



---

# ENSAYO HISTÓRICO

---

## Museografía e Historiografía

---

*Luis Gerardo Morales Moreno\**

### Introducción

**E**l presente ensayo tiene como finalidad dar a conocer diferentes aspectos y problemas en torno a la teoría y estudio de los museos, específicamente de aquellos relacionados con la historia y las ciencias sociales. Se trata de hacer lo más accesible posible para el lector no especializado, cuál es el estado general de la cuestión relativa entre museos e historia; entre representación museográfica e historiografía. Resulta por demás estimulante emprender este intento en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, publicación de la "estrella de los siete brazos", convertida en poco tiempo en una de las instituciones culturales de primer nivel en México

\* Maestro en Historia por la UAM-Iztapalapa y museógrafo por la Universidad de Nueva York.

y América Latina. El Archivo General es el depósito más importante de la memoria de los mexicanos, donde podemos rastrear las diferentes historias de su pasado.

### La noción moderna de museo

Desde un enfoque general, un museo puede definirse brevemente como una institución que recoge, acumula, preserva, exhibe e interpreta *evidencia material* e información asociada de la herencia humana con fines públicos. Hay que recalcar, sin embargo, que no es únicamente un espacio de conservación de *evidencias tangibles*, sino también de aquellas que son intangibles, tales como: canciones, relatos, discursos, etcétera<sup>1</sup>. Este amplio interés cultural, junto con el papel central que desempeñan los objetos y archivos, así como los compromisos de largo plazo con los visitantes en cuyo nombre los museos justifican su existencia, diferencian al museo de otras instituciones. Cuando decimos "compromisos de largo plazo con los visitantes", asumimos que el museo opera sobre la base de movimientos de larga duración que trascienden los siglos. Su temporalidad es similar a la de los grandes cambios ocurridos en las estructuras geográficas, económicas y mentales del mundo occidental<sup>2</sup>. Por consiguiente, los museos, y en particular los de historia, no exhiben lo que realmente ocurrió sino lo que el curador-investigador, o el conocimiento institucionalizado, seleccionó sobre los lazos o las rupturas de la memoria colectiva. Las evidencias materiales de los museos no dan fe de los hechos ocurridos, porque sólo son fragmentos de un Pasado inmerso en cenizas, recuerdos y archivos.

En cambio, las colecciones de objetos conservadas en los museos *representan* las diferentes formas en que los pueblos reconstruyen su

1. Existen numerosas definiciones institucionales sobre lo que un museo debería ser. Sin embargo, me he basado principalmente en los textos de Wittlin, *The Museum*, 1949; Alexander, *Museums in Motion*, 1979, pp. 3-16; *Museum Masters*, 1983, pp. 1-18 y Kavanagh, *History Curatorship*, 1990, pp. 13-59.  
2. Con relación al concepto de larga duración, véase la reflexión clásica de Braudel, "Historia y ciencias sociales", 1991, pp. 39-74. Una revisión sugerente sobre la evolución de la disciplina histórica y las ciencias sociales, véase en Stone, "La historia y las ciencias sociales en el siglo XX", 1986, pp. 15-60. Cabe advertir que en los balances historiográficos no se ha considerado a los museos como un campo de la historiografía. En este sentido propongo un enfoque nuevo de la cuestión.

pasado<sup>3</sup>. Así, cualquier definición sobre los museos debe considerar el proceso histórico y sociocultural que les ha dado origen y sentido<sup>4</sup>. De este modo se explica el porqué las definiciones existentes sobre los museos tienden a una generalidad más de orden funcionalista que de otro tipo. Sobre todo porque han sido aplicadas, en distintas etapas de la historia, diferentes interpretaciones de la palabra *museo*, y sería un error asumir que hay una sola forma de realidad para los museos, sólo un modo fijo de funcionamiento y exhibición. Por ello tiene sentido afirmar que "hay tantos contextos para un objeto como hay estrategias interpretativas"<sup>5</sup>. Es decir, los museos fijan evidencias en el tiempo cuya verdad es relativa, según la vigencia de determinadas teorías científicas. Por eso, para la arqueóloga y museóloga Susan M. Pearce los museos pertenecen a "modernas meta-narrativas mediante las cuales la sociedad, en sus ideas acerca del conocimiento y la realidad, ha sido constituida firmemente desde mediados del siglo XV."<sup>6</sup>

De acuerdo con lo anterior, la especificidad del museo radica en que es una forma de conocimiento con cosas; "cosas" que no representan únicamente cosas por sí mismas, sino también ideas. A través de las *cosas-ideas*, a través de las colecciones expuestas como una *narrativa visual*, un imaginario objeto colectivo, el Pasado, se abre paso y cobra forma. ¿Por qué decimos una *narrativa visual*? Si un conjunto de objetos es convertido en colección de museo, adquiridos y preservados debido a su valor potencial como especímenes, como referencia material, o como artefactos de importancia estética o educativa, es porque alguien —el curador o el museólogo— decide qué objetos tienen valor. Y si además estos objetos representan eventos del Pasado, ¿qué tipo de relaciones o vínculos pueden hacerse entre eventos aislados, dispares o inconexos? ¿Qué criterio de periodización debería adoptarse para cada uno de ellos? De este modo, la exhibición de colecciones, es decir, la museografía, es

3. Las imágenes de los museos representan formas del pasado que resultan actualizadas. Gadamer ha señalado al respecto: "El cuadro ya no sólo es cuadro ni mera copia, sino que pertenece a la actualidad o a la memoria actual del representado". *Verdad y método*, 1991, p. 199.

4. Entre las obras más importantes de la historiografía contemporánea de los museos véase a Wittlin, *Op. cit.*, 1949; Bazin, *The Museum Age*, 1967; Hudson, *A Social History of Museums*, 1975 y *Museums of Influence*, 1987; Alexander, *Op. cit.*, 1979 y *Op. cit.*, 1983; Pomian, *Collectors and Curiosities*, 1990 y Hooper-Greenhill, *Museums and The Shaping of Knowledge*, 1992.

5. Kirshenblatt-Gimblett, "Objects of Ethnography", 1991, p. 390.

6. Pearce, *Museums, Objects and Collections*, 1992, p. 118.

una estructura narrativa completa. De manera similar a la historiografía y al relato literario, la museografía da coherencia y sentido a objetos mudos. Es así que curadores e historiadores "hacen interpretación museística del material y las tradiciones que han heredado"<sup>7</sup>.

Por otra parte, el concepto de museo que ha permanecido vigente desde el Renacimiento está relacionado con una noción moderna de lo que significa el conocimiento. Los museos han clasificado ideas del mundo antes que simples conjuntos de cosas. Si las funciones de los museos han cambiado ha sido porque los discursos de la razón y la verdad han tenido modalidades diferentes, en contextos históricos y sociales precisos<sup>8</sup>. La tradición moderna occidental a la que pertenece el museo contemporáneo tuvo sus orígenes también con la emergencia de la ciencia moderna –el descubrimiento de verdades y hechos–, que reclama para sí la posibilidad de verdades objetivas acerca del mundo y del lugar del hombre en él<sup>9</sup>. Al mismo tiempo, una proposición esencial del pensamiento moderno es la idea de progreso, una creencia que se desarrolló como parte constituyente del pensamiento ilustrado. Especialmente desde el siglo XIX las representaciones del pasado contribuyeron a una forma de racionalización institucionalizada del pasado<sup>10</sup>. Por tanto, el museo moderno ha procurado representar procesos y experiencias, las cuales reconocemos como pasajeras por medio de exposiciones objetivas y estáticas. El museo moderno busca comprender el movimiento histórico mediante objetos muertos, museografías inmóviles y escenarios transfigurados<sup>11</sup>.

7. Pearce, *Op. cit.*, 1992, p. 118.

8. Foucault, *The Order of Things*, 1973; Hooper-Greenhill, *Op. cit.*, 1992, pp. 1-46; Pearce, *Op. cit.*, 1992, pp. 1-35.

9. Entiendo por tradición filiación, en el contexto de la conceptualización de la hermenéutica de Gadamer: "Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición. (...) Sin embargo, el concepto de la tradición se ha vuelto no menos ambiguo que el de la autoridad, y ello por la misma razón, porque lo que condiciona la comprensión romántica de la tradición es la oposición abstracta al principio de la Ilustración. El romanticismo entiende la tradición como lo contrario de la libertad racional, y ve en ella un dato histórico como pueda serlo la naturaleza. (...) En el comienzo de toda hermenéutica histórica debe hallarse por lo tanto la resolución de la oposición abstracta entre tradición e investigación histórica, entre historia y conocimiento de la misma." *Op. cit.*, pp. 348-349 y 351.

10. Una interesante reflexión sobre modernidad y postmodernidad en los museos de Inglaterra, véase en Walsh, *The Representation of The Past*, 1992.

11. Pearce, *Op. cit.*, 1992; Hooper-Greenhill, *Op. cit.*, 1992 y Walsh, *Op. cit.*, 1992.

En conclusión, el desarrollo del museo público debería entenderse como la consecuencia de una serie de factores interrelacionados, incluyendo la idea moderna de progreso y la emergencia de la disciplina histórica. La habilidad de colocar objetos en contextos organizados a menudo significó un control sobre el pasado con un énfasis en lo lineal, didáctico y narrativo, apoyado en el uso de objetos, todo lo cual ha sido apropiado y puesto conforme al contexto artificial de la selección del curador y la museografía. Las vitrinas o bases constituyen un contexto transfigurado y distante, un contexto que no puede ser cuestionado tan fácilmente<sup>12</sup>. En cierto modo, la museografía "congela el tiempo", y casi permite al visitante voltear atrás para mirar el pasado anterior a ellos. El énfasis en la objetivación de los procesos percibidos del desarrollo humano constituye una forma de racionalización de las sociedades modernas. De ahí que sea exacta la apreciación del pensador alemán Jürgen Habermas, quien considera que la racionalización de la sociedad ha penetrado cada institución, incluyendo a los museos<sup>13</sup>.

### El género de los museos de historia

Así como existen diversos contextos de interpretación museográfica, hay diversos géneros de museos. En particular, me interesa abordar las características de aquellos museos que se ocupan de representar los sucesos de la historia. Como el concepto moderno de museo, la noción de museo de historia es de algún modo ambigua, más aún si pretendemos ofrecer definiciones coherentes sobre la naturaleza o configuración de la historia en los museos. En un sentido genérico, los museos de historia utilizan denominaciones sumamente abstractas que no corresponden exactamente con sus contenidos materiales. Podemos utilizar muchas designaciones acerca de lo que un museo de historia está usando o contiene, por ejemplo, los tipos de materiales que integran las colecciones básicas de los Museos Nacionales de Historia, del Virreinato, de Antropología, de las Intervenciones o del Franz Mayer: artes decorativas, muebles, fotografía, historia social, historia urbana,

12. Smith, "Museums, Artefacts and Meanings", 1989 y Malraux, *The Voices of Silence*, 1990.

13. Habermas, *The Theory*, 1984.

etnología, sociología, etcétera. Es significativo el hecho de que usamos muchas categorías y que estos museos, en su denominación genérica, han separado las colecciones de historia social de las de arte decorativo, la tecnología de la etnografía, los trajes de la historia social. Los diferentes criterios de clasificación de las colecciones y las distintas denominaciones genéricas de los museos demuestran la división y variedad de orientación dentro de estos museos, que mantienen un reclamo patrimonial sobre la interpretación del pasado. En general, la historiografía tiende a ser considerada un campo intelectual abierto y controvertido. Por lo tanto, la historia metida-en-los-museos, o la denominación *museo de historia*, no es más que un cliché museológico, un título de conveniencia más que una pretensión intelectual.

Por otra parte, la noción de museo histórico no sólo se refiere a una institución o a un espacio donde la cultura está siendo legitimada. Es, principalmente, un género de discurso que se expresa a través de imágenes: constituyen un lenguaje visual de historia *virtual*. El museo de historia no es el pasado en sí mismo sino su representación (el Pasado reducido a objetos museables), y ha sostenido diferentes tradiciones meta-narrativas tales como el racionalismo, el historicismo o el evolucionismo. En términos generales, muchas de ellas han sido representadas en las salas de exhibición de los museos nacionales o regionales de México, o en el Museo Británico de Londres, o en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. Una de las más importantes meta-narrativas que es casi imperceptible, es el concepto judeo-cristiano del tiempo, que el romanticismo historicista adoptó como su identidad propia. Los cristianos vieron en la crucifixión de Jesucristo un evento único, y este énfasis en la no repetición de los eventos es crucial para explicar la idea occidental de historia lineal y no cíclica<sup>14</sup>. Asimismo, la influencia intelectual de Plinio, que postula la pertenencia del hombre al macrocosmos de Dios, desempeñó una función determinante en el coleccionismo histórico y museográfico:

14. Bazin, *Op. cit.*, 1967 y Pearce, *Op. cit.*, 1992.

De acuerdo con Plinio el propósito de toda investigación humana es el autoconocimiento de la trivialidad humana frente al poder infinito de la naturaleza la cual él representa por la palabra "Dios" (...). No solamente la naturaleza fue creada por el hombre, sino su registro, análisis e investigación representaron la meta máxima de todas las actividades humanas. Con el fin de examinar sus elementos constituyentes, ellos tuvieron que ser recolectados en un lugar, y el investigador también encontró en Plinio las instrucciones concernientes a lo que debía ser coleccionado.<sup>15</sup>

En conclusión, los museos han contribuido a tejer una determinada concepción del tiempo que, según hemos visto, ha sido de tipo progresivo. Los museos muestran una didáctica aceptada, una narrativa lineal que impone consciente o inconscientemente un marco rígido, donde tiempo y espacio son secuestrados por el curador y el museógrafo. Otra tradición meta-narrativa que se mantiene vigente pertenece de lleno al historicismo romántico, donde una ingenua visión del pasado ha sido recreada tratando de imaginarlo como una resurrección: la cama de Maximiliano y Carlota en el Museo Nacional de Historia, las pinturas sobre Teotihuacán o la maqueta del mercado de Tlatelolco en el Museo Nacional de Antropología, los dioramas patrióticos del Museo del Caracol, o los "Period Rooms" de los museos históricos norteamericanos en Nueva York y Washington, son ejemplos representativos, además, de una tradición museográfica.

Los objetos no pueden hablar por sí mismos y los historiadores y arqueólogos necesitan extraer una cadena de causas y efectos únicamente de las evidencias materiales con que cuentan. Con diferentes técnicas museográficas –como dioramas, ambientaciones, historia viva, maniqués de cera y las inefables vitrinas– se ha dado a las cosas muertas un significado emocional; también han desarrollado una habilidad para dar color y drama al pasado, algo que no ocurre, por ejemplo, con la historia narrativa tradicional. Ello no evita limitaciones, pues en cualquier exhibición museográfica la historia tiende a ser ofrecida en una forma

15. Schulz, 1990, p. 205.

descriptiva porque el medio principal –los objetos– parece dejar pocas alternativas. ¿Cómo puede el cambio cultural ser discutido si aparece fijado en su forma? ¿Cómo puede la vida, la cual es esencialmente activa y cambiante, ser explicada por cosas las cuales esencialmente carecen de vida, y por tanto de pulso? La respuesta a estas difíciles preguntas no radica tanto en las técnicas museográficas empleadas sino en la concepción historiográfica y museológica que se tiene. La respuesta recae en las formas en que entendemos los objetos como evidencia, en la forma en la que los significados asignados a ellos cambió y en la habilidad del museo para yuxtaponer imágenes y objetos. En última instancia, el mensaje del museo corresponde directamente al grado en el cual la historia es comprendida por curadores y museógrafos.

En conclusión, el museo de historia no es únicamente la puesta en escena del Pasado, sino sobre todo su interpretación. De ahí que los museos de historia sean también museos de sí mismos, y una hermenéutica correcta podría desentrañar los diferentes niveles de verdad o ficción (verdad historiográfica y verdad museográfica) involucrados en las exhibiciones<sup>16</sup>.

Asumiendo, por tanto, las características hermenéuticas de la representación museográfica es comúnmente aceptado el *rol* de intermediación de las exhibiciones; por medio de ellas el Presente inmediato dialoga con un imaginario objeto colectivo: la era napoleónica, la pesadilla nazi, el martirologio judío, el esplendor de México-Tenochtitlan, etcétera. La representación museográfica no es otra cosa que el maquillaje de una muerte hermosa. De acuerdo con Jeanne Cannizo:

Los museos son creados cuidadosamente, son repositorios  
construidos artificialmente; constituyen realidades pactadas.

16. La concepción de hermenéutica que aplico es la de Gadamer: "(...) ésta acaba siendo no sólo una función propedéutica de toda historiografía –como el arte de la interpretación correcta de las fuentes escritas– sino que abarca en realidad todo el negocio de la historiografía. Pues lo que se afirma de las fuentes escritas, que en ellas cada frase no puede entenderse más que desde su contexto, vale también para los contenidos sobre los que dan noticia. Tampoco el significado de éstos está fijo en sí mismo. (...) El verdadero objeto histórico no es un objeto, sino que es la unidad de lo uno y de lo otro, una relación en la que la realidad de la historia persiste igual que la realidad del comprender histórico. Una hermenéutica adecuada debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia. (...)". *Op. cit.*, pp. 229 y 370.



Necesitamos examinar la ideología y los supuestos culturales que informan sobre nuestras políticas de recolección de objetos, todo lo cual determina nuestros esquemas de exhibición e influye en las interpretaciones que hacemos de los objetos a los que consideramos como la esencia de nuestra identidad histórica.<sup>17</sup>

### Historiografía y museografía

¿Están los museos en desuso? ¿Han sido desplazados por la televisión o el video? La respuesta la abordaré en dos vertientes: desde algunas posturas actuales en la investigación historiográfica y desde el metalenguaje museográfico. Parto de que el mundo moderno es un mundo de objetos y mercancías. Y también lo es de imágenes. En este aspecto particular, los museos desempeñan una función primordial para los estudiosos y artistas e, inclusive, para los políticos. La trascendencia de los museos (cualquiera que sea su género) podemos aquilatarla por la *forma* en que ahora se escribe la historia medieval, renacentista o moderna de Europa. Por ejemplo, en las últimas décadas, en el mundo europeo y angloamericano los historiadores del arte y los historiadores "a secas" comenzaron una afortunada relación interdisciplinaria. Muchos historiadores del arte se alejaron de su ámbito estrictamente iconográfico y táctil. Con el uso de documentos escritos ricamente ilustrados, han procurado no únicamente evocar las características estéticas de una obra de arte sino también su comprensión en su contexto social y cultural original, con la esperanza de identificar las fuerzas del mercado o de otro tipo que la dieron a conocer al mundo<sup>18</sup>. Por otro lado, muchos historiadores "a secas" intentaron *retratar* a las sociedades del pasado y sus interpretaciones de los grandes eventos mediante una gran variedad de recursos iconográficos. En cada caso, biombos, tapices, esculturas y edificios han sido convertidos en forma de

17. Cannizo, "How sweet it is: cultural politics in Barbados", 1987, p. 22.

18. Véanse las obras de Haskell, *Patrons and Painters*, 1963; *Rediscoveries in Art*, 1976 y *History and its Images*, 1993. También las de Schama, *The Embarrassment of Riches*, 1987 y Freedberg y de Vries, *Art in History*, 1991.

*evidencia histórica*; testimonios acerca de cómo parecía o qué aspecto tenía el Pasado<sup>19</sup>.

La transición en los modos de indagar el pasado histórico ha acarreado la búsqueda de métodos de análisis más rigurosos de las colecciones y museografías de los museos de arte, tecnología, historia y antropología. La necesidad de contar con evidencias visuales confiables ha hecho de la museohistoria (muscología aplicada a la historia de los museos) un nuevo campo de intercambio entre historiadores del arte e historiadores "comunes" y, por supuesto, entre arqueólogos, etnógrafos y semiólogos. Inclusive, la mutación en la forma tradicional de comprensión de *lo histórico* ha repercutido en los ámbitos de la enseñanza superior y en la divulgación masiva de la historia. Principalmente, en los curadores de importantes museos internacionales ha motivado a repensar la naturaleza de las exhibiciones: ha generado la posibilidad de comprender un mismo objeto a través de distintas interpretaciones y contextos. Es decir, ha obligado a hacer más temporales las llamadas exposiciones permanentes.

Sin embargo, el nuevo orden epistemológico no ha aterrizado aún en una estructura institucional capaz de absorber todas las innovaciones, especialmente en México y América Latina. Los problemas creados han sobrepasado muchas veces a las ventajas adquiridas. Por ejemplo, los temas relativos a la conservación y la restauración de objetos han perdido su atractivo para muchos estudiantes a partir del momento en que se ha socavado el monopolio de la veracidad de los llamados *objetos auténticos*. Más aún, la corriente de historiadores ocupados en plantear el estudio de la imagen como un nuevo campo historiográfico, ha sugerido que sus tridimensionales recreaciones de rituales perdidos ofrecen diferentes y más ricos elementos de investigación que las simples historias del mundo antiguo, la época medieval y hasta del Renacimiento. Este enfoque insiste también en que una *hermenéutica correcta* no consiste únicamente en la identificación de intertextos o discursos ausentes, sino también en el desciframiento de los rostros ocultos de sus figuraciones, de sus iconografías subyacentes. Los discursos ausentes tienen un diálogo

19. Ejemplos representativos son la obra de Nora, *Les Lieux de Mémoire*, 1987 y Duby y Ariès, *Historia de la vida privada*, 1991. En México también hay importantes avances en la materia. Véanse las obras de Urrutia y Libura, *Ecos de la Conquista*, 1992 y Alberro, *Estampas de la Colonia*, 1994.

fructífero con ese mundo visual del cual han surgido. Reyes, guerreros, sacerdotes, héroes y villanos, ciudades y paisajes, todo ello partió de un mundo profusamente ilustrado. Por si fuera poco, muchos de estos elementos no coinciden con la historiografía aceptada, con lo que se ha dicho de ellos y, menos aún, con la imaginación del lector contemporáneo. En síntesis, la relación entre historiografía y museografía ha resultado ser más fructífera y compleja de lo que parecía. Y sus posibilidades de desarrollo serán cada vez más palpables y reconocidas en el ámbito académico.

### Operaciones museográficas como metalenguaje

Algo similar ocurre en el campo de los medios de comunicación masiva en donde, en lugar de competir, la museografía ha sufrido una mutación de su papel en la comunicación de masas. Es innegable que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, los medios electrónicos de comunicación e *infoculture* (computadoras, xerox, telex, skytel, fax, etcétera) han tenido un desarrollo vertiginoso. En consecuencia, los métodos de interpretación y enseñanza de la historia han sufrido transformaciones cualitativas que ya no podemos menospreciar. En efecto, como el historiador Marc Bloch ya lo había advertido, el estudio de la historia ha dejado de ser un campo exclusivo de conocimiento del pasado<sup>20</sup>. También ha dejado de ser un lugar neutralizado por la lejanía temporal, únicamente mediado por la escritura, para convertirse cada vez más en la historia de hoy narrada con imágenes frescas.

Cada vez con mayor frecuencia, la relación presente-pasado es plasmada en imágenes digitalizadas, historias fotográficas, historias-testimonios de guerra enviados por satélite; o bien, en crónicas documentales televisadas de invasiones militares, guerras civiles o asesinatos políticos. Es decir, el presente inmediato aparece inmerso en un sistema comunicacional cada vez menos local o nacional, o sea, menos delimitado por fronteras nacionales o etnolingüísticas. Como consecuencia de este proceso el mundo se ha hecho más pequeño y ha hecho de la relación presente-pasado un flujo dinámico, donde las

20. Bloch, *Introducción a la Historia*, 1979.

distancias geográficas y culturales están cada vez más mediadas por las empresas multinacionales que controlan la tecnología.

En el cine, la radio, la televisión y el video, los acontecimientos históricos no son únicamente narrados sino sobre todo disfrutados visual-auditivamente, observados-escuchados. De ahí que la relación entre imágenes transmitidas, medios y sociedad, ya forma parte de un saber en donde confluyen intereses económicos, grupos políticos, instituciones culturales y estados multinacionales. Ha surgido así una nueva *élite* de comunicadores de la historia que ha introducido otros valores y paradigmas sobre la comprensión histórica. Un ejemplo representativo, en el caso europeo y norteamericano, sería el género de las películas sobre los nazis alemanes, mientras que en el caso mexicano llama la atención el éxito del género de las telenovelas de historia patria.

¿Esto significa que el museo ha perdido vigencia? En absoluto. Ha sido desplazada, en cambio, una determinada forma de la representación museográfica: solemne, heroica, no didáctica. Habría que enfocar la pregunta desde una perspectiva distinta: ¿Cómo afectó la aparición del museo otras formas de representación visual? El desarrollo de la historia en imágenes no es tan reciente como parece. Desde el siglo XVI, con la influencia mediterránea, el humanismo ilustrado y el protestantismo, proliferaron los libros con ilustraciones, los gabinetes de estudio y las pinacotecas reales, con lo que inicia de manera sistemática el proceso de visualización de la imaginación histórica<sup>21</sup>. La iconografía religiosa deviene en culto estético y búsqueda de la verdad científica. Surge, de este modo, entre los siglos XVII y XVIII, el museo moderno que, con la emergencia de los estados nacionales, la industrialización y la fotografía, alcanza su plenitud en la segunda mitad del siglo XIX. Con la implantación de la institución del museo se crea un primer modelo de comunicación social entre imágenes, objetos y sociedades. El museo logra una síntesis de imágenes culturales capaces de transmitir sensaciones-percepciones, además de conocimientos. De la época victoriana en adelante, la expansión de los museos en el mundo occidental constituye un valioso instrumento de divulgación del conocimiento científico y cobra legitimidad la mirada, la acción de "echar un ojo", como prueba empírica de veridicción histórica.

21. Pomian (1988).

En el transcurso del siglo XX, especialmente en los últimos cincuenta años, con el desarrollo de la lingüística, el psicoanálisis y la antropología cultural ha sido demostrado que, por sus implicaciones en la producción de imaginarios colectivos, el análisis de las colecciones y su representación museográfica abre un campo privilegiado para la investigación social<sup>22</sup>. A diferencia de lo que se creía hace casi cincuenta años, hoy sabemos que decir "representación museográfica" significa que el visitante aprecia en las salas de exhibición no la historia y la vida misma, sino una evocación de ellas. En este sentido, la museografía funciona como un metalenguaje de los objetos pues despoja a éstos de sus referentes originales para reinsertarlos en un contexto distinto, transfigurado, conforme a los valores culturales dominantes, la óptica de los curadores de la sala, los museógrafos o la política cultural vigente<sup>23</sup>. De este modo, los medios electrónicos han sido cada vez más incorporados a museografías cada vez más experimentales, además de que han desarrollado por parte de los museos acciones institucionales cada vez más complejas sobre registro e inventario de colecciones, sistemas de seguridad y conservación, transmisión de mensajes didácticos, etcétera. El intercambio entre personas y objetos ha adquirido una ritualidad diferente, y no parece que los CD-Rom tengan las virtudes necesarias para sustituir el placer único de contemplar una obra original.

### Cultura material y museografía

Sin embargo, la conservación y exhibición de las colecciones en los museos va más allá de la mera apreciación estética. El estudio de la vida material conlleva también el de las relaciones e instituciones sociales, en donde los objetos<sup>24</sup> funcionan como los aparatos que hombres y mujeres

22. Véase por ejemplo Hudson, *Op. cit.*, 1975; Pomian, *Op. cit.*, 1990 y Deloche, *Museológica*, 1989.

23. Al respecto, André Malraux escribió, en 1950, uno de los ensayos más relevantes acerca de la metamorfosis que los museos de arte producen sobre el arte mismo. Ya advertía que: "Cada exhibición es una representación de algo diferente de la cosa en sí misma, siendo esta característica su razón de ser. (...) Considerando que la galería de arte moderno no sólo aísla el trabajo de arte de su contexto original, sino que lo obliga a reunirse con obras rivales e inclusive hostiles. Es una confrontación de metamorfosis." *Op. cit.*, 1978, p. 14.

24. Véase a Pearce, *Op. cit.*, 1992.

"han siempre utilizado para mediar sus relaciones entre unos y otros, y con el mundo físico"<sup>25</sup>. Cabe recordar, además, que no cualquier cosa puede integrar la colección de un museo. Es decir, no todos los objetos son museables. ¿Por qué? Porque la *museización* del Pasado consiste en un proceso social que, bajo ciertas condiciones históricas, asigna a los objetos un determinado valor cultural. Ese valor cultural, más que las cualidades tecnológicas, distingue a los objetos unos de otros. De ahí que los museos funcionan como instituciones que permiten apreciar no sólo evidencias primarias, según se había establecido durante el siglo XIX, sino conjuntos discursivos de la cultura material del hombre. La cultura material, según el arqueólogo James Deetz, constituye "aquél (*sic*) segmento del entorno humano que es deliberadamente moldeado por el hombre conforme a planes culturalmente determinados"<sup>26</sup>.

Por consiguiente, la conformación de una colección, cualquiera que sea su propósito, conlleva un proceso de selección que convierte una parte del mundo natural en un objeto de utilidad social y después, posiblemente, en una pieza de museo. Y esa selección ocurre conforme a determinados valores culturales. Susan Pearce y la teoría hermenéutica han insistido mucho en esto y vale la pena recordarlo: no hay un contexto original de los objetos<sup>27</sup>. El supuesto objeto natural pasa a ser una pieza definida en un sentido humano. De este modo no hay piedras en sí mismas, como tampoco hechos naturales autorreferenciales. La "naturaleza" de las palabras y las cosas no es algo dado sino socialmente *construido*<sup>28</sup>. Por tanto, para hablar de "objetos originales" o "naturales" debemos concebirlos con relación a un sistema clasificatorio. De

25. Carson, 1984, citado por Schelereth, "History Museums and Material Culture", en Leon y Rosenzweig, *History Museums*, 1989, p. 295.

26. Deetz, "Material Culture and Archaeology. What's the difference?", 1977, p. 10.

27. Pearce, *Op. cit.*, 1992 y Gadamer, *Op. cit.*, 1991.

28. Foucault, *Op. cit.*, 1973. Al respecto, cabe destacar una aguda observación de Michel de Certeau, con relación al trabajo mismo del historiador y que resulta aplicable al curador: "Trabaja sobre una materia para transformarla en historia. Con ello emprende una manipulación que, como las demás, obedece a unas reglas. Parecida manipulación es equiparable a la fabricación efectuada con mineral ya refinado. (...) Una obra 'histórica' participa en el movimiento mediante el cual una sociedad ha modificado su relación con la naturaleza, transformando lo 'natural' en utilitario (por ejemplo, el bosque en explotación) o en estética (por ejemplo, la montaña en paisaje) o haciendo pasar una institución social de un estatuto a otro (por ejemplo, la iglesia convertida en museo)." Certeau, "La operación histórica", 1978, p. 35.

este modo, la museografía es también un lenguaje que participa de los problemas de cualquier organización del mundo para interpretarlo.

Hasta aquí hemos observado un primer aspecto crucial de los museos modernos. Es decir, el proceso mediante el cual un conjunto de cosas es convertido en repositorio de evidencias primarias de algo. La segunda parte del problema consiste en lo que el curador Ivan Karp ha llamado la lucha no sólo de lo que debe ser representado "sino sobre quién controla los significados de la representación"<sup>29</sup>. En efecto, las exposiciones y las vitrinas significan algo más que un diseño museográfico adecuado, pues expresan, intencional o implícitamente, identidad cultural. Este fenómeno es particularmente notable en Occidente, donde los nacionalismos culturales tuvieron un gran impacto social y político. Karp insiste: "Cuando la cultura de los 'otros' está involucrada, las exposiciones museográficas nos dicen quiénes somos y, quizá lo más significativo, quiénes no somos. Las exposiciones son campos privilegiados para presentar imágenes de uno mismo y el 'otro' "<sup>30</sup>.

### Museología y museografía

En el desarrollo histórico de los museos hemos observado cómo estas instituciones han participado también del desarrollo del conocimiento científico, tanto por las evidencias primarias que acumulan y muestran como por los valores culturales que expresan. De ahí que los museos puedan ser por sí mismos objetos de estudio. Los museos arqueológicos son también museos que conservan rastros, huellas y signos de la evolución humana, al mismo tiempo que de la arqueología como ciencia, o de la etnografía y la historia como presaberes. Igualmente ocurre con los museos de arte, en donde podemos observar la evolución del gusto social, la legitimación de determinados estilos y corrientes, etcétera<sup>31</sup>. De aquí se desprende entonces una diferencia entre dos términos familiares: museología y museografía.

29. Karp, "Culture and Representation", 1991, p. 15.

30. Karp, *Op. cit.*, 1991, p. 15. Véase también una excelente compilación de estudios museológicos sobre África y América Latina en Kaplan, *Museums and The Making of "Ourselves"*, 1994.

31. Al respecto, véase una de las mejores compilaciones sobre cómo evoluciona la crítica del arte a través de las exposiciones museográficas en la Europa del siglo XIX en Gilmore, *The Triumph of Art for the Public*, 1979, y *The Art of All Nations*, 1981.

El estudio de los museos es propiamente materia de la museología, en tanto que estudia la identidad de cada museo y sus valores culturales. En cambio, la museografía consiste en la aplicación instrumental de una serie de conceptos y técnicas cuya finalidad es la disposición de los objetos en un espacio determinado. La museología, por tanto, remite a una concepción museográfica determinada, en tanto que analiza las condiciones sociales, educativas y económicas sobre las que puede operar una determinada exhibición<sup>32</sup>. La museología tampoco es una disciplina separada del resto de las ciencias sociales; por el contrario, su multi e interdisciplinariedad –por ejemplo, con la antropología, la teoría del conocimiento, la psicología social, la historia y la sociología– ha enriquecido los estudios sobre los museos, tanto en Europa como en los Estados Unidos de Norteamérica, y más recientemente en México<sup>33</sup>. Mientras que la museología investiga las identidades, concepciones y valores de los museos, participa también de la noción de tradición: del cómo un determinado evento ha sido transmitido no tanto en forma oral o escrita, sino en las maneras de representación. Finalmente, podemos considerar que la museología se encarga de detectar los sistemas de comprensión visual y apreciación estética, de elucidar los prejuicios inherentes a cualquier condicionamiento cultural del gusto social.

## Conclusiones

Hemos visto que los museos clasifican y conservan colecciones de objetos, lo cual constituye uno de los modos más importantes de comprensión del pasado. Vimos también que los museos son también un fenómeno social característico de la tradición moderna occidental: sus colecciones de historia humana y natural son una parte fundamental de

32. Al respecto, véanse los trabajos de León, *El Museo*, 1986; Vergo, *The New Museology*, 1989; Mottola, *Il Libro dei Musei*, 1991; Rivière, *La Museología*, 1993, y Morales, *Orígenes de la museología mexicana*, 1994.

33. Fernández, *Historia de los museos*, 1987; Morales, Gorbach, et al., *Antropología e historia de los museos*, 1988; Morales, "Museopatría revolucionaria", 1991, *Museopatría mexicana*, 1991, "Museo público e historia legítima", 1993, "History and Patriotism in the National Museum of Mexico", 1994 y *Op. cit.*, 1994; Bonfil, García, et al., *Memorias del Simposio: Patrimonio, Museo y Participación Social*, 1990.



cómo esa tradición se ha expandido. Todo museo es, por tanto, una taxonomía, es decir, una forma sistemática de organizar el pasado, así como un instrumento de representaciones culturales diversas. En tanto que taxonomía, el museo plasma una *racionalidad intelectual* que concibe a la obra humana separada de su contexto original, para convertirla en objeto de estudio de la ciencia o del arte. En tanto forma de interpretar el pasado, establece criterios, metodologías y reglas específicas para distinguir lo auténtico de lo falso, lo historizable-museable de lo intrascendente. Construye, culturalmente, series de objetos considerados como coleccionables. De ahí que las cosas que produce el hombre tienen valor sólo en dos niveles: el mercado y el museo. O sea, en la economía y la cultura<sup>34</sup>.

En el caso particular de México, este enfoque resulta pertinente y permite apreciar otras modalidades museológicas. De manera similar a los procesos europeo y norteamericano, en nuestro país se desarrolla una museografía predominantemente arqueológica, que estableció un culto estético y sacralizado de su pasado histórico, desde la fundación del primer Museo Nacional en 1825-1831<sup>35</sup>. Las teorías neoclásicas del origen del hombre, el evolucionismo positivista y el difusionismo cultural, entre otras, estuvieron muy pronto representadas en los criterios de clasificación y exhibición de las colecciones prehispánicas y etnográficas<sup>36</sup>. A diferencia de Inglaterra o los Estados Unidos de América, el museo público mexicano nació ligado a una herencia colonial. Fue básicamente bajo el manto del nacionalismo liberal que los gobiernos posteriores al triunfo republicano de 1867 buscaron dirimir, en la exhibición de las llamadas antigüedades indígenas, en colecciones dispersas de esqueletos de mamuts y retratos de héroes seculares, su conflicto de identidad como sociedad nacional. La historiografía ligada al poder público del último tercio del siglo XIX, tuvo principalmente en

34. Con relación al coleccionismo y sus diferentes contextos sociales y culturales véanse los trabajos de Deloche, *Op. cit.*, 1989; Thomas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, 1991; Elsner, *et al.*, *The Cultures of Collecting*, 1994; Muensterberger, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, 1994, y Sabau, *México en el mundo de las colecciones*, 1994.

35. Véase a Bernal, *Historia de la Arqueología en México*, 1979, y Morales, *Muscopatría mexicana*, 1991.

36. Al respecto, véanse extractos de los primeros catálogos del Museo Nacional durante el siglo XIX, compilados en Morales, *Orígenes de la Museología*, 1994.

las salas del Museo Nacional porfiriano uno de los medios de divulgación más populares.<sup>37</sup>

El caso mexicano, por supuesto, no es único. En diversos museos del mundo occidental (tanto en Europa como en América Latina), la relación entre colecciones, culto estético y control ideológico del pasado ha sido más un patrón racional que una circunstancia accidental<sup>38</sup>. Históricamente el museo ha funcionado como un marco de referencia de otros referentes ideológicos, simbólicos, culturales, etcétera. De ahí que insistamos en que la museografía es, ante todo, un metalenguaje. Esta acepción es particularmente aplicable a los museos de historia y antropología. Funcionan como productores de verdad, una de cuyas características consiste en que, además de mostrar una idea del pasado, representan el contexto histórico que los produjo. La realidad que apreciamos en los museos está dispuesta de manera fragmentaria, literalmente "a pedazos", y conservamos de ella sólo evocaciones, estados de ánimo, huellas digitales.

De aquí se desprende otra idea importante complementaria a la tesis de Ivan Karp, ya mencionada, sobre la manera en que los museos muestran "lo que no somos". Los museos de Occidente, en efecto, han persistido en la tradición científica de representar a los "otros", o sea, lo que no son. De ahí que sean sumamente famosas las colecciones egipcias, persas o africanas de los museos del Louvre, en París, el Museo Británico londinense o el Metropolitan de Nueva York. Pero ¿qué ocurre cuando se trata de museos de cuño colonial, en los que, como en México, se exhibe "lo propio", lo que ideológicamente es considerado como un "espejo"? En este caso el museo actúa no tanto como un interlocutor, sino que asemeja un sistema ideacional —cuyo representante máximo es un ego colectivo— porque en él se proyecta una organización completa de certidumbres, creencias y referencias. Sean museos nacionales o locales, enfatizan una idea determinada, historicista, de singularidad cultural, en donde lo fundamental es la restitución completa de su

37. Al respecto, véanse las obras ya citadas de Bernal, 1979; Fernández, 1987, y Morales 1991 y 1994.

38. Al respecto, véanse las obras de Leon y Rosenzweig, *History Museums in The United States*, 1989; Orosz, *Curators and Culture*, 1990; Ames, *Cannibal Tours*, 1992, y las obras ya citadas de Pomian, Pearce y Hooper-Greenhill.

ethnohistoria. Dado que la historia es irreversible, el museo aparece como un reemplazo simbólico. Entonces la historia es el pasado historizado-museizado en el presente, museizado en el presente como si hubiese sido vivido en el pasado (las maquetas, los dioramas y las escenificaciones de actos históricos). Como si se tratara de un proceso psicoanalítico, el camino de la restitución de la historia adquiere la forma de una búsqueda museográfica de restitución del pasado<sup>39</sup>. Y la mayor responsabilidad de los museos radica en que, como elementos significativos de la sociedad civil, "articulan ideas sociales"<sup>40</sup>.

39. Es pertinente recordar una máxima del psicoanálisis freudiano: "(...) que el sujeto reviva, rememore, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, no es en sí importante. Lo que cuenta es lo que reconstruye de ellos." Lacan, *El Seminario*, 1981, p. 28.

40. Karp, "Introduction: Museums and Communities: The Politics of Public Culture", 1992, p. 6.

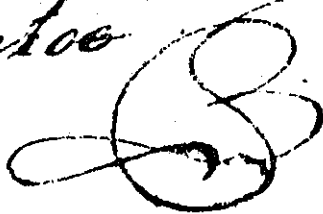
## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Solange, URRUTIA, Ma. Cristina y LIBURA, Krystina, *Estampas de la Colonia*, México, Ed. Patria, 1994.
- ALEXANDER, Edward Porter, *Museums in Motion. An Introduction to The History and Functions of Museums*, Nashville, Tennessee, American Association for State and Local History, 1979.
- ALEXANDER, Edward Porter, *Museum Masters. Their Museums and Their Influence*, Nashville, Tennessee, American Association for State and Local History, 1983.
- AMES, Michael, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, Canada, 2nd. edition, UBC Press, University of British Columbia, 1992.
- BAZIN, Germain, *The Museum Age*, Brussels, Desoer Publishers, 1967.
- BLOCH, Marc, *Introducción a la Historia*, México, Ed. FCE, Col. Breviarios, N.64, 1979.
- BERNAL, Ignacio, *Historia de la Arqueología en México*, México, Ed. Porrúa, 1979.
- BONFIL, Ramón, GARCÍA CANCLINI, Néstor, et al., *Memorias del Simposio: Patrimonio, Museo y Participación Social*, México, INAH, Col. Científica, N. 272, 1990, pp. 109-116.
- BRAUDEL, Fernand, "Historia y ciencias sociales", *Escritos sobre Historia*, México, Ed. FCE, 1991, pp. 39-74.
- CANNIZO, J., "How sweet it is: cultural politics in Barbados", *Muse*, Canada, Winter, N. 7, 1987.
- CERTEAU, Michel de, "La operación histórica", en LE GOFF, Jacques y NORA, Pierre (eds.), *Hacer la historia. Nuevos problemas*, Barcelona, Ed. Laia, T. I, 1978, pp. 15-54.
- DEETZ, James, "Material Culture and Archaeology. What's the difference?", en FERGUSON, Leland (ed.), *Historical Archaeology and The Importance of Material Things*, Columbia, S. C., Society for Historical Archaeology, N. 10, 1977.
- DELOCHE, Bernard, *Museologica, Contradictions et Logique du Musée*, Francia, Editions W., Col. Museologia, 1989.
- DUBY, Georges y ARIÈS, Philippe, *Historia de la vida privada*, España, Taurus Ediciones, 10 V., 1991.
- ELSNER, John and CARDINAL, Roger (eds.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994.
- FERNÁNDEZ, Miguel A., *Historia de los museos de México*, México, Banco Nacional de México, 1987.

- FOUCAULT, Michel, *The Order of Things*, United States of America, Vintage Books Edition, 1973.
- FREEDBERG, David and DE VRIES, Jan (eds.), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth Century Dutch Culture*, USA, Getty Center for the Arts and Humanities, 1991.
- GADAMER, Hans-George, *Verdad y método*, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1991.
- GILMORE, Elizabeth B., *The Triumph of Art for the Public: The Emerging Role of Exhibitions*, Garden City, New York, Anchor Press, 1979.
- GILMORE, Elizabeth B., *The Art of All Nations, 1850-1873*, Garden City, New York, Anchor Press, 1981.
- HABERMAS, J., *The Theory of Communicative Action*, London, Heinemann, 2 V., 1984.
- HASKELL, Francis, *Patrons and Painters. A Study in The Relations Between Italian Art and Society in the Age of The Baroque*, London, Chatto and Windus, 1963.
- HASKELL, Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, Ithala, New York, Cornell University Press, 1976.
- HASKELL, Francis, *History and its Images. Art and The Interpretation of The Past*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museums and The Shaping of Knowledge*, London, Routledge, 1992.
- HUDSON, Kenneth, *A Social History of Museums. What the Visitors Thought*, Atlantic Highlands, New Jersey, Humanities Press, 1975.
- HUDSON, Kenneth, *Museums of Influence*, Great Britain, Cambridge University Press, 1987.
- KAPLAN, Flora S. (ed.), *Museums and The Making of "Ourselves". The Role of Objects in National Identity*, New York and London, Leicester University Press, 1994.
- KARP, Ivan, "Culture and Representation", en KARP, Ivan y LAVINE, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian Institution Press-American Association of Museums, 1991.
- KARP, Ivan, "Introduction: Museums and Communities: The Politics of Public Culture", en KARP, Ivan, MULLEN KREAMER, Christine y LAVINE, Steven D. (eds.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington and London, Smithsonian Institution and American Association of Museums, 1992, pp. 1-18.
- KAVANAGH, Gaynor, *History Curatorship*, London, Leicester University Press, 1990.

- KIRSHENBLATT-BIMBLETT, Barbara, "Objects of Ethnography", en KARP, Ivan y LAVINE, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian Institution Press-American Association of Museums, 1991, pp. 386-443.
- LACAN, Jacques, *El Seminario. Los escritos técnicos de Freud*, Venezuela, Ed. Ateneo de Caracas, 1981.
- LEÓN, Aurora, *El Museo, teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ed. Cátedra, Col. Cuadernos Arte Cátedra, N. 5, 1986.
- LEON, Warren y ROSENZWEIG, Roy (eds.), *History Museums in The United States. A Critical Assessment*, Chicago University of Illinois, 1989.
- MALRAUX, André, *The Voices of Silence*, United States of America, Princeton University Press, 1978.
- MORALES, Luis Gerardo, GORBACH, Frida y URRUTIA, Cristina, *Antropología e historia de los museos de antropología e historia*, México, INAH, mecanoescrito, 1988.
- MORALES, Luis Gerardo, *Museopatria mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Tesis de Maestría en Historia, 1991.
- MORALES, Luis Gerardo, "Museopatria revolucionaria", *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana*, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, T. I, 1991, pp. 398-411.
- MORALES, Luis Gerardo, "Museo público e historia legítima", *Historia y grafía*, Revista del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, México, Universidad Iberoamericana, I, oct.-dic. de 1993, pp. 156-166.
- MORALES, Luis Gerardo, "History and Patriotism in the National Museum of Mexico", en KAPLAN, Flora S. (ed.), *Museums and The Making of "Ourselves". The Role of Objects in National Identity*, London and New York, Leicester University Press, 1994, pp. 171-191.
- MORALES, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- MOTTOLA, Alessandra, *Il Libro dei Musei*, Torino Società Editrice Umberto Allemandi & C., 1991.
- MUENSTERBERGER, Werner, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- NORA, Pierre (coord.), *Les Lieux de Mémoire. La Nation*, France, Editions Gallimard, 3 V., 1986.
- OROSZ, Joel, *Curators and Culture. The Museum Movement in America, 1740-1870*, Tuscaloosa and London, The University of Alabama Press, 1990.

- PEARCE, Susan M., *Museums, Objects and Collections*, Leicester, Leicester University Press, 1992.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectors and Curiosities*, Cambridge, United Kingdom, Polity Press, 1990.
- RIVIÈRE, George Henri, *La Museología. Curso de museología/textos y testimonios*, Madrid, Ed. Akal, 1993.
- SABAU, María Luisa (coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, SRE-UNAM-CNCA, 7 V., 1994.
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in The Golden Age*, New York, 1987.
- SCHLERETH, Thomas J., "History Museums and Material Culture", en LEON, Warren y ROSENZWEIG, Roy (eds.), *History Museums in The United States. A Critical Assessment*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989, pp. 294-320.
- SCHULZ, Eva, "Notes on the history of collecting and of museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century", *Journal of The History of Collections*, Oxford University Press, V. 2, N. 2, 1990, pp. 205-218.
- SMITH, Saumarez Charles, "Museums, Artefacts and Meanings", en VERGO, Peter (ed.), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989, pp. 6-25.
- STONE, Lawrence, "La historia y las ciencias sociales en el siglo XX", *El pasado y el presente*, México, Ed. FCE, 1986, pp. 15-60.
- THOMAS, Nicholas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 1991.
- URRUTIA, Ma. Cristina y LIBURA, Krystina, *Ecos de la Conquista*, México, Ed. Patria, 1992.
- VERGO, Peter (ed.), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989.
- WALSH, Kevin, *The Representation of The Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*, London and New York, Routledge, 1992.
- WITTLIN, Alma S., *The Museum, Its History and Its Tasks in Education*, London, Routledge and Kegan Paul, 1949.

Juan José Espinosa  
de los Monteros  
Local Sño. . 

Juan José Espinosa de los Monteros. Firma y rúbrica tomadas del *Acta de Independencia del Imperio Mexicano*, 1821. Archivo General de la Nación, Acta de Independencia y Constituciones de México.