba con tres auditorios, el más grande de éstos tenía 364 butacas. El famoso “paraguas”, uno de los iconos arquitectónicos más importantes dentro del sitio, mide 82 x 54 metros cubriendo un área de 4, 428 m² bajo su aluminio anodizado. La columna que lo sostiene cuenta con una altura de 11 metros y esta decorado con altorrelieves que narran la integración de México, éstos fueron elaborados por el artista José y Tomás Chávez Morado.

El movimiento internacional había dejado en México grandes huellas y el Museo Nacional de Antropología fue una de las más notables insertando a México dentro del mundo de los museos de autor.



28. “Paraguas” del Museo de Antropología e Historia.

Entre los años de 1964 a 1968 Mario Vázquez nombra al espacio de 10 km. localizado entre Bellas Artes, el museo de la Catedral y Reforma hasta Chapultepec el **Eje de los Museos** que actualmente se considera obsoleto debido al tamaño de la gran urbe.

Para los años 70 el Instituto Nacional de Antropología e Historia tenía 40 museos cuantificados, estos se encontraban prácticamente abandonados. La falta de un programa adecuado para la repartición de recursos era la gran culpable de esta situación. En esta época la proyección y construcción de museos dependían de los “bomberazos” que se daban cuando había en el gobierno un sobrante de presupuesto, estos bomberazos no dejaban que la actividad proyectual se desarrollara en los lapsos y tiempos adecuados para tener los resultados deseados.

En 1971 se fundó el **Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad**, que fue uno de los primeros museos que se separaba de las discutidas ramas de antropología o artísticas; a partir de este momento aparecen en el cuadro nacional museos y galerías universitarias, de iniciativa privada, etc. con otros temas; pero en general los temas antropológicos y artísticos siguen siendo los de mayor número en la nación.

Otro de los museos significativos dentro de la ciudad se funda en el año de 1979, el **Franz Mayer**, que se ubicó en el antiguo Hospital de San Juan de Dios, dentro de la Plaza de la Santa Veracruz. A la fundación cultural se le concedió el permiso de instalar un museo de arte por un período de 99 años, con la

concesión de que este permiso es renovable. Este es un ejemplo clásico de reutilización de un edificio, donde encontramos opiniones contrapuestas acerca del resultado final que van desde la crítica de las cubiertas sobre las áreas de patios hasta la admiración del rescate zonas que se encontraban prácticamente derruidas.

Uno de los ejemplos más significativos de las últimas décadas y de lo que se podría llamar museo de autor se dio en el año de 1981 cuando se inaugura el museo **Rufino Tamayo** obra de Teodoro González de León, en 1987 se inaugura el **Museo del Templo Mayor** otra obra de Ramírez Vázquez, que en su momento fue considerado como el ejemplo de la estructuración de un museo de sitio. Legorreta seguiría la tarea de los museos del star system con la innovación del **Museo del Papalote**.



29. Museo Rufino Tamayo.

3.7 El museo mexicano de hoy.

¿Porqué no tratar de reducir el aumento del número de museos y, en cambio, mejorar su eficacia, sin por ello obstaculizarlo con nuevas creaciones reconocidas como útiles? Es posible, igualmente, programar y seleccionar las adquisiciones, así como aumentar los intercambios y los

*depósitos entre instituciones, en la misma línea como se multiplican los inventarios y se perfeccionan sus métodos.*¹⁹

México como país tiene alrededor de 900 instituciones museísticas, estas se encuentran divididas administrativamente en cuatro grandes grupos; las del INAH, INBA, las de iniciativa privada y los que se encuentran a cargo de los centros educativos (universidades, centros educativos, casas de cultura etc.)

Tomando como punto de partida la claridad didáctica se dividen en 3 grandes grupos; los museos manejados por la Secretaría de Educación Pública, SEP, que guardan un carácter eminentemente didáctico, los del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH, que son los que se han desprendido de lo que fuera el Museo Nacional manejando redes geográficas y tipologías específicas; finalmente los del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, que salvaguardan la historia plástica desde sus inicios hasta la producción actual.

El INAH tiene cuatro museos nacionales: El Museo de Antropología, El Museo Nacional del Virreinato, el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de las Culturas. Además cuenta con los museos regionales, locales y zonas arqueológicas distribuidos a lo largo del país.

Entre los museos que maneja el INBA encontramos el Museo de San Carlos, la Pinacoteca Virreinal de San Diego, el Museo del Palacio de Bellas Artes, el Museo Carrillo Gil y el Museo de Arte

¹⁹ Rivière (1993), pág. 96.

Moderno. En el interior de la República el INBA se maneja a través de las Casas de Cultura.

1. **Museo Nacional:** Museo que en sus colecciones particularizadas o diversificadas, dentro de la especialidad que le corresponda, es representativo de la totalidad nacional.

2. **Museo regional de antropología:** En principio, todo museo que en sus colecciones especializadas o diversas sea representativo de una porción de territorio, aceptada o definida como región, por razones geográficas y antropológicas. Esta tipología se divide en el museo regional cabecera de centro de antropología, museo regional interdisciplinario de antropología, museo regional de etnografía, museo regional de arte y de artesanías populares y museo regional de historia.

3. **Museo de sitio:** Todo aquel museo instalado en un lugar de interés arqueológico o histórico, en donde se presentan colecciones para ilustrar el sitio mismo y en relación directa con este.

4. **Museo local:** Todo aquel museo cuyas colecciones correspondan a material arqueológico, histórico o de otra índole, relacionado a un perímetro rural o ámbito urbano, parcial o totalmente considerado.

5. **Museo de prócer:** Todo aquel museo dedicado a un personaje histórico, conteniendo colecciones relacionadas con él, representativas e ilustrativas de su vida y de sus hechos sobresalientes en la proyección social, cultural y política que tuvieron.

6. **Museo monumento:** Todo aquel edificio o complejo de edificios que por sí mismos constituyan objeto de exhibición, a través de diferentes elementos y

debido a su valor arqueológico o arquitectónico, pudiendo o no contar con colecciones adicionales relacionadas con él.

En México el **mural** es una pieza de apoyo museográfico, es explicativo, didáctico y da un mensaje social; antes de que este fuera considerado arte tenía una misión de ser un mensaje histórico, político y social. Al final se ha llegado a establecer que el mural es de mayor importancia que la museografía, tiene tal fuerza que llega a sobrepasar la importancia de los objetos expuestos y se han vuelto la obra primordial en el museo. De esta manera Orozco, Siqueiros, Rivera, Tamayo y O'Gorman son las piezas en torno a las que giran la mayoría de nuestros contenedores.

Como se ha visto anteriormente la reutilización de edificios históricos para su conversión en edificios de exhibición es una práctica muy común. La situación de México en materia de readaptaciones de antiguos edificios no tiene un ambiente favorable, así en el simposio "Patrimonio, museo y participación social", entre las consideraciones más relevantes, *"Que los diversos ejemplos de edificios históricos usados como museo presentados durante el simposio, la evaluación realizada es desfavorable para la preservación adecuada del edificio y de sus bienes contenidos, en función de la compatibilidad de los programas arquitectónicos respectivos."*²⁰ Además de las conclusiones de los puntos 10, 11 y 13.

"10. La decisión de utilizar edificios patrimoniales como museos, tiene una tradición secular en nuestros países, sin embargo en la actualidad tales decisiones

²⁰ Bonfil (1990), pág.81.

deben ser evaluadas cuidadosamente antes de ser adoptadas con el fin de garantizar la integridad del edificio y de los bienes que se pretenda alojar en él.

11. Un edificio patrimonial es en sí mismo un testimonio histórico, documento cultural y herramienta didáctica. Por tanto, al aceptar el uso de museo, las instalaciones necesarias para tal fin deberán respetar al edificio y permitir la lectura, en primer lugar de su estructura original y evolutiva.

13. A escala urbana, el concepto de museo deberá abrirse a recorridos que muestren la Historia del Centro Histórico a través de sus edificios, plazas, etcétera, en lugar de constreñirlas a espacios cerrados.²¹

En este último punto se puede introducir el concepto de **ecomuseo** donde el espectador puede llegar hacer interpretaciones espaciales a través de recorridos elaborados que incluyen áreas de reposo y de caminata por medio de las cuales éste se vaya adueñando de determinadas partes de la ciudad. En este sentido el ecomuseo sirve como un laboratorio ya que serviría para el estudio histórico de una población y de sus cambios sociales en la época contemporánea. Las acciones de conservación, preservación y valoración del patrimonio cultural quedan supeditadas a la identificación y apropiación que la población hace de este territorio.

Las condiciones del museo mexicano son alarmantes más allá de las barreras del diseño, la museografía o la museología. Podemos encontrar errores incluso de contenido histórico; en el año de 1990 Ana Cecilia Lazcano, de la Escuela Nacional de

Conservación Restauración y Museografía, comentó que el Museo del Templo Mayor presentaba ideas erróneas como la explicación del gran navajo mítico, la explicación de Izcóatl que lo describe como hijo de Huitzilihuitl cuando en realidad era de Acamapichtli, o malas interpretaciones en las maquetas donde el recinto ceremonial se muestra rodeado de un lago cuando se encontraba en medio de una ciudad.

El espacio museográfico mexicano no es lo único que se encuentra en crisis. En términos de tamaño de las colecciones, México carece de un número representativo de piezas.

Tamaño de las colecciones:²²

Estatal Histórico de Moscú	15 millones de objetos
Museo del Ermitage	10 millones de objetos
Museo del Louvre	10 millones de objetos
Smithsonian Institution	8 millones de objetos
Nacional de Historia	300 mil objetos

Colecciones Smithsonian	137 millones de objetos
Colecciones del Ermitage	15 millones de objetos
Todos los 108 museos del INAH	2 millones de objetos

En la última década sin embargo encontramos expertos que se han preocupado por hacer de la actividad expositiva un espacio de aprendizaje incluyente a todos las personas interesadas en su desarrollo personal. Éstos especialistas del campo de los museos mexicanos que han recibido el

²¹ Bonfil (1990), págs.82-83.

²² Vázquez (2004), págs. 73, 400.

reconocimiento anual por sus contribuciones al campo de la museología y museografía son:

- 1997 Dr. Julio César Olivé Negrete
- 1998 Museógrafo Iker Larrauri Prado
- 1999 Museógrafo Mario Vázquez Ruvalcaba
- 2000 Arquitecto Felipe Lacouture y Fornelli
- 2001 Museógrafo Alfonso Soto Soria
- 2002 Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez
- 2003 Licenciado Miguel Alfonso Madrid

El museo mexicano de hoy en día cambia su habitual estado al volverse un **museo de masas**, acercándose a ser un “medio masivo” mejor conocido como “mass media”. Esto es resultado de la falta de comunicación hacia el espectador, si no hay una retroalimentación dentro del museo este solamente se vuelve un dador de mensajes que cada uno interpretará de distintas maneras. El problema del museo mexicano y en general de latinoamérica es que se enfrenta a un público muchas veces analfabeto o muy poco educado. La presentación tradicional con vitrinas, letreros, gráficas, paneles explicativos resulta confusa, por esta razón se dice que el museo es elitista. Felipe Lacouture opina al respecto que *“Ya vendrá por aquí algún loco a decirle a usted que lo que hay que hacer es un museo de masas; pero eso puede funcionar más o menos en Europa, pero aquí no, idefinitivamente!, por la cantidad de niveles de información tan diferentes que hay; no es posible abrir un museo de arte del siglo XIX, como el de París, a las grandes masas; allá van advertidos, han leído y todo eso, ¿pero aquí?, difícilmente, “¿qué es el siglo XIX?”, “pues que 1900, no 1800”, “1900”, “¡ah! Bueno”, entonces empezamos “¡ah! Pues en la época*

*de Hidalgo”.*²³ El problema de México menciona el museólogo es que pasamos del analfabetismo a la televisión.

²³ Vázquez (2004), pág. 353.

Antecedentes prehispánicos S. XVI

Casas de animales y aviario de Moctezuma

Antecedentes españoles S. XVIII

Carlos III

Independientes

Museo Indiano de la Virgen del Tepeyac. (Colección Boturini, 1736-1742)

Gabinete de Historia Natural, 1787

Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos, 1784

México Independiente S. XIX

Museo de Antigüedades y de Historia Natural, 1823
Lucas Alamán

Academia Nacional de San Carlos.

Museo Nacional, 1825
Guadalupe Victoria

México S. XX lo real histórico v.s. lo bello y lo único

Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1911

Museo Nacional de Historia Natural, 1910

Academia Nacional de San Carlos.

Museo de Churubusco

Museo Guadalupeano

Museo de Bellas Artes, 1934

1939 INAH

Museo Nacional de Historia, 1936

1947 INBA

Museo Nacional de Antropología, 1904

Museo del Templo Mayor, 1987

Museo José Clemente Orozco, 1958

Museo Tecnológico de la Energía, 1971

Museo Frida Kahlo, 1958

Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, 1958

Pepalote, Museo del Niño

Museo de Arte Moderno

13 Galerias Expositivas, 1958

Museo Rufino Tamayo, 1981

Museo Franz Mayer, 1979

Museo Carrillo Gil

El grupo de actividad expositiva, solo se colocan los ejemplos más representativos.

4. El nuevo museo.

*¿Puede hacerse hoy una cosa que no sea un objeto de arte?*¹

Al hablar de un nuevo museo se hace referencia a un viejo museo ó un museo tradicional con el que ahora se ha roto un esquema para llegar a esta nueva concepción. En este sentido Marc Maure señaló los componentes del museo tradicional así como los nuevos. El tradicional está compuesto por:

un edificio + una colección + un público

Por otra parte el nuevo museo tiene la siguiente ecuación:

un territorio + un patrimonio + una comunidad

En términos de funcionalidad el tradicional desarrolla solamente sus objetivos museológicos en la búsqueda de una cultura nacional distintiva; mientras que el nuevo plantea la construcción de un desarrollo sociocultural al servicio de la comunidad.

Este capítulo pretende englobar una serie de permutaciones que han sufrido los contenedores. Éstas van desde la percepción y función de los objetos expuestos hasta los grandes cambios arquitectónicos. Comenzando por lo que antes era la búsqueda de la **experiencia estética** ahora se conoce como experiencia museística que es un conjunto de palabras que hacen referencia ante todo a la **experiencia sensorial** que proporciona el museo. La forma común de querer alcanzar la experiencia sensorial se da por medio de presentaciones de montajes tridimensionales temáticos que permiten conocer otros lugares del

mundo o incluso hasta del espacio con la entrada a un museo. Estas experiencias también se conocen bajo el nombre de **culminantes**, ya que absorben al visitante y al mismo tiempo transforman su percepción y entendimiento. La elaboración de contextos es una parte esencial para lograr que la gente crea que está viviendo una experiencia museística valiosa. La emoción que puede producir el recorrido arquitectónico es una preparación que recibe el espectador antes de llegar a la obra de arte. Favoreciendo este espacio cinemático se ayuda a la sensibilización del individuo en una preparación a su propia experiencia estética.

En materia expositiva los museos de arte, han evolucionado en comparación con los museos de ciencia e historia con cierta lentitud, ya que no se sabe a ciencia cierta el material que llevarán dentro. Uno de los detonadores de estos espacios son las exposiciones masivas donde se atrae a un público numeroso y se eleva la visibilidad de los artistas, sus obras y el arte en general. El público asistente a este espacio está compuesto por dos tipos, en el primero se encuentran patronos coleccionistas y donadores; esta asistencia es la base del status social un tipo de mecenazgo moderno. En el segundo grupo encontramos a los visitantes, amigos del museo y público en general. Debido a esta división de públicos estos espacios tienden a crear una división entre las necesidades e intereses de unos y otros, por este motivo sus programas son más extensos. Esta situación es un reto mercantil, se trata de adquirir más y mejores obras, hay una competencia entre museos,

¹ Duchamp, citado en Guidieri (1992) s/p.

sociedades, coleccionistas privados, donaciones y patrocinadores.

Bernard Deloche (1979), habla de la marca “museo” que no siempre está bien adaptada a la situación: varias instituciones se desbandan de su significado, aun cuando estas realizan funciones museísticas, tal es el caso de los archivos, las bibliotecas, los bancos de información, etc. Esto implica que el problema del museo no responde únicamente a las instituciones bajo este nombre sino a las que cumplen las mismas funciones que este. Se han creado distintas expresiones a partir del concepto de museos tales como, el museo al aire libre, lugares protegidos, el museobús, museos sin colecciones permanentes, inventario general, etc. La pregunta de Deloche se queda así: ¿En que se convierten la museología y el museo cuando se acepta considerar las funciones esenciales a las que ellos remiten?

Deloche responde esta pregunta en tres apartados cuyos títulos son, *El museo como prótesis de la memoria*, donde indica que la sociedad humana está dotada de instituciones que aseguran la continuidad del saber y permiten la gestión de la información. El segundo apartado se encuentra bajo el nombre de, *El museo tradicional. Una memoria en cajones*, donde la memoria colectiva debe de jugar su rol haciéndose interactiva. El último título se encuentra bajo la designación de, *La museología como lógica de la interdisciplinalidad*, donde se trata el tema de la conducción de la museología en un entorno que marca, al museo como el responsable de la memoria material colectiva. De esta manera adquiere un sentido doble, el

primero formal, que garantiza la interconexión de las informaciones, y el segundo ético, que conduce al museo del ideal desusado y anticuado de la conservación a la interdisciplinaridad.

Luis Alonso Fernández nos habla en *Introducción a la nueva museología* de la transformación que ha sufrido el espacio de exhibición, así nos encontramos con un nuevo museo y una nueva museología. Hoy en día el contenedor de arte es más que un lugar donde se almacenan, conservan y muestran diferentes obras y objetos de patrimonio. El papel que este juega en la sociedad es inconmensurable, no se sabrán sus efectos hasta en un futuro. El arte contemporáneo pareciera que quiere romper y rebasar los límites del objeto invadiendo el espacio arquitectónico y la vez haciéndolo parte de su obra.

El edificio de exposición toma una importancia significativa al ser el motor impulsor de personajes de la vida pública, tal es el caso de políticos, gestores socioculturales, profesionales del mundo de la comunicación o la mercadotecnia. Además ha tenido un aumento entre los sectores de negocios, finanzas y relaciones públicas. “*El museo ha llegado a ser hoy más que nunca, y por circunstancias cada vez más diversas, objeto y objetivo público del deseo*”.² Todas estas variantes han hecho que sea concebido de una manera distinta, también ha dado pie a el nacimiento de la corriente de la nueva museología.

En las últimas cuatro o cinco décadas el cambio museístico es palpable, se puede hablar de una concepción propia del museo del siglo XX, como un

² Fernández Alonso (1999), pág. 12.

espacio organizado, vivo, didáctico, que deja atrás el antiguo almacén y llega a constituirse en un banco de datos, un laboratorio, pero además un lugar de seducción y espectáculo con múltiples variantes propios de una cultura finisecular, fragmentada, neobarroca y consumista en una sociedad postmoderna, donde el espectador que llega busca experiencias sensoriales e impresiones y el museo adquiere la obligación de combinar el conocimiento, el entretenimiento y por supuesto el consumismo.

Si tomamos al museo como una institución, esta se encuentra en su cúspide, jamás se habían reportado cifras tan elevadas del número de visitantes además de haber una variedad de museos impresionantes hasta llegar a la **museización del ambiente cultural**.³ Esta tendencia nos lleva al ridículo. Lo que antes era un lugar para piezas excepcionales se ha convertido en un mercado donde podemos encontrar todo tipo de cosas y objetos; esto nos conduce a la interrogante si el museo es hoy en día un parque temático o una institución educativa.

Francisca Hernández toma el museo como un medio de comunicación a manera del radio o la televisión donde la arquitectura es el principal actor en este lenguaje al estar llena de significados. Esto se ve en los espacios expositivos que son una nueva forma de religión fundamentada en la experiencia estética. La obra contemporánea se encuentra aparte de las bellas artes ya que esta necesita al espectador para tener sentido, esta se produce, comercializa y difunde. El

edificio contemporáneo del museo es una obra de arte total.

La evolución arquitectónica de los contenedores nos da pautas para comprender el justo momento en el que el contenedor de arte se comienza a objetizar. La interrelación del visitante con el museo, así como el análisis del fenómeno de la comunicación, la semiótica del museo y éste como lenguaje. Los cambios de ver al contenedor como un templo a la teoría de la museología del enfoque, la aparición de centros científicos, museos de la ciencia, tecnología e industria, exposiciones espectáculo, reconstrucción de ecosistemas y ecomuseos.

4.1 Tipos de contenedores.

Al ser una ciencia, la museología plantea diferentes clasificaciones para su objeto de estudio, éstas vienen cambiando, creciendo y acortándose dependiendo de la época en que se lleven a cabo, y los puntos de vista de los diferentes autores que traten el tema. Antes del año de 1963 los primeros comités dividían a los museos por sus disciplinas, en este año el ICOM publicó su primera clasificación de museos que los dividían en 12 grupos o comités: Comité de Museos de Ciencias y Técnicas, Comité de Museos de Ciencias Naturales, Comité de Museos de Etnología, Comité de Museos de Arqueología e Historia, Comité de Museos de Arte Moderno, Comité de Museos de Artes Aplicadas, Comité de Museos Regionales, Comité de Museos de Vidrio, Comité de Museos de Instrumentos Musicales, Comité de Museos de Costumbre, Comité

³ Naredi- Rainer (2004), pág. 17.

de Museos de Transporte y el Comité de Museos de Historia Militar.

Hoy en día hay diversas maneras de catalogar un contenedor, por su contenido, su propiedad, temática, por su accesibilidad, atractivo, ambiente y por supuesto por su esquema arquitectónico. Sin embargo la clasificación del ICOM, que es la que marca las pautas a nivel internacional, se basa en la naturaleza de las colecciones, creando 8 grupos: Museos de Arte, Museos de Historia Natural, Museos de Etnografía y Folklore, Museos Históricos, Museos de Ciencias y de las Técnicas, Museos de Ciencias Sociales y Servicios Sociales, Museos de Comercio y de las Comunicaciones y los Museos de Agricultura y de los Productos del Suelo.⁴

Hay quienes sostienen que solamente se dividen en dos grandes grupos: los museos de **banda estrecha** que adoptan una perspectiva restringida sobre sus misiones, programas y públicos; y los museos **de banda ancha** que tienen un sentido amplio de su misión, una imagen expansiva que comunicar, una variedad de programas y un público extenso y diverso al que servir. Estos anchos de banda difieren en cuanto a la gama de programas, experiencias y servicios que ofrecen a sus públicos.

Según su **contenido** se pueden dividir en cuatro grupos: el **tradicional** basado en objetos, el museo **tradicional modificado**, el museo basado en la **comunidad** y el museo **didáctico** basado en la experiencia.

⁴ Ver anexo 2. Clasificación del ICOM de las tipologías museísticas.

Otra de las maneras de catalogar un contenedor es por sus **colecciones** donde estas pueden ser especializadas o específicas, itinerantes o temporales. Cuando hablamos de una división por **propiedad** estamos hablando del tipo de gestión si este es de capital privado o de la Administración Pública.

Existen tres tipos de museos según su **intencionalidad comunicativa**, los museos **contemplativos**, el museo **informativo-transmisor**, y el **didáctico**. El museo contemplativo como su nombre lo indica espera que el espectador tenga una experiencia estética, el informativo-transmisor da a conocer las interpretaciones que da el museo sobre la obra, las piezas no son valoradas aisladamente, sino haciendo referencia a su contenido temático y el museo didáctico es el que se mueve dentro de una línea de tecnología activa de descubrimiento, en el es posible “aprender a aprender”.

La **temática** es una de las clasificaciones más simples tratándose solamente si se trata de un acuario, planetario, jardines botánicos y parques zoológicos; centros de ciencia y tecnología, museos de arte y museos infantiles; centros de naturaleza y museos de historia natural y etnografía; museos de historia y múltiples pequeños museos especializados con colecciones estrictamente definidas. La división por temática se hace a partir de cuatro grandes grupos: los museos de arte, museos de ciencias humanas, museos de ciencias naturales y museos de ciencias y técnicas.

Los **museos de arte** son los que se encuentran enfocados al ideal estético, son los que encontramos

en mayor número; en este grupo encontramos a las artes gráficas, plásticas y aplicadas, las artes del espectáculo, la música, danza, la literatura, las artes de fotografía, cine y arquitectura. Las colecciones artísticas son las que dan origen en gran medida a la actividad museística y desde sus inicios se ha tenido la creencia que su función es la de educar el buen gusto de sus asistentes; actualmente como en la antigüedad se puede observar a estudiantes y artistas copiando los modelos académicos. Lo ambivalente es que el gusto va desde las monarquías del siglo XIII pasando por el cubismo e impresionismo, el pop, y los actuales “performances” e instalaciones.

En general se puede dividir el estudio de los museos de arte en cuatro grupos, el **arte antiguo**, el **arte contemporáneo**, las **artes primitivas** y las **artes populares**. Los museos de arte contemporáneo son los museos que más cambios han presentado ya que tienen una conexión más profunda con la sociedad contemporánea. La mayoría de las transformaciones en éstos se han presentado a finales del siglo XX como resultado del avance acelerado que han tenido los medios de comunicación y la tecnología.

Los **museos de ciencias humanas** se desarrollan a partir del siglo XX, en esta rama encontramos los programas museales encargados de la geografía, sociología, historia, psicología social, economía, demografía, ciencias políticas y administrativas, derecho, etc.

Los **museos de historia**, centros de interpretación histórica y edificios y lugares históricos presentan un gran interés en encuestas pero el número

de asistentes reales es muy reducido, esto es resultado a un estancamiento en el avance del conocimiento de estas áreas debido al fuerte arraigo histórico-tradicional. Los museos de ciencia y centros de interpretación científica y tecnológica han presentado incrementos en el número de visitantes, esto se debe en gran parte al apoyo recibido por parte de las instituciones escolares y corporaciones. Están implicados mayormente con los procesos no con los objetos, así obtienen un mayor y mejor contacto con los visitantes. Estos centros han alcanzado la excelencia en el diseño de entornos de aspecto dinámico, coloristas, visual y auditivamente atractivos.

Los **museos infantiles y juveniles** han tenido el crecimiento más rápido, la gran mayoría se ha instituido en los últimos veinte años. Muchos de estos centros han recibido críticas por ofrecer un poco más que un campo de juegos. Los museos étnicos y comunitarios tienen como misional consolidación de nexos comunitarios alimentando, a través de objetos y de obras de arte, las ideas y símbolos que refuerzan sus identidades culturales. Finalmente los espacios donde se incorporan obras de culturas, civilizaciones y períodos históricos muy diferentes, incluidas las bellas artes, las artes decorativas y la artesanía, se conocen bajo el nombre de museos enciclopédicos.

A pesar de que la división por temas puede ser muy sencilla esta división se basa en cierta complejidad social. Los museos etnográficos como se mencionó anteriormente son el resultado del esfuerzo por crear identidades nacionalistas dentro de cada país, se interesan por objetos valiosos así como objetos de uso

cotidiano de comunidades tradicionales dentro de cada cultura. Se exaltan valores populares, rurales y tradicionales de cada región, del museo etnográfico se desprende el tan sonado **ecomuseo** que tiende a relacionar la cultura con el ambiente natural.

Los **museos de ciencias de la naturaleza** se encuentran también desde los orígenes del coleccionismo como ejemplos tenemos la casa de fieras del Mouseion de Alejandría, la Casa de Animales del Emperador Moctezuma o los jardines hispano-árabes de plantas medicinales. En resumen se puede decir que estos espacios van del jardín zoológico al parque natural. Los museos de ciencias naturales se encargan de las materias de biología, botánica, geología, mineralogía, ecología, paleontología, etc.

Los museos de historia natural, antropología y etnografía, fueron los iniciadores en la creación de entornos para los objetos un elemento que hoy es indiscutible en materia de museografía. El edificio de exhibición más visitado a nivel mundial corresponde a los parques zoológicos y jardines botánicos, éstos no tienen un tipo de público específico y son las instituciones más caras de mantener.

Los **museos de ciencias exactas y de técnicas avanzadas** tienen su origen en dos fuentes; la primera data de la época de los gabinetes donde se mostraban objetos mecánicos y objetos naturales. La segunda son las exposiciones universales, donde se hacía alarde de las innovaciones científicas propias de cada país. La función de los museos de ciencia y técnica era impulsar el desarrollo tecnológico, más adelante la museología basada en la

visión de los objetos como la piedra angular, se transformó a la explicativa, pretendiendo que el visitante se apropiara de los conocimientos acerca cómo funcionaban los objetos.

Lo relevante de los museos de ciencia y técnica es que implementaron en la arquitectura un nuevo género de edificios dentro de la reutilización museística más allá de los castillos, iglesias y conventos que se hasta entonces se utilizaban. Estos nuevos espacios eran justamente los restos constructivos de las actividades industriales: viejas naves de fábricas, molinos, depósitos de agua, vías de ferrocarril, etc.

A pesar de los grandes cambios que han presentado estos espacios; su naturaleza ambigua, hace que presenten grandes carencias en materia museológica ya que el arquitecto y museógrafo nunca sabrán a ciencia cierta que es lo que llevará dentro el contenedor. Estas ambigüedades en el terreno del arte contemporáneo conduce a la creación de proyectos megalómanos que no tienen un aporte o una conexión con los habitantes y vecinos de estos lugares.

Se ha planteado también un quinto grupo el **museo multidisciplinar e interdisciplinar** donde se hace un aglomerado de museos unidisciplinarios, buscando una integración total, una especie de piedra filosofal. El ejemplo más sencillo son los museos biográficos que pueden tener diversos contenidos alrededor de un personaje histórico.

Los edificios de los museos varían también en cuanto a su **accesibilidad, atractivo y ambiente**. Un museo puede nacer de tres formas; a partir de una colección, cuando una comunidad decide

que necesita un museo para ganar carácter, visibilidad u orgullo o por el simple hecho de querer formar una colección de arte, historia, ciencia y tecnología que engrandezca la historia de los logros de un pueblo y sirva como bandera de las aspiraciones de un gobierno.

Si analizamos arquitectónicamente las plantas y esquemas de circulación los museos se dividirán en tres grupos: los de planta libre, los lineales y los de solución laberíntica. La **planta libre** se refiere a las soluciones en grandes galerones donde se puede jugar y cambiar los espacios dependiendo de la exposición en curso. El recurso **lineal** indica un recorrido generalmente por salas que siguen una alineación y que hacen que el visitante tenga un itinerario y un rumbo fijo, tienen dos tendencias las salas enfiladas y las que organizan en torno a un patio central. Finalmente la **solución laberíntica** es aquella que no sigue un rumbo fijo o determinado en la cual se puede entrar y salir a las salas y puede ocasionar confusión en los espectadores.

4.1.1 Exposiciones: permanentes v.s. temporales.

No importando cuál es el giro, la misión o el público al que va dirigido, hay un factor común en todos los contenedores: la exposición. Ésta se puede dividir en dos ramas, la permanente y la temporal; la arquitectura interior de la sala se encuentra totalmente determinada por la posesión o desposesión (cuya situación nos conlleva al préstamo) de las piezas.

Una exposición permanente nos habla por sí misma de un minucioso trabajo de recolección,

recopilación y de apoderación de la cantidad más grande de piezas que se pueda obtener. La exposición es más detallada y reflexiva, sin embargo puede caer en la monotonía si no considera que las técnicas museológicas y museográficas que van evolucionando. Otro de los problemas que puede presentar es la falta de planeación en el caso del engrandecimiento de la colección. No hay que perder de vista que el visitante puede llegar a presentar una saturación de emociones y de percepciones. El problema de las grandes colecciones es que uno “no acaba de ver todo” y al final pareciera que uno “no vio nada” como resultado de esta sobre-impregnación psicológica.

En cierto sentido la arquitectura de las salas debe estar planteada para sufrir mutaciones o inclusive a desaparecer y renacer. Las exposiciones temporales al ser novedosas y presentarse por un corto periodo de tiempo causan una mayor expectación en el público. Éstas son el gran fenómeno del siglo XXI ocasionando un ir y venir de las masas que buscan la novedad traída desde otras regiones o países. El museo en este sentido debe proveer una gran flexibilidad en los medios arquitectónicos y tecnológicos.

Las dos maneras de exponer se encuentran contrarias, pero éstas deben de presentarse como una unidad dentro de la institución.

4.2 Habitantes del contenedor.

“¿Se presenta el público como una masa confusa y desordenada, a imagen de un rebaño vagando por la landa con el fin de pasar de un lado para otro?...El turista, por ejemplo, cumple con las obligaciones museales de su programa cultural...la gente mundana va al museo por un requisito social... Y no tendremos

*nada que añadir del vagabundeo museístico que une las dos primeras categorías por confusión e ignorancia...*⁵

Los museos se justifican a partir de la labor cultural y social que ejercen sobre su usuario y su entorno. El público del museo se encuentra dividido en dos grupos: los que visitan el museo, público real, y los que no lo hacen, público potencial. Las evaluaciones y estrategias museísticas se elaboran a partir del primer grupo buscando que con los resultados obtenidos se pueda llegar al segundo grupo.

Actualmente el museo debe de enfocar su museología y contenidos a un grupo social determinado, no a un público general o desconocido. De manera general podemos decir que el museo es visitado por iniciativa propia, a excepción de las tareas escolares que hacen que padres e hijos acudan a la institución.

Al modificar la museología cambia también la actitud del espectador que deja atrás el pasivismo para volverse un participante del museo. Estos cambios provocaron que las grandes instituciones museísticas hayan dejado de ser visitados, para comenzar a ser invadidos. Estos cambios urbano-culturales se unen al llamado turismo cultural creando dentro de la ciudad un flujo de masas de personas que se ensamblan dentro de la planeación estratégica dentro de la ciudad formando zonas de servicios de hoteles, restaurantes y comercios integrando de esta manera al museo con las actividades de consumo de la ciudad.

Este nuevo período museístico esta marcado en gran manera a partir de este cambio en la actitud del

espectador que ahora es un entusiasta del museo. El museo actual es un museo de masas, dirigido al todo el público, son **templos colectivos del siglo XX**⁶, donde los espacios expositivos y diagramas de circulación están proyectados enfocándose en un grupo de personas; un cliente indiferenciado. La misión del contenedor cambia a la par del avance tecnológico, creando un enfrentamiento en el binomio individual-colectivo. La introducción de vanguardias tecnológicas ha permitido que esta colectividad se divida y se pueda ofrecer al público diversas interpretaciones del material expuesto brindando mensajes individuales. Las nuevas técnicas expositivas permiten dar múltiples visiones a varios individuos.

Se debe de considerar que no todo el público actúa como actor principal dentro del contenedor, tenemos además aquellos que son visitantes pasivos. Algunos autores consideran que este fenómeno es deplorable, otros lo manejan como algo pasajero y algunos más lo ven como un cambio profundo y duradero.

La justificación social del museo puede dividirse en dos concepciones; la primera que lo utiliza como expresión de **marca** o **identidad** y la segunda que lo ve cómo una actividad **simbólica**. En el primer caso tenemos el período donde se reforzaba a través de estos organismos la identidad nacional; la actividad simbólica se refiere a la carga semiótica que se le da a los objetos presentados.

Al convertirse en un lugar destino los grandes museos urbanos tienen un predominio de turistas en

⁵ Rivière (1993), pág. 383.

⁶ Koolhaas (2004), pág. 196.

los meses de verano. Obtener las cifras de asistencia no es una tarea fácil ya que hay varios factores que entorpecen este conteo, como ejemplo tenemos las entradas gratuitas, ya que estas muchas veces no se contabilizan, algunos museos poseen tornos; esto tampoco es de ayuda a la hora del conteo ya que algunos visitantes pueden entrar y salir varias veces el mismo día, a revisar su auto, a fumar, a comer etc.

A los museos acuden dos tipos de personas los residentes y los turistas, los turistas tienden a gastar más dinero que los residentes, acuden al museo para conocerlo y es una visita puntual. El residente puede hacer varias visitas no planeadas, y regresar cada vez que haya una exposición de su interés. A fin de atraer más turismo los museos hacen convenios con agencias de viaje, industria hotelera y turística con el fin de desarrollar planes, paquetes, promociones y programas. Estudios elaborados en el Reino Unido demuestran que a principios de los noventa el 44% de los visitantes de museos eran turistas, en el Smithsonian Institute esta cifra aumenta hasta convertirse en el 75% de los registros de entrada. En México esto no es una cifra representativa dando como el resultado solamente el 10%.⁷

Es importante saber que tan familiar es el museo para sus asistentes y vecinos para esto se plantean encuestas que son indicativas de si el contenedor tiene problemas de **visibilidad**; éstos se presentan cuando un grupo de encuestados nunca ha oído hablar de el museo, ha oído hablar de él o sabe algo de él. Las personas que contestan saber bastante del museo o

conocerlo perfectamente son sujetos a diagnosticar el **favor** del museo respondiendo si es muy desfavorable, algo desfavorable, indiferente, algo favorable o muy favorable. Si las respuestas de estos se encuentran entre las tres primeras opciones el museo tiene problemas de imagen.

Cuando hablamos de **diferencial semántico**, nos referimos al contenido del museo. Los atributos que las personas le dan, si es bueno o malo, si es fuerte o débil ó si es activo o pasivo. Además se tiene que comparar el museo con otras instituciones de esta índole. La imagen del museo puede reforzarse a través de los objetos que venden en sus tiendas.

El itinerario de la visita es menos complejo de lo que pensamos $\frac{3}{4}$ partes de los visitantes dedican menos de veinte minutos a una exposición determinada, por otra parte estos mismos estudios indican que los visitantes típicos de los museos dedican un tiempo significativo a pasear por las tiendas de regalos, comer en restaurantes y utilizar zonas de descanso.

4.3 La nueva misión del contenedor.

“El museo es el templo descomunal donde se suman el ego del estado y el esnobismo multitudinario de una curiosidad contrecha.”⁸

El papel de museo contemporáneo en un contexto donde la cultura es un producto político, donde no se tienen responsabilidades pedagógicas vinculadas con la defensa del patrimonio; tiene la función de legitimizar la función tautológica aceleradamente. Esta

⁷ Datatur 1997.

⁸ El cadáver elegante, Sheridan Guillermo (2004) pág. 88, para *M Museos de México y el Mundo*.

evidentemente es un nuevo propósito del museo, darle un valor añadido al objeto. El museo se convirtió en el embudo receptor de todos los objetos de acumulación; de esta manera legitima los nuevos objetos que le llegan intensificando el proceso por medio del cual se alimenta. Este proceso de legitimación también se puede llamar fetichización ya que atribuye otras funciones al objeto dejando de lado los antiguos desempeños. El objeto ahora tiene una dualidad, Marx y Freud creían que fetichizar al objeto era hacer un objeto problemático.

El problema de los museos contemporáneos es que no se tiene una investigación anterior al objeto museal y mucho menos una documentación adecuada sobre éste. Al ser el museo un espacio dedicado principalmente a la educación, previo al educar se encuentra el investigar, sin investigación no se puede enseñar. Al exponer un objeto cualquiera sin un fundamento este tiende a volverse solamente un objeto de consumo cultural y no un medio de enseñanza; tendría que hacerse un análisis de cómo se forman las colecciones antes de exponerlas al público y no solamente dar al espectador lo que se “consigue”.

El Estado sigue teniendo poder sobre el material expuesto; un ejemplo de esta situación se dio en 1999 cuando Rudolph Giuliani, alcalde de Nueva York, criticó en una conferencia de prensa al Museo de Arte de Brooklyn por exponer una pintura de Cris Ofili, llamada *The Holy Virgin Mary*, que presentaba a una mujer negra con rasgos africanos rodeada de trompas de elefantes y recortes de revistas pornográficas. El pleito terminó en declaraciones del alcalde concernientes a

quitar el subsidio del Estado para el museo. Al final el pleito llegó hasta la Suprema Corte, pero el fallo fue a favor del museo.

La arquitectura moderna impulsa al museo como lugar de concurrencia cosmopolita, interactuando con las empresas de entretenimiento. El museo al igual que esta empresa extiende sus dominios por medio de intercambio de servicios y el desarrollo de proyectos comunitarios o educativos, los cambios que presenta esta organización no conducen a su desaparición sino a la reformulación de las concepciones de su espacio.

Acopiar, mostrar y estudiar son las principales funciones del museo, estas se llevan a cabo físicamente en tres organismos respectivamente; las colecciones, el edificio y la institución. Al salir de esta trinidad se entra en lo que sería la virtualización del museo, el **cibermuseo**. El cibermuseo permite que las nuevas tecnologías desempeñen roles que antes le concernían al museo; dentro de éstos podemos encontrar archivo, preservación y estudio. El cibermuseo no es una competencia directa para el museo, la competencia cae con los demás medios de entretenimiento, la radio, televisión, la revista etc.

Hoy en día la forma ha tomado superioridad; es por esto que el ser humano reconoce y adopta los objetos, lo paradójico de la situación es que la saturación de objetos no se da, sino a la inversa siempre se quiere tener más. Esto se debe a que el objeto ha sido cargado de una irrealidad, pese a que existieron corrientes que se opusieron a ello, Bauhaus y constructivismo, actualmente su misión se ve frustrada ya que, al querer adquirir alguno de sus productos

éstos producirían un desembolso económico mayor al que causaría otro objeto. De esta manera el museo presenta un estancamiento, siendo la caja de resonancia de las múltiples contradicciones de nuestro tiempo.

La industria de una cultura de consumo está dirigida a la provocación de efectos, esto es el kitsch. Se podría decir que el kitsch es una mentira artística donde la clase media hace creer a la más baja que *“goza de una representación original del mundo cuando solo goza de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes”*.⁹ Apoyándose en esto la *midcult* deforma su cultura y se la da con un lenguaje más simple a las masas; en la producción de éstos objetos son distinguibles los siguientes elementos.

1. La toma de procedimientos de la vanguardia y hacerlos digeribles al espectador.
2. Empleo procedimientos notorios, divulgados, consumados.
3. Construcción del mensaje como provocación de efectos.
4. Venta del objeto como arte.
5. Convencimiento del espectador de que ha tenido un encuentro con la cultura.

4.4 Museos de última generación y de autor.

“Diseñar un museo es diseñar para la eternidad. Nadie más va a construir pirámides, sino que se construyen museos, como depositarios de arte de nuestra civilización, de modo que

*cualquier arquitecto con un poco de ego calcula que por qué no diseñarlos también como arte”*¹⁰

El fenómeno museístico actual tiene sus orígenes con la inauguración del **Centro Georges Pompidou** en París 1977, obra de Richard Rogers y Renzo Piano; en esta obra se resaltó por primera vez los siguientes aspectos: la polivalencia de los espacios que permite una pluridisciplinaridad, la funcionalidad, la apertura al público y la transparencia de las áreas. En esta nueva conceptualización del museo la arquitectura puede ser aún más espectacular que las obras expuestas.



30. Centro Georges Pompidou.

Otra de las transformaciones que trae consigo el museo del siglo XX se observa en la ocupación o expansión de la obra artística contra el aparato burocrático del mismo; de esta manera en el siglo XIX la relación era de 9:1 y hoy en día de 2:1 lo que marca una disminución de las áreas expositivas. Otra de las novedades dentro de este fenómeno museístico es ser parte de un proyecto de nación; un ejemplo de esto es la construcción en Estados Unidos en los años sesentas de estadios deportivos, en los setenta centros de convenciones y en los noventa **el museo popular y el museo como medio de comunicación**.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta los museos comenzaron a tener una mutación

⁹ Eco Umberto (1965), pág. 90.

tipológica; abordaban una relación más estrecha con la ciudad y la sociedad, eran el punto de partida para la creación de grandes espacios urbanos. Estas transformaciones hacen que el museo sea actualmente un polo de atracción turística, docente y un lugar activo proyectado para la recepción de un público masivo e integrado al consumo. Hoy en día el museo es un lugar activo, proyectado para la afluencia masiva de un público activo e integrado al consumo en su sentido más amplio.

En el museo clásico la noción estética seguía los cánones clásicos, en este momento al ser considerado una institución en continua renovación es un lugar de animación, comunicación y difusión, donde el papel del espectador ha cambiado ahora surge un hombre posmoderno que debe hacer la reinterpretación de las obras, el edificio no solo acoge a sus visitantes si no que se mezcla con ellos. Los museos se han venido desarrollando fuertemente hasta convertirse en una de las “...instituciones culturales más prestigiosas y visitadas”. La arquitectura ha sido en gran parte responsable de ello, como protagonista visual y espacial, generando importantes cambios tipológicos que han favorecido la socialización de los “*Templos de la Memoria*”¹¹. Los museos han tomado el lugar de las edificaciones religiosas en el sentido que toman de éstas elementos que los hacen en cierto sentido “sacros”. Entre los elementos que dan sacralidad al espacio encontramos la luz, el silencio, la visibilidad

que lleva al espectador a tener un sentimiento de revelación ante la obra.

Uno de los principales puntos a desarrollar es la aportación de urbanidad, la representatividad y la vida colectiva. Junto con la conversión de estos espacios en un foco turístico se encuentra la consolidación del elemento como unidad que permite que los ciudadanos se sientan miembros de una urbe con cultura y capacidad creativa. Como hitos de identificación y diferenciación de las ciudades, es de gran importancia que estos espacios sean obra intelectual de un arquitecto del *star system* surgiendo con esto los **museos de autor**, donde la pieza principal a observar y analizar es el edificio siendo en algunas ocasiones la única pieza que posee¹². Al ser la gran y substancial pieza la arquitectura; es por lo tanto la atrayente del turismo independientemente de lo que se exhiba. Esto nos lleva a un cambio en el fenómeno de valoración donde el presente predomina sobre el pasado, la arquitectura sobre el contenido y el renombre del arquitecto sobre la colección.

Esta tendencia se nota en las construcciones de las últimas décadas comenzando por el Georges Pompidou en París, el Guggenheim de Nueva York, la Nationalgalerie en Berlín, Statsgallerie en Stuttgart, el New Wing de la National Gallery en Washigton o el Museo Abteiberg en Mönchengladbach. Estos edificios necesitan un anuncio para saber que son un museo de arte contemporáneo, pero por el lado contrario gritan que son un Piano & Rogers, Wright, Mies Van der

¹⁰ Lance Brown citado por Dextra Frankel en Alonso (1990), pág. 99.

¹¹ Alonso (1990), Pág. 9.

¹² Muchos de los nuevos museos han sido creados sin colección o piezas, formando sus exposiciones de

Rohe, Stirling, Pei y Hollein. Estos nuevos museos poseen un elemento en común: la ambición por una arquitectura espectacular.

De esta manera tener un museo de autor esta "in"; cada gran metrópoli debe de tener uno para competir en el mercado turístico global, esto nos recuerda al medioevo tardío donde cada ciudad, municipio o monasterio competía por tener la mejor catedral; *"En la ciudad actual, el museo desempeña un papel análogo al de las antiguas catedrales. El lugar escogido para valorar las esperanzas y las contradicciones de nuestro tiempo. Asimismo se trata de un lugar en el que los valores de la estética del pasado están muy presentes, y donde el sentido de la humanidad nace del testimonio de la historia. De hecho se podría interpretar el museo como un espacio dedicado al testimonio y la búsqueda de una nueva religiosidad, que promueva y nos enriquezca con los valores espirituales que necesitamos."*¹³ De esta manera la evolución arquitectónica pasó de la era de las catedrales a la era de los museos.

El Guggenheim de Bilbao (1991-1997) de Frank Gehry es un resultado de tres posiciones artísticas el organicismo, surrealismo y pop art, todos estos mecanismos logran que se de un hito a partir de la monumentalidad y del objeto arquitectónico. Dentro de los museos de última generación también podemos encontrar el Tate Modern de Londres (1994-2001) arquitectos Herzog y de Meuron, la ampliación del Museo Judío de Berlín (1988-1999) Daniel Liebeskind,

el Museo de arte contemporáneo de Helsinki, Kiasma, (1992-1998) Steven Holl, y la Fundación Cartier para el arte contemporáneo (1991-1994) Jean Nouvel.



31. Museo Guggenheim Bilbao.



32. Tate Modern, Londres.

El problema de tener un museo del *star system* es que el programa del museo muchas veces se pasa de largo y más cuando es un diseño por concurso de invitación, donde al final el proyecto ganador es el que no cumple el programa sino que impone la visión del museo del autor. La libertad creativa de los autores dan como resultado recintos que muchas veces tienen problemas de funcionalidad, además de fallas en las áreas de operación y grandes debilidades en áreas de exhibición, éstas son las más afectadas siendo enormes o demasiado pequeñas, conjuntamente con circulaciones confusas y un mal proyecto de iluminación. Estos defectos tratan de corregirse sobre la marcha creando pastiches de mala calidad debido al bajo presupuesto con el que más tarde cuenta el museo, estos pegotes no solo desvirtúan el concepto

préstamos de otros coleccionistas o sedes, así la única pieza del museo se vuelve el edificio.

¹³ Mario Botta citado en Asensio (1997), pág. 20.

arquitectónico original sino que los convierten en espacios banales.



33. Museo Judío, Berlín.

Las consideraciones que siempre encontraremos serán el contexto urbano y la preocupación por el medio ambiente. La proliferación museística a pesar de ser en esencia algo bueno pierde un poco de este fin al contener un rasgo dominante del arquitecto una autoexpresión y al final una obra de autorrealización.

Hay quienes afirman que cada día el museo se acerca más a lo que es un parque de diversiones, los dos intentan acumular al mayor público posible, los dos quieren adueñarse del tiempo del tiempo libre del turismo y con las megaestructuras de grandes arquitectos, que no cumplen en lo absoluto con la función museográfica sino que desempeñan papeles más escenográficos, los dos montan un escenario propicio para el ocio y la ficción. Maria Luisa Bellido incluso afirma que no es de extrañarse que arquitectos como Frank Gehry y Arata Isozaki trabajen para Thomas Krens y Michael Eisner, directores de la fundación Guggenheim y de la Corporación Disney.

En esta situación el museo ha logrado la invisibilidad del arte, el recogimiento y espiritualidad que anteriormente se daba se diluye en una adoración medida con la cantidad de gente que asista. Pero qué es lo que hace que la gente salga de sus verdaderas

pasiones, la tele, el estadio, el cine; para hacer largas colas que retienen a uno hasta 3 horas, para hacer un recorrido “cultural” de 1/3 del tiempo que pasarán en la “tiendita”, será entonces que las 3 horas de espera serán en realidad ¿para ir a la tienda del museo? o simplemente es una trampa de pedantería colectiva que indica que hay que ilustrarse durante un viaje, el museo con esto tiene capturado a el público turista que no se moverá de la fila hasta concertar la cita imaginaria con la Gioconda.

La visita al museo es la legitimización de un viaje realizado, por esto la compra de souvenirs cobra importancia donde el museo aporta obras en papel de baño, paraguas, tazas y demás productos. Más adelante el turista asistirá a un espacio de exhibición que le es más comprensible donde cambiará a la Venus de Milo por un maniquí con un bolso de Louis Vuitton.

No hay que olvidar que un museo de última generación es el resultado de una sociedad demandante de éste. Los niveles intelectuales del núcleo de personas al que van dirigidos los edificios se dividen en tres: *high*, *middle* y *low brow*, la llamada *masscult* es la que llega con más facilidad a los niveles inferiores y la pequeña burguesa es conocida como *midcult*. La cultura de masas es la que registrará los cambios arquitectónicos en los grandes contenedores de arte, esta al ser un resultado de ciertas peticiones comulgará con los principios de los demás productos producidos para las grandes masas:

- . Evitan soluciones originales.¹⁴
- . Destruyen las características culturales de cada grupo étnico.
- . El público al que va destinado no manifiesta exigencia hacia esta cultura de masas.
- . No promueve renovaciones de la sensibilidad.
- . Desempeñan funciones de mera conservación.
- . Tienen a provocar emociones vivas y no mediatas.

El problema radica no en la aparición y el “boom” de estos espacios sino en la falta de una reflexión arquitectónica que haga una simbiosis con el tema de la museología. El museo actual agrupa bajo este término desde el museo del Prado hasta el museo de la Coca-Cola lo cual nos habla de un cierto grado de degradación hasta convertirse en un medio de comunicación social.

4.5 Permanencia de un edificio a través de su conversión en museo.

“Este enlace entre problemas museográficos y de restauración tiende a estrecharse, poniendo en crisis los estereotipos de un pensamiento homologado; obliga a acometer el problema de la multiplicidad del pasado y de la dialéctica antiguo-nuevo; obliga a precisar la relación con la historia sobre más planos y niveles, asumiendo una nueva complejidad y reenviándola a la ciudad”¹⁵

El movimiento de conservación y preservación de monumentos tiene sus bases en la Carta de Atenas de 1931, la Carta de Venecia de 1964 y la Carta

¹⁴ Es difícil hablar de originalidad en los contenedores cuando estos presentan formas, materiales y colores extravagantes que los hacen salir de lo común; esto no significa que sean originales, por originalidad en este punto entenderemos originalidad arquitectónica que se refiere a las nuevas propuestas museísticas que el museo ofrezca, no al impacto de una forma abigarrada.

Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Yacimientos (ICOMOS 1966)¹⁶.

Museo-patrimonio se ha convertido en un binomio inseparable. Las funciones principales del museo, conservación, investigación y difusión del patrimonio, han tomado tal importancia que hay autores que afirman que la ciencia de la museología debería de cambiar su nombre por **Patrimoniología**. El patrimonio es la base del conocimiento de la realidad evolutiva de la humanidad especialmente en las ciencias humanas y sociales, es la explicación de la vida del hombre a través de los hechos y de los objetos producidos por él. *“Cuando el valor patrimonial y la función de conservación se hacen extensibles a recintos urbanos amplios o totales éstos pueden calificarse como **ciudades-museo**.”¹⁷* Esta nueva realidad museística, comprendida por los conjuntos monumentales, bienes urbanísticos, recintos antropológicos, históricos, etc, han sobrepasado las fronteras físicas del museo tradicional e incluso algunos de ellos han sido declarados “Patrimonio Mundial” por la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural Natural de la UNESCO.

Las ciudades-museo son típicas en ciudades que tuvieron su fundación en antiguas civilizaciones y de cierta manera podemos ligarlas con el concepto de **ecomuseo**, para referirnos a un museo en el territorio o a un **territorio musealizado**. Un museo que no contiene barreras compuesto en dispersión, donde la atención no se centra en un contenedor y su contenido

¹⁵ Daniele Vitale en Alonso (1990), pág. 341.

¹⁶ Ver anexo 3.

¹⁷ Fernández (1993), pág. 156.

sino en un circuito formado por diversas opciones; éstas pueden ser edificios antiguos, ruinas prehispánicas ó bellezas naturales.

Cada ecomuseo es diferente ya que es un resultado del territorio en que se localiza, pero en general cada uno de éstos trata de tener el siguiente comportamiento: contar con una red de caminos peatonales, ecuestres, acuáticos, etc. para facilitar la observación del entorno humano y natural. Donde se ensalzan las casas de la naturaleza o el hombre, elementos de arquitectura rural y urbana, tradicional y moderna, fábricas, complejos industriales, yacimientos arqueológicos, históricos, etc. Estos conjuntos preferentemente deben de contar con: una sala de documentación y trabajo preferentemente con hemeroteca, almacenes de objetos y documentos de investigación, albergues para investigadores, un taller de conservación, salas de exposiciones temporales, auditorio con cincuenta plazas que cuente con medios de proyección, talleres destinados a programas escolares o socioculturales, medios para la organización de cursos o coloquios, el personal necesario para su correcto funcionamiento; el propósito general del ecomuseo es llegar a tener más habitantes que visitantes, lograr el conocimiento y hacer conocer para proteger.

Un ecomuseo tiene los siguientes elementos:

- Delimitación del campo de acción.
- Base documental del laboratorio de campo.
- Listado de objetos muebles, elaboración de un dossier de cada uno de éstos.

-Censos de la población, quién vive ahí, qué hace, a que se dedica, sexo, edades, etc.

Este proyecto tiene un fuerte fundamento en la **territorialidad**, encontrándose en contraposición con las ideas de generalización y globalización exaltando la singularidad de cada emplazamiento. La función principal del ecomuseo: la concienciación de la comunidad en la que se desarrolla.

Un ejemplo de un ecomuseo con estas características es el Valls d'Aneu en los Pirineos, dónde se plantean recorridos en edificios rehabilitados como casas rurales, iglesias románicas, arquitectura industrial, rodeados por los singulares valles. Estas actividades logran que la zona tenga una reactivación económica y social, los mismos pobladores deben de ser los gestores y promotores de su patrimonio para que la idea de ecomuseo se lleve a cabo.

Adentrándonos en el tema de conservación de un edificio debemos partir de la pregunta ¿Cuáles edificios son sujetos de conservación? La respuesta más evidente señala a los que son considerados patrimonio cultural. Pero ¿cuáles con estos?; más allá de la catalogación que elabore el INAH o el INBA, la Convención para la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO define:

“Se considerará patrimonio cultural:

- a) *Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupoide elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el*

punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

- b) *Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.*
- c) *Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia*¹⁸.

Sobre la reutilización de edificios hay diferentes posturas, la primera consiste en un intento de respeto al género que pertenecieron ya sea hospitalario, habitacional o conventual. Esta postura pudiera parecer rígida y opuesta a los movimientos y cambios de la sociedad. Arquitectónicamente ésta es viable en el sentido de que las estructuras internas y externas de la edificación responden a cierta tipología. Los edificios de vivienda como las grandes casonas pueden volver a ser habitadas no como grandes mansiones, ya que la sociedad no requiere de estos espacios, sino con subdivisiones; una gran casona podría dar albergue a 8 viviendas. De esta manera la tipología se adapta a las nuevas necesidades de la sociedad y no rompe soluciones arquitectónicas que han sido dadas para ciertas necesidades. Entre los defensores de esta teoría encontramos a el arquitecto y restaurador Ramón Bonfil que afirma “...*el patrimonio cultural puede ser integrado a la dinámica de la vida actual sin*

¹⁸ Salvador Díaz-Berrio citado en Bonfil (1990), p. 164.

*menoscabo de su autenticidad como documento de identidad y del proceso histórico; que no debe cambiar su uso o alterarlo para complacer viejas imágenes añorantes, intereses especulativos, impulsar carreras políticas ni crear idealizaciones estilísticas, ya que las presentes y futuras generaciones tienen la capacidad de aprovechar su presencia y asegurar su permanencia para sus sucesores a través de una metódica preparación y un trabajo constante, garantizando su integridad y autenticidad sin menoscabo de dejar constancia de nuestro tiempo en esta importante labor.*¹⁹

Contrapuesto a esta posición encontramos al grupo que dice que es preferible el uso que sea aunque este no sea idóneo al abandono total del edificio. Esta postura es válida si lo vemos desde el punto de vista de conservación del patrimonio. En esta línea se han manejado varios museos y dejando a un lado otros usos que aportarían una mejor calidad de vida a los habitantes de la ciudad.

Con el tiempo se ha hecho una costumbre muy popular la reutilización de antiguos edificios para guardar los museos, con la creencia que al convertirse en un edificio de esta índole se conservará y cambiarán si acaso muy poco los valores que lo han convertido en una pieza patrimonial. Este conservadurismo de edificios ha llegado a un abuso de los inmuebles de esta índole que si bien ayudan a conservar el patrimonio arquitectónico, cultural y social de un país carecen de cualidades y calidad museística. El vicepresidente del ICOMOS (1990) Jaime Ortiz Lajous al

¹⁹ Bonfil (1990), p. 38.

respecto menciona que *“...por lo general se piensa que todo monumento debe adaptarse para museo , premisa totalmente falsa, ya que si bien debemos reconocer que es un uso muy digno, no es cierto que todos los monumentos deban ser adaptados para el uso del museo”*.²⁰

La colocación de museos dentro de viejas estructuras no es una respuesta a una demanda actual, es una práctica que se ha hecho desde hace siglos, por la conveniencia que tenían estas construcciones, ya fuera por su localización en centros urbanos, las características históricas y artísticas etc. Aparecen entonces los Museos-Palacio, Museos-Tesoro, Museos-Convento que retomaban las obras artísticas que contenían y exponían algunas nuevas. Una fuerte corriente reapropiacionista de edificios se da en Italia en los años cincuenta cuando se retomaron todos los tesoros arquitectónicos para convertirlos en estos “museos-tesoro” con algunas intervenciones empíricas donde el gran peso recaía en el historicismo y las artes decorativas. En todos los lugares del mundo hay museos de este tipo donde se conserva un edificio se funda un museo. Sergio Saldivar se afirma contrario a estas teorías exponiendo *“Simplemente no se vale ignorar los valores arquitectónicos de un buen edificio de los siglos XVIII o XIX, sus cualidades espaciales y su propio mensaje cultural, para convertir sus salones en “recintos blancos” en los que los plafones y las mamparas pretenden purificar el espacio para beneficio de cualquier pintura o pintor, escultura o documento. La temática del museo debe analizarse*

²⁰ Bonfil (1990), pág. 47.

previamente y se debe saber si será compatible con las características del edificio”.²¹

Una de las tesis que apoya estas readaptaciones, es la que afirma que los museos son **criaturas aditivas**, lo que significa que son organismos que se basan en el crecimiento; de la misma manera hay otras tipologías arquitectónicas que comparten esta máxima como los conjuntos industriales, las fábricas, almacenes y aduanas que crecen por medio de módulos, naves, alas o pabellones. Esto explica la conveniencia de colocar un museo dentro de cualquier estructura de este tipo ya que comparten la organización a partir de una célula central que puede aumentar en tamaño.

Por el lado contrario al colocar un museo dentro de un edificio histórico se tendrán una serie de limitaciones en el campo de la museografía, ya que el espacio ideal para el desarrollo de ésta es un área neutral y libre que permita flexibilidad y movimiento; limitado en este sentido por un edificio de estructura rígida donde derrumbar o hacer una mínima incisión en algún muro del siglo XVIII sería la ocasión idónea para tener conflictos con las instituciones de rescate y preservación de monumentos.

La destrucción es parte de la construcción de las ciudades, ¿cómo se deconstruye después de haber construido con tanto esfuerzo? **Urbanicidio**, del inglés *urbicide*, se da en dos formas activa y pasivamente. El activo hace referencia a las demoliciones estas pueden ser producto de guerras, desastres naturales o planeaciones urbanas. Aunque el urbanicidio pasivo

²¹ Bonfil (1990), pág. 70.

pareciera menos dramático que el anterior es el que sucede con más frecuencia dentro de la ciudad. El urbanicidio ataca edificaciones con indolencia y abandono, los admiradores de edificios ven esta forma de muerte como algo más doloroso que la violencia ya que hace de éstos un espectáculo de decrepitud y declive.

El problema de la reutilización de edificios como museos viene cuando esto se aplica como un **sistema de salvaguarda de edificios** para combatir en cierto sentido este urbanicidio. Esta idea de que los inmuebles antiguos tengan un uso cultural debiera restringirse para proponer otro tipo de usos. La contrariedad radica en qué hacer con estos edificios que no tienen las características necesarias para convertirse en un museo o en un edificio cultural; ya que si se sigue en este proceso llegaríamos a lo que varios autores denominan como “perversión tipológica” donde a un edificio preexistente se le fuerza a tener un uso que no responde arquitectónicamente debido a las características espaciales que su concepción original ofrece. Estos edificios que no tienen esta calidad espacial que se busca en un museo hoy en día se yerguen como edificios abandonados o semi-abandonados que solamente son **museos de sí mismos** que se colocan dentro de una trama urbana creando una ciudad histórica o **ciudad museo**. El Dr. En arquitectura Antón Capitel sostiene que *“Cuando esto no tenga sentido habría que tener el valor de no protegerlos, de someterlos sin más al juego social. Pues la alternativa es ya únicamente transformarlos,*

*haciéndoles partícipes de otros usos y de la cultura arquitectónica media de su tiempo.”*²²

Mediante la apropiación de un inmueble por la sociedad en turno hemos visto cambios tales como los conventos en cuarteles, hospitales o colegios, no se trata pues de abandonar un edificio con características afortunadas, se trata de buscarle el mejor uso para que no se vuelva un hoyo negro dentro de la ciudad. Dentro de este punto cabe destacar la pregunta sobre ¿cuánto tiempo se quiere conservar algo?, ¿cien, quinientos o cinco mil años?, ¿cuánto es la vida de un edificio? Podríamos perdurar la existencia de algo por medio de las remodelaciones pero poco a poco este iría perdiendo sin más todo aquello que en el pasado lo constituyó como patrimonio de la humanidad.

El conservadurismo cae en una ambivalencia ya que cuando queremos conservar algo lo guardamos como un tesoro muy preciado no queremos que la mínima ráfaga de viento o la luz lo perturben, mucho menos las cámaras fotográficas y el paseo de miles de observadores.²³ La sobreutilización y el abuso del edificio lo conllevan a un deterioro o incluso destrucción del bien arquitectónico o un deterioro irreversible, tal es el caso de Tulum que tiene una intensidad turística de tal índole que su desgaste es incontenible, lo misma pasa en las temporadas altas vacacionales en

²² Alonso (1990), pág. 28.

²³ El arq. Felipe Lacouture, director del Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec (1977-1982), comentó que ciertos domingos el Castillo llegaba a estar tan lleno de gente que esto acarrearía serios problemas de conservación. Varias veces pensó que lo prudente sería tener un acceso limitado al museo haciendo que las personas esperaran media hora a que se desalojaran las salas y después permitir el acceso a otras más.

Teotihuacan, Chichén Itza, Monte Albán, etc. **Exhibir y conservar son valores antagónicos.**

A partir de esta premisa nace el concepto de **erosión turística**, que va más allá del deterioro resultado del viento, lluvias, soleamiento etc. Es un nuevo factor destructivo del edificio causado primeramente por los visitantes del mismo además de los factores externos como construcciones de hoteles, restaurantes y comercios alrededor de la pieza conservada que transforma el entorno urbano y lo descontextualiza.

Los edificios que por sí mismos tienen valores culturales, importancia en la arquitectura internacional y nacional; son los que serían, o que ya son, convenientemente museos dejando la interrogante al aire sobre que tanto reduce el valor histórico de un edificio al colocarle una colección dentro, seguimos en este punto de competencia del que hablamos con el edificio moderno y la obra donde el espacio arquitectónico se anula para convertirse en el fondo de la obra. En este sentido un edificio histórico es condicionante de la manera expositiva y puede presentar grandes posibilidades museísticas así como puede hacer que ésta tenga grandes carencias; al reutilizar un edificio con valores históricos pareciera que queremos recuperar y volver a la exposición en cuevas o en los antiguos gabinetes. La única verdad parcial es que la obra y el edificio son un material digno para conocer y entender.

El arquitecto y museólogo mexicano Felipe Lacouture dice que si el monumento es sí es un museo por los elementos tridimensionales que presenta, estos

deben de ser explicados al neófito para que tenga mecanismos de juicio y de valoración, el espectador del museo no es un erudito en arquitectura ni mucho menos un doctor de ésta, si el edificio se salvaguarda por elementos tales como un arco de origen español del siglo XVI con influencia gótica, este arco debería poseer su placa con las explicaciones pertinentes.

Llegamos a lo que sería un doble **valor museístico**; donde el edificio no es solamente un contenedor sino una obra más de conjunto expositivo, donde en continente forma parte del contenido. Es importante que la obra que se guarde dentro de esta “gran pieza de exposición” tenga ciertas cualidades para establecer un diálogo con el edificio. Si un edificio de mediados del siglo XIX guarda piezas de 1848 pareciera que estamos contextualizando los objetos transformando el lugar en un espacio cognoscitivo con ideas de permanencia y se crearía un paseo reflexivo; en cambio si este mismo edificio guardara arte contemporáneo, el choque de los dos objetos realzaría en valor de cada uno, las obras tendrán una nueva contextualización, que creará una nueva relación entre figura-fondo. Un ejemplo de esto es el Castello de Rivoli remodelado por el arq. Andrea Brnodo donde la intervención escultórica de Richard Long se distingue perfectamente del edificio.



34. Castello de Rivoli.

En el proceso de transformación el arquitecto debería exaltar y respetar lo ya existente, tratando de excluir contribuciones personales en gran escala para con esto venerar las cualidades arquitectónicas, históricas y sociales que han convertido al edificio en patrimonio de la sociedad.

Con la reutilización de edificios antiguos para convertirlos en museos se enfrentan tres problemas: la modernización tecnológica, la adaptación del espacio a nuevas necesidades y la ampliación de los espacios.

El reto arquitectónico que presenta la modificación de una construcción con altos valores estilísticos es una operación proyectual de un alto alcance, donde el reto consiste en un análisis profundo de la edificación para con esto tener presente las posibles malas soluciones, carencias o defectos del antiguo edificio con la posibilidad de hacer transformaciones afortunadas dotándolo de una mejor calidad y exaltando su belleza para con esto hacer un bien al edificio y a la sociedad que lo vive.

Un ejemplo de una buena reutilización del espacio es el Museo de Historia Natural de Londres que es un edificio que data de 1881 estilo neorrománico construido por Alfred Waterhouse. Las adaptaciones que ha sufrido el edificio responden directamente al contenido de éste. Las remodelaciones no han sido obra de un solo arquitecto si no de varios entre los que se encuentran, Ian Ritchie, David Chipperfield, Ron Herron, Ferry Pawson y Keith Williams. El edificio original está compuesto por columnas, molduras, arcos, muros de piedra, bóvedas y vitrales policromados que dejan pasar la luz; las intervenciones

arquitectónicas siguieron la línea de utilizar materiales que no se contrapusieran con el lenguaje del edificio como bronce, vidrio y piedra, en algunos casos las adaptaciones incluyeron la inserción de escalones y falsos pisos que permitían el paso de las instalaciones sin ocasionar ningún daño a la estructura original.



35. Museo de Historia Natural, Londres.

Uno de los movimientos que apoya la reutilización de edificios como contenedores de obras de arte es el **Found Space** considerado como la vanguardia en el mundo del arte donde se intenta sacar el arte de los edificios tradicionales, siendo las obras de arte una respuesta a un lugar encontrado, trasladando el arte de las instituciones solemnes a la calle y a la comunidad. Como ejemplo de este movimiento tenemos la Begamont Station de los Ángeles y el P.S.1 en Nueva York. Estos espacios también han dado cabida a un nuevo programa llamado **art-in-residence** donde los artistas residen y trabajan en el museo.

4.6 El papel del museo en la generación de la ciudad.

Con la nacionalización de los bienes de la corona a partir de la Revolución Francesa en el siglo XVIII, el acceso público a las colecciones artísticas cobró una singular importancia, ya que era una representación de que los bienes de la corona pasaban al dominio del

pueblo. Un siglo después resaltar los valores artísticos, científicos, patrios y tecnológicos de cada nación creaba una identidad colectiva.

Esta misión social se encontraba bajo la tutela de las instituciones culturales que comenzaron a desarrollar zonas y franjas dentro de la ciudad dedicadas al ocio. Londres y París fueron las ciudades que comienzan este desarrollo con las primeras exposiciones universales. El museo se comienza a popularizar a partir de 1851 con la Exposición Internacional de Comercio en Londres y el Palacio de Cristal, obra de John Praxton.

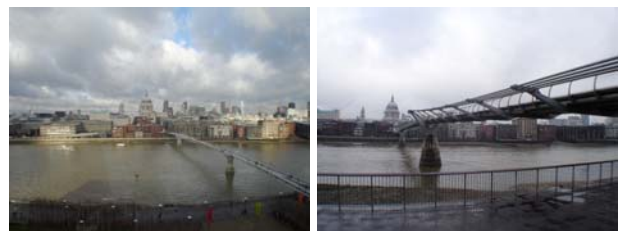
A partir del siglo XX los museos se comienzan a desarrollar a partir de la recuperación de los conflictos bélicos propios de cada país. En este sentido se puede decir que los museos fueron utilizados como “reafirmantes” de identidad nacional. Más adelante el capitalismo causó cambios una vez más en las estructuras museísticas volviéndolas objeto de ocio y de consumo cultural. Los museos son estructuras que son altamente sensibles a los cambios sociales, por esta razón se han insertado en los planes estratégicos de desarrollo de las ciudades, donde algunos han presenciado afluencias masivas que hace que cambien sus funciones dentro de la ciudad.

Últimamente el desarrollo de los museos de autor, o de las grandes megaestructuras ha tomado un papel dinamizador dentro de la ciudad creando flujos constantes de turistas y visitantes locales. Así mismo la construcción de estos espacios puede crear importantes regeneraciones dentro de la ciudad y más si estos se enfocan en zonas marginadas. El museo

se puede llegar a convertir en un objeto de transformaciones dentro de su entorno. Como ejemplos de estas regeneraciones urbanas a partir de instituciones culturales tenemos las ciudades de París que bajo las políticas de Mitterand hicieron las restauraciones y la pirámide del Louvre, el Museo en la Gare de Orsay, el Instituto del Mundo Árabe, el parque de la Villette, el Gran Hall y la Ciudad de la Música.

En Londres se llevó a cabo la cúpula de Norman Foster en el British Museum, la ampliación del Victoria & Albert Museum por Daniel Libeskind y la obra de Herzog y de Meuron recuperando la vieja central eléctrica para convertirla en el Tate Modern con su pasarela de Calatrava sobre el Támesis.

El Parque de los Museos de la Ciudad de Róterdam contiene: el Museo de Boymans van Beuningen de Hubert-Jan Henket, la Kunsthal de Rem Koolhaas, el Museo de la Arquitectura de Jo Coenen, el Chabot -museum de DeWeger architects y el Museo de Historia Natural de Róterdam de Eric van Egeraat.



36. Puente Milenio, Calatrava.

4.7 Reflexiones acerca del diseño de un museo

Cuando un arquitecto se le da el encargo de elaborar un museo se enfrenta a una serie de complejidades a resolver como resultado de los cambios sociales, culturales, económicos y sobre todo

al nuevo significado de un museo que lleva consigo la carga de que este edificio tenga un lenguaje simbólico que lo colocará a través del tiempo en un hito de importancia en la localidad donde se establece.

Cuando se comienza la actividad proyectual se parte de la primera premisa que consiste en saber cual es el tipo de edificio que se va a resolver, de acuerdo a el uso de éste (vivienda, comercio, oficinas, etc.), los espacios se dividirán en fisonómicos, complementarios y distributivos. Los espacios fisonómicos son aquellos sin los que el edificio no puede ser lo que es, un ejemplo sencillo es una cárcel que no puede ser cárcel sin las celdas para los prisioneros, un corporativo pierde su carácter si no tiene oficinas, una vivienda alcobas, un deportivo canchas o albercas etc. El espacio fisonómico de un museo son las salas de exposición; a partir de los espacios fisonómicos y de la función de éstos gira la actividad proyectual.

La mayoría de los géneros de edificios tienen rasgos característicos que hacen que el imaginario colectivo las asocie con ciertas actividades; nadie dudaría por ejemplo de la fisonomía de una iglesia, sin embargo un museo no tiene ninguno de estos rasgos. En este sentido José Miguel Prada afirma que *“en cuestión de imagen, alguno de ellos, por ejemplo del de Mies, para un hombre de la calle, podría ser la sede de las oficinas de una compañía de aviación, o un local de venta de automóviles de lujo. El de Meier en Frankfurt, puede pasar por cualquier instituto de investigación de un campus universitario; mientras que el Pompidou de*

Piano y Rogers sería un magnífico edificio industrial de tratamiento de productos químicos”²⁴

El problema actual con el espacio fisonómico de un museo es que no se sabe qué lleva dentro o la función que seguirán estos espacios, se está proyectando un **museo vacío**, donde no hay colecciones o son itinerantes, en resumen el arquitecto está trabajando en **un contenedor sin contenido**. Donde las premisas circulación, iluminación, experiencia espacial y la presentación del objeto tienen varias significaciones y posibles caminos a seguir pero ninguna meta fija.

El resultado al no saber qué va dentro de este contenedor es una sala de grandes dimensiones tanto a lo alto como en el largo y ancho donde se pueda dar cabida a la más alocada y enorme escultura hasta un pequeño timbre postal. Consecuencia de esto es que no hay una relación directa entre el objeto expuesto y la sala donde se localiza éste. Esto es un punto importante ya que hay obras a las que se les puede apreciar de mejor manera dependiendo del espacio donde se encuentren. Este fue el método utilizado por el arq. Hans Holein en la solución del museo de Mönchengladbach donde las salas están elaboradas de acuerdo con un análisis de las piezas que van dentro de éstas; para resaltar sobre todo las obras no la arquitectura que las rodea.



37. Mönchengladbach.

Esta actitud muestra un comportamiento de respeto y admiración por parte del arquitecto hacia la obra de arte, dónde el recinto no se encuentra en contra de la obra ni compitiendo con ésta si no ensalzándola. ¿Qué espacio requiere un cuadro?, ¿De que manera se expone el arte, la historia, la ciencia? Si se sabe el contenido la tarea del arquitecto se facilita en medida que el edificio puede tener una relación directa con los objetos, no obstante aunque esto ayuda en gran manera; ¿cómo saber la antropometría ante un cuadro, ante una escultura? Como arquitectos poseemos fórmulas para resolver ciertos problemas antropométricos un ejemplo de esto es la solución de una escalera; 2 peraltes + 1 huella = 62 ± 65 , tales fórmulas no existen en la museografía, no hay fórmulas que nos digan que el alto del cuadro por el ancho entre dos es la distancia que debe de guardar el espectador; de esta manera la única certeza en el museo es la incertidumbre.

Entre las incertidumbres museales encontramos la pugna entre lo histórico, lo artístico y lo espectacular; donde la cultura del espectáculo y los medios de comunicación se han insertado también en nuestro objeto de estudio, dejando como resultado dos corrientes dialécticas en el museo dónde lo minoritario se enfrenta a lo multitudinario, lo selectivo contra lo no selectivo y lo especializado frente a lo generalizador.

Nos encontramos ante un problema que no ha sido completamente solucionado, simplemente se han elaborado varias soluciones, diagramas y esquemas para solucionar de mejor manera los problemas de los

espacios expositivos. Estas soluciones van desde lo general, que consiste en el desglose del museo en tres partes: la arquitectura, el lugar y el programa museográfico (suponiendo que este exista), que es en resumidas cuentas el espacio, las obras y su ubicación; hasta un sinnúmero de respuestas a problemas específicos donde podemos encontrar algunas coincidencias en las propuestas de los expertos en el tema; la que se menciona con más frecuencia es la que dice que el museo ideal debe de lograr que el visitante tenga un **completo predominio visual** de todo el complejo para con esto facilitar su orientación dentro del mismo y lograr que pueda ordenar su tiempo y tenga el control sobre que salas a visitado y cuales no. Otra de las coincidencias es la claridad en el ordenamiento espacial donde se marcan tres niveles de exposición: el objeto a presentar, el soporte y el espacio.

Tomar las circulaciones o el recorrido narrativo como punto de partida en el diseño pareciera un método lógico a seguir; sin embargo estudios realizados por Eliseo Verón y Martine Levasseur en el año de 1983 sobre los recorridos realizados por los asistentes en la exposición *Vacances en France* en el Centro Georges Pompidou lanzó cuatro tipologías de apropiación espacial: la hormiga, la mariposa, el saltamontes y el pez. La hormiga y la mariposa en general hacen un recorrido significativo aceptando la lógica de la exposición, uno haciendo un recorrido completo y el otro pendular. El saltamontes solo visita las salas que le interesan haciendo una visita puntual y

²⁴ Alonso (1990), pág. 250.

el pez que oscila entre un lado y otro tratando en cierta manera de apropiarse del espacio en conjunto.

En este sentido la exposición en sentido lineal favorecería a las dos primeras especies, mientras que los saltamontes seguirían teniendo un interés fundamentado en las piezas y los peces en el conocimiento del contenedor, para lo cual una solución laberíntica sería apropiada. Una vez más nos encontramos en el dilema de no saber que rumbo seguir aunque el sistema lineal seguiría siendo una opción que solucionaría por lo menos tres de los cuatro tipos de modalidades del recorrido narrativo.

Hay más teorías contrapuestas que soluciones encaminadas a un mismo fin; un ejemplo básico es el interior del recinto, donde chocan las teorías del interior neutro o del interior adornado.

Yendo más adelante entraremos en el diseño de los museos de arte contemporáneo, éstos son un caso de interés particular ya que se van modificando de acuerdo a las nuevas corrientes artísticas. En este caso si meditamos un momento, encontraremos que es el único caso donde el museo tiene una conexión directa con el objeto, responde, imita y trata de manera directa con este. Cuando en los años 80 la corriente del minimal art buscaba espacios distintos para exponer se colocaron en naves de fábricas vacías creando lo que algunos llamaron el **antimuseo**, llenando con esto la búsqueda de un espacio artístico, experimental y vanguardista. *“Es preferible exponer en una fábrica que en un museo de nueva planta”*²⁵ el museo de arte contemporáneo se va transformando a la par de las

vanguardias artísticas, donde a veces la obra rompe con el espacio arquitectónico y lo hace parte de su experiencia sensible o en la peor de las ocasiones, para el arquitecto, el museo no necesariamente requiere un edificio. En materia de edificios de arte contemporáneo el arquitecto se puede y debe de apoyar en la corriente artística del momento, en este sentido los edificios de esta índole se convertirían en **espacios efímeros** que durarían como las obras que guardan solamente una temporada.

²⁵ Joseph Beuys citado en Montaner (1995), pág. 89.

5. El Museo de Arte Popular.

Una manera de conocer el pensamiento y el movimiento arquitectónico de cierta época es el estudio y análisis de sus construcciones. Al estudiar las soluciones arquitectónicas conocemos un poco más de la sociedad demandante de los espacios y de qué manera interactúan con éstos, así como la manera de proyectar del arquitecto. El análisis arquitectónico se divide en dos fases; la primera donde se hace una inferencia del programa arquitectónico y la segunda donde se hace un análisis del proyecto, para con esto llegar a un análisis que nos permita valorar de una manera amplia y profunda las características del edificio y su entorno inmediato.

Ubicado en la esquina de las calles Revillagigedo e Independencia, colonia Centro se localiza el edificio del Museo de Artes Populares. Localizado en lo que se conoce como el Perímetro B del Centro Histórico. El Museo de Arte Popular, se identifica con las siglas MAP a manera de simplificar su nombre respondiendo a una costumbre muy internacional; anteriormente sede de la Estación de Bomberos y Policía, es la segunda construcción más importante del estilo Art Deco¹ construido en el año de 1928 por los arquitectos Guillermo Zárraga y Vicente Mendiola.

Se gestionó la adquisición del edificio y de esta manera el 14 de Noviembre de 1996 se logró que fuera la sede del MAP; este mismo año se funda POPULART, presidido por María Teresa Pomar que antes fuera presidenta directora de museos y promotora de las artes

populares de México. El propósito de POPULART era llevar a cabo este proyecto, la administración de los recursos más adelante estaría a cargo de CONACULTA. Finalmente el 3 de julio del 2003 se coloca la primera piedra y con esto comienza la remodelación a cargo del arquitecto Teodoro González de León y la museología correría a cargo del Arq. Jorge Agostoni de Museográfica S.C. El MAP se inaugura en febrero del 2006.

El MAP es un espacio creado para la exhibición, difusión e investigación del trabajo artesanal en México, resguardando la obra de los 31 estados de la República y el DF. El edificio consta de una construcción de cuatro pisos con una planta casi cuadrada, fachada austera y un patio central que se cubre con un domo. Los fondos para la remodelación se obtuvieron de donaciones voluntarias de empresas y de organizaciones públicas y privadas. Resultado de esto tenemos una de las salas con un valor de cuatro millones de pesos fue donada por la telefónica Pegaso, ahora en manos de Telefónica Española, y otra sala fue donada por los gobernadores de otros estados, por supuesto el dinero era perteneciente a los recursos públicos.

El MAP está planteado para ser autosuficiente económicamente por medio de la venta de productos, realización de talleres, ferias, publicaciones, entradas y donaciones. También se rentará el espacio para fiestas o eventos. Entre las áreas que tendrá el museo se deben agregar un departamento de Programas Educativos, una página web, un área de investigación y un centro de Documentación. También se han publicado alianzas con la Escuela Nacional de Antropología e Historia, la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas

¹ El edificio de la Secretaría de Salud localizado en la calle de Lieja, es considerado el primero en importancia.

Artes, y el Instituto de Desarrollo Social de Artes Populares.

5.1 La Estación de Bomberos y Policía.

El gobierno porfirista estuvo fuertemente interesado en el progreso en materia museística. De esta manera en los años de 1905-1906 se crearon partidas especiales en el presupuesto de egresos para la construcción de un edificio diseñado específicamente para dar cabida a el Museo Nacional. La construcción estaría a cargo de la Compañía Bancaria que en 1910 comisionó a los arquitectos Enrique Fernández Castellot, Manuel Ituarte y Jesús F. Acevedo, para encomendar la elaboración del anteproyecto a un afamado arquitecto del Viejo Continente, Michel Deglane (autor del Grand Palais en la Exposición Universal de 1900).

El anteproyecto sería colocado en una superficie de 140 x 146 metros **ubicado en el terreno del ex – Hospicio, quedando el museo en las calles de Av. Juárez, Av. Balderas, 1ra calle de Revillagigedo y la prolongación de la Av. Independencia.** El anteproyecto fue un gran edificio de estilo neoclásico con formas afrancesadas con cuatro fachadas, la construcción del proyecto estaría a cargo del francés Paul Panicheli y los mexicanos Jesús F. Acevedo y Edurado Macedo Abreu. Lamentablemente al estallar la Revolución meses después el proyecto fue cancelado. Este es el primer proyecto del que se tiene memoria para elaborar un museo donde hoy en día se localiza el MAP.

Terminados los conflictos revolucionarios por orden del general Plutarco Elías Calles se decide que este terreno daría cabida a la estación de Bomberos y Policía. Los encargados del diseño del proyecto fueron, como ya se mencionó anteriormente, los arquitectos Guillermo Zárraga y Vicente Mendiola. Esta obra fue realizada por Francisco Serrano para el Departamento del Distrito Federal. En su momento fue el edificio más moderno. La planta se encuentra organizada alrededor de un patio central donde se localizan las puertas para los estacionamientos, las plantas superiores fueron proyectadas para dar alojamiento a los servicios administrativos. La torre que resalta en la esquina superior fue pensada para el escurrimiento y secado de las mangueras y daba albergue a la sirena de alarma. La estructura de concreto armado utilizó más de 1000 toneladas de concreto, la cimentación es de losa corrida y los grabados y esculturas son obra de Manuel Centurión.

El edificio, que utiliza un lenguaje Art Decó, es respuesta de un movimiento que se gestaba en México en contra del gobierno porfirista con sus formas afrancesadas.² El Art Decó es resultado de avances tecnológicos; la utilización del cemento Pórtland reemplazó el uso de materiales pétreos e intensificó el uso del tabique de barro recocido. Al utilizar nuevos materiales se tuvieron nuevos criterios estructurales en los muros de carga y divisorios. Con el uso de la soldadura se dejaron atrás los remaches para soldar las estructuras de acero.

² Aunque en México el Art Decó es una respuesta contra el gobierno porfirista, este movimiento contradictoriamente también tiene sus orígenes en la Ciudad de las Luces.



38. Edificio de Bomberos y Policía.

Entre los arquitectos mexicanos que más obra Deco realizaron podemos encontrar a Vicente Mendiola, Bernardo Calderón Caso, Carlos Greenham, Juan Segura, Ernesto Buenrostro y Francisco Serrano.

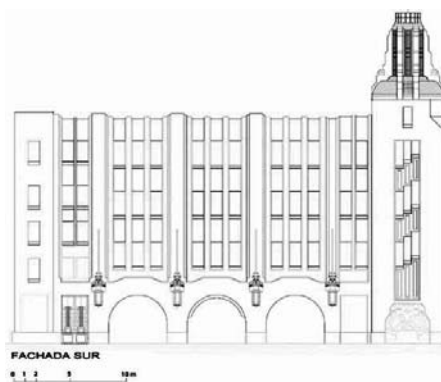
En 1924 Vicente Mendiola colaboraba en el despacho de Manuel Ortiz Monasterio; realizó proyectos como las trabes y techo de la Tesorería de la Federación en el Palacio Nacional; ese mismo año junto con Carlos Greenham y Luís Alvarado concursó en el diseño del Pabellón Mexicano de la Feria de Sevilla (no resultaron ganadores), en 1925 llevó a cabo el edificio de la Alianza de Ferrocarrileros Mexicanos, la Inspección de Policía en 1928 la Estación de Bomberos. En 1931 junto con Emilio Méndez Llinas realizó la Capilla Votiva que se localiza sobre Paseo de la Reforma y Génova.



39. Vicente Mendiola y su obra.

El elemento más significativo del Art Deco son las fachadas, éstas son las protagonistas del este movimiento arquitectónico ya que tienen elementos fácilmente distinguibles como la simetría de la

composición, exaltación del acceso principal generalmente centrado y rodeado por una gran marquesina, vanos abocinados, relieves geométricos, estrías verticales y vistosos remates. Los edificios de oficinas que siguieron las líneas estilísticas del Art Deco fueron los que alcanzaron mayores alturas, en general su organización interior pretendía seguir los lineamientos de LeCorbusier al implementar el uso de plantas libres con circulaciones verticales. Se trataron como volúmenes masivos recubiertos de cantera o concreto aparente, en los interiores se utilizaron mármoles, granitos, madera listonada y aplanados de yeso. El rodapié en las fachadas se hacía de ladrillo o de otras canteras resaltando la utilización de los colores ocre y terracotas. No hay que olvidar que las decoraciones, vitrales y murales exaltaban motivos nacionales y patrióticos.



40. Fachada Art Decó Edificio de la Estación de Bomberos.

El ex – edificio de bomberos no ha tenido una vida útil del todo, primeramente diseñado como estación de policías y bomberos, más adelante dio cabida a la oficina de la Tesorería del Distrito Federal después fue sede de la Secretaría de Marina hasta finales de los años ochenta y finalmente se convirtió en el Museo de Artes Populares en el 2006.

5.2 El Perímetro B del Centro Histórico.

La zona de la Alameda tiene más de 400 años de poblamiento lo que le ha dado una estructura urbana muy consistente. Su localización tiene una importante tradición histórica, una base económica firme, equipamientos regionales y niveles de servicio en vialidad y transporte. La zona centro de la Alameda comprende 4 zonas geoestadísticas básicas del INEGI conocidas como Excolonia Francesa, Barrio Chino-Calles Giro, Ciudadela y San Juan. Esta zona tenía en el año 2000 un total de 11,300 residentes con una tendencia a su disminución como resultado de un proceso de despoblamiento que sufre la zona.

En cuanto a género un poco más de la mitad de la población, 51.9, son mujeres, tres de los cuatro barrios tienen una tendencia hacia la feminización, esto es una característica del Centro Histórico. Por edades el grupo mayoritario es el que se localiza entre los 21 y 30 años. Por origen la mayor parte de la población es local. La población económicamente activa asciende a 5,504 y la desocupada a 127. La mayor actividad económica en la zona está relacionada con el papel y productos de papel, imprentas y editoriales. El nivel educativo con mayor porcentaje es el de primaria terminada seguido por los que tienen la preparatoria terminada y la secundaria.

El primer cuadro de la ciudad, la **Colonia Centro**, es el lugar donde se han dado más transformaciones de tipo histórico, político, social, financiero, económico y comercial en la Ciudad de México. El Centro Histórico de la Ciudad de México se localiza dentro de esta colonia y en 1987 fue catalogado por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad. Esta colonia se encuentra dividida por

dos perímetros; el **Perímetro A** que tiene una alta densidad de monumentos prehispánicos y coloniales y el **Perímetro B** que tiene edificaciones, traza urbana y espacios del siglo XIX. Lo maravilloso de esta zona de la ciudad es que es un espectador materializado de los cambios arquitectónicos de la sociedad mexicana donde podemos encontrarnos con un monumento prehispánico conviviendo con un edificio decó o incluso un edificio contemporáneo, toda esta mezcla cimentada sobre una traza colonial.

En la colonia Centro encontramos 27 edificios estilo Art Decó,³ entre los que resaltan: el Edificio de la Nacional en Eje Central Lázaro Cárdenas esq. Juárez, el Edificio de la Asociación Cristiana Mexicana Femenina YMCA en la Av. Morelos y Humboldt, Teléfonos de México en Victoria #59, el Hotel Reyna en Isabel La Católica #125, edificio Sancho Midvel en Mesones #59, el Edificio de Comercios en 5 de Mayo #35, el Edificio Guardiola en Francisco Madero #2 y el edificio de **inspección de Policía y Bomberos del D.F.** hoy Museo de Artes Populares.

A principios de los noventa Carlos Salinas de Gortari, Camacho Solís y Gamboa de Buen promueven el Proyecto Alameda, este es un acto fallido debido a la ambición del proyecto comercial y el creciente desplazamiento de los habitantes de la zona a consecuencia del sismo del 85. Con el paso del tiempo esta situación se ha revertido en los perímetros A y B del Centro Histórico teniendo fuertes inversiones por parte de Carlos Slim y el Gobierno del Distrito Federal.

³ Magaña (2007), pág. 66.

Como respuesta al rescate de barrios históricos se impulsa en la ciudad de México la reestructuración e intervención en el eje Reforma-Zócalo comprendida por un polígono de 64 manzanas entre las avenidas Juárez, Eje Central, Arcos de Belén, Chapultepec y Balderas. De esta manera nace el proyecto Alameda donde un espacio dañado por el sismo de 1985 pretende erigirse como un centro financiero de la Ciudad.

Después del terremoto de 1985 este polígono presentó un gran despoblamiento, dejando un “hoyo negro” en la ciudad, un espacio que no contribuía económicamente a la delegación Cuauhtémoc. La acción sobre este territorio era inminente; a pesar de la urgencia de activar esta zona no fue sino hasta 15 años después que las inversiones comenzaron a gestarse. La inversión se encuentra encabezada por el Gobierno del Distrito Federal que pretende: Rescatar y construir nuevos edificios conjuntamente de capital privado y de recursos públicos entre los que destacan la redensificación inmobiliaria, construcción de servicios culturales, turísticos y viviendas a lo largo del corredor Reforma-Zócalo que ha sido desde los inicios de la Ciudad un eje de importancia cultural, turística y recreativa. Este eje pretende continuarse hasta el Zócalo capitalino por medio de trabajos de rescate; esto es reparación de instalaciones subterráneas, banquetas, pisos, iluminación, restauración de fachadas y plazas.

Como parte de los estímulos que ha proporcionado el GDF se encuentran los incentivos fiscales a los desarrolladores; esto ha dado como resultado la construcción de edificios vanguardistas como el Hotel Sheraton, la Torre Tlatelolco, el Centro Comercial Parque

Alameda, Hotel Fiesta Inn y el desarrollo habitacional Puerta Alameda.

Las inversiones ascienden casi hasta 700 millones de pesos; 90 millones del Sheraton, 50 millones en vivienda, 50 millones de Puerta Alameda, 300 millones del Conjunto Juárez etc. Entre otros trabajos elaborados se incluye la realización del Museo de Artes Populares, remodelación de las calles de Independencia, Azueta, Revillagigedo, Luis Moya, Dolores y López; así como la Plaza Santos Degollado. La remodelación comienza por el Teatro Metropolitan y Orfeón, más adelante la construcción del Hotel Sheraton que antes albergaba al Hotel del Prado, las torres de la Secretaría de Relaciones Exteriores y los Tribunales del DF con la Plaza Juárez para finalmente llegar a la restauración que nos concierne; la recuperación del antiguo edificio de Bomberos, que también fue la sede de la Tesorería y de la secretaría de la Marina.

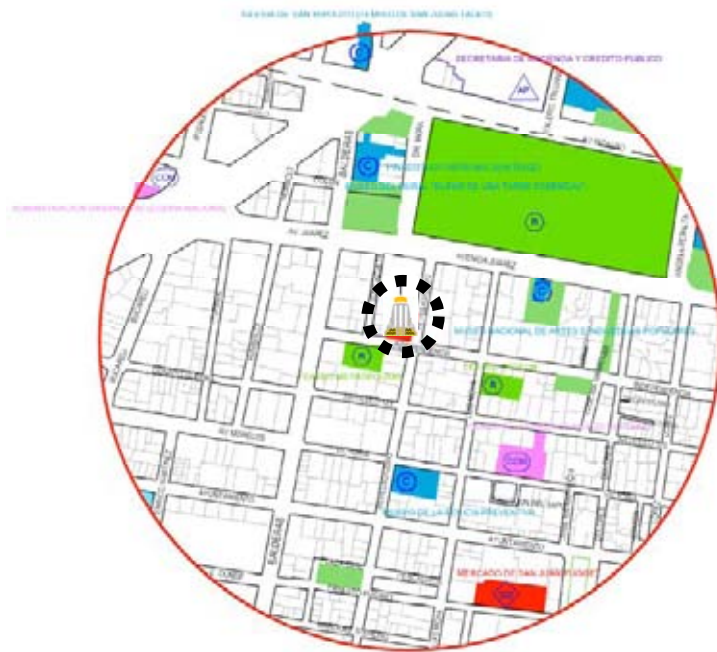
5.3 Objeto arquitectónico y su contexto inmediato

A pesar de que el MAP se encuentra dentro de un circuito cultural y dentro de un polígono de grandes inversiones de capital éste también se encuentra inmediato a las zonas marginales del Centro Histórico y de zonas comerciales que no tienen un reglamento de imagen urbana.



41. Calles de José Azueta e Independencia.

Contexto inmediato del MAP

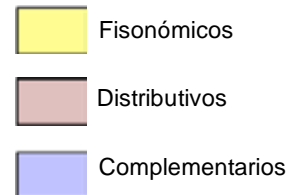


Simbología contexto inmediato del MAP

5.4 Identificación y jerarquización de componentes espaciales.

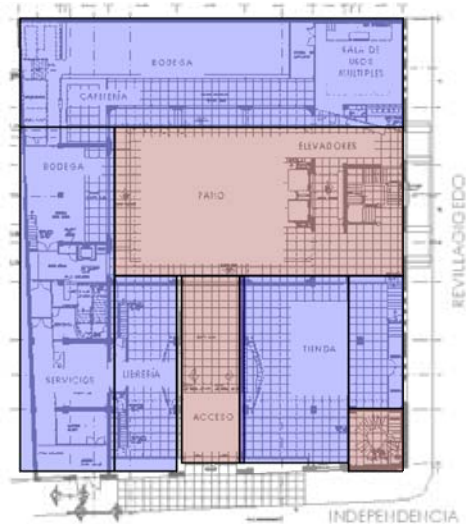
Para la comprensión de los espacios internos dentro de una edificación, éstos se pueden dividir en espacios fisonómicos, complementarios y distributivos. Los fisonómicos son aquellos que dan la razón de ser del edificio, los distributivos aquellos compuestos por las circulaciones y los complementarios los restantes.

En las plantas que se colocan a continuación se presentan los espacios fisonómicos, distributivos y complementarios resaltados en distintos colores.

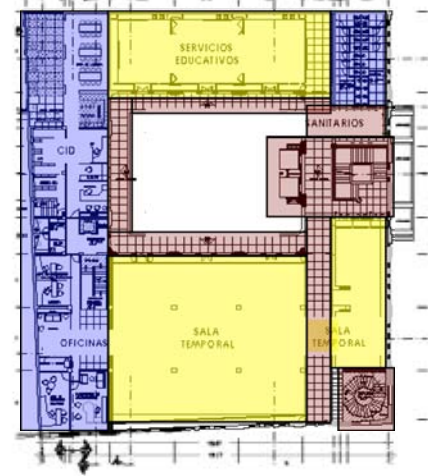


Simbología componentes espaciales

La primera planta a analizar es la planta de acceso, en esta se observa que el espacio dominante es el complementario junto con los distributivos; muy por el contrario no hay espacio fisonómico.

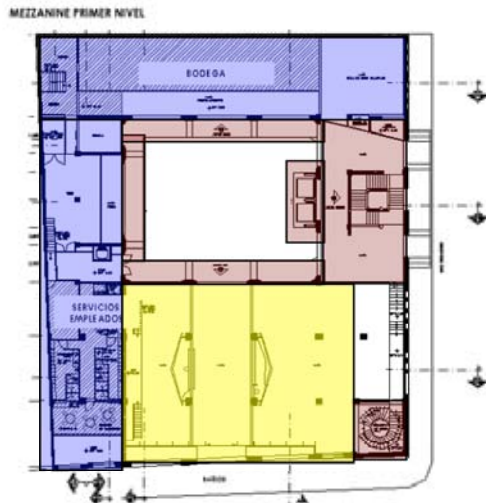


Planta de acceso



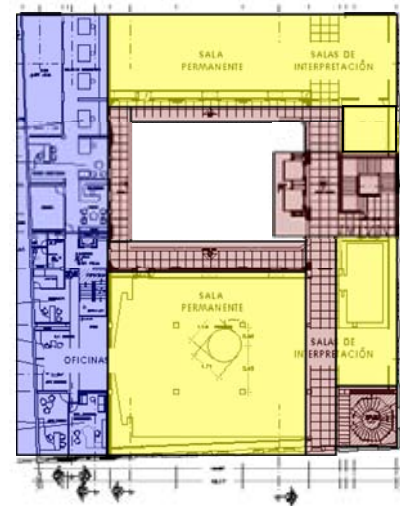
Segundo nivel

El segundo nivel y tercer nivel son las plantas que más espacios fisonómicos tienen, además hay una intención de incorporar a la exposición en los espacios distributivos. En estas dos plantas es donde se localiza la exposición permanente.



Primer nivel

En el plano del primer nivel se presenta el primer espacio fisonómico que corresponde a la sala de exposiciones temporales.



Tercer nivel

5.5 Patrones de solución por local tipo.

Las características de una edificación se pueden dividir en aspectos cualitativos y cuantitativos. Los cualitativos son los que se refieren al espacio-forma leyendo el significado arquitectónico tomando en cuenta

la percepción total de la imagen, sensaciones, arreglo espacial y elementos arquitectónicos. Los aspectos cuantitativos se refieren a la identificación del tipo de espacio para determinar el área de uso, llegando a un diagrama de relaciones funcionales que marque la dinámica del edificio.

Una de las intervenciones más relevantes dentro de esta remodelación es la sala localizada en el tercer nivel. La sala permanente se caracteriza por tener dos tubos de cristal que tienen una leve inclinación; uno hacia la derecha y otro hacia la izquierda logrando con esto un juego en el espacio expositivo. De la misma manera en que el arquitecto González de León jugó con los elementos derecha e izquierda también jugó con las aberturas de los tubos de cristal haciendo que un tubo cruce la losa superior y otro el piso. De esta manera se logra un juego dialéctico entre arriba-abajo izquierda-derecha reforzando la idea de lo moderno en un edificio antiguo, la cultura indígena con el contemporáneo arquitectónico.



42. Sala tercer nivel.

Alrededor de los cilindros encontramos vitrinas expositivas cóncavas que dan fluidez al recorrido. Los materiales utilizados son parquet, y tablaroca con una capa de yeso y pintura blanca. Dentro de esta sala encontramos muebles que permiten el descanso, una vez

más se juega con la figura de la circunferencia, la luz en este espacio es cenital, la temperatura es alrededor de los 20° como resultado de los controladores de temperatura del museo, la ventilación es artificial.



43. Sala segundo nivel.

Lamentablemente los detalles no fueron cuidados. El techo presenta un panel cuadrículado que deja ver las instalaciones y el concreto que no tiene un acabado apropiado. Otros detalles como los extinguidores tienen una colocación simple y sin cuidado localizada debajo de algunas de las piezas o de las pantallas de apoyo expositivo, lo mismo pasa con la señalización de las puertas de salida de emergencia que se mezclan con la exposición.





44. Deficiencia en acabados e instalaciones

Otro de los espacios fisonómicos que cobra importancia son las circulaciones ya que tienen la intención de ser un punto de distribución así como un recorrido expositivo que adentra al visitante a el área de exposición por medio de vitrinas y esculturas en el patio. La iluminación es cenital y se da gracias a la cubierta de cristal sobre el patio central, al ser un espacio abierto la ventilación cruza desde la entrada principal y sale.



45. Corredores expositivos.

Ninguna circulación carece de espacios expositivos ya sean vitrinas incrustadas a los muros, placas de reconocimiento a los donadores que dan una gran plasticidad a la pared del primer nivel, o muebles de tablaroca que asemejan ser paredes con placas y vitrinas que además guardan instalaciones dentro de las mismas.



46. Vitrinas circundantes al patio central.



47. Pared de amigos del museo.

El espacio complementario más atractivo es la tienda; esta se localiza al costado derecho del vestíbulo de acceso con aparadores que dan a la calle de Independencia.

La tienda pareciera ser, después del recorrido por las salas, una extensión del museo. Donde las piezas en lugar exhibirse se ponen al alcance del público por medio de la compra. La entrada de luz es natural a través de los ventanales al norte y sur de la tienda, la temperatura y ventilación es controlada por lo que el ambiente es agradable.



48. La tiendita.

El primer acercamiento al parecido en las salas comienza en el acceso que se da de la misma manera a través de puertas automáticas de cristal, la losa está cubierta por plafón cuadrículado; este plafón se cuidó más en el área de ventas que en las salas. Otro de los arreglos que tiene es el mueble central a base de lámina con perforaciones que recuerdan al papel picado de las celebraciones mexicanas con un acabado en tinte negro al estilo del barro oaxaqueño. Piezas parecidas a las localizadas en el área de exposiciones se encuentran a la venta lo que hace que esta zona se sienta continuación de las salas.



49. Productos con la imagen del museo.

Los espacios distributivos que restan son las circulaciones verticales, éstas son las escaleras protagonistas, las antiguas escaleras y el cubo de elevadores. En general este núcleo se encuentra muy

céntrico ya que a partir de ellos se organiza el recorrido museístico.



50. Escalera escultórica.

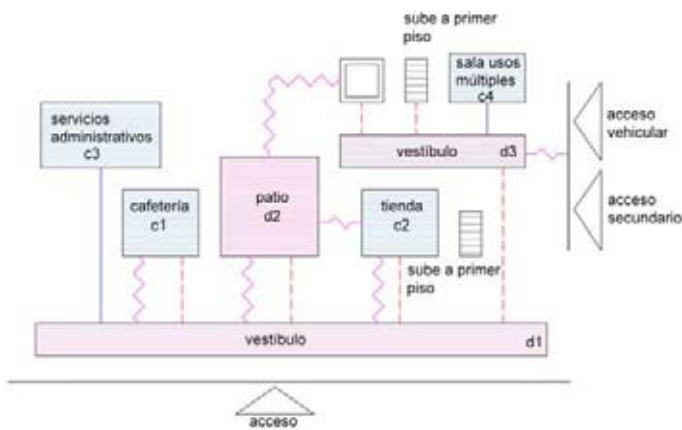
Podemos notar que dos de las tres circulaciones verticales son intervenciones del arquitecto González de León. En las antiguas escaleras podemos ver, gracias a una intención de conmemoración del pasado, que la escalera comenzaba un nivel abajo. Este detalle acristalado se entendería de una mejor manera si tuviera también una placa explicativa.

La escalera de caracol se encuentra en desuso, lo que hace incomprensible su sentido; los elevadores permiten tener un dominio visual total del museo, esto es una ventaja museística para la mejor ubicación del visitante.

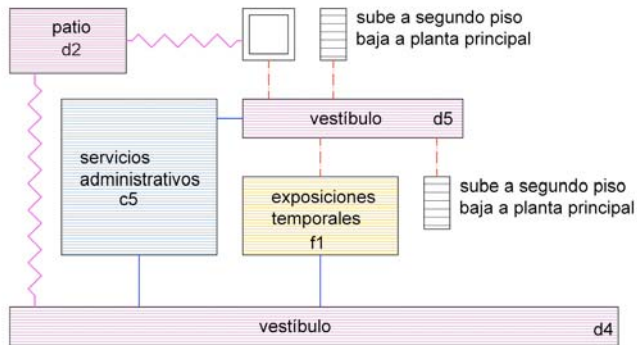


51. Detalles circulaciones verticales.

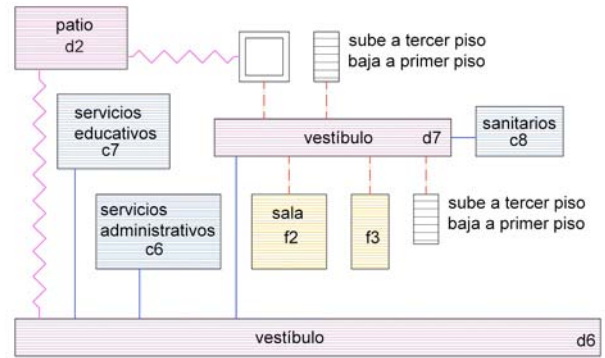
Diagrama de relaciones funcionales



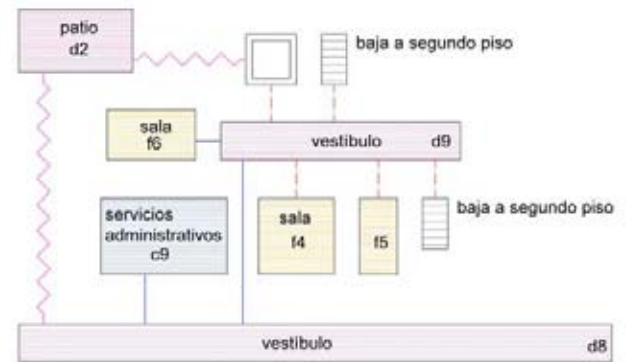
Planta de acceso



Primer piso



Segundo piso



Tercer piso

Simbología



TABLA RESUMEN		
	AREA TOTAL	PORCENTAJE
FISONÓMICOS	2861	30.21
DISTRIBUTIVOS	2147	22.67
COMPLEMENTARIOS	4462	47.12
AREA TOTAL	9470	100%

En la tabla de síntesis observamos que los espacios fisonómicos, que son los que debieran ser los de mayor porcentaje, se colocan apenas por encima de los

espacios distributivos. La intención del arquitecto de añadir a los distributivos algunas piezas expositivas podrían equiparar los porcentajes, pero no todos los espacios dentro de los distributivos tienen piezas. Este edificio corresponde totalmente a las nuevas corrientes museísticas donde el espacio administrativo sobrepasa al espacio expositivo.

5.6 Lenguaje arquitectónico

González de León piensa que la raíz profunda del proyecto arquitectónico consiste en crear una secuencia de espacios que incite al usuario a recorrer en libertad el edificio.

Esta idea es perfectamente visible en el desarrollo de Museo de Artes Populares donde uno de los beneficios que ofrece al usuario es la facilidad del recorrido.

Acerca del lenguaje arquitectónico el arquitecto menciona que se asemeja a la poesía “la otra manera de usar el lenguaje”, la arquitectura no es una forma de hacer es una forma de ser. Esta no siempre da resultados, pero a veces un fragmento de la obra puede hacer que se de un resplandor que emocione al visitante que habita dentro de ella.

Para lograr estas emociones no hay un método, esto depende únicamente del talento y de la práctica. Si la arquitectura logra causar emoción esta se convierte en obra de arte y como tal es universal y no conoce fronteras.

Teodoro González de León es uno de los arquitectos con más número de museos en la Ciudad de México. Entre los museos que ha proyectado se encuentran los

edificios que ha hecho “per se” como el Rufino Tamayo, reutilizaciones como el MAP y actualmente el nuevo museo MUCA en Ciudad Universitaria que será el primer edificio museístico que seguirá las corrientes museológicas internacionales.

Podemos encontrar en sus obras similitudes con otros museos alrededor del mundo; tal es el caso de la National Gallery of Art, East Wing de Ming Pei que guarda un gran parecido en su vestíbulo interior y en su fachada escorzada.



52. National Gallery of Art, Washington, 1978.



53. Rufino Tamayo, D.F. 1981.



54. National Gallery of Art, Washington, 1978.



55. Rufino Tamayo, D.F. 1981.

Otra de las influencias que podemos inferir es la Mediatheque en Sendai, Japón del arquitecto Toyo Ito, donde grandes tubos de cristal forman el espacio.



56. Mediatheque, Sendai, 2001.



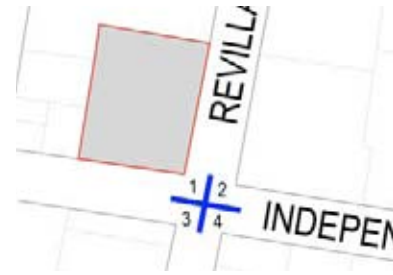
57. Museo de Artes Populares, D.F. 2006

Las cuatro esquinas que se hacen en Revillagigedo e Independencia albergan 4 edificios con una altura mínima de 4 niveles hasta una máxima altura máxima de 23 niveles. El tráfico en general es fluido y se ha hecho un esfuerzo por remodelar y cambiar los pavimentos, banquetas y mobiliario urbano de la zona.

5.7 Análisis del terreno

Percepción visual

Un objeto arquitectónico nunca se encontrará aislado, en conjunto con su entorno configura la imagen urbana del sitio. Las imágenes urbanas, objetos arquitectónicos y redes viales forman en conjunto una imagen global que conforma la trama urbana de la ciudad.



58. Toma 1. MAP



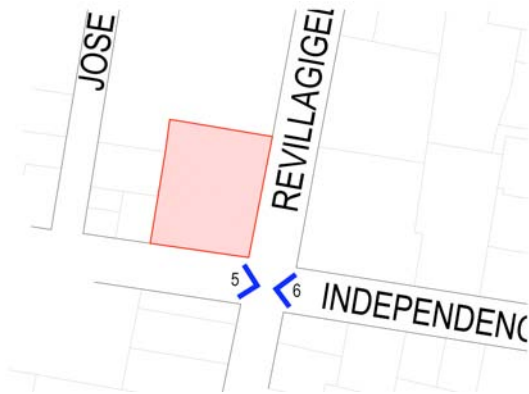
59. Toma 2. Puerta Alameda



60. Toma 3.



61. Toma 4.



servicio sobre la calle de Revillagigedo al lado se encuentra un acceso vehicular que sirve para los movimientos de piezas del museo.



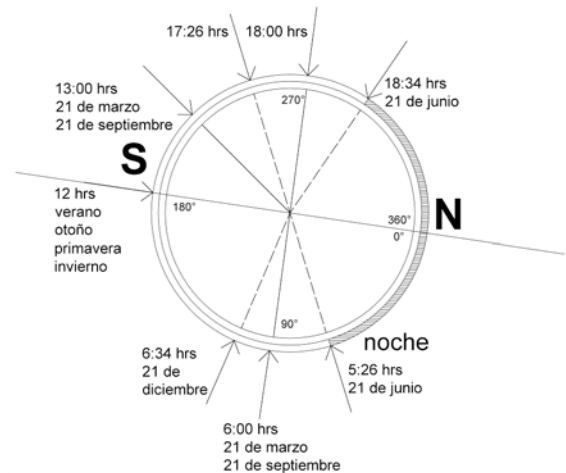
62. Toma 5.



63. Toma 6.

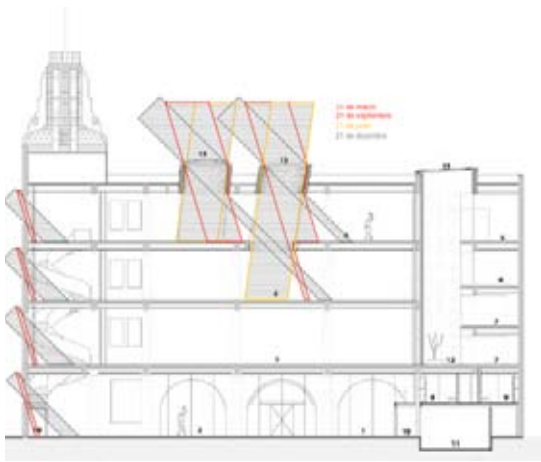
Asoleamiento

Al realizar el análisis de la penetración solar se observa que el arquitecto colocó el cilindro de cristal que penetra hasta en segundo piso con el mismo ángulo de incidencia solar que en primavera, lo que hace que durante esta temporada la luz solar cruce directamente a las salas.



Vialidad y accesibilidad

El Museo de Artes Populares tiene 2 accesos peatonales y uno vehicular. El acceso principal se localiza sobre la calle de Independencia y un acceso de



Asoleamiento en corte

5.8 Intenciones del proyecto

Significado y carácter. El objeto es un sincretismo entre el lenguaje del antiguo edificio, art deco, y el lenguaje contemporáneo. Respetando ante todo la estructura del edificio patrimonial. Las necesidades museísticas no se encuentran satisfechas en su totalidad en la adecuación del recinto, pero se tiene la intención de resaltar las piezas expuestas.

Volumetría. El volumen rector es un cubo al que se le extrajo un prisma rectangular que forma el patio. Dentro de las salas del tercer piso se extraen dos cilindros de cristal. Es una forma regular a la que se le sustraen otras formas básicas.

Tratamiento de acceso. El acceso no se encuentra particularmente tratado, es simplemente un arco en la fachada por el cual se puede acceder al edificio. No tiene un carácter que logre atrapar al paseante común y tiene un aspecto más cercano al de un comercio de artesanías.

Relación interior exterior. La relación con el exterior se da por medio de las ventanas fijas. Estas

conectan al visitante con el exterior pero las vistas de las mismas en algunos casos no fueron bien cuidadas.

Elemento vegetal. Dentro del edificio se colocaron palmeras con jardineras que se incluyen en la trama del despiece del suelo, con un distinto tratamiento. No tienen un buen aspecto por lo cual pueden incluso pasar desapercibidas.

Estímulos estéticos. Al ser un museo el espacio interior tiene varios estímulos estéticos. Los que cobran mayor importancia en términos arquitectónicos son los que se localizan en el patio central, ya que parecen más de carácter ornamental que de carácter expositivo. En esta situación se encuentra el árbol de la vida y el judas de gran escala.



64. Lámparas y ventanas decó.

Presencia de luz natural. La luz natural es un elemento en abundancia gracias a la gran cubierta de cristal que cubre el patio.



65. Domo de cristal.

Texturas de los materiales. Los materiales que se utilizaron son granitos, canteras y recinto combinados con aplanados; combinándose con los antiguos

materiales del edificio logrando una mezcla de 5 materiales en menos de 2 metros cuadrados.



66. Utilización de granitos, mármoles y canteras.

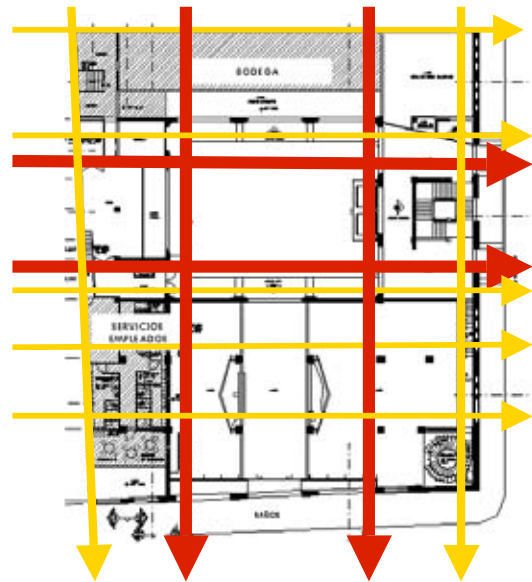
Tratamiento de circulaciones. En general las circulaciones fueron pensadas como extensión de la exposición.

Estrechez y amplitud. En general es un espacio que se capta amplio.

Opacidad y transparencia. Esta relación antagónica se capta en los grandes volúmenes macizos contra las aberturas de las ventanas y la gran cubierta de cristal.

Remates visuales. El remate visual de mayor importancia es la escultura del “Árbol de la vida” que se localiza en el mismo eje de la entrada.

Geometría compositiva. Se divide en dos, la principal que se desarrolla alrededor del patio, y la secundaria compuesta por las delimitaciones del corredor perimetral y los muros propios del edificio. Esta geometría fue respetada e incluso reforzada con columnas que quedan dentro de las salas.



Ejes en planta

Tratamiento de exteriores. Forma

Intenciones plásticas. El lenguaje del art deco se mezcla con las interpretaciones de tipo prehispánico, que sirven para aclarar al espectador que se encuentra frente a una obra mexicana. De esta manera la plástica y la arquitectura conviven en la fachada.

Significado y carácter: el programa y la función arquitectónica no es clara, por fuera emite la idea de ser una tienda de artesanías. La fachada oriente es permeable visualmente y en la fachada sur se localiza la vida del edificio.

Equilibrio. Se capta un volumen simétrico con un remate de gran importancia en la esquina superior del edificio.

Tendencias dominantes. Un gran macizo al que se le hacen incisiones geométricas regulares a lo largo del edificio, estas perforaciones cambian en la esquina donde los rectángulos extraídos se unen para extraer formas singulares.

Sencillez o complejidad. Es un volumen sencillo pero las aberturas lo vuelven plástico y le dan cierta complejidad.



67. Esculturas de Manuel Centurión.

Movimiento. Aunque es solo un volumen, exteriormente se captan 2, el cuerpo y un volumen esquinado, que aloja a las escaleras. El autor aprovechó este cuerpo en el exterior para colocar una de las intervenciones más significativas del edificio.

Luz y sombra. Se acentúa un espacio de sombra en la fachada oriente donde se localizan los accesos de servicio con una protección solar y de lluvia que da a su vez importancia a un acceso que se encuentra cerrado al público.

Contraste. Entre el gran macizo y los pequeños vanos, las formas afrancesadas del art deco y la plasticidad mexicana.

Jerarquía. Predominio de la esquina como elemento ornamental.

Adición o sustracción. Se perciben varias pequeñas sustracciones.



68. Reja decó y torre principal.

5.9 Concluyendo el MAP.

La readaptación del antiguo edificio de bomberos en el Museo de Artes Populares de la Ciudad de México es un buen proyecto arquitectónico que no se llevó a cabo de la manera adecuada y que carece de un cuidado propio de un arquitecto de gran talla, como lo es Teodoro González de León, en los detalles de la obra.

Entre las grandes cualidades de este proyecto encontramos los elevadores escultóricos que dan al patio interior, la cubierta de cristal, los dos tubos de cristal que adornan y atraviesan las salas y las escaleras también escultóricas que se encuentran en desuso y por lo tanto parecieran arrinconadas y fuera del proyecto.

Los malos acabados debajo de los plafones cuadrículados, la mezcla de la exposición con objetos de uso común como el extinguidor y las salidas de emergencia, la discordancia de niveles entre arcos y plafones, el poco cuidado en la vegetación interior, el acceso de una deficiencia plástica y arquitectónica. Son detalles que demeritan las grandes ideas generales del proyecto.

Esto puede ser resultado de un trabajo en despacho sin la supervisión del arquitecto, donde él solamente dio las grandes ideas rectoras y los detalles y acabados que debieran de haber sido revisadas por el director del proyecto se pasaron por alto. Es una lástima que la falta de supervisión en papel demerite una obra de tanta importancia dentro de una zona de la Ciudad de México que está teniendo tanto cuidado en su reactivación.

CONCLUSIONES.

Los museos alrededor del mundo han pasado de ser lugares cerrados, sin visitantes, aburridos, estáticos y casi impenetrables a su contrario, esto es: lugares abiertos, con tantos visitantes que el usuario puede estar en la fila de las taquillas hasta 3 horas, con áreas interactivas, exposiciones itinerantes, talleres y en algunos países como en Gran Bretaña se encuentran al alcance de cualquier persona ya que la entrada no tiene costo alguno tanto para los visitantes nacionales como a los internacionales.

Este cambio radical en las instituciones museísticas responde a cuatro factores:

1. Las políticas culturales a desarrollar en cada país, que han tomado una fuerte conciencia sobre la importancia comunicativa del museo, siendo éste una manera rápida y eficaz de transmitir mensajes a la población.
2. El desarrollo de construcciones culturales es visto por la sociedad como un “bienestar” añadido a el resto de la infraestructura provista por el estado.
3. Los museos de autor y las grandes colecciones se han vuelto una legitimización de los viajes, los museos desembocan en grandes remesas turísticas.
4. El cambio del pensamiento de la sociedad; que da una gran importancia a los eventos de índole cultural e intelectual. Haciendo que las actividades culturales den cierto status o inclusive rango social a los que las practican.

Estas premisas, el **museo como comunicador**, el **museo como proveedor de bienestar social**, el **museo como proveedor de remesas** y el **museo como espacio de intelectualidad**, hacen que el gobierno de cada país y las iniciativas privadas tengan un gran interés por el desarrollo y mercadeo de estas instituciones.

En México se vive un retraso en materia museística. Este atraso nos viene desde la época colonial; cuando en los países europeos y en Estados Unidos la museografía tenía un camino ciertamente definido, en México se seguían teniendo pleitos por la recopilación de las colecciones. Los espacios expositivos en México rezagaron su desarrollo por las siguientes razones.

1. El coleccionismo fue una actividad que se dio lentamente debido a los fuertes saqueos de piezas. Si no se tenían piezas para exponer, ¿de qué serviría tener un espacio expositivo?
2. La iglesia fue un fuerte yugo para el desarrollo de las bases de lo que más adelante sería el Museo Nacional. No dejando exponer las piezas prehispánicas y destruyendo varias de éstas.
3. La falta de dinero y la cancelación de proyectos museísticos resultado de las múltiples revueltas. La Independencia y la Revolución ocasionaron que los pocos ingresos que tenía el gobierno fueran destinados a

programas prioritarios y que la construcción y proyección de museos en la Ciudad de México se pospusiera. (Recordemos la propuesta de que el Castillo de Chapultepec se convirtiera en museo llevándose a cabo un siglo después; el mismo caso en nuestro sujeto de estudio, cuando Díaz propuso un edificio para dar cabida al Museo Nacional y se llevó a cabo el proyecto del MAP casi un siglo después.)

Una vez recuperada la “estabilidad” económica y política del país se comenzaron a desarrollar museos a lo largo de la ciudad y es a partir de los años 40 aproximadamente cuando se da un “boom” museístico en la ciudad. A diferencia de los demás países alrededor del mundo este aumento en cifras fue resultado de la apertura de pequeños museos que guardaban y exhibían colecciones muy precarias. México no es un país que tenga grandes colecciones por lo que la apertura de museos resulta bizarra y paupérrima.

En la ciudad de México tenemos un eje definido de museos, este se localiza sobre Paseo de la Reforma y Chapultepec. Comprendido por museos como el de Antropología e Historia, que es nuestro máximo exponente en museos, el Museo de Arte Moderno, Castillo de Chapultepec, el Caracol, Arte Contemporáneo, Museo del Niño, Historia Natural y el Museo Tecnológico. Éstos ocho museos son los más representativos dentro de la Ciudad de México junto con el de Frida Kahlo, el del Templo Mayor, Universum y algunos otros que son lo que se encuentran dentro de la memoria del colectivo social.

Lo que resulta alarmante es que la ciudad de México cuente con 139 museos de los cuales la población carece totalmente de su conocimiento. ¿Es necesario tener tantos recintos museísticos? La respuesta es un arma de dos filos; al decir que sí, apoyamos que los museos mexicanos caigan en la fetichización del objeto; además de lograr una depreciación en el espacio museable ya que son colecciones tan pobres que se encuentran en espacios sumamente pequeños u ocupando edificios patrimoniales de una mala manera, empobreciendo los bienes muebles de importancia significativa en la historia de la nación. Pero al decir que sí debiera haber este número de museos, también queremos decir que sí al desarrollo de políticas públicas enfocadas a la cultura y al desarrollo del bienestar de la sociedad. Cuando afirmamos que no debe de haber este número de museos en la ciudad pareciera que damos pie a una perversión o a un atentado contra la sociedad. Pero realmente se hace un bien, no por tener un número elevado de museos estamos asegurando el crecimiento educativo del país. ¿No sería más prudente recopilar todos estos “museitos” en un **Gran Museo de la Ciudad de México?**, dónde se tuviera una colección pluridisciplinar. Esto no es una idea descabellada el museo Albert Victoria en Londres es

un museo de este tipo donde se pueden encontrar desde planos de Frank Lloyd Wright hasta tacitas de porcelana para tomar el té y es uno de los museos de mayor relevancia a nivel internacional.

Hablando del tema “museos de autor” México cuenta escasamente con éstos. Uno de ellos es el Museo de Antropología e Historia obra de Pedro Ramírez Vázquez, el Museo de Arte Contemporáneo de Teodoro González de León y el Museo del Niño obra de Ricardo Legorreta. Los mayores creadores de museos en México son Ramírez Vázquez y González de León, este último construye actualmente un museo dentro de Ciudad Universitaria que será el segundo museo bajo la teoría del museo de autor que se construye en México. Teodoro González es uno de los mejores arquitectos del país lamentablemente en museos como el Museo de Artes Populares no fue tan acertado en sus concepciones para la readaptación; si esto le sucede a uno de los mejores arquitectos del país contando con un presupuesto “bastante sobrado”, ¿qué podemos esperar de las demás intervenciones en nuestros edificios históricos en su transición al espacio museable?

La idea de la conversión de edificios catalogados a museos pudiera parecer buena de entrada, sin embargo el Centro Histórico ha caído en el abuso, pareciera que se ha vuelto un medio de salvaguarda de edificios, cuando muchos de ellos, incluyendo al Museo de Artes Populares, pueden alojar distintos géneros de edificaciones exitosamente. El Centro Histórico de la Ciudad de México no necesita tener más museos, la delegación Cuauhtémoc cuenta actualmente con 62 museos (no sería de sorprenderse que mientras escribo estas líneas este número estuviera aumentando), si se quiere recuperar esta zona es conveniente analizar y aplicar reglamentos que nos lleven a convertir esta área en lo que Rivière llama ecomuseo. De esta manera se salvaguardarían los edificios, se ofrecería una opción atractiva al turismo y la zona de la alameda cooperaría para que el Centro Histórico sea una vez más la Ciudad de los Palacios.

ANEXOS.

1. Reglamento para el Museo Nacional aprobado por el excelentísimo señor presidente de los Estados Unidos Mexicanos¹

Objeto del Museo

Art. 1º. Habrá en la capital de la Federación en el local que designen los Supremos Poderes bajo la inmediata inspección del Ejecutivo un establecimiento científico denominado Museo Nacional Mexicano.

Art. 2º. Se reunirá y conservará en él, para uso del público, cuanto pueda dar el más exacto conocimiento del país en orden a su población primitiva, origen y progresos de ciencias y artes, Religión y Costumbres de sus habitantes, producciones naturales y propiedades de su suelo y clima.

Art. 3º. Tendrán lugar en ese establecimiento:

1º. Toda clase de monumentos mexicanos, anteriores o coetáneos a la invasión de los españoles.

2º. Los de pueblos antiguos del otro continente, y los de las demás naciones Americanas.

3º. Las estatuas, pinturas, jeroglíficos, etc. según el gusto y usos de los indígenas.

4º. Las medallas, lápidas, inscripciones y memorias relativas a los acontecimientos notables de estas y otras regiones.

5º. Los originales y copias insignes de pintura, escultura y otras artes.

6º. Las máquinas científicas y modelos de invenciones útiles.

7º. Las colecciones más completas de los tres reinos en que se divide la historia natural.

8º. Las producciones raras o curiosas de la naturaleza, con especialidad en nuestro suelo.

9º. Las obras maestras de antigüedades e historia natural, manuscritas e impresas, y las que den a conocer nuestro territorio, sus revoluciones, y la analogía de sus moradores con los del resto del globo.

Uso del Museo

Art. 4º. El Museo se abrirá al público, los martes, jueves y sábados de cada semana, desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde, trasladándose la apertura al día inmediato cuando fuere de guarda alguno de los dichos, y quedando los restantes para el estudio de los profesores.

Art. 5º. Cuando la necesidad exija extraer alguna pieza de su sitio, se hará precisamente por el profesor respectivo a quien se devolverá, para que por sí mismo, antes de cerrar el Museo, vuelva a colocarla donde estaba.

Art. 6º. Sin estos requisitos a nadie se le permitirá tocar, ni menos remover del lugar que ocupa ninguna de las piezas.

Art. 7º. Cuando alguno de los empleados del Museo necesite para el desempeño de su cargo en él, sacar del edificio alguna de sus piezas, lo avisará al Jefe, y se tomará en razón en un libro destinado a este fin, firmando la partida el Jefe del establecimiento, el profesor del ramo, y el que la tomara, si no fuere de los mencionados: los cuales todos firmarán también la anotación al margen al tiempo que se devuelva, cuidando el Jefe y profesor, cada uno con total responsabilidad de recogerla en cualquier accidente de muerte, ausencia, u otro que pudiera ocasionar su extravío.

Art. 8º. Fuera del caso otro, nada podrá sacarse del edificio sin orden del Excmo. S. Presidente.

Empleados

Art. 9º. El Museo tendrá un jefe con el título de Director, cuyas obligaciones serán:

1ª. Celar el puntual cumplimiento del reglamento y órdenes del gobierno.

2ª. Dirigir al mismo las representaciones y consultas convenientes.

3ª. Examinar los objetos y utensilios que hayan de comprarse, procurando la mayor utilidad y economía.

4ª. Recibir la dotación, y ordenar los gastos, con intervención del profesor respectivo y del oficial contador.

5ª. Presentar la cuenta anual comprobada.

6ª. Atender a la conservación de los efectos pertenecientes al Museo, y a la limpieza de su edificio.

7ª. Asistir al museo todos los días que se abra cuanto más permitan las otras atenciones de su destino, que procurará desempeñar allí mismo.

8ª. Abrir y mantener correspondencia con las autoridades, y personas particulares que puedan proporcionar nuevas adquisiciones, o noticias conducentes al fin del establecimiento, dentro o fuera de la República.

9ª. Hacer al gobierno las propuestas para las plazas vacantes.

Art. 10. Se nombrarán dos profesores, uno de antigüedades y otro de historia natural, y estará a cargo cada uno:

1º. Conservar bajo responsabilidad los objetos de su ramo.

¹ Castillo ledón, Luís. *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*. México, Imp. Del Museo Nacional, 1924, pp. 60-62, citado en Morales, ob.cit. pp. 176-178.

2º. Clasificarlos y arreglarlos, adquiriendo el conocimiento necesario de ellos para dar oportunamente su explicación.

3º. Mantenerlos con ase.

4º. Proponer al Director las mejoras que estimen convenientes.

5º asistir en su departamento los días y horas designadas para la apertura pública y siempre que sean llamados por el Director para el servicio del Museo.

Art. 11. Habrá un dibujante con un auxiliar que deberá efectuar los diseños que se les pidan

Art. 12. Se establecerá un escritorio para las cuentas, correspondencia, traducciones y apuntes, destinándose al efecto un oficial contador y dos escribientes que asistirán todos los días según el estilo de las oficinas de la Federación.

Art. 13. Se pondrá un portero con uno o más mozos subalternos, según la extensión del edificio, a cuyo cuidado estará:

1º. La custodia de sus efectos y muebles.

2º. Su limpieza.

Art. 14. Se pondrán así mismo dos ordenanzas para la seguridad y buen orden, para producir correspondencia y hacer los recados que se ofrezcan.

México, 15 de junio de 1826.
Isidro Ignacio de Icaza (rúbrica)

2. Clasificación del ICOM de las tipologías museísticas.²

1. Museos de Arte (conjunto: bellas artes, artes aplicadas, arqueología).
 - 1.1 Museos de Pintura.
 - 1.2 Museos de Escultura.
 - 1.3 Museos de Grabado.
 - 1.4 Museos de Artes Gráficas: diseños grabados y litografías.
 - 1.5 Museos de Arqueología y Antigüedades.
 - 1.6 Museos de Artes Decorativas y Aplicadas.
 - 1.7 Museos de Arte Religioso.
 - 1.8 Museos de Música.
 - 1.9 Museos de Arte Dramático, Teatro y Danza.
2. Museos de Historia Natural en general (comprendiendo colecciones botánica, zoología, geología, paleontología, antropología, etc.)
 - 2.1 Museos de Geología y Mineralogía.
 - 2.2 Museos de Botánica, Jardines Botánicos.
 - 2.3 Museos de Zoología, Jardines Zoológicos, Acuarios.
 - 2.4 Museos de Antropología Física.
3. Museos de Etnografía y Folklore.
4. Museos Históricos.
 - 4.1 Museos Bibliográficos, referidos a grupos de individuos, por categorías profesionales y otros.
 - 4.2 Museos y colecciones de objetos y recuerdos de una época determinada.
 - 4.3 Museos conmemorativos (recordando un acontecimiento).
 - 4.4 Museos bibliográficos, referidos a un personaje (casas de hombres célebres).
 - 4.5 Museo de Historia de una ciudad.
 - 4.6 Museos Históricos y Arqueológicos.
 - 4.7 Museos de Guerra y del Ejército.
 - 4.8 Museos de la Marina.
5. Museos de las Ciencias y de las Técnicas.
 - 5.1 Museos de las Ciencias y de las Técnicas en general.
 - 5.2 Museos de Física.
 - 5.3 Museos de Oceanografía.
 - 5.4 Museos de Medicina y Cirugía.
 - 5.5 Museos de Técnicas Industriales. Industria del Automóvil.
 - 5.6 Museos de Manufacturas y Productos Manufacturados.
6. Museos de Ciencias Sociales y Servicios Sociales.
 - 6.1 Museos de Pedagogía, Enseñanza y Educación.
 - 6.2 Museos de Justicia y Policía.
7. Museos de Comercio y de las Comunicaciones.
 - 7.1 Museos de Moneda y Sistemas Bancarios.
 - 7.2 Museos de Transportes.
 - 7.3 Museos de Correos.
8. Museos de Agricultura y de los Productos del Suelo.

² Fernández (1993), págs. 136-138.

3. La carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y yacimientos (ICOMOS 1966)³

Cargadas de un mensaje espiritual de pasado, las obras monumentales de los pueblos continúan siendo en la vida presente el testimonio vivo de sus tradiciones seculares. La humanidad, que cada día toma conciencia de la unidad de los valores humanos, los considera un patrimonio común, y, frente a las generaciones futuras se reconoce solidariamente responsable de su salvaguarda. Ella tiene el deber de transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad.

Por tanto es esencial que los principios que deben presidir la conservación y la restauración de los monumentos sean establecidos en común y formulados a nivel internacional, dejando, eso sí, al cuidado de cada nación su aplicación en el marco de su propia cultura y de sus tradiciones.

Dando una primera forma a esos principios fundamentales, la Carta de Atenas de 1931 ha contribuido a desarrollo de un vasto movimiento internacional que sobre todo se ha traducido en unos documentos nacionales, en la actividad del ICOM y de la UNESCO y en la creación por esta última del Centro internacional de estudios para la conservación y la restauración de los bienes culturales. La sensibilidad y el espíritu crítico se han dirigido a los problemas cada vez más complejos y más sutiles; también parece haber llegado el momento de volver a examinar los principios de la Carta con el fin de profundizar en ellos y su contenido en un nuevo documento.

En consecuencia, el II Congreso internacional de arquitectos y técnicos de los Monumentos Históricos, reunido en Venecia del 25 al 31 de mayo de 1964, ha aprobado el texto siguiente:

DEFINICIONES

Art. 1. La noción de monumento histórico comprende la creación arquitectónica aislada, así como el conjunto urbano o rural testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Comprende, no solo las grandes creaciones, sino también las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido una significación cultural.

Art. 2. La conservación y restauración de los monumentos constituye una disciplina que recurre a todas las técnicas que pueda contribuir al estudio y salvaguarda del patrimonio monumental.

Art. 3. La conservación y restauración de los monumentos van dirigidos a salvaguardar tanto la obra de arte como el testimonio histórico.

CONSERVACIÓN

Art. 4. La conservación de los monumentos implica en primer lugar su permanente labor de mantenimiento.

Art. 5. La conservación de los monumentos siempre resulta favorecida por su dedicación a una función útil en la sociedad; una dedicación tal es, por tanto, deseable, pero no puede alterar la disposición o la decoración de los edificios. Es, pues, con estas limitaciones como hay que concebirla y como se puede autorizar las obras exigidas por la evolución de las costumbres.

Art. 6. La conservación de un monumento implica la de un marco a su escala. Cuando el marco natural subsiste, éste será conservado, y toda construcción nueva, toda destrucción y rehabilitación que pudiera alterar los cánones de volúmenes y colores será desechada.

Art. 7. El monumento es inseparable de la historia, de la que es testimonio, y del medio en el que está ubicado. En consecuencia, el desplazamiento de todo o parte de un monumento no puede ser tolerado más que cuando la salvaguarda del monumento lo exija o cuando haya razones de un gran interés nacional o internacional que lo justifiquen.

Art. 8. Los elementos escultóricos, pictóricos o decorativos forman parte integrante del monumento, por lo que no pueden ser separados de él más que cuando esa medida sea la única viable para asegurar su conservación.

RESTAURACIÓN

Art. 9. La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. Tiene por finalidad conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se basa en el respeto a la esencia antigua y a los documentos auténticos. Termina allí donde comienza la hipótesis: en lo tocante a reconstituciones basadas en conjeturas, todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas es una muestra de la composición arquitectónica y deberá llevar la marca de nuestro tiempo. La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento.

Art. 10. Cuando las técnicas tradicionales se revelan como inadecuadas, la consolidación de un monumento puede ser asegurada recurriendo a todas las técnicas modernas de conservación y de construcción, cuya eficacia haya sido demostrada mediante bases científicas y garantizada por la experiencia.

Art. 11. Las valiosas aportaciones de todas las épocas en la edificación de un monumento deben ser respetadas, ya que la unidad de estilo no es una meta a alcanzar en el transcurso de la restauración. Cuando un edificio comporta varios estilos superpuestos, la desaparición de un estadio subyacente no se justifica más que

³ Rivière (1993), págs. 303-305.

excepcionalmente y a condición de que los elementos exhumados muestren poco interés, que el conjunto sacado a la luz constituya un testimonio de alto valor histórico, arqueológico o estético, y que su estado de conservación sea considerado suficiente. El criterio sobre el valor de los elementos en cuestión y la decisión sobre las eliminaciones a efectuar no pueden depender únicamente del autor del proyecto.

Art. 12. Los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armoniosamente en el conjunto, distinguiéndose de las partes originales, con el fin de que la restauración no falsifique el documento artístico e histórico.

Art. 13. Los añadidos no deben ser tolerados por mucho que respeten todas las partes interesantes del edificio, su trazado tradicional, el equilibrio de su composición y sus relaciones con el medio circundante.

LUGARES MONUMENTALES.

Art. 14. Los lugares monumentales deben ser objeto de atenciones especiales, con el fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, su acondicionamiento y su valorización. Los trabajos de conservación y de restauración que se ejecuten allí deben inspirarse en los principios enunciados en los artículos precedentes.

EXCAVACIONES

Art. 15. Los trabajos de excavaciones arqueológicas deben ejecutarse conforme a unas normas científicas y a la "Recomendación que define los principios internacionales a aplicar en materia de excavaciones arqueológicas" adoptada por la UNESCO en 1956.

El acondicionamiento de ruinas y las medidas necesarias para la conservación y la protección permanente de los elementos arquitectónicos y de los objetos descubiertos serán asegurados. Además se tomarán todas las iniciativas dirigidas a facilitar la comprensión del monumento sacado a la luz sin desnaturalizar su significado.

Todo trabajo de reconstrucción deberá, sin embargo, ser excluido a priori; solo puede ser en todo caso tomada en consideración la anástilosis, es decir la recomposición de las partes existentes pero desmembradas. Los elementos de integración serán siempre reconocibles y representarán el mínimo necesario para asegurar las condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas.

DOCUMENTACIÓN Y PUBLICACIÓN

Art. 16. Los trabajos de conservación, de restauración y de excavación irán siempre acompañados de la elaboración de una documentación precisa en forma de informes analíticos y críticos, ilustrados con dibujos y fotografías. Todas las fases de los trabajos de exhumación de material, consolidación, recomposición e integración, así como los elementos técnicos y formales identificados en el transcurso de los trabajos, serán consignados en ellos. Esa documentación será depositada en los archivos de un organismo público y puesta a disposición de los investigadores; se recomienda su publicación.

Han participado en la Comisión para la redacción de la Carta Internacional para la Conservación y la Restauración de los Monumentos, los señores:

Piero Gazzola (Italia) Presidente. Raymond Lemaire (Bélgica), Ponente. J. Bassegoda Novell (España). Luis Benavente (Portugal). Djurdje Boskovic (Yugoslavia). Hiroshi Daifuku (UNESCO). P.L. de Vrieze (Países Bajos). Herarl Langberg (Dinamarca). Mario Matteucci (Italia). Jean Merlet (Francia). Carlos Flores Marini (México). Roberto Pane (Italia). S.C.J. Pavel (Checoslovaquia). Paul Philippot (Centro internacional de estudios para la conservación y la restauración de los bienes culturales). Victor Pimentel (Perú). Harold Plenderleith (Centro internacional de estudios para la conservación y la restauración de bienes culturales). Deoclecio Redig de Campos (Ciudad del Vaticano). Jean Sonnier (Francia). Eustathios Stikas (Grecia). Gertrud Tripp (Austria). Jan Zachwatowicz (Polonia). Mustafa S. Zbiss (Túnez).

4. GLOSARIO DE TÉRMINOS.

Ecomuseo: término acuñado por Hugues de Varine-Bohan, en la IX Conferencia de ICOM en Grenoble en 1971 donde el vocablo *eco* es visto como casa no como ecología, es el museo de la casa para los de la casa. Es la gestión de la comunidad en su propio ámbito, visto como museo, para confrontar cosas representativas de su realidad. (Vázquez, 2004, p.71, 76)

Un ecomuseo es un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. Dicho poder, con los expertos, las facilidades, los recursos que él le proporciona. Dicha población, según sus aspiraciones, su cultura, sus facultades de aproximación. (Rivière, 1993, p.191)

Museología: La ciencia del museo, estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiaridades, sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos. (Fernández, 1993, p. 34)

Museografía: es la técnica que expresa los conocimientos museológicos del museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos. La museografía trata diversos aspectos, desde el planteamiento arquitectónico de los edificios a los aspectos administrativos, pasando por la instalación climatológica y eléctrica de las colecciones. Las actividades propias de la museografía son de carácter evidentemente técnico, afectando de modo funcional al continente de los museos; y al contenido desde el punto de vista más literalmente físico y material. (Fernández, 1999. p. 26)

Parque: el parque, en el sentido que ahora nos interesa, es una organización de interés público con vocación científica y cultural, responsable de un territorio controlado y delimitado, conservado en su calidad de unidad representativa de tipos de naturaleza salvaje o humanizada, propicia para la preservación de faunas y floras salvajes o domésticas, y cuya unidad constituye el hábitat permanente o temporal: *parque arqueológico*. En tanto que portador de hábitats humanos prehistóricos, protohistóricos o históricos abandonados...*parque arqueológico*. Para conmemorar un monumento de la historia local, regional, nacional o internacional en lugares que han sido su retrato de operaciones: *parque histórico*. (Rivière, 1993. p. 105)

5. ABREVIATURAS

AAM: American Association of Museums.

APT: Asociación para la Tecnología de la Preservación.

ICC: Instituto Internacional para la Conservación de los Objetos de Museos.

ICOM: International Council of Museums.

ICOMOS: International Council of Monuments and Sites. Consejo Internacional de Monumentos y Yacimientos.

ICCROM: Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales.

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes.

SEP: Secretaría de Educación Pública.

UNESCO: Organización de Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura.

6. LISTADO DE MUSEOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO.

Álvaro Obregón (5)

1. Museo de Arte Contemporáneo Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 50 42 32

Ubicación: Av. Revolución 1608 CP. 01000, Col. San Ángel

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/carrillo.html>

2. Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 50 10 04

Ubicación: Diego Rivera 2 esq. Altavista CP. 01060, Col. San Ángel Inn

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/rivera.html>

3. Museo Casa del Risco del Centro Cultural Isidro Fabela

Instituto Mexiquense de Cultura Tel/Fax. 56 16 27 11, 55 50 92 86

Ubicación: Plaza de San Jacinto 15 CP. 01000, Col. San Ángel

4. Museo de el Carmen

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Tel/Fax. 56 16 11 77

Ubicación: Av. Revolución esq. Monasterio CP. 01000.

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

5. Museo Soumaya

Asociación Carso, A.C.

Tel/Fax. 55 50 66 20

Ubicación: Altamirano 46, Plaza Loreto entre Av. Revolución y Río Magdalena CP. 01090, Col. Tizapan San Ángel

<http://www.soumaya.com.mx/>

Azcapotzalco (3)

6. Museo Arqueológico de Azcapotzalco Príncipe Tlaltecztzin

Delegación Azcapotzalco. Tel/Fax. 53 52 18 11, 55 61 84 31

Ubicación: Libertad 35, atrás Cines Azcapotzalco CP. 02000, Col. El Recreo.

7. Museo Félix de Jesús

Tel/Fax. 55 15 34 81, 55 15 34 81

Ubicación: Av. Patrotismo 26 CP. 11800, Col. Escandón

8. Museo Telefónico Victoria

Teléfonos de México, S.A. Tel/Fax. 55 18 83 97, 55 18 83 96, 55 18 83 96

Ubicación: Victoria 56 CP. 06010, Col. Centro

Benito Juárez (5)

9. Museo Arqueológico Luis G. Urbina, Parque Hundido.

Delegación Benito Juárez Tel/Fax. 54 22 54 00, 54 22 53 00, 54 22 53 00, 56 05 92 95

Ubicación: Av. Insurgentes Sur esq. Porfirio Díaz, Parque Hundido CP. 03720, Col. Noche Buena

10. Herbario Medicinal del IMSS

Tel. 588 56 07

Ubicación: Sótano de la Unidad de Congresos CMN Siglo XXI, Av. Cuahutémoc 330, Doctores, CP 06720

11. Maná, Museo de las Sagradas Escrituras (Museo de la Biblia)

Tels. 5672-0007

Ubicación: Alambra 1005-3 Col. Portales (metro Ermita).

12. Poliforum Cultural Siqueiros.

Tel/Fax.(55) 55 36 45 20 al 24, 55 23 42 58

Ubicación: Insurgentes Sur 701 CP. 03810, Col. Nápoles

13. Museo Taurino

Maximino Avila Camacho 113, col. Nochebuena, C.P. 03710

Coyoacán (18)

14. Museo de Anatomía

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 56 23 24 25, , 56 23 24 22

Ubicación: "Edif. B de la Facultad de Medicina, 4o. piso CP. 04510, Col. Copilco El Alto

15. Museo de Anatomía Patológica Animal

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 56 22 58 91, 56 22 59 02, 55 62 59 01

Ubicación: Av. Insurgentes sur 3000 int. de Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia CP. 04360, Col. Ciudad Universitaria

16. Museo del Automóvil

Museo del Automóvil, S.A. de C.V.

Tel/Fax.(55) 56 17 04 11, 56 17 56 63, 56 17 50 52

Ubicación: División del Norte 3572 CP. 04620, Col. San Pablo Tepetlapa

17. Museo Casa Frida Kahlo

Fideicomiso Banco de México

Tel/Fax. 55 54 59 99, 56 58 57 78, 56 58 57 78

Ubicación: Londres 247 esq. Allende CP. 04100, Col. Del Carmen
<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/permanentes/fridakahlo.html>

18. Museo Casa de León Trotsky

Gobierno del Distrito Federal

Tel/Fax. 55 54 06 87

Ubicación: Río Churubusco 410 entre Gómez Farías y Morelos CP. 04100, Col. Del Carmen Coyoacán
<http://www.cultura.df.gob.mx/esp/b2a010.htm>

19. Museo Diego Rivera Anahuacalli

Fidelcomiso Banco de México, Dolores Olmedo Patiño

Tel/Fax. 56 17 43 10, 56 17 37 97, 56 17 37 97

Ubicación: Av. del Museo 150 CP. 04620, Col. San Pablo Tepetlapa
<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/permanentes/anahuacalli.html>

20. Museo del Dr. Samuel Fastlicht

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 56 23 22 25, 56 23 22 01

Ubicación: Facultad de Odontología Edif. E-PB CP. 04510, Col. Ciudad Universitaria

21. Museo Escultórico Geles Cabrera

Asociación Civil

Tel/Fax. (55) 56 88 32 61, 56 88 30 16, 56 01 09 95

Ubicación: Xicoténcatl 181 esq. Corina CP. 04100, Col. Del Carmen Coyoacán
<http://www.cultura.df.gob.mx/esp/b2a019.htm>

22. Herbario de la Facultad de Ciencias de la UNAM

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 56 22 48 28

Ubicación: Av. Insurgentes Sur 3000 CP. 04360, Col. Ciudad Universitaria

23. Museo Histórico Naval

Tel/Fax. (55) 56 84 81 88

Ubicación: Eje 2 Ote., Tramo H. Escuela Naval 1861 CP. 04830, Col. Los Cipreses

24. Museo del Instituto de Investigaciones Antropológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. (55) 56 22 96 51

Ubicación: Circuito exterior de Ciudad Universitaria CP. 04360, Col. Coyoacán

25. Museo de las Intervenciones

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Tel/Fax. 56 04 09 81

Ubicación: 20 de Agosto esq. General Anaya CP. 04120, Col. San Diego Churubusco
<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

26. Museo Nacional de Culturas Populares

CNCA / Dirección General de Culturas Populares

Tel/Fax. 55 54 83 57, 55 54 83 88, 56 59 83 46

Ubicación: Av. Hidalgo 289 CP. 04100, Col. Del Carmen Coyoacán
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/popul/mncp.htm>

27. Museo Necroteca

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. (55) 56 23 24 24, 56 23 24 24

Ubicación: Av. Insurgentes Sur 3000 Col. Ciudad Universitaria

28. Museo de Paleontología

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 56 22 49 52

Ubicación: Ciudad Universitaria CP. 04510, Col. Copilco Universidad
http://www.fciencias.unam.mx/Museo_De_Paleontologia/

29. Museo del Retrato Hablado

Asociación Civil

Tel/Fax. (55) 56 59 60 15

Ubicación: Av. Universidad 1330, edif. Versalles desp. 1502 CP. 04100, Col. Del Carmen Coyoacán

30. Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA)

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 56 22 03 99

Ubicación: Av. Insurgentes Sur 3000 junto a la Facultad de Arquitectura CP. 04360, Col. Ciudad Universitaria

<http://www.muca.unam.mx>

31. Universum Museo de las Ciencias

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 56 22 73 36

Ubicación: Centro Cultural Universitario CP. 04510, Col. Copilco Universidad

<http://www.universum.unam.mx/>

Cuajimalpa (1)

32. Museo de Sitio del Ex Convento del Desierto de los Leones

Delegación Cuajimalpa

Ubicación: Parque Nacional Desierto de los Leones CP. 05000, Col. San Mateo

Cuauhtémoc (62)

33. Museo de la Antigua Inquisición

Tel/Fax. 55 29 75 43, 56 22 71 88

Ubicación: República Brasil 33 esq. República de Venezuela CP. 06020, Col. Centro Histórico

34. Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso

Gobierno del Distrito Federal

Tel/Fax. 57 02 37 83, 57 02 63 78, 57 02 32 54, 57 02 52 23

Ubicación: Justo Sierra 16 CP. 06000, Col. Centro Histórico

http://www.to2.com/ildefonso/Antiguo_colegio/portada.htm

35. Museo Antiguo Palacio de Iturbide

Fomento Cultural Banamex, A.C.

Tel/Fax. 52 25 02 47, 52 25 02 36

Ubicación: Madero 17, 2do piso CP. 06010, Col. Centro Histórico

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a060.htm>

36. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México

Casa de las Ajaracas, antes Casa del Mayorazgo.

37. Museo de Arte Popular

Tel. 55 21 29 21

Ubicación: Revillagigedo esq. Independencia

38. Museo y Biblioteca Postal de Filatelia

Servicio Postal Mexicano

Tel/Fax. 55 10 29 99, 55 12 79 87, 55 12 79 31

Ubicación: Tacuba 1 esq. Eje Central Lázaro Cárdenas CP. 06000, Col. Centro Histórico

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a034.htm>

39. Museo del Calzado El Borceguí

Zapatería El Borceguí, S.A. de C.V.

Tel/Fax. 55 10 03 70

Ubicación: Bolívar 27, 1er. piso CP. 06000, Col. Centro Histórico

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a057.htm>

40. Museo Capilla Alfonsina Casa Alfonso Reyes

Tel/Fax. (55) 55 15 22 25, , 55 15 22 25

Ubicación: Benjamín Hill 122 CP. 06140, Col. Condesa

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a035.htm>

41. Museo de la Caricatura

Sociedad Mexicana de Caricaturistas y de Autores de Interés Público

Tel/Fax. 57 04 04 59

Ubicación: Donceles 99 CP. 06020, Col. Centro

<http://www.cartonista.com>

42. Museo Casa Ruth Lechuga

Privado

Tel/Fax. (55) 55 53 55 38, 55 53 55 38

Ubicación: Pachuca s/n, Edificios Condesa, entrada 8 depto. 6 CP. 06140, Col. Condesa

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a037.htm>

43. Museo de Cera de la Ciudad de México

Museo de Cera de la Ciudad de México, S.A. de C.V.

Tel/Fax. 55 46 37 84, 55 66 15 76, 55 66 10 93

Ubicación: Londres 6 CP. 06600, Col. Juárez

<http://cultura.df.gob.mx/espa/b2a039.htm>

44. Museo de la Ciudad de México

Instituto de Cultura de la Ciudad de México

Tel/Fax. (55) 55 22 36 40, 55 22 06 71, 55 42 00 83, 55 22 36 40

Ubicación: Av. José Pino Suárez 30 CP. 06060, Col. Centro Histórico

<http://www.arts-history.mx/mcm.html>

45. Museo de la Charrería

Isabel la Católica No. 108 esquina con José María Izaza

46. Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos de Bethlemitas

Dirección General de Archivo e Historia

Tel/Fax. 55 12 32 15, 55 12 75 86

Ubicación: Filomeno Mata 6 y Tacuba CP. 06000, Col. Centro Histórico

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a053.htm>

47. Museo Experimental El Eco

Tel. 5622 0305, 5622 0404

Ubicación: Sullivan 43 (Frente al Parque del Monumento a la Madre)

48. Museo del Estanquillo

49. Museo Ex Templo de San Agustín

50. Museo Ex-Teresa Arte Actual

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 22 90 93

Ubicación: Lic. Primo Verdad 8 CP. 06060, Col. Centro Histórico

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/xteresa/index.html>

51. Museo Ferrocarrilero Víctor Flores Morales

Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana

Tel/Fax. 5597 1009, 5597 1009

Ubicación: Calz. Ricardo Flores Magón 206 entre Insurgentes Nte. y Zaragoza Col. Guerrero

CP 06300, Cuauhtémoc, Distrito Federal

52. Museo Franz Mayer

Fideicomiso Cultural Franz Mayer

Tel/Fax. 55 21 28 88

Ubicación: Av. Hidalgo 45, Plaza de la Santa Veracruz CP. 06300, Col. Centro Histórico

<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/permanentes/franzmayer.html>

53. Museo de Geología

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 55 47 39 00, 55 47 39 48, 55 41 01 16

Ubicación: Jaime Torres Bodet 176 CP. 06400, Col. Santa María La River

<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/permanentes/templomayor.htm>

54. Museo Histórico Casa de Carranza/Museo Histórico Constitucional

Ubicación: Paseo de la Reforma, Lerma 35.

55. Museo Histórico Judío y del Holocausto Tuvie Maizel

Comunidad Judío Mexicana

Tel/Fax. 52 11 69 08, 52 11 28 39

Ubicación: Acapulco 70, 1er piso CP. 06100, Col. Condesa

56. Museo de lo Increíble (Ripley)

Tel/Fax. 55 46 37 84, 55 66 10 93, 55 66 10 93

Ubicación: Londres 4 CP. 06600, Col. Juárez

57. Museo Interactivo de Economía (MIDE)

Ubicación: Tacuba 17. Centro Histórico

58. Museo de la Indumentaria Mexicana Luis Márquez Romay

Universidad del Claustro de Sor Juana

Tel/Fax. 57 09 40 66, 57 09 54 63 ext.116, 57 09 41 26

Ubicación: Izazaga 92 CP. 06080, Col. Centro

<http://www.claustro.zzn.com>

59. Museo Instituto Cultural México Israel

Instituto Cultural México Israel

Tel/Fax. 57 09 88 53, 57 09 88 12, 57 09 86 08

Ubicación: República de El Salvador 41 CP. 06010, Col. Centro

60. Museo José Luís Cuevas

Gobierno del Distrito Federal

Tel/Fax. 55 22 01 56 ext

Ubicación: Academia 13 CP. 06060, Col. Centro Histórico

<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/permanentes/jcuevas.html>

61. Museo del Juguete Mexicano

Ubicación: Dr. Olvera 15, entre el Eje Central Lázaro Cárdenas y Dr. Barragán

62. Laboratorio Arte Alameda

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 12 20 79

Ubicación: Dr. Mora 7 CP. 06050, Col. Centro Histórico

<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/temporales/artealameda.html>

63. Museo de la Luz

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 57 02 31 84

Ubicación: Del Carmen 31 CP. 06020, Col. Centro

<http://www.luz.unam.mx>

64. Museo Manuel Tolsá del Palacio de Minería

Ubicación: Tacuba 5. Centro Histórico.

65. Museo de la Medicina Mexicana

Ubicación: Palacio de la Escuela de Medicina. Facultad de Medicina UNAM.

66. Museo Mural Diego Rivera

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 10 23 29

Ubicación: Balderas s/n esq. Colón CP. 06050, Col. Centro Histórico

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/mural.html>

67. Museo Nacional de Arquitectura

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 12 42 34

Ubicación: Av. Juárez s/n, Palacio de Bellas Artes, 4° piso CP. 06050, Col. Centro

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/arquitec/index.html>

68. Museo Nacional de Arte (MUNAL)

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 51 30 34 01

Ubicación: Tacuba 8 CP. 06000, Col. Centro Histórico

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/munal/index.html>

69. Museo Nacional de Artes e Industrias Populares

Instituto Nacional Indigenista

Tel/Fax. 55 10 34 04, 55 21 66 79

Ubicación: Juárez 44 CP. 06010, Col. Centro

70. Museo Nacional de las Culturas

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Ubicación: Moneda 13 CP. 06060, Col. Centro

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

71. Museo Nacional de la Estampa

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 10 49 05

Ubicación: Av. Hidalgo 39, Plaza de la Santa Veracruz CP. 06050, Col. Centro Histórico

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/estampa/index.html>

72. Museo Nacional de la Revolución

Gobierno del Distrito Federal

Tel/Fax. 55 66 19 02

Ubicación: Plaza de la República s/n CP. 06030, Col. Tabacalera

<http://www.arts-history.mx/mrevolucion.html>

73. Museo Nacional de San Carlos

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 35 12 56

Ubicación: Puente de Alvarado 50 CP. 06030, Col. Tabacalera

<http://www.mnsancarlos.gob.mx>

74. Museo Palacio de la Antigua Escuela de la Medicina

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 55 29 75 42, 55 29 64 16, 55 26 78 27

Ubicación: República de Brasil 33 esq. República de Venezuela CP. 06020, Col. Centro

75. Museo Panteón de San Fernando

Ubicación: Plaza de San Fernando 17, entre las calles de Guerrero y Niños Héroes, Colonia Guerrero.

76. Pinacoteca de la Casa Profesa

Iglesia Profesa, Arquidiócesis

Tel/Fax. 55 12 78 62, 55 12 78 62

Ubicación: Isabel la Católica 21 esq. Madero CP. 06000, Col. Centro

77. Pinacoteca Virreinal de San Diego

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 10 27 93, 55 12 20 79, 55 12 20 79

Ubicación: Dr. Mora 7 CP. 06050, Col. Centro Histórico

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/pinacote.html>

78. Museo de la Policía Preventiva de la Ciudad de México

Secretaría de Seguridad Pública

Tel/Fax. 55 18 41 88, 55 10 97 01

Ubicación: Victoria 84 esq. Revillagigedo CP. 06050, Col. Centro

79. Museo Ramón López Velarde

La Casa del Poeta, Museo Ramón López Velarde, fue rescatada

Ubicación: Álvaro Obregón 73 CP. 67000, Col. Roma

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a074.htm>

80. Museo Recinto Homenaje a Cuauhtémoc

Ubicación: Plaza de las tres culturas.

81. Museo del Recuerdo

Academia Mexicana de la Lengua, A.C.

Tel/Fax. 55 10 22 67, 55 21 55 71, 55 21 55 71

Ubicación: Donceles 66 CP. 06010, Col. Centro Histórico

82. Museo del Sexo de la Ciudad de México (Musexo)

Ubicación: 16 de Septiembre 11, tercer piso. antiguo cine Olimpia, en la calle 16 de Septiembre y con acceso también por Venustiano Carranza

83. Museo de Sitio Casa Talavera

Gobierno del Distrito Federal

Tel/Fax. 55 17 55 28

Ubicación: República de El Salvador 187 - B entre Roldán y Talavera CP. 06010, Col. Centro Histórico

84. Museo de Sitio de la Casa de la Primera Imprenta de América

Tel. 55 22 15 35

Ubicación: Primo Verdad 10, Cuauhtémoc. Entre las calles Seminario y Moneda

85. Museo de Sitio y de la Música Mexicana

Casa de la Música Mexicana, S.C.

Tel/Fax.(55) 55 29 36 61, 55 29 37 21, 55 29 39 28, 55 29 36 61

Ubicación: Francisco González Bocanegra 73 CP. 06200, Col. Morelos

86. Museo de Sitio Recinto de Homenaje a Don Benito Juárez

Secretaría de Hacienda y Crédito Público

Tel/Fax.(55) 52 28 12 52, 52 28 12 53, al 58,

Ubicación: Segundo Patio Mariano de Palacio Nacional CP. 06000, Col. Centro Histórico

<http://www.shcp.gob.mx/servs/dgpcap/rhbj.html>

87. Museo de Sitio Recinto Parlamentario

Secretaría de Hacienda y Crédito Público

La primera Cámara de Diputados del México independiente se

Ubicación: Palacio Nacional 2º piso CP. 06000, Col. Centro Histórico

<http://www.shcp.gob.mx/servs/dgpcap/rppn.html>

88. Museo de Sitio de la Secretaría de Educación

Secretaría de Educación Pública

Tel/Fax. 53 28 10 00, 53 28 10 37, 53 28 10 19, 53 29 68 95

Ubicación: República de Argentina 28 CP. 06020, Col. Centro Histórico

89. Museo de Sitio Tecpan Plaza de las Tres Culturas

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Tel/Fax. 55 83 02 95

Ubicación: Eje Central esq. Ricardo Flores Magón CP. 06995, Col. Centro

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

90. Museo de Sitio del Templo Mayor

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Tel/Fax. 55 42 02 56, 55 42 47 85, 55 42 47 86 y 55 42 17 17

Ubicación: Seminario 8 CP. 06060, Col. Centro

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

91. Museo de Sitio de la Universidad del Claustro de Sor Juana

Universidad del Claustro de Sor Juana

Tel/Fax. 57 09 41 26

Ubicación: Izazaga 92 entre Isabel La Católica y 5 de Febrero CP. 06010, Col. Centro Histórico

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a050.htm>

92. Museo de la SHCP Antiguo Palacio del Arzobispado

Secretaría de Hacienda y Crédito Público

Tel/Fax. 52 28 12 47

Ubicación: Moneda 4 CP. 06000, Col. Centro Histórico

<http://www.shcp.gob.mx/servs/dgpcap/apa.html>

93. Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA)

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 55 11 09 25, 55 11 88 67, 55 11 88 67

Ubicación: Tabasco 73 CP. 06700, Col. Roma

<http://www.muca.unam.mx>

94. Museo Universitario del Chopo

Universidad Nacional Autónoma de México

Tel/Fax. 55 35 21 86

Ubicación: Dr. Enrique González Martínez 10 CP. 06400, Col. Santa María la Ribera

<http://www.chopo.unam.mx>

Gustavo A. Madero (7)

95. Museo de la Basílica de Guadalupe

Tel/Fax. 55 77 50 38

Ubicación: Plaza de las Américas 1 CP. 07050, Col. Villa de Guadalupe

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a081.htm>

96. Museo de Figuras de Cera**Asociación Civil**

Tel/Fax. 57 81 94 55

Ubicación: Calz. de los Misterios # 880 CP. 07020, Col. Tepeyac Insurgentes

97. Museo del Chile y del Tequila.

Naciones Hotelería y Servicios, S.A. de C.V.

Tel. 5355 7697

Ubicación: Calz. Vallejo 255 entre Clave y Mendelson Col. Vallejo Pte. CP 07490

98. Museo de Geología y Paleontología Doctor Ángel Silva Bárcenas**Instituto Politécnico Nacional**

Tel/Fax.(55) 57 29 60 00, ext. 5627

Ubicación: Av. Ticomán # 600 CP. 07340, Col. San José Ticomán

99. Planetario Luis Enrique Erro**Instituto Politécnico Nacional**

Tel/Fax. 57 29 60 00, ext. 54688, 54687

Ubicación: Wilfrido Massieu s/n. Unidad Profesional de Zacatenco CP. , Col. Lindavista

<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/permanentes/templomayor.html>

100. Museo de la Pluma**Instituto Politécnico Nacional**

Tel/Fax. 57 29 60 00

Ubicación: Av. Wilfrido Massieu esq. Av. Instituto Politécnico Nacional CP. 07738, Col. Lindavista

<http://www.ipn.mx/cultura>

101. Museo de las Telecomunicaciones**Telecomunicaciones de México**

Tel/Fax. 55 99 46 14, 57 99 46 14

Ubicación: Av. 418 s/n entre 1525 y 1527 CP. 03200, Col. San Juan de Aragón

Iztacalco (1)**102. Museo Hidráulico del Sistema de Drenaje Profundo****Gobierno del Distrito Federal**

Tel/Fax. 56 50 43 08, 56 57 74 55 ext352, 56 50 43 08

Ubicación: Viaducto Piedad 507 CP. 08400, Col. Granjas México

Iztapalapa (6)**103. Museo Cabeza de Juárez****CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia**

Tel/Fax. 56 08 01 22

Ubicación: Morelos 10 CP. 09800, Col. Culhuacán

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

104. Museo del Centro Comunitario Culhuacán/ Ex Convento de San Juan Evangelista

Tel/Fax. 56 08 0122, 56 08 0163

Ubicación: Morelos N 10 Esquina Tlahuac CP 09800

105. Museo de la Cueva del Señor del Calvario**Privado**

Tel/Fax.56 08 01 22, 56 08 01 63, 56 08 01 22

Ubicación: Cerrada 16 de Septiembre s/n anexo a la parroquia del Señor del Calvario CP. 09800, Col. Pueblo de Culhuacán

106. Museo Comunitario San Miguel Teotongo**Delegación Iztapalapa**

Tel/Fax. 56 85 17 02, 55 45 10 68,

Ubicación: Espiga s/n entre Las Américas y Manolo Martínez CP. 19630, Col. San Miguel Teotongo

107. Museo Fuego Nuevo y/o Museo Arqueológico del Cerro de la Estrella**Delegación Iztapalapa**

Tel/Fax. 56 86 97 35,

Ubicación: Carretera escénica al Cerro de la Estrella Km 2 CP. 09850, Col. Ampliación Veracruz
<http://cultura.df.gob.mx/espa/b2a084.htm>

108. Museo del Molino de Papel

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Tel/Fax. 56 08 01 22, 56 08 01 63, 56 08 01 22

Ubicación: Av. Tláhuac esq. Morelos CP. 09800, Col. Pueblo de Culhuacán

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

Magdalena Contreras (0)

Miguel Hidalgo (19)

109. Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 52 86 65 39

Ubicación: Paseo de la Reforma esq. Gandhi s/n CP. 11580, Col. Bosque de Chapultepec

<http://www.museotamayo.org>

110. Museo de Arte Moderno

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 53 62 11

Ubicación: Paseo de la Reforma esq. Gandhi s/n CP. 11560, Col. Bosque de Chapultepec

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/inba/subbellas/museos/mam/index.htm>

111. Museo de Artes Gráficas Juan Pablos

Juan Pablos Editores

Tel/Fax. 56 59 15 20, 56 59 15 20

Ubicación: Cambio de domicilio. Antes Galileo # 101 CP. 11560, Col. Polanco Reforma

112. Museo del Caracol/Galería de Historia

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Tel/Fax. 55 53 62 68

Ubicación: Rampa de Acceso al Castillo de Chapultepec CP. 11580, Col. Bosque de Chapultepec

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

113. Museo del Cárcamo de Chapultepec

Gobierno del Distrito Federal, Fideicomiso Pro Restauración del Bosque de Chapultepec

Tels. 5271 0703, 5271 0609 ext. 114

Ubicación: Av. Neri Vela s/n Bosque de Chapultepec, Segunda Sección CP 11100,

114. Casa Museo Luis Barragán

Gobierno del Estado, Fundación Arquitectura Tapatía

Tel/Fax. 52 72 49 45

Ubicación: General Francisco Ramírez 14 CP. 11840, Col. Daniel Garza

115. Museo Casa de la Bola

Fundación Cultural Antonio Haghbenbez de la Lama

Tel/Fax. 55 15 55 82, 55 15 88 25

Ubicación: Parque Lira 136 CP. 11860, Col. Tacubaya

<http://www.artesvisuales.com.mx/museos/permanentes/casadelabola.html>

116. Museo Félix de Jesús

Ubicación: Av. Patriotismo 26 Col. Escandón CP 11800

117. Museo de Historia Natural

Instituto de Cultura de la Ciudad de México

Tel/Fax. 55 15 22 22

Ubicación: 2da. Sección Bosques de Chapultepec CP. 11800, Col. Bosques de Chapultepec

<http://www.arts-history.mx/hnatural.html>

118. Mapoteca Manuel Orozco y Berra

Secretaría de Agricultura, Ganadería y Desarrollo Rural

Tel/Fax. 56 26 87 64, 56 26 86 00, 52 71 79 52

Ubicación: Av. Observatorio 192 CP. 11860, Col. Observatorio

119. Museo Nacional de Antropología

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Ubicación: Reforma esq. Gandhi CP. 11560, Col. Chapultepec Polanco

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

120. Museo Nacional de la Cartografía

Secretaría de la Defensa Nacional

Tel/Fax. 52 77 76 14

Ubicación: Av. Observatorio 94 CP. 11870, Col. Tacubaya

121. Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Ubicación: 1a. Sección del Bosque de Chapultepec CP. 11560, Col. San Miguel Chapultepec

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

122. Museo del Narcotráfico (Cerrado al público)

Ubicación: Blvd. Gral. Manuel Avila Camacho esq. Av. Industria Militar s/n Col. Lomas de Sotelo

123. Museo Olímpico

Comité Olímpico Mexicano, A. C.

Tel/Fax. 55 57 45 44, 5 57 30 33, 55 57 39 79

Ubicación: Av. del Conscripto esq. Anillo Periférico CP. 11200, Col. Lomas de Sotelo

<http://www.com.org.mx>

124. Papalote Museo del Niño

Museo Interactivo Infantil, A.C.

Tel/Fax. 52 37 17 00, 52 37 17 35, 52 73 17 00

Ubicación: Av. Constituyentes y Periférico 268 CP. 11111, Col. Daniel Garza

<http://www.papalote.org.mx/>

125. Museo Planeta Azul

126. Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros

CNCA / Instituto Nacional de Bellas Artes

Tel/Fax. 55 45 59 52

Ubicación: Tres Picos 29 CP. 11560, Col. Polanco

<http://siqueiros.inba.gob.mx>

127. Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad (MUTEC)

Comisión Federal de Electricidad

Tel/Fax. 55 16 55 20

Ubicación: 2a Sección del Bosque de Chapultepec CP. 11870

<http://www.cultura.df.gob.mx/espa/b2a102.htm>

Milpa Alta (2)

128. Museo del Cuartel Zapatista

Delegación Milpa Alta

Tel/Fax. 58 44 19 21, 58 44 00 27, 58 44 18 90

Ubicación: Galeana esq. Gólgota CP. 12400, Col. San Pablo Oztotepec

129. Museo Regional Altepepialcalli

Delegación Milpa Alta

Tel/Fax. 58 44 00 68, 58 44 00 69 al 71

Ubicación: Av. Yucatán esq. Michoacán CP. 12000, Col. Villa Milpa Alta

Tláhuac (4)

130. Museo Arqueológico de San Juan Ixtayopan

Delegación Tláhuac

Tel/Fax. 58 42 16 13, 55 42 04 44, 58 42 08 50

Ubicación: Av. Sur del Comercio s/n CP. 13500, Col. Pueblo de San Juan I

131. Museo Comunitario de San Andrés Mixquic

Delegación Tláhuac

Tel/Fax.(55) 58 47 02 64, 58 47 02 67

Ubicación: Av. Independencia s/n CP. 13600, Col. San Andrés Mixquic

132. Museo Regional Comunitario Cuitláhuac

Gobierno del Distrito Federal

Tel/Fax. 58 42 04 45, 58 42 04 46 al 48

Ubicación: Av. Severino Ceniceros s/n esq. andador Cuitláhuac CP. 13000, Col. Barrio la Asunción

133. Museo Vivo Lago de los Reyes Aztecas

Unión de Canoeros de San Pedro Tláhuac

Ubicación: Embarcadero del Lago de los Reyes Aztecas CP. , Col. Centro de Tláhuac

Tlalpan (2)

134. Museo de sitio de Cuicuilco

CNCA / Instituto Nacional de Antropología e Historia

Ubicación: Av. Insurgentes Sur 146 esq. Periférico CP. 14030, Col. Isidro Fabela

<http://www.inah.gob.mx/port00.htm>

135. Museo Histórico de Tlalpan

Tel. 54 85 90 48

Ubicación: Plaza de la Constitución No. 10, esq. Morelos, Col. Centro de Tlalpan

Venustiano Carranza (2)

136. Museo Interactivo del Medio Ambiente

Secretaría del Medio Ambiente, Recursos Naturales y Pesca

Tel/Fax.044 55 21 79 70 92, ,

Ubicación: Manuel Lebrija esq. Río Churubusco (interior metro Pantitlán) CP. 15690, Col. Ampliación A. López M.

137. Museo Legislativo Los Sentimientos de la Nación

Cámara de Diputados

Tel/Fax. 56 28 14 77, 56 28 13 00, 56 28 13 00

Ubicación: "Av. Congreso de la Unión s/n, edif. C - PB" CP. 15965, Col. El Parque

Xochimilco (2)

138. Museo Dolores Olmedo

Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño

Tel/Fax. 55 55 16 42

Ubicación: Av. México 5843 CP. 16030, Col. La Noria

<http://www.arts-history.mx/museos/mdo/home.html>

139. Museo Arqueológico de Xochimilco

Delegación Xochimilco

Tel/Fax. 56 76 09 78

Ubicación: Av. Tenochtitlan esq. La Plata s/n CP. 16500, Col. Pueblo de Santa Cruz

<http://www.mixochimilco.com/Entretenimiento/museos/musarqueologia.html>

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Manuel. 1990 **El arquitecto y el museo**, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Ed. Grafibérica, España 405 pp. ISBN 600-7633-4
- Asensio Cerver Francisco. 1997 **La arquitectura de los Museos**, Arco Editorial, S.A., Barcelona, 191 pp. ISBN 84-8185-145-0
- Bellido Gant María Luisa. 2001 **Arte, museos y nuevas tecnologías**, Ediciones Trea S.L., España, 342 pp. ISBN 84-9704-028-7
- Benedict Burton. 1992 **The Anthropology of World's Fairs**, University of California Press, Berkeley, California.
- Berndt León M. Beatriz. 2005 **La Investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano**, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, CONACULTA, México, 157 pp. ISBN 968-03-0114-1
- Bonfil Castro, García Canclini, et al. 1990 **Memorias del simposio Patrimonio, museo y participación social**, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica, México, 357 pp. ISBN 968-29-5101-1
- Calderón de la Barca. 1967 **La vida en México durante una residencia de dos años en ese país**, ed. Porrúa, México, 426 pp.
- Crysler Greig. 2003 **Architecture 209X, Architecture of Globalization**, University of California, Berkeley, Estados Unidos, S/P. S/ISBN.
- Eco Umberto. 1965 **Apocalípticos e integrados**. Ed. Lumen Tusquets, México, 366 pp. ISBN 84-7223-869-5
- Fernández Luis A. 1993 **Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo**, Ediciones Istmo, S.A., España, 424 pp. ISBN 84-7090-278-4
- Fernández Luis A. 1999 **Introducción al la nueva museología**, Arte y Música Alianza Editorial, Madrid, 208 pp. ISBN 84-206-5748-4.
- García Blanco A. 1988 **Didáctica del museo, el descubrimiento de los objetos**, Ediciones de la Torre, Madrid, 171 pp. ISBN 84-86587-20-4.
- García Canclini. 2004 **Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad**, ed. Gedisa, España, 223 pp. ISBN 84-9784-044-5
- Giebelhausen M. 2003, **The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts**, ed. Alden Press, Gran Bretaña, 249 pp. ISBN 0719056098.
- Grayson Trulove James 2000 **Designing the new museum: building destination**, Rockport Publishers Massachusetts, 192pp. ISBN 1-56496-689-5.
- Guidieri Remo. 1992 **El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola**, ed. Tecnos, España, 110 pp. ISBN: 84-309-2946-0

- Kirshenblatt-Gimblet. 1998, **Destination Culture: tourism, museums and heritage**, Berkeley Press, Estados Unidos.
- Koolhaas Rem. 2004 **Content**, ed. Taschen, Alemania, 544 pp. ISBN 3-8228-3070-4
- Kotler Neil, K. Philip. 1998 **Estrategias y marketing de museos**. Ed. Ariel, España, 448 pp. ISBN 84-344-6627-9
- Layuno Rosas. 2002 **Los Nuevos Museos de España**. Ed. Edilupa, España, 125pp. ISBN 84-932571-0-9
- Lynch Kevin. 1960 **La imagen de la Ciudad**, ed. Gustavo Gili, colección GG Reprints 2004, España, 224 pp, ISBN 84-252-1748-2.
- Moca. 1998 **A fin de Siglo Cien Años de Arquitectura**, CONACULTA, México, 336pp, ISBN 968-5011-00-1.
- Montaner Joseph. 2004, **Crítica**, Primera edición cuarto tiraje colección GG Básicos, Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, España, 109 pp. ISBN 84-252-1768-7.
- Montaner Joseph. 1995 **Museos para el nuevo siglo**, ed. Gustavo Gili, España, 192 pp, ISBN 84-252-1631-1.
- Morales Moreno Luís. 1994 **Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940**, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México, 285 pp.
- Naredi-Rainer von Paul. 2004 **A Design Manual Museum Buildings**, Birkhäuser-Publishers for Architecture, Alemania, 248 pp. ISBN 3-7643-6580-3
- Norberg-Schultz C. 1967 **Intenciones en Arquitectura**. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 240 pp. ISBN 84-252-1750-4
- Orellana Villers Ernesto. S/f **Museo Nacional de Antropología**, Mesoamericana de libros S.A., México, 95 pp.
- Rico Juan Carlos. 1999 **Museos, Arquitectura, Arte, espacios expositivos**, ed. Sclay Print, España, 428 pp. ISBN 84-7737-050-8
- Rivière Georges Henri. 1993 **La Museología. Curso de Museología/Textos y testimonios**, Ediciones Akal, Madrid, 533 pp. ISBN 84-460-0171-3
- Saskia Sassen. 1999 **La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio**, ed. Eudeba, Argentina, 464 pp.
- Vázquez Olvera Felipe. 2004 **Felipe Lacouture Fornelli museólogo mexicano**, Instituto Nacional de Historia, México, 412 pp. ISBN 968-03-0048-X
- Zunzunegui Santos. 2003 **Metamorfosis de la Mirada. Museo y Semiótica**, Ediciones Cátedra, España, 174 pp. ISBN 84-376-2053-8

Revistas y publicaciones

- Agostini, et. Al. 2004 *M Museos de México y el Mundo*. M2 Públicos y espacios, vol. 01, Num. 02, publicación de CONACULTA, INAH e INBA, invierno 2004.
- AAM. 1998 *Museum News*, Visitors who does, who doesn't and why, American Association of Museums, Washington. S/ISBN.
- AAM. 1994 *Museums Count: A Report by the American Association of Museums*, American Association of Museums, Washington. S/ISBN.
- 1990 *Artes de México*, Espacios del Arte Mexicano, número 9, Ed. Artes de México y del Mundo, México. ISBN 0300-4953
- Congreso de los E.U. 1891, *United Sates. Commission to the Paris Exposition 1889. Reports of the United States Commissioners to the Universal Exposition of 1889 at Paris*. House of Representatives, 21st Congress, 1st Session, Ex. Doc. 410. 5 vols. Washington D.C. Government Printing Office, Washington.
- INEGI 2004 *Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales*, Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México.
- Urbanisme 1982 *Paris, Exposition Universelle*, Urbanisme, num. 192, Paris, 112 pp.

Tesis

- Magaña Fajardo Carolina 2007 **El Art Deco en la Ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico**, Tesis Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado de Arquitectura, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, 268 pp.
- Rico Mansard Luisa F. 2000 **Los museos de la Ciudad de México su organización y función educativa 1790-1910**, Tesis Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, 524 pp.

Fuentes digitales.

2005, diciembre. www.ed-dolmen.com

2005, diciembre. <http://www.photoart.com/expos/index.htm>

2006, junio. www.map.org.mx

2006, junio. <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=1&fecha=2006-02-24>

2006, junio. <http://presidencia.gob.mx/buenasnoticias/?contenido=23765&pagina=49>

2006, junio. <http://www.accse.net/map/donacion-map.html>

2006, junio. <http://www.ceramica.info/artepopular.html>

2006, junio.

http://www.obrasweb.com/art_view.asp?cont_id=3289&pg=1&seccion=Noticias+de+la+Industria

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo uno.

1. Serie de casas. Fuente: encuestas levantadas en las 16 delegaciones del Distrito Federal, Cecilia Guzmán (2007).
2. Serie de iglesias. Fuente: encuestas levantadas en las 16 delegaciones del Distrito Federal, Cecilia Guzmán (2007).
3. Serie de museos. Fuente: encuestas levantadas en las 16 delegaciones del Distrito Federal, Cecilia Guzmán (2007).
4. Publicidad del Guggenheim de Nueva York. Fuente www.guggenheim.org (2007).

Capítulo dos.

5. Nueva biblioteca de Alejandría. Fuente www.flickr.com (2007).
6. Alcázar de Madrid. Fuente www.flickr.com (2007).
7. Museo Dresden. Fuente www.flickr.com (2007).
8. British Museum. Fotografía Rodrigo López Cafaggi (2007).
9. Museo del Louvre. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
10. National Gallery Londres. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
11. Palacio de Cristal. Fuente www.ed-dolmen.com (2006).
12. Albert Victoria Museum. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
13. Construcción Torre Eiffel. Fuente <http://www.photoart.com/expos/index.htm> (2006).
14. Palacio de las Máquinas. Fuente <http://www.photoart.com/expos/index.htm> (2006).
15. Museo de crecimiento ilimitado.

Capítulo tres.

16. Patio del Museo Nacional en 1880. Fuente: Morales (1994).
17. Instituto Geológico Nacional. www.flickr.com (2007).
18. Pabellón Mexicano. <http://www.photoart.com/expos/index.htm> (2006).
19. Museo de Historia Natural. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
20. El descubrimiento del pulque. José María Obregón, 1869. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
21. Galería de Monolitos, 1922. Fuente: Morales (1994).
22. Busto de Lucas Alamán. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
23. Castillo de Chapultepec. www.flickr.com (2008).
24. Palacio de Bellas Artes. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
25. Corpus Christi. Exterior, interior. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
26. Museo Nacional de Antropología e Historia. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
27. Muro conmemorativo Museo de Antropología e Historia. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
28. "Paraguas" del Museo de Antropología e Historia. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
29. Museo Rufino Tamayo. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).

Capítulo cuatro.

30. Centro Georges Pompidou. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
31. Museo Guggenheim Bilbao. www.flickr.com (2007).
32. Tate Modern, Londres. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
33. Museo Judío Berlín. www.flickr.com (2007).
34. Castello de Rivoli. Fuente Zunzunegui (2003).
35. Museo de Historia Natural, Londres. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
36. Puente Milenio, Calatrava. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
37. Mönchengladbach. www.flickr.com (2007).

Capítulo cinco.

38. Edificio de Bomberos y Policía. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
39. Vicente Mendiola y su obra. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
40. Fachada Art Decó Edificio de la Estación de Bomberos. Fuente: www.map.org.mx (2006)
41. Calles de José Azueta e Independencia. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
42. Sala tercer nivel. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
43. Sala segundo nivel. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
44. Deficiencias en acabados e instalaciones. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).

45. Corredores expositivos. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
46. Vitrinas circundantes al patio central. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
47. Pared de amigos del museo. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
48. La tiendita. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
49. Productos con la imagen del museo. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
50. Escalera escultórica. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
51. Detalles circulaciones verticales. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
52. National Gallery of Art, Washington, 1978.
53. Rufino Tamayo, D.F. 1981. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
54. National Gallery of Art, Washington, 1978.
55. Rufino Tamayo, D.F. 1981. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
56. Mediatheque, Sendai, 2001.
57. Museo de Artes Populares, D.F. 2006. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
58. Toma 1. MAP. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
59. Toma 2. Puerta Alameda. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
60. Toma 3. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
61. Toma 4. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
62. Toma 5. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
63. Toma 6. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
64. Lámparas y ventanas decó. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
65. Domo de cristal. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
66. Utilización de granitos, mármoles y canteras. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
67. Esculturas de Manuel Centurión. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).
68. Reja decó y torre principal. Fotografía Cecilia Guzmán (2007).