

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**Museos como creación en tiempos contemporáneos**

**Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas**

**Georgia Louise Melville**

**Director: Dr. Federico Besserer Alatorre  
Asesores: Dr. Eduardo Nivón Bolán  
Dr. Luis Gerardo Morales Moreno**

**Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por  
la Secretaría de Relaciones Exteriores**

**México, D.F.**

**Septiembre, 2004**

# MUSEOS COMO CREACIÓN EN TIEMPOS CONTEMPORÁNEOS

## 1. Introducción

## 2. Naciones

- a. Naciones Globalmente
- b. ¿Viviendo en un *Post* mundo?
- c. Nación México
- d. ¿Viviendo en un *Post* México?

## 3. Museos

- a. ¿Que es un museo?
- b. El movimiento tradicional de museos globalmente
- c. El movimiento tradicional de museos en México
- d. El nuevo movimiento de museos globalmente
- e. El nuevo movimiento de museos en México
- f. Museos como proceso
- g. Museos como práctica

## 4. Estudios de Caso

- a. El Museo Nacional de Antropología
- b. El Museo Nacional de Culturas Populares
- c. El Museo de Culturas Afromestizas
- d. El Museo Tamayo de Arte Contemporáneo
- e. Nuestros caminos, Nuestras historias: Retratos de Logros Latinos

## 5. Conclusión

## 6. Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

Los museos se pueden analizar como sitios involucrados en la reflexión y la construcción de discursos identitarios. Se han llevado a cabo varias investigaciones para demostrarlo globalmente<sup>1</sup> y también más específicamente dentro de la sociedad mexicana<sup>2</sup>; sin embargo, en México dichos estudios están enfocados principalmente en los museos de los siglos XIX y XX. A lo largo de mi investigación quiero explorar cómo los museos de hoy trabajan para reflejar y construir diferentes tipos de discursos identitarios mexicanos, los cuales son más prominentes y legítimos debido a los cambios sociales que han ocurrido durante las décadas recientes. Este estudio será hecho a través de una examinación de los temas clave de *estados-naciones*, *museología* y *discurso*. La primera parte del trabajo explorará como están cambiando las estructuras socio-políticas y como eso se vincula a los museos. Seguiré con una examinación de museos de manera general y más específicamente exploraré cómo los museos de hoy producen y reproducen discursos identitarios mexicanos. La última sección de este trabajo introducirá cinco museos, los cuales exponen diferentes tipos de discursos identitarios sobre la sociedad mexicana, como estudios de caso.

## NACIONES

### **Naciones globalmente**

Para ubicar los museos históricamente, se debe tener un entendimiento de los cambios más abarcadores de las estructuras estado-naciones y las estructuras coloniales. Se pueden analizar las naciones como entidades con componentes ideológicos y organizacionales. Ideológicamente, las naciones proveen un sentido de pertenencia a aquellos que se incluyen y organizacionalmente, las naciones posibilitan una referencia compartida; asimismo pueden proveer un orden de

---

<sup>1</sup> Para ejemplos de estudios de museos globalmente véase a MacDonald (2003) y a Okediji (1999) en la bibliografía de este trabajo.

pertenencia territorial, histórico, lingüístico, religioso y/o racial a sus miembros (Lomnitz 1999: 37).

Los estados-nación se formaron debido a un cambio en el orden mundial, tanto en el ámbito religioso, político como económico. Wallerstein (1974, 1980) sostiene que el surgimiento del sistema-mundo capitalista, a finales del siglo XV, creó los principios de una nueva época global (Barnard & Spencer 1996: 566). El proceso de desterritorialización de la producción permitió aprovechar las oportunidades globales y alcanzar el objetivo central del capitalismo: disminuir el lapso de tiempo entre la inversión y la ganancia (Kearney 1995: 551). Aunado a ello, se crearon nuevos vínculos internacionales para facilitar estos flujos capitalistas y se dio comienzo a la modernidad como un proyecto abierto entre muchas comunidades a través de la emancipación y renovación de estructuras sociales (Barnard & Spencer 1996: 566). Sin embargo, estos proyectos abiertos también estuvieron acompañados por la formación de unidades socio-políticas delimitadas, o estados-nación, vinculados a regiones geográficas específicas, las cuales surgieron con el objetivo de proveer orden relacional (Kearney 1991: 2 - 3). Una manera en la cual el orden del estado-nación se obtuvo fue a través de la construcción de sistemas simbólicos basados en oposiciones diacrónicas, tales como lo tradicional vs. lo moderno y lo público vs. lo privado. La fijación simbólica de estas categorizaciones estuvo también acompañada por cambios sociales reales, tales como la concreción de las esferas públicas y privadas.

Los estados-nación han trabajado en armonía con proyectos modernizadores a través de la elaboración y resolución de contradicciones que existen entre la unidad y la diferenciación (Kearney 1991: 4). Se unen a la gente como parte de una nación y, en este sentido, todos los miembros son iguales; sin embargo, sigue habiendo diferencias internas en forma de clase, raza y género, y de esta manera, algunos miembros son más iguales que otros (Ibíd.: 16). Tradicionalmente el

---

<sup>2</sup> Para ejemplos de estudios de museos en México refiérase a Morales Moreno en la bibliografía de este trabajo.

centro hegemónico de una nación, el estado-nación, crea y vigila el discurso nacional, y así posibilita o rechaza la entrada al interior de sus campos, mientras que los sujetos nacionales podrían tener poca autoridad en la creación de sí mismos.

### **¿Viviendo en un *Post* Mundo?**

Sin embargo, desde el siglo XIX, a medida que las configuraciones de los estados-nacionales se fueron fortaleciendo, las estructuras coloniales hegemónicas empezaban a perder poder de diferentes maneras alrededor del mundo. Así que actualmente existen múltiples modos en que diferentes sociedades lidian con el debilitamiento del dominio colonial. De cualquier manera, varios teóricos<sup>3</sup> afirman que viramos hacia una época postcolonial, refiriéndose a un período que comienza con la retirada del gobierno colonial occidental.

Otro término utilizado, a veces sobre-utilizado, para describir los cambios macrosociales es el de postmodernismo, que surgió a partir de los cambios que se desprendieron de la industrialización occidental. Hannerz (1996), entre otros, sostiene que la expansión del capitalismo y la modernidad llevaron al mejoramiento de tecnologías en medios de comunicación y de transporte para facilitar su movimiento ya que estas vías de migración y comunicación fomentaron una transformación en los procesos globales (19). Sassen Koob (1982) propone que el esparcimiento del mundo capitalista se está volviendo sobre sí mismo a través de la “periferización del centro”, debido inicialmente al flujo del primer mundo dentro el tercer mundo aventajando la extracción del valor, seguido de una implosión del tercer mundo en el primero y arribando en un desdibujamiento de las distinciones centro-periferia. Se dice que quienes se involucran en estos cambios sufren transformaciones al ingresar en los nuevos espacios (Kearney 1991: 554). Según Hannerz (1996), el medio ambiente mundial ha cambiado de un Estado-

---

<sup>3</sup> Para ejemplos de estudios postcoloniales, véase la revista: *Postcolonial Studies, Culture, Politics, Economy*. Publicado por Routledge y editado por Chakrabarty et. al. y a: *The Postcolonial Studies Reader*. Publicado por Routledge y editado por Ashcroft, Griffiths y Tiffin.

nación contenedor y limitado a un paisaje abierto con entidades sin fronteras, no necesariamente ligadas a un territorio. El autor se refiere a este nuevo medio ambiente de interconectividad como una ecumene global (6-7).

Las transformaciones postcoloniales y postmodernas descritas arriba no son homogéneas alrededor del mundo. Diferentes sociedades han estado sujetas a una serie de acontecimientos históricos que resultan en reacciones diferentes a estos procesos; de esta manera estos dos términos (postcolonial y postmoderno) no deben ser utilizados como categorías para fijar tipo de suceso, persona u objeto. En general, el término de postcolonial es aplicado a sociedades del tercer mundo previamente sometidas al dominio colonial y que actualmente experimentan la retirada de las estructuras coloniales. Mientras que por su parte, el término de postmodernismo es aplicado, principalmente, a sociedades del primer mundo que han experimentado procesos de industrialización occidentales estereotipados y que han sido ampliamente afectados por migraciones y comunicaciones masivas. Por lo tanto, en su sentido rígido, los términos de “postcolonial” y “postmoderno” se diferencian en que se refieren a procesos históricos diferentes, pero tienen en común el estudio de procesos de “destrucción” y “creación”, sin fines específicos conocidos hasta el momento. Además, ambos realizan una revisión y una crítica del conocimiento formulado en las épocas colonial y moderna.

Los dos términos ya no deben ser utilizados de manera tan distante, ya que el acontecimiento histórico de la transnacionalidad los está acercando y entremezclando. Este fenómeno se refiere al movimiento de personas entre diferentes naciones y ha llegado a grandes movimientos entre el “primer” mundo y el “tercer” mundo a través de las migraciones, además de conducir al incremento del contacto económico, político, social y cultural entre ambos. Este término también se refiere a un momento histórico de cambio en lo cual el estado-nación está perdiendo su fuerza como una unidad primaria de regulación socio-política. De esta manera, permanece la duda sobre sí las estructuras del estado-nación

siguen siendo tan fuertes como lo fueron, y por eso, otros afirman que también estamos caminando hacia una época postnacional<sup>4</sup>.

Las estructuras políticas y sociales que fueron un fenómeno más acotado se encuentran ahora en mayor interrelación y esto ha permitido la aparición de nuevas relaciones sociales y una creciente interrelación entre lo extraño y lo familiar. Esto se ejemplifica con la gran dificultad en definir exactamente qué es un sujeto postmoderno, postcolonial o postnacional sin caer en ambigüedades.

Entonces, sin entrar en mas discusión, y tomando en cuenta estos argumentos, ¿qué significan estos acontecimientos postcoloniales, postmodernos y post - o transnacionales para los sujetos nacionales de hoy? Estoy de acuerdo con Kearney (1991) en que se están formando nuevas configuraciones caracterizadas por el reordenamiento de distinciones binarias en la época moderna. La caída de la época imperial estuvo marcada por la ansiedad sobre la identificación territorial. Sin embargo, en la época actual, la ansiedad se dirige hacia una crisis de identidad debido al flujo de personas, ideas y objetos que cruzaron fronteras, culminando en una ambigüedad de categorías. Las categorías binarias de *nosotros* dentro de los límites nacionales y *ellos* fuera de los mismos, se están mezclando de manera figurativa y también literalmente. Kearney afirma que diversas oposiciones dicotómicas, basadas en la época moderna, están perdiendo vigencia para explicar el fenómeno de la época actual (4-7).

Aunque coincido con Kearney en que la creación de nuevas categorías supera las distinciones binarias modernas, creo que por varias razones muchas distinciones binarias y conceptos esenciales de lo moderno continúan existiendo de manera paralela a conceptos y realidades más contemporáneos dentro de la sociedad. Sin embargo, debo agregar que en su mayoría estas formas modernas ya no se sitúan como paradigmas predominantes, y que a través del tiempo, serán aún menos.

---

<sup>4</sup> Para ejemplos de estudios post-nacionales refiérase a Kearney (1991) & (1995) y González Gutiérrez (1999) en la bibliografía de este trabajo.

## Nación México

Enfocando más en el contexto estudiado, daré una descripción rápida y generalizada sobre la formación de la nación mexicana para luego vincularlo con los casos de estudio empezando con la colonización. Durante las etapas tempranas, después de la conquista de 1521, México fue un país multi-nacional unido por instituciones estatales españolas (Lomnitz 1999: 38 & 52) en donde las interacciones entre las poblaciones españolas e indígenas no siempre eran fáciles. Inicialmente los colonizadores españoles tendieron a abordar este problema con fuerza y se definieron y se legitimizaron quienes estaban basados en quienes no eran. Lo hicieron a través de definirse a sí mismos en contra de una identidad indígena del *otro*<sup>5</sup>.

A través de los siglos la población española nacida en México, los criollos, se volvieron culturalmente diferentes de sus homólogos castellanos. Así que durante los siglos XVIII y XIX la población criolla se enfrentó con el problema de encontrar su propio sentido de pertenencia en México, ya que se habían vuelto cada vez más distantes de la cultura castellana y siempre estaban lejos de la cultura indígena. Un fuerte discurso de patriotismo criollo creció durante esta época basado en la relación especial que el criollo había tenido con el territorio mexicano. Este discurso en gran medida expresó el interés de una clase alta que quería legitimar su dominio autónomo en México (Brading 1973: 23).

Durante el siglo XIX, las relaciones desiguales continuaron desarrollándose entre las poblaciones españolas, criollas e indígenas, conduciendo a crisis, revolución y a un giro en la naturaleza de dichas relaciones. La Revolución Mexicana de 1910, antecedida por la Independencia de 1821, llevó a grandes cambios discursivos, del patriotismo criollo a un nacionalismo mexicano (Morales Moreno 1994: 175).

---

<sup>5</sup> Para más información sobre el *otro* en México refiérase a Gruzinski (1991) Siglos XVI-XVIII y Todorov (1999) Siglo XXI en la bibliografía de este trabajo.

En México había un deseo de creer en la autonomía y en la igualdad entre su población, sin embargo, la resistencia definitiva encontrada entre las diferentes culturas no lo hacía fácil. Durante los siglos XIX y XX fue propuesto explícitamente la construcción de un sistema cultural nacional mexicano para juntar a los diferentes grupos culturales y raciales, el cual se basó, en gran parte, en un vocabulario ideológico de patriotismo criollo (Brading 1973: 15). Las traducciones de la cultura y los símbolos españoles con los de la cultura indígena llevaron a la formación de un *nosotros* mexicano. Por ejemplo, se intercambiaron y se sincretizaron símbolos, tales como *Tonatzin* - *la Virgen de Guadalupe* y *Quetzalcóatl* - *Santo Tomás*, entre otros, conllevando a una nueva aparentemente unida cultura nacional mexicana.

Desde las finales del siglo XIX, los discursos dominantes expresaron las diferencias dentro de la sociedad mexicana de manera sociológica, no biológicamente, en lo cual solo había lugar para *mexicanos* (basado en lo mestizo). Con el paso del tiempo, aunque muchos sujetos marginados (indígenas y mulatos entre otros) dejaron mucho de su cultura de origen atrás y se convirtieron en “mexicanos”; en realidad la mayoría se quedó con sus diferencias, siendo así excluidos del discurso nacional (Bonfil Batalla 1991: 119). Estos discursos continuaron con fuerza durante el siglo XX y en gran medida se basaban en las teorías de integración desarrolladas por científicos sociales: tales como Gamio, Sáenz, Mendezibál, Redfield y Beltrán.

### **¿Viviendo en un *Post México*?**

Desde fines del siglo XX y en adelante, algunos cambios en la realidad de la población mexicana han requerido una revisión de los conceptos más tradicionales de nación, identidad y cultura. Las influencias globales y el debilitamiento de la fuerza colonial y del estado-nación han llevado a una diversificación visible dentro de la sociedad civil de este país.

Estos cambios se volvieron más obvios después de la crisis económica de 1982, cuando México se unió a la crisis mundial, la cual se inició durante los setenta, siendo así requerido iniciar un ajuste estructural y abandonar el proteccionismo industrial y comercial. Como resultado de estos cambios, durante las últimas décadas, México también ha experimentado un cambio hacia la privatización de los productos y servicios del estado-nación. Algunos autores sugieren que estas variables han llevado a la formación de un nuevo tipo de cultura política en México (Morales Moreno 2002: 106-107).

Sin embargo, a pesar de que las estructuras de poder ya no emanan de España y ahora hay más influencia de lo privado y lo civil sobre la cultura política mexicana, las relaciones de poder en México en parte todavía se gestan desde economías más grandes (tal como la de Estado Unidos) lo que continua afectando a la producción social de México. Por esta razón, es difícil utilizar el término postcolonial para describir a México. Así que, basado en un debilitamiento pero no desaparición de estas influencias, se puede decir que el México contemporáneo cabe de alguna manera dentro de la categoría de un país neocolonial.

Por ejemplo, desde la mitad de las ochentas, grupos civiles en México han conseguido un espacio más amplio dentro de las instituciones culturales y políticas (Morales Moreno 2002: 113); se ha debilitado la influencia tradicional del estado-nación sobre la población mexicana. La población constituida ahora tiene más vías, en cuanto que sus integrantes se pueden representar a sí mismos y re-interpretar lo que experimentan de maneras más diversas y visibles. Bonfil Batalla (1991) sostiene que ahora se ha vuelto más necesario que la nación mexicana reconozca estos cambios. Reflejando esta aportación, la cultura política en México ahora se trata a sí mismo como un país multiétnico e intenta usar su diversidad más como un recurso que como un obstáculo (120-121); ser legítimamente mexicano ya no está dictado tan fuertemente por una ideología nacional tradicional basada en una sola identidad – el mestizo.

Sobre todo la situación mexicana se ha vuelto compleja y diversificada. Muchas instituciones políticas y culturales se han encontrado en crisis como consecuencia de ese cuestionamiento sobre la homogeneidad nacional y de cómo se deben incluir las diversas realidades del México contemporáneo. Todas estas variables han llevado a un giro en la cultura política de México, y un campo en el cual se ha manifestado es el de los museos.

## MUSEOS

### ¿Que es un Museo?

El término museo tiene una larga historia desde su origen *Grecolatino* hasta la pluralidad de significaciones contemporáneas. Según Karp (1992), “se perciben los museos como lugares para la definición de quiénes son y cómo deben actuar las personas, y como lugares para desafiar estas definiciones<sup>6</sup>.” Karp explica que los museos son instituciones centrales de la sociedad civil, pero que no existen específicamente por razones de control social (4); más bien, que los museos juegan un papel especial y único dentro de la sociedad. Él argumenta que “como depositarios de conocimiento, valor y juicio, los museos educan, refinan o producen compromisos sociales, más allá de que se pueden producir en otras instituciones (5)<sup>7</sup>,” En este sentido, los museos no son instituciones políticas, pero juegan un papel clave en la producción social de ideas al lado de otras instituciones culturales tales como las escuelas (9).

MacDonald acierta que el propósito de un museo “es ser de servicio a la sociedad, así que es vital que sean responsivos a sus ámbitos sociales para que continuen siendo relevantes a las necesidades y a las metas sociales (1992: 158)<sup>8</sup>.” En esta

---

<sup>6</sup> Traducción mía del inglés al español.

<sup>7</sup> Traducción mía del inglés al español.

<sup>8</sup> Traducción mía del inglés al español.

línea, Morales Moreno (1996 \*2) argumenta que lo qué es un museo continúa siendo debatido teóricamente en la museología moderna, porque la función de los museos cambia dependiendo del contexto socio-histórico dentro del que se encuentran (73). Por tales razones, siento que las definiciones más tradicionales<sup>9</sup> ya no encapsulan todo lo que cae bajo el rubís de lo que es un museo hoy en día.

## **El Movimiento Tradicional de Museos Globalmente**

El museo es, principalmente, un fenómeno occidental que en su forma tradicional apareció, en su mayoría, durante la época colonial. La aparición de los museos tradicionales está vinculada al desarrollo de los estados-nación y al público en el siglo XVIII (MacDonald 2003: 1). Los museos de dicha época estuvieron fuertemente influenciados por la filosofía y la teología, y tendían a reflejar las ideologías racionalistas y nacionalistas que predominaron respectivamente durante los siglos XVIII y XIX. Típicamente, dichos museos trabajaban para culturalizar públicos y fomentar el pensamiento público mediante la creación de cultura y-o la exposición de la cultura de otros. Tradicionalmente los museos crean orden, pertenencia y diferencia a través de sus conceptos y discursos. Aparecieron especialmente durante tiempos modernizadores de los siglos XIX y XX y ayudaron a alcanzar objetivos sociales específicos a través de la comunicación de *verdades universales* bajo los pretextos legítimos de la ciencia y el arte (Morales Moreno 1996 \*2: 62-68).

Mi observación es que dichos museos tienden a ser creados como herramientas para fortalecer y reproducir discursos más abarcadores, tales como los de nacionalismo. Los museos tradicionalmente tienden a desplazar sus discursos desde el *exterior* (la nación) hacia el *interior* (el museo) y generalmente están creados por el *yo* (el estado-nación) para la construcción y la reflexión del *otro* (los

---

<sup>9</sup> Una definición tradicional de museo podría ser de la 11<sup>a</sup>. Asamblea General de ICOM en 1974: Una institución no lucrativa, que trabaja para el servicio del desarrollo de la sociedad y es abierta al público, la cual adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con los fines de estudio,

públicos diversos).

## **El Movimiento Tradicional de Museos en México**

En México, el *movimiento tradicional de museos* estaba especialmente en fuerza (tenía su mayor apogeo) durante finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, cuando el país cambió de una sociedad agraria a una sociedad urbana, el cual impulsó discursos de modernización y progreso (Morales Moreno 1996 \*2: 88). En los inicios del siglo XX, la museología mexicana se volvió sistematizada debido al esfuerzo de los profesionales que prepusieron el concepto de un museo público para México, basado en los discursos del difusionismo boasiano y del positivismo científico de la época (Morales Moreno 1996\*1: 7). Desde la segunda década del siglo XIX, después de la guerra civil, la cultura nacional aprovechó a los museos como espacios públicos para ejecutar del domino político y su difusión del discurso cultural.

Desde 1940 el *movimiento tradicional de los museos* en México ha sido principalmente administrado por dos grandes organizaciones gubernamentales, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La creación de museos desde estas dos instituciones se caracterizó por su centralismo, conservadurismo, sindicalismo burocrático y estructuras verticales de poder (Morales Moreno 2002: 109).

Morales Moreno (1994) argumenta que la historia de los museos nacionales en México “revelan como el patriotismo cultural creó un pasado común (171)<sup>10</sup>.” Sigue argumentando (2002) que se puede vincular el movimiento tradicional de museos a un *tiempo revolucionario* en México en que se da importancia al progreso, la modernización y la unidad cultural (106). Así que, durante los siglos XIX y XX, los museos en México eran sitios públicos usados por el estado-nación

---

educación y entrenamiento la evidencia material del hombre y su ambiente (Morales Moreno 1996 \*2: 70) (Traducción mía del inglés al español).

<sup>10</sup> Traducción mía del inglés.

para construir una identidad nacional de las masas.

Hasta 1968, cuando ocurrió una revisión crítica de muchas instituciones en México, se vio a los museos como instituciones neutrales con tonos de lo sagrado (Morales Moreno 1996 \*1: 8). Sin embargo, desde la generación de 68, cambios irreversibles han ocurrido en los museos mexicanos. Tensiones entre el gobierno y la sociedad civil han vuelto más evidentes y se han manifestado en cómo son creados los museos (Morales Moreno 2002: 107).

### **El Nuevo Movimiento de Museos Globalmente**

Si una función de los museos es la culturización de sus públicos, seguramente los cambios globales contemporáneos en los diversos públicos, y más específicamente, dentro de la nación mexicana, significa que los museos han necesitado adaptarse a dichos cambios para que no se vuelvan redundantes. Sin embargo, ¿Los museos están demasiado involucrados en las formas tradicionales de discurso y de representación que ya no puedan reflejar las necesidades de públicos contemporáneos? Varios autores han contribuido con declaraciones como respuesta a este problema<sup>11</sup>. Por ejemplo Sharon MacDonald (2003) señala que los museos están ligados tradicionalmente a la construcción de identidades y a la formación del Estado-nación que ahora se está desquebrajando debido a una segunda modernidad. Sin embargo los museos están adaptándose a estos cambios sociales y ahora pueden expresar identidades en diferentes maneras.

Estoy de acuerdo con ciertas aportaciones, y desarrollaré mis argumentos al lado de la propuesta de MacDonald, en que los cambios sociales no necesariamente marcan el fin de los museos, más bien que estamos experimentando un cambio en la creación de museos. Los museos continuarán su trabajo identitario, pero de una manera diferente. También subrayo que el cambio en los museos, correspondiente

---

<sup>11</sup> Para ejemplos de estudios sobre cambios en museos véase a Okediji (1999), Mirzoeff (2000) y MacDonald (1992) en la bibliografía de este trabajo.

a nuevos movimientos sociales, no es el único cambio que ha ocurrido dentro de la existencia de los museos, sino más bien que se han adaptado constantemente a nuevos contextos sociales en los cuales se han encontrado.

Los cambios en los museos se han vuelto más evidentes en décadas recientes con la inclinación hacia lo privado, lejos de lo público, y un flujo hacia la descentralización. Los museos alrededor del mundo han estado influenciados por cambios externos, en la reducción del apoyo del gobierno para las artes y las ciencias, la crítica creciente en torno a la nación, la crisis de la imagen del gobierno y los cambios en los hábitos de producción y de consumo. Dichos cambios externos han llevado al advenimiento de nuevas formas de museos, tales como museos comunitarios, museos itinerantes, museos con exposiciones interactivas y con estilos más receptivos y otras formas de exhibición tales como *performance*. Otras señales de cambio en los museos son que ahora trabajan con un juego diferente de medios educativos, a diferencia del pasado. Los visitantes ahora aprenden sobre sí mismos dentro de contextos de viaje y multi-mediáticos, más que en ámbitos locales con acceso limitado a dichos medios.

Los cambios han llevado a lo que en la literatura inglesa y francesa llaman la *nueva museología* (Morales Moreno 1996 \*2: 62). Como una generalización útil, la nueva museología es una vocación cosmopolita vinculada a las disciplinas sociales, mientras que la museología vieja es una vocación patriótica basada en la conservación y catalogación de colecciones (Morales Moreno 1996 \*1: 8 y 1996 \*2: 67). Los museos de hoy proveen un espacio para la experimentación y la comunicación cultural y cada vez más son dirigidos por profesionales, que por trabajadores de vocaciones burocráticas públicas (Morales Moreno 1996 \*1: 9).

MacDonald (2003) argumenta que no solamente la museología, sino también la museografía han evolucionado en los museos contemporáneos y que están ahora más enfocados a una lógica de conexión y de agencia creativa, que a categorías taxonómicas y diferencias fronterizas, lo que es un claro cambio de las formas

convencionales de exposición. La lógica estética ahora es más plural y permite que objetos y arte en algunos museos puedan “hablar de sí mismos” debido a la mayor apariencia de la serendipía y lógica difusa aparente en las prácticas contemporáneas de exposición (9-11).

### **El Nuevo Movimiento de Museos en México**

Los cambios globales que han ocurrido en los museos son también evidentes en México. Desde la generación de 1968, las instituciones gubernamentales locales y estatales han sido cuestionadas de una manera más pública y la aparente objetividad de las instituciones estatales ahora está siendo examinada más críticamente<sup>12</sup>.

Morales Moreno (2002) argumenta que estos cambios han llevado a: un incremento en la administración de museos por la sociedad civil, un movimiento lejos del visitante pasivo al visitante activo, un cambio de museos con curiosidades eruditas a museos de espectáculo para las masas, y finalmente un movimiento hacia museos regionales y museos que exponen diversidad cultural (117). Dichos cambios también han llevado a una mayor creatividad teórica e interdisciplinaria en la creación de museos contemporáneos, la cual está ocurriendo cada vez más fuera del terreno de las dos más grandes instituciones gubernamentales de museos, el INAH y el INBA (Morales Moreno 1996 \*1: 8-9).

Así que estos cambios dentro de la creación de museos en México principalmente se deben a ajustes en la relación entre la sociedad civil y el estado, en su camino para encontrar una nueva y coherente cultura política después del derrumbe de las estructuras socio-políticas. La cultura política ahora tiene mayor subjetividad en su mirada hacia el pasado y el presente de México, y esto se refleja en cómo se crean museos que son ahora más heterogéneos y heterocrónicos (Morales

---

<sup>12</sup> Para un ejemplo de este tipo de investigación, véase Vázquez León (1996) en la sección de bibliografía de este trabajo.

Moreno 2002: 115-117).

### **Museos como Proceso**

Por razones heurísticas, divido los cambios en los museos dentro del continuo de tiempo y espacio en dos etapas: el *movimiento tradicional de museos*, con su impacto durante los siglos XIX y XX, y el *nuevo movimiento de museos*, el cual se ha venido manifestando durante las décadas recientes<sup>13</sup>. Aunque uso las categorías de lo tradicional y lo nuevo, también quiero poner en claro que no hay un quiebre definitivo entre las dos etapas. Más bien, es un cambio continuo, un proceso. Además, el museo tradicional no es necesariamente relegado al pasado y el nuevo museo no solamente se encuentra en los tiempos contemporáneos. Sin embargo, diciendo esto, ha habido crecientes cambios en los museos en las últimas décadas.

Se pueden relacionar las pautas de cambio en los museos al estudio de Kuhn sobre la sociología de la academia en la Universidad de Harvard, en los setentas. Él propuso que los miembros institucionales mayores y más establecidos tienen el control sobre el aparato académico. Los estudiantes y los académicos menores entran en la puesta de escena, y aunque tal vez hacen revelaciones teóricas y estructurales, dichas revelaciones no afectan el aparato como para llevar a revoluciones y marcados cambios de los paradigmas tradicionales, sino más bien que los paradigmas establecidos lentamente pierden su intensidad a través del tiempo, al mismo tiempo que los paradigmas nuevos toman más fuerza. Este transcurso continúa como un proceso. Así que, tenemos que entender a los museos cada vez más como un proceso o "... como un acto o artefacto cultural extendido" caracterizado por la conversación y el diálogo (Lavine 1992: 153)<sup>14</sup>.

### **Museos como Práctica**

---

<sup>13</sup> Dicha división esta basada en mi lectura de *nueva museología mexicana* en la revista *Cuicuilco* (ver la bibliografía).

<sup>14</sup> Traducción mía del inglés al español.

Los museos pueden ser leídos como reflejos de diferentes imágenes de su sociedad creadora; no son productos fijos ni estáticos. Hay una diversidad de variables que tienen lugar en el proceso de creación del museo, existen interacciones continuas entre los intereses y prácticas de diferentes actores sociales, tales como organizaciones financieras, curadores, arquitectos, trabajadores y visitantes y el contexto global, y local, en los cuales interactúan. Las prácticas en el museo deben ser vistas como constantemente influenciadas por un gran rango de interacciones (grandes y pequeñas) de los diferentes contextos en los cuales vivimos.

Una herramienta teórica útil para explorar los museos como creación<sup>15</sup> son los estudios de la *sociología de conocimiento científico* (SCC) y la *ciencia como práctica* (CP). Estos campos de investigación exploran los procesos de construcción de ciencia y tecnología como creación, más que enfocarse en los resultados y productos finales de la ciencia, como tradicionalmente era el caso con el empirismo lógico del siglo XX.

De acuerdo con Pickering (1992), la práctica de la ciencia "... es la extensión creativa de la red conceptual para complementar circunstancias nuevas<sup>16</sup>" y la extensión de dicha red es un proceso abierto con un número indefinido de resultados. La SCC propone que el interés social es la razón clave en la dirección y cierre de las redes conceptuales<sup>17</sup> mientras que la CP propone que la práctica tiene su propia integridad y que ésta tiene mayor influencia sobre los resultados científicos (4)<sup>18</sup>.

Ambos, SCC y CP, tienden a centrarse en influencias institucionales internas. En

---

<sup>15</sup> Con *museos como creación* me refiero tanto a la museografía como la museología que unen en la puesta de escena con objetos, agentes y significaciones para crear lo que es un museo en el sentido de *proceso*.

<sup>16</sup> Traducción mía del inglés al español.

<sup>17</sup> Ver especialmente a Bloor (1992) en la bibliografía de este trabajo.

<sup>18</sup> Ver especialmente a Lynch (1992) en la bibliografía de este trabajo.

el campo de los museos, internamente las influencias devienen del interés social de los practicantes (SCC) y también de la auto-integridad de la práctica en sí misma (CP). El interés social en los museos se manifiesta a través de los discursos hegemónicos creados para dar identidad a *otros*, o a través de discursos creados por aquellos quienes quieren representarse a sí mismos de una manera autodeterminada. Los discursos y las ideologías en los museos nunca son puros. Se puede encontrar varios discursos o ideologías en cualquier museo debido a las variables de la producción y el consumo. Intereses contestatarios y contradictorios siempre están presentes. También la creación de los museos está determinada por las limitaciones y situaciones que trae la práctica en sí, tales como las limitaciones de los recursos humanos y materiales.

Sin embargo la SCC y la CP tienden a no tomar en cuenta cómo los contextos más amplios locales, nacionales y globales afectan en los procesos internos y en el devenir. Lo que se despliega en las instituciones se debe a las interacciones continuas entre varios niveles de la sociedad y entre sus individuos. Es importante examinar el panorama más ampliamente para entender mejor los museos.

Los estudios de SCC y CP no han sido aplicados únicamente a la ciencia y a la tecnología, sino también a espacios, como laboratorios y universidades. Así que, usando dichas teorías, se pueden analizar los museos como "tecnologías discursivas" y como "espacios de laboratorio". Estas teorías son también adecuadas porque los museos han siempre incorporado y reflejado una variedad de campos científicos (como la antropología, la biología y la astronomía) en su creación.

Estas discusiones llevan a la relación entre el *yo* (lo no marcado) y el *otro* (lo marcado). Tradicionalmente en los museos el *yo* representa el *otro* de una manera no contestataria. Sin embargo, el equilibrio entre estas formas diacrónicas en los nuevos museos está cambiando. Actualmente, en muchas ocasiones los museos manifiestan la tensión de que el *otro* ya no es tan diferente del *yo*, o por lo

menos no se le puede representar tan fácilmente sin contestación. Karp (1992) explica que esta tensión crea un contexto postmoderno para los museos (22).

Así, las teorías de SCC y CP sobretodo se centran en las influencias institucionales desde el *interior* de los espacios científicos construidos por el yo científico. Sin embargo, también es importante tomar en cuenta el diálogo que ocurre entre el *interior* (del museo) y el *exterior* (contextos sociales, culturales, económicos, políticos más amplios), para explorar si los museos (el *interior*) están cambiando el público más amplio (el *exterior*) o si es un fenómeno inverso. En la misma línea que algunos externalistas, tales como Bourdieu, podría argumentarse que los museos son instituciones que *reproducen* paradigmas existentes, mientras que otras externalistas, como Foucault, afirmarían que los museos son también capaces de *producir* ideas. Siento que no existe ningún museo que manifieste un flujo en una sola dirección, más bien que hay un diálogo continuo y procesos de cambio y movimiento que ocurren entre el *interior* y el *exterior* de museos, y entre la *producción* y *reproducción* de sus discursos, con museos diferentes manifestando balances diferentes.

## ESTUDIOS DE CASO

### Museo Nacional de Antropología

¿Qué?	23 salas de exposición permanentes y una temporal, tres auditorios, una biblioteca, una restaurante, una tienda de recuerdos y libros, monitor electrónico de programación
¿Dónde?	México DF
¿Quién?	INBA e INAH
¿Cómo?	Visitas de turistas locales e internacionales, escuelas, y programas y cursos educativos
¿Por qué?	Celebrar el pasado indígena y construir un presente y futuro mestizo para la nación mexicana

El advenimiento de la Independencia en 1821 trajo un renovado interés en la creación de un nacionalismo integrado y reconoció la necesidad de constituir un museo nacional que ayudase en la conformación de este proyecto. El *Museo Nacional* fue fundado en 1825, basándose en estas premisas y centrándose en el pasado prehispánico y en la historia natural de México (Del Villar 1999: 4-7). Durante estas etapas tempranas, el museo evolucionó de una galería de curiosidades a una institución pública de educación, reflejando discursos científicos a través del uso de técnicas museográficas de clasificación de su época (Muñoz Enríquez 2002: 19). El museo como se reconoce hoy, el *Museo Nacional de Antropología*, se inauguró en 1964 y se ha quedado con tal nombre y visión hasta hoy en día (Del Villar 1999: 8).

De acuerdo con Bernal, siendo director del museo en aquel entonces, uno de los objetivos principales de la institución era el mejoramiento de las condiciones de la población indígena y el apoyo en la formación continua de una antropología mexicana. Este interés correspondía con el proyecto modernizador de ese tiempo,

que incluía la incorporación de la población indígena a la identidad mexicana nacional mediante la formulación de la identidad nacional mestiza (Bernal 1967: 21 - 22).

El museo durante sus etapas tempranas estuvo influenciado por el régimen republicano del Presidente Juárez, que promovió el positivismo a través de la educación, y por el régimen de la modernidad y el progreso del Presidente Porfirio Díaz, con ambos ayudando a que el museo prosperara (Morales Moreno 1994: 179). Estos gobiernos vieron la vida de los indígenas como una condición que podía ser redimida a través de la forma mestiza y, en este sentido, el museo era una herramienta para reproducir este discurso. A través del museo, el pasado pre-hispánico de México estaba expuesto pero devaluado; se representaba como una cultura agonizando (Lomnitz 1999: 113).

La agenda del museo se refleja en un libro escrito por Bernal quien sostuvo que “esta doble y rica herencia hacía de México un museo, un museo vivo y un gran laboratorio de antropología que era necesario estudiar en todos sus aspectos, no sólo para conocer el pasado sino para entender el presente (Bernal 1967: 14).” Bernal habló de “la necesidad de conocer las culturas indígenas si queremos entender al México moderno”. Sin embargo, esto no puede ocurrir “sin un conocimiento verdadero y científico de la cultura indígena (Ibid.: 25).” Por medio de estas afirmaciones, el *Museo Nacional de Antropología* muestra la fuerte creencia en que el uso de la ciencia es la única manera para representar una cultura en su forma verdadera y, de este modo, complementa una ideología de modernidad y progreso como parte de la construcción mexicana del estado-nación.

Actualmente, la división simbólica del museo entre el pasado y el presente de México está también formateada estructuralmente. El primer nivel concentra el pasado arqueológico pre-colombino, mientras que el segundo nivel concentra el presente etnográfico de México. Según Lomnitz (1999), aunque se centra en el

pasado arqueológico, sus raíces pre-colombinas siguen siendo devaluadas. Él sostiene que este museo nunca romperá con las oposiciones dicotómicas (113 & 117). Por eso, según Lomnitz, el *Museo Nacional de Antropología* continuará operando dentro de categorías modernas tradicionales.

No estoy completamente de acuerdo con el punto de vista de Lomnitz porque ahora el *Museo Nacional de Antropología* también está incorporando nuevos programas dentro de sus estructuras, conectándolo con el *nuevo movimiento de museos* en México. Una re-estructuración del museo se inició en 1998 e incluyó la reorganización de las galerías y los programas educativos, la renovación del interior y exterior del edificio y la introducción de un sistema electrónico para los sistemas de catálogo e inventario. El cambio más grande fue la introducción de nuevas técnicas museográficas empleadas por un equipo multidisciplinario compuesto de arquitectos, antropólogos, ingenieros, historiadores, museógrafos, artistas y educadores. Estos cambios han incorporado nuevas tecnologías y exposiciones interactivas en el museo (Del Villar 1999: 8).

Aunque este fue un gran momento de cambio para el museo en términos de museografía, mi opinión es que su discurso esencial no ha cambiado. Caminando por las galerías se puede sentir todavía una sensación de “sacralidad” y de “autoridad” permeando en los espacios. El *Museo Nacional de Antropología* parece estar continuamente alimentándose del discurso nacional tradicional del *exterior* (el estado-nación) hacia el *interior* (el museo) para homogenizar diferentes públicos constituidos. Pero, aunque este discurso tradicional sigue estando presente, también los visitantes del museo están actualmente re-interpretándolo mediante de sus propias ideologías culturales más contemporáneas.

De cualquier manera, el *Museo Nacional de Antropología* puede ser visto como un ejemplo de como los museos toman elementos culturales construidos para *reproducir* (y también hasta cierto punto *producir*) un discurso nacional. De esta manera, el museo es un tipo de laboratorio, como estableció Bernal, en el cual su

museografía como una tecnología social es usada para reforzar la nación mexicana, como argumenta Lomnitz. Por estas razones, este museo particular es un ejemplo firme de un museo operando dentro del *movimiento tradicional de museos*, dando contraste a las siguientes tres casos que provienen del *nuevo movimiento de museos*.

### **El Museo Nacional de Culturas Populares**

¿Qué?	Tienda, librería, la Asociación de Amigos del Museo, centro de información y documentación, material informativo
¿Dónde?	Coyoacán, México DF
¿Quién?	<i>Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA)</i> y apoyo de la <i>Sociedad de Amigos del Museo AC</i>
¿Cómo?	Visitas de un público de todas las edades, profesionales, investigadores, grupos escolares y especiales, talleres, teatro, danza y conciertos
¿Por qué?	Promover la legitimidad de la cultura popular en la cultura nacional de México

El *Museo Nacional de Culturas Populares* es un museo que fomenta el desarrollo de una identidad nacional, pero no tradicional. Situado en Coyoacán, el museo se originó en 1982 debido a la insistencia del antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, quien sentía que la nación Mexicana no estaba siendo representada correctamente en sus diferentes formas y que la cultura popular podría también ser delineada como una faceta legítima de la identidad nacional mexicana (<http://www.cnca.gob.mx/cnca/popul/mncp.htm>).

El término cultura popular ha tenido un uso muy variado alrededor del mundo con definiciones diversas. En México, el significado de cultura popular tiene connotaciones históricas particulares y está fuertemente ligado a los impulsos modernizadores de crear categorías diacrónicas opuestas: lo hegemónico y lo

subalterno, lo culto y lo popular, etc. Así el término cultura popular ha sufrido diversas transformaciones siendo visto desde el marxismo durante la década de 1960, durante la década de 1970 desde la postura gramsciana y finalmente desde los estudios culturales a partir de los años ochenta (Pérez-Ruiz 1999: 95-96). Bonfil propone que las culturas populares son “las que corresponden al mundo subalterno en una sociedad clasista y multiétnica de origen colonial” (Ibíd.: 99). En este sentido, lo popular en México suele señalar a un gran número de sectores sociales emergentes (urbanos, campesinos, migrantes, indígenas, etc.) que, en cierto modo, fueron censurados por las estructuras coloniales.

Según Sonia Iglesias, antropóloga que colaboró con la fundación del museo y que trabajó en él durante 14 años, explica que:

En un país de noventa millones de habitantes —restémosle dos millones de los grupos hegemónicos— la mayoría son clases subalternas que producen cultura: indígena, mestiza, campesina, urbana, de clase, de barrio, de sexo... hay culturas de todo en este país y hay que echarle ganas. Exhorto a las autoridades de Culturas Populares a crear museos por barrio, región, provincia o estado, es un reto que deberían plantearse (<http://www.cnca.gob.mx/cnca/popul/mncp.htm>).

Veo que el museo es tradicional en el sentido de que a través de las fuerzas legitimadoras de la ciencia antropológica, y con el apoyo del estado-nación, se continua promoviendo la idea de una nación soberana. Sin embargo, es contemporáneo en cuanto promueve un diferente tipo de nación, basada en un discurso multicultural que ha crecido desde las ochentas. También es contemporáneo porque sus prácticas museográficas son de una naturaleza temporal e interactiva. El museo tiene el propósito de trabajar con una mezcla de discursos que se traducen en práctica con el favorecimiento de exposiciones temporales y no tan tradicionales, rescatando también la contribución comunitaria.

El equipo original del museo, constituido principalmente por científicos sociales, recibió manuscritos que perfilaban la relación entre la nación mexicana y el actual movimiento rural en México y tradujo estos escritos para crear el museo. Aunque el discurso inicial era relativamente claro, la auto integridad de la práctica complicó este discurso y las metas originales del museo no se han completado fructíferamente.

A través de su intento de traducir un discurso claro dentro de la práctica, el museo se convirtió en uno de los aparatos ideológicos del antropólogo Bonfil Batalla para producir la nación mexicana (*ciencia creando cultura*). Este es un movimiento que empuja ideología del *interior* hacia el *exterior*, de una manera similar al argumento de Knorr Cetina (1992) de cómo las ideas y los discursos que se nutren dentro de los laboratorios pronto se exportan al público más amplio a través de una traducción de sus lenguajes y prejuicios, y de esta manera los laboratorios producen ideas y cambian sus públicos (113-138). Si este museo verdaderamente ha tenido mucha influencia sobre sus públicos es un asunto debatible; algo que no es fácilmente contestado. Mi presentimiento es que este museo, junto con otros discursos emanados de otras instituciones culturales, sí tiene algún efecto sobre la percepción pública de lo que constituye la identidad mexicana.

### **El Museo de Culturas Afromestizas**

¿Qué?	Sala de exposición, biblioteca, centro cultural, espacio de danza
¿Dónde?	Cuajinicuilapa, Costa Chica, Guerrero
¿Quién?	La comunidad afroamericana de la Costa Chica (con poco apoyo del gobierno)
¿Cómo?	Visitas de la comunidad, de escuelas y de turistas y actividades comunitarias
¿Por qué?	Promover la existencia de las raíces afroamericanas dentro de la cultura nacional mexicana

El *Museo de Culturas Afromestizas* se fundó en 1989 con el reto de justificar la importancia de las raíces africanas dentro de las identidades mexicanas y latinas. Este museo originalmente se formó junto con el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, el gobierno estatal de Guerrero, la municipalidad de Cuajinicuilapa y *Afro-América México, A.C.* y se busca representar la cultura afromestiza de la costa atlántica y pacífica, centrándose en la Costa Chica de México (<http://www.groups.msn.com/AfroMexicanos/museodelasculturasafromestizas.msnw>).

En América Latina ha aumentado la iniciativa política de los grupos comunitarios culturalmente diversos e híbridos, tales como las poblaciones afromestizas (con su mezcla de herencia africana, española e indígena), quienes han crecido frustrados por la falta de sensibilidad de los grupos hegemónicos en el reconocimiento de la legitimidad y pertinencia de su única ontología histórica (Hale 1997: 569-579).

Como consecuencia del aumento de estas presiones externas, en las décadas recientes, los papeles de mediación en los museos han cambiado. Ha estado dándose mayor reconocimiento de quiénes son los mediadores, y ahora hay diferentes entidades con posibilidades de actuar en dichos papeles. Estas presiones están resultando en un movimiento creciente lejos de la narración gubernamental de los museos a la narración privada y/o comunitaria. En México, hay ahora más de 100 museos comunitarios (Barrera Bassols y Vera Herrera 1996: 129). Karp (1992) propone que la mejor manera de pensar sobre estos museos comunitarios es en términos de la audiencia pasiva convirtiéndose en participantes activos (12). Argumenta que a través de la contestación política en los museos, se crean espacios interactivos, los cuales en el fondo conducen a la emergencia de comunidades públicas más completas, (14) dando “sustancia, corrección y realidad a historias frecuentemente incompletas y distorsionadas

(58)<sup>19</sup>.” Sin embargo, la inversión comunitaria tiene que ser incorporada dentro de las estructuras administrativas y organizacionales para que un museo comunitario pueda desarrollarse como tal (Lavine 1992: 151).

Estas características comunitarias son muy evidentes en el *Museo de Culturas Afromestizas*. Aunque se formó originalmente con el apoyo del gobierno, el museo ahora opera casi con ninguna inversión gubernamental, sólo con una pequeña cantidad de financiamiento mensual. La comunidad afromexicana está siendo ahora completamente responsable de la existencia del museo y sus programas, y de esta manera, la comunidad es un agente activo, no un recipiente pasivo del museo. Como explica García Canclini (1997), la incertidumbre y el *otro* están infiltrando los museos y como resultado, los museos ya no son estrictamente *nuestras* instituciones del estado-nación (10). Por lo tanto, en este museo se muestra un cambio en la interacción que ocurre entre el *yo* (el gobierno y los académicos) y el *otro* (la población afromexicana), con el *otro* siendo la participante principal y el creador del discurso museológico en este museo. Esto da al museo una sociología diferente a la del *Museo Nacional de Culturas Populares*, lo cual habla del *otro* (los grupos populares en México), pero es construido principalmente por el *yo* (Bonfil y su equipo académico).

Este museo ofrece por lo menos tres interpretaciones. En primer lugar, se podría analizar como un sitio de construcción de identidad nacional en términos de cómo Bonfil Batalla trabaja el africanismo como una tercera raíz dentro de la identidad nacional mexicana. Un segundo análisis podría ser situar el museo dentro de un discurso de lo mexicano más reciente, el cual considera la cultura nacional como un *bricolage* constituido por lo menos por 56 culturas como parte de su montaje (como se hace en el *Museo de Culturas Populares*). Además, se podría trabajar un último análisis con un enfoque Anglosajón, que argumenta que el africanismo en América es evidencia de culturas de diáspora, afirmando la existencia de una cultura transnacional afromestiza.

---

<sup>19</sup> Traducción mía del inglés al español.

María de la Luz Martínez Montiel y sus estudiantes de la UNAM Veracruz originalmente eran responsables de la construcción teórica y museográfica del museo. Ellos trabajaban específicamente con la teoría de la tercera raíz de Bonfil Batalla y con la teoría diaspórica de la ruta de la esclavitud de UNESCO. Aunque ambos discursos están concretamente presentes en los guiones museográficos, la administración comunitaria y los programas educativos han disuelto dichos discursos y ahora nuevas re-interpretaciones están ocurriendo con la auto-determinada promoción de la cultura y la identidad afromexicana por los miembros de la misma comunidad.

Ahora un grupo de la comunidad administra el museo (3 en el comité, y 15 miembros de la asociación civil) con el apoyo mínimo del gobierno. Después de hablar con Eduardo Añorve Zapata, el ex-director del museo y la ahora secretaria del comité que administra el museo, la autonomía del museo queda muy clara. Hay poco apoyo desde el estado-nación mexicano y la comunidad afromexicana es, en su mayor parte, responsable en la resignificación del museo. Como reflejo de eso, la comunidad está trabajando para rehacer la museografía de las exposiciones con la ayuda de académicos y grupos de estudiantes de su elección. Eduardo y el comité quieren que el museo actúe como un espejo con el propósito de fomentar el auto-reconocimiento y la auto-afirmación en su comunidad. De esta manera, el museo demuestra cómo la integridad de la práctica y el interés social pueden traer verdaderos cambios en los museos.

Por esas razones, veo que el *Museo de Culturas Afromestizas* claramente forma parte del *nuevo movimiento museos* porque está involucrado en la auto-determinación de la museografía y museología por el *otro*, y la producción de sí mismos (mediante un movimiento lejos del estado hacia la dirección civil); porque el museo está vinculado con la teoría transnacional de diáspora; y porque promueve un nuevo tipo de pertenencia nacional.

## Museo Tamayo Arte Contemporáneo

¿Qué?	Salas de exposición, una tienda, cyber-lounge, auditorio, centro de documentación
¿Dónde?	México DF
¿Quién?	Originalmente patrocinado por intereses privados ( <i>Televisa, Grupo Alfa &amp; Fundación Olga y Rufino Tamayo</i> ), actualmente es apoyado por la <i>Fundación Olga y Rufino Tamayo</i> y por <i>CONACULTA, INBA</i>
¿Cómo?	Visitas de turistas y artistas nacionales e internacionales, foros, coloquios, encuentros curatoriales, muestras de cine y video y arte cibernético
¿Por qué?	Promover la existencia y la importancia de la comunidad artística en la cultura global y mexicana

Muchos cambios han ocurrido en el *Museo Tamayo Arte Contemporáneo* desde su inauguración en 1981. El museo se hizo posible gracias a la donación de una colección de 315 piezas de arte internacional por parte de Olga y Rufino Tamayo, la creación de una fundación para cuidarla, la donación de tierra en el *Bosque de Chapultepec*, por el gobierno, y la construcción financiada por el *Grupo Alfa*. Inicialmente, el museo estuvo administrado por la *Fundación Cultural Televisa*, sin embargo en 1986, el museo cambió de administración y fue incorporado a las redes de *INBA* (<http://www.museotamayo.org/>). Durante estos tiempos iniciales, el museo se conoció como el *Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo*. En el museo, *INBA* trabaja para la provisión de acceso público al arte, mientras que la *Fundación Olga y Rufino Tamayo* trabaja para la preservación y continuación de la colección Tamayo.

Este museo ha experimentado cambios especialmente durante los últimos tres años, que coinciden con el empleo de un nuevo director, quien ha ayudado a situar el museo dentro del *nuevo movimiento de museos*. Al lado del equipo curatorial, quien trabaja con la colección permanente de Tamayo, el museo tiene

ahora otro equipo traído de diferentes partes del mundo y México para la creación de exhibiciones temporales de arte contemporáneo.

Se quitaron las palabras *Internacional* y *Rufino* del nombre y actualmente se conoce el museo como *Museo Tamayo de Arte Contemporáneo*. Se hizo esto porque el término *internacional* coloca al arte *nacional* mexicano abajo y afuera del campo del museo, y porque *internacional* ya no es un nombre adecuado para describir el museo y sus redes de circulación de arte, proyectos compartidos y catalogamiento. Se quitó *Rufino* del nombre porque el museo no quería ser asociado puramente con su arte, sino más bien con el arte contemporáneo de su colección y el arte contemporáneo en un sentido más general. Estos cambios colocan al museo hacia una mayor interrelación de la comunidad artística mexicana dentro de la cultural global.

Otro gran cambio fue la re-estructuración de sus espacios. Ahora hay tres salas de arte contemporáneo que abordan problemas diferentes con temas variados. Especialmente el museo permite un gran acceso visual a las diferentes áreas y muchas salas ahora son multi-funcionales. Estos cambios de espacio también están ocurriendo hasta un punto en que el museo cruza los límites *interior-exterior* a través de su espacio *intersticio*. Este espacio se inauguró en 2003 y consiste de *performance* y exposiciones desarquitecturizadas en el bosque alrededor del museo. Otros espacios incluyen el *Cyber-lounge* y el espacio *Panorámico*, que traen nuevos medios de exposición al museo. *Panorámico* se inauguró hace dos años y en éste se exhiben una mezcla de trabajos realizados por artistas jóvenes y artistas consagrados, brindando un panorama de la comunidad artística contemporánea del medio cinematográfico. Mientras que el *Cyber-lounge* se inauguró hace tres años con la intención de proveer al público del museo de información y exposiciones interactivas y computerizadas. Cambios de este tipo coinciden con el crecimiento de los medios cibernéticos que podemos encontrar en los museos alrededor del mundo. G MacDonald (1992) argumenta que el futuro de los museos se situará en su capacidad de usar dichas nuevas

tecnologías y en atribuirle poderes a (y aún creer) las comunidades a través del intercambio interactivo de información (163-177).

Aunque el museo continúa recibiendo apoyo financiero de la *Fundación Olga y Rufino Tamayo* y de la dirección administrativa del *INBA*, el nuevo director (quien fue contratado hace ocho meses) y el nuevo equipo curatorial (desde hace tres años) tienen la libertad y autonomía para crear las exposiciones como ellos desean, mientras continúen trayendo el arte al público y recurran a trabajos contemporáneos de alrededor del mundo que aborden los temas seleccionados. El nuevo equipo curatorial está constituido, principalmente, de profesionales del arte multi-disciplinarios. De esta manera el artista, más que el profesional del museo tradicional, está creando un discurso sobre sí mismos. Así que el museo puede ser leído de manera similar que el *Museo de Culturas Afromestizas*, en cuanto que el *otro* (el mundo de arte) crea un discurso auto-determinado y un nuevo tipo de pertenencia desde el *interior* del museo para crear una comunidad artística mexicana y global<sup>20</sup>.

Esta nueva comunidad se puede definir como una cultura diaspórica cosmopolita. Mirzoeff (2000) argumenta que diáspora es un término apto para la agrupación de algunos tipos de culturas, las cuales no están limitadas dentro de una sola nación (2) y estos tipos de identidades se forman en los “entre espacios”. Mirzoeff está de acuerdo con algunos autores como Hall (3), Kitaj (5), Bhabha (5) y Gilroy (4), en cuanto a su uso del término diáspora, no en un sentido tradicional, que se basa en los orígenes (*roots*), sino más bien en el sentido de caminos compartidos (*routes*), degradándola de las nociones esencialistas como raza y etnicidad. Por dichas razones, según Mirzoeff (2000), las artes visuales son ideales para representar estos tipos de identidades porque el arte tiene la habilidad de trabajar mensajes serendipias y no lineales, que cambian para diferentes consumidores y sus

---

<sup>20</sup> Doy gracias por mucha de esta información a Willy Kautz, quien forma parte del equipo curatorial de arte contemporáneo del museo.

contextos sociales<sup>21</sup>. También se podría argumentar que el museo está construyendo una cultura cosmopolita. Por ejemplo, según Andermatt Conley (2000) el cosmopolitismo llama a hacer concesiones mutuas de sus ciudadanos quienes participan como practicantes activos más que como usuarios pasivos para marcar sus espacios y permitir espacio a otros. Aunque siento que muchas propuestas de cosmopolitismo son idealistas, también veo el empuje hacia el idealismo cosmopolita cultural, en museos como el *Museo Tamayo de Arte Contemporáneo*, como un acto positivo influyente.

Este museo se ha alejado del movimiento de los museos tradicionales de arte, los cuales se enfocan en elementos personales y esenciales de la cultura, fundamentalmente para fomentar una identidad nacional. Tradicionalmente, en los museos de arte, las afirmaciones de autenticidad han estado basadas en la fuente original o en la producción del objeto. Formaciones restrictivas y discursos hegemónicos han controlado dicha producción y han restringido los procesos de consumo en los museos. Esto ha sido debido a la adopción de una ideología rígida occidental neoclásica en la cual se da crédito al productor individual para el producto final, usando modelos estáticos de apreciación y estética, así el consumidor no juega un papel activo en la apropiación de arte. Sin embargo, el *Museo Tamayo de Arte Contemporáneo* es capaz de hacer visible los lugares en los cuales diferentes intersecciones relacionales del presente se manifiestan, dependiendo de quien interprete y produce el museo. Los mensajes no están consolidados, las narraciones son comunicadas con pluralidad en lugar de la presentación de entidades que continúan a través del tiempo.

Los procesos actuales de consumo, apropiación y resignificación de este museo también tienen más valor que los museos tradicionales de arte. Este cambio de enfoque, de producción al consumo, es una de las mayores características de la nueva época en la que nos encontramos. Ahora los visitantes reciben y

---

<sup>21</sup> Para más información sobre arte en su contexto social, véanse los trabajos de Bourdieu (1990), Heinich (2002) y Becker (1982) en la sección de bibliografía.

resignifican la producción y contenido de los museos de una manera diferente y al hacerlo, rompen con las oposiciones dicotómicas modernas y los discursos nacionales establecidos. Esto ocurre a través de la introducción de experiencias personales más diversas e historias personales del público de los museos al proceso de consumo en los museos; experiencias e historias las cuales son cada vez más transnacionales y postmodernas.

La infraestructura tradicional del *Museo Tamayo de Arte Contemporáneo* se está derribando, pero todavía retiene vestigios de su pasado. Aunque contiene aspectos de los museos tradicionales de arte, el cambio en su contenido, estructura, administración y consumo del museo refleja fuertemente cambios postmodernos. Dichos cambios ayudan a situar el museo como parte del *nuevo movimiento de museos*.

### **Nuestros Caminos, Nuestras Historias: Retratos de Logros Latinos**

¿Qué?	Una exposición itinerante de fotos y textos sobre latinos que viven en los EUA y quienes han conseguido tener importancia con sus trayectorias.
¿Dónde?	Viajando por los EUA
¿Quién?	El <i>Centro Smithsonian de Iniciativas Latinas (SCLI)</i> y la <i>Compañía Ford Motor</i>
¿Cómo?	Visitas de latinos y no latinos viviendo en los EUA y por un programa comunitario.
¿Por qué?	Ayudar a ellos quienes viven en los EUA a ser conscientes de la importancia de sus raíces latinas, la importancia de la cultura latina y sus realizaciones transnacionalmente.

Según MacDonald (2003) la representación de identidades transculturales en los exposiciones es un reto difícil que tiene el riesgo de congelar los diferentes

componentes de identidades que va contra el grano de lo que quieren representar (9). Aunque ésta es una de las dificultades enfrentadas por estos museos que exhibe estos tipos de identidades, varias exposiciones que forman parte del nuevo movimiento de museos enfrentan este reto. Ejemplos de tales exposiciones son *Nuestros Caminos*, *Nuestros Historias: Retratos de Logros Latinos*, *La Vida de los Latinos en los Estados Unidos* y *Corridos sin Fronteras: A New World Ballad Tradition* - todos lo que forman parte del *Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service (SITES)*. En lugar de tener un enfoque tradicional sobre los sujetos y/o los objetos y su ordenamiento, *Nuestros caminos, nuestros historias: retratos de logros latinos* usa la fotografía y el texto como medios para comunicar su mensaje sobre la importancia de la identidad latina en los EUA.

En el siglo XIX el primer museo al aire libre apareció en Europa y marcó el principio de un creciente movimiento hacia la *desarquitecturización* de los museos (Lacouture Fornelli 1996: 27), mientras que hacia finales del mismo siglo se montó la primera exposición temporal (Morales Moreno 1992 \*2: 92). La aparición de *exposiciones itinerantes* es además otro reflejo en torno a las transformaciones en el tiempo y el espacio de los museos, reconstruyendo la temporalidad y espacialidad de los museos a través de la desterritorialización de exhibiciones y su movimiento alrededor del mundo. De este modo, las exposiciones itinerantes están relacionadas con circuitos globales, más que con lugares y por eso los consumidores reciben mensajes que no siempre están vinculados a una nación particular (García Canclini 1997: 10). Además, las exposiciones itinerantes son interesantes en el sentido que nuevos y diversos discursos pueden ser producidos por una sola exposición dentro de los diferentes contextos en que se viaja. Por ejemplo, en este caso, un discurso latino diferente va a ser producido por la comunidad chicana de Los Angeles que por la comunidad dominicana en Nueva York.

Esta exposición refleja cambios reales que han afectado a la sociedad mexicana durante décadas recientes y son debidos, principalmente, a cambios macro-

estructurales, y en el caso de esta exposición, fundamentalmente por las migraciones y las comunicaciones masivas entre México y los EUA. En dicho contexto, las identidades mexicanas ya no están tan fijadas a un tiempo y a un espacio y a veces la pertenencia para los mexicanos que viven en los EUA está basada en un sentido de comunidad, más que por su vinculación a un territorio particular. (González Gutiérrez 1999: 286). Los individuos que viven esto tienen que reajustarse a sí mismos a una variedad de situaciones en donde muchas veces se les imponen identidades y/o inversamente se adoptan identidades voluntariamente. Hay un creciente número de facciones legítimas involucradas en la construcción de la identidad mexicana desde los segmentos comerciales, comunitarios y personales de la sociedad, debido al incremento en la interacción entre el *yo* y el *otro*.

Por estas razones esta exposición ejemplifica un giro histórico de lo nacional a lo transnacional. Previamente, grupos afiliados al estado-nación mexicana construyeron la pertenencia de las personas a un *territorio* mexicano usando términos tales como la cultura mexicana, la cultura popular o la cultura mestiza. Sin embargo, actualmente grupos transnacionales están construyendo pertenencia mexicana a través de la creación de *espacios unificadores* con el uso de términos tales como la cultura latina y la cultura panamericana. No propongo que las construcciones de identidad nacional estén extintas, más bien que diferentes tipos de construcciones identitarias ahora están prevaleciendo.

En los EUA, aproximadamente 19 millones de personas se identifican a sí mismas como de origen mexicano. González Gutiérrez (1999) argumenta que debido al creciente movimiento de nacionales mexicanos entre México y los EUA, desde los setenta, el estado-nación mexicano es consciente de los beneficios del mantenimiento de relaciones con estas personas. Esto se ejemplifica con la creación en 1990 por la *SRE (Secretaría de Relaciones Exteriores)* de un programa para los mexicanos que viven en el extranjero; y con un comentario del presidente mexicano, en 1995, de que la nación mexicana se había extendido más

allá de sus fronteras territoriales; y en 1996 cuando las leyes mexicanas cambiaron, permitiendo a los mexicanos retener su ciudadanía mexicana después de convertirse en ciudadanos de los EUA. Sin embargo, aunque hay varios programas para el mantenimiento de relaciones entre México y sus ex-patriotas, la mayor parte de la población de origen mexicano que vive en los EUA, se identifican a sí mismos con términos pan-étnicos tales como hispano o latino.

En los EUA, los latinos componen 36 millones de la población, constituyéndose en el grupo minoritario más grande del país (<http://www.sites.si.edu>). Este nuevo tipo de categorización no significa que los mexicanos que viven en los EUA ya no se sientan mexicanos, más bien que ser latino es una manera más legítima de pertenecer a los EUA (González Gutiérrez 1999: 271-282). La identidad latina no está basada solamente en uno o dos territorios nacionales, y además trasciende el tipo de identidad que el gobierno mexicano está intentando promover. La cultura política estadounidense ha tenido un gran papel en la construcción de este tipo de identidad. González Gutiérrez (1999) argumenta que la cultura política latina se ha desarrollado para proteger a las poblaciones hispanas en los EUA (aunque no siempre ha sido una categorización positiva). En esta línea la exposición trabaja hacia el desarrollo de la identidad latina en un sentido positivo. Así que, ser latino, en lugar de ser mexicano, es una manera legítima de pertenecer a la nación estadounidense multicultural, mientras que sigue siendo reconocido como una persona de orígenes culturales diferentes y con un estatus minoritario especial (275).

La exposición no es creada por el gobierno, sino por intereses latinos privados, principalmente a través del *SITES*. Veo la exposición como una gestión política estratégica en el proceso de crear pertenencia dentro de las líneas pan-étnicas, al costo de categorías étnicas y territoriales de escala más pequeña, tales como mexicano o chicano, porque esta agrupación más grande tiende a ser más exitosa moviéndose dentro del ámbito político estadounidense.

Esta exposición se sitúa firmemente dentro del *nuevo movimiento de museos*, porque promueve una identidad pan-étnica a expensas de una identidad nacional; ha cambiado el tiempo y espacio construidos de los museos; la administración de la exposición proviene de la sociedad civil en lugar de ser desde el estado-nación; y ayuda a fortalecer el sentido de una comunidad latina auto-determinada, dando a los mexicanos que viven en los EUA una especie de capital social, política y cultural.

## CONCLUSIÓN

En términos generales, siento que los cambios micro y macro durante las recientes décadas han tenido efectos en los museos que representan las identidades mexicanas fundamentalmente de dos maneras. Primero, los museos que son producto de la época moderna están siendo resignificados mediante la introducción de nuevos programas para consumidores y diferentes procesos de consumo; y en segundo lugar, el *nuevo movimiento de museos* ha llevado a cambios no solamente dentro de los procesos de consumo sino también en cómo los museos se producen y los tipos de identidades que ellos representan. En gran medida, estas modificaciones se deben a los cambios en las estructuras del estado-nación y de la sociedad civil, los cuales han sido explorados a través de la introducción de los cinco casos de estudio presentados en este documento.

Los museos en este trabajo han sido principalmente analizados de dos maneras. Primero, como laboratorios de antropólogos y otros trabajadores para hacer *ciencia de la cultura*, para legitimar y *reproducir* ideologías o discursos identitarios más amplios. Esto lo he analizado como un movimiento desde el *exterior* hacia el *interior* y tiende a ocurrir en los museos que forman parte del *movimiento tradicional de museos*. Este tipo de museos también tienden a ser construidos por el *yo* para representar al *otro*. Otra manera en la cual han sido analizados los museos es como laboratorios para el *otro*, por ejemplo desde diferentes tipos de

miembros en la comunidad civil u organizaciones privadas, a *producir* una cultura pública o una identidad para sí mismos mediante el espacio que promueven los museos. Estos tipos de museos más contemporáneos tienden a trabajar desde *interior* hacia el *exterior* del museo, siendo creados por el *otro*, y están prevaleciendo en el *nuevo movimiento de museos*. De esta manera, los flujos entre el *interior-exterior* y el *yo-otro* son herramientas teóricas útiles para entender qué lugar tienen los museos dentro de las diferentes sociedades y también para investigar el juego que se da en la relación entre la sociedad civil y el estado-nación. También, a través de una investigación de los estudios de caso mencionados arriba, se puede usar la siguiente matriz:

	<b>EXTERIOR</b> <i>*Reproduciendo un discurso proveniente del exterior del museo</i>	<b>INTERIOR</b> <i>*Produciendo un discurso desde el interior del museo</i>
<b>YO</b> <i>*Exponiendo el yo, el hegemónico</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ningún museo de este estudio cabe en esta categoría</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ningún museo de este estudio cabe en esta categoría</li> </ul>
<b>OTRO</b> <i>*Exponiendo el otro, el no hegemónico</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Museo Nacional de Antropología</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Museo Nacional de Culturas Populares</li> <li>• Museo de Culturas Populares</li> <li>• Museo Tamayo de Arte Contemporáneo</li> <li>• Nuestros Caminos, Nuestros Historias: Retratos de Logros Latinos</li> </ul>

El Museo Nacional de Antropología es una clara muestra del discurso del estado-nacional reproducido en un museo que refleja un público mexicano nacional más amplio, una población mestiza. Sin embargo, en el *Museo Nacional de Culturas Populares*, las distinciones no son tan claras porque hay una contribución

comunitaria razonable de algunos grupos populares (o por lo menos, esa era su intención) y aunque Bonfil Batalla produjo un discurso desde el *interior* del museo, también, al mismo tiempo, estaba creciendo un sentimiento multicultural del estado-nación. Los otros tres museos tienen una fuerte predominancia al otro lado del continuo, siendo el caso más robusto el *Museo de Culturas Afromestizas*. Sin embargo, ninguno de los museos muestra un discurso puro hacia cualquiera de las cuatro categorías.

Veo que en los museos generalmente hay un giro hacia la legitimidad de varios auto-representaciones del *otro* debido al cambio en la relación entre la sociedad civil y el estado-nación mexicano. El público mexicano se ha diversificado y ahora tiene más espacio para producir sus propios discursos desde sus propias cunas. Esto hace a los museos lugares interesantes y reales para entender cambios contemporáneos que se están manifestando, no solamente en la sociedad mexicana, sino también en contextos globales más amplios.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andermatt Conley V (2002)  
*Chaosmopolis*. In Theory, Culture and Society. Explorations in Critical Social Science. Edited by Mike Featherston. Volume 19, Number 1-2, February 2002. UK: Sage Publications.
- Barnard A and Spencer J (1996)  
*Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London: Routledge.
- Barrera Bassols M y Vera Herrera R (1996)  
*Todo rincón es un centro. Hacia una expansión de la idea del museo*. En Cuicuilco Nueva Época Volumen 3, Número 7, Mayo/Agosto 1996. México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Becker H S (1982)  
*Arts Worlds*. Los Angeles: University of California Press.
- Bernal I (1997)  
*Museo Nacional de Antropología*. México D.F.: M Aguilar Editor Sa.
- Bloor D (1992)  
*Left and Right Wittgensteinians*. In Science as Practice and Culture. Edited by A Pickering. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bonfil Batalla (1991)  
*Pensar Nuestra Cultura*. México D.F.: Alianza Editorial.
- Bourdieu P (1990),  
*Sociología y Cultura*. Miguel Hidalgo: Editorial Grijalbo.
- Brading D (1973)  
*Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México D.F.: México Era.
- Del Villar M (1999)  
*Museo Nacional de Antropología- Guía esencial*. México D.F.: Editorial Raíces SA de CV y Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- García Canclini N (1997)  
*De como Clifford Geertz y Pierre Bourdieu llegaron al exilio*. En Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos. Numero 14, Octubre 1997. Madrid: Grupo Antropología.
- Gonzales Gutierrez C (1999)  
*Promoviendo Identidades*. En Fronteras Fragmentadas. Gail Mummert editora. Michoacán: El Colegio de Michoacán.

- Gruzinski S (1991)  
*La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hale C (1997)  
*Cultural Politics of Identity in Latin America.* In Annual Review of Anthropology. Número 26. Páginas 567-590.
- Hannerz U (1996)  
*Transnational Connections.* New York: Routledge.
- Heinich N (2003)  
*Sociología del arte.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Karp I (1992)  
*Introduction & On Civil Society and Social Identity.* Museums and Communities. The Politics of Public Culture. Edited by I Karp, C. Mullen Kreamer & S Lavine. Washington: Smithsonian Institute Press.
- Kearney M (1991)  
*Fronteras y límites del Estado y el Yo al final del imperio.* (No se encontró información posterior).
- Kearney M (1995)  
*Reconceptualizing the Peasantry. Anthropology in Global Perspective.* Colorado: Westview Press Inc.
- Knorr Cetina (1992)  
*The Couch, the Cathedral, and the Laboratory: On the Relationship between Experiment and Laboratory in Science.* In Science as Practice and Culture. Edited by A Pickering. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lacouture Fornelli P (1996)  
*La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio.* En Cuicuilco Nueva Época Volumen 3, Número 7, Mayo/Agosto 1996. México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Lavine S (1992)  
*Audience, Ownership and Authority: Designing Relations between Museums and Communities.* Museums and Communities. The Politics of Public Culture. Edited by I Karp, C Mullen Kreamer & S Lavine. Washington: Smithsonian Institute Press.
- Lomnitz C (1999)  
*Modernidad Indiana.* México D.F.: Planeta.
- Lynch M (1992)

*Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science.* In *Science as Practice and Culture*. Edited by A Pickering. Chicago: The University of Chicago Press.

Lynch M (1992)

*From the "Will to Theory" to the Discursive Collage: A Reply to Bloor's "Left and Right Wittgensteinians"*. En *Science as Practice and Culture*. Edited by A Pickering. Chicago: The University of Chicago Press.

MacDonald G (1992)

*Change and Challenge: Museums in the Information Society.* In *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Edited by I Karp, C Mullen Kreamer & S Lavine. Washington: Smithsonian Institute Press.

MacDonald S (2003)

*Museums, National, Postnational and Transcultural Identities.* In *Museums and Society*. Volume 1 Number 1, March 2003. University of Leicester, Department of Museum Studies online journal <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/index.html>

Mirzoeff N (2000)

*The Multiple Viewpoint: Diasporic Visual Cultures.* In *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. Edited by N Mirzoeff. New York: Routledge.

Morales Moreno L G (1994)

*History and Patriotism in the National Museum of México.* In *Museums and the Making of Ourselves*. F Kaplan Editor. London: Leicester University Press.

Morales Moreno L G \*1 (1996)

*Presentación.* En *Nueva Museología Mexicana Parte 1, Cuicuilco Nueva Época Volumen 3, Número 7, Mayo/Agosto 1996.* México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Morales Moreno L G \*2 (1996)

*Que es un museo.* En *Nueva Museología Mexicana Parte 1, Cuicuilco Nueva Época Volumen 3, Número 7, Mayo/Agosto 1996.* México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Morales Moreno L G \*3 (1996)

*Presentación.* En *Nueva Museología Mexicana Parte 2, Cuicuilco Nueva Época, Volumen 3, Número 8, Septiembre-Diciembre 1996.* México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Morales Moreno L G (2002)

*Desafíos de la museología contemporánea: La "desovietización" museográfica de México.* En *la (indi)gestion cultural. Una cartográfica de los procesos culturales contemporáneos.* Comps: M Lacarrieu y M Alvarez. Buenos Aires: Ediciones CICCUSLA CRUJIA.

Muñoz Enríquez S (2002)

*Imágenes y discursos de los grupos étnicos en el Museo Nacional de Antropología.* Tesis de licenciatura en antropología. Puebla: Universidad de las Américas (UDLA).

Okediji M (1999)

*Oruku tindí tindí: Museums and the pseudo-aesthetics of primitivism.* In *Research in African Literatures*. Spring 1999 Volume 30, Number 1, Pages 216-232. Austin.

Perez-Ruiz (1999)

*El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos.* México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pickering A (1992)

*From Science as Knowledge to Science as Practice.* In *Science as Practice and Culture*. Edited by A Pickering. Chicago: The University of Chicago Press.

Todorov T (1999)

*La conquista de América, el problema del otro.* México D.F.

Vázquez León L (1996)

*El leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México.* México D.F.: CIESAS.

### **Bibliografía del Internet**

Julio (2004)

<http://www.sites.si.edu>

<http://www.groups.msn.com/AfroMexicanos/museodelasculturasafromestizas.msn>

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/popul/mncp.htm>

<http://www.museotamayo.org/>

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**Museos como creación en tiempos contemporáneos**

**Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas**

**Georgia Louise Melville**

**Director: Dr. Federico Besserer Alatorre  
Asesores: Dr. Eduardo Nivón Bolán  
Dr. Luis Gerardo Morales Moreno**

Vo. B.  


**Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por  
la Secretaría de Relaciones Exteriores**