



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

LA SEMÁNTICA DEL OBJETO EN LA MUSEOGRAFÍA

LA MUSEOGRAFÍA Y EL LENGUAJE DE LOS OBJETOS DE ACUERDO A SU
DISCURSO AMPARADO EN AGENTES EXTERNOS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
JOSÉ ANTONIO CORTÉS MUÑOZ

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. FERMÍN JAVIER RUILOBA AUSIN

SINODALES
DRA. ALFÍA LEIVA DEL VALLE
DRA. OFELIA MARTÍNEZ GARCÍA
MTRA. SANDRA SOLTERO LEAL
DRA. PATRICIA VÁZQUEZ LANGLE

MÉXICO D.F., OCTUBRE 2012

UN/M
POSGRADO
Artes y Diseño





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

El ICOM la define como una ciencia aplicada, la ciencia del museo, que estudia la conservación educación y organización. También tiene en cuenta las relaciones con el medio físico y la tipología. En definitiva, la Museología se preocupa de la teoría o funcionamiento del museo. Por el contrario, la Museografía estudia su aspecto técnico: instalación de las colecciones, climatología, arquitectura del edificio, aspectos administrativos, etc. Es, ante todo, una actividad técnica y práctica. Podríamos definirla como la infraestructura en la que descansa la Museología. En consecuencia, Museología y Museografía se complementan mutuamente.

Estatutos del ICOM, artículo 2, párrafo 1, 2001.

La palabra mounstruo procede del latín monstrum, que significa presagio. los mounstruos son señales divinas.

Pero dime,¿la respuesta tiene algo que ver con presagio?

- En efecto algo de eso hay, procede de mostrum, pero tambien comparte raíz con monstrare, que significa mostrar, enseñar,guiar. Se puede decir que mounstruos son los que nos anuncian el porvenir y nos enseñan el camino.

214.

EL GABINETE DE LAS MARAVILLAS

Alfonso Mateo-Sagasta

ediciones B.

La Semántica del objeto en la Museografía

La Museografía y el lenguaje de los objetos de acuerdo a su discurso amparado en agentes externos

La Semántica del objeto y sus diferentes discursos (histórico, estético-artístico, antropológico, sociológico, científico) cómo transmitir estos discursos a los visitantes y se establezca un diálogo objeto-espectador de acuerdo al nivel académico o interés particular.

Estas polisémicas del objeto en parte se ven solucionadas por un contexto determinado por el curador de la exposición, pero se pierde mucha información del objeto y por lo tanto sus discursos.

Objetivo General

Estudiar la polisemántica del objeto en el discurso museográfico.

Objetivo particular

Representar los diferentes discursos del objeto en una solución museográfica

Metas

Desarrollar exhibidores que permitan la polisemantía del objeto

La Museografía y el objeto de exposición, una interdependencia que da un resultante semiótico.

De qué manera es recibido este resultante por parte del espectador y qué diálogo se puede establecer entre el objeto y el espectador.

INTRODUCCIÓN

La palabra museo viene de la palabra griega “MOUSEION” morada de las musas.

Este era un templo mitológico en el que se ejercitaban y conservaban todas las Artes.

Por eso, este término se tomó para dar nombre a la moderna concepción Museística.

La palabra museo es asociada en todo el mundo a la exhibición de todo tipo de objetos o colecciones de naturaleza cultural o científica que tengan como finalidad el estudio, la educación o la mera contemplación estética.

El gusto por coleccionar nos viene desde la antigüedad, esto nos lo demuestran los hallazgos de las tumbas egipcias, los tesoros de las ciudades y tumbas griegas.

La cultura griega fue la primera en reunir obras de arte para exponerlas. Las fabulosas colecciones romanas adquiridas por medio del botín guerra.

En la edad media los monasterios y las iglesias eran los que resguardaban los más valiosos tesoros artísticos.

Desde principios del siglo XX, fue incrementándose el interés por conservar el acervo de los museos y por llevar a cabo una política educativa que aproximará al público los tesoros expuestos en estas instituciones. A finales de este siglo se ha intensificado la inclusión de tecnología de punta que ha dado una nueva dimensión a los espacios museográfico.

Hipótesis.

El objeto y su campo semántico como diferentes lenguajes en el discurso museográfico.

(histórico, estético-artístico, antropológico, sociológico, científico, antropológico, ergonómico)

Definir el objeto de estudio. La Museografía como objeto de estudio mediante la semántica de los objetos y su relación de significantes con el espectador.

Esta investigación se basa en un método deductivo ya que se desarrollará desde la conceptualización de una exposición y cómo esta se conforma.

El resultado de esta investigación será teórico – práctico

Desde el discurso del objeto hasta el mensaje que obtiene por medio de la Museografía, de esta relación obtendremos un diálogo entre el objeto y el espectador.

El propósito del método de análisis es la descripción del objeto.

Ella, a su vez, es el fundamento de la teoría que explica la estructura y funcionamiento del objeto observado. El método no se propone servir a la crítica literaria o cultural, como a veces se cree, sino a la descripción del objeto.

El objeto de estudio radica en la semántica que puede desprender el objeto y cuál es el discurso de este bajo ciertos agentes de la Museografía que deferirán o reforzarán el discurso del objeto para que el espectador pueda recibir este mensaje ya sea didáctico, estético, arqueológico, etc. esto dependerá de la naturaleza del objeto, cómo será abordado y del concepto museológico del recinto donde se encuentre.

Ya sea un museo arqueológico, de arte, histórico, de ciencia. Y claro está que se mencionarán las exposiciones o museos virtuales, así como el tipo de exposiciones como son permanentes, temporales, itinerantes y digitales.

Dentro de esta estructura se tienen que tomar en cuenta todos los aspectos museológicos que son los que hacen a un museo:

Curaduría, Museografía, comisario, restauración y conservación, colecciones
Servicios educativos

I. LA DIMENSIÓN CULTURAL, SOCIAL Y ECONÓMICA DE LOS MUSEOS

I.1 ORIGEN DEL MUSEO DE LAS COLECCIONES A LA GALERÍA

I.2 CONCEPTO DE MUSEO

I.3 LAS COLECCIONES Y EL ACERVO / DE LAS COLECCIONES A LA GALERÍA

I.3.1. De la colección al museo.

I.3.2. Próximo oriente

I.3.3. Grecia y Roma.

I.3.4. Coleccionismo helenístico

I.3.5. Coleccionismo en la edad media.

I.3.6. Coleccionismo en Bizancio.

I.3.7. El coleccionismo durante el renacimiento.

I.3.8 Colección manierista.

I.3.9. Colecciones durante el siglo XVII.

I.3.10. El ashmolean museum de Oxford.

I.3.11. La ilustración y el nacimiento del Louvre

I.3.12. Colecciones importantes: Austria y Alemania

I.3.13 El British Museum.

I.3.14. Conjunto berlinés.

I.3.15 Museos en América, Asia y África.

I.3.16. La creación de los grandes museos norteamericanos.

I.3.17. Características de los museos americanos.

I.3.18. El Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

I.3.19. National Gallery Washington

1.4 MUSEOLOGÍA MEXICANA

1.4.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETIVISMO MUSEOGRÁFICO

1.4.2. MUSEOLÓGICAS

1.4.3. EL HISTORICISMO MUSEOLÓGICO

1.4.4. LA IMAGEN POLÍTICA DEL MUSEO

1.4.4.1. NUEVOS DERROTEROS

1.5 CLASIFICACIÓN DE LOS MUSEOS

1.6. MUSEOS Y CONTENIDO

COMO SURGEN LOS MUSEOS DE ARTE

1.7. FENÓMENOS SOBRE LA MUSEOLOGÍA

1.7.1. Museo espectáculo

1.7.2. Museo sucursal

1.7.3. El museo postmoderno

1.7.4. El museo virtual

1.7.5. Museo ambulante.

1.7.6. La musealización

2. LA MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

2.1. LA ESTRUCTURA QUE SOPORTA LA FUNCIÓN DE UN MUSEO

2.1.1. GESTIÓN CULTURAL. GESTIÓN Y ORGANIZACIÓN DEL MUSEO

2.1.2. ADQUISICIÓN

2.1.3. PRODUCTOS CULTURALES

2.1.4. INDUSTRIAS CULTURALES

2.1.5. CURADURÍA

2.2. LA MUSEOGRAFÍA Y EL LENGUAJE DE LOS OBJETOS DE ACUERDO A SU DISCURSO AMPARADO EN AGENTES EXTERNOS

2.2.1. EL MUSEÓGRAFO

2.2.2. EL MONTAJE

2.2.3. RELACIÓN INTERDISCIPLINARIA

2.2.4. RECURSOS DIGITALES MUSEOGRÁFICOS

2.3. TIPOS DE EXPOSICIONES

2.3.1. Permanente.

2.3.2. Temporal.

2.3.3. Itinerante.

2.3.4. Virtual.

3. SEMÁNTICA DE LOS OBJETOS

3.1. EL MUSEO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

3.2. LAS EXPOSICIONES COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

3.2.1. INTENCIONES DEL DISCURSO

3.3. EL MUSEO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

3.4. COMO SE INTEGRAN LOS OBJETOS AL DISCURSO MUSEOGRÁFICO

3.5. LA FUNCIÓN SOCIAL DE UN MUSEO

3.5.1. EL MUSEO COMO RECURSO EDUCATIVO

3.5.2. LA IDENTIDAD PRESERVADA EN UN MUSEO

3.6. LA RELACIÓN DE LOS OBJETOS CON EL ESPECTADOR MEDIANTE SU SEMIÓTICA

3.7. PROPUESTA DE EXHIBIDOR MUSEOGRÁFICO POLISEMÁNTICO

3.7.1. DEFINICIÓN DE HIPERVÍNCULO

3.7.2. EL HIPERTEXTO

3.8. DEFINIR EL DISCURSO DE UN OBJETO. HISTORIOGRÁFICO, ESTÉTICO O CIENTÍFICO

4. EL USO DEL ESPACIO

4.1 COMUNICACIÓN VISUAL PARA GRUPOS (ANTROPOMETRÍA)

4.2 ESPACIOS DE CIRCULACIÓN HORIZONTAL

4.3 COMUNICACIÓN VISUAL PARA GRUPOS

5. CONCLUSIONES

EL OBJETO

Las obras que son objetos de exposición siempre se sujetan a un guión que nos expresa un discurso.

Es como si a un actor lo convertimos en un personaje y no pudiera salirse de su papel.

Así de esta manera los objetos de exposición están limitados en su discurso por su representación o en su carácter semántico sobre cómo comunicarlo y qué es lo que dice para qué lo dice y para quién lo dice.

Esto se traducirá en guiones tanto curatoriales y museográficos a veces coartando el lenguaje polisemántico del objeto que derivará en campos semánticos que al ser diseccionados obtenemos hipertextos que a su vez nos llevarán a hipervínculos lo que nos enriquece la relación del objeto con el visitante, donde este podrá descubrir que este objeto es una especie de caja de Pandora que contiene a Babel.

Antonio Cortés

“Los objetos tienen así (...) aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario.

(pág. 27) 28 Mar 2012 – Jean Baudrillard (1929-2007), filósofo francés,

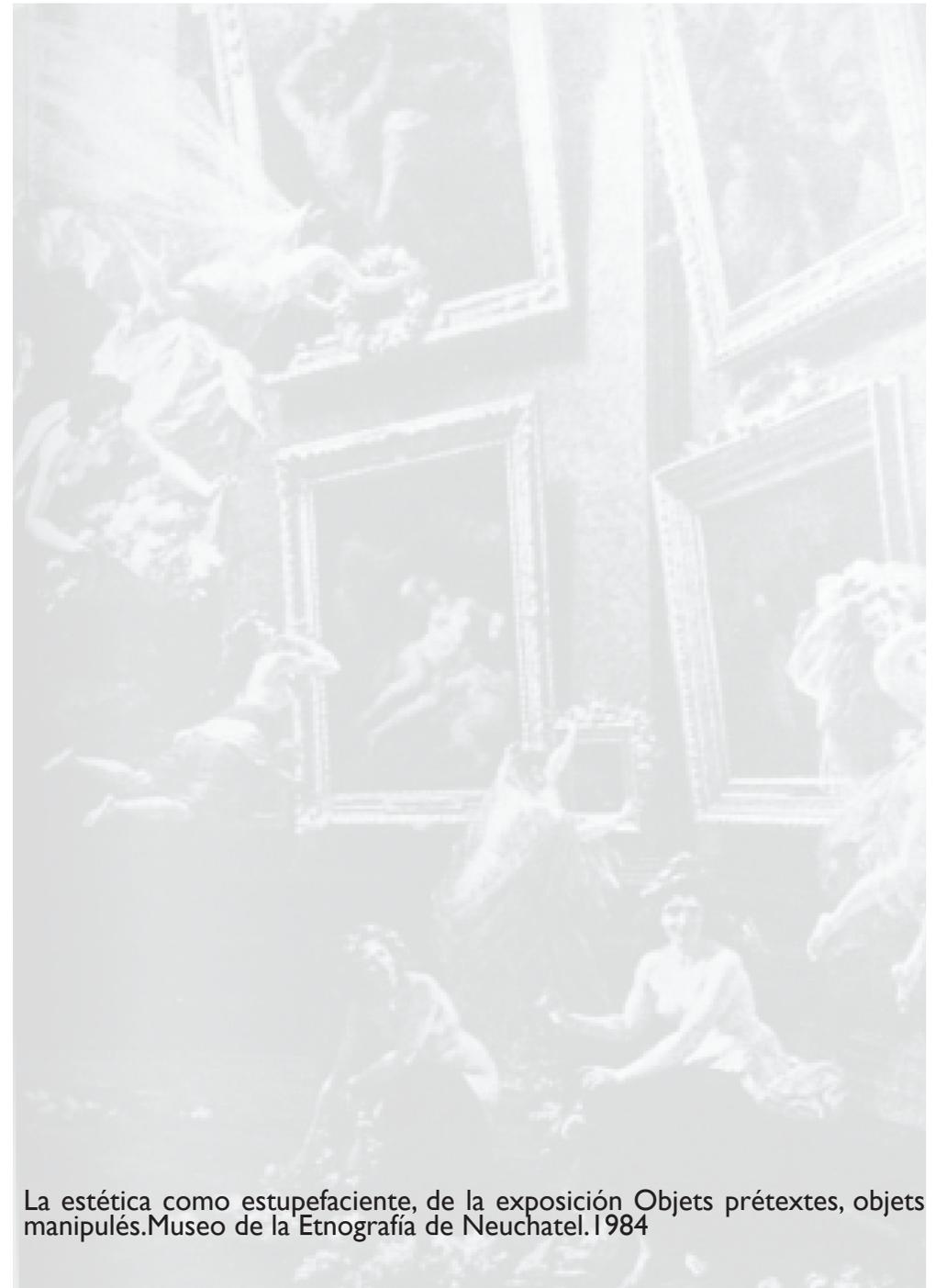
Multimodalidad

El museo como espacio multimodal museográfico y evento comunicativo
El fenómeno de los textos multimodales es el objetivo central de los recientes Estudios en Multimodalidad, Existe consenso en que la multimodalidad consiste en el fenómeno semiótico por el cual el significado se construye gracias a la interacción de diversos modos o recursos semióticos, entre los que se encuentran los códigos verbales (diferentes lenguas) y no verbales; visuales (representado por diferentes tipos de imágenes, ya sean éstas estáticas o dinámicas, los gestos y todo tipo de kinésica), acústicos y táctiles, si nos centramos

en una representación artística material como la escultura, por ejemplo. De este modo, el museo constituye un evento comunicativo multimodal e interactivo y, como tal, transmite el significado por medio de un discurso multimodal que podemos, de cara a su análisis, distribuir arbitrariamente² de la siguiente forma: (a) un nivel macrotextual (la exposición como género) y (b) un nivel microtextual (los objetos de la exposición y las relaciones que se establecen entre ellos como textos que actualizan tipos textuales), todo ello vinculado a un macrocontexto situacional determinado (el museo). La interacción le viene dada por el hecho de que la museística define a su público como agente museológico activo. El conservador científico no articula la comunicación entre pieza y público, sino que el museo sale de los muros no interactivos para conocer los discursos sociales y ofrecer respuestas a cada uno de ellos (Caballero García 1999), esto es, interactuar.



Gabinete de Ole Worm (1588-1655), doctor en medicina, físico y anticuario danés. El grabado es del frontispicio de su catálogo Museum Wormianum (1655)



La estética como estupefaciente, de la exposición Objets prétextes, objets manipulés. Museo de la Etnografía de Neuchâtel. 1984

I. EL MUSEO. DEFINICIÓN Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO. LA DIMENSIÓN CULTURAL, SOCIAL Y ECONÓMICA DE LOS MUSEOS

I.1 ORIGEN DEL MUSEO DE LAS COLECCIONES A LA GALERÍA

Este se pierde en el tiempo, seguramente el afán por coleccionar nació con el hombre mismo, ya que es una característica humana la curiosidad y el gusto por atesorar cosas.

El patrimonio cultural de los pueblos está formado por las obras de sus hombres y mujeres sobresalientes, ya sean escritores, pintores, escultores, arquitectos, músicos, dramaturgos y científicos. Sus zonas y monumentos arqueológicos, históricos y artísticos. También son las manifestaciones populares, usos y costumbres que encierran la música, las danzas, el vestido, el lenguaje, la comida y sus artesanías. Como también forman parte de estas las creencias religiosas y su medicina. Es decir todo lo que le da identidad a cada pueblo del mundo.

El origen de la palabra “Museo” procede del latín *museum*, y está a su vez del griego *mouseion*. *Mouseion* significa templo consagrado a las musas y también dedicado a las actividades intelectuales.

EL Diccionario de la Real Academia de la Lengua española define la palabra museo como:

Edificio y lugar destinado al estudio de las artes liberales, de las ciencias y las letras.

Lugar donde se guardan colecciones de objetos artísticos, científicos, de valor cultural convenientemente colocados para que sean contemplados.

Institución sin ánimo de lucro, abierta al público cuya finalidad consiste en: adquisición de obras, conservación, estudiar e investigar y exponer. En esta definición también se incluye que esos mismos objetos adquiridos por los museos son los que mejor ilustran la actividad del hombre y los conocimientos humanos.

Lugar donde se exponen objetos o curiosidades que puedan atraer el interés público con fines turísticos.

La ciencia de los museos da origen a la museología.

Guillaume Boudé escribió *Lexicon-Grecolatino* en el siglo XVI, en esta obra definió museo como: lugar destinado a las musas y al estudio donde se ocupan de cada una de las nobles disciplinas.

En la época antigua Estrabón define museo, cuando habla del museo de Ptolomeo de Alejandría, como lugar del saber con biblioteca, lugar astronómico, con jardín botánico, colección zoológica, salas de estudio de reunión e incluso un anfiteatro.

Tras la segunda Guerra Mundial en el 1947, el director del museo de ciencias de Búfalo (Ch. Hamlin) funda una institución que se llama el Consejo Internacional de Museos. Es el organismo internacional que rige todo el funcionamiento de los museos públicos. En el que se fijó los estatutos del funcionamiento de los museos en el 1961. Establecerá una definición de museo, y unos puntos que debe cumplir un museo.

El museólogo francés H. Rivière establece una definición que difiere con la del ICOM.

En el siglo XIX, Goode da una definición de museo y afirma que un eficiente museo educador debe ser descrito como una colección de rótulos instructivos, cada uno de ellos ilustrado por un muy bien seleccionado ejemplar.

Otro autor, Brown también en el siglo XIX, define museo como: institución para la preservación de los objetos que mejor expliquen los fenómenos de la naturaleza y la obra del hombre y como objetivos debe tener el aumento del saber, la cultura y la ilustración del pueblo.

En el siglo XX (1929) en una revista, *The Museum News*, que se publica en Washington define museo como: institución que busca la conservación de los objetos e ilustren los fenómenos de la naturaleza y la obra del hombre, y la utilización de los objetos para el desarrollo de los conocimientos humanos, la cultura y la ilustración del pueblo.

En 1954, los museos son instituciones que reúnen conservan y exhiben documentos históricos, reliquias de la cultura espiritual y material, obras de arte y colecciones y ejemplares de objetos naturales.

La asociación americana de los museos en 1973 ofreció otra definición de museo más moderna: es una institución organizada y permanente no lucrativa esencialmente educadora o estética en su propósito, con un equipo profesional que utiliza sus tangibles objetos y los muestra al público con un plan regulado.

En el año 1968, el ICOM, en sus estatutos amplía el concepto en su artículo

tres: un museo es una institución permanente que conserva y expone las colecciones para fines de educación, estudio y deleite. En esta definición se establece que se considera museo a:

- Las salas de exposiciones permanentes que tienen las bibliotecas publicas y archivos.
- Los monumentos históricos y también algunas de sus partes y dependencias, y sobre todo los tesoros de las catedrales.
- Los lugares históricos
- Los lugares arqueológicos, siempre que estén abiertos al público.
- Los ciertos jardines botánicos, zoológicos, acuarios y viveros.

En el año 1974, la enciclopedia británica define museo introduciendo elementos nuevos. A priori es parecida a la del ICOM, pero incluye también las galerías de arte siempre y cuando no sean de venta o lucrativas. Incluye también los tesoros eclesiásticos, los monumentos históricos, las exposiciones, jardines...etc.

En este mismo año el ICOM dice respecto a los museos que son lugares en los que se adquiere obras, se investigan, se comunica o difunde ese patrimonio con un fin de educación y placer.

se añaden también, reconociendo como museo, a los institutos dedicados a la conservación (en museos, bibliotecas o archivos). Incluye también un tipo de áreas que son las áreas etnográficas (museos rurales).

En el año 1983 otra asamblea realizada por el ICOM añade otro espacio en la categoría de museos, que son los planetarios.

En los años 80 en diferentes asambleas se siguió actualizando ese concepto, incidiendo en la etnografía y la antropología. Además se insiste mucho en que los museos deben de estar al servicio de la sociedad y deben contribuir a cambiar la sociedad a mejor.

En los años 90 se insiste en otra cuestión, en los museos pequeños regionales o locales.

El primer tratado específico de la ciencia del museo data del siglo XVIII, y fue escrito por Friedrich Neickel, publicado en 1727 y se llama "Museographia". Este tratado responde a un afán de clasificación de ordenar las colecciones de los museos. Al público que va dirigido es muy restringido, va destinado a los coleccionistas. En él se trata como debe ser un museo ideal, como se debe de clasificar una colección y como conservar los objetos. Dentro de los objetos de colección diferencia:

- Los naturalia (naturales).
- Los artificialia (creados por la mano del hombre).

Pese a esto, este museo que propone el autor no es más que un gabinete de curiosidades. De acceso restringido, únicamente accede los amigos de el propietario de la colección en cuestión.

A partir de esto comienza a plantearse lo que debe ser un museo. Pero no va a ser hasta el siglo XIX cuando se sienten las bases del llamado museo moderno y es en Alemania donde ocurre. Goethe, pensador y escritor, propone un nuevo museo más abierto y especializado. Se crea la Gliptoteca en Munich bajo estos puntos.

En estos museos se propone una doble clasificación de las colecciones. Una parte de la colección debía de estar abierta al público y otra destinada a los iniciados o expertos. Esta concepción de organización se expande por EEUU, pero será en Alemania durante el siglo XIX el país pionero en la investigación museológica.

En el siglo XX es cuando se consolidan los principios de la museológica como ciencia.

Se pueden establecer tres etapas:

1ª Etapa: que se extiende hasta la primera guerra mundial, donde prácticamente no se avanza nada.

2ª Etapa: desde el fin de la primera guerra mundial hasta el principio de la segunda guerra mundial. En 1926 Focillon propone un informe a la sociedad de naciones para que se cree un organismo internacional de museos que se llamó la Oficina Internacional de Museos (OIM). Este es el precedente del ICOM. Permite poner en común todos los problemas que cada país tiene en materia de museos. La OIM publica la revista "Mouseion" y también la publicación "Museographie".

3ª Etapa: desde el fin de la segunda guerra mundial. En ella tiene lugar la creación del ICOM en el año 1947, creado por el director del museo de ciencias de Búfalo. El ICOM fija su sede en París y difunde sus ideas en la revista "Museum" y en el "ICOM News".

El termino Museografía viene del francés. Es después de la segunda guerra mundial y cuando se crea el ICOM, cuando comienza a utilizarse este termino más que museología. Se produce este cambio acorde a toda la evolución que tienen los países occidentales.

En las ultimas décadas del siglo XX hasta ahora los museos pasan por una

serie de crisis. En los años 60 se desarrolla un concepto, nueva museología. La expansión del término se produjo entre los años 60 a los 80. El encargado de la expansión es Henri Rivière. Va a ser el director del ICOM durante casi 20 años. Crea un nuevo tipología de museo que es el ecomuseo, un nuevo tipo de museo que surge en los años 70 con la revolución de la sociedad que abandona la ciudad para trasladarse al campo. El ecomuseo tiene que estar en un medio rural, suelen instalarse en viviendas y explotaciones que sirven como de taller, granja-escuela.

En el 1984 tiene lugar en Canadá el primer congreso internacional de Ecomuseos. Y también el primer congreso de la nueva museología.

En el año 1995, Marc Maure publicó un artículo donde define la nueva museológica en una serie de principios:

1° Principio. Tiene que tener una democracia cultural o integración de culturas.

2° Principio. Enfoque multidisciplinar que tienen que tener los museos.

No solo debe de hacer museólogos sino conservadores, filósofos, restauradores...etc.

3° Principio. Concienciación de identificar las comunidades con sus bienes. Se debe valorar lo que este más próximo.

4° Principio. Museo como sistema interactivo, lugares en los que se participa.

En el 1970 el ICOM vuelve a realizar otra definición: la museología es la ciencia del museo y estudia la historia y la razón de ser de los museos y su función social. También estudia la metodología de trabajar y el estudio que se da en el museo junto con la clasificación de los mismos.

En el 1963 un italiano, Salerno, define la museología como: el estudio de la estructura del museo y la museología es la ampliación de la Museografía. La museología no se limita a problemas arquitectónicos tampoco a elementos expositivos; sino que tiene intereses más altos (como la vida del museo y su finalidad).

Rivière en el 1981, define museología como: la ciencia que estudia la historia y la función de la sociedad en los museos, su organización y funcionamiento, pero también incluye la arquitectura del museo.

La museología y Museografía tienen como finalidad el estudio de los museos, pero diferentes métodos de trabajo.

La museología es más teórica y relacionada a nosotros, la Museografía es más práctica; son distintas en cuanto a formación.

En el 1923 la enciclopedia universal ilustrada europeo americana define Museografía basándose y traduciendo la palabra.

En el 1970 el Diccionario de la Real Academia de la Lengua introduce el término Museografía. Pero su definición es bastante confusa.

En 1970 el ICOM establece la definición de Museografía como: la ciencia que trata sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos.

En 1981 Rivière la define como: conjunto de técnicas y prácticas referidas al museo.

Hoy en día siguen debatiéndose los dos términos hasta donde llegan cada uno. Pero básicamente más o menos están fijados.

1.2 CONCEPTO DE MUSEO

¿Qué es un museo?

El museo, a primera vista, es un lugar donde se exponen al público en forma ordenada, colecciones de objetos científicos, históricos, arqueológicos, etnográficos,

De arte o colecciones de cualquier índole. Pero, conociéndolo a fondo, veremos que es una institución dedicada a exhibir y difundir el patrimonio cultural de un pueblo, con el fin de dar cultura a propios y extraños, a través del goce estético y la recreación. A la vez, es un espacio de recolección, restauración y estudio de este patrimonio.

Los museos pueden ser instituciones públicas o privadas.

Visualizar el pasado es primordial para un pueblo, esto le permite rescatar sus Raíces y su propia identidad, de esta manera establece el rumbo, destino y futuros posibles que desee vivir. Los museos contribuyen en cualquier sociedad a apoyar esta visualización, interactuando con las demás formas de aprendizaje.

Los museos a través del tiempo, han ido evolucionando, todos comparten el mismo origen, que es la curiosidad y el afán de atesorar y aprehender, pero como casi todas las obras del ser humano, estos han cambiado a través del tiempo, diversificándose y especializándose.

La función de los museos en el sentido más amplio es la de reunir, estudiar y darle interpretación a los objetos de sus colecciones, que deben formarse de acuerdo a normas de calidad que defina el carácter del propio museo.

Las piezas elegidas, en la medida de lo posible, deben ser los originales, y deberán estar en las mejores condiciones para su exhibición o estudio. Cada pieza del museo deberá estar perfectamente documentada, con información clara y bien organizada y se debe evitar su destrucción o deterioro. Esto se refiere a todas las piezas del museo estén o no exhibidas. Esta labor requiere información que se levanta en fichas técnicas, etiquetas adheridas a cada pieza, levantamiento fotográfico y catálogos.

1.3 LAS COLECCIONES Y EL ACERVO / DE LAS COLECCIONES A LA GALERÍA

Colección:

Es el conjunto de piezas que tienen algo en común, una colección empieza por el gusto de adquirir una pieza que rebasa su utilidad, que además de ésta, la adquirimos por algún tipo de atracción, así se inicia una búsqueda de estos objetos que nos causan esta fascinación, que va creciendo al descubrir que existen piezas únicas, extrañas o fuera de lo común y esto nos empieza a crear una especie de adicción, estas piezas u objetos pueden ser desde una simple cuchara que cuesta unos cuantos pesos hasta obras de arte que llegan a tener precios altísimos.

Coleccionismo: es la acción de adquirir, seleccionar, ordenar y clasificar objetos que guarden entre sí alguna característica que los haga tener algo en común, pueden ser del tema o los objetos más inesperados.

¿Cómo se organiza una colección?

Una vez que nuestra colección cuenta con un número considerable de piezas y que adquiere un valor tanto estimativo, como económico.

• 1.3.1 De la colección al Museo.

La colección se define desde el punto de la museología como a un conjunto de objetos que se hayan mantenido temporal o permanentemente fuera de la circulación económica, y que se encuentren determinados por una protección especial teniendo la finalidad de ser expuestos a la mirada de los hombres.

El coleccionismo prácticamente surge cuando aparece el hombre. Es un fenómeno que se da en todas las culturas.

Se pueden establecer dos tipos de coleccionismo:

- Institucional o público: los museos estatales.
- Privado.

A su vez pueden establecerse tres tipos de coleccionistas:

- Coleccionista “curioso” género que aparece en el siglo XVI, suelen tener interés por objetos caros. Estos van a coleccionar cosas de la naturaleza.

- Coleccionista “Amateur” o aficionados en el siglo XIX más o menos. Coleccionan por deleite.

- Coleccionista “moderno” más especializado y más culto, e introducido en lo que colecciona e investiga. Son colecciones muy completas que suelen acabar en fundaciones o museos que si pueden mantener esas obras u objetos.

Un elemento importante es el grupo social que va a tener y practicar el coleccionismo. Suelen estar en manos de la iglesia, monarquía y la aristocracia.

En el siglo XIX surge un grupo social nuevo, la burguesía comercial e industrial que van a ser coleccionistas también ya que se considera una inversión. Surge también una figura que es el comprador anónimo, para evitar robos.

La historia del coleccionismo se estudia antes del estudio de los museos y paralelamente.

El concepto de museo público comienza a surgir a partir de la revolución francesa.

En la Prehistoria se constata la agrupación de objetos de colecciones cuya finalidad coincide con coleccionistas posteriores (piedras, huesos...).

• 1.3.2 Próximo oriente

Con el paso del tiempo aumenta el afán coleccionista. Se busca coleccionar objetos como por ejemplo de Egipto y del próximo oriente, en ocasiones adquiridos en un contexto bélico (expoliación).

En el siglo XII se produce una expoliación en el país de Babilonia por parte de

los habitantes de Elam. La colección obtenida de este saqueo fue expuesta en la capital del país.

En el siglo IX hay otro expolio importante fruto de una guerra, que se expone en la ciudad de Asur.

Otro ejemplo de exposición va a ser la gran colección del palacio de Nabucodonosor, una colección que se consiguió también por expolio bélico y que se expuso en una sala llamada gabinete de las maravillas.

• 1.3.3. Grecia y Roma.

En la Grecia clásica nos llegan muchos términos como pinacoteca, gliptoteca, dáctiloteca...etc. En este mismo país aparece el fenómeno de los Tesoros (Thesaurus), cercanas a los templos donde se guardaban los exvotos. En estos tesoros ya existía un inventario, de esta manera se aseguraba el control.

El museólogo francés, Bazin, describe todo lo que se llevaba a cabo en el Tesoro de Delfos.

En el Mundo Griego clásico va haber un cierto interés por la conservación de los objetos, impartiendo medidas como la utilización de grasa de pez. Con ella se creaba una capa protectora que protegía tanto metales como pinturas. También se utilizaban cubetas llenas de agua o aceites para aumentar la humedad en una sala.

En Roma se hereda esa afición coleccionista de los griegos, y surgirá en el imperio romano en figuras ligadas al poder (Pompeyo, Cesar,...etc).

La función del coleccionismo en Roma va a ser la de ostentación del estatus social.

El coleccionismo romano se nutrirá en gran parte de los expolios bélicos. Estos expolios de guerra valen de trofeo que se exponía en las grandes vías de Roma, símbolo de la victoria. Expolios importantes fueron el saqueo de Siracusa (Sicilia 210 a.d.C), saqueo de Corinto (146 a.d.C). Todo esto da lugar a la aparición del comercio del arte. En Roma la obra de arte tiene un fuerte valor económico, pudiendo enriquecer a la persona que la vende.

A la vez que todo esto aparecen también las copias de las obras de arte.

Surgen en Roma una serie de personas que comienzan a vender esas copias como verdaderas enriqueciéndose. Pero también hay que destacar que existen las copias legales.

Las colecciones solían contenerse en las villas de recreo de la gente adinerada, donde había más espacio. El emperador Adriano tenía sus obras en la villa de Tívoli. Otra figura destacada como coleccionista es Marco Agripa, fue consejero de Augusto (siglo I .a.c.), es importante por su mentalidad bastante abierta y revolucionaria, intenta defender que el estado romano debía de transmitir al pueblo la cultura y el arte.

• 1.3.4 Coleccionismo Helenístico.

El coleccionismo va a continuar desarrollándose durante el helenismo. Es en este periodo cuando surge un fuerte sentimiento de individualidad; de este modo el coleccionismo estará en manos de príncipes, gobernantes o enriquecidos. Son colecciones privadas, no como las del Mundo Griego Clásico.

Atalo I gobernante de Pérgamo (siglo II a.d.C), es una de las figuras más importantes del helenismo, va a ser el representante del nuevo coleccionismo integrador. Creará un complejo cultural con una importante colección de obras, además de contener una importante biblioteca. Patrocinaba el intercambio intelectual a base de tertulias y conferencias.

En el Helenismo surge la figura del marchante, que es el encargado de conseguir las obras para el coleccionista. También en el helenismo surge el crítico de arte.

Ptolomeo reúne una importante colección en Alejandría, que es uno de los centros culturales más importantes del Helenismo (la gran biblioteca).

• 1.3.5 Coleccionismo en la edad media.

Se producirán cambios importantes. En la edad media la religión va a ser muy importante, de esta manera van a destacar los tesoros eclesiásticos (tesoros griegos). Se pueden distinguir dos espacios para alojar estas colecciones:

- Siendo un edificio exento, pequeñas capillas en ocasiones de planta central y muy cercanas a la iglesia o catedral que pertenecen.
- Siendo parte de un monasterio, catedral o iglesia, que se utiliza para albergar

la colección (la cámara santa). Esta solución es más frecuente. Un elemento importante en el tesoro eclesiástico es la reutilización de los objetos. En la cruz de la victoria existe un camafeo romano en el centro de la cruz, son donaciones de gente adinerada que a cambio recibían la salvación en el fin de los días. En la arquitectura también va a pasar eso, simplemente porque es algo práctico y porque se valora mucho lo antiguo.

Junto con estos objetos también se guardan las reliquias, que moverán a muchas personas, y solían guardarse en relicarios. Existen dos tipos de reliquias:

- Corpóreas: de santos, la virgen o Cristo.
- Indirectas o de contacto: objetos que estuvieran en contacto con el santo, Cristo o la virgen.

Uno de los coleccionistas del mundo medieval fue Carlo Magno que reunió un importante tesoro en la capilla Aquisgras, existía también una colección de libros importante.

Por lo tanto en la edad media es la iglesia la que reúne los tesoros y colecciones donadas por aristócratas o gobernantes. Los reyes mandaban hacer las obras y después las donaba a la iglesia a cambio de salvación.

En esta época se continuaron con los expolios de guerra, principalmente en las cruzadas. Por ejemplo del saqueo de Constantinopla se beneficiaron los tesoros de San Marcos en Venecia y el tesoro de San Denis. Las cruzadas por oriente trajeron objetos exóticos, al igual que la reconquista en España.

Una tercera vía de adquisición es el comercio. Más que coleccionar, en la edad media se atesoraban los objetos en las iglesias. Esto dará lugar más tarde a los museos de las diócesis.

En la baja edad media se produce un cambio en la forma y la apreciación de las colecciones. Este cambio va a ser en el punto de vista, antes era litúrgico, pero ahora surge la vocación humanística. La reunión de objetos se hace por el arte y por la historia y documentación, siglo XV. El duque de Berry (Borgoña), por ejemplo, reunirá una colección profana y laica que no tiene símbolo litúrgico.

• 1.3.6 Coleccionismo en Bizancio.

El propio Constantino recopiló obras griegas y las repartió por las principales ciudades. Bizancio va a ser un foco importante en las colecciones.

El emperador Constantino VII Porfirogéneta es aficionado a la arqueología y reúne en su residencia objetos artísticos procedentes de Grecia y Roma.

Los enseña al pueblo en alguna ocasión dándole un carácter más abierto (semiprivado). Bizancio mantiene los objetivos dados en la edad media.

• 1.3.7 El coleccionismo durante el renacimiento.

En el Renacimiento cambia el concepto de coleccionismo, antes ligado a la religión.

El Renacimiento es una revaloración de lo clásico. Esto tiene que ver con el descubrimiento de ruinas arqueológicas clásicas y helenísticas, durante el siglo XVI. Todo esto potencia la moda de lo clásico, centrada entorno a las cortes italianas.

La colección renacentista se considera como un elemento de prestigio. Además se comienzan a apreciar las obras de arte como algo estético y de deleite. Aparece también el coleccionismo erudito, este consiste en un coleccionismo mucho más especializado y es a su vez un documento histórico. El coleccionista tiene conciencia histórica de la civilización pasada y conciencia crítica del presente.

Hay que señalar que en el renacimiento hay una conciencia antropocéntrica y por lo tanto estas obras tienen valor por que el hombre las a hecho.

Las grandes colecciones renacentistas van a ser los fondos de los futuros grandes museos actuales.

Se afianzan una serie de familias enriquecidas que van a conseguir grandes fortunas, y que a su vez se interesan por el arte y la cultura. No solo van coleccionar sino que también promocionaran a artistas. La familia más conocida son los Médicis, que adquirirán obras desde el siglo XV hasta el siglo XVIII, ya que acabaran donando la colección al estado italiano para poder enseñar sus obras al mundo entero.

Cosme el viejo de Médicis en el siglo XV va a ser el primer coleccionista del renacimiento que denomina a su colección como museo.

En el siglo XVI el coleccionismo va a ser mas pensado y organizado, en manos de expertos que saben lo que coleccionan.

Además ese coleccionismo se abre al público, hay familias que abren sus colecciones para que las vean, son conscientes que hacen un bien público.

Lorenzo el Magnifico de Médicis, en la segunda mitad del siglo XV le preocupa mucho la conservación de las obras. De esta manera contrata a un personal

que se encargue del mantenimiento y conservación de su colección. El primer conservador que se conoce es Bertoldo, que no solo conserva la colección de Lorenzo de Médicis sino que también la organiza.

Corma I de Médicis, a mediados del siglo XVI, destaca sobre todo por un hito importante. Encarga a Giorgio Vasari la construcción del Uffizi, concebido desde el primer momento para exponer las colecciones, es el primer edificio concebido para museo. La planta baja estaba destinada para la administración (oficinas) y la primera era para la exposición de las obras, esto se hizo para proteger las obras y así aislarlas de la humedad. En 1582 se abre la galería de los Uffizi al público.

Otras familias importantes que también reunieron colecciones importantes fueron: Montefeltro (en Urbino), los Gonzaga (en Mantua), los Visconti (Milán), los Rucellai (Florenia) y los Strozzi (Florenia).

También va a haber otro estamento que hace mucho por el coleccionismo y también por la cultura renacentista, el papado. En Roma el papado abre al público una serie de colecciones que ubica en diferentes sitios. Una de ellas será la colección expuesta en el Anticuarium fundado en 1471 por el Papa Sixto IV.

Julio II crea otro museo, el museo de Belvedere. Es un edificio obra de Bramante y fundamentalmente contenía obras clásicas tanto romanas como griegas.

Los museos vaticanos serán organizados por León X ayudado por Rafael.

Los museos vaticanos se abren ahora al público, antes eran semiprivados.

El Papa Pablo III reúne una importante colección de obras, pero de forma ilegal sacándolas de las excavaciones de Roma.

Hay parte de los Papas, como Pió V y Sixto V, que van a tener una cierta censura en estos museos. Van a eliminar un grupo de obras para ocultarlas a la vista por tacharlas de paganas.

En el Renacimiento se produce una asociación estrecha entre coleccionista y mecenas. Serán la misma persona.

Además surge también en este periodo una fuerte competitividad entre los diversos coleccionistas, a causa de haber más coleccionistas especializados.

Esto genera también un tráfico de obras.

Hay un humanista llamado Paolo Giovio que reúne una importante colección en la ciudad de Como. Reúne en su palacio una colección, sobre el 1520, especializada en retratos históricos de gente celebre. Vasari va a viajar a Como y la conoce a fondo, será una importante fuente de inspiración en su obra "La Vite...".

El Renacimiento italiano va a perfilar el concepto de museo y de colección, además la colección tiene un valor de prestigio y todo ello en un contexto antropocentrista.

Todo esto no tardo mucho tiempo en salir de Italia.

El rey Francisco I de Francia va a ser un gran coleccionista de pintura, especialmente de Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel y Ticiano. También reúne una colección de mobiliario renacentista comprado en el norte de Italia. Esta colección es instalada en el castillo de Fontainebleau. Este castillo hubo de ser ampliado en diversas ocasiones. La colección es llamada las Maravillas de Fontainebleau. Francisca Hernández dice que el contenido es muy renacentista pero muy manierista en su exposición. La colección se amplia por los sucesores del monarca, estos son los que generan que la colección tire al manierismo con objetos más diversos. Esto provoca la aparición del gabinete de curiosidades. Toda esta colección prácticamente pasará al Louvre.

• 1.3.8 Colección manierista.

En la segunda mitad del siglo XVI, aparecen las llamadas cámaras artísticas, espacios de dimensiones más reducidas donde se guardaban las obras. Este nuevo concepto es un concepto manierista, aparecen en ciudades como Munich, Praga...etc. Entre estas colecciones va a destacar la del Archiduque Fernando del Tirol en el castillo de Ambrás. Fundamentalmente tiene tres grupos de obras:

- Una armería, de las más importantes de Europa.
- Una biblioteca, de unos 4000 volúmenes. Se ordenó por temas.
- La cámara artística, son objetos de arte que se exponían en armarios de madera cerrados, también ordenados de dos tipos:

- Tendiendo a la naturaleza de los objetos (escultura, pintura...etc).
- Atendiendo a la técnica de ejecución.

Esta colección ilustra muy bien como es una colección manierista. Dentro de esta colección la cámara artística era la menos importante. También tenía un conjunto de objetos de naturaleza poco habituales y la recopilación de mutaciones de la naturaleza recogidos en bocetos, dibujos o disecciones.

Otra colección del manierismo europeo es la que reúne a fines del siglo XVI Rodolfo II de Praga, era archiduque de Austria y rey de Hungría y de Bohemia. Esta especializado en objetos extraños difíciles de conseguir de todo tipo. Dedicó buena parte de su vida a conseguir estas piezas. Se rodea de un grupo de personas que le ayudan a encontrar esas piezas viajando por toda Europa.

Praga va a ser un centro artístico importante. La colección de Rodolfo se guardaba en cuatro cámaras de su palacio y no existe ningún catálogo o inventario general de la colección, pero si conocemos un inventario de los 800 cuadros que contenía. Además en ese catálogo recogía una breve descripción del cuadro. Rodolfo II de Praga la reunió única y exclusivamente para su disfrute personal, no se abrió al público.

Otra colección importante es la de los duques de Munich. Es una colección que irá engrosando sus fondos colas generaciones posteriores. Guillermo IV inicia la colección, su sucesor Alberto V aumentará la colección creando una cámara artística y edificara un edificio o sala contigua al palacio ducal para albergar dicha cámara, creando además una biblioteca. Destaca también la importante colección de joyas. Estas dos personas a parte de ser coleccionistas eran mecenas. El heredero de Alberto V es Guillermo V (siglo XVII), cuando muere este ultimo se conoce un inventario que albergaba 1300 piezas. La última persona que la continua es Maximiliano I (siglo XVII), especializándose en colecciones arquitectónicas (maquetas, bocetos, planos) y pictóricas (colecciona mucho a Alberto Durer). Toda ésta colección la ubicará en la Camer-Galería, que es un sala no muy grande destinada a guardar todas estas obras. Los sucesores de éste pierden interés y se interesan por un coleccionismo más especializado en pintura (dejan las joyas, arquitectura).

Otra colección es la de Dresden, que se origina hacia 1560 (inicio del Manierismo). Se compone de objetos científico-técnicos (relojes, aparatos de medición, ...) y de objetos naturales. Se conserva un inventario bastante completo

que se elabora un siglo después de que se inicie dicha colección. Esto provoca una clasificación en la colección:

Cámara 1: Instrumentos mecánicos.

Cámara 2: Vasos preciosos.

Cámara 3: Cofre de tesoros y cuadros artísticos.

Cámara 4: Objetos artísticos matemáticos.

Cámara 5: Espejos artísticos (muy barrocos).

Cámara 6: Objetos naturales (animales y vegetales)

Cámara 7: Figuras de piedra, metal y otros materiales (fósiles).

En los siglos XVI y XVII estas colecciones manieristas recogen objetos diversos, es decir, son colecciones eclécticas. Son colecciones en manos de la realeza o de la aristocracia, que elaboraran una sala especial. Además hay un cierto interés por la clasificación, fundamentalmente temático. Junto a esto surge un coleccionismo más especializado, que ya caracteriza a los siglos XVII y XVIII. Según Francisca Hernández, durante estos siglos se configuran los grandes patrimonios artísticos europeos. Se trata de colecciones que acabaran en los grandes museos públicos, ligados fundamentalmente a la Corona. En paralelo a esto, surgen un tipo de coleccionistas privados que crearan otras colecciones que siguen las modas y los criterios expositivos marcados por las colecciones reales.

- 1.3.9 Colecciones durante el siglo XVII.

La Edad de Oro de los Museos.

En toda Europa en el siglo XVII se sigue la pauta del coleccionismo impuesta en Italia en el siglo anterior. Francisca Hernández señala que el siglo XVII va a ser un periodo muy peculiar, ya que, en el siglo XVII se habían formado las colecciones que vimos pero ahora esas colecciones se moverán al cambiar de manos. Estos movimientos provocaron cambios en esas colecciones.

La colección de Gonzuaga de Mantua va a ser comprada entera por Carlos I de Inglaterra, pero el Gobierno puritano inglés confiscó la colección a Carlos I y la subasta públicamente a nivel europeo a mediados del siglo XVII, comenzando aquí a partirse. El Rey de España se quedará con una parte, la Reina de Suecia con otra, el Archiduque Leopoldo Guillermo con otra y el Cardenal Mazarino con otra.

En Italia en el siglo XVII van a ser coleccionistas los príncipes y los banqueros, en Holanda los burgueses y en Flandes la aristocracia.

Francisca Hernández señala un cambio en este siglo en los Países Bajos, el acceso de la burguesía a estas colecciones, tratando de imitar a las familias italianas. Además se ayudan de personas intelectuales conocedoras del arte, ya que, ellos no tenían una formación cultural. Con este tipo de colecciones se desarrolla en Amberes un nuevo género de pintura, la Pintura de Gabinetes que se desarrolla durante el siglo XVII y está asociada a los flamencos. Se trata de cuadros en los que se ilustra una exposición, cuadros dentro de cuadros, es decir, se pintan colecciones. Se difunden principalmente en los Países Bajos y en el centro de Europa. La aparición de este tema pictórico está ligada a los gobernadores españoles en los Países Bajos.

En éste siglo el Archiduque Leopoldo Guillermo nombra a Téniers como conservador de su colección. Con la aparición de éste personaje la colección pasa de ser ecléctica a especializarse en pintura. Un nuevo elemento que destaca en la colección del Archiduque es la difusión de esa cultura. Téniers la difunde y manda pintar la colección del Archiduque (pintura de Gabinetes). Téniers también encarga un catálogo impreso en el año 1.660, llamado “El Theatrum Pictorium”. Los cuadros que recoge el catálogo servirá de documento histórico para los historiadores del arte, lo que permite ver la autoría y la fecha de creación de los cuadros.

El mercado artístico va a ser muy importante en estos siglos. Los focos del mercado artísticos más importantes son París y los Países Bajos principalmente. Saint-Germain de París y en Alemania Leipzig serán los focos más importantes de arte. También Amberes fue un foco importante y en esta ciudad la actividad artística va a estar regulada por el gremio de S. Lucas, que era un gremio de artistas. Otro centro importante del siglo XVII es Ámsterdam, donde se produce una gran actividad con subastas. En primer lugar para subastar tiene que haber un catálogo de venta que se difunde días antes. Además existe la figura del perito tasador, que es el que tasa el mínimo del precio, y la figura del voceador que es el que habla en las subastas. En Ámsterdam hay agentes de comercio artístico, que asesoran a los compradores y vendedores. Así, surgirá un mercado ilegal que daba mucho dinero, pero muchos problemas a los compradores. Por esta razón se exige un certificado de autenticidad, aunque pese a esto es difícil.

Los mismos coleccionistas contrataban a artistas para que copiaran obras

conocidas. El italiano Giulio Manzini escribió “Consideración sulla pittura”, donde se recoge como se puede distinguir una copia de un original. Los propios pintores van a participar en este mercado artístico, ya que, muchos de ellos fueron contratados como asesores de los coleccionistas o como intermediarios a la hora de adquirir una obra.

Dentro de éste contexto hay que destacar al Rey Luis XIV, que va a ser un coleccionista importante que tiene como asesor al Ministro de Hacienda Colbert. Compró el lote de la colección de Mazarino y también la colección de un banquero enriquecido llamado Jabach o Jaback. Estas personas vendían su colección por problemas económicos. En esta colección de Jabach está la actual colección de dibujos del Louvre. Luis XIV reúne o hereda la de Fontenble. Todas las colecciones quedaron reunidas en una sola al trasladar todo al Louvre, ya que, quería crear una escuela de arte y formación en Louvre. Así, allí se forman artistas que pintan para el rey. En el propio Palacio del Louvre, una vez al año, la sala de sesiones del mismo actuaba como sala de exposiciones de una parte de la colección. Cuando acaba el reinado de Luis XIV toda la colección se traslada a Versalles. Además de esta colección, Luis XIV creó una importante biblioteca real, que va a ser lo que se convertirá en la Biblioteca Nacional de París.

Por lo tanto, el panorama del siglo XVII va a ser de un siglo de gran movimiento en el coleccionismo, donde el arte va a ser un comercio. Además de esas subastas, va a ver un gran movimiento de arte por medio de regalos, lo que va a hacer que las obras acaben en diferentes lugares de Europa. Al respecto, no había ninguna ley que regulase las salidas de las obras del país. En el siglo XVIII ya comienza a haber un control.

En el siglo XVIII va a haber dos colecciones importantes que se van a mantener en su lugar: la colección del Vaticano y la colección de la Galería de los Uffici.

Francisca Hernández señala como una de las características del coleccionismo del siglo XVIII es que los coleccionistas se van a especializar. Además, el artista comienza a crear de una manera libre ya que su obra será para una subasta, no son como los encargos reales.

- 1.3.10 El ashmolean museum de Oxford.

Dentro de los museos importantes destaca un museo de Inglaterra, el Ashmolean Museum (Oxford). Se funda en el año 1.683 y es considerado como el primer museo, antes del Louvre, que se organizaba como una institución pública. El origen de este museo es la colección de la familia Tradescant, que reúne a lo largo de dos generaciones una importante colección. Esta colección ya había sido mostrada al público en un edificio, el Tradescant's Ark, en diferentes momentos. Aquí se promociona la publicación de un catálogo, llamado "Museum Tradescantium", donde se difunde el fondo de este museo. Cuando muere el último componente de la familia, la colección pasa a manos de la Familia Ashmolean. Esta familia no puede mantener la colección y en bloque la legan a la Universidad de Oxford. La Universidad construye un edificio para ubicar esta colección en el año 1.683. El museo irá ampliando la colección. La Universidad nombra a una persona como conservador y además publica un catálogo actualizado de la colección en latín. En el año 1.713 se va a publicar y a constituir unos estatutos que recogen básicamente como funciona y se administra un museo, refiriéndose a los horarios, a la importancia de los catálogos, el precio de la entrada y de cómo deben funcionar los conservadores, Cuando se crea éste museo, se va creando un estado de opinión de que las colecciones se abran al público y, así, se considera que el Ashmolean Museum va a ser el antecedente del Louvre.

- 1.3.11 La ilustración y el nacimiento del Louvre

A finales del siglo XVII se produce en toda Europa un cambio de mentalidad, es la crisis de la conciencia europea. Este es un cambio que da como prioridad a la razón. Con la ilustración francesa se amplía y se desarrolla la investigación y el desarrollo crítico.

En Francia la crítica de arte se va a desarrollar en los salones parisinos. En el siglo XVIII va a tener lugar una serie de acontecimientos que desarrollan un cambio en la moda artística, un vuelco por parte de los artistas a lo clásico, es el Neoclásico. Este es un arte que renueva el Barroco y el Rococó, antes ya agotados. Se va a desarrollar también una actividad arqueológica muy intensa sobre todo en Italia, con el descubrimiento de las dos ciudades de Pompeya y

Herculano. Estos yacimientos contribuyen a ese movimiento neoclásico.

Otro acontecimiento importante del siglo XVIII es el surgimiento de las Reales Academias de toda Europa y, en concreto, las de Bellas Artes de las principales ciudades de Europa, siendo la principal la de París. A partir de ésta se fundan las demás, la de Madrid de las primeras, después Venecia, Londres, Berlín y Viena. París sigue siendo el centro importante de la crítica de arte en los salones y Londres va a ser otra capital europea donde se va a fomentar ese mercado artístico. En el siglo XVIII en Londres se fundan las casas de subastas Christie's y Sotheby's. En el siglo XVIII se produce además un afán por la especialización del coleccionismo. Además, la colección deja de ser un signo de ostentación o status social para centrarse en el trabajo didáctico de enseñanza o aprendizaje y, en concreto, pasa a ser una fuente histórica. Dentro de las colecciones va a primar el criterio cronológico, apareciendo salas dedicadas a un siglo determinado. Por lo tanto, se produce un enfrentamiento entre las competencias de los museos y las academias que luchaban por el monopolio de la cultura.

En el siglo XVIII es cuando se reconoce al pueblo la capacidad de valorar una obra de arte. Dentro de la crítica del arte, los críticos van a insistir bastante en que cualquier persona pueda opinar sobre arte. El poeta Lessing era crítico de arte y defendía esta postura.

Con la Revolución francesa se une el Arte Barroco y el Rococó a la clase aristocrática y a la monarquía, con lo que el surgimiento del Neoclasicismo supuso el derrocar a esas clases odiadas por los revolucionarios. Francisca Hernández establece en toda la historia tres etapas o hitos importantes:

Creación del Museo de Alejandría
Renacimiento (Proto Museos)
Surgimiento del Museo del Louvre

La creación del Museo del Louvre tiene su origen en la colección del Castillo de Fontainebleau. Gracias a Luis XIV esta colección se ampliará y se concentrará en el Palacio del Louvre, pero también en otros dos palacios importantes: Palacio de las Tullerías de París y el Palacio de Versalles. La colección se adapta a la arquitectura.

En el siglo XVIII el pueblo comienza a querer que estas colecciones se expongan al público. A mediados del siglo XVIII Diderot y Voltaire entienden que el mejor lugar para exponerlas es el Louvre. La aristocracia no quiere por que ello les suponía perder poder. El Rey acaba solucionando el problema y el Palacio de Luxemburgo servirá para exponer parte de la colección, debido a la presión de la aristocracia. Mientras el Palacio de Luxemburgo estaba abierto al público Diderot sigue reivindicando que la colección se expusiese en el Louvre e incluso propone un proyecto para la adaptación del museo a la colección. Con ello se pretendía que los más jóvenes empezasen a contemplar el arte, en concreto los escolares.

Cuando sube al trono Luis XVI se nombra director de los edificios reales a Angivillier, que va a coordinar el funcionamiento de estos edificios y aconsejó al Rey que abriese las colecciones al público porque sino las revoluciones iban a ser inmediatas. A pesar de ello estalla la revolución, lo que produce un parón en el proyecto.

En 1791 se promulga un decreto en París mediante el cual el Palacio del Louvre se destina exclusivamente a funciones artísticas y científicas. Se exige también que todo el patrimonio nacional artístico se reúna en el Louvre. En este mismo año se nombra una comisión de expertos para organizar todos estos bienes formada por un grupo de artistas y un erudito o intelectual.

A pesar de que el Palacio del Louvre estaba dañado en muchas de sus partes a causa de la revolución, el pueblo reclama que sea abierto cuanto antes, abriéndose finalmente en el agosto de 1793 con el nombre de Museo Central de las Artes o El Museo de la República. Así mismo, se establece un horario de tres días a la semana y se publica un catálogo. Francisca Hernández señala que el Museo del Louvre va a ser el resultado histórico de una nación que culmina con la Revolución Francesa.

El Louvre surge por tres aspectos:

El coleccionismo monárquico

Los avances del pensamiento ilustrado

La acción de la revolución

Por lo tanto, no surge a causa de la revolución sino que es un proceso que viene de atrás. Francisca Hernández también señala una novedad que hace que éste museo sea moderno, que se el nuevo concepto de patrimonio cultural. Todo el público podría disfrutar de ese patrimonio.

A partir del año 1795 se produce el ingreso de una serie de piezas procedentes de las campañas napoleónicas. Las obras expoliadas se reparten en diferentes centros, siendo uno de ellos el Convento Petits Agustins. En el año 1815 tuvo lugar la Restauración Monárquica y algunas de las piezas expoliadas vuelven a su lugar de origen (muy pocas). En el siglo XIX el Louvre depende del Ministerio de Interior. En este momento (años 40) en Francia ya se había creado una institución, La Comisión Central de Monumentos Históricos de París, A partir de este modelo francés los demás países europeos crearán sus propias comisiones, que son las encargadas de dar lugar a la creación de los museos arqueológicos provinciales y de elaborar un catálogo de todas las piezas importantes.

En el año 1882 en el Louvre tiene lugar la creación de la Escuela del Louvre, que será considerada como un centro de formación de museólogos. Llegado el siglo XX en los años 30 se produce una remodelación global del Louvre. En cuanto a los criterios expositivos, van a ser:

El cronológico

El geográfico

El espacial

En este año también se van a organizar las colecciones en seis departamentos:

De antigüedades orientales

De antigüedades griegas y romanas

De antigüedades egipcias

De pintura

De escultura

De artes decorativas e industriales

De arqueología

*E archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas
David Tenniers.*

Más del 50% de la colección del Louvre es expoliada de otros lugares. El último gran proyecto de remodelación del siglo XX se produjo a raíz de la toma de poder de François Mitterrand (1981). En la remodelación se incorpora la famosa pirámide de cristal del Louvre y se desaloja el Ministerio de Finanzas que se encontraba allí establecido, con lo que se recupera mucho espacio. Antes de esto el 80% del Louvre era ocupado por la colección y tan sólo el 20% era para espacios públicos y privados del museo. En la remodelación se excavan dos plantas más ganando espacio y se construye una parada de metro. Francisca Hernández destaca tres grandes objetivos de este programa de remodelación: La creación de espacios públicos (librerías, baños, hall, auditorio, ...). Ampliación de espacios internos al museo (despachos, talleres de restauración y conservación).

Ampliación de las salas de exposición.

Se pasa de unos 30.000 metros de superficie a exponer a 50.000 para exponer. El Museo del Louvre va a ser uno de los ejemplos a seguir por los museos europeos del siglo XIX e incluso del siglo XX.

• 1.3.12 Colecciones importantes: Austria y Alemania

En Austria el Emperador Carlos VI traslada las colecciones reales a un antiguo arsenal durante 8 años. Esta colección cuenta con un catálogo muy importante porque recoge una pequeña miniatura de cada uno de los piezas de la colección.

En el año 1776 José II de Austria instala esta colección en el castillo de Belvedere, publicando un nuevo inventario o catálogo ampliando el anterior, y abre el castillo al público tres veces por semana.

En Alemania la galería de Prusia se abre con un acceso restringido, solo a estudiantes de arte.

Federico II (rey de Prusia) en el 1797 ordenó que se recopilasen las mejores obras pictóricas en el castillo de Berlín, abriéndolo al público en 1810.

Finalmente en 1780 el duque de Baviera instala sus colecciones en un ala de su palacio y las abre al público.

En Munich las colecciones del archiduque Guillermo IV da lugar al museo de la Alte Pinakothek (siglo XVIII).

La galería de Dresden se abre al público.

El nacimiento de los museos modernos en los siglos XVIII y XIX. • El British Museum.

Es uno de los museos más importantes de Europa junto con el Louvre.

El origen de su colección procede de la colección privada del médico y naturalista Sir Hans Sloane (1670-1753). Él venderá la colección a Jorge II de Inglaterra. La colección fundamentalmente tenía un gran herbario y una buena biblioteca (contenía además de libros, manuscritos). Su objetivo era que todo el mundo pudiese apreciar dicha colección.

1.3.13 El British Museum.

En 1753 se levanta el acta del museo británico, en el que el parlamento inglés instituye una colecta pública para poner en marcha un museo para alojar la colección.

En 1759 se abre el museo al público. Desde entonces el museo estuvo abierto siempre, excepto en las guerras mundiales.

Con el paso del tiempo las visitas aumentaron progresivamente, en la actualidad recibe 5.000.000 de visitantes.

Es una institución bastante novedosa. Funcionaba con la creación de un patronato que negociaba con el parlamento. Las colecciones de este museo van a ser públicas. La entrada al museo desde el principio fue gratis, ya que debía facilitarse la entrada a toda persona estudiosa o curiosa.

También desde un primer momento se combina la investigación, el estudio y la exposición.

La colección fundacional consta también de una colección de antigüedades, grabados y dibujos. Y también tenía una buena colección de etnografía.

El museo se ubica al principio en una mansión del siglo XVII en Londres, pero con el paso del tiempo se queda pequeña.

En 1823 el rey Jorge IV cede al estado inglés su importante biblioteca, la King's Library. Por esta razón, es necesario crear de nueva planta un edificio nuevo para el museo. Sir Robert Smirke es el arquitecto que diseña el edificio acabándolo en 1857. Este proyecto contaba con un gran patio cubierto en el centro, en el que se ubica una gran sala circular de lectura.

En el siglo XIX el museo se expande atrayendo a muchos visitantes:

- Se va a continuar ampliando las colecciones y se perfecciona el trabajo científico y de investigación.
- Se publica un catálogo de la colección.
- Se contrata también a conservadores, que no solo se encargaran de conservar las obras sino que también harán del museo un lugar atractivo para atraer más gente realizando conferencias, exponiendo colecciones temporales,...etc.
- Se publica una guía para los visitantes que visiten el museo.
- Se llevará a cabo una serie de excavaciones arqueológicas organizadas por el museo, fuera del país. Por tanto un importante número de piezas procederán de dichas excavaciones (Siria, Egipto, China...).

En los años 80 tiene lugar el traslado de una serie de colecciones a un edificio nuevo y especializado. Es el caso de la colección de historia natural, que dará origen al museo de historia natural actual.

En el siglo XX tiene lugar la expansión de los espacios públicos (tiendas, restaurantes, baños...etc).

En el 1964 se contrata al primer diseñador de exposiciones. Comenzando a su vez un proyecto de reforma de las galerías del museo.

En 1973 se funda la editorial del Museo Británico suponiendo una gran difusión del mismo, el Museo del Prado también la tiene.

A pesar de la construcción de un nuevo ala y la ampliación de la zona administrativa del museo, no hay suficiente espacio. Como el museo no puede expandirse más se toma como solución la de transferir la biblioteca a un edificio destinado a albergarla, nace así la British Library.

Una de las grandes reformas, realizadas recientemente, es la construcción del gran atrio. Este espacio se realiza gracias a la liberación del espacio que ocupaba la biblioteca. Se restaura también la sala de lectura, ya que se mantendrá. El gran atrio es un gran espacio cubierto realizado en vidrio y hierro, y desde él se accede al centro pedagógico (Clare) que es el espacio donde trabajan esas personas que tienen la función de hacer atractivo el museo. Este centro se encuentra concretamente situado debajo del vestíbulo y cuenta con dos auditorios que van a acoger conferencias, ciclos de cine, congresos...etc. Además cuenta con un espacio destinado a las visitas escolares, comedores, y exposiciones adaptadas a los niños.

En cuanto a la sala de lectura, funcionó desde un principio como un centro de estudios y de tertulias culturales. La sala aloja también una colección de libros, llamada la colección Paul Hamlyn, de 12000 ejemplares todos ellos dedicados a las colecciones que pueden ser consultados por cualquier persona, hace 50 años tenía un acceso restringido.

Respecto a las colecciones sin inmensas. El museo dispone de 100 galerías aproximadamente. Solo las piezas importantes están expuestas permanentemente, las otras o bien son temporales o se guardan en el depósito (se expone menos de lo que se tiene). Las piezas permanentes tan solo se mueven de su lugar para realizar alguna restauración, para llevarla temporalmente a otro museo, para la investigación...etc.

Algunas de las colecciones que aloja el British son:

- De grabados y dibujos: es muy importante. Requiere una conservación especial, tan solo se exponen unos determinados meses del año. Fundamentalmente en papel, ya que los pergaminos suelen estar en la British Library.
- La etnográfica: aproximadamente unas 350000 piezas. No solo se centra en Europa sino que recoge piezas de todo el mundo, muchas de estas piezas fueron traídas por el capitán James Cook y Vancouver.
- Antiguo oriente próximo: muchas de las piezas fueron obtenidas por expolios.
- Asiática: según los británicos poseen la mejor colección del mundo.
- De cerámica islámica
- Esculturas indias
- Piezas de Corea
- Relojes europeos
- La cultura británica desde la edad de bronce
- Piezas romanas desde la edad romana hasta la medieval
- Piezas judías
- La Egipticia: es una de las colecciones estrella del museo.
- Piezas del Egipto copto o cristiano
- Grecia y Roma, desde la edad de bronce
- Japonesa: es la mejor colección. Contiene principalmente arte decorativo y gráfico, pero se exponen pocos objetos por la difícil conservación.
- Numismática: poseen unas 750000 piezas, la mayor parte en el depósito. Cubren prácticamente toda la historia de la moneda.
- Medallas: poseen un gran valor iconográfico.

- 1.3.14 Conjunto Berlínés.
Museo de Munich.

Se construye entre 1816 y 1830. Fue creado expresamente para alojar los frontones del templo de Egina, y es una iniciativa de Luis I.

El arquitecto Leo Von Klenze diseñó un edificio en torno a un patio cuadrado con un recorrido lineal por todas las estancias. Las salas van a tener una iluminación lateral, por los grandes ventanales de las paredes, y una iluminación cenital de arriba abajo, dada por tragaluces.

Pinacoteca Antigua de Munich

Se construye entre 1826 y 1836. Para este edificio Leo Von Klenze diseña una planta con salas al estilo del renacimiento, alargadas, y el edificio es rematado a cada lado por otro ala en sentido perpendicular al edificio principal. El estilo escogido para este edificio es el neoclásico, como en la mayor parte de los museos que se realizan por estas fechas.

Gliptoteca de Munich

Tiene básicamente colecciones de escultura en piedra. La planta del edificio es también en torno a un patio y se caracteriza por tener en cada extremo de cada ala una rotonda cubierta con cúpula con iluminación cenital.

Isla de los museos de Berlín

Se puede decir que es un gran complejo museístico. Todos los edificios que lo componen se encuentran unidos unos a otros por pasarelas y puentes.

- Museo Antiguo de Berlín es el primer edificio proyectado, por el arquitecto Karl Friedrich Schinkel, principal representante de la corriente neoclásica en Alemania. Se construye en el 1825 y lo promueve el rey Federico Guillermo III. Posee una planta muy simétrica y modular. En torno a dos patios se distribuyen todas las galerías, que se encuentran comunicadas unas con otras. En el centro del edificio se dispone una gran rotonda muy similar a la del Panteón. La entrada principal es un frontis clásico.

- Nuevo Museo es el segundo edificio proyectado.
- La Galería Nacional posee una planta muy similar a la de una basílica romana.
- Museo Kaiser-Friedrich es un edificio neobarroco (muy decorado), cuya planta puede verse que se adapta al terreno.

- Forum Museum es el último edificio construido, posee una planta en U.

- 1.3.15 Museos en América, Asia y África.

Surgirán muchos de ellos para reivindicar su propia personalidad frente a los países colonizadores.

En América hay una institución en Carolina del norte, llamada la Charleston Library Society, que crea en el 1771 un museo botánico.

En 1786 surge el llamado Museo Peale en Filadelfia.

En la universidad de Yale a finales del siglo XIX, se funda un pequeño museo al recibir un legado.

En Hispanoamérica la expansión de los museos se va a dar en el siglo XIX. En Argentina el museo de ciencias naturales de Buenos Aires abre sus puertas en el 1812. Y en museo de Río de Janeiro en el 1812. En Chile se funda en 1830 el Museo de Historia Natural. A fines del siglo XIX se funda el museo geológico de Lima y en Argentina el museo marítimo de el Tigre.

- 1.3.16 La creación de los grandes museos norteamericanos.

Juan Carlos Rico dedica en su obra un capítulo a los museos norteamericanos, los define como un concepto de vanguardia dentro de un historicismo muy especial.

Estos museos tendrán unas características comunes:

- Son museos que surgen ex-novo, es decir nuevos, que no tienen colecciones de que abastecerse.

- En Norteamérica se instala la democracia tras la independencia. Estos principios de independencia de poderes e igualdad se convierten en el sustrato de una nación, recogidos en parte de la revolución francesa.

La nueva estructura democrática impregna todas las actividades, en particular las artísticas. Afecto principalmente a la noción de museo.

El primer valor que van a promover estos demócratas americanos es la fundación de una institución museal pública y social para el disfrute de los nuevos ciudadanos americanos. Para ello lo que se hace es exaltar la idea de que el museo genera un beneficio público.

Será un museo con noción de templo del saber, también se decidió facilitar la cultura a toda la sociedad llegando primero a los sectores más desfavorecidos (no elitista), ofreciéndoles recorridos expositivos didácticos. Se pretende facilitar la asimilación de los conocimientos asimilados en el museo.

Se organizaron una serie de departamentos didácticos encargados de realizar catálogos y cursos didácticos. Las escuelas de arte también se conectaron con

las instituciones museales en esa labor de didactizar la cultura.

Este planteamiento llevó a Juan Carlos Rico a entrever una primera revolución; se pasó del arte solo para unos pocos, al arte para todos.

El hecho de empezar de cero (sin tradición eclesial ni real), asumiendo además los conceptos de la revolución francesa, otorgó una serie de ventajas e inconvenientes.

- Ventajas: la institución museal surgió dentro de un concepto liberal, no de tradición. Además esta libertad permitió asumir la nueva estructura didáctica que implantaron.

- Inconvenientes: dudosa formación de las colecciones. Son colecciones en las que se mezclan obras muy importantes con objetos secundarios. Todo ese contenido se expuso en unos edificios marcados por una interpretación de eclecticismo histórico extraña y mal examinada y difícil de aceptar para un Europeo del siglo XIX.

En Europa la arquitectura museal partía de un clasicismo que derivó en diversos estilos históricos, estos diversos estilos se alteran enormemente en América. Por esta razón mezclaron conceptos del templo griego con el castillo medieval...etc. El resultado es de mal gusto estético, lo que hacen es imitar a Europa, pero no lo consiguen.

- 1.3.17 Características de los museos norteamericanos.

Esta concepción museística americana, se esboza teniendo en cuenta una serie de aspectos:

El criterio didáctico que conlleva una organización muy diferente centrada en que esa cultura y formación llegue a todos. En este sentido se separan todas las artes por salas, agrupan diversas especialidades artísticas (donde en Europa no existía, cámaras de las maravillas).

Se crean nuevos espacios para cumplir las necesidades formativas (biblioteca, aulas, laboratorios, taller de restauración e incluso auditorios). También el museo se organiza en diversos departamentos independientes, cada uno trabaja su materia de principio a fin en todo su proceso.

Se establecen relaciones con instituciones y universidades para facilitar la transmisión de conocimientos, y sobre todo estrechar al máximo las relaciones con las escuelas de arte.

También las tiendas desempeñaran un fuerte valor didáctico.

Aspecto Arquitectónico. Va a ser más sencillo que en Europa. En los edificios americanos se aprecia una gran separación de las áreas comunes (de servicio, de administración...etc) de las áreas expositivas. También una división de las zonas públicas de las áreas profesionales.

Hay un cierto mimetismo con Europa, suelen utilizar un patio central cubierto sobre el que giran las diferentes galerías o salas, el patio además es utilizado para la escultura y las exposiciones temporales.

En estos edificios destacaron una serie de criterios novedosos, la utilización de la luz. Se combina luz artificial y natural, esta última se prefiere cenital o lateral.

- 1.3.18 El Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Esta situado en Central Park, centro de Manhattan, frente a la 5ª Avenida. Ocupa un solar de 200.000m² y tiene una plantilla de 2.000 empleados a tiempo que hay 100 conservadores.

Su presupuesto anual alcanza los 100 millones de dólares y un déficit anual de 1 millón y medio de dólares, que se genera todos los años. La cifra anual de visitantes ronda anualmente los 5 millones de personas.

Posee una colección que reúne todas las civilizaciones. El Metropolitan Museum (MET) se funda 50 años más tarde al Museo del Prado, concretamente en 1870. Se aprecia en él ese concepto ex-novo, surge sin ninguna colección dinástica de cualquier tipo.

El antecedente más directo de este museo fue un experimento que corrió a cargo de Charles Wilson Peale que fundó una cámara de maravillas en la que abundaban especímenes naturales, retratos, ...etc.

Cuando se construye el MET se recoge la colección existente en ese momento y se aloja en un edificio de estilo neogótico, ya que los americanos opinan que el estilo neoclásico era más propio de bibliotecas.

El MET surge en el mejor de los conceptos, tras la guerra de la independencia se pide a los ciudadanos un donativo para elevar el gusto del pueblo americano trabajador. Se organizan campañas para que la gente donara colecciones (mecenades americanos).

El primer director del museo fue un arqueólogo que se había encargado de las excavaciones de Chipre, por tanto existirá una importante colección de este arte en el MET.

También se hace con un importante fondo académico francés del siglo XIX, una espléndida colección de arte chino, en 1888 entra a formar parte de la colección dos Manet, algunos mecenas americanos donarán retratos de Rembrandt. De los 40 Rembrandt que entraron en la colección en aquel entonces, tan solo 20 los había realizado él. Existen también 11 lienzos del Greco donados por uno de los intelectuales que destacaron la importancia del Greco. El propio MET adquirió una serie de fondos a coleccionistas particulares o a salas de subastas. Una de estas obras fue un Renoir y una obra de Delacroix. En 1901 un magnate de los ferrocarriles llamado Jacob Rogers desheredó a toda su familia para donar toda su fortuna a el MET, por tanto los fondos económicos del MET se incrementaron de tal manera que todavía se sigue manteniendo actualmente de esa fortuna. Gracias a esto se compraron Cezanne, Van Eyck, Monet,...etc.

Desde su fundación hasta la actualidad el museo fue creciendo, produciéndose diversas reformas y ampliaciones:

- En 1970 se pretendió generar una serie de nuevas galerías para las colecciones pero en aquel momento también se deseaba mejorar la accesibilidad del propio museo, por tanto se construyó una gran escalinata para favorecer la entrada a los visitantes.

- En este mismo año, para albergar la colección donada por un banquero (rica en pintura italiana del quattocento) se construyó un ala nueva con un planteamiento moderno combinando el vidrio y el acero en un diseño de Kevin Roche que contrata con la fachada neogótica del primer edificio neoclásico construido. También se producirá una nueva construcción de otra ala para albergar el templo de Edén, que el gobierno egipcio donó al mismo tiempo que el donado a Madrid.

El MET posee una de las mejores colecciones del mundo del arte egipcio. Unos 40.000 objetos la componen repartidos por 7.000 m. Procede de la exhumación realizada en las primeras décadas del siglo XX por los arqueólogos del museo. Las mejores campañas fueron las de Dayr al-Bahari.

Es en aquel momento (años 30) cuando regía la práctica denominada “partage” donde se repartían los hallazgos los excavadores y los museos locales.

Otro aspecto del MET es que cuenta con una serie de salas de época, estas no son más que reconstrucciones de aposentos con un mobiliario original, llevado así de muchas partes del mundo, porque evocan las mansiones europeas que los americanos no tuvieron. Estas salas de época gustaron mucho a los ciudadanos americanos.

Lo que propone el MET es organizar unos recorridos expositivos que formen una unidad autónoma en la que se pretende aislar al visitante del ruido de la 5ª Avenida. Se tiene en cuenta en estos recorridos cada cultura o región, sin olvidar la representación del arte Americano.

El departamento de pintura de América es el que mejor está representado, en esa área se siguen colgando los cuadros a la antigua (desde el techo al suelo). Esto se debe a que cada conservador tiene un cierto margen de libertad a la hora de instalar las colecciones. Cada colección dicta en sí misma como debe ser expuesta.

El MET sufrió una serie de reformas de los espacios existentes, permitiendo ampliar la capacidad expositiva.

En el área de pintura francesa el MET disponía de unos 2000m² de salas, lo que no está nada mal, que acogen unas 400 obras. Pero como se quiere ampliar el espacio de exposición, comienza a utilizarse las mamparas de separación. El uso de mamparas implica una serie de inconvenientes, como por ejemplo que interfieren el campo visual y a su vez impiden la colocación de obras de gran tamaño.

Años después se decide aligerar todas las salas eliminando todas las mamparas existentes; y se hace una selección de las mejores obras para así exponerlas, las demás serán guardadas en el depósito. Además el lugar que ocupaban las mamparas, decide colocarse esculturas.

El museo sigue creciendo en la actualidad, esto interfiere en el recorrido expositivo lo que plantea reformas constantes en el museo.

Una ampliación realizada en el museo fue aumentar la altura de los techos, concretamente en la sala que alojaba las obras de Tiepolo, que son obras de gran tamaño.

Otra reforma se realizó en la sala que alberga la colección de tejidos (unas 40.000 piezas), que son muy difíciles de conservar. Deben de ser ambientes de poca luz y manipularlos lo mínimo. Por esa razón el MET comenzó la construcción de una sala de 3.000 m² con un laboratorio de conservación de tejidos, decidiendo digitalizarlos para facilitar su consulta a través de ordenadores. Otro proyecto fue la construcción de una nueva área de arte griego y romano, pero el problema es que el edificio no se puede levantar ni en anchura ni en altura. Se soluciona aprovechando todo el espacio bajo cubierta, esto permitió una construcción de salas de manera que la ampliación no se nota desde el exterior.

Respecto a las adquisiciones, la compra pone a los museos en un aprieto por que las obras pueden alcanzar un precio muy elevado. El método de donación es el mejor para los museos. La última adquisición del MET fue una obra de Velásquez “Juan de Pareja”.

Debemos destacar la generosidad de los donantes de obras.

En cuanto a las exposiciones temporales, se organizan fundamentalmente para atraer al público. Pero hay que señalar que estas exposiciones implican un esfuerzo enorme por parte de los museos, además cuesta mucho dinero trasladar obras de un museo a otro. Hoy en día los museos se cuestionan la idea de las exposiciones temporales. El director del MET, Philip Montebello, dice que es muy probable que los museos en el futuro tengan que retroceder en este aspecto.

Otro aspecto que se plantea el museo son las nuevas tecnologías, el MET se declara seguidor en vez de líder, porque informatizar las colecciones es caro y el director opina que es muy poco eficaz ya que se devalúa rápidamente. Son unos 3 millones de objetos los que tiene el MET por tanto sería muy caro informatizarlo. En este sentido el MET adopta una postura conservadora, es un museo privado y eso interfiere mucho en la gestión de un museo.

• 1.3.19 National-Gallery Washington.

Es diferente al anterior en todos los aspectos.

Nace en 1940, es uno de los grandes museos más jóvenes. Sin embargo es el que más se asemeja a las galerías europeas, se funda bajo el modelo de la National Gallery de Londres.

Esta formada por dos edificios que albergan las colecciones y los distintos departamentos, apostando por una arquitectura moderna (estilo Beaux Art). El primer edificio se llama West Building, diseñado por Russel Pope e inaugurado en el 1941; y el segundo East Building, proyectado por Pei en el 1968 e inaugurado en el 1971.

Posee una colección más pequeña, pero la particularidad es que es de financiación estatal, siendo uno de los pocos museos que recibe fondos estatales. Por esta razón se establece que sus colecciones deben de mostrarse gratuitamente al público.

El antecedente surge en el 1937 a partir de la donación de un coleccionista privado, Andrew Mellon, de toda su colección. El propio Mellon pagó los gas-

tos de la construcción del West Building, y creó un fondo para sufragar gastos y para que el museo pudiese ampliar su colección. Él organiza también el denominado patronato formado por cinco miembros, que son los que gestionan el museo.

Los edificios se construyen con dinero privado, las colecciones son donadas en origen, pero el mantenimiento es estatal.

La plantilla actual esta formada por unas 1200 personas, y al frente están cinco conservadores.

El museo tiene unos 60 millones de \$ de presupuesto. El 85% de ese dinero lo aporta el estado, y el 15% restante procede de fondos privados. Con este último porcentaje el museo organiza programas pedagógicos, exposiciones temporales,...etc.

El primer edificio construido se revistió de placas marmóreas rosáceas, lo que es agradable a la vista del espectador.

La mayor parte de los fondos, son unas 90.000 piezas, proceden de donaciones privadas y en menor medida de la compra.

En los primeros 50 años se situó dentro de los más grandes museos del mundo, por lo que la mayor parte de sus fondos pertenece a el arte de Europa occidental.

Una de las obras estrellas que contiene el museo es el retrato de Ginebra Benci, realizado por Leonardo da Vinci. Es la única obra de Leonardo da Vinci en Estados Unidos. Destaca también la Venus del espejo de Ticiano. Obras de Van Eyck, Rafael, Monet, Picasso (Familia con Saltimbanquis), Pollock...etc.

La National Gallery comenzó a coleccionar arte del siglo XX recientemente, siempre se interesó más por el arte de los siglos XIX y anteriores.

El segundo edificio se inaugura en un solar donado por Mellon, porque sabía que el museo iba a expandirse con el futuro. Se dispusieron dos edificios con forma triangular pero de diferente amplitud. El mayor alberga la colección, y el pequeño de dedica a dependencias administrativas y biblioteca (200.000 volúmenes, a disposición del público).

La National Gallery dispone de un gran archivo fotográfico, 2 millones de fotos y 5 millones de microfichas. Todo esto al servicio del investigador.

En todo el conjunto arquitectónico se tuvo en cuenta la funcionalidad y la adaptabilidad.

La National Galery incorpora desde 1970 un departamento de restauración con laboratorios especializados. La casa Kodac donó un aparato de detección, de rayos infrarrojos, para pinturas.

En el museo existe un programa de recursos pedagógicos, este pone las colecciones al alcance de todo el mundo a través del envío de diapositivas, videos o imágenes digitales en régimen de préstamo.

Existe también un servicio de prestamos de obras, prestadas a diversas exposiciones, pero solo únicamente de las obras de los fondos.

I.4 MUSEOLOGÍA MEXICANA

La Biblioteca Nacional de Antropología e Historia custodia una de las colecciones más ricas e importantes de documentos pictográficos. En años recientes quedó inscrita en el Programa Memoria del Mundo de la unesco, bajo el nombre: Colección de Códices Originales Mexicanos, en el que la biblioteca junto con el Instituto Nacional de Antropología e Historia se obligan a conservar y difundir los documentos pictográficos: un códice prehispánico, el Colombino; 94 códices coloniales originales, y 68 reproducciones de códices originales de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Lorenzo Boturini y el Museo Indiano.

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) es una organización internacional de museos y profesionales, fundada en 1946 bajo el auspicio de la UNESCO, dirigida a la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible, que se constituye como una red mundial de comunicación para los profesionales de museos de todas las disciplinas y especialidades.

Parte importante de la colección de códices de la bnah procede de los documentos pictográficos que Lorenzo Boturini reunió en los casi ocho años que permaneció en la Nueva España (1736-1743).

Lorenzo Boturini Benaducci, señor de la Torre y Homo, de origen milanés, llegó a la Nueva España como apoderado de doña Manuela de Oca Silva y Moctezuma, condesa de Santibáñez, para cobrar las rentas de una encomienda en las cajas reales de la ciudad de México; aunque, entusiasmado con la empresa, olvidó recabar los permisos necesarios para permancer en el país. Muy pronto se interesó por los testimonios del pasado indígena: los sitios arqueológicos, los códices, manuscritos y mapas, además de obras impresas;

recorrió ciudades y pueblos de la Cuenca de México, Toluca, Morelos y Puebla; en Tlaxcala ostentó el cargo de alcalde mayor y aunque no estuvo en Oaxaca su colección contaba con códices de ese estado: el Códice Dehesa y la Genealogía de Etlá, entre otros. Lorenzo Boturini adquirió, compró, copió e hizo copiar numerosos documentos originales, contó con varias piezas de la colección de don Carlos Sigüenza y Góngora, entre ellas el Mapa de Sigüenza; además de documentos de don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl como la Historia Tolteca-Chichimeca. Con esa colección de documentos, Boturini intentó crear el Museo Indiano, con el que se apoyaría para escribir su Historia de la Nueva España y además sería el instrumento que validaría las apariciones de la Virgen de Guadalupe, para hacerla coronar; con este fin consiguió un breve del papado, que no reconoció el arzobispo de México; sin embargo, ya había iniciado una colecta entre los creyentes. A poco de llegar a la Nueva España, el virrey Pedro Cibrian Agustín, conde de Fuenclara, se enteró de las actividades de Boturini, quien por tratarse de un extranjero, no contar con la licencia para estar en el país, querer coronar a la Virgen y tratar de cambiar el escudo imperial, sospechó de él y le mandó prender. El 4 de febrero de 1743 Boturini fue encarcelado, su colección de documentos decomisada y depositada en las cajas reales. Con el oidor Domingo Valcárcel, juez en la causa, Boturini comenzó el catálogo judicial, que no concluyó; fue terminado por el juez Valcárcel. El catálogo del Museo Indiano apareció publicado en 1746 como apéndice a su obra: Idea de una Nueva Historia General de la Nueva España; es decir, Boturini hizo el catálogo de sus documentos de memoria y cuando ya se encontraba en España. De acuerdo al propio Boturini, su Museo Indiano comprendía: "Veinte tomos entre medianos y grandes, con igual número de fragmentos pequeños y crecida porción de mapas de papel de metl, palma o gusano y en pieles de animales y otros en papel castellano"

Lorenzo Boturini Bernarducci

Nace en Como, Italia en 1702 en noble cuna. a España llega huyendo de la guerra de Austria, recibe amplios poderes para cobrar en las Cajas Reales de México la pensión de los descendientes de Moctezuma. Viaja a México en 1736, donde permanece ocho años, reuniendo un gran conjunto de documentos, muchos de ellos en lengua náhuatl, con varias pictografías, e investiga las apariciones de la Virgen de Guadalupe, promoviendo la coronación de la imagen guadalupana.

La llegada de Boturini a la Nueva España causó inmediato malestar en los

círculos del virrey, principalmente porque debieron pagar el dinero que se le debía a los descendientes de Moctezuma. Lo que tampoco agradó fue que Boturini no vivía a la altura de un Caballero del Sacro Romano Imperio, sino que gastó todo su dinero en la adquisición de códices, mapas y pinturas indígenas. Y además, en lugar de frecuentar los altos círculos de la sociedad, se rodeó de indígenas para estudiar el idioma náhuatl y el fenómeno de la aparición de la Virgen de Guadalupe en el Cerro del Tepeyac.

Boturini bautizó al acervo encontrado como Museo Histórico Indiano, que se convirtió en la colección más grande y sustancial que jamás existió después de que los conquistadores destruyeron los archivos autóctonos. El museo de Boturini, reunía más de 500 códices, pinturas y manuscritos antiguos.

Debió haber despertado también el recelo de altos dignatarios eclesiásticos, que temieron perder prestigio, al no haber sido los primeros en pensar en una coronación de la Virgen.

Quizá Boturini no se dio cuenta de que el culto a la guadalupana adquiriría un cariz político y social adverso a la administración colonial, por tener tanto arraigo entre los indios.

Los conquistadores fomentaron el culto a la Virgen de Remedios, de pura cepa española, contraponiéndola a la Virgen morena, pues vieron en ésta un factor de cohesión social entre los pobres muy difícil de controlar. Esto se corroboraría durante la guerra de Independencia.

Fue en 1742, unos meses después de que un nuevo virrey tomara posesión de su cargo, Boturini se hallaba inmerso en la elaboración de notas de investigación, cuando fue interrumpido y conducido a prisión, acusado de ser extranjero en México, de no contar con los documentos necesarios y el permiso del rey de España, cosa que no era cierta, ya que sí tenía el permiso. Su colección fue confiscada. Ocho meses después fue escoltado a un barco que lo llevaría de regreso a España. Y aunque sus valiosos códices y pinturas no le fueron devueltos, se le permitió conservar sus apuntes por considerárseles de escaso valor.

El barco fue atacado por piratas, quienes se dieron cuenta que el preso, Boturini, era un hombre de letras. Le perdonaron la vida y le dejaron conservar sus apuntes, desembarcándolo en Gibraltar de donde procedió con gran penuria a la corte del Rey.

Con la ayuda de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, su caso fue oído y se determinó que el Virrey de la Nueva España, el conde de Fuenclara, debía

restituirle la colección de códices, además de pagarle una cuantiosa indemnización.

“Agradezco enormemente la gracia de vuestra Majestad -respondió Boturini, y no obstante su precaria situación económica, agregó-: si me lo permitís, preferiría permanecer en Madrid para completar mi obra con los textos de autores indios que he encontrado en la Real Biblioteca de Madrid, y que fueron recogidos por orden de Felipe II al fraile Bernardino de Sahagún y que no ha sido estudiado por falta de conocimiento del lenguaje náhuatl.”

Su solicitud fue concedida, y en el libro “Idea de una Nueva Historia de la América Septentrional, fundada sobre material copioso de figuras, manuscritos de autores indios, últimamente descubiertos” (Madrid 1746), entre otras cosas expuso la diferencia entre el calendario mágico tonalpohualli de 260 días con el calendario solar.

Poco después de que el Rey leyera la obra de Boturini, el conde de Fuenclara fue removido de su cargo. Y ciento treinta años más tarde se publicó el libro de Boturini en México. La colección de códices y pinturas que reunió Boturini fue parcialmente privatizada, con lo cual se formaron las colecciones de la Biblioteca Nacional de Berlín, de la Biblioteca Nacional de París, y del Museo Británico. Lo que no fue sustraído con el paso de los años, hoy puede ser admirado en el Museo Nacional de Antropología e Historia, cerca del lago de Chapultepec.

Alexander von Humboldt visitó México de 1803 a 1804. Supo de la desgracia de Boturini e intentó rescatar lo que quedaba de su museo.

Finalmente, encontró algunos de los códices de Boturini en el sótano del Castillo de Chapultepec, entre ellos la “Tira de la peregrinación”, que cuenta la historia del pueblo mexicana desde su salida de Aztlán hasta la fundación de Tenochtitlán.

Se desconoce la fecha precisa de su muerte, el último testimonio que de él se conserva lo suscribió en Madrid el 6 de mayo de 1755. Según esto, relativamente breve fue su vida, cerca de 53 años.

<http://www.proceso.com.mx/>

La colección de códices de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

MARÍA TERESA SEPÚLVEDA Y HERRERA

<http://supermapa.com/azteca/boturini.html>

Lorenzo Bouturini

Para hacer referencia a la museología mexicana se hace referencia de dos investigadores acerca de la historicidad de la Museografía mexicana

Uno es Luis Gerardo Moreno con su libro *Orígenes de la Museología Mexicana* Luisa Fernanda Rico Mansard con *Museos mexicanos, usos y desusos*.

Los dos hacen no solo referencia a esta historicidad de la Museografía mexicana si no analizan diferentes posiciones que asume el museo en cuanto a las funciones que debe tener hacia el estado mexicano .pero realmente yo cito y refiero a esta parte cronológica de la aparición de museos en México .

Este artículo expone algunas tendencias dominantes en la reflexión sobre el significado y la utilidad de los museos de México. Para ello, postula un marco de referencia en dos niveles diferentes:

1) El coleccionismo museo-gráfico de los siglos XVI-XVII objetiviza la distinción moderna entre historia sacra e historia natural, lo que posteriormente servirá en la era de los nacionalismos para la creación de nuevos orígenes; y 2) De 1867 a 1987, el museo público de México experimentó una transición cultural que transitó del desencantamiento racionalista al reencantamiento nacionalista del mundo. El estudio de los museos resulta fundamental para comprender la autopoiesis moderna de México. Esta perspectiva de análisis no era común hace treinta años. Por eso, en México puede hablarse ya de una “nueva museología”. La museología sirve a la historiografía porque permite observar cómo los “objetos de la cultura” en la modernidad revolucionaria adquirieron otras cualidades cuando las nuevas ciudadanía restablecieron la comunicación con sus ancestros usando las colecciones observadas como reliquias de la Nación.

La investigación en museos desde la perspectiva mexicana, con la que justificamos una cierta delimitación metodológica entre “vieja” y “nueva museología”. Esta perspectiva la actualizamos, en otros ensayos, hasta mediados de los años noventa. Así fue posible el establecimiento de una periodización cuyos límites sugieren que de 1867 a 1987, el museo público de México experimentó una larga transición cultural porque transitó del desencantamiento racionalista al reencantamiento nacionalista del mundo.

“nacionalismo museográfico” durante los años 1969-1990. Esto es así porque la crítica del reencantamiento nacionalista del siglo XX, consiste en una reflexión sobre la modernidad mexicana. Y uno de los reductos predilectos de la representación estética de lo moderno se ubica en los espacios museísticos, principalmente los de arte, historia y arqueología.

Desde los tiempos de Porfirio Díaz, las colecciones precolombinas adquirieron significado por su representación estética y su referencia general a los mitos fundadores de la identidad nacional. Posteriormente , en su forma institucional, el Museo Nacional de Antropología (entre 1945 y 1964) y otros museos nacionales como el Museo Nacional de Historia (1944), el Museo Nacional de Arte y el Museo Nacional de las Intervenciones (1981-82); o el Museo Nacional de Templo Mayor (1987), operaron como réplicas del nacionalismo postrevolucionario mexicano (de 1946 hasta 2000).

Se trataba de una coexistencia tensa y necesaria, a la vez, entre dos grandes modelos de funcionamiento: el museo templo y el museo foro. Ambos modelos pertenecieron a un mismo proceso de formación del Estado moderno. Porque el Museo Nacional de México, creado en 1825 y precursor de los museos mexicanos, desempeñó un silencioso papel en el proceso de secularización de la mirada devota a la mirada curiosa. En el siglo XX, sufrirá varios cambios llamándose después de 1909, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y, a partir de 1945, simplemente Museo Nacional de Antropología, institución que fue renovada en 1964. Esta institución del Museo Nacional, en sus diversas denominaciones, creó la praxis del culto moderno de la ancestralidad.

La moderna Museografía mexicana nació cobijada por la tradición de exhibir objetos del pasado para su mejor comprensión, contemplación y deleite porque “sin tradición no hay modernidad, y el nacionalismo sólo se entiende si se observan los usos que la modernidad ha hecho del pasado”.

uno de esos usos consistió en la autoobservación objetiva del pasado aunque fuese de manera indirecta y fragmentaria. Por otra parte, los valores cívicos protonacionales y la exaltación de las antigüedades precolombinas hicieron que la secularización anhelada se hiciese compatible con una nueva sacralización del origen e historia de los mexicanos. Esto ocurrió así porque después de la independencia de España, 1821, y la última intervención francesa de 1862-1867, el anhelo de escribir una historia mexicana no veía mayor conflicto entre la búsqueda de la verdad –como una lucha liberadora– y la objetividad científica como práctica metódica. Sin embargo, en el último tercio del siglo XIX, en las salas de historia y arqueología del Museo Nacional, el empirismo objetivo quedó subordinado a los designios doctrinarios de la educación pública. México constituye otro caso de sociedad postcolonial secular, donde los museos políticos son “la infinita reproducción” cotidiana de los símbolos creados por el propio Estado.

A pesar de ello, los museos de la “antigüedad mexicana” y la “historia patria” se apoyaron en una serie de operaciones museográficas fundamentales con las que la institución museográfica pudo avanzar como un espacio público de confrontación de opiniones y observaciones. Tales operaciones eran la conservación e investigación científica de la memoria, por un lado; y, por otro, su exhibición y difusión con fines ideológicos y educativos. La veneración por el pasado y el diálogo con él aparecieron entrelazados. En sus diferentes combinaciones para cumplir con los fines del museo templo o el museo foro, emergieron diversos intereses entre la formación de una comunidad científica ocupada de la investigación y otra encargada de su administración civil.

El estudio de las antigüedades tendrá apoyo oficial en 1825.

Por acuerdo del presidente de la primera república Guadalupe Victoria Y por conducto del secretario de relaciones interiores y exteriores Lucas Alamán. En memoria del gobierno de 1825, Alamán aseguraba que el gobierno se proponía no perdonar medio para reunir cuanto sea posible de estos monumentos respetables.

la existencia oficial del museo fue en por decreto el 21 de noviembre de 1831 firmado por el presidente Anastasio Bustamante y el ministro Alamán .

Los decretos de 1825 y 1831 dieron origen a un nuevo concepto museológico la conversión de objetos idolátricos en piezas de museo.

sin embargo la voluntad presidencial no garantiza el funcionamiento para resguardar en principio porque el local de la universidad no era el idóneo para la conservación y exhibición de la antigüedad mexicana .

MAXIMILIANO DE HABSBURGO

Durante su imperio en México, el archiduque adoptó la práctica del coleccionismo y exhibición de objetos prehispánicos con el afán de establecer relación con los indígenas

Maximiliano se asumió como heredero al trono del tlatoani Moctezuma, para difundir la idea de que su imperio era la continuidad del que encabezó el último soberano mexicana

Asumiéndose como heredero al trono del tlatoani Moctezuma, Maximiliano de Habsburgo adoptó la práctica del coleccionismo de objetos prehispánicos

y su exhibición, como una herramienta para construir entre los indígenas la idea de que su imperio era una continuidad del que encabezó el último soberano mexicana.

La conformación de acervos prehispánicos cumplió una tarea en la estructura imperial, y dentro de este afán, la búsqueda de piezas de este tipo se convirtió en una actividad en la que el propio archiduque participó de manera entusiasta de 1864 a 1867, labor que, aunada a su experiencia viajera, contribuyó al mejoramiento del primer museo de México y de América Latina, el Museo Nacional, creado el 18 de marzo de 1825.

“Los indios eran considerados un lastre para la estabilidad del país. Maximiliano, en cambio, los tomó en cuenta en su proyecto imperial y asumió una política conciliatoria. Entonces el coleccionismo de „antigüedades prehispánicas fue la herramienta que el archiduque encontró para tener una relación directa con ellos y legitimar su imperio”.

La visita de Maximiliano de Habsburgo y Carlota al Museo Nacional, el 25 de agosto de 1864, es considerada el principio del interés constante de la pareja imperial por los vestigios arqueológicos durante su estancia en México.

“Desde su creación los diferentes gobiernos trataron de trasladar el museo a diferentes sedes, pero no se concretó sino hasta la llegada de Maximiliano, quien ordenó su traslado al edificio de la Antigua Casa de Moneda, hoy sede del Museo Nacional de las Culturas. Ahí se inauguró el 6 de julio de 1866, aunque únicamente quedó abierta al público la parte correspondiente a Historia Natural.

“Este traslado contribuyó a que el Museo Nacional presentará de manera más adecuada sus colecciones, al contar con un espacio más amplio; a partir de ello el acervo fue dividido en tres departamentos: Arqueología e Historia, Historia Natural y la biblioteca

“No se puede precisar cuántas piezas resguardaba el Museo Nacional pero contaba con más de mil 500 objetos, entre ellos retratos de los virreyes y gobernantes, armaduras de la época de la Conquista, documentos coloniales y mapas; respecto a los objetos arqueológicos, éstos eran de cerámica, lítica y concha, como vasijas, puntas de flecha, braseros, adornos corporales, figurillas provenientes de la Isla de Sacrificios, Veracruz, y de la cultura mexicana.

“Además, en este rubro, se incluían los grandes monolitos como la Coatlicue, la piedra de Tízoc, la cabeza de diorita de la Coyolxauhqui, esculturas de serpiente, marcadores de juego de pelota, códices, entre otros”.

Con la llegada de Maximiliano, señalaron, se reorganizó el museo, se distribuyó de manera diferente y se agregaron ejemplares zoológicos y aves a la sección de Historia Natural, con especies traídas de Europa y del interior del país; un ejemplo de ello, fue que en febrero de 1866 el archiduque mandó a comprar 77 pájaros disecados de Orizaba.

Además de dichos esfuerzos, Maximiliano hizo múltiples negociaciones para que devolvieran a México algunas piezas precolombinas que radicaban en Europa, tratos que hizo con algunos de sus familiares de su país natal; entre las piezas que logró que regresaran a territorio mexicano fueron: la Segunda Carta de Relación de Hernán Cortés y un chimalli (escudo), explicaron.

A pesar de los esfuerzos por crear un espacio digno donde se mostrara la riqueza de las culturas prehispánicas, la falta de fondos y diversas dificultades como el anuncio de Napoleón III del retiro de las tropas europeas del territorio mexicano, influyeron en el cierre del Museo Nacional el 7 de febrero de 1867.

“En 1909 el acervo del Museo Nacional fue dividido y las colecciones de historia natural pasaron al Museo de Historia Natural, en el edificio de Cristal, ubicado en las calles del Chopo. El resto quedó en el edificio de la Antigua Casa de Moneda, bajo el nombre de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, cuyo patrimonio actualmente se encuentra distribuido en los cinco museos nacionales del INAH: de Historia, de Antropología, del Virreinato, de las Culturas y de las Intervenciones.

Fue con el efímero imperio de Maximino en 1865, se le asigna al museo un local mas apropiado y digno junto al palacio presidencial, lo que fuera el vetusto edificio de la extinta casa de moneda. Donde permanecería cien años mas. La historia del museo nacional se puede dividir en dos periodos el primero en 1825 a 1867 integrado por ideas planes, reglamentos y acciones ilimitadas para la recolección, catalogación , e inventario de colecciones arqueológicas y algunas publicaciones.

El segundo de 1867 a 1925

abarca la transición de objetos raros al núcleo legítimo de la conservación de los orígenes. El ultimo periodo contiene otras subdivisiones la primera abarca veinte años. (1867-1887) que inician cuando la labor del museo queda circunscrita a la educación positivista instaurada por el régimen republicano de Benito Juárez.

La segunda subdivisión de 1887-1911

Comprende cuando el museo alcanza mayor prestigio y solides institucional Finalmente el periodo revolucionario de 1911- 1925 se distingue porque mantiene continuidad entre algunas rupturas con las herencias del viejo régimen. Se puede afirmar que afines del siglo XIX

El museo nacional era algo mas concreto que un sueño patriótico.

Por otra parte en los años de 1867a 1911 el gobierno mexicano desarrollo una experiencia en exposiciones internacionales entre las que caben mencionar el centenario de la revolución francesa en París en 1889, el cuarto centenario del descubrimiento de América en Madrid 1892. La World's Columbian exposition en Chicago 1894

La Internacional en París 1900, la Panamericana en Buffalo 1901

Y la Arqueológica en Roma en 1910

El Museo Nacional fue sede en 1895 y 1910 de dos congresos internacionales de Americanistas, que junto con las exposiciones internacionales mencionadas dieron al gobierno porfirista prestigio en el exterior.

La simbiosis Estado-Arqueología-Museo

formaría parte de proceso ideológico de refundación del mítico origen.

Los valores doctrinarios del liberalismo político triunfante se volvieron en practicas cotidianas del nacionalismo cívico porfiriano y revolucionario.

En este sentido el Museo Nacional Contribuyo con eficacia con un doble proceso ideológico: al de la sacralización secular de la historia de la patria y sobretodo a la refundación de la identidad nacional a partir del pasado prehispanico junto con la guerra de independencia (1810-1921).

Conforme se profesionalizaron los estudios históricos y antropológicos, a raíz de la creación de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1910, y de muchas otras instituciones de investigación y estudios superiores después de 1940, se hicieron cada vez más incompatibles el conocimiento científico del pasado con sus diferentes usos políticos.

Dicho de modo más historiográfico: la conversión del pasado en un objeto de fe patriótica entraba en pugna con la necesidad de hacer del presente un objeto de conocimiento. De ahí que la ruptura intelectual con el poder público, en 1968, desató un intenso revisionismo historio- gráfico y museológico que puso en la picota de la crítica al denominado indigenismo con sus escaparates museográficos.

La invención de lo indio forma parte de las operaciones museográficas desarrolladas desde fines del siglo XIX. Por ejemplo, la ficción del retorno del pasado que propició la inauguración de la Galería de Monolitos, en 1887, hizo patente la distancia entre un pasado bárbaro y otro de progreso científico. Por supuesto se trataba de una imagen centrada en la exaltación de la ancestralidad de los aztecas y, en consecuencia, en el dominio de la ciudad de México sobre el resto del país. La gloria del mundo precolombino había sido sólo una etapa evolutiva. Un siglo después, Bonfil destacaba del Museo de Antropología esa reiteración excluyente de la modernidad arquitectónica que: “en todos sus detalles, refleja la ideología de exaltación del pasado precolonial y, simultánea y contradictoriamente, su ruptura con el presente”.

De este modo, los museos públicos especializados en arqueología, historia y etnografía han operado, durante el siglo XX, como auténticos templos seculares.

historia moderna de México desde el periodo borbónico hasta nuestros días: la pugna entre lo colonial-católico y lo nacional-liberal. El Museo pertenece al culto oficial mientras que la virgen del Tepeyac, al culto popular. La secularización de la mirada no significa el abandono de la intencionalidad sacra.

ACADEMIA DE SAN CARLOS Y DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

La fundación

En 1778 llegó de España don Jerónimo Antonio Gil, nombrado por el Rey Carlos III como tallador mayor de la casa real de moneda, con el encargo de fundar una escuela de grabado en hueco, esta se encontraba en el edificio que hoy ocupa el Musro de las culturas en la calle de moneda.

La academia abrió sus Puertas el 4 de noviembre de 1781, día del santo de monarca y en honor del cual se llamó Academia de las tres nobles artes de San Carlos, pintura, escultura y arquitectura .

Roberto Garibay en su libro Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas señala la llegada de profesores a la academia de San Carlos.

Entre algunos de los profesores que llegan estarán artistas como Manuel Tolsa en 1791 fue acompañada con la primera remesa de los vaciados en yeso De las estatuas clásicas que existían en San Fernando y que desde 1785 había solicitado el virrey Conde de Gálvez a petición de Gil.

El preciado cargamento, que viajó en barco hasta la Habana, en otro a Veracruz y de ahí hasta la capital , a lomo de mula y con deficiente embalaje, llegó muy deteriorado. El propio Tolsa con un ayudante, se encargó de la restauración de las esculturas.

Después de la independencia La academia recibe el nombre de academia nacional de San Carlos.

Don Javier Echeverría, consiliario de la junta de gobierno de la academia y personaje con gran influencia política, obtuvo para ella algunas dotaciones que no fueron sino paliativos, pero después logró, con la ayuda de don Manuel Baranda , secretario de justicia e instrucción pública, que el gobierno de Santa Anna, que había restablecido la universidad, expediera el decreto el 2 de octubre de 1843, para reorganizar la academia. Santa Anna personaje de triste memoria para el país, tuvo este gesto en favor de la institución, digno de ser recordado. En los artículos del decreto se establecía un sueldo de 3 mil pesos anuales y se disponían la adquisición de los mejores cuadros y esculturas mediante concurso para ir formando las galerías.

El grabado, arte con que había nacido la academia y recibido gran impulso de don Jerónimo Antonio Gil y sus inmediatos discípulos, no tuvo, durante la reorganización la misma suerte que la pintura y escultura.

Tardíamente se había hecho cargo de la dirección de grabado en lamina José Agustín Periam y de la de grabado en hueco Santiago Baggaly, ingleses ambos. Periam, que había traído consigo todos los elementos necesarios para la enseñanza y numerosos grabados para ilustrar sus explicaciones, consiguió hacer surgir este género que, como todos los demás en la academia.

Santiago Baggaly, por su parte, al frente de la dirección de grabado en hueco que así se llamaba entonces el género de las medallas y monedas hizo lo suyo para hacer surgir de nuevo esta modalidad del arte cuya tradición había sido establecida también por el fundador de la academia. Don Jerónimo Antonio

Gil con la amplísima colección de medallas y troqueles inspiraba esta técnica perfecta, los temas clásicos de sorprendentes exquisitez.

Intervención de Maximiliano

Como correspondía al esplendor de una corte imperial que se respetara, aunque efímera y endeble fuera la suya, Maximiano estaba obligado a dar impulso a la cultura nacional y de acuerdo con su fama de amante de las artes, a proteger la Academia, a la que impulso el nombre de lo imperial y estimular a los artistas; pero la verdad es que hizo bien poco por ella, salvo visitarla en varias ocasiones,

Al triunfo de los liberales sobre los conservadores, en febrero de 1861, fue disuelta la junta de gobierno y suprimida la lotería. La academia volvió a su anterior indigencia.

Sin embargo por primera vez en la historia de la academia hubo distribución de premios, entregados personalmente por el presidente Juárez, pero al final del año no hubo exposición por falta de fondos.

El 28 de marzo de 1863 se recibió en la académica, la orden del gobierno se cesar sus actividades y empacar y enviar al interior todos los cuadros que fuera posible y dejar todo al cuidado de un mayordomo.

El Porfiriato

Durante las tres últimas décadas del siglo pasado, San Carlos atravesó por otra mala etapa. Además don Porfirio y sus científicos, lejos de estimular a los artistas que se formaban en la Academia contrataban, para casi todas las obras de estado a franceses e italianos

También en los demás aspectos de las artes plásticas se dejó sentir la achanca extranjera, especialmente por el afrancesamiento que saturó la vida social durante todo el llamado Porfiriato quizá el acontecimiento de mayor importancia para la academia durante la dictadura del gral. Díaz haya sido la llegada a México, en 1903, del pintor catalán Antonio Fábres contratado por don. Justo Sierra. Al arribar de Europa dicho pintor académico hizo una espectacular exposición que causó gran sensación pues mostraba profundos conocimientos técnicos y una excepcional habilidad. Entre los numerosos discípulos de Fábres se encontraba Saturnino Herrán por quien su maestro tuvo una especial predilección, Roberto Montenegro, Ramón Lopéz, Benjsmín Coria, Los hermanos Garduño, Francisco de la Torre, Romano Guillein, Armando García Núñez, Diego Rivera, Miguel Angel Fernández y José Clemente Orozco

Este último agrega “en la academia había modelo gratis, tarde y noche, había materiales para pintar, había una soberbia colección de obras de maestros antiguos, había una gran biblioteca de libros de arte, de perspectiva y sobre todo había un entusiasmo din igual..Que mas se podía desear?.

Dentro del interinato del arquitecto don Carlos Lazo, gestionó la adquisición de un buen número de reproducciones en yeso de esculturas clásicas, entre ellas detalles del Partenón, la Victoria Alada,

El Moisés y los grupos que Miguel Angel realizó para la tumba de los médicos cuyos originales se encuentran en Florencia. Estas esculturas llegaron en 1909. Para poder colocar los yesos en el patio, especialmente la reproducción de una columna del partenón se proyectó una cúpula de hierro y cristal que defendiera las lluvias e interperie.

Finalmente se trajo una de Bélgica, que fue instalada en 1913 y que sirvió admirablemente para los fines que se perseguían.

En mayo de 1910 fue incorporada la academia a la universidad nacional y en septiembre con motivo de las fiestas del centenario, se inauguró la columna de la independencia, obra del arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien fuera director de la Academia.

El gobierno de Italia donó a México con motivo de las fiestas una reproducción en bronce del san Jorge de Donatello, la que se colocó en un nicho, construido en lo que fuera una ventana en el extremo izquierdo de la fachada de la Academia.

Durante ciento cuarenta y ocho años la academia había ido formando su acervo de obras de arte, con los envíos de

Carlos III, mas las que se adquirieron en Europa (por concursos que estableció Santa Anna), las que enviaban los becarios mexicanos, los vaciados del Vaticano que se compraron a Tenerani en 1861, las pinturas de Clavé y sus discípulos, las pinturas coloniales procedentes de los conventos que se derribaron para abrir o ampliar calles, la llamada Colección Páni que se adquirió en 1926, las pinturas de primitivos catalanes que se adquirieron en 1934 y una que otra donación de particulares.

Con las obras de las antiguas galerías de la academia se nutrieron los siguientes museos: el museo de San Carlos con la pintura europea traída del viejo mundo y la producción en nuestro país por maestros europeos, la pinacoteca Virrei-

nal con la pintura colonial, el museo del palacio de Bellas Artes con la pintura de la escuela mexicana del siglo XIX, la que después, junto con la escultura del XIX pasó al museo nacional de arte, al museo de historia del Castillo de Chapultepec, fueron algunas piezas del siglo XIX, entre las que se encuentran esculturas de Felipe Sojo y finalmente, en la casa Morelos Ecatepec, está o estuvo una colección de retratos de los virreyes protectores de la academia que pertenecieron a ésta.

En un sentido amplio, tanto en Europa como en Hispanoamérica, la mirada piadosa de los templos religiosos, así como las explicaciones providencialistas de la naturaleza, sufrieron su desacralización en gabinetes de curiosidades y museos. Con el entrecruzamiento de la mirada devota y la mirada escrutadora se vislumbra un proceso histórico más complejo entre dos tradiciones intelectuales que, en apariencia, tenían una naturaleza antagónica: la cultura barroca-católica y la cultura racionalista científica que, en el caso mexicano, por razones históricas de su condición postcolonial, se vieron obligadas a sostener una cohabitación paradójica entre la curiosidad y la devoción. La emergencia del museo como un templo sagrado, misma que he denominado museopatria –durante el periodo 1887-1964–, pretendía neutralidad frente al conocimiento científico. La operación del museo-templo representó la escenificación del recinto mitológico, donde la veneración por la patria enceguecía al ojo omnipotente de la objetividad. Aunque parezca extraño no hay oposición antagónica entre Basílica y Museo, se trata simplemente de espacialidades diferentes de las miradas devotas. “Pues al pasado vivo del México Moderno, contra el que todavía desata sus iras la elite intelectual, ya sea de persuasión liberal o socialista, no es el de Anáhuac sino el de la Nueva España”.

Para un análisis más apropiado de esa invisibilidad inducida del periodo novohispano, tendríamos que desplazarnos hacia el Museo Nacional del Virreinato, creado en 1965, recluido en lo que fue el antiguo templo-colegio de Tepotzotlán, en el estado de México, célebre recinto intelectual de los jesuitas mexicanos hasta el momento de su expulsión, en 1767. La memoria del periodo novohispano fue relegada a la periferia de la ciudad de México. Ya Octavio Paz había cuestionado el proceso histórico del museo que reunía a las elites intelectual y política en un mismo proyecto centralista y etnocentrista de legitimación de la supuesta identidad nacional. ¿Es posible una mirada social distinta de las imágenes icono-símbolo? La respuesta del poeta era radical. Había que ejercer sólo la crítica de las imágenes: la iconoclastia. Esta aseveración delinea,

desde mi punto de vista, el desafío de la futura museología mexicana.

La “crisis” del museo institucional en la década de los años setenta y ochenta pone de manifiesto, por otra parte, una crisis de los valores “cívicos” considerados por mucho tiempo como sagrados e intocables. Al respecto cabe destacar el trabajo de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, publicado en 1990, quien vino a concluir el ciclo desmitificador de las tradiciones inventadas. Para García Canclini, el museo constituye también un “sistema ritualizado de acción social”. A fines de los años ochenta calculaba que los museos de antropología e historia de México recibían anualmente casi siete millones de visitantes (con sólo 20% de extranjeros). En la actualidad estas cantidades se han triplicado incluyendo las zonas arqueológicas y de monumentos históricos.

I.4.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETIVISMO MUSEOGRÁFICO

Lo que sabemos acerca de la etapa fundadora del Museo Nacional de México, así como de las reflexiones museológicas que le acompañaron proviene de dos comunidades científicas situadas en temporalidades diferentes, bajo un mismo paradigma museológico. Primero tenemos a los precursores que pertenecen al periodo 1877-1924, y después tenemos a otra generación de autores, en el periodo 1979-2003, ocupada tanto del tema de los museos nacionales como del coleccionismo y la Museografía. En México, resulta pertinente distinguir entre “vieja” y “nueva” museología porque la tradición museológica mexicana se remonta desde comienzos del siglo

Un nuevo enfoque de la museología histórica, permite elucidar el espacio social del museo en los procedimientos discursivos que hacen visible, por una parte, la intencionalidad del acopio y conservación de colecciones y, por otra, las prácticas educativas y sociales con las que habilita a una serie homogénea de observadores de objetos museográficos.

I.4.2. MUSEOLÓGICAS

Esta perspectiva, el estudio histórico del museo se desarrolla en una triple dimensión: 1) como espacio productor de sentido; 2) como una transmisión (mediación) susceptible de comunicación interactiva; y 3) como una arena de

reproducciones hegemónicas de sociabilidades y reappropriaciones simbólicas de las memorias sociales. Por ejemplo, el sistema escolarizado utiliza al museo como una herramienta complementaria para la enseñanza del pasado.

Las primeras “versiones históricas” del Museo Nacional fueron publicadas en 1877, en el primer número de la revista *Anales del Museo Nacional*, en cuyo “prólogo” Gumesindo Mendoza invitaba a los estudiosos para apoyar la labor profesional del museo que dirigían en ese momento. Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez, ambos médicos y naturalistas que fungieron como directores del museo nacional durante los años 1876-1883 y 1883-1889, respectivamente, convencidos de que su principal utilidad consistía en guardar las colecciones y descifrar “los jeroglíficos”. La organización de las colecciones debía seguir “las reglas de un sano criterio” que revelara toda su importancia. El Museo y la revista *Anales* debían contribuir a la vulgarización de los conocimientos científicos.*

**Para enfoques funcionalistas sobre la “función educativa” de los museos de México, véase a Ma. Engracia Vallejo (coord.), Educación y museos, México, INAH, 2002, y Luisa Fernanda Rico, Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910), Barcelona y México, Ediciones Pomares, 2004. Estos trabajos presuponen periodizaciones lineales que ignoran el contexto de las discusiones museológicas recientes y tampoco reflexionan sobre la ritualización del espacio museístico.*

Gumesindo Mendoza, “Prólogo”, en Anales del Museo Nacional, México, Imp. Políglota de Carlos Ramiro, Tomo I, 1877, p. d. También véase Gumesindo Mendoza, “Informe presentado al Ministerio de Justicia”, en Anales del Museo Nacional, México, Imp. Políglota de Carlos Ramiro, Tomo I, 1877

A consecuencia del interés de los borbones por el estudio del pasado precolombino a fines del siglo XVIII. Para Sánchez, desde el hallazgo de los monolitos aztecas y su protección en la Universidad, en 1790, hasta 1877, hubo continuidad en la utilidad científica que representaba la conservación de los restos materiales del pasado antiguo de México, y en general sobre el origen del hombre americano. Poco después, en 1880, el periodista y escritor Manuel Rivera Cambas narra la historia del museo nacional otorgándole mayor importancia a la creación del Gabinete de Historia Natural de 1790, que lejos de ser un hecho fortuito como lo había sido el descubrimiento de la Piedra del

Sol y la Coatlicue, mostraba la emergencia de una observación museográfica moderna de la naturaleza.

Años después, en 1896, con motivo de la elaboración de una guía para visitantes del Museo, el ingeniero de minas e historiador Jesús Galindo y Villa, daba cuenta de la narrativa de las salas del museo que ofrecían la versión histórica dominante de la época.

Pasaron los años, siguieron publicándose guías y crónicas del museo, organizándose los catálogos de las colecciones e incrementándose sus acervos. Muchos años después, en plena guerra civil, el médico y rector de la flamante Universidad Nacional de México, Alfonso Pruneda (1913) y Jesús Galindo y Villa (1916) realizaron la primera reflexión museológica de México, según lo hemos planteado en otros estudios. Surge ahí la museología mexicana que construyó el lugar del museo-escuela para la formación de una cultura social. Galindo y Villa fue el primer autor latinoamericano en utilizar el concepto francés de “museología” aplicándolo no únicamente al ámbito de la conservación de colecciones, sino también a los propósitos educativos de los museos. Posteriormente, en 1922, Galindo y Villa publicó la primera historia del Museo Nacional. A Galindo y Villa (1867-1937) se le ha reconocido generalmente como periodista, historiador y maestro sobre diferentes disciplinas, pero nosotros hemos rescatado su trabajo como un genuino museólogo que toma de los museos europeos y norteamericanos ideas relacionadas con la formación de las colecciones museográficas y, sobre todo, del papel de los museos histórico-arqueológicos en la forja de una concepción científica y patriótica del pasado. Historiadores contemporáneos han rescatado el interés de Galindo y Villa por la historiografía y la teoría de la historia. Guillermo Zermeño nos ha hecho ver que al supuesto afrancesamiento intelectual de Galindo y Villa, interesado en la escuela metódica de Francia, hay que recuperarle también su tradición alemana. Dice Zermeño: “Galindo y Villa hace suya la escuela metódica en deuda con la alemana en el sentido de hacer del Método el núcleo de la ciencia, y de tratar a los hechos históricos, según la recomendación de Durkheim, como ‘cosas’”. Por lo tanto, la influencia de la sociología francesa sí resultó determinante sobre todo en lo que refiere al concepto de causalidad social y a la supresión de la subjetividad del investigador. De cualquier manera, la visión historiográfica de Galindo compartía las concepciones alemana y francesa de fines del siglo XIX adheridas a una visión progresista de la historia. La marcha del progreso se manifestaba como una acumulación de la investi-

gación científica, en un enfoque lineal de la historia, nutrido por el aporte de las denominadas ciencias auxiliares, como numismática, antropología, filología comparada, epigrafía, paleografía e inclusive diplomática. Para la escuela metódica, insistimos, no había tensión entre el objetivo científico y el objetivo nacional.

Por lo demás, Galindo y Villa va a sistematizar una primera museología mexicana cuyas bases fueron importantes para el mundo del “reencantamiento nacionalista”. Su objetivismo histórico metódico condujo a la conversión del museo en un escaparate de la patria imaginada. ¿Por qué el museo nacional tenía un carácter científico para Galindo y Villa? Porque “Colectar, clasificar metódicamente y conservar esos documentos para que sirvan también de enseñanza popular y de estudio al sabio, al erudito, son los fines principales de todos los Museos del mundo”. Para Galindo y Villa: “[...] es el museo la historia viviente: es la voz de las generaciones que fueron: retrata la civilización y el carácter de las presentes y recoge cuidadoso las reliquias de las venideras”.

Hacia 1922, el Museo Nacional cuenta con cinco departamentos: el de Antropología física y Antropometría, a cargo de Nicolás León, que recogía su antecedente de 1895; el de Etnografía aborígen, creado en 1910, con el nombre de Etnología, contaba con siete salones en los que resalta la exposición de “razas de cultura hispano náhuatl e hispano otomí. El Departamento de Etnografía colonial y contemporánea, creado en 1910, tiene “objetos seleccionados de entre los que se exhibían en distintos lugares del Museo y que tenían un carácter meramente de arte industrial .

El número total de objetos en exhibición es de unos 5,000”, distribuidos en cinco salas.

Este departamento se acompañaba de dos colecciones separadas: la colección Alcázar y la del Museo Nacional de Artillería. La primera había sido donada en 1917 por el acaudalado guanajuatense Ramón Alcázar.

En el Salón de Monolitos y en los salones de etnografía contemporánea e historia; el departamento de arqueología era el único que no había sufrido transformación alguna salvo la de compartir sus espacios con nuevas colecciones y ensanchar las propias.

En 1923, se publica la obra de José Montes de Oca cuya cualidad consiste en exponer la primera historia breve de los museos de México. Su concepción concibe también al museo con una doble vocación científica y didáctica, instructiva y educativa; erudita y popular. Para Montes de Oca, los museos mexicanos estaban rezagados con respecto a los museos de Francia, Inglaterra, Alemania o Estados Unidos, pero aún así tenían una gran originalidad depositada en sus valiosas colecciones arqueológicas o en sus edificios coloniales. El optimismo de Montes de Oca en la “ilustración en los grupos sociales de nuestro país” lo hace conjeturar sobre la mayor importancia que irán adquiriendo los museos de México: “en los cuales el pueblo adquiere conocimientos amplios por medios objetivos, la exposición técnica y la comparación lógica”

En 1924, con motivo del centenario de la fundación histórica del Museo, Luis Castillo Ledón, periodista e historiador y a la sazón director del Museo Nacional, desde 1916, publicará la ópera prima de la historiografía museológica hasta entonces conocida. Con base en los trabajos mencionados, Castillo Ledón construyó una versión más completa con aportaciones documentales relevantes.

Esta historia no agrega mucho a la periodización conocida pero da a conocer por primera vez los reglamentos internos del museo, diversas fotografías de sus departamentos y salones, planos de distribución de espacios y los decretos que dieron creación al museo. Los reglamentos que rigen objetivos, funciones y organización abarcan de 1826 a 1919. Para Castillo Ledón el museo mexicano “lo es de verdad: es nuestro, es mexicano”. Esta premisa sostiene a la política gubernamental de apoyo a la Museografía histórico-arqueológica y deja ver que entre 1825-1924 se construye un prolongado consenso en torno al museo como base de la identidad nacional. Ya entonces se solicita al gobierno mayor apoyo “para hacer una presentación digna de sus valiosísimas colecciones, y para realizar mejores trabajos de investigación y estudio”, pero sobre todo “que se le aloje en un edificio construido ex profeso”.

Castillo Ledón reconocía la herencia museográfica del gobierno de Porfirio Díaz principalmente durante los años de Justo Sierra como secretario de Instrucción Pública y Genaro García como director del Museo en 1907-1911. El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía era una institución nacional por excelencia “que como ninguna otra refleja el alma de la Patria”. Pero

al porfirismo intelectual y educativo también le debemos la formación de una cultura moderna del museo. Entre 1900 y 1910, la asistencia anual promedio al Museo Nacional fue alrededor de 250 mil visitantes, mientras que en provincia los museos proliferaron: “En 1893 había en el país 23 museos, que aumentaron a 38 en 1907”.⁴¹ Desde comienzos del siglo XX, la visita al museo se incorpora a la ruta de excursiones de los turistas norteamericanos por la ciudad de México y sus alrededores, como la Catedral Metropolitana, Chapultepec y Santa Anita, así como también Amecameca y Cuernavaca.

Después de 1925, no hubo más contribuciones a la historia de los museos y el término “museología” cayó en desuso. Será hasta 1979 cuando el arqueólogo Ignacio Bernal y exdirectivo del INAH retomará el tema de la investigación de los museos como parte de la historia institucional de México.

I.4.3. EL HISTORICISMO MUSEOLÓGICO

tampoco sin la expansión de las ciencias sociales de los años sesenta y setenta porque en ese lapso se consolidó la dualidad museo-templo y museo-ciencia. Según hemos visto, la praxis del nacionalismo museo- gráfico como representación imaginaria de los mexicanos institucionalizo la museopatria.

Con Bernal, la “vieja” museología introduce el historicismo metodológico. Para él, los museos conservan la arqueología cuya unión feliz con la Museografía sirve a la preservación del patrimonio de la nación. Objetos descontextualizados e interpretación patriótica nacionalista tejen un mismo referente de las cosas de la historia. Las prácticas recolectoras de objetos pertenecen al origen de la arqueología como ciencia y del museo público como custodio de la memoria. Bernal nos ofreció la tesis de que los museos nacionales de México permiten una reconstrucción de la arqueología de aquellos valores: “[...] la excavación y conservación de objetos en sus países de origen o su transporte a capitales conquistadas, ha tenido varios móviles: prestigio, demostración de glorias nacionales o dinásticas, coleccionismo o interés estético”. Para Bernal esta interrelación entre el entorno patriótico, las prácticas disciplinares y las ideologías de la visibilidad le otorgan a México su especificidad: Detrás de la objetividad científica está necesariamente un individuo, de donde resulta importante, por sutil que sea, distinguir los móviles del arqueólogo.

Para el extranjero —con brillantes excepciones— la arqueología de México resulta un trabajo académico que sólo implica una curiosidad intelectual. Para el mexicano es parte de su pasado y, por tanto, de su propia vida.

Bernal reconoce que los objetos “son interpretados de acuerdo con las ideas de cada época [...] Esa secuencia de filosofías produce cambios de interés aún en los objetos mismos”.

Desde la formación de la primera colección museográfica, hace casi 220 años (1783-1785, Real Academia de San Carlos; 1790, Museo de Historia Natural y 1825, Museo Nacional), hasta las cerca de 880 instituciones museísticas que hemos llegado a consolidar hoy en día en México.

I.4.4. LA IMAGEN POLÍTICA DEL MUSEO

Todo museo es político, tanto como institución, como por su contenido. Pero más que referirme a él como evocador de la historia triunfalista o como bandera cultural del gobernante en turno, quiero señalar la imagen política que proyecta y cómo incide dentro de la vida misma del museo.

Maximiliano de Habsburgo fue el primer gobernante en otorgarle al museo una función pública oficial y en considerarlo como parte sustantiva de la política de gobierno. No sólo lo dotó de un espacio fijo, definitivo e independiente, sino que también asistió junto con su esposa, la emperatriz Carlota, a su inauguración formal el 6 de julio de 1866, ni más ni menos que el día del cumpleaños del emperador. lo que sentó un precedente en la sociedad mexicana de incluir a estos centros como elemento clave de la política cultural.

En la época colonial, entre 1731 y 1734, se construyó la Real Casa de Moneda por el arquitecto español Juan Peinado. Hoy es el Museo Nacional de las Culturas. Manuel Rivera Cambas, México pintoresco, artístico y monumental, México 1974.

Para el centenario de la Independencia, Porfirio Díaz también echó mano del museo recorriendo con ‘gran pompa y circunstancia’ y junto con los miembros de su gabinete, las principales salas del museo. A partir de entonces se

acostumbra testimoniar estos eventos políticos, cargados de lo más representativo de nuestra cultura, a través de la tradicional ‘foto del recuerdo’ (actualmente videos y grabaciones digitales), convertida en la huella imborrable de la aceptación del museo como espacio idóneo para desarrollar diferentes actividades de Estado.

La estrecha relación entre grey política y museo se siguió acentuando a lo largo del siglo XX y de manera más contundente a partir de la creación de los museos de la generación del 64, impulsados por el entonces presidente Adolfo López Mateos.

En las últimas décadas, muchos gobernantes han repetido la práctica de inaugurar durante su mandato algún museo importante o por lo menos una magna exposición, y han convertido este acto en uno de los símbolos de su política cultural. Es más, el Museo Nacional de Antropología, como heredero de buena parte de la carga simbólica del antiguo Museo Nacional, recientemente se ha convertido, además, en una de las sedes predilectas para realizar actos políticos presididos por el jefe del Ejecutivo. La majestuosidad del edificio, la grandeza del pasado, el valor patrimonial de los objetos, la laicidad de los contenidos son los garantes esenciales que confirman a este museo, una y otra vez, como el espacio idóneo capaz de dar cabida a actividades y compromisos de diversa índole sin generar conflictos que fácilmente se presentarían en otros espacios. Si bien es cierto que el valor político ha impulsado la creación de muchos museos, no es menos veraz que en muchas ocasiones ha trastocado su organización interna, sobre todo en cuanto al nombramiento de sus dirigentes. Nuevamente la creencia prevaleciente de que en el museo ‘sólo hay cosas viejas’ y que no se necesitan actividades específicas ni personas especializadas para dirigirlo, se resiente en nuestro ámbito cultural, haciendo que el compadrazgo y los compromisos políticos y sociales todavía tengan mucho peso en el mundo de nuestros museos.

Para cambiar esta situación, los mismos trabajadores de museos debemos hacernos escuchar. De tiempo atrás se han organizado e impartido gran cantidad y variedad de cursos de capacitación al personal de museos para hacerlo más conocedor y más apto en las actividades que desempeña. Por otra parte, hay que reconocer que últimamente se ha dado una acelerada profesionalización de las actividades museísticas, que también debe conducir al nombra-

miento en los puestos claves de personas especializadas y con experiencia en cuestiones museográficas y culturales.

Nuestros museos tienen forma de manejarse seria y profesionalmente y, más que ‘designar a los cuates’ o ‘cumplir con los compromisos’ para su dirección, corresponde a las jóvenes generaciones con estudios y títulos que avalan su preparación, al igual que al personal con experiencia y capacitación, asumir los cargos de mayor responsabilidad.

I.4.4.1. NUEVOS DERROTEROS

Nuestros museos, además de motivo de orgullo, también son motivo de gran preocupación. No sólo los problemas propios de la conservación, investigación y exhibición son difíciles de manejar, sino también los laborales y sindicales que, aunados a los elevados costos de mantenimiento y la necesidad constante de modernizar las instalaciones para hacerlas más atractivas, dificultan con mucho su actualización.

El hecho es que no se trata de cambiar todo lo que hay, sino de aprovechar todo lo que tenemos; o, como dijera don Guillermo Bonfil Batalla, “más que cambiar de realidad, hay que cambiar la realidad.”

Día con día nos encontramos con el cuidador, el guía, el museógrafo, el curador que se enfrentan a problemas de trabajo reales que hay que superar. Por una parte, hay que respetar lo hecho hasta ahora según las áreas de especialidad y las instituciones existentes, pero también es necesario hacer cambios que garanticen a futuro la función social de los museos. Más que hacer cambios drásticos sugiero, como lo mencioné arriba, empezar por homogeneizar ciertos programas como el registro nacional de piezas, los servicios educativos, los museos comunitarios y los programas turísticos. Esto, por un lado, daría mucha luz sobre lo que realmente tenemos, cómo lo tenemos y cómo lo utilizamos para, seguidamente, definir estrategias y políticas a corto o mediano plazos que lleven a cambios estructurales o a convenios con otros sectores de la administración pública.

El patrimonio museístico es de todos y a todos corresponde cuidarlo. Encomendar estas tareas a una sola dependencia, como el INAH o el INBA es muy difícil, debido a los intereses creados y a que son organismos temáticamente

muy especializados. Por otro lado, la función primordial de ICOMMéxico (Comité Nacional Mexicano del Consejo Internacional de Museos dependiente de la UNESCO) es apoyar a las instituciones museísticas del país, función que ha desarrollado satisfactoriamente, pero su papel no es el de asumir posturas, ni medidas propias del Estado mexicano o sus instituciones.

Se necesita la colaboración de todas las partes y de un grupo interdisciplinario que trabaje exclusivamente en ello de manera independiente, pero que incida en todos los museos del país. Estoy segura de que nos llevaremos sorpresas muy agradables al descubrir y rescatar la creatividad que muchos mexicanos han aterrizado en nuestros museos. *Luisa Fernanda Rico Mansard / Museos mexicanos, usos y desusos p.*

Finalmente, para que desaparezca del imaginario colectivo la idea del museotemplo, el museobodega, el museomausoleo, es necesario que las museografías se adapten a las interpretaciones actuales de lo histórico, científico, artístico y social. Que sean temáticamente incluyentes, pero con miras a ser visitados por diferentes observadores. Ya no más triunfalismo sustentado en piezas sueltas y descontextualizadas; tampoco exclusivas reconstrucciones del pasado con objetos e imágenes para apoyar a los programas de enseñanza, sino espacios que vayan más allá: que tengan fundamentos pedagógicos; que muestren conceptos, procesos e ideas de la creatividad humana; que presenten a los héroes, pero que incluyan a los opositores y a la gente común; que presenten las grandes obras de arte al igual que las denominadas artesanías y el folclor, así como creaciones de jóvenes que buscan espacios para mostrar su obra; que presenten los avances científicos trascendentales, pero también aquellos esfuerzos de los hombres de ciencia que no vieron la luz con tanto esplendor. Que se atrevan a combinar lo estático con lo dinámico, lo real con lo virtual; en fin, que se atrevan a entrar al siglo XXI.

I.5 CLASIFICACIÓN DE LOS MUSEOS

En la actualidad podemos identificar perfectamente clasificación de museos como .antropología, historia, etnografía, arte, colecciones, ciencia. Cada uno de estos se divide en varias ramas.

TIPOS DE MUSEOS

- ETNOGRÁFICO ANTROPOLÓGICA/SOCIOLÓGICO
- SITIO
- DIDÁCTICO
- HISTORIA
- ARTE
- TEMÁTICO
- ECOMUSEO
- CIENCIA
- VIRTUAL

clasificación del ICOM

- La especialización del museo / museos y contenido.

Hay que puntualizar el termino museo y saber diferenciar museo de coleccionismo. Este ultimo hay que vincularlo al expolio, o guerra, situándose el inicio con el saqueo de Babilonia. Por tanto el botín de guerra es el antecedente del coleccionismo. _En cuanto a todo lo referente con el termino museo, ya se trató en el primer tema. _El término museo actual engloba: clasificación, ordenación, conservación, investigación, las colecciones y el propio edificio. Además de exigirse también restauración y deleite del publico. _Cuando se van generando los museos públicos en Europa, surgen en un momento en el que la noción de museo no estaba definida. Esto hizo que en muchas ocasiones se adoptaran medidas que no fueran coherentes. Estos defectos pasan por ejemplo por una excesiva concentración de obras, ausencia de medios didácticos, catálogos difíciles de entender por los visitantes, y a todo esto hay que sumar que el acceso al publico era bastante restringido (muy pocos días a la semana) Hay dos corrientes intelectuales que determinan dos posturas respecto al museo. Unos serán los defensores del museo, encabezados por Proust y Mararmé. Y los detractores del museo, encabezados por Quatre-

mère de Quincy. _Los defensores del museo lo veían como un espacio para el arte. _Los detractores, sin embargo, reniegan de él por que piensan que descontextualiza la obra de arte. Muchos artistas renegaron el colocar sus obras en museos. Además sostenían que los objetos expuestos interaccionaban unos con otros, de manera que se destruyen sus propiedades estéticas. Cuando hay demasiados objetos en una sala, unos destacan sobre otros. Esto es un defecto que ya es perceptible en el siglo XIX. _Hasta el siglo XX no se proporcionan las primeras definiciones del termino museo. _Cuando se crea el ICOM ya se reflexionó sobre una primera definición que surge en 1947: el museo es toda aquella institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, educación y deleite. _Esta definición se perfecciona en 1974: se matiza y señala que el museo es aquella institución permanente sin fines lucrativos al servicio de la sociedad; que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio educación y deleite testimonios del hombre y de su medio. _El propio ICOM impulsó una serie de centros: institutos de conservación y galerías de exposición dependientes de los archivos y bibliotecas. _Los lugares emblemáticos, jardines botánicos, monumentos...etc se consideran como verdaderos museos en si mismos. _Las tipologías museísticas surgen a partir de la ilustración, con esa necesidad de limitar y acotar. _Las primeras clasificaciones surgen a principios del siglo XIX por imperativos pedagógicos. El museo se ve como un instrumento de educación, de tal manera que se clasifica a los museos en dos categorías en función del contenido:

Museo de Ciencias.

Museo de Arte.

Después de la segunda Guerra Mundial, se organizan en su totalidad las tipologías fijando desde ese momento la clasificación de las colecciones conservadas. Surgen por tanto cinco grandes bloques:

Museos de Historia.

Museos de Arte.

Museos de Etnología.

Museos de Historia Natural.

Museos de Ciencia y Tecnología.

En esta época además el ICOM insiste en que los museos deben fomentar y mantener la creación, el desarrollo y la gestión profesional de todas esas categorías, divulgar y dar a conocer la naturaleza las funciones y el papel de cada

museo. El ICOM también les invita a cooperar entre ellos. En 1963 el ICOM completa esas categorías, generándose 12 grupos de museos que atendían al contenido, al carácter específico o cuantitativo y a la propiedad del museo. Luigi Salerno distingue entre: museos de antigua formación y los de nueva planta. Distinguiendo también entre museos documentales y los museos de arte. La corriente de Henri Rivière, establece dos tipos de tipologías:

Artísticos o Estéticos.

Históricos y Científicos.

Lewis establece tres tipologías:

Museos Generales.

Museos de Arte.

Museos de Historia.

Museos de Ciencia.

En España hay una serie de autores de los que hay que destacar a Juan Antonio Gaya Muñoz, plantea el análisis tipológico de los museos dividiéndolos en: históricos y científicos, generales, particulares y monográficos. Además entre ve también museos de arte moderno y contemporáneo, y también museos de varia especialización. Otra autora, Aurora León, determina tres tipologías museísticas: museos según la disciplina, según la desinfunción objetual (número de colecciones) y según la propiedad Beltrán Yoris propone tres clasificaciones atendiendo a extensión, contenido y administración.

Clasificación del ICOM.

- Este sistema atiende a la naturaleza de las colecciones agrupándolas en:
- Museos de Arte
- Museos de Historia Natural
- Museos de Endografía y Folclore
- Museos de Historia
- Museos de Ciencias y Técnicas
- Museos de Ciencias Sociales y Servicios Sociales
- Museos de Comercio y Comunicaciones

I.6. MUSEOS Y CONTENIDO

Se parte de las directrices emitidas por el ICOM. Comentaremos las diversas tipologías de museos en cuento al criterio de contenido.

Algunas definiciones sobre los museos son:

Museos de Arte.

El ICOM los define como aquellos cuyas colecciones están compuestas por objetos de valor estético y que han sido conformadas para mostrarlas en ese sentido.

Museos de Historia.

Estos abarcan una gran variedad. Van desde los que hablan de historia universal, historia de un país, de un región, de algún personaje o de algún hecho histórico importante.

Museos Etnográficos.

En estos museos se exponen colecciones que representan la vida cotidiana de los Pueblos.

Museos de Ciencias.

Estos se encargan de atesorar y difundir los hallazgos científicos de todos los tiempos. Este tipo de Museos son los más vivos si de veras se dedican a la ciencia ya que esta en constante enriquecimiento con el avance de los estudios científicos.

Por su construcción los museos también podrían ser reconocidos (no clasificados) por el lugar donde se encuentran o si fueron construidos para este fin específico.

Museo de Colecciones.

Estos se ocupan de organizar y difundir colecciones tan variadas, que tal vez sean estos, los museos más diversos. Las colecciones pueden ir desde algo muy simple y sin valor histórico aparente.

Museos Arqueológicos/Antropología.

Estos museos son construidos para albergar todos los hallazgos de las culturas antiguas de un país o una región.

Esta tipología estudia principalmente las antiguas civilizaciones a partir de los monumentos y testimonios materiales. Por tanto valorara e interpretara los objetos arqueológicos procedentes de excavaciones.

Las piezas arqueológicas se tienen como verdaderas piezas artísticas y por ello son colecciones susceptibles de entrar en todos estos museos. Poseen un especial atractivo por el público. Tienen un carácter polivalente, artístico, la naturaleza antropológica obliga a los conservadores a cuidar enormemente su presentación, instalación, iluminación e itinerario expositivo. Requiere romper la aridez, la austeridad en su presentación museográfica. Además hay que garantizar la seguridad de las piezas en el trazado museográfico. Es importante evaluar la conservación de las piezas, en ocasiones hay que reconstruir. Todos los materiales empleados en la restauración deben ser de fácil eliminación. Anteriormente el proyecto museográfico determinaba un programa polivalente para integrar colecciones de objetos culturales de procedencia y naturaleza diversa. Actualmente se exige una distribución en diversas secciones que deben evidenciar las especialidades y disciplinas específicas.

Museos de Bellas Artes/ Arte.

Estos Museos se especializan en cualquier disciplina artística que puede ir de la antigüedad hasta lo último en producción artística.

El hecho de dar categoría artística a las piezas, puede dársele a través de la calidad (explícita y implícita), del tiempo, de la crítica artística y la historia del arte. _Los museos de arte tradicionalmente exponen pintura, escultura, artes decorativas, aplicadas o industriales y también artes menores (antigüedades, folclore, etnográficas...), artes plásticas tradicionales y un amplio repertorio de nuevos procedimientos de expresión (videos, foto, comics...). El término de artes menores se tiende a abolir. _La historia del arte ya posee por si misma una división cronológica: clásica, medieval, moderna y contemporánea. Esta división ejerce una gran influencia sobre los trazados museográficos y determina también la fijación de tipologías museísticas. _Los museos de arte tienden a ceder objetos de la antigüedad clásica a los museos arqueológicos; también se ceden objetos a los museos medievales, a los modernos, a los de Bellas Artes y el arte plástico producido en el siglo XX se reserva a los museos contemporáneos. Hay una tendencia a especializarse cada vez más. Dentro de los Museos de Arte se pueden abrir museos relativos a otras artes (música, literatura...). Una de las características fundamentales del museo de arte se

refiere al modo de exhibición de las piezas. El objeto requiere un contacto lo más íntimo con el público. Uno de los factores más importantes a la hora de exponer es el estado de conservación de esas piezas, evaluando si es necesario la restauración. Otros problemas serían la atmósfera y la iluminación, hace unos años se tendía a hacer recorridos con una iluminación extrema, hoy en día se controla mucho más. La didáctica también influye a la hora de realizar el recorrido. Este debe ofrecer por sí mismo un discurso que facilite la adquisición de conocimientos. Además se debe huir de la teatralización.

La denominación conlleva una evidente generalización, por que en principio todos los museos de Bellas Artes podrían acoger todo tipo de artes plásticas. Sin embargo esta tipología se reserva a una parte del patrimonio artístico.

El problema surge a la hora de acordar los límites cronológicos de las colecciones y también la distinción entre museos arqueológicos y de bellas artes. Otro problema es a la hora de determinar si las colecciones son de un museo o de otro, lo cual se complica. Para los autores que abordan esto les resulta artificial y discriminatorio esta clasificación. Los museos americanos acogen así todo tipo de colecciones y periodos. El Museo de Bellas Artes queda reducido a la exposición de objetos de arte moderno básicamente. Viene a ser un museo de contenido general sobre todo cuando está en provincias o localidades, y debe aglutinar todo tipo de segmentos cronológicos y culturales. Se impone para el Museo de Bellas Artes esa distinción entre museos generales y los específicos (arte, historia o ciencia). La denominación de estos Museos de Bellas Artes no debe confundirse con los museos mixtos cuyos contenidos serían muy variados cuantitativamente. Y tampoco debe confundirse con los museos generales. Desde el punto de vista museográfico, su recorrido debe de estar dotado de gran calidad expositiva y de un planteamiento coherente de las obras. Tampoco puede eludirse el enfoque pedagógico. Cuando los museos de Bellas Artes tienen muchas secciones se impone la distribución de esos objetos por técnicas, escuelas, países,...etc.

Museo de sitio

Estos museos tienen, un único origen, que es el hallazgo de vestigios históricos en lugares específicos

Este tipo de museos existen en todo el mundo y siempre son construidos cerca del lugar del hallazgo o el mismo hallazgo, siendo un edificio puede albergar el propio museo, de ahí su nombre, pueden ser muy pequeños o enormes

según sea el tamaño del hallazgo

En estos Museos se exponen las piezas que son halladas en las excavaciones y recuperación de las ruinas, estas piezas al ser expuestas al medio ambiente empiezan a sufrir deterioros y obviamente no pueden ser exhibidas en el lugar donde fueron descubiertas, por lo tanto estas al ser recuperadas se limpian, se clasifican, se registran y en algunos casos se restauran después son almacenadas y en el momento que se crea el museo.

Museos Contemporáneos

Este tipo de museos suscita diversas controversias en función de la definición que se entiende como contemporáneo. Para la historiografía la edad contemporánea se inicia a partir de la revolución francesa, pero el concepto es a veces identificado con el término moderno y esto resulta ya más problemático. Lo que parece claro es que el término se asocia con lo actual. De tal manera los Museos de Arte Contemporáneo albergan una serie de creaciones realizadas en el siglo XX. En muchos museos se arranca el periodo contemporáneo a partir de Cézanne, Gauguin y Van Gogh.

La complejidad de los museos contemporáneos aumenta de dificultad cuando se aplican los conceptos de vanguardia o postmodernidad. Reclaman una serie de funciones museográficas y museológicas importantes, porque se trata de museos estructuralmente complejos. Uno de los retos que se presentan a los conservadores es la adquisición de los fondos, hay en ocasiones tensiones que se derivan del sustrato social. Se observa en estos museos numerosas crisis y replanteamientos en su estructura museográfica. Se producen sobre todo durante los periodos de guerra. La multiplicidad de las colecciones, siendo variadas, es muy frecuente. Actualmente tiene que admitir nuevas expresiones o productos de una sociedad de consumo (posters, carteles...). Además últimamente se adquieren obras de carácter interdisciplinar (videomontajes, performance, happening...). Otra complejidad obliga a estos museos a una constante revisión y planteamiento de esquemas y diseños. Son museos que requieren de una renovación constante. A pesar de ello tiene que ajustarse a todos los criterios artísticos y didácticos; y sujetos al presupuesto que suele ser escaso. Uno de los mayores problemas es conciliar el carácter dinámico del museo con la función conservadora y con la consagración patrimonial que requiere. Puede distinguirse entre museos de:

Consagración histórica! muestran obras del arte contemporáneo.

Representación cultural! auténticos templos que rinden culto al arte.

Estos últimos destacan por su espectacularidad, incluso algunos de ellos se ofrecen como hipermercados culturales. Para poder cumplir lo mejor posible el papel que tienen asignados presentan unas características:

Una arquitectura de nueva planta espectacular y sorprendente con un diseño peculiar.

Presentación de las obras extravagante.

Desde el punto de vista de la practica museográfica se ven sometidos a tensiones a la hora de elaborar los recorridos expositivos. Los artistas muchas veces exigen una única sala para una única obra, o no quieren estar expuestos junto a determinados artistas. Hay museos que prefieren readaptar edificios existentes, uno de ellos es el MANCO de Ginebra. El patronato de este museo pensó que era más útil reconvertir una vieja fabrica. Dispone de 40.000 m. de superficie, repartidos en 60 espacios distintos que permiten al público compenetrarse con múltiples propuestas.

Museos de Artes Decorativas

aquí se incluyen objetos de arte industrial o de artes aplicadas. Estas ultimas se denominan también artes decorativas.

El origen de estas artes se remonta a mediados del siglo XIX cuando la producción industrial generaba unos objetos que merecieron la atención del público. El primer museo se crea en Inglaterra y está vinculado a la exposición del Cristal Palace. La idea de crear este museo la impulsa el príncipe Alberto partiendo de esa exposición temporal celebrada en el Cristal Palace. Se construyó un edificio que albergó ese museo de manufacturas. Era la primera vez que se acogían las colecciones de los artesanos. Allí se expusieron obras de textil, metalística, maderas, cerámica..A ese museo lo siguió el de París y el de Lyon. El antecedente de estos museos franceses fue una exposición temporal de artes decorativas, con una buena propaganda que intentaba rehabilitar la industria francesa, dañada por la revolución francesa. William Morris encabeza en Inglaterra (1861) el movimiento de las Arts and Crafts. Los artesanos se quedaban sin trabajo al aparecer las maquinas. William niega las maquinas reivindicando el trabajo manual. Esta sociedad de las Arts and Crafts pervive en la actualidad, y en 1988 adoptó una actitud menos radical. El trazada museo-gráfico debe de poner en manifiesto su relación con la época que lo crearon

y cualquier museo de este tipo tiene que tener muy en cuenta el contexto sociológico y estético.

- Museos generales especializados, monográficos y mixtos..

Cualquier tipo de clasificación siempre resulta problemática en arreglo a que incluso los museos generales por muy amplias que sean sus colecciones son de algún modo especializados:

Por su origen.

Por el gusto del fundador del museo.

Por el país en el que está especializado.

Presentando diferencias entre ellos:

Distintas composición de sus objetos y colecciones.

La cuantificación conceptual.

El perfil de estas colecciones.

El carácter mas o menos restringido de los museos.

Los museos generales. Se crearon en el S XVIII y XIX y proceden generalmente del coleccionismo privado. Presentan un espíritu fuertemente enciclopédico aunque partiendo de esas bases generales algunas colecciones se fueron especializando. Se suele asociar con frecuencia el museo general con el museo nacional porque estos museos nacionales se ven obligados a una creciente especialización. También están obligados a un enfoque mas didáctico sobre todo se ven obligados a resaltar las obras desde diversas disciplinas tradicionales. La mayor parte de los museos generales fueron creados para cumplir una misión global tanto en las regiones como en las localidades determinadas y eso sería la de promover el conocimiento de los habitantes de esas regiones y áreas concretas. Este interés se constata en los museos de los países del Este, Australia, Nueva Zelanda. Estos museos generales han fijado un objetivo casi fundamental que es el de servir de interpretes de la historia natural y humana de esas localidades. Principales problemas que se derivan de los costos materiales que requieren esos distintos especialistas, conservadores y los costos que se derivan de rentabilizar. Museo especializado. Profundizan en una parte la determinada del patrimonio cultural, a través de una selección de temas, técnicas y procedimientos. Fundamentalmente hoy día cuando se hace un museo se tiende a que sea especializado. Trazado museológico y museográfico, se vuelca en sus colecciones hacia el público didactizando lo mas posible las piezas y promoviendo la investigación universitaria. Dentro de los museos

especializados están los monográficos. Se dedican especialmente a determinados aspectos del arte, la historia u otras manifestaciones culturales. Los temas pueden ser muy variados y engloban diversos campos, materias etc.

También existen museos mixtos, Luis Alonso Fernández lo define como una combinación de un museo general y otro especializado. Generalmente los mixtos de arte suelen dedicar espacios diversos a la explicitación de movimientos, tendencias, técnicas y estilos. Las ciudades museo. Museos al aire libre, museos jardines, reservas y parques naturales. Se tiene la noción que estos museos deben tratarse como la misma definición que los museos específicos.

Museos al aire libre.

Han sido creados para mostrar objetos dentro de un contexto natural y libre, puede ser un recinto urbano, un jardín, un parque o un lugar histórico determinado. La constitución de espacios libres presenta problemas museológicos y museográficos, principalmente de custodia, se necesitan guardas de seguridad además deben estar comunicados. Este tipo de museo al aire libre tiene que acompañar la función conservadora del patrimonio dentro de recintos amplios, verdaderas ciudades museo con libre exhibición y eso resulta muy problemático. En muchos casos han sido proclamadas patrimonio mundial por la UNESCO, generan problemas de vigilancia y de conservación. Se gozan de ejemplos en el área mediterránea. Hoy día el patrimonio natural también se integra dentro de este concepto de ciudad museo. Generalmente este patrimonio cultural tiende a catalogarse y estudiarse más.

Museos de historia.

El nombre propone una perspectiva cronológica enorme. Los museos de historia son difíciles de definir y catalogar tipológicamente, sobre todo porque documentan cronológicamente procesos temporales muy extensos. Además el museo de historia por sí mismo requiere muchas veces de objetos artísticos y científicos para completar sus exposiciones, por eso mismo, según la UNESCO, en la categoría de museos de historia se comprenden también los museos al aire libre, los museos nacionales y los museos de arqueología, se trata de una cronología amplia. Para Luis Alonso Fernández, todas las disciplinas concurren de alguna manera en el campo de la historia, esto hace que esta categoría de museos se amplíe enormemente en función de esas disciplinas. Por si fuera poco hay una serie de museos como los del folclore, etnológicos,

que entrarían en competencia con los museos de historia.

Hay que señalar que los museos históricos se refieren a la exposición de bienes ideológicos y a cuantos acontecimientos han afectado a través del tiempo, hechos materiales, narrativos, discursivos, cambios sociales. La historia escrita solo constituye una pequeña parte de la humana, por lo tanto todos estos museos presentan un segmento corto en muchas ocasiones. En función del presupuesto estético y del gusto de cada museólogo se dará cuenta y se estructurará una visión histórica del museo, en función de ese museólogo particular o personal. El origen de estos museos de historia se rastrea fundamentalmente en los gabinetes de retratos y en las galerías de batallas famosas. La mayor parte de los museos históricos vigentes actualmente intentan mostrar la historia de su país, de una región, de una comunidad etc. Muchos de los conservadores de los museos de historia suelen utilizar para dar cuenta de sus contenidos, reconstrucciones, gráficas, planimetrías etc. Este tipo de medios que didactizan la exposición histórica facilitan al público la interpretación de los diversos segmentos históricos incluso se utilizan medios audiovisuales para transferir documentos, mapas etc. Estos museos históricos incluyen material antiguo, documentos, actas etc. Los museos yacimientos, son museos que se abren a pie de una determinada excavación. Hay museos monumento y de carácter conmemorativo vinculados a lo militar, batallas, museos militares navales etc, dentro de la categoría de museos históricos de manera especializada. Destaca sobre todo la acumulación de objetos heterogéneos, muy contrastados, máquinas de guerra, planimetría. Destacan por ser museos muy especializados. Su variante y sus antecedentes más destacados fueron las grandes armerías, luego se pasó a los museos del ejército. Se dividen en varias secciones, intentan manifestar el proceso histórico militar y la actividad bélica de un país. Fundamentalmente los museos militares presentan un gran auge después de la primera Guerra Mundial, (sobre todo en Francia).

Museos de etnología, antropología y artes populares.

Luis Alonso Fernández los agrupa conjuntamente, aunque también podrían abordarse desde una clasificación independiente sobre todo porque la denominación de sus disciplinas pueden variar. Hay museos que anteponen el interés cultural al cronológico en la presentación de las obras y porque se dedican esencialmente al estudio de culturas y de elementos culturales preindustriales o culturas pertenecientes a un pasado más o menos reciente. Los museos de

folclore por ejemplo, pueden asimilarse fácilmente a los llamados museos de arte tradicionales y costumbres populares. El origen proviene de los museos etnográficos y antropológicos, tienen un precedente en los gabinetes de curiosidades del S XVI y XVII. Los museos etnográficos se hicieron populares en las nuevas naciones de África y Oceanía, se utilizan como instrumento de cohesión y unidad entre los grupos tribales. Generalmente nuestros museos etnológicos tienden a compartir los bienes etnográficos con otras disciplinas. Resultan muy interesantes los museos etnográficos que derivan de nuestro pasado colonial porque en un momento dado, casi todas las metrópolis colonizadoras se sintieron fuertemente interesadas en fundar estos museos para que fueran verdaderas ventanas abiertas a un mundo lejano y desconocido del gran público. La etnología comenzó siendo una disciplina que surgió del interés de diversas personas dispuestas a estudiar como vivían los pueblos de las primeras sociedades antropológicas. Los primeros museos comenzaron siendo una verdadera exhibición heterogénea de artefactos que hacían referencia a esa cultura. Esta disciplina de la etnología y exhibición de colecciones generó la creación de sociedades que surgen a partir de la segunda mitad del S XIX. Desde el punto de vista museográfico estos museos etnológicos de folclore, ofrecen muchas posibilidades a la hora de abordar los recorridos expositivos que permiten la recreación de ambientes (yares, cocinas), generan una gran espectacularidad del público, interesa desde al mas erudito a la gente mas sencilla. Desde el punto de vista del origen de estos museos podemos hablar del caso de Hazelius que desarrolló en 1872 el primer museo de la vida y la costumbre tradicionales de Suecia. A partir de aquí, surgen todo este tipo de museos en Alemania, Suiza, Francia. Se pueden distinguir en estos museos dos tipos: Los especializados en la etnografía exterior. Los dedicados a la etnografía nacional.

Museos de ciencias naturales.

Implica a las grandes multinacionales (presentan al público artefactos donde dejan el sello de su publicidad). Generalmente se clasifican como museos de ciencia, aquellos que atienden tanto las ciencias de la naturaleza como las exactas y los que abordan la perspectiva de la ciencia y técnica. Se excluyen los de historia de la ciencia y de la tecnología por considerarse propiamente históricos. Los museos de ciencias naturales son los pioneros dentro de las ciencias naturales y son estos los que mas atractivos resultan al público, plan-

teado en arreglo a los recorridos espectaculares. Los primeros museos que se crearon fueron el museo de historia natural de París que surgió a finales del S XVIII y también hay una sección del Museo Británico de Londres dedicada a recoger muestras de historia natural y otros ejemplos en EE.UU. Su evolución sucede sobre todo después de la segunda Guerra Mundial, es a partir de este momento cuando el público despierta y visita estos museos. Hoy día vienen a ser el paradigma del gran museo en cuanto a la programación, presentación y diseño. Son una propuesta complementaria para los escolares. Tienen una financiación complementaria debido a las multinacionales. Dentro de los museos científicos destacan los que tienen que ver con las técnicas industriales que son representativas de la Revolución Industrial, se suelen conceder preferencias a las de astrología, física etc. Generalmente su objetivo fundamental sería el de mostrar la evolución general de las últimas innovaciones aparecidas en el campo de las ciencias y de la técnica. Uno de los cometidos sería conservar el patrimonio científico técnico y proporcionar al visitante medios adecuados para comprender la evolución y el desarrollo de nuestra civilización industrial.

Hay muchos museos en el mundo que nos podrían contar su propia historia, como los museos más importantes y antiguos del mundo ya sea por la historia del edificio en el que se albergan, por ejemplo, el Museo Del Louvre que el solo edificio tiene una historia extraordinaria, desde su arquitectura hasta los hechos históricos ocurridos dentro de sus muros. O historias como la del Museo Antropología e Historia de la ciudad de México, que primero estuvo en el edificio de la Antigua Casa de Moneda del centro histórico desde el año de 1865 y se llamo Museo Público De Historia Natural, Arqueología e Historia, en 1909 cambio su nombre al de Museo Nacional De Arqueología, Historia y Etnográfica y en 1964 se traslado al imponente edificio en Chapultepec que hoy todos conocemos.

También hay casos excepcionales en los museos más modernos como es el caso del Guggenheim, de Nueva York que por su propia construcción y diseño resultó una pieza de arte en si.

Cabe mencionar que en muchos casos los diferentes tipos de museos se combinan para abordar varios temas en un solo recinto.

Hay que aclarar que el concepto de museo toma en el edificio museístico: El museo y su entorno. El proyecto arquitectónico.

- .Áreas funcionales y de servicios.
- .La iluminación y la climatización.
- .Sistemas de seguridad.
- .Diseño.
- .Accesibilidad.

1.7. FENÓMENOS SOBRE LA MUSEOLOGÍA

Museo espectáculo

El alejar el museo de un concepto donde el museo sirve como almacén de colecciones sacralizadas por la patina del tiempo, es el gran justificante para permitir que la estructura del museo se vea modificada.

Aclarando que el museo dependiente del estado tiene su propio funcionamiento burocrático y donde no es redituable al estado la manutención de un museo salvo sea para resguardar conceptos como identidad así como los museos de carácter antropológico.

O tener dónde conservar la cultura como un apéndice del estado para justificar un presupuesto asignado para tal rubro.

Pero es indudable que como se conceptualiza el museo actualmente ha tenido que abrir sus puertas a la inversión privada, el permitir este tipo de financiamiento.

Ha cambiado el concepto del museo para convertirlo en el museo espectáculo, que será aprovechado en las exposiciones permanentes y temporales para una explotación a nivel comercial en una forma de merchandising.

El concepto de merchandising en un museo es rentable porque mediante el concepto de souvenir se hacen ganancias que pueden ser utilizadas para los gastos generados en el museo.

Obviamente si un museo genera recursos sus finanzas se tendrán que reflejar en las mejoras de la infraestructura de este y sus servicios a los visitantes.

En cuanto al área de Museografía es donde mejor se puede reflejar este beneficio puesto que se asigna mayor presupuesto a los montajes para los materiales requeridos por el guión museográfico.

Otro de los aspectos donde se hacen visibles las mejoras económicas en un museo es en el departamento de servicios educativos donde se generan las extrategias lúdico-didácticas.

Otra de las consecuencias del museo espectáculo es que puede o se debe

financiar es el departamento de difusión cultural que de este dependerá la estrategia publicitaria para la difusión de la exposición en curso, a mayor publicidad en diferentes medios impresos, electrónico, digitales, mayor éxito de la exposición y mayor afluencia .

Pero en este punto es donde el sentido original del museo como prioridad de hacer una difusión de la cultura en la sociedad cambia el sentido por la afluencia del público por el movilizad solo por la influencia de los medios y la espectacularidad creada por la publicidad entorno al objeto cultural creando una especie de morbo o necesidad creada de estar en el evento como parte de un cliché necesario para las consciencias donde se ven reconfortadas por el hecho de cumplir con este hecho social.

Queda como secundario el hecho de la educación por parte del museo y el generador y resguardo de cultura quedan relegados.

Pero estas son las apuestas que hace un museo al caer en la tentación del museo espectáculo.

Museo sucursal

El museo como fenómeno cultural se entiende como una institución activa dentro de la sociedad, ya sea como difusor de la cultura o como atractivo cultural turístico y generador de divisas.

Ha causado otras consecuencias socio-culturales como producto del entorno del consumismo, no solamente derivado por el sistema capitalista si no por la necesidad de volvernos consumidores de imágenes, devoradores de lo visual. Pero el ser un devorador visual no nos hace precisamente unos consumidores de cultura.

Debido a esta necesidad de imágenes que tenemos se valida una nueva propuesta en la museología que es el museo como un servicio de cadenas para el consumidor de imágenes que son los museos que cuentan con sucursales el caso mas representativo de esta tendencia es el museo Guggenhaime.

En sus distintas ubicaciones:

el Guggenhaime de Chicago, Guggenhaime de Bilbao, el Guggenhaime de Nueva York. Es de llamar la atención el caso el museo Guggenhaime de Bilbao, puesto que la Ciudad de Bilbao se reactivó economicamente gracias a la presencia del museo, en dicha ciudad convirtió a esta en un atractivo de turismo cultural. Debido al éxito de esta modalidad de museos el museo de Louvre, está

desarrollando algo similar si bien sabemos que el museo de Louvre se encuentra en París y es uno de los atractivos turístico-culturales con los que se cuenta en Europa. Ahora el Louvre está apostando por un museo del Louvre en la Ciudad de Lion, Francia, esperando tener los mismos resultados que el museo Guggenheim de Bilbao.

Con el pretexto de poder mostrar toda su colección y descentralizar la cultura Francesa, obviamente también por consecuencia en esta fenomenología de museos se desarrolla la gestión cultural contemplando al museo como una inversión cultural económica altamente redituable.

En México. Guadalajara se plantea un Guggenhamen como parte de la modernización del estado y descentralizar la cultura mexicana en cuanto a los recintos culturales importantes que en su mayoría se encuentran en la ciudad de México que no se llegó a realizar por cuestiones de La fundación Solomon R. Guggenheim informó la cancelación del museo que construiría en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, debido a que concentrará sus esfuerzos en el proyecto que actualmente desarrolla en Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos, y en los museos que ya tiene en operación..

Museo postmoderno

Dentro de este ambiente de análisis sociológico por parte de investigadores, sociólogos analistas donde se puede citar a Lipoveski y su era del Vacío, o al Maestro García Canclini hablando sobre globalizar la cultura y preguntas como todos tenemos cultura pero quién puede desarrollarla, o se cuestiona sobre las llamadas industrias culturales y hacia donde van.

Estas incógnitas y planteamientos nos llevan a pensar y actuar sobre los museos como una realidad donde aterrizaran todos estos cuestionamientos.

Los artistas dentro de la posmodernidad hablando de su obra pero alejándose de ella, culminando la obra pero lo menos importa es el resultado como obra terminada si no lo que importara es el proceso creativo de esta.

El planteamiento a seguir es cómo mostrar este planteamiento posmoderno cultural en las instituciones como los museos.

Cómo en este proceso cultural mostrar todas sus consecuencias dinámica y semántica, o acaso es que la semántica visual es la que nos explicará el cómo apreciar la cultura en cualquier índole ya sea artística-cultural .antropológica-sociológica e identitaria cuando los nacionalismos tienden a desaparecer.

¿El museo será solo una especie de baúl de recuerdos.
o una nueva caja de pandora?.

Museo virtual.

El museo virtual se desarrolla gracias a la tecnología como software de 3d y multimedia lo cual permite tener visitas virtuales por medio de la internet.

Debido a esto el usuario puede conocer diferentes servicios con los que cuenta el museo como apreciar las colecciones del museo, las exposiciones tanto permanentes como temporales, e inclusive exposiciones en línea sólo para la internet.

También se puede acceder a los servicios educativos y de investigación.

Es importante señalar que para el museo virtual es fundamental una atractiva interface sencilla donde al usuario le sea sencilla la navegación.

La interactividad es la acción que puede desempeñar el usuario donde este decide la vista y actividades a realizar, en la que se tiene una participación activa y no solamente contemplativa.

Dentro de esta interactividad se consideran elementos como la multimedia para que el visitante tenga una experiencia vivencial y sensorial que es ese el objetivo de una visita virtual.

Museo ambulante

Los llamados museos ambulantes son un residuo de alguna manera del museo espectáculo solo que este recurso del museo cae mas en la fenomenología social donde por moda y por presión social se asiste a este museo ambulante donde se ofrece al espectador la experiencia de visitar una exposición temporal aunque tiene mucho el carácter de itinerante.

Este museo tiene características específicas como la intervención del espacio museográfico en un entorno ajeno a este donde la estructura será con materiales que soporten la intemperie y reguarden la colección o los objetos expuestos en este lugar.

El museo como recurso turístico

El turismo se está convirtiendo en piedra angular de todas las economías nacionales lo que obliga al diseño e impulso de verdaderas políticas de Estado en la materia.

A esto hay que agregar que la fuerte globalización económica y cultural de nuestros días también provoca el rescate, la preservación y la difusión de los distintos patrimonios como algo propio, original, único, útil para reforzar los lazos de identidad y para 'presumirlo' a los otros.

En este aspecto, los museos son un eslabón más, y de gran importancia, de la cadena de atractivos por conocer y que hay que usar con mayor provecho. Para ello, se requiere integrarlos de manera formal dentro de los programas turísticos nacionales. No sólo agregar su visita a los programas establecidos, como son: Centros de Playa, Corazón de México, Mar de Cortés Barrancas del Cobre, Ruta de los Dioses, Tesoros Coloniales del Centro de México, Mundo Maya y Programa de las Fronteras sino darles un lugar por sí mismos y de manera independiente, además de incluirlos dentro de proyectos de turismo cultural.

Si bien en los últimos años se ha realizado un loable esfuerzo por incluir la información museística en los programas turísticos mencionados, también es importante aprovechar la gran variedad de museos existentes para crear verdaderas rutas turísticas especializadas, tanto para el turismo doméstico como el internacional. Por ejemplo: Ruta de la Independencia, Ruta de los Héroeos, Museos Comunitarios, etc. Combinar las diferentes categorías museísticas con los distintos tipos de turismo, más que crear problemas, podría enriquecer la vida de nuestros museos. *Luisa Fernanda Rico Mansard, Museos mexicanos, usos y desusos. p. 44*

La musealización

Este concepto de musealización nace como una necesidad de preservar lugares donde sucedieron hechos históricos o significativos para la memoria de un pueblo o hallazgo cultural o social.

El musealizar un espacio tiene como función preservar la memoria de una manera permanente para lo cual se vale de conceptos como la de crear atmósferas remitiendo al suceso o al hecho.

En ocasiones para lograr esta atmósfera se monta una museografía bastante parecida a lo escenográfico para hacer una reconstrucción del lugar, aunque otro concepto es la ambientación que le da un carácter más romántico poético, que se idealiza el concepto que será representado.

Para lograr esta musealización entran técnicas museográficas como la

iluminación, la ambientación, la aromatización del lugar, todo esto para remitirnos al contexto original de lo representado.

2. LA MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

2.1. LA ESTRUCTURA QUE SOPORTA LA FUNCIÓN DE UN MUSEO

Gestión cultural (Director).

Área de Curaduría (Investigación).

Área de Servicios Educativos (Didáctico).

Área de Museografía (Embalaje, Montaje, Equipo técnico, Guión Museográfico).

Seguro de Obra (Administración).

Restauración (Conservación y prevención).

Área de diseño (Comunicación).

Difusión Cultural (Comunicación).

2.1.1. GESTIÓN CULTURAL. GESTIÓN Y ORGANIZACIÓN DEL MUSEO

Un museo es un ente complejo (edificio, colecciones...etc) por lo que se vienen imponiendo, a la hora de gestionar, técnicas específicas del mundo empresarial. De este modo muchos directores planifican el museo como una empresa, que exige una definición de objetivos y elección de medios que permita llevar a cabo dichos objetivos. La organización se plantea a partir de la determinación de las competencias y de las responsabilidades de cada profesional contratado. Gran parte de la planificación del museo la desempeña el capital humano; el personal que suele arbitrar sobre la base de un equipo interdisciplinar (pedagogos, sociólogos...etc). La dirección del museo tiene a su cargo la coordinación de todas las funciones y actividades y controla la institución museal. El primer objetivo del museo es proteger y conservar estas colecciones en beneficio del servicio público. De tal modo se baraja una pregunta a la hora de nombrar un director; ¿debe ser un conservador profesional que se ocupe de ello? o ¿debe ser un buen gestor empresarial?. Hoy prima más la buena gestión de los recursos económicos, incrementándolos. También se valora en el director la buena planificación y el aprovechamiento de los recursos materiales y humanos. El reglamento de museos de titularidad estatal y pública en que se especifican funciones que los museos deben desempeñar. Pasando

por la conservación, catalogación, restauración, exhibición de las colecciones, investigación, organización de exposiciones temporales, creación de catálogos y publicaciones así como la didáctica.

Las técnicas de gestión que el reglamento nombra las divide en tres áreas de actuación sobre las que el director controla en cada una:

Conservación e investigación.

Administración

Gestión cultural

En la gestión cultural de un museo es fundamental entender la estructura que compone el funcionamiento de este.

Dentro de la estructura del museo administrativo se invierte el presupuesto asignado en las áreas como:

Área de Curaduría (Investigación).

Área de Servicios Educativos (Didáctico).

Área de Museografía (Embalaje, Montaje, Equipo técnico, Guión Museográfico).

Seguro de Obra (Administración).

Adquisición de colecciones.

Restauración (Conservación y prevención).

Área de diseño (Comunicación).

Difusión Cultural (Comunicación).

Productos culturales.

Industrias culturales.

Conceptps tomadps del libro: Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos

Andrés Gutiérrez Usillos

Con todas estas áreas que necesitan recursos financieros parece que no es rentable un museo y mucho menos para los museos que son dependientes del estado donde la gestión cultural es casi nula o está en una etapa muy primaria donde no se alcanza a comprender la importancia de la gestión cultural que si no se hace adecuadamente se cae en un museo avejentado y queda atrás en los conceptos de museología y no cubren las necesidades que se les requieren. Si un museo no es rentable para el estado entonces como hacerlo rentable, aquí encontramos un problema administrativo por parte de los museos del estado.

En una partida presupuestal asignada por el estado se tiene contemplado a la

cultura que esto conlleva a los museos, centros culturales, están dentro del rubro de Desarrollo Social Cultural y Deportivo.

Esto es una gran deficiencia para la cultura puesto que como se asigna este presupuesto para este rubro y este mismo se tiene que dividir entre estas diferentes actividades por lo cual pareciera comprensible que se prefiera asignar la mayoría de estos recursos al desarrollo social y en segundo termino a lo deportivo por lo cual queda en ultima instancia y desdeñada la cultura. Que se traduce en museos, centros culturales, bibliotecas, que todos estos espacios pueden ser musealizables para desarrollar un proyecto museográfico.

La gestión cultural en México es un campo que está entrando en una profesionalización, pues en el intervienen en su mayoría los llamados trabajadores culturales dentro del ámbito museístico.

2.1.2. ADQUISICIÓN

Dependiendo del tipo de museo las piezas u obras nuevas, son adquiridas por diversos medios, en el caso de los museos de ciencia, arqueológicos o etnográficos las piezas llegan al museo por el trabajo de campo de sus especialistas. En la formación de otro tipo de colecciones se adquieren piezas o colecciones completas a través de legados o donaciones. Otra forma de adquirir piezas es a través de la compra.

Una vez adquiridas las piezas, empieza el proceso de registro de estas, Se les da un número, se hace un dibujo o es fotografiada, si es posible se le dan referencias bibliográficas, se registra las condiciones de la pieza en el momento de adquirirla, dimensiones, fuente y fecha de adquisición.

En la actualidad todos estos datos se asientan en una base de datos (computadoras). Esto agiliza el almacenamiento y utilización de la información del catálogo.

Se hará el seguimiento de una pieza, desde su adquisición hasta su montaje. Cada participante decidirá que pieza se les ocurre adquirir y qué camino recorrerá al museo según sus propias características y cual será el modo más adecuado para su montaje, iluminación y protección.

Que se dividirán entre lo que marca la Museología.

Se refiere al museo como receptor de cultura ya que este es depositario de

diferentes ámbitos culturales que tiene una semántica que es eso su valor comunicativo en la cultura es lo que hay que preservar ya sea su discurso artístico, tecnológico, científico aunque hay que aclarar que esto requiere un grupo de trabajadores de la cultura como:

Curadores, Investigadores, Museógrafos, Diseñadores, Promotores culturales, Comisarios, Artistas.

Claro está que la actividad de cada actor está condicionada por su función ya sea esta en los diferentes campos de la museología como son el de la investigación, creativo, administrativo, gestor.

Es importante señalar también que mediante la gestión cultural también exige la profesionalización del medio cultural.

La profesionalización de la cultura también atañe a los artistas al hacerlos consientes de su profesionalización y con esto no estamos interviniendo en el ámbito académico si no en el campo profesional de trabajo de los artistas, pues en algunas ocasiones los artistas viven con la idea romántica del arte.

El hacer conciencia que tanto artistas académicos , como artistas autodidactas tengan un desarrollo profesional mediante conceptos de:

- Carpetas profesionales de trabajo.
- Cursos de actualización teórica estética.
- Encuentros de retroalimentación y foros de discusión y análisis del arte tanto a nivel técnico como teórico.
- La realidad del artista con su entorno y su compromiso social con el arte y la sociedad.
- Cuestiones legales y administrativas conforme al arte y los artistas.
- El manejo de una difusión cultural.
- Las gestiones para hacerse de recursos.
Mediante la iniciativa privada o pública.

- El manejo del llamado merchandising.

Como generador de recursos para volver una exposición autosuficiente que para el museo cause auto generados.

- Los museos y espacios culturales tendrían que servir para sus colecciones no solo en los rubros de conservación, restauración, y prevención de cualquier daño a la obra de arte u objeto estético.

También tendría que ser punto importante para investigadores desde la trinchera del museo no sólo conservar la cultura si no generarla expresada en publicaciones.

Todos estos conceptos son algunos a considerar para ir hacia una profesionalización de la cultura.

Claro está que esto queda dentro del marco de la Museología puesto que la Gestión Cultural también atañe a otras artes con diferentes necesidades.

2.1.3. PRODUCTOS CULTURALES

Los productos culturales en los museos se han vuelto indispensables ya sea como forma de autogenerados que reditúan alguna ganancia hacia el museo por su venta en las distintas aplicaciones que se pueden generar con las imágenes u objetos de la exposición, ya sean estos lápices, camisetas, papelería, rompecabezas, tazas, libros, catálogos, etc.

Esto es una consecuencia que se expresa de diferentes maneras en distintos ámbitos del museo.

El museo del estado donde por algunas reglas normativas no se tendría que buscar ningún lucro o beneficio particular. Si no por el contrario si se obtiene algún beneficio de estos productos tendría que reflejarse en mejoras dentro la estructura del museo pero hay que aclarar que esta condición está cambiando porque ahora los museos del estado tienen participación de empresas privadas que sin duda no tiene un carácter de un mecenas si no de sacar beneficio de los bienes culturales del estado de una manera que les sea redituable económicamente su participación. Esto en algunas ocasiones resulta en una afortunada relación pero obviamente de esto depende de un aprendizaje mutuo sobre gestión cultural.

Esto requiere de una revisión sobre la estructura organizacional de los museos

del estado donde se ven limitados por normatividad y reglas administrativas. La contraparte los museos privados.

Les es más fácil relativamente explotar una exposición de una manera comercial pues cuentan con los recursos económicos para solventar los gastos que requiere una exposición. y recuperar los gastos de esta y sacar provecho por medio de la mercadotecnia y la publicidad.

O aun tener salas completas dentro del museo con una participación activa o pasiva. Este fenómeno de la participación de la industria privada convirtiendo a los museos y sus contenidos culturales en una industria cultural como se les ha llamado existen diferentes ejemplos unos podrían ser: los museos que nos hablen acerca de un proceso de producción como museos de la cerveza museos del pan etc., donde la exhibición se limita en algunos casos de trasladar la factory al espacio museístico donde la Museografía tan solo es un representamen de un proceso.

2.1.4. INDUSTRIAS CULTURALES

Otra característica de los productos culturales es que se han desarrollado empresas dedicadas al montaje de exposiciones donde pueden intervenir en áreas como:

Investigación

Curaduría

Museografía

Montaje

Multimedia

Animación 2d y 3d

Otras industrias culturales la explotación de los bienes culturales como un producto cultural, ya sea como audiovisuales o productos multimedia que pueden ser consumido como espectáculo.

¿Como se genera un museo o exposición?

Estos se generan a través de la necesidad o inquietud por dar a conocer o difundir algún hallazgo importante, la historia de una época, obras de arte, algún personaje o personajes sobresalientes, historia, ciencia, alguna colección en particular y hasta algo extraordinario, raro o divertido.

Cada museo o exposición tiene su propio origen y sus propias características.

Estudiar los planteamientos de la museología para comprender las áreas que

intervienen en un museo y sus funciones específicas y como intervienen en el desarrollo de un montaje de exposición

Investigadores. Estos son los especialistas que se encargan de estudiar cada pieza del museo, lo ubican en la historia y cultura o se encargan de ubicar estas piezas en su época y las conceptualizan, su labor nunca termina, además, otra parte de su trabajo es hacer investigación para las exposiciones temporales.

2.1.5. CURADURÍA

Este término es usado en los museos para englobar la actividad de documentar, conservar e investigar, la persona que desarrolla esta actividad es conocida como curador.

Curador. Es el que se encarga de escoger y decide que objetos serán expuestos, es el que le da sentido y coherencia a las exposiciones, debe saber el cómo, el por qué y qué debe mostrar de cada objeto.

Esta actividad se refiere al desarrollo teórico-crítico de las exposiciones, esto es, que le da sentido y coherencia a las exposiciones a través de su organización, ordenamiento, desarrollo de textos conocidos como cédulas, que van desde cédulas generales, cédulas temáticas, cédulas específicas y cédulas de pie de foto o de objeto.

El curador, apoyado por especialistas, decide qué piezas serán exhibidas, en qué orden y cuáles deberán ocupar los espacios de mayor importancia en las exhibiciones. Para tomar estas decisiones el curador deberá hacer una investigación exhaustiva y empaparse con toda la información posible para cada tema de las exposiciones que estén a su cargo.

Esta actividad ha tomado en la actualidad, gran importancia. Por esta razón las personas que quieran desarrollar esta actividad, deberán prepararse arduamente ya que este es un cargo de gran responsabilidad y compromiso.

Comisario. Este se encarga de revisar con gran cuidado cada pieza que entre o sale del museo. Ya sean, las piezas de una exposición o alguna pieza que se preste a otra institución por el motivo que fuese.

Restauradores. Se encargan de mantener las piezas del museo en las mejores condiciones y supervisan la manera óptima de exhibirlas al público sin que sufran daño ni deterioro por la humedad, exceso de luz etc.

2.2. LA MUSEOGRAFÍA Y EL LENGUAJE DE LOS OBJETOS DE ACUERDO A SU DISCURSO AMPARADO EN AGENTES EXTERNOS

Museografía: la actividad que le da forma a las exposiciones, las diseña, agrupa y coordina a los profesionales y técnicos que intervendrán en la realización de las exposiciones, la persona que desempeña esta labor se le conoce como museógrafo.

La coordinación de la actividad museográfica es todo un proceso que requiere un orden muy estricto, en el que se siguen un número de pasos determinados que no pueden ser eludidos ni estar incompletos sin que afecten la calidad y seriedad del producto final (la exposición) estos pasos son los siguientes.

1. Guión científico. (Temático)

Consiste en desarrollo temático e interactivo de los elementos de soporte documental que propongan los asesores, que sean asignados por el museo, este documento será elaborado por los científicos y en algunos casos con la intervención del director del museo, el curador y el museógrafo.

2. Esquema de zonificación.

Esta es una herramienta que sirve para dividir y privilegiar áreas dándoles mayor o menor porcentaje y define criterios de recorridos, todo esto es de manera abstracta ya que este esquema no es un plano arquitectónico.

3. Guión museográfico.

Herramienta que establece de acuerdo al guión científico, el orden, la agrupación y la secuencia de los temas, subtemas, unidades de exhibición y refiere a éstas, las colecciones y los medios complementarios que serán utilizados: Bidimensionales (gráficas, cédulas, fotografías, ilustraciones, murales, mapas, etc.), tridimensionales (maquetas, dioramas, ambientaciones, reproducciones, etc.), así como los medios tecnológicos que se requieren (sistemas de consulta multimedia, audio, video, etc.)

4. Ante proyecto arquitectónico.

Este contiene la distribución de las exposiciones permanentes en los espacios asignados para esta en el plan maestro (guión museográfico) y la definición de los recorridos de visita con base en el estudio de la organización y características espaciales del edificio, en la conformación de las exposiciones y en la ordenación establecida por los guiones museográficos, así como la articulación de sus secuencias temáticas, mediante circulaciones lógicas y claras que faciliten la orientación del público y le permitan diversas opciones de recorrido de acuerdo a sus intereses.

5. Proyecto ejecutivo

Este contiene planos de plantas, cortes alzados, generales, y de detalle, así como catálogo de conceptos correspondientes que contendrán los proyectos de adecuación de las áreas destinadas a las exposiciones, incluyendo entre otros:

Especificaciones y acabados, en caso necesario habilitación de estructura museográfica, diseños de mamparas, vitrinas, bases y diseñar los recorridos museográficos; diseños de falsos plafones en relación con los sistemas de acondicionamiento de aire y de alumbrado museográfico; diseños de muros divisorios para alojar y registrar los equipos eléctricos y de climatización, así como para integrar vitrinas y otros elementos museográficos; soluciones para minimizar el impacto de los dispositivos de inyección y retorno del aire acondicionado y de otras instalaciones técnicas; los diseños de espacios de transiciones entre patios y salas de exposición para controlar las condiciones interiores de temperatura y humedad relativa.

Cabe aclarar que todas estas herramientas van sufriendo cambios durante el desarrollo del proyecto, tanto en la fase de planeación, como en el desarrollo del anteproyecto y el desarrollo museográfico.

Características que deberá llevar el diseño de nuestros espacios museográficos. El diseño de estos espacios deberán ser innovadores, dinámicos, flexibles, lúdicos, y permanentemente cambiantes, debe haber individualidad en su conjunto pero equilibradas en el todo, con soluciones espectaculares y eficientes usos de los espacios pero sobre todo claras en el mensaje.

2.2.1. EL MUSEÓGRAFO

Es el especialista que se encarga de planear diseñar y realizar las exposiciones.

Actividad del museógrafo.

Como ya dijimos antes la labor del museógrafo es diseñar las exposiciones pero su labor principal es coordinar todos los equipos que participan en la realización de cualquier exposición. Desde que se genera la idea para hacer una exposición, él junto con el director del museo y el curador, se reúnen con los especialistas para crear el guión científico, el siguiente paso es elaborar el guión museográfico, en el que se apoya en el curador, estos decidirán que piezas y en que orden se exhibirán. En el guión se pondrán todos los elementos que compondrán una exposición, esta es labor exclusiva del museógrafo. Él contará con un equipo de dibujantes arquitectónicos y en algunos casos diseñadores industriales, para diseñar recorridos, espacios y mobiliario museográfico. Estos diseños se discutirán con el director y curador, una vez aprobados se pasa a la adecuación y realización de mobiliario museográfico, esta labor será coordinada por el equipo del museógrafo o el mismo y se contratara o se echará mano del personal especializado para realizar cada elemento que contendrá la exposición, una vez mas el museógrafo coordinará a cada equipo.

La Museografía actual no solo cambia en el aspecto teórico (semiológico) o histórico-sociológico-artístico.

En cuanto al objeto a exhibir a partir de los objetos considerados dentro de una relación de obra que ya ha sido curada por medio del guión museológico curatorial.

Se desarrollará el guión museográfico donde dispondremos de la colocación de la obra dentro del espacio para la Museografía ya sea este un museo, centro cultural, galería, tomando en cuenta las características físicas de cada lugar y conceptuales.

Pero independiente a estos conceptos o espacios llega un momento que hay que traducir toda esta teoría en el montaje.

2.2.2. EL MONTAJE

El montaje habrá que mirarlo desde dos puntos de vista:

El primero montaje como una consideración compositiva que se puede jugar con esta con ritmos visuales, cromáticos, modulares. temáticos. cronológicas.

El segundo punto de vista del montaje técnico será el punto culminante de todo el trabajo pues será la exhibición de la obra y su relación con el publico. Pero sin duda el poder hacer un montaje de exposición requiere investigación de materiales y su comportamiento ante las condiciones ambientales del espacio ya sea en interior o exterior.

Si la exposición es permanente, temporal o itinerante. porque dada las características de esta también dependerá el tipo de material que se utilice o se proponga.

El montaje también se verá afectado por el presupuesto asignado a la producción museográfica y con los recursos que se cuente.

Entre los recursos puede ser personal técnico, equipo de montaje, y equipo tecnológico.

Dentro de este último rubro tendremos que contar con qué manejo de software se cuenta para la producción de multimedia.

Materiales de montaje museográfico

Es fundamental para el museógrafo tener conocimiento y estar siempre pendiente tanto de materiales como de tecnologías.

Por ejemplo los materiales que son mas recurrentes en los montajes son vidrio, acrílico, trovicel, papel, policarbonato.

Así nos podemos dar cuenta que un material puede sustituir a otro con unas características parecidas, esto se toma en cuenta porque la mayoría de las veces debido a los presupuestos se compra un material alternativo para abaratar costos dando el mismo resultado aparentemente.

El conocer características de materiales nos ayuda a conocer el soporte densidad, si son corrosivos o si contiene algún ácido o aislante, etc., son puntos importantes para que la pieza a exhibir y el espacio de exhibición se adecuen

para no maltratar a los objetos o los perjudiquen en su manera física o estructural, así el museógrafo no solo se preocupa por la exhibición y el mensaje curatorial si no por una parte de la museología que es la restauración, y en la restauración una parte primordial es la prevención.

Recursos técnicos museográficos

2.2.3. RELACIÓN INTERDISCIPLINARIA

Debido al carácter de las exposiciones y montajes que son de un carácter plural, cada exposición tiene diferentes requerimientos y presenta diferentes tipos de problemas y soluciones.

Debido a esto, la Museografía se vuelve multidisciplinaria por lo que el museógrafo se ve en la necesidad de recurrir a profesionales en diferentes áreas como pueden ser la ingeniería, la mecatronica, el diseño industrial, y cada una de estas áreas pueden ser explotadas en el ámbito museográfico para lo cual el museografo tiene que ser el eje rector del montaje de acuerdo al guión museográfico.

Es importante mencionar que en el trabajo del museografo tiene que saber delegar el trabajo en sus colaboradores para una buena relación interdisciplinaria. Estas ocuparán los principales espacios de los museos, en ellas se trataran los temas fundamentales del museo y tratarán cada tema de manera extensa. La disposición de estas será establecida por la relación temática y por los materiales que se exhiban. Siempre se deberá procurar que el público tenga las mejores condiciones para apreciar, disfrutar y asimilar los significados de las exposiciones.

Las exhibiciones se harán con elementos museográficos, cádulas, gráficos diversos, soportes, bases, vitrinas, capelos, plataformas, mobiliario e iluminación. Organizados de manera que las visitas sigan secuencias lineales o en recorridos combinados, esto es que la visita sea realizada según el gusto, interés o conveniencia de cada visitante o grupo.

Cada elemento que componga una exposición deberá estar dispuesto de manera que permita el desplazamiento cómodo de los grupos de visitantes e individuos y permita la fácil contemplación de los materiales exhibidos sin interferencias durante el tiempo que el visitante lo decida.

Deberá tratarse que parte de los materiales museográficos sean de carácter

renovable, esto para prevenir la adquisición de piezas, el intercambio de piezas o por renovación de áreas.

Se deberá prestar especial atención a las visitas de minusválidos. Debemos contemplar la instalación de rampas, pasamanos, mobiliario e instalaciones especiales, textos y mandos manipulables en niveles accesibles, escritura Braille, audioguías, etc.

Requerimientos para la instalación museografica. Son instalaciones que comprenderán armaduras fijas, como puentes, hamacas, pasos de gato, necesarias para sostener conductos de líneas y conexiones de corrientes y la colocación y anclaje de equipos de iluminación y electrónicos. A partir de estas instalaciones se colocarán los elementos museográficos, plafones falsos, pendones, mamparas y otros recursos de exhibición.

En el caso de los museos de ciencia las exhibiciones requieren de instalaciones especiales como, salidas de aire (no aire acondicionado) tomas de gas, agua, desagües, conexiones para equipo de computación, etc.

Deberá tratarse que parte de los materiales museográficos sean de carácter renovable, esto para prevenir la adquisición de piezas, el intercambio de piezas por renovación de áreas.

2.2.4. RECURSOS DIGITALES MUSEOGRÁFICOS

Multimedia.

La multimedia se ha vuelto fundamental en la Museografía actual ya que por este medio se producen recursos como audio visuales, páginas web (museo virtual), interactivos.

Audiovisuales

Como apoyo a la Museografía y parte del soporte de la exposición ya sea esta de una manera complementaria de información sobre el guión curatorial o de una manera ludica-didáctica .

Páginas web.

Las páginas web son de gran utilidad puesto que han dado la posibilidad de servir de diferentes maneras ya sean estas como una web meramente informativa sobre el museo, servicios y exposiciones; o como museos virtuales donde el usuario puede recorrer las salas de exposición y conocer el museo. La página web puede dar al usuario la posibilidad de navegar de una manera de interface o interactiva y de esta manera completar una experiencia en lo que se llamaría un museo virtual donde obviamente el guión museístico curatorial se ve beneficiado porque se puede poner toda la información sobre los objetos que conforman la exposición y la investigación.

Interactivos.

Los interactivos son un buen apoyo como parte de la exposición puesto que acercan al usuario por medio de la interactividad a la información, donde se puede reunir todo lo expuesto, por la multimedia conteniendo audio, videos, juegos, cederario, fotografía.

Otro punto a favor de los interactivos es su carácter de reproducción masiva lo cual al museo desde una perspectiva administrativa causa autogenerados y logra ingresos al museo mediante su venta.

2.3. TIPO DE EXPOSICIONES

Exposición permanente.

La exposición permanente es aquella que le da su carácter al museo y se define por la colección que se exhiba y tenga bajo su resguardo y preservación el museo.

Exposición temporal

Las características de las salas destinadas para exposiciones temporales deberán mantener las mismas características de las salas de exposición permanente, tal vez no en tamaño y altura.

Este tipo de exposiciones no deben guardar necesariamente coherencia con la temática del museo. Como ya mencionamos estas exposiciones, son lo que le da un plus a cualquier museo, estas mantienen el interés del público y lo hacen visitarlo con frecuencia.

La duración de cada exposición temporal varía y va desde un mes hasta máximo un año esto según la naturaleza o importancia de cada una de ellas. Estas se han vuelto tan importantes que hay recintos que se dedican únicamente a la presentación de exposiciones temporales y carecen de exposiciones permanentes, como es el caso del Antiguo Colegio de San Ildefonso, Centro Histórico D. F. o La Casa España también en el Centro Histórico de la Ciudad de México y el Museo del Chopo de la UNAM.

También están las exposiciones monumentales que se presentan en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en el Museo Franz Mayer, en el Museo Nacional de Arte, en el Museo de San Carlos, el Museo Nacional de Culturas Populares, entre otros.

Exposiciones Itinerantes

Este tipo de exposiciones, en algunos casos pueden ser las mismas que las temporales, lo que les da su particularidad es su carácter de viajar, su tamaño puede variar desde una exposición muy pequeña y fácil de transportar hasta las grandes exposiciones que viajan por todo el mundo.

Este tipo de exposición, cuando se diseña para este fin, debe guardar determinadas características: fácil manejo, desde su empaque hasta el montaje, el diseño del mobiliario museográfico, deberá ser ligero y de preferencia modular o desarmable, se deberá pensar que el personal de montaje sea el mínimo o inclusive que cualquier persona con el mínimo de instrucciones, pueda montarla. Además los materiales deberán ser muy resistentes para que mantengan su calidad a través del tiempo que se mantengan en movimiento.

En general las exposiciones itinerantes no deberán requerir de instalaciones especiales ya que por su carácter viajero las puede llevar a sedes sin condiciones adecuadas. El fin específico de estas exposiciones es acercar los museos a las comunidades más lejana.

3. SEMÁNTICA DE LOS OBJETOS

En nuestra cultura, a la que comúnmente se califica de cultura técnica; quisiera situar estas reflexiones en el marco de una investigación que se lleva a cabo actualmente en muchos países bajo el nombre de semiología o ciencia de los signos. La semiología, o como se la denomina en inglés, la semiótica, fue postulada hace ya cincuenta años por el gran lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure, quien había previsto que un día la lingüística no sería más que una parte de una ciencia, mucho más general, de los signos, a la que llamaba precisamente «semiología». Pero este proyecto semiológico ha recibido desde hace varios años una gran actualidad, una nueva fuerza, porque otras ciencias, otras disciplinas anexas, se han desarrollado considerablemente, en particular la teoría de la información, la lingüística estructural, la lógica formal y ciertas investigaciones de la antropología; todas estas investigaciones han coincidido para poner en primer plano la preocupación por una disciplina semiológica que estudiaría de qué manera los hombres dan sentido a las cosas.

Hasta el presente, una ciencia ha estudiado de qué manera los hombres dan sentido a los sonidos articulados: es la lingüística. Pero, ¿cómo dan sentido los hombres a las cosas que no son sonidos? Esta exploración es la que tienen aún que hacer los investigadores. Si todavía no se han dado pasos decisivos.

Es, por consiguiente, dentro del cuadro general de una investigación semiológica, acerca de la manera en que los objetos pueden significar en el mundo contemporáneo. La palabra “significar”; no hay que confundir “significar” y “comunicar”: significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.

El objeto es alguna cosa, definición que no nos enseña nada, a menos que intentemos ver cuáles son las connotaciones de la palabra “objeto”. Por mi parte, vería dos grandes grupos de connotaciones: un primer grupo constituido por lo que llamaría las connotaciones existenciales del objeto. El objeto, muy pronto, adquiere ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que es inhumana y que se obstina en existir, un poco como el hombre; dentro de esta perspectiva hay muchos desarrollos, muchos tratamientos literarios del objeto; Comúnmente definimos el objeto como “una cosa que sirve para alguna cosa”. El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función.

La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto.

Por consiguiente, no hay ningún objeto que escape al sentido. ¿Cuándo se produce esta especie de semantización del objeto? ¿Cuándo comienza la semantización del objeto? Estaría tentado a responder que esto se produce desde el momento en que el objeto es producido y consumido por una sociedad de hombres, desde que es fabricado, normalizado.

Como todo signo, el objeto se encuentra en la encrucijada de dos coordenadas, de dos definiciones. La primera de las coordenadas es la que yo llamaría una coordenada simbólica: todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un significante, el objeto tiene por lo menos un significado.

En este contexto entiendo por comunicación museográfica el proceso en el que el visitante tiene siempre la última palabra y cuya experiencia de visita recorrido y evaluación personal merecen algo más que una reducción descriptiva dejando de lado en los procesos de interpretación por medio de los cuales el visitante interpreta experiencia de una manera particular en un momento concreto

Por su parte la especificidad de la experiencia museográfica hasta ahora ha sido un tema aplazado un campo minado de preguntas peligrosas cargadas de un contenido necesariamente político pues lleva en última instancia a la pregunta final ¿De dónde surge la iniciativa de todo proyecto museográfico? y la respuesta es casi siempre la misma de un proyecto de legitimación institucional cuyo resultado siempre serán por lo tanto irrelevantes en función de su intensión regional la autocelebración institucional en la justificación de la propia existencia ante los ojos de la misma instancia productora nunca desde la perspectiva de las condiciones las necesidades y la experiencia del público. El objetivo de una investigación sobre la naturaleza de la comunicación museográfica a lo que se ha llamado el discurso museográfico es estudiar los elementos las estrategias los recursos que comparte con aquellos que lo dis-

tinguen de otros medios de comunicación como el cine, la novela, el teatro, el cuento y la televisión, para estudiar y reconocer la especificidad de la comunicación museográfica se parte del supuesto de que el visitante en el proceso de comunicación es el elemento central de todo discurso museográfico. Este supuesto se opone a la práctica de la Museografía contemporánea en la que el visitante es sólo un elemento que existe intuitivamente propositivamente o estadísticamente.

El estudio de la comunicación museográfica y su especificidad lleva a proponer el diseño de dos modelos un modelo para la reconstrucción de la experiencia del visitante elementos para el análisis de la experiencia museográfica y un modelo para la interpretación de esta misma experiencia elementos paradigmáticos de la comunicación museográfica.

En otras palabras estos modelos de análisis de la comunicación museográfica a los que por comodidad podrían llamarse modelo de análisis sintagmático o narrativo y modelo de análisis paradigmático permite reconstruir o simular por adelantado la experiencia del visitante en particular el modelo narrativo es un modelo de simulación de la experiencia que permite la evaluación de la misma experiencia de visita desde la perspectiva del visitante, por su parte el modelo paradigmático permite interpretar esta misma experiencia desde la perspectiva de los objetivos del equipo de diseño y producción del proyecto museográfico y permite relacionar esta perspectiva con el contexto museográfico y cultural más amplio al que pertenece el visitante.

Por otra parte el término narrativa es utilizado aquí para hacer referencia a estrategias de reconstrucción de la experiencia de visita a un espacio museográfico que respeta el orden secuencial en el tiempo y el espacio que el visitante necesariamente debe construir al realizar su visita utiliza el término narrativa por ser el más integral y complejo y por que la naturaleza misma del experiencia humana exige a hacer referencia a la secuencialidad propia de toda narrativa *cfr. J.F. Lyotard*

El visitante de un museo lo mismo que el científico que cree en un método de conocimiento interpreta su experiencia a partir de los parámetros que le ofrece la comunidad interpretativa a la que pertenece circunstancialmente o de aquella cuyos referentes pone en juego casi involuntariamente en el momento de la interpretación

El estudio de los procesos de comunicación social es en la actualidad una de

las áreas de mayor interés en el campo de las ciencias sociales y las humanidades por una parte el estudio de los procesos de comunicación ha recibido la influencia de los estudios sobre la recepción cultural apoyados en el reconocimiento de que el receptor de los productos culturales no es un mero consumidor pasivo sino un productor de significación, *Eco U. 1991*

3.1. EL MUSEO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

El museo es un espacio del exceso, en el museo se acumula y exhibe el exceso social de la información se aprovecha el exceso personal del tiempo se exhiben objetos cuya existencia es excesiva en términos utilitarios y se aprovecha un exceso social de espacio dedicado a una actividad informativa y recreativa. El museo requiere nuestra presencia física para existir nos trasladamos hasta el espacio museográfico ubicado en un lugar especial diferente dejando ordinario y decidimos sumergirnos en su propuesta.

En ese sentido el museo también pone al visitante en contacto con un sentido del tiempo diferente al ordinario:

El museo pertenece a un espacio temporal al margen del ritmo familiar y contiene en su interior objetos alejados funciones acostumbradas o más aún el museo pone al visitante en contacto con seres vivos a los que nos falta todo signo de vida para decirlo en otros términos el museo nos recuerda a la muerte pues contiene objetos inertes la historia congelada los utensilios separados de toda función práctica los personajes de cera, los animales disecados al ponernos en contacto con la idea de la muerte la experiencia museográfica es similar a una experiencia religiosa, en el museo entramos en contacto con lo sagrado, lo otro, lo especial *Arth, M., 1979*

Entrada al laberinto.

El elemento mas importante en todo espacio museográfico es el visitante. Hacia él va orientado o debería estarlo el esfuerzo de planeación, diseño, producción y evaluación que acompaña a todo proyecto museográfico. Mas aún sin su presencia es un espacio virtual que no tiene razón de ser.

...el museo es la casa de los objetos del hombre hechos ayer.

Un objeto puede decir mucho si se le sabe interrogar.

El objeto y su importancia para la Museografía (J.F.Villaseñor)

Los hombres reconocerán que el objeto y sujeto se casan y se transforman mutuamente en el acto de conocimiento que de buen o mal grado el hombre encuentra y se contempla en todo lo que ve.

El hombre desde que se reconoce a sí mismo como tal, prefigura en su mente abstracciones que en forma de conceptos más o menos complejos intentan explicar lo efímero y a la vez trascendente de su propia existencia.

Muchos estudios tratan de precisar como el desarrollo del pensamiento han tratado de explicar la idea del tiempo como resultado de observarse a sí mismo, sujeto a una flecha temporal y espacial, que resalta en el campo de los hechos la existencia de un antes y un después esto es, un pasado y un futuro.

Desde el principio del desarrollo complejo del pensamiento humano, se encuentran claras referencias a la tremenda preocupación por los procesos de la vida que en el pasado y el futuro generaban y lo siguen haciendo en lo íntimo del pensamiento del hombre, tanto así que almacenando y atesorando aquellos objetos que le aseguraban una cierta explicación de sí mismo en lo particular pero también en lo general en cuanto cultura. Esta necesidad de identificarse dentro de una línea de desarrollo le otorgaba seguridad al reconocerse dentro de procesos trascendentes, y no en términos perennes.

Todo ello nos lleva a reconocer valores extremadamente importantes en aquellos objetos o cosas que configuran nuestro pasado. En estos términos la misma historia del hombre podría plantearse a la luz de la historia misma de los objetos.

Desde el mismo principio del desarrollo complejo del pensamiento humano, se encuentran claras referencias a la tremenda preocupación por los procesos de la vida que el pasado y el futuro generan, y lo siguen haciendo en lo íntimo del pensamiento del hombre.

Tanto así que fue almacenando y atesorando aquellos objetos que le asegura-

ban cierta explicación de sí mismo de lo particular, pero también en lo general en cuanto a cultura.

Esta necesidad de identificarse dentro de una línea de desarrollo le otorgaba seguridad al reconocerse dentro de estos procesos trascendentes, y no en términos perennes.

Todo ello nos lleva a reconocer valores extremadamente importantes en aquellos objetos o cosas que configuran nuestro pasado. En estos términos, la misma historia del hombre podría plantearse a la luz de la historia misma de los objetos.

En un momento dado surgen espacios privilegiados donde se colocan al principio objetos sagrados o rituales y después en un plano menos sacralizados objetos comunes, como herramientas usadas en un pasado más o menos lejano. Estos lugares dieron origen a los museos que en la actualidad destacan como centros depositarios de "alta cultura".

3.2. LAS EXPOSICIONES COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

Generalmente, una exhibición es un medio de comunicación, es un soporte multimedia (con muchos medios) a través del cual se intenta transmitir una información, aunque generalmente en un principio el museo se creó como resultado de un patrimonio cultural -producto de la actividad de los coleccionistas de objetos-, es innegable que aun en estos inicios existía un mensaje objetivo o latente que se transmitía o que el visitante intuía. De entonces a la fecha han variado la función y la lectura de un museo o exhibición.

Los objetos siguen siendo importantes, pero son solo un elemento más de todo el conjunto de recursos de significación que el visitante habrá de interpretar.

Las exposiciones como un medio de comunicación visual tienen características propias que las distinguen de otros medios, entre ellas están:

El mensaje de una exposición será por el conjunto de significaciones de varios elementos como son: el espacio arquitectónico, los aportes tridimensionales, los objetos, la iluminación, los elementos gráficos de información poseedores

de dos lenguajes inherentes (el cónico y el textual) y el propiamente literario y los elementos audiovisuales.

Los elementos de divulgación de apoyo como son folletos, carteles, libros, guías, anuncios y elementos promocionales se suman al conjunto de significaciones y complementan el discurso museográfico.

Generalmente la conformación de este complejo sistema de significaciones si está realizada por un equipo interdisciplinario, el resultado de este trabajo tendrá una vigencia de varios meses como mínimo, hasta una secuencia de años que puede ser indefinida.

En un exposición existe una narrativa secuencial en donde las intenciones de los emisores puede estar implícita o explícita en ambos casos la lectura se puede dar a partir de una contemplación colectiva o individual pero siempre es una actividad socializada.

Las exhibiciones son creadas para algún destinatario específico por lo que es muy importante el papel que este desempeña en la interpretación y comprensión del discurso, dentro de la planeación museográfica se debe prever su participación.

La visita a una exposición se da generalmente en el tiempo libre del espectador implica la participación total de su capacidad perceptiva ver, oír, tocar, en algunos casos oler y gustar exige el espectador una respuesta activa desde el mero acto de desplazarse hasta el sitio de la exposición y de caminar dentro de ella hasta la creación de su propia interpretación narrativa de la experiencia de la visita.

3.2.1. INTENCIONES DEL DISCURSO

El discurso museográfico es un discurso retórico en donde se formula un todo enunciativo, simultáneamente se prevé la expectativa de recepción del destinatario. Entendemos la formulación del discurso museográfico como la interacción ente la puesta en escena museográfica creada por el productor y la lectura interpretativa de esta por parte del espectador. Es una relación dialéctica y complementaria: no existe la una sin la otra.

Dentro de las intenciones a la que se denomina comúnmente estética. La cual es utilizada para generar infinidad de significaciones. En este caso, el espectador construye su propia experiencia, independiente de la significación que el equipo de planeación museográfica le confiere a una exposición.

Otra dimensión. En la que el discurso a comunicar tiene un significado unívoco (monosémico). El equipo de planeación en estos casos se plantea transmitir Un mensaje claramente definido. En estos casos se habla de exposiciones didácticas.

Concepción de la significación de los mensajes visuales de una exposición.

Inherente al trabajo de producción de sentido se encuentra, por parte del productor, la selección y utilización de la imagen y del texto: sistemas de signos que conviven estrechamente en los mensajes visuales de las exposiciones y / o museos.

Desde el punto de vista estructural
Conviene que los diseñadores tomen en cuenta:

Las relaciones que los signos guardan con la realidad significada.
(signos en relación a objetos). Semántica.

Las relaciones de los signos en los productos visuales.
(signos en relación a signos). Sintaxis

Las relaciones de los signos con sus perceptores o lectores.
(signos en relación con el perceptor). Pragmática

La importancia del espectador

El espectador es quien finalmente configura su experiencia a partir de la interpretación personal que realiza del discurso que se le presenta en la exposición. Cada visitante por lo tanto produce una lectura diferente, la que dependerá de su propia historia personal, de las expectativas que se le presentan dentro de la narrativa del discurso de la exposición e incluso de su estado de ánimo.

Concepción general de la comunicación visual

El mensaje de una exposición se da por el conjunto de significaciones de varios elementos, como son el espacio arquitectónico, los soportes tridimensionales, la iluminación, los objetos exhibidos y los elementos gráficos de información. En esta etapa de la conceptualización general de la comunicación se visualizarán a nivel perceptual todos los elementos que estarán presentes en la exposición, si se definirá lo siguiente:

Características del espacio museográfico.

Características generales de los elementos de exhibición, tanto en lo que se refiere a los objetos, como sus soportes y exhibidores.

Los medios de comunicación que intervendrá como parte inherente a la exposición.

Los criterios generales de la producción de la imagen gráfica.

Elementos compositivos: forma, color, tipografía, materiales, etc.

Todo este proceso de conceptualización da como resultado un documento que contiene los lineamientos básicos para realizar el diseño y la producción de cada uno de los elementos de la comunicación museográfica. Este documento es el guión museográfico. *Las exposiciones como medio de comunicación, La comunicación visual en los museos y exposiciones.*

3.3. EL MUSEO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

El museo, como todas las demás instituciones contemporáneas, se ha revalorado últimamente como un medio de comunicación. En consecuencia, la perspectiva del emisor, el mensaje, el receptor y el feedback o la realimentación ha cambiado la visión rígida y estática de la Museografía hasta llevarla al extremo de la interactividad, la virtualidad y al nomuseo. Ahora, el museo es un lugar de

encuentro donde no sólo se va a ver, sino a dialogar con lo exhibido y donde el público da sentido al objeto, interpreta su significado y decodifica la información para aplicarla a su propia situación cultural.

Ante esta nueva apreciación cabe preguntarse: ¿está preparado el público para comprender el mensaje que el museo intenta transmitirle a través de los objetos que exhibe?

Este nuevo reto ha exigido mayor cuidado en el quehacer museológico y museográfico. Por eso es certero retomar la tesis de que actualmente, “en Museografía no puede darse un espacio no pensado”, lo que obliga a cambiar la exhibición de corte positivista y a explotar con más firmeza los aspectos lúdicos, escénicos y rituales que entran en juego en cualquier área de exhibición. Pero el asunto no termina aquí. Las nuevas tecnologías han puesto en jaque hasta la existencia misma del custodio del pasado: “Si lo puedo visitar virtualmente, ¿para qué ir en persona?”

Sobre este asunto es necesario poner las cosas en la balanza para encontrar un equilibrio: ni tanta comunicación electrónica que sustituyan al museo y al objeto real, ni tanta tradición museográfica que cierre sus puertas a los medios de comunicación y a las nuevas tecnologías. Si bien, de lo primero se esperaría por lo menos una difusión masiva de nuestra riqueza cultural, también podría llevar a la minusvaloración de nuestro patrimonio tangible e intangible, material e inmaterial y, en consecuencia, a la pérdida de nuestra memoria colectiva y nuestra identidad nacional. Lo segundo representaría la desaparición de la institución museística.

Hay que aprovechar al museo en su esencia para proyectarlo en el mundo actual. Concebir y utilizar colecciones y museos como piezas claves de la nueva sociedad del conocimiento para no sólo acumular y transmitir informaciones y datos, sino también para transformarlos y cambiarlos según las necesidades latentes de toda sociedad. O sea, darles mayor utilidad y versatilidad en tiempo y espacio.

Afortunadamente, tenemos buen trecho andado al respecto. Las dimensiones histórica y multicultural que siempre han caracterizado a los museos mexicanos son garantía suficiente para abrir, con respeto, responsabilidad y equidad, las puertas a lo étnico y a lo regional, a fin de incrementar un contacto intercultural y reafirmar la identidad nacional. Actualizar estos programas inyectándoles más fuerza y ponerlos también ‘en la red’ seguramente dará a nuestros museos las proyecciones nacional y ciberespacial tan necesarias en este siglo

XXI que ahora empieza. *Luisa Fernanda Rico Mansard, Museos mexicanos, usos y desusos.*

3.4. COMO SE INTEGRAN LOS OBJETOS AL DISCURSO MUSEOGRÁFICO

Para comprender a fondo el papel de los objetos en un museo, las teorías que explican este problema deben moverse del mero “esteticismo hacia la reconstrucción de los complejos simbólicos” que explican las tradiciones y los rasgos culturales.

Así por ejemplo, la estética propone toda una serie de rasgos que tipifican a un “objeto estético”.

Pero que los desliga de su contexto socio-cultural, como sucede con gran frecuencia en las exposiciones de museos de arte, y desde luego en las galerías; con ellos gran parte del valor comunicativo se lo limita a las capacidades contemplativas del público. Por otro lado, en las exposiciones de carácter científico y técnico se descuidan los elementos plásticos que en un sentido amplio, no solo contiene las obras artísticas, si no incluso las “cosas” que se han venido explicando en términos utilitarismo y funcionalidad, pero que también participan de connotaciones estéticas, lo cual genera una Museografía plana y sin interés visual: todo lo cual debe tomarse en cuenta en un buen discurso museográfico, “de contrastes estéticos” que proponen una coherencia diferente, pero que recurren a intereses profundos del hombre.

Todos los elementos que hemos mencionado demuestran los importantes enclaves simbólico- comunicativos que se encuentran integralmente en los objetos. Cualquier trabajo museográfico debe tomar en cuenta las tremendas posibilidades que las cosas pueden generar en un proceso de comunicación.

¿Que entraña la palabra objeto?

Cuando se habla del museo entendiendo de manera muy general que es un “espacio percurial” en el cual se exponen objetos, es fácil reconocer que la constante que los determina e incluso les da la razón de ser son, en muchos casos los objetos.

Si recurrimos a los antecedentes históricos sabemos que los consideramos

como primeros “MUSEOS” en el sentido actual, surgen en Europa; en el siglo XVII (museo Ashmolean de la universidad de Oxford, 1682-1683)

Y los primeros edificios construidos en 1779 (aunque para algunos es el ermitage en 1764 en San Petesburgo) sabemos que todos ellos se conformaron con el acopio de colecciones artísticas y arqueológicas, llenando con este material paredes y gabinetes.

Esto determinó por mucho tiempo el sentido de lo que debería ser considerado como museo al mismo tiempo que apuntalo los criterios de una Museografía tradicional, en la que los objetos deberían ser expuestos en un preciso orden cronológico y taxonómico que ya hemos analizado anteriormente. Estos criterios siguieron funcionando como indiscutible hasta los inicios del siglo XX, cuando algunos de sus postulados fueron cuestionados, sobre todo gracias a las vanguardias artísticas que movieron hasta los cimientos los criterios empleados por galerías y museos de arte, abriendo nuevas rutas para la integración de los objetos a un discurso más especializado.

El objeto de museos se ha manejado de muy distintas maneras. En uno de los extremos, “el objeto” se trata de substituir por un “tema” como principal argumento el museo.

En este caso se hace se hace una “puesta en escena” de los objetos necesarios para explicar o narrar lo mejor posible el tema propuesto.

La diferencia o variante está en el uso del “objeto”, ya que el objeto se integra literalmente a las funciones narrativas del tema expuesto en un peculiar discurso museográfico, y ya no es el centro de la exposición, como sucedía con las grandes obras de arte. Sin embargo, no se puede hablar en estricto de una derogación total del objeto en un museo; por lo menos hasta el momento.

En este sentido las propuestas intelectuales se dirigen en la actualidad hacia un reconocimiento mucho más consiente del rol del lector o espectador en la interpretación de los objetos; hecho que deriva de la idea de que los objetos no son neutrales sino complejos, y sujetos a cambios significativos.

De cualquier manera que se aborde este problema, nos lleva a formular un planteamiento epistemológico sobre la manera en la que los artefactos son percibidos y representados por el curador de un museo, y como son percibidos y comprendidos por el visitante del mismo.

Una vez establecido que el objeto es siempre un signo, definido por dos coordenadas, una coordenada profunda, simbólica, y una coordenada extensa, de

clasificación, quisiera decir ahora algunas palabras sobre el sistema semántica de los objetos propiamente dichos; serán observaciones prospectivas, porque la investigación seria sobre este tema está todavía por hacer. Hay, en efecto, un gran obstáculo para estudiar el sentido de los objetos, y este obstáculo yo lo llamaría el obstáculo de la evidencia: si hemos de estudiar el sentido de los objetos, tenemos que darnos ha nosotros mismos una especie de sacudida, de distanciamiento, para objetivar el objeto, estructurar su significación: y para ellos hay un recurso que todo semántico del objeto puede emplear, y consiste en recurrir a un orden de representaciones donde el objeto es entregado al hombre de una manera a la vez espectacular, enfática e intencional.

Los significantes del objeto son, naturalmente, unidades materiales, como todos los significantes de todo sistema de signos, no importa cuál, es decir, colores, formas, atributos, accesorios.

Después de la relación puramente simbólica, vamos a examinar ahora todas las significaciones que están añadidas a las colecciones de objetos, a pluralidades organizadas de objetos; son los casos en los que el sentido no nace de un objeto sino de una colección inteligible de objetos: el sentido aparece de alguna manera extendido.

Estas composiciones de objetos son sintagmas, es decir, fragmentos extensos de signos. La sintaxis de los objetos es evidentemente una sintaxis muy elemental. Cuando colocamos juntos varios objetos es imposible atribuirles coordinaciones tan complicadas como las que se atribuyen en el lenguaje humano.

¿Cuáles son los significados de estos sistemas de objetos, cuáles son las informaciones transmitidas por los objetos? Aquí no podemos dar más que una respuesta ambigua, porque los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto. En efecto; el objeto es polisémico, es decir, se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido: frente a un objeto, hay casi siempre muchas lecturas posibles, y esto no sólo si se pasa de un lector a otro, sino que también, algunas veces, en el interior de cada hombre hay varios léxicos, varias reservas de lectura, según el número de saberes, de niveles culturales de los que dispone.

Todos los grados de saber, de cultura, de situación son posibles frente a un objeto y una colocación de objetos. Podemos incluso imaginar que frente a un objeto o una colección de objetos aplicamos una lectura propiamente individual, que invertimos en el espectáculo del objeto lo que se podría llamar nuestra propia *psyche*: sabemos que el objeto puede suscitar en nosotros lecturas de nivel psicoanalítico. Esto no elimina la naturaleza sistemática, la naturaleza codificada del objeto.

Sabemos que, aun descendiendo a lo más profundo de lo individual, no se escapa con ello al sentido. Si se propone el test de Rorschach a millares de sujetos, se llega a una tipología muy estricta de las respuestas; cuanto más creemos descender en la reacción individual, más encontramos sentidos en cierta forma simples y codificados: en cualquier nivel que nos coloquemos en esta operación de lectura del objeto comprobamos que el sentido atraviesa siempre de parte a parte al hombre y al objeto.

Hemos llevado a cabo una especie de descomposición ideal del objeto. En un primer tiempo (todo esto ha sido puramente operacional), hemos comprobado que el objeto se presenta siempre ante nosotros como un útil funcional: es tan sólo un uso, un mediador entre el hombre y el mundo:

Pero sabemos que el sentido es un proceso no de acción sino de equivalencias; dicho de otra manera, el sentido no tiene un valor transitivo, el sentido es de alguna manera inerte, inmóvil; puede, por ende, decirse que en el objeto hay una suerte de lucha entre la actividad de su función y la inactividad de su significación. El sentido desactiva el objeto, lo vuelve intransitivo, le asigna un lugar establecido en lo que se podría llamar un cuadro vivo del imaginario humano.

Estos dos tiempos, a mi entender, no son suficientes para explicar el trayecto del objeto, añadiré por mi parte un tercero: es el momento en que se produce una especie de movimiento de retorno que va a llevar al objeto del signo a la función, pero de una manera un poco particular. En efecto, los objetos no nos dan lo que son de una manera franca, declarada. Cuando leemos una señal del código de circulación recibimos un mensaje absolutamente franco; ese mensaje no juega al no-mensaje, se brinda verdaderamente como un mensaje.

De la misma manera, cuando leemos letras impresas tenemos la conciencia de percibir un mensaje. A la inversa, el objeto que nos sugiere sigue siendo sin embargo siempre a nuestros ojos un objeto funcional el objeto parece siempre funcional, en el momento mismo en que lo leemos como un signo.

El sentido es siempre un hecho de cultura, un producto de la cultura ahora bien, en nuestra sociedad ese hecho de cultura, es incesantemente naturalizado, reconstruido en naturaleza, por la palabra que nos hace creer en una situación puramente transitiva del objeto. Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer el signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función. Creo que esta conversión de la cultura en pseudonaturaleza es lo que definirá la ideología de nuestra sociedad. *Roland Barthes.*

3.5. LA FUNCIÓN SOCIAL DE UN MUSEO

Preservación. Conservación y didáctica.

La función didáctica de los museos.

Esta función de los museos tiene que ver con la cultura y la educación que puede generar este por medio de sus exposiciones, colecciones y exhibiciones y la información curatorial que se obtenga del guión de la exposición.

A partir de este guión museográfico se pueden generar servicios educativos de los museos: los programas didácticos.

Los programas públicos y Educativos en una Comunidad

Directrices y modelos de programas pedagógicos.

Perfil del educador de museos

Conservación y restauración.

Conservación preventiva.

Condiciones ambientales.

Almacenaje.

Embalaje, transporte y manipulación de bienes culturales.

Seguridad y prevención de riesgos.

La conservación y restauración de las obras

Documentación y catalogación. Procesos básicos: registro, inventario y catalogación.

Las función de la semiótica en la didáctica del museo.

3.5.1. EL MUSEO COMO RECURSO EDUCATIVO

Quiero insistir aquí no sólo en la mera exhibición sencilla y clara de piezas y colecciones, sino como una integración de las diferentes intencionalidades educativo recreativas que entran en juego en el museo. Anteriormente, la preocupación se centraba en que el visitante pudiera caminar a través de un discurso museográfico poco complicado, ordenado linealmente. En el mejor de los casos se ofrecía la oportunidad de complementar la experiencia museográfica por medio de un guía, un folleto o un catálogo. Bajo esta concepción –la Museografía, destinada para verse; el guía, para escucharse, y el folleto, para leerse con más detenimiento–, una visita ideal comprendería la suma de diferentes actividades museísticas, situación difícil de llevar a cabo debido a las limitaciones de tiempo, espacio, recursos físicos y humanos.

La rigidez de esta oferta cultural se ha resentido en buena parte de nuestros museos y su manifestación más sensible se refleja en el público escolar de todos los niveles. Obligar a los alumnos a ir al museo para obtener información se ha traducido, desgraciadamente, en ir a copiar cédulas. Es más, en muchísimos casos ‘los castigados’ son los padres, pues ellos terminan haciendo las tareas, mientras que los jóvenes se limitan a ‘comprobar’ su asistencia al museo por medio del boleto de entrada, un sello del museo en el cuaderno, la compra de un folleto o las páginas que contienen la información copiada de las cédulas.

El resultado de esto es que la visita al museo significa un tormento para los estudiantes y una frustración para el personal del museo. Un paliativo muy socorrido para contrarrestar el problema es, desde la perspectiva museográfica, no poner textos en las salas; por el lado de los custodios, prohibir que el visitante entre con lápiz y papel al museo. En ciertos casos, hasta los vigilantes se encargan expresamente de que los jóvenes no estén frente a una vitrina copiando los textos.

Ya no se copia; ahora bien, ¿qué hacen estos jóvenes en el museo? ¿Saben apreciar la columna vertebral del museo, o sea, los objetos? ¿Saben por qué están allí y por qué se exhiben de esa manera?

Es muy aventurado responder al respecto sin contar con estudios de público que avalen los resultados. Lo cierto es que, en un sistema educativo como el nuestro, en que predomina la instrucción verbalista y libresca, la apreciación de los objetos y el aprendizaje a través de ellos han quedado muy relegados. Es fundamental educar o reeducar la mirada para que se pueda aprender, disfrutar y dialogar con objetos e imágenes.

Por parte del museo, también es básica la planeación de las diferentes intencionalidades educativas para que la visita se convierta en una experiencia constructiva. Concebir integralmente los contenidos de una exhibición, sus diferentes maneras de apreciación, al igual que las actividades complementarias y ofrecerlas al público en forma de red (como apoyos, andamiajes cognitivos, etc.) no sólo evitaría la parcelación de experiencias y conocimientos, sino que convertiría al museo en un verdadero espacio de aprendizaje agradable. *Luisa Fernanda Rico Mansard. Museos mexicanos, usos y desusos*

3.5.2. LA IDENTIDAD PRESERVADA EN UN MUSEO

El museo dentro de sus valores culturales también le han imputado una especie de resguardo de nacionalismo. mediante su cultura, arte, tradiciones, historia, valores que conformaran el carácter de un pueblo.

La larga vida de la institución museal puede analizarse en cuanto a su relación con el concepto de identidad. Desde las identidades nacionales, pasando por las de clase, o incluso las disciplinares (ciencias, artes, etc.), entre otras, encuentran estrecha relación con las conformación y exhibición de las colecciones y con las funciones asignadas a los museos.

En el actual contexto de globalización, la vinculación del tema identidad con las propuestas desarrolladas por los museos reviste especial interés, por lo que los aportes que las ciencias sociales y las humanidades (y en especial la antropología) realizan a la hora de tomar al museo como objeto de estudio, son fundamentales. Señalados por algunos como una moda pasajera, los estudios de identidad cultural vinieron para quedarse.

Los museos son instituciones designadas para conservar y desarrollar una serie de funciones en torno a objetos de cultura señalados como dignos de ser preservados. Muchos de estos objetos se han convertido en objetos de identidad para distintos grupos humanos (pueblo, nación, comunidad científica, “la humanidad toda”, etc.), e incluso algunos museos, en toda su integralidad,

han pasado a formar parte del grupo de objetos de cultura designados para actuar como elementos importantes a la hora de trazar fronteras entre “nosotros” y “los otros”.

3.6. LA RELACIÓN DE LOS OBJETOS CON EL ESPECTADOR MEDIANTE SU SEMIÓTICA

Esta relación semiótica tendrá como objetivo el mensaje que deja en el espectador que establece un diálogo con el objeto pero hay que aclarar que el discurso del objeto puede cambiar por su entorno o por la manera de abordar el objeto. Cual será la característica del objeto que se quiere destacar como puede ser el estético, el historiográfico, o científico.

Se toman estos rubros porque son los que engloban a la mayoría de los distintos tipos de museos.

El objeto en su polisemantía nos despliega algunos de estos discursos ya sea el histórico, el científico o el estético.

Ahora habrá que valorar el nivel semántico en su información y el nivel, ¿hacia que nivel educativo va dirigido? pues puede ser que sea aun nivel de educación básica, media. o licenciatura o inclusive que se maneje un discurso hacia especialistas del área del discurso del objeto. como pueden ser investigadores, historiadores

O se puede cambiar el discurso por medio de la descontextualización del objeto por lo tanto de le estará resignificando al objeto y obtendrá varios significantes que pueden desplegar el objeto y otros tantos comprendidos por el espectador.

Aunque el riesgo que esos varios significantes no den la interpretación del discurso del objeto que este quiere transmitir está latente por lo cual hay que establecer los limites del discurso y el significado, objeto polisemántico discursos de un objeto

3.7. PROPUESTA DE EXHIBIDOR MUSEOGRÁFICO POLISEMÁNTICO

Se plantea como una solución a los diferentes discursos que nos puede dar el objeto claro está que cada discurso servirá como referencia y nos dará el

pretexto para hacer un hipervínculo.

Este hipervínculo nos direccionará para conocer mas sobre el objeto ya sea de manera connotativa o denotativa según el nivel de discurso que se este buscando.

3.7.1. DEFINICIÓN DE HIPERVÍNCULO

Hay que aclarar que este concepto pertenece al lenguaje computacional que se toma como un ejemplo porque se adapta y cubre las necesidades de esta propuesta museográfica.

Un hipervínculo es un enlace, normalmente entre dos páginas web de un mismo sitio, pero un enlace también puede apuntar a una página de otro sitio web, a un fichero, a una imagen, etc. Para navegar al destino al que apunta el enlace, hemos de hacer clic sobre él. También se conocen como hiperenlaces, enlaces o links.

3.7.2. EL HIPERTEXTO

Es una tecnología que organiza una base de información en bloques distintos de contenidos, conectados a través de una serie de enlaces cuya activación o selección provoca la recuperación de información.

El hipertexto ha sido definido como un enfoque para manejar y organizar información, en el cual los datos se almacenan en una red de nodos conectados por enlaces. Los nodos contienen textos y si contienen además gráficos, imágenes, audio, animaciones y video, así como código ejecutable u otra forma de datos se les da el nombre de hipermedio, es decir, una generalización de hipertexto.

Considerando cómo se representa el conocimiento humano, el hombre opera por asociación, saltando de un item al próximo, en forma casi instantánea. El paradigma hipermedia intenta modelar este proceso con enlaces entre pedazos de información contenidos en nodos.

A diferencia de los libros impresos, en los cuales la lectura se realiza en forma secuencial desde el principio hasta el final, en un ambiente hipermedial la “lectura” puede realizarse en forma no lineal, y los usuarios no están obligados a seguir una secuencia establecida, sino que pueden moverse a través de la

información y hojear intuitivamente los contenidos por asociación, siguiendo sus intereses en búsqueda de un término o concepto. En la figura, a continuación, se representan el estilo secuencial, el estilo jerárquico, el estilo reticulado y el hipermedio.

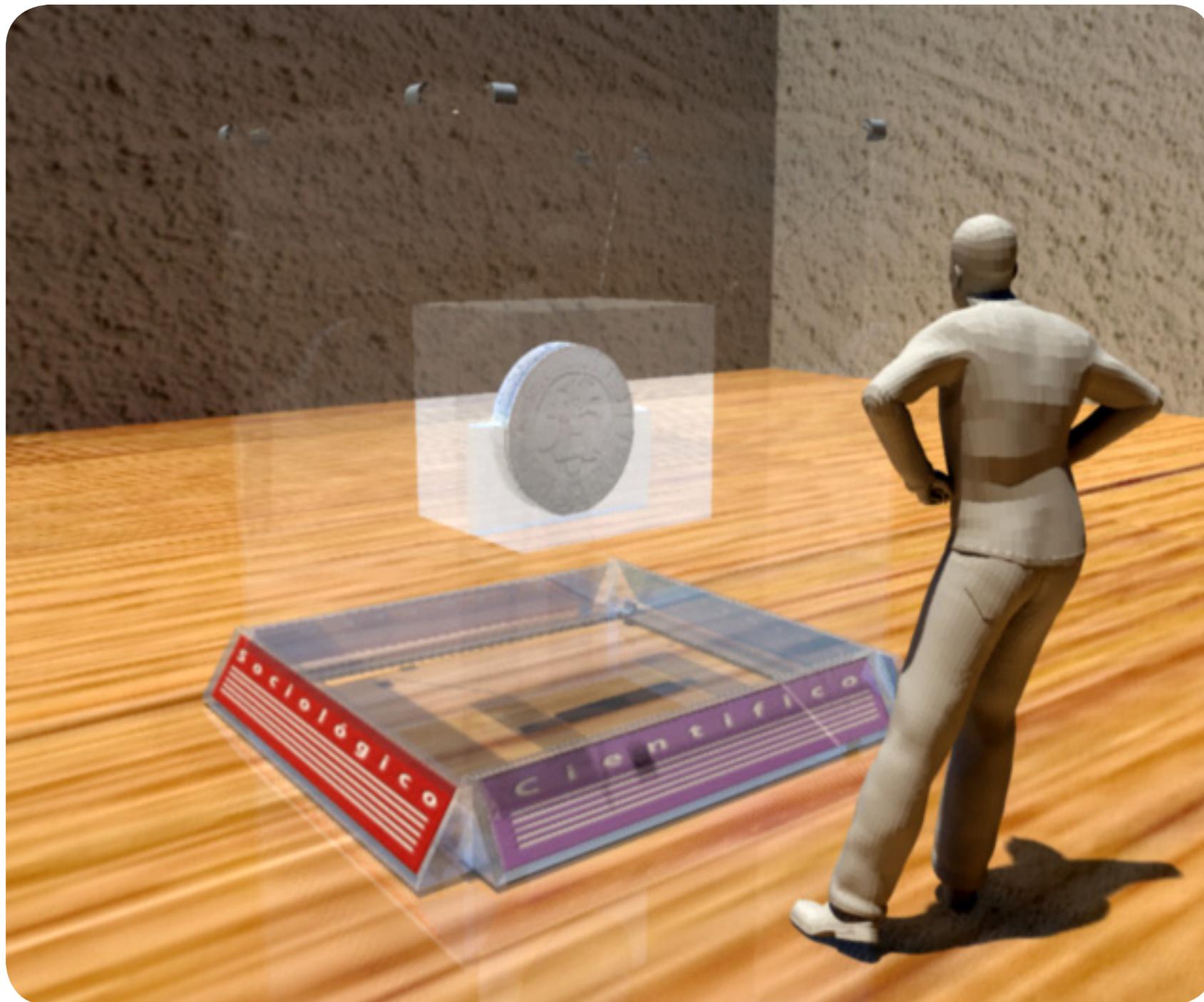
En términos más sencillos, y a la vez más amplio, un hipermedio es un sistema de bases de datos que provee al usuario una forma libre y única de acceder y explorar la información realizando saltos entre un documento y otro.

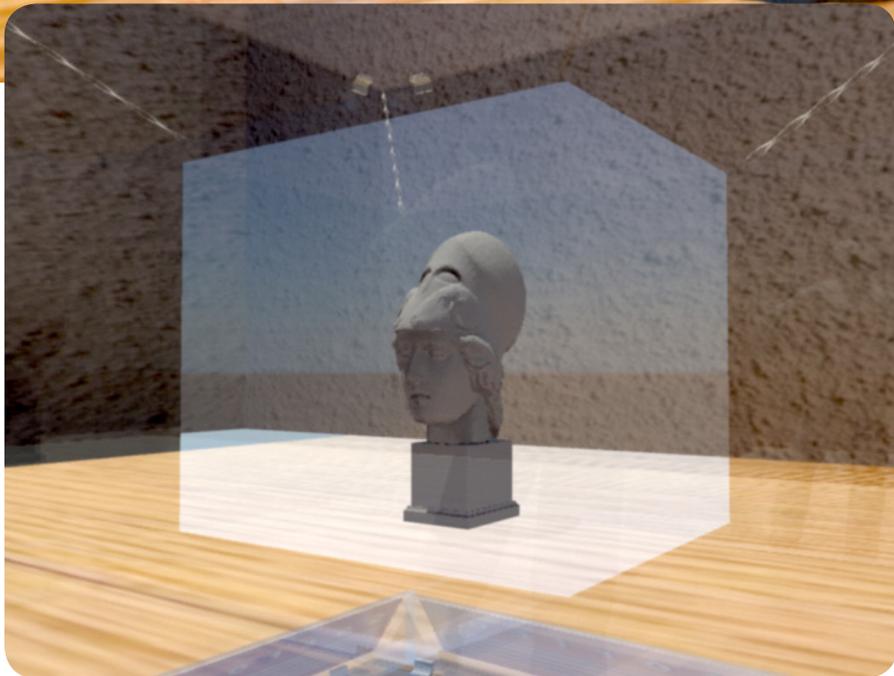
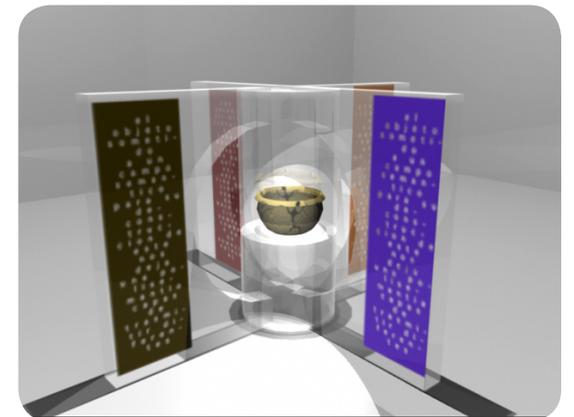
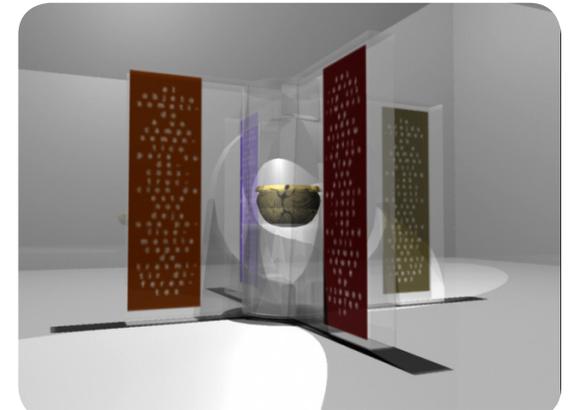
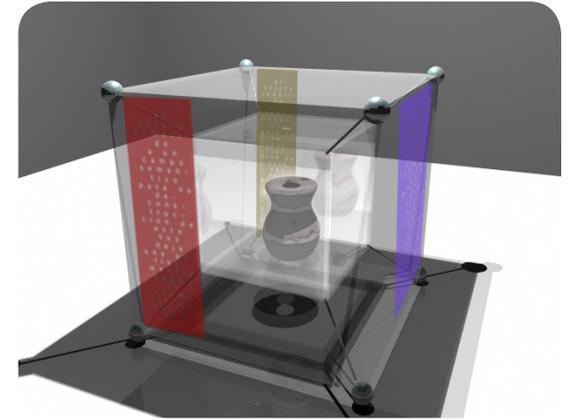
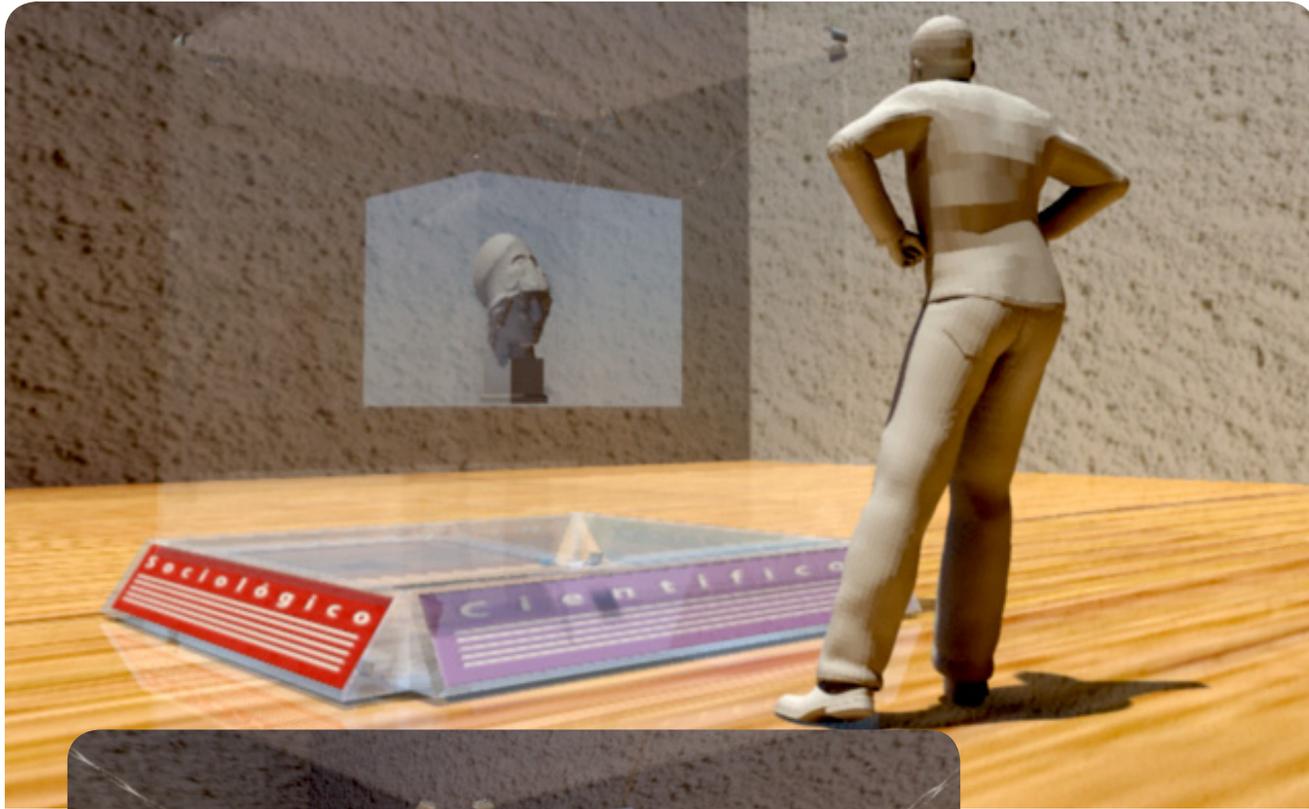
El tomar este concepto de hipervinculos e hipertextos son el mejor ejemplo de como puede funcionar el exhibidor como contenedor del objeto y podrá descomponerlo en diferentes campos semánticos y provocará al sujeto por crear primero un vínculo y discurso del objeto hacia el y en segundo lugar causar esos hipervinculos que complementarán el discurso o remitirán a otros sobre el mismo objeto.

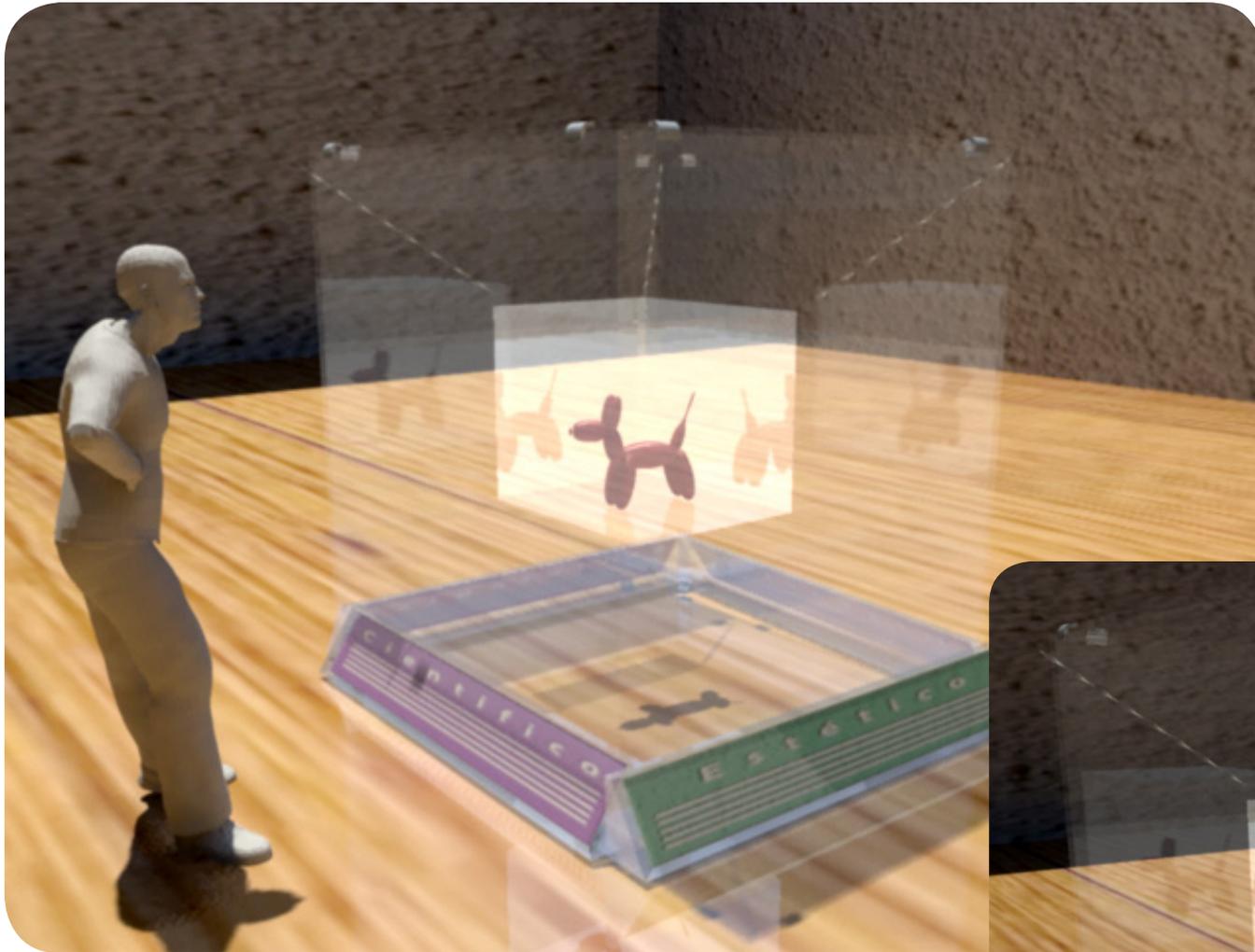
3.8. DEFINIR EL DISCURSO DE UN OBJETO. HISTORIOGRÁFICO, ESTÉTICO O CIENTÍFICO

El definir el discurso del objeto es importante porque un objeto puede variar de una función a otra conforme al discurso que se le asignará por medio de la curaduría y mas tarde este discurso tendrá que dejar claro su mensaje por medio de la Museografía.









Aunque la Museografía puede ir desde darle toda la importancia al objeto
 Con una Museografía sobria y austera,
 Hasta la Museografía escenografía donde si bien se refuerza el mensaje con
 una ambientación de acuerdo al objeto, pero a este se le resta importancia al
 rodearlo de toda esta parafernalia.



La intención de esta propuesta Museográfica es el hacer una Museografía
 aséptica y limpia de cualquier agente externo que pueda influir o causar alguna
 interferencia entre el objeto de exposición y el visitante por lo cual los discursos
 se han colocado y elegido de entre diferentes colores cada discurso para
 que el visitante comprenda por medio de una semiótica visual los discursos
 del objeto.

Claro está que el discurso rector se planteará por medio de la curaduría de
 la exposición y a partir de este discurso denotará los hipervinculos posibles.
 También es importante señalar que el discurso de la curaduría de la exposición
 estará marcado por el tipo de museo y tipo de exposición.

Los museos no solo conservan sino que tambien comunican...la exposición de
 objetos es un medio de comunicación social, y su ejercicio requiere una comprensión
 especial de los procesos de comunicación es decir, de la naturaleza
 de la comunicación de masas. *Hodge y D'Souza, 1979*

Las muestras en las que solo se da comunicación de masas pueden sufrir una
 serie de deficiencias, entre ellas, no transmitir el pretendido mensaje, producir
 una distorsión de la comunicación, y no hacer participe al visitante estos problemas
 de comunicación, entendidos y explorados pragmáticamente en una serie de museos
 que piensan en el futuro, han llevado a cambios que podemos observar en la
 actualidad, donde los métodos para montar las salas están cambiando para tomar
 en consideración las necesidades de los visitantes y proporcionar oportunidades
 para compartir y participar, a través de la manipulación, en las sesiones
 interactivas y las exposiciones en colaboración. La comunicación de masas como
 hemos visto, no consigue a veces alcanzar su objetivo de comunicación, ni en los
 museos ni fuera de ellos. *Hodge y D'Souza, 1979.*

Los dos problemas mas corrientes relacionados con las exposiciones son, por
 una parte decir las cosas que no se quieren decir y por otra no decir lo que
 si se quiere decir.

La aplicación del modelo Shanon y Weaver.

El modelo se puede aplicar a la exposición de un museo, es posible que la
 fuente es el equipo de exposición, el emisor, la exposición, los canales de
 comunicación, los objetos, textos, y acontecimientos, los receptores, los cerebros
 de los visitantes, y el destino final, la comprensión del mensaje por el
 visitante. En este caso el ruido que causa interferencias en el mensaje podria
 ser, por ejemplo, la fatiga del visitante, que la sala este abarrotada de público,
 o se estén haciendo obras al lado. *Eileen Hooper- Greenhill. Los Museos y sus
 Visitantes. pag 64*

4. EL USO DEL ESPACIO

4.1 COMUNICACIÓN VISUAL PARA GRUPOS (ANTROPOMETRÍA)

En gran medida, la calidad de la interfase entre cualquier sistema de comunicación
 visual y el observador es función del grado en que el diseñador de aquel



<http://ldc.usb.ve/~abianc/hipertexto.html>

espacio que lo alberga sean respuesta ciertas posibilidades y limitaciones humanas fundamentales. Los factores mas importantes que tiene que tomar en cuenta entran de lleno a la biomecánica del cuerpo humano y en la geometría del campo visual. Además de todo lo dicho se analizarán también las alturas de ojo en posición sedente y de pie, en cuanto al tercer factor determinante. en lo que concierne a la biomecánica, nos circunscribimos a los límites del movimiento de la cabeza, pues serán los límites que tenga en sus movimientos vertical y horizontal los que ampliarán o reducirán su campo de visión. Igualmente significativa es la geométrica de este campo, el fijar los conos y ángulos de visión correspondiente. no olvidemos que conjuntamente al movimiento de cabeza esta la rotación de los ojos que participa notoriamente en la capacidad del observador para rastrear los temas que se contemplan.

4.2 ESPACIOS DE CIRCULACIÓN HORIZONTAL

Los espacios horizontales de circulación engloban los pasillos de edificios públicos con anchuras entre 152,4 y 365,8cm (60 Y 144 pulgadas) vestíbulos, pasos peatonales, plazas y áreas de circulación y reunión. La zona de paso es la distancia necesaria para situar un pie delante del otro, esta distancia depende de factores fisiológicos, psicológicos y culturales, aunque también influyan el sexo, la edad y el estado físico. La mayoría de los adultos tienen una distancia de paso de 61 a 91.4 cm (24 A 36 pulgadas) la zona sensorial es la distancia requerida para soslayar un peligro, estando el cuerpo humano en el movimiento. La cantidad de factores humanos que intervienen dificultan sobremanera el cálculo de esta dimensión, si bien tiene como indicativo la distancia a que se mantiene una persona de otra para poder observarla de cabeza a pies, que en situación normal es aproximadamente de 213.4 cm (84 pulgadas). Las holguras admisibles en pasillos de simple o doble circulación son de 91.4 y 172,7 cm (36 Y 68 pulgadas) respectivamente, cuando no haya obstáculos físicos a ningún lado del pasillo la holgura mínima para la simple será de 76,2 cm (30 pulgadas), La holgura doble permite caminar comodamente a dos personas una junto a otra sin contacto corporal. Una persona con muletas necesita para trasladarse o pasar en silla de ruedas con holgura de 152.4 cm (60 pulgadas) una persona, para no estorbar al paso o circulación de una silla de ruedas, requiere una holgura de 106.7 (42 pulgadas). El diseñador, arquitecto, museógrafo tropiezan frecuentemente con el diseño de espacios interiores y/o cabinas de

trabajo dotadas con algún sistema de comunicación visual, el sistema incluye inevitablemente material para ver en posición sédente o de pie, el periodo de observación puede durar pocos minutos o bien constituir una actividad que ocupe una parte de la jornada de la actividad, el material se presenta en formas diversas, proyecciones de televisión, de películas, negativos de diapositivas cuya visión se hace mediante la iluminación de una superficie traslúcida por su cara posterior. Lógicamente el diseño de estas instalaciones ha de reflejar todas las consideraciones antropométricas y visuales que intervengan. La altura de ojo, por ejemplo, en posición sedente o de pie es una clara consideración antropométrica que aplicada al diseño de un sistema de comunicación visual, es difícil de valorar como factor visual exclusivo, la correcta disposición de la superficie de exhibición vendrá determinada por la altura de ojo y el cono de visión que del mismo parte, también debe prestarse atención al hecho de que el observador sea alto o bajo. Es posible que la disposición citada acomode a ambos observadores si la pantalla esta sobre un mostrador o mesa? ¿ se adaptará el diseño al observador de menor altura? Si el diseño satisface las necesidades de altura ,¿ acomodará también el factor humano del campo visual y hará legible el mensaje en la pantalla?.

Proposiciones del espacio museístico

Los espacios museísticos han albergado diversas particularidades a lo largo de su existencia. El papel oculto de de propiedad individual con el único afán de reunir obras de arte dio paso a una función de propiedad colectiva, en un principio sometida a unos límites privados o privilegiados y posteriormente a una dimensión de mayor calado para todos los estamentos sociales. Con el transcurrir del tiempo se ha observado un cambio en los modos de ritualización de los objetos artísticos, valorados en un principio bajo forma sagrada, a ser contemplados ritualmente como objeto de seducción.

E.Verón y M. Levasseur, según indica Santos Zunzunegui, proponen una taxonomía de modelos que origina la visita a espacios museísticos, que pueden ser desarrollados a variadas formas de estudios de recepción de actividades culturales:

- Modelo hormiga: definido por la pasividad ante la exposición. Se puede entender esa pasividad como pasividad de lo que esta expuesto (acompañar a alguien que le interesa algo) o pasividad como hecho de “pasear”, constituyendo ese recorrido un propio “paseo visual” libre de cualquier manipulación orientativa.

•Modelo mariposa: desarrolla una estrategia de control cultural como variante del recorrido orientativo. Los modos de percepción varían dependiendo de tres parámetros principales que incitan a una reorganización de la mirada: Recorrido del sentido de la visita. Orientación limitada o abierta. Orden de los objetos exhibidos.

• Modelo saltamontes: visita puntual. Predominio del azar. Búsqueda de sorpresa. Se puede asociar este modelo al hecho de la dicotomía entre “querer ocultar” frente a “querer mostrar” ideas o valores de una manera implícita o sugerida. Estos factores dependen del nivel de información que se dote al receptor, o del grado de interactividad que pueda producir el mensaje (en casos de espacios virtuales).

Modelo pez: el individuo se mueve desconfiadamente en el espacio de la exposición, causando un posicionamiento de reticencia y distancia por falta de conocimiento o pérdida de percepción de la obra en el contexto en el que se sitúa. La yuxtaposición de espacios plantea diversidad de posicionamientos incompatibles (pero también compatibles) entre sí. La delimitación de los parámetros de apertura y clausura que regula el acceso y el aislamiento de las secciones de las exposiciones tiende a desaparecer por la fragmentación que presupone distintas alternativas de caminos a seguir, propiciando un bloqueo visual. En cierto modo el museo, cada vez más, se esboza como un instrumento multimedia mediante el cual el visitante elige su alternativa de visita.

Además de estos tipos de variantes, se plantea fomentar el concepto de ilusión óptica que satisfaga en el espectador mayor número de fantasías visuales (como por ejemplo Museo Dalí de Figueras); de este modo, se intenta transmitir el placer de la fascinación no sólo de la propia obra de arte en conjunto (edificio y continente) sino fomentar la atracción que produce la propia creatividad mediante el concepto de juegos ópticos. En este sentido también es interesante destacar el papel que cumplen los museos encargados de mostrar los artilugios precinematográficos (como la colección permanente “Artilugios para fascinar” situada en la filмотeca de Salamanca, o el Museo del cine de Gerona) en los que se exhiben instrumentos que interactúan con el espectador de tal forma que el receptor entra a formar parte de las formas de visión y genera en él fantasías visuales provocadas por las ilusiones de los objetos. El entorno museístico como instrumento pedagógico cobra un interés especial, sobre todo en aplicaciones didácticas (guías, visitas aplicadas, aulas especiales, instrumentos multimedia, etc.), al consolidar el espacio de exhibición como

una formación práctica en donde cohabita la cultura didáctica de forma recreativa.

También, el museo puede entenderse como un instrumento transdiscursivo por el hecho de reflejar ideas a través de exposiciones. Se plantean temas, autores, géneros y experiencias creativas para ser objetos de exhibición pública (valga el ejemplo de la exposición celebrada a finales del año 2000 en la Fundación Amberes de Madrid titulada “Imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX” en la que se recogían variedad de documentos de distintos soportes: cuadros, láminas gráficas o portadas de revista, que tenían como objeto

revalorizar al automóvil como un objeto de arte). Además, puede interpretarse el entorno museístico como instrumento intertextual en el caso de que alguna de las salas se ocupe de exposiciones ajenas a la colección permanente que alberga el museo. Incluso, se puede abordar el concepto de museo como fenómeno de unicidad de discurso o como multiplicidad de discursos. Los ámbitos pueden ser consecutivos o pueden ser independientes entre sí.

El museo debe ser entendido como un espacio cambiante. Como indica Zunzunegui “el espacio se presenta como una superficie discursiva, como un espacio físico organizado” como una exhibición para el sujeto individual o colectivo, en donde sus fondos pueden ampliarse, sus estructuras arquitectónicas pueden modificarse y sus criterios expositivos deben ajustarse a la función de evolución del gusto estético. Se genera, por tanto, una tensión producida por la dicotomía entre lo permanente y lo cambiante.

Interesa resaltar el propio hecho del concepto de “privacidad” (colección perteneciente a una entidad privada que se exhibe durante un tiempo limitado o que pertenece a unos fondos públicos que se encuentran limitados al público: apto para investigadores) frente al de “publicidad”. Tampoco se debe olvidar el carácter de exposición itinerante frente a la exposición fija, indicado anteriormente, y lo que supone todo el proceso de creatividad para su puesta en escena.

El propio hecho de creatividad en el espacio museístico ha contribuido a idear nuevos parámetros que antes podrían parecer inconcebibles, por ejemplo el paso del silencio de las salas al ruido audiovisual no sólo en exposiciones alternativas o vanguardistas sino en retrospectivas históricas por la inclusión de sistemas multimedia y proyecciones continuadas de documentos en monitores; un caso muy evidente es el del Museo del Libro en el que aparecen

distribuidos distintos sistemas interactivos que comentan y plantean al visitante distintos juegos, alternativas e informaciones a través de distintos soportes. Las ideas anteriores conllevan al fenómeno de integridad visual frente al de individualización, es decir, ya no sólo interesa la propia obra exhibida sino el espacio que la contextualiza. En el momento que se descontextualiza un objeto de su ubicación creada puede perder el concepto de fetiche. A veces, el intento de creatividad puede perjudicar el valor original de la obra de arte, como por ejemplo en exhibiciones de restos arqueológicos; así, en la exposición titulada “Año mil año dosmil” (celebrada en el otoño del 2000 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid) en la que se ofrecían dos líneas comparativas del arte de los dos siglos, se podían observar piezas o hallazgos que por su ubicación en el recinto parecían perder el concepto de autenticidad aunque fueran obras originales frente a las alternativas contemporáneas.

Son numerosas las características que han conseguido cambiar la idea de museo gracias a la creatividad, entre otras, se podría citar la propia estructura del edificio, las ubicaciones de exhibición (jardines, estaciones de metro, lugares de recreo), la ruptura de distancia de espacios proporcionales y entre las propias obras (un ejemplo muy significativo es la exposición de principios del 2001 en el Museo Reina Sofia titulada “Pervirtiéndolo el minimalismo”), ruptura de criterios cronológicos para plantear nuevas taxonomías en función de temáticas, autores, objetos o diversas misceláneas, utilización de juegos escenográficos (principalmente iluminación y decorados) y audiovisuales, adaptación de nuevos sistemas multimedia.

La noción de singularidad, establecida dentro de los principios del minimalismo, empieza a tomar parte especial en el entramado de la abundancia de objetos, lo que lleva a hablar de una simplificación estructural de las formas que da paso a una nueva articulación creativa, frente al concepto de “sobreexposición” que implica una desviación de la mirada en el espectador, llevando consigo una falta de concentración y apreciación.

Además de las ideas expuestas anteriormente, se están originando diversas alternativas a la propia exhibición, es decir, se difunden otras exposiciones en otros edificios en torno a un tema concerniente o destacable por la actualidad (como las exhibiciones anuales de PhotoEspaña en donde se simultanean diversas actividades), se proponen distintos tipos de recorrido, se conciben distintos tipos de usuarios (visitantes) de distintas edades y formaciones culturales mediante estrategias de seducción, se adoptan apoyos complemen-

tarios de información como catálogos en formato papel o cd, los folletos orientativos dejan de ser guías de recorrido y pasan a ser comunicaciones introductorias a la propia exposición (“folletos de visita” que también cobran un papel importante dentro de la propia creatividad), se intercalan multiplicidad de soportes donde la propia obra pasa a ser un elemento más del propio espacio, y puede llegar a definir los objetos contiguos; es decir, empieza a dotarse de importancia no sólo el valor de la obra expuesta sino el modelo de instalación aplicado, que va a ser el motivo de reclamo al visitante.

El espacio puede llegar a manifestar los valores que caracterizan a la cultura del momento o romper con lo tradicional. Por tanto, se puede cometer una ruptura en el planteamiento de Zunzunegui incidiendo en la organización de espacio museístico como espacio cognoscitivo y se podría denominar o redefinir como espacio creativo donde los parámetros culturales y estéticos quedan sometidos a los parámetros espectaculares; y, en algunos casos, la disposición interior estará fuertemente marcada por su referencia a la identidad exterior, como el caso del citado museo Guggenheim de Bilbao.

2001, santos zunzunegui el laberinto de la mirada como espacio del sentido. cuernos, febrero, numero 17. universidad de jujuy, facultad de humanidades y ciencias sociales, secretaria de ciencia, tecnica y estudios regionales.

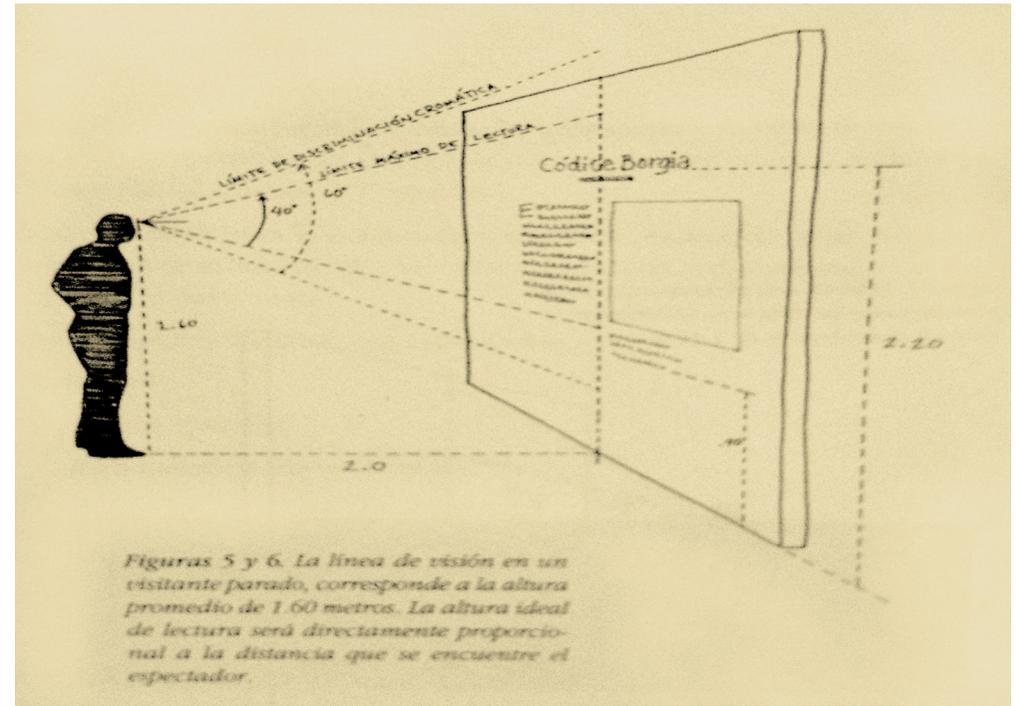
san salvador de jujuy, argentina pp.521-540. metamorfosis de la mirada. museo y semiotica.

4.3 COMUNICACIÓN VISUAL PARA GRUPOS

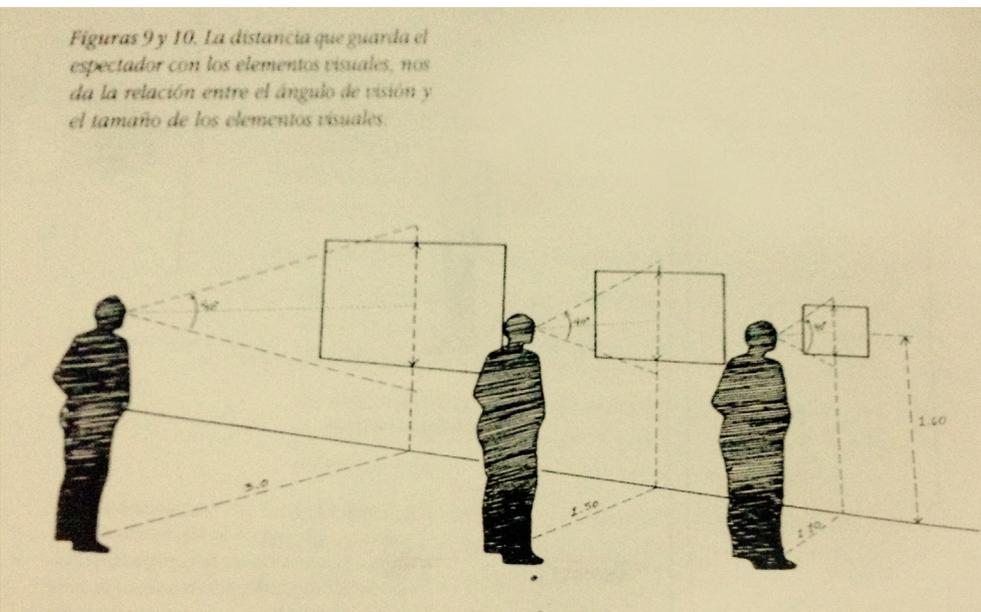
El diseño de espacios para actividades visuales en grupo exige ciertos conocimientos de la antropometría de los espectadores altos y bajos, de pie y sentados, y de las implicaciones que todo esto conlleva. Las medidas básicas corporales del 5 y del 95 percentil de espectadores en pie, que son tales que la persona más alta obstaculiza la visión de la más baja. Aplicando los valores de estos mismos percentiles a espectadores sentados, vemos que la línea visual del más bajo salva el punto medio del hombro del más alto. Ya hemos dicho que la diferencia en altura de ojo entre las personas de menor y mayor tamaño en posición sedente es aproximadamente la mitad que cuando están de pie.

Parámetros de lectura
(tamaños tipográficos mínimos)

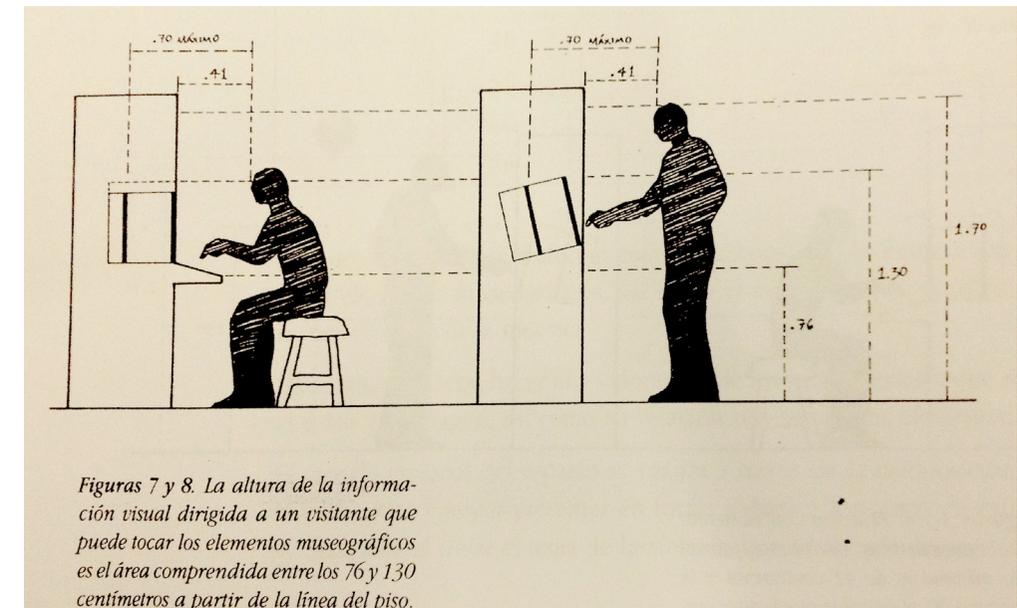
| Distancia en metros | Cédulas de objeto | Pies de imágenes | Cédulas temáticas | Títulos |
|---------------------|-------------------|------------------|-------------------|----------|
| .60 | 16 - 20 pts. | 16 - 20 pts. | | |
| 1.0 | 20 - 36 pts. | 20 - 36 pts. | | |
| 2.0 | | 36 - 48 pts. | 48 - 60 pts. | 120 pts. |
| 3.0 | | 48 - 60 pts. | 60 - 80 pts. | 180 pts. |
| 4.0 | | | 80 - 90 pts. | |
| 5.0 | | | | 300 pts. |
| 6.0 | | | | |
| 7.0 | | | | 350 pts. |



Figuras 9 y 10. La distancia que guarda el espectador con los elementos visuales, nos da la relación entre el ángulo de visión y el tamaño de los elementos visuales.



El discurso museográfico: la comunicación visual en museos y exposiciones. pag. 130



El discurso museográfico: la comunicación visual en museos y exposiciones. pag. 131

5. CONCLUSIONES

Desde mi experiencia personal me he dado cuenta que la museografía vista a través de los pequeños centros culturales, casas de cultura, museos comunitarios es casi nulo un método de trabajo tanto a nivel técnico como teórico.

En estos lugares se desarrolla una incipiente museografía ya sea por recursos económicos o que estos centros culturales son dependientes de una instancia mayor por lo cual la museografía que se hace es por mera intuición estética que alude más al personal de logística que a un guión museográfico

Entendiendo esto me atreveré a plantear 3 tipos de museografía naif

sube el piano baja el piano.

Este tipo de montajes sin ningún orden regido por un guión o curatorial
Cae generalmente en una museografía a la que yo llamare museografía de sube el piano baja el piano.

Donde solamente esta regido por el gusto del responsable del montaje.

Museografía escolar o de maquetas

Otro tipo de museografía con más recursos pero sin ningún sentido teórico será el planteamiento didáctico

el planteamiento didáctico que hacían los grandes museos en la decadas de los 70-90 sus montajes recurrían la que yo llamare museografía de sentido didáctico - escenográfico donde el objeto de exhibición validaba su discurso semántico acotado por la intencionalidad de lo que se quería representar y transmitir.

Método de la improvisación

La museografía en la que se recurre aún

Método que no recurre a un método

Me refiero al que llamare el método de la improvisación donde sí bien se pue-

de apreciar uno de nuestros rasgos característicos como mexicanos que es el ingenio esté ingenio se torna como un método aceptable y como no hay nada más perdurable que lo efímero.

Desde mi perspectiva en el trabajo museográfico me he dado cuenta que en México tenemos que entender que la perspectiva de la Museografía se dividirá entre museos del estado, museos privados y galerías aunque también podemos encontrar museos donde se hace participe una coinversión.

En los museos por parte del estado es una verdadera fortuna que se cuente con un museógrafo aunque en la mayoría de las veces es improvisado y como no hay nada más duradero que la improvisación en algunos casos los museógrafos son trabajadores de la cultura que se hacen en base a una experiencia pero no en base a un sustento teórico

En los recintos culturales podemos encontrar a artistas, historiadores, diseñadores, comunicadores, arquitectos, etc., realizando trabajo de museografía, a pesar que en México se cuenta con una escuela de Museografía desde 1964.

El estado delega a cultura cierto presupuesto que será destinado a diferentes rubros de la cultura, en lo tocante a los museos el presupuesto que reciben se destina en su mayoría a pagar sueldos del personal como:

custodios, administración, mantenimiento, logística, lo que deja al museo con escasos recursos para la investigación, curaduría, y la museografía.

Por lo cual, desde la conceptualización de una exposición es difícil realizar un proyecto con las características con las que se deba desarrollar como un guión museológico, un guión curatorial, un guión museográfico, una ruta crítica un desarrollo de conceptos lúdico-educativos, en torno a la exposición en turno. Sin embargo, estos recursos los llegan a tener los museos que le interesan al estado porque lo ve como un contenedor de cultura, nacionalismo, e identidad, pero en la gran mayoría de los museos no se cuenta con todo estos recursos.

Habrá que hacer un señalamiento que si bien sabemos que las exposiciones se dividen en:

permanentes, temporales e itinerantes

Eso requiere de una inversión de recursos económicos que se verá reflejado en

la museografía, sobre todo en las exposiciones de carácter temporal debido a que un museo tiene que calendarizar exposiciones como parte de sus funciones. Claro que cada exposición requiere de una personalidad para lo cual se necesita el equipo tanto técnico como humano para lograr una exposición que cumpla con un objetivo ya sea este puramente estético, lúdico, didáctico, etc.

Otro señalamiento importante por mencionar es el uso, gasto y reciclaje de los materiales con los que se lleva a cabo la museografía, primeramente por los gastos que genera esto y como un daño colateral es al acabar una exposición. Se llegan a quedar materiales gráficos (impresos) que es prácticamente imposible de reutilizar; y materiales como mamparas de madera ya sea esta natural o comprimido, vidrios, instalaciones eléctricas, algún mueble expresamente hecho para la muestra o exhibidos quedan en el espacio del museo como un objeto mas que viene a provocar un problema de espacio en las bodegas del museo, claro pensando que se cuente con ella. Esto es un mal que sufren los museos el problema del espacio de almacenaje para los materiales de producción. El que un museógrafo no piense en el uso o rehuso posterior a la muestra para lo cual ideó el uso y acondicionamiento del espacio, obviamente provoca una saturación de materiales y desperdicios de estos de mayor capacidad adquisitiva por parte del museo y gastos de recursos innecesarios tanto materiales como humanos.

Otro problema recurrente en los museos es la asignación de presupuestos porque estos dependen de una estancia mayor a ellos lo cual les provoca no ser autónomos y en algunos casos no decidir su destino.

O aun se plantea un panorama mas oscuro para las instituciones culturales donde a estas se les enmarca dentro de una necesidad social lo cual coloca a las instituciones culturales dentro de una secretaría de desarrollo social deportivo y cultural lo cual no es nada favorecedor para la causa cultural, puesto que a la secretaría en cuestión dispensa cierto presupuesto para ver todas estas necesidades de carácter social.

Al asignar el presupuesto a cada rama obviamente la cultura es la última en el escalafón de valores sociales porque las autoridades piensan que es mas de carácter social urgente solucionar problemas sociales como la ayuda a adultos mayores, personas discapacitados, madres solteras, personas en situación de

calle o programas deportivos que ayudarán al desarrollo personal para aplicarlo como un método de prevención contra las drogas y así se podría seguir enumerando necesidades hasta llegar a lo que refiere a la cultura por lo tanto hace parecer justificable que la cultura no tenga ninguna prioridad dentro de los planes de gobernabilidad.

Por lo tanto es explicable el bajo presupuesto asignado a la cultura.

También habrá que pensarse que los programas anteriormente mencionados tienen un carácter popular que justifica el trabajo político y consigue votos para la causa del partido político en el poder.

Habrà que aclarar que este fenómeno ve su ejercicio en centros culturales o casas de cultura ya sean delegacionales o municipalidades.

Que es donde se desarrolla un arte de carácter menor ya que el gran arte o las muestras grandilocuentes por parte del estado tiene un organismo (conaculta) que rige este tipo de arte.

Otro de los problemas del manejo de la cultura en México es que algunas de las autoridades que manejan la cultura no tiene una preparación profesional y la sensibilidad para esta actividad y la mayoría de las direcciones de cultura son manejadas por burócratas que les toca dirigir cultura por alguna designación poco afortunada o un favor político.

Esto es un claro reflejo del desdén le tiene el estado hacia la cultura y solo la aprovecha para justificar algún presupuesto o algún beneficio político desde la cultura.

Claro está que en México ya se esta entendiendo esta necesidad de profesionalización y algunas entidades educativas ya lo visualizan como una licenciatura. El nombre de la solución se llama Gestión Cultural, aunque hay que señalar que se tiene que contar con una política cultural que priorice la cultura como parte de fundamnetal del estado hacia sus habitantes.

En el campo museográfico he tenido la experiencia profesional de ser responsable de diferentes montajes de exposiciones en diferentes centros culturales como el Centro Cultural Juan Rulfo, el Museo Nacional de Culturas Populares.

También he desempeñado este trabajo de Museografía en los museos dependientes a la Secretaria de Cultura del Distrito Federal, a través de La Coordinación de Patrimonio Histórico Cultural del Distrito Federal en los siguientes

recintos.

El Museo Nacional de la Revolución

El Museo de la Ciudad de México

El Museo Panteón San Fernando

El Museo de los Ferrocarrileros

La Coordinación de Artes Plásticas de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal

Impacto o contribuciones de la investigación

Los diferentes discursos que tiene un objeto en su carácter polisemántico describen al objeto de exposición y el dialogo que pueda establecer con el espectador; estos diálogos también servirán de pretexto para enlazar a otros textos una especie de hipertexto.

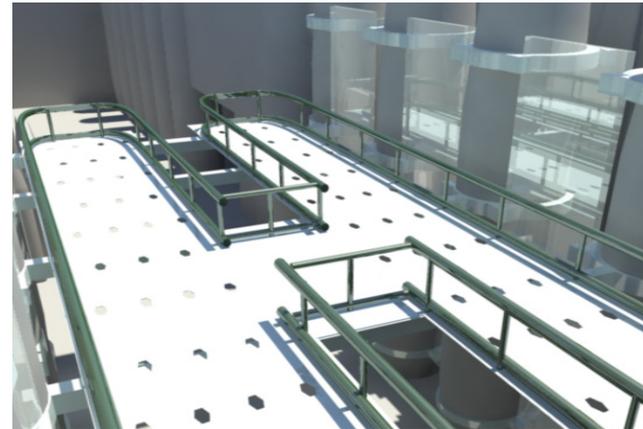
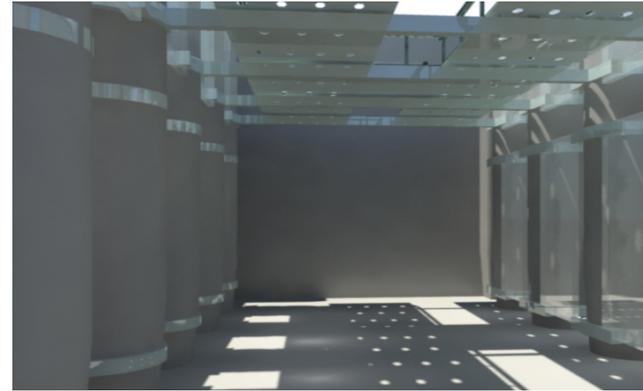
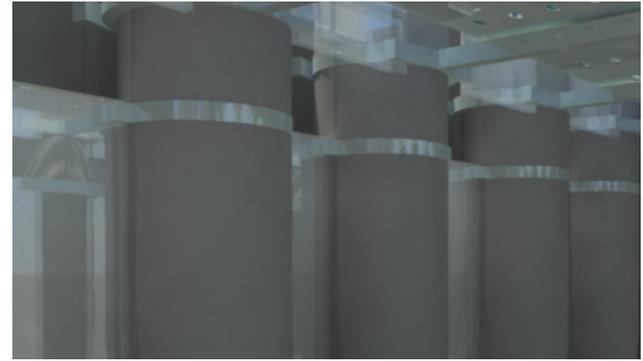
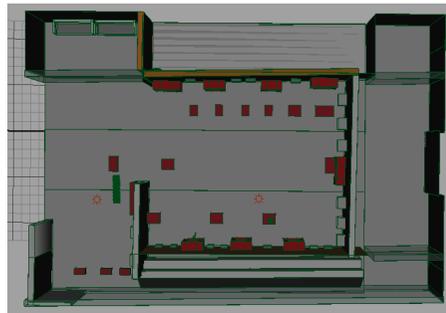
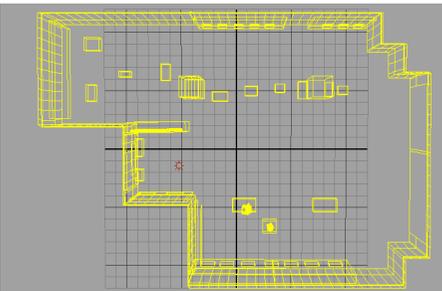
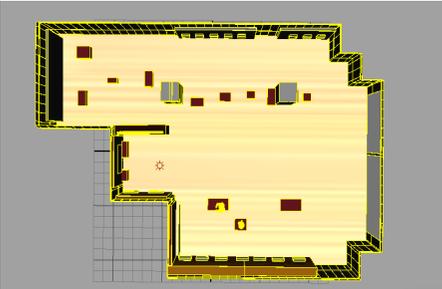
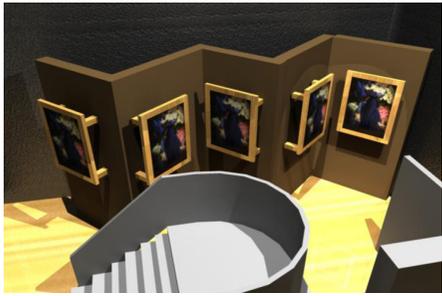
Aclarando que el eje moderador del discurso depende en gran parte del la curaduría e investigación y del caracter del museo y la exposición .

Si una de las obligaciones del museo es la didáctica enseñar a ver o aprender tendremos que saber como queremos mirar.

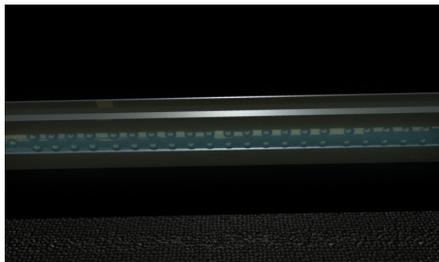
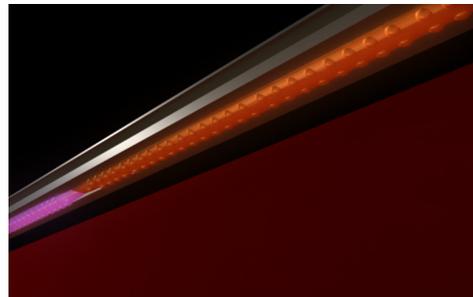
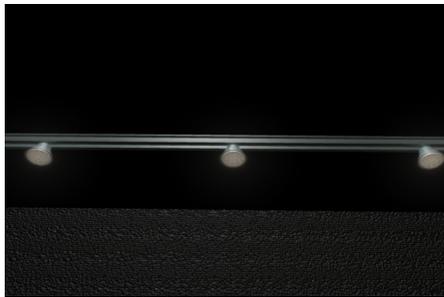
Claro está que cada Museografía tendrá sus características del montaje y exhibición de las piezas lo cual necesita una definición del carácter de la exposición. El objeto de estudio es la porción de realidad observada por la disciplina.



Ejemplos sobre mi trabajo museografico
exposición Lienzo México ,Armando Ahuatzi



Ejemplos sobre mi trabajo museografico
Anteproyecto Museo del IMSS Edificio Reforma.



*Ejemplos sobre mi trabajo museografico
exposición Del Perfil Nacionalista al concepto universal, Luis Oríz Monasrerio*

Bibliografía

- Miguel Enriquez, Los espacios museográficos .editado por el estado de Guerrero.1990
- .Sausuare, Ferdinand. Curso de Linguistica general. México. 6ª. Ed en español 1976.
- Umberto Eco en el Tratado de semiótica general,
- Umberto Eco. La estructura ausente. Barcelona lumen. 1981
- Pierte,Charles Sander, La Ciencia de la semiotica. Buenos aires. Nueva vision. 1974
- María Bolaños La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000. Trea 1997.
- Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo. Michael Belcher:Trea.
- El museo como espacio de comunicación. Francisca Hernández Hernández María Luisa Bellido Gant. Aprendiendo de Latinoamérica El museo como protagonista ed.Trea.
- Rudolf Harhein. Persepción del Objeto.
www. margen rojo.com
<http://dialnet.unirioja.es> María Bolaños
- Posibilidades y limites de la comunicación museográfica
Lauro Zavala, Ma de la Paz Silva, J.Francisco Villaseñor
- Origenes de la Museología Mexicana
- Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780- 1940
- Luis Gerardo Morales Moreno
- Museos Mexicanos, usos y desusos
- Luisa Fernanda Rico Mansard
- La Comunicación Visual en los Museos y Exposiciones
- Ofelia Martínez García, Gerardo Portillo Ortiz, Manuel López Monroy
- Luis Gerardo Morales, Ancestros y ciudadanos. El Museo Nacional de México, 1790-1925, tesis de doctorado en historia, México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Guillermo Zermeño Padilla, La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica, México, El Colegio de México, 2002, 67.

Luis Gerardo Morales Moreno

Guillermo Sunkel (coord.), El consumo cultural en América Latina, Bogotá, Colombia, Convenio Andrés Bello, 1999 y Jesús Martín Barbero, De los medios a las mediaciones, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987.

Roger Bartra, La jaula de la melancolía, México, Editorial Grijalbo, 1987; Oficio mexicano, México, Editorial Grijalbo, 1993 y Las redes imaginarias del poder político, México, Editorial Océano de México, 1996.

Jesús Galindo y Villa, El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, México, Imp. del Museo Nacional, 1922.

Jesús Galindo y Villa, "Lo previsible e imprevisible en el acontecer histórico", en Juan A. Ortega y Medina (comp.) Polémicas..., pp. 425-432 y Jesús Galindo y Villa, "Las nuevas directrices de los estudios históricos. Fragmentos de introducción a unos 'Apuntes de metodología y crítica históricas'", en Álvaro Matute (comp.), Pensamiento historio- gráfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911-1935), México, FCE/ UNAM, 1999, 77-94.

Guillermo Zermeño, La cultura moderna de la historia..., p. 168. 43

El Museo del futuro, algunas perspectivas europeas

El discurso museográfico contemporáneo y Roger Miles (compiladores)

Glosario de términos.

ICOM: *El Consejo Internacional de Museos (ICOM) es una organización internacional de museos y profesionales, fundada en 1946 bajo el auspicio de la UNESCO, dirigida a la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible, que se constituye como una red mundial de comunicación para los profesionales de museos de todas las disciplinas y especialidades.*

OIM: *la Oficina Internacional de Museos (OIM). Este es el precedente del ICOM. Permite poner en común todos los problemas que cada país tiene en materia de museos.*

Expoliación: *Rapiña, despojo, saqueo, robo.*

Hipertexto: *El hipertexto ha sido definido como un enfoque para manejar y organizar información, en el cual los datos se almacenan en una red de nodos conectados por enlaces. Los nodos contienen textos y si contienen además gráficos, imágenes, audio, animaciones y video, así como código ejecutable u otra forma de datos se les da el nombre de hipermedio, es decir, una generalización de hipertexto*

Consulta: Definición de Hipervínculo » Concepto en Definición ABC <http://www.definicionabc.com/tecnologia/hipervinculo.php#ixzz2AeliosQq>

Hipervínculo: *El término hipervínculo o hyperlink en inglés, fue creado a mediados de la década del 60 por el filósofo y escritor Ted Nelson, quien demostró interés en la posibilidad de la mente humana de pasar de un tipo de información a otra a través de vínculos o enlaces infinitos.*

Consulta: Definición de Hipervínculo » Concepto en Definición ABC <http://www.definicionabc.com/tecnologia/hipervinculo.php#ixzz2AeliosQq>

Merchandising: *término anglosajón compuesto por la palabra merchandise, cuyo significado es mercancía y la terminación -ing que significa acción.*