

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA

“MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE”

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

SECRETARÍA DE EDUCACION PÚBLICA



EL PROYECTO MUNAL 2000.

**UNA RESPUESTA TRASCENDENTE A LA DEMANDA NACIONAL
DE UN PROYECTO MUSEOLÓGICO-CURATORIAL**

TESIS QUE PRESENTA

JENNIFER ROSADO SOLÍS

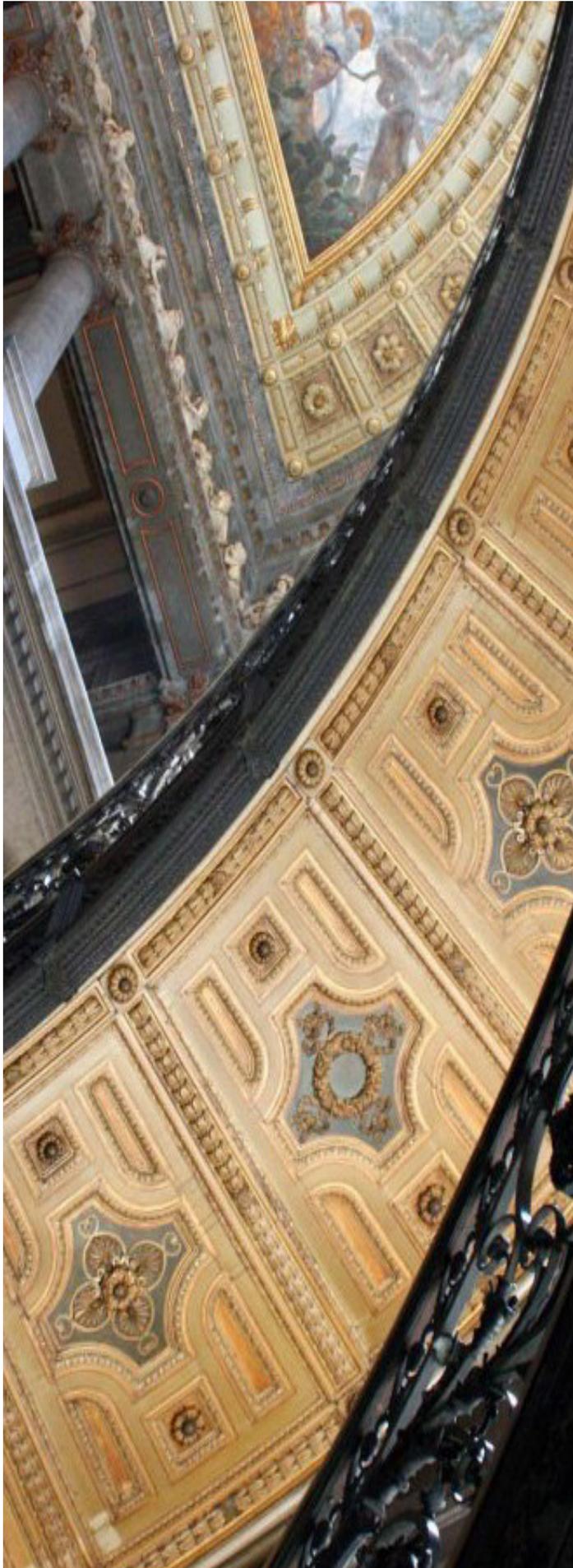
PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN MUSEOLOGÍA

DIRIGIDA POR: DRA. ANTONIA ANA MARÍA GARDUÑO ORTEGA

MÉXICO, D. F.

2014



El proyecto MUNAL 2000
Una respuesta trascendente a
la demanda nacional de un
proyecto museológico-
curatorial

Jennifer Rosado Solís

Directora de tesis:
Dra. Antonia Ana María Garduño Ortega

***A mis padres,
porque por ellos soy quien soy.***

***A mis hermanas,
por su amor y confianza.***

***A mi esposo,
porque mi vida también es suya.***

***A mi niño,
porque ya viene.***

AGRADECIMIENTOS

El proceso de ejecución de este trabajo de investigación ha tomado casi cuatro años, tiempo durante el cual he tenido la fortuna de recibir apoyo y orientación por parte de muchas personas.

Antes que nada quisiera agradecer a quienes me abrieron las puertas en el Museo Nacional de Arte por primera vez en 2001, y que estuvieron atentos al desarrollo de esta tesis: Ignacio Toscano, Graciela de la Torre, Rafael Sámano y por supuesto a mi mentora y primera profesora de museología: María Estela Duarte, con toda mi admiración y cariño.

Gracias a la distinguida Sra. Irma Coballasi, del Patronato del Museo Nacional de Arte quien, al enterarse de mi proyecto de tesis, generosamente me obsequió una copia de la Memoria MUNAL 2000.

A Magdalena Zavala, porque además de aportar su enorme experiencia a mi formación, estuvo conmigo en los momentos más difíciles y a pesar de la gran carga de trabajo me permitió llevar a cabo mis estudios de maestría cuando laboraba con ella en la Coordinación Nacional de Artes Plásticas (hoy Artes Visuales) del INBA. A mi querida amiga Mariana González Correa por esas largas conversaciones a propósito del sistema de museos en México, contrastando opiniones y enriqueciéndonos siempre.

Gracias también a quienes me sacaron de aprietos en los momentos más álgidos de la investigación: Sara Gabriela Baz, Germán Gómez López y Ana Celia Villagómez. A mis amigos Guillermo Méndez y David Osnaya por sus excelentes fotos.

A quienes me indicaron el camino: Alma Montero Alarcón, Carla Zurián de la Fuente, Luis Gerardo Morales, Andrés Triana, Áurea Ruiz, María de los Ángeles Sobrino, Nelly Sigaut, Elizabeth Herrera, Miriam Kaiser, Alejandro Sabido y Alberto Salazar.

A quienes me ayudaron sin saberlo: Ximena Escalera, Midori Hayashi, Daniela Orozco, Ariadna Patiño Guadarrama, Esperanza Balderas, Norma Chávez, Javier Cadena y Mercurio López. Al Sistema Nacional de Fototecas del INAH, la Biblioteca del Museo Nacional de Arte y la Coordinación Nacional de Monumentos, por las facilidades que me otorgaron.

Un agradecimiento especial a mi directora de tesis, la Dra. Ana Garduño, por su experiencia y su constancia para guiarme y atormentarme, siempre clara, siempre congruente.

Agradezco especialmente a toda mi familia, sobre todo al Dr. Adolfo Rosado García, mi maravilloso Papá, porque su luz me ilumina siempre, y que aunque en ocasiones me encandila, siempre tiene la paciencia necesaria para permitirme ajustar mis ojos. A mi madre, Graciela Solís de Rosado, que me acompaña siempre. A mis adoradas hermanas Graciela y María Eugenia, porque su amor es inagotable y es mi tesoro. A mis queridos hermanos Francisco, siempre atento, y Juan Bernardo, quien también me ayudó con las láminas que ilustran este trabajo.

Por último, aunque no por ello menos importante, a Wilphen, mi amado esposo, por su apoyo incondicional, sus constantes palabras de aliento, sus muestras de cariño, sus observaciones siempre pertinentes, su invaluable ayuda para conseguir libros imposibles de encontrar y ¿por qué no decirlo? también le agradezco por hacer de cada día el más feliz de mi vida. Su presencia es permanente e imprescindible. Su amor es mi fundamento.

ÍNDICE

Prefacio	7
Introducción	9
1. Antecedentes históricos del Proyecto MUNAL 2000	21
1.1. Galerías de la Academia de San Carlos	21
1.2. Museo de Artes Plásticas (1934)	26
1.3. Museo Nacional de Artes Plásticas (1947)	32
2. El Museo Nacional de Arte	41
2.1. El concepto de Museo Nacional	41
2.2. Museo Nacional de Arte (1982-1997)	50
3. El Proyecto MUNAL 2000	61
3.1. Proyecto museológico y de interpretación	68
3.1.1. La exposición permanente: Recorrido histórico-artístico. Arte en México 1550-1954. “Una perspectiva global del arte mexicano”.	76
3.1.1.1. El caso de la Pinacoteca Virreinal de San Diego	78
3.1.1.2. La vocación del museo	86
3.1.2. La exposición temporal: Recorrido alterno. Una herramienta adecuada para enriquecer la lectura del acervo	91
3.1.2.1. Salas Hipertextuales	93
3.1.2.2. Sala de Colecciones Especiales	96
3.1.2.3. Salas Monotemáticas	99
3.1.2.4. Salas de Orientación	100
3.2. Consideraciones complementarias	101
Conclusiones	109
Láminas	119
Fuentes	141
Bibliográficas	141
Hemerográficas	150
Electrónicas	151
Documentales	154
Otras fuentes	155

PREFACIO

El inicio de mi carrera en museos fue en el Museo Nacional de Arte, realizando mi servicio social con María Estela Duarte Sánchez, con quien aprendí a preparar detalladas fichas de registro de las piezas que localizaba en colecciones particulares y a realizar investigaciones en archivos públicos y privados. Posteriormente me invitaron a desempeñarme como investigadora bajo la jefatura de Rafael Sámano Roo; con él también aprendí a elaborar un guión museológico y museográfico, a plantear los objetivos generales y particulares de cada exposición y los núcleos temáticos que las conformaran, a establecer un público meta, a participar en las labores de difusión de las exposiciones, y a escribir cedularios completos con todas las revisiones consecuentes, entre otras actividades fundamentales del quehacer museístico.

Esa fue mi primera experiencia laboral; desde entonces y hasta el momento en que escribo estas líneas han transcurrido más de trece años. Salí del MUNAL pensando que todos los museos trabajaban bajo los mismos parámetros y siguiendo aproximadamente los mismos procesos laborales, pero muy pronto me percaté de que estaba equivocada. He visto la manera en la que gestionan las exposiciones en varios museos, así como en las Coordinaciones Nacionales de Artes Plásticas (INBA) y de Museos y Exposiciones (INAH), he formado parte de equipos con muy diferentes inclinaciones e incluso me he desempeñado como asistente curatorial externo al museo. La experiencia que he tenido la fortuna de construir me ha convencido de que durante la vigencia del proyecto MUNAL 2000, el Museo Nacional de Arte tenía un sistema estructurado de programación de exposiciones, mismo que tomaba en cuenta el trabajo de los investigadores que enriquecían la lectura de las muestras, que respetaba la opinión de los especialistas más destacados de cada una de las corrientes artísticas presentes en el acervo y en consecuencia, se ofrecía al visitante un amplio abanico de opciones para disfrutar el museo.

Esta revelación me condujo a poner en valor la experiencia del Museo Nacional de Arte como mi primera escuela de museología –así como a María Estela Duarte como mi primera profesora–, y a considerarlo como un laboratorio en el que se pusieron en práctica interesantes teorías que, si bien es posible que no fueran enteramente novedosas de manera singular, en conjunto constituyeron un valioso ejemplo de gestión museística. Cabe agregar que en un cambio de administración, a partir de febrero de 2004, muchas de esas prácticas quedaron suspendidas, con el riesgo de quedar perdidas en el tiempo.

En perspectiva, me parece fundamental rescatar algunas de las herramientas museológicas de proyectos como el MUNAL 2000, porque no son tan comunes como creí en un principio, ni tan estudiadas como deberían. Confío en que esta experiencia será enriquecedora para los museólogos de hoy y mañana, y que el recuerdo de sus fundamentos teóricos apuntalará las futuras prácticas de los museos.

Antes de terminar este breve prefacio, debo agregar que el tiempo y el esfuerzo empleados en el desarrollo de esta tesis me han sido muy útiles para comprender cabalmente una frase célebre (tan célebre que se le ha atribuido a varios personajes notables por sus diferentes maneras de participar en la historia) y que ahora pienso que cualquier persona involucrada en manejar, dirigir, gobernar, estimular o criticar cualquier labor que tenga que ver con el bienestar de un grupo de gentes y, sobre todo, de las actividades encaminadas al desarrollo económico, social, cultural o político de un país debe comprender, analizar, aplicar y mantener indeleblemente en su cabeza.

Esta frase está grabada en la entrada del bloque número 4 del campo de Auschwitz, en polaco y en inglés y creo que vale la pena transcribirla:

*Kto nie pamięta historii, skazany jest na jej ponowne przeżycie.
The one who does not remember history is bound to live through it again.*

Un país que no conoce su historia, está condenado a repetirla.

Jennifer Rosado Solís
Agosto, 2014

INTRODUCCIÓN

*It has to be understood that the very nature of an object
changes when it becomes a museum object.*
Duncan Cameron

Breve introducción a la idea de museo

Si bien es indispensable comprender la enorme diversidad de prácticas museísticas, tanto desde el punto de vista conceptual como contextual, también es pertinente partir de una idea general que sirva de parámetro, con fines pragmáticos, para tener claro lo que es (o debería ser) un museo, sin importar la disciplina en la que se especializa, resulta fundamental tener una idea precisa de cuál es el origen conceptual de lo que ha venido a significar dicho término y considerar de una manera breve su devenir, ya sea como repositorio de curiosidades, receptáculo de erudición, espacio público, herramienta para forjar identidad y apropiación patrimonial, espacio experimental del metalenguaje o como un sistema complejo que abarque dos o más de las competencias mencionadas.

Desde esta perspectiva, podemos referirnos al trabajo de Paula Findlen¹, quien hace un estudio de la evolución del museo desde el contexto de la Italia Renacentista, tomando como premisa la relación de su transformación histórica, sobre todo en relación con el pensamiento científico. Para Findlen, a finales del siglo XVI, los "gabinetes" en su calidad de repositorios de curiosidades, permitían visualizar lo que sólo se podía apreciar en abstracto en los textos de Aristóteles y de Plinio. De esta manera se inicia también la idea de que el objeto, o los objetos, pueden ser texto y símbolo de la experiencia humana, vivencialmente transmisible. Se inicia así, el concepto de museo como receptáculo de erudición. La posesión de objetos preciosos establecía distinciones en una sociedad cada vez más sedienta de conocimiento y de control sobre su entorno. La elaboración de textos científicos a partir de los objetos coleccionados por la aristocracia y los catálogos razonados, daban valor y sentido no sólo a la colección como producto de su cultura, sino al coleccionista como autoridad sobre los objetos y su origen.

¹ Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles, California, California University Press, 1994.

Al principio, quienes visitaban los gabinetes eran personajes cultos, el mero conocimiento del coleccionista y su posterior invitación a un sitio tan privilegiado producía legitimidad, y el intercambio de ideas con otros conocedores terminó por transformar a éste de un espacio de ciencia a un espacio social.

La necesidad de mantener las diferencias socio-culturales y el progresivo aculturamiento de la burguesía, que parecía poner en riesgo al orden racional, exigió imponer un equilibrio, por lo que se introdujo una diferenciación entre el asombro medido y controlado de un científico ante un descubrimiento (que tiene un espíritu de utilidad pública) y el entusiasmo fanático de un hombre cualquiera ante una “maravilla” o una “curiosidad”. Sin embargo, para que el museo cumpliera con esta función distintiva, debía abandonar su hermetismo; es entonces cuando las colecciones privadas comienzan a abrirse al público general².

Este panorama en la historia del museo, tuvo su reflejo y desarrollo particular en América, siendo sobre todo en México y en los Estados Unidos de Norteamérica donde se partió de la idea de que el ordenamiento de la memoria produce conocimiento, abstracción y jerarquización de los conceptos³. Así se dio prioridad a la investigación científica y se generó la autenticidad y objetividad de las colecciones, propiciándose la colección de originales. En este contexto, el museo se convirtió en una enciclopedia ilustrada, con un proceso selectivo de los objetos, los cuales adquirirían un valor no solamente natural, sino cultural. Fue así como en estos dos países se dio una intencionalidad y una distinción entre lo viejo y lo nuevo.

La mirada regulada y la prohibición del tacto fueron impuestas en los nuevos espacios museográficos. La secularización de la mirada implicó: la autonomía del saber, del arte, de la filosofía; la autonomía de espacios (museos, universidades, bibliotecas) y de especializaciones; la congruencia de las bases para la producción de discursos.

Desde finales del siglo XVIII el museo ya puede considerarse cómo el repositorio cultural por excelencia en donde la participación de la sociedad civil es imperativa. Es durante este planteamiento que se concretiza el descubrimiento de la fuerza instructiva y educativa del

² Wallace, Alfred Russel, “Museum for the People (1869)” en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (editors), *Museum Origins. Readings in early Museum History & Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Págs. 201-208.

³ Greenwood, Thomas, “The Place of Museums in Education (1893)”, en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (editors), *Museum Origins. Readings in early Museum History & Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Págs. 187-190.

museo: su potencial comunicativo. En este sentido, tratando de relacionar la obtención de agrado con el desarrollo cultural y científico, algunos autores promovían tempranamente la democratización del museo, en el afán de hacerlo público y comprendiendo la influencia que podía tener en la comunidad. Ejemplo de esto es un texto de Charles Willson Peale (1741-1827), quien en una carta dirigida a la opinión pública, buscaba lograr que el Estado financiara a su museo: *“it is my ardent wish to bring this museum into such consideration, as to make it worthy the public protection”*⁴.

Desde un punto de vista diferente e iniciando un cierto tipo de ruptura en el concepto de museo, Edwin Lawrence Godkin (1831-1902), mientras afirmaba la existencia de los museos como esos contenedores de *“all those valuable things which men do not consume but keep”*⁵, criticó al Museo Barnum por su carácter circense y celebró incluso el incendio que lo desapareció de la ciudad de Nueva York, afirmando que *“no individual or stock company which may undertake to form and manage a museum as a way of making money will be of any great or permanent service to the community”*⁶.

Estos autores comprendieron que los museos eran una herramienta inigualable para forjar a mejores ciudadanos, y es a partir de ello que la museología angloamericana alude al individuo; tiene como base al público con la intención clara y directa de instruirlo.

En la museología angloamericana se plantearon algunos lineamientos de la manera en la que el museo debe funcionar, tanto hacia su interior (su gestión), como hacia el exterior (el público). En este sentido, el análisis cuidadoso de un texto titulado *The relationships and responsibilities of museums*, 1895, de George Brown Goode (1851-1896), resulta invaluable. Brown Goode planteó una inquietud coyuntural por la institucionalización del museo, apelando a cinco necesidades cardinales, fundamentales para darle estabilidad y trascendencia. Para propósitos de este trabajo, rescato dos de ellas:

⁴ Peale, Charles Willson, “My design in forming this Museum (1792)”. En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (ed.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Pág. 28. “Es mi ardiente deseo atraer a este museo a consideración para que sea digno de protección pública”.

⁵ Godkin, Edwin Lawrence, “A word about Museums (1865)”. En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (ed.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. pp. 35. “Todas esas cosas valiosas que los hombres no consumen, sino que resguardan”.

⁶ *Ibid.* Pág. 38. “Ningún individuo o compañía de acciones que pretenda formar y administrar un museo para hacer dinero será de ningún servicio, ni grande ni permanente, para la comunidad”.

- Los museos no sólo son proyectos perfectibles, inacabados, sino que deben tener muy clara su misión o planteamiento. Respondiendo al carácter de instrumento de mediación cultural del museo, deben existir estrechas y continuas relaciones intermuseales y con la comunidad, a fin de que se refuercen las responsabilidades mutuas entre los diferentes agentes de la cultura pública.
- El museo debe contar con personal competente y profesionalizado, de educación liberal, que pueda publicar sus investigaciones, y sus administradores deben saber el significado del trabajo en el museo.

Los estudiosos norteamericanos de los museos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX contribuyeron a la discusión museológica temas e inquietudes que se mantienen vigentes, afirmando que el nuevo museo debía convertirse en una institución cultural al servicio de la comunidad. Otras de estas aportaciones fueron: reconocer la heterogeneidad de los públicos, la vocación democratizante del museo, su potencial comunicativo, la importancia de la institución-museo para generar nuevas líneas de investigación, la inquietud sobre el carácter didáctico del museo, sobre su identidad y su deber ser, la discusión entre la legitimación de los discursos y las aportaciones de la comunidad, etc.

En el caso mexicano, la independencia y la búsqueda de una identidad nacional propiciaron la secularización del ojo museográfico⁷. La visión romántica de la antigüedad precolombina y la fuerza del catolicismo terminaron por ceder al nuevo conocimiento científico, no sin antes provocarse un sincretismo que justificaría el origen y construcción de una nueva nación. De esta manera, el ciudadano admiraba sus orígenes ancestrales mientras reconocía su historia moderna.

En este momento de nuestra corta reseña sobre la evolución y el concepto de la institución museal, debemos dejar establecido de manera clara que nuestro particular interés en este trabajo es exclusivamente un tipo específico de recinto: de ahora en adelante nos estaremos refiriendo al **Museo de Arte**⁸, y particularmente a ese tipo de Museo de Arte

⁷ Ver: Morales, Luis Gerardo, Orígenes de la museología mexicana. México, Departamento de Historia/Universidad Iberoamericana, 1994.

⁸ Debe entenderse como un espacio museístico dedicado a las manifestaciones de las artes visuales, dirigido a fomentar la contemplación y el goce estético, así como la comprensión de diferentes contextos a partir de su quehacer artístico y la interpretación de su realidad.

que constituye el fundamento del presente documento "**Un Museo Nacional de Arte para México**".

En su libro titulado *Making Representations, museums in the post-colonial era*⁹, Moira Simpson plantea una postura crítica con respecto al problema museológico del discurso curatorial, tanto desde el punto de vista del papel que debe jugar el museo en la sociedad como viceversa. Simpson afirma que la museología es responsable de estudiar las ideologías de la visibilidad, y los medios por los cuales se proyectan las diferentes ideologías imperantes en un contexto específico. Es de esta forma que la autora se cuestiona sobre la entidad que ostenta el poder de la representación, uno de los problemas de fondo del quehacer comunicativo del museo.

La política cultural en México ha tendido a atomizar los bienes culturales en museos especializados, clasificando los objetos valiosos para el pueblo mexicano según su origen y contexto. El mensaje que a través de los museos de arte emite el Estado mexicano no es comparable al de los museos de antropología o de historia. El primer museo mexicano –el Museo Nacional– fue fundado en 1825 y dedicado a historia natural, historia, antropología, arqueología y etnografía¹⁰, y aunque finalmente se quedó sólo con estas últimas, su colección dio origen al Museo Nacional de Antropología, al Museo Nacional del Virreinato, al Museo Nacional de Historia y al primer modelo del Museo del Chopo (1909), entre otros recintos museales. En México, la importancia que se le ha dado a los bienes arqueológicos sobrepasa por mucho a aquélla que tienen los bienes artísticos.

Un Museo Nacional de Arte para México

La creación de un Museo Nacional de Arte en México fue un proyecto largamente acariciado por distintos actores culturales –al menos desde mediados del siglo XIX– y los intentos para llevarlo a cabo, aunque fueron pocos, constituyeron el semillero de las colecciones de arte que hoy resguarda el Instituto Nacional de Bellas Artes en sus museos y recintos culturales.

⁹ Simpson, Moira. *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres y Nueva York, Routledge, 2001.

¹⁰ Es pertinente actualizar esta información diciendo que desde diciembre de 1965 se modificó la vocación del inmueble de la calle de Moneda para albergar el actual Museo Nacional de las Culturas, el cual resguarda importantes acervos antropológicos de varias partes del mundo.

El proyecto de un museo que concentrase una visión panorámica del arte mexicano parece haber estado presente en la mente de los actores culturales de nuestro país, al menos desde la posrevolución, cuando el Museo Nacional de la calle de Moneda lucía ya descuidado y pasado de moda; las Galerías de la Academia también eran criticadas por su abandono, e incluso uno de los proyectos nunca logrados (*ca.* 1930) consistía en juntar los acervos de ambas instituciones y colocarlas bajo un mismo techo, en el Hotel Iturbide, con un proyecto museológico de Alberto J. Pani y guión de adaptación espacial del arquitecto Carlos Obregón Santacilia¹¹.

En noviembre de 1934 se inauguró el Palacio de Bellas Artes. Esto dio origen a dos intentos importantes de presentar una visión panorámica del arte mexicano que tuvieron lugar en este mismo inmueble. Aunque nunca cayó en desuso, el Museo de Artes Plásticas (1934-1946) pronto cambió su vocación por el de galería de exposiciones temporales. Para 1947, Fernando Gamboa, Julio Castellanos y Julio Prieto, modificaron el proyecto aprovechando la reciente creación del Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la Dirección General de Carlos Chávez. Durante el tiempo en que Fernando Gamboa fue Subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes y Director del Museo Nacional de Artes Plásticas, las exposiciones se rotaban con frecuencia manteniendo una congruencia con la vocación original¹²; sin embargo, pasado el tiempo, tal vez por una inadecuada dirección o probablemente por la dificultad de mantener una lectura lineal de la exposición permanente dadas las características del inmueble, el proyecto no prosperó.

En 1958 se inauguró el Museo Nacional de Arte Moderno en el Palacio de Bellas Artes, por lo que las colecciones de arte virreinal y decimonónico fueron retiradas de las galerías, probablemente resguardadas en bodegas, y la vocación del museo que albergaba la máxima sede de Bellas Artes volvió a modificarse. El museo pierde su sentido una vez más en 1964, al abrirse el Museo de Arte Moderno en Chapultepec; y es por esos años que, sin ceremonia aparente, entra en funciones el Museo del Palacio de Bellas Artes, que

¹¹ Pani, Alberto J. y Mariscal, Federico E. *El Palacio de Bellas Artes. Informe que presentan al señor Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Hacienda y Crédito Público, los Directores de la obra, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico E. Mariscal.* México, D.F., Editorial Cvltura, 1934. Pág. 50.

¹² <http://paginet.net/fernandogamboa/frames.html>. Consultada el 25 de junio de 2012. En la página de la Promotora Cultural Fernando Gamboa se dice que este fue el primer intento “por contar con un espacio que aglutinara el arte mexicano de todos los tiempos”.

hoy alberga su pequeña aunque importantísima colección mural en el primer y segundo pisos, y cuyas siete galerías¹³ presentan únicamente exposiciones temporales.

Todo lo anterior es necesario remarcarlo, porque es difícil aceptar que todavía a mediados del siglo XX (¡En plena época moderna!), México aún no contaba con un museo en el cual el visitante tuviera acceso, bajo un mismo techo, a la producción artística nacional de una manera global, ordenada, diferenciada¹⁴ y permanente. Esta carencia a esas alturas de la historia nos permite comprender la importancia de impulsar la creación de un Museo Nacional de Arte, que si bien había tenido varios antecedentes erráticos, resultaba fundamental para el Sistema de Museos en México y debía ser considerado formalmente en la política cultural mexicana.

El Museo Nacional de Arte, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, constituye un ejemplo indiscutible de las dificultades que implica realizar un proyecto museístico de importancia en México. A pesar de la reiterada demanda nacional de un museo que concentrara la producción artística mexicana, y que además permitiera percibir la evolución de las manifestaciones plásticas en nuestro país, tuvieron que pasar más de 100 años desde las observaciones de José Bernardo Couto¹⁵ para un acercamiento adecuado a esta solicitud.

El Museo Nacional de Arte se inauguró el 18 de julio de 1982 en una parte del Antiguo Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas. El folleto original del Museo Nacional de Arte¹⁶, publicado en julio de 1982, contiene un texto de Jorge Alberto Manrique –su primer director junto con Helen Escobedo– que sustenta la intención de establecer un modelo novedoso de museo que se apoyara en las teorías museológicas del momento. Por

¹³ Un estudio minucioso de las exposiciones de esta época nos hace advertir los cambios en las galerías, en sus nombres y administraciones. Todavía en la última década del siglo XX, eran nueve las galerías del museo, entre las que se contaban la Sala Internacional (antes de la *Amistad Internacional*), administrada por la Gerencia del Palacio de Bellas Artes, y la sala Justino Fernández, absorbida por la Subdirección de Patrimonio Artístico Inmueble a partir de la controvertida remodelación de la Sala Principal de 2009 a 2010.

¹⁴ Este concepto puede tener su origen en la ordenación taxonómica de las colecciones, heredada de los gabinetes de curiosidades de los siglos XVII y XVIII. La diferenciación entre un estilo y otro promueve la comprensión de los acervos, ubicándolos adecuadamente en su contexto y su función social.

¹⁵ Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. México, FCE, 2006.

¹⁶ *Museo Nacional de Arte*. México, D.F., Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.

supuesto que la parte del inmueble que se le asignó terminó rápidamente por resultar insuficiente.

Más de quince años después se hizo necesaria una remodelación integral del Museo Nacional de Arte y nació el **Proyecto MUNAL 2000** que, al haber logrado la cesión definitiva de los espacios del inmueble, permitió formular un plan más elaborado que incluyera desde un adecuado proyecto arquitectónico hasta un planteamiento curatorial que respondiera a la exigencia de un museo en el que se diera una idea general de la producción plástica mexicana a través del *recorrido histórico-artístico*, al tiempo que incluyera un *recorrido alterno* que enriqueciera la experiencia del visitante.

El Proyecto MUNAL 2000 arrancó en 1997 y se concretó en noviembre del año 2000. Si bien es cierto que han pasado casi quince años desde la reapertura del museo, es preciso subrayar el hecho de que en ese escaso tiempo de evolución muchas de sus características más novedosas ya han caído en desuso, iniciándose dicho declive desde febrero de 2004. Para noviembre de 2012, ya había desaparecido el *recorrido alterno* y el *recorrido histórico-artístico* estaba incompleto, con muchas salas cerradas al público.

Lo anterior invita a esclarecer el papel del Museo Nacional de Arte dentro del sistema de museos en México, no solamente como contenedor del patrimonio artístico mexicano, sino como la consolidación de un mensaje que sólo podía ser transmitido por una institución museística que promoviera una o varias respuestas a otra ingente pregunta: ¿Qué es, cómo ha evolucionado y cómo nos permite conocer e identificar, a nosotros mismos y al público al que está dirigido, el arte mexicano?

Motivo, fundamento y observaciones generales sobre este trabajo de investigación

Es importante precisar que este trabajo se relaciona exclusivamente al estudio, análisis y derivación de observaciones y conclusiones de la oferta curatorial del **MUNAL 2000**. De ello se desprende la posibilidad de cuestionarnos, y cuestionar al entorno político, social y cultural que le dio origen, sobre si la existencia misma del MUNAL constituye una respuesta a la demanda social de un museo de arte capaz de hacer un recuento adecuado de la historia del arte mexicano.

Debido a que mi objeto de estudio no ha sido abordado por muchos autores y que el estado de la cuestión es relativamente limitado, asumo personalmente la responsabilidad de la selección de trabajos que he analizado con base en mi conocimiento sobre el tema y sobre las inquietudes surgidas de los pocos textos especializados que existen. Debo admitir que este trabajo constituye una novedad en cuanto a que es proyecto MUNAL 2000 no ha sido estudiado de manera adecuada más allá de la mera mención y somera descripción salida de la propia institución que le dio origen.

Este trabajo no pretende presentar un recuento exhaustivo de la historia de los museos en México; se han tomado algunos ejemplos ilustrativos en cuanto a las relaciones con mi objeto de estudio, y aunque conozco y reconozco la importancia de muchos de ellos, no conviene desviar la atención del objetivo principal: estudiar la necesidad –esbozada por numerosos agentes culturales en diferentes contextos– de crear un museo que abarcara los ejemplos más importantes de la historia del arte mexicano, a fin de que fuera posible realizar un acercamiento a éste sin la exigencia de visitar varios recintos museísticos y que cumpliera mínimamente con la propuesta del primer director del museo, Jorge Alberto Manrique, de establecer un modelo novedoso de museo que se apoyara en las teorías museológicas del momento¹⁷, extrapolada por supuesto a la segunda década del siglo XXI.

Reconozco las coyunturas políticas que hicieron posible la apertura de los museos que cito, así como las que contribuyeron a la modificación o cancelación de los mismos proyectos, sin embargo no pretendo enfocarme en políticas culturales ni programas de cultura a menos que lo considere estrictamente necesario, ya que se trata de temas que exigen una disertación completa para abordarlos de manera adecuada.

Si bien es posible que haga referencias a algunas conocidas piezas artísticas, y aunque reconozco la importancia de los acervos en la conformación del sistema de museos en México, no pretendo hacer un rastreo exhaustivo de la manera en que las obras que conforman el acervo del INBA y que posteriormente se integraron a resguardo del MUNAL, fueron presentándose y adquiriéndose a lo largo del tiempo; tal es una tarea titánica que por lo pronto compete al Centro Nacional de Registro y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto y su Sistema General de Registro de Obras de Arte.

¹⁷ *Ibidem.*

La hipótesis de este trabajo consiste en que el apartado museológico del Proyecto MUNAL 2000 concentraba en su concepción dos maneras de exhibir la historia del arte mexicano: la del museo tradicional con el recorrido histórico-artístico y la del museo posmoderno con el recorrido alterno. Postula por lo tanto, la existencia simultánea del modelo posmoderno dentro del tradicional en el Museo Nacional de Arte. En este trabajo pretendo demostrar que el Proyecto MUNAL 2000 fue uno de los ejercicios curatoriales más importantes de la museología contemporánea mexicana, que debe ser retomado y considerado como un paradigma para enriquecer la lectura de la historia del arte dentro de los museos dedicados a dicha disciplina.

El objetivo primario es analizar el proyecto MUNAL 2000 contextualizándolo a partir de lo que considero sus antecedentes: Las Galerías de la Academia de San Carlos, el Museo de Artes Plásticas (más tarde Museo Nacional de Artes Plásticas) y el Museo Nacional de Arte de 1982. Asimismo, los objetivos secundarios son: identificar el origen, razones y consecuencias del Museo Nacional de Arte, así como las diferentes posturas museológicas que dieron origen al Proyecto MUNAL 2000, a través de una descripción analítica de su planteamiento museológico-curatorial.

Si atendemos a las recomendaciones del destacado museólogo holandés Peter van Mensch¹⁸, recordaremos que la investigación de museos se desprende de la orientación cognitiva y el propósito de la museología como disciplina, lo cual establece una notable diferencia con el objeto de estudio *–subject-matter–* de cada museo. La investigación que aquí se propone es por lo tanto de carácter museológico, y se apoya en el análisis cuidadoso de las propuestas discursivas de varios autores especializados, de documentos bibliográficos y de tratados históricos, de la búsqueda hemerográfica y de mi experiencia profesional.

El museólogo e historiador del arte de origen español, Javier Gómez Martínez¹⁹, clasifica los discursos museológicos en dos tradiciones: la anglosajona y la mediterránea. La primera, inicialmente encabezada por Gran Bretaña y luego por Estados Unidos; y la

¹⁸http://www.muuseum.ee/et/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/ingliskeelne_kirjand/p_van_mensch_to_war/mensch07. Consultada el 25 de septiembre de 2013. van Mensch, Peter. *Towards a methodology of museology*. Zagreb, Universidad de Zagreb, 1992.

¹⁹ Gómez Martínez, Javier. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón, Ediciones Trea. S.L., 2006.

segunda de manera especial por Francia. Si atendemos a esta clasificación, que en última instancia es la que por difusión o por tradición ha llegado a nosotros, a pesar de que el abanico de posturas es bastante más amplio, la mayor parte de esta investigación estará enfocada desde las propuestas conceptuales de la Nueva Museología británica, ya que me parece adecuado que por lo regular se fundamenta en conceptos de carácter más universal que resultan útiles para aplicarlos a prácticamente cualquier contexto.

Asimismo, es importante mencionar que en los museos británicos, sobre todo aquéllos de carácter público y desde mi punto de vista, existe una notable congruencia entre la teoría y la práctica museológicas.

Casi todo lo que se ha publicado específicamente sobre el Proyecto MUNAL 2000 es información oficial o es mencionado en tratados generales sobre el Museo Nacional de Arte. Si bien hay algunas referencias en fuentes electrónicas y hemerográficas, son breves y tratan el proyecto de una manera muy superficial, sin detenerse a analizarlo, de tal forma que no existe hasta el momento un estudio que rastree su origen, planteamiento e importancia para la museología mexicana contemporánea, así como las coyunturas que lo hicieron posible y las que terminaron por disolverlo.

Debo aclarar que esta investigación encuentra su fundamento principal en fuentes bibliográficas, hemerográficas y electrónicas, el único archivo documental que se revisó fue el del Museo del Palacio de Bellas Artes, ya que, a pesar de haberlo solicitado en diversas ocasiones y por distintos medios, no se me autorizó el acceso al archivo histórico del Museo Nacional de Arte, lo cual me priva de algunos detalles. Es indudable que se enriquecería la visión del tema tratado si se reuniera la información vertida en este trabajo con los datos arrojados por la exploración adecuada de dicho acervo documental, pero eso tendrá que ser para otra ocasión.

Cabe agregar que todas las traducciones libres que pueden encontrarse en este trabajo son de mi autoría, todas ellas se encuentran ubicadas en las notas.

Los temas y conceptos medulares que utilizo para esta investigación sobre el Proyecto MUNAL 2000 son los siguientes:

1. El concepto de museo nacional y su relación con la historia de los museos de arte en México.

Además de apoyarme en el trabajo de historiadores y actores culturales que documentaron y publicaron sus experiencias, me acerqué a las publicaciones editadas por las instituciones museísticas que menciono, así como a la consulta de algunos archivos. Asimismo, investigué los antecedentes del Museo Nacional de Arte en su proyecto MUNAL 2000. Por otro lado, los conceptos de Museo Nacional en México que utilicé a lo largo del trabajo fueron abordados desde un punto de vista histórico con base en varios documentos, sobre todo de investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia; estos conceptos los apliqué a los museos de arte y los contrasté con la práctica en el Museo Nacional de Arte, aunque reconozco que de origen responden a diferentes contextos.

2. Características del proyecto museológico-curatorial del MUNAL 2000.

Debido a que la mayor parte de la información sobre el proyecto ha sido documentada en publicaciones editadas por el Museo Nacional de Arte, mi fuente primaria de información, estudio y análisis, aunque definitivamente no exclusiva, es la Memoria MUNAL 2000, en la que se describen los objetivos, los procesos y la bibliografía utilizada para el planteamiento teórico de mi objeto de estudio. Con el interés de identificar algunas de las propuestas curatoriales del MUNAL 2000. Apoyándome sobre todo en estudios museológicos británicos, fundamento dicho proyecto a través de clasificaciones de exposiciones, que estudian su duración, características y finalidad. Para estudiar diferentes tipologías de museos, incluyo las propuestas hechas por algunos autores de la Europa continental, sobre todo de Francia y España, lo cual apoya la idea de coexistencia de los modelos tradicional y posmoderno en el MUNAL 2000.

El trabajo que aquí se introduce está diseñado de manera deductiva, y conformado por tres capítulos. El hilo conductor son los antecedentes históricos y museológicos del MUNAL 2000, de tal forma que en el primer capítulo se presenta un recuento desde las Galerías de la Academia de San Carlos hasta el ocaso del Museo Nacional de Artes Plásticas en 1958; el segundo capítulo analiza el concepto de museo nacional y relata la conformación y desarrollo del Museo Nacional de Arte de 1982 a 1997; por último, el tercer capítulo consiste en analizar el inicio y conclusión del MUNAL 2000, para lo cual se detallan sus características y la manera en la que funcionaban, tanto con respecto a sus visitantes como de la oferta expositiva.

1. Antecedentes históricos del Proyecto MUNAL 2000

1.1. Galerías de la Academia de San Carlos

*... en esta sala la historia no se lee,
sino que ella misma va pasando delante de los ojos*
José Bernardo Couto

Con el fin de reconstruir de manera adecuada los antecedentes del MUNAL 2000, resulta fundamental revisar el primer espacio en México que se destinaba a exhibir arte, y remontarnos a las Galerías de la Academia de San Carlos.²⁰

La Academia de San Carlos fue creada en lo que había sido la Casa de Moneda como la Real Academia de San Carlos de Bellas Artes, según el Real Despacho de Fundación y Dotación de 1784, aunque las actividades de enseñanza se habían iniciado desde el 4 de noviembre de 1781²¹; desde entonces su historia ha sido descrita y analizada en innumerables tratados. Sin embargo, lo que interesa mencionar aquí es únicamente lo relacionado con las Galerías de Pintura y Escultura de la Academia.

En sus escritos sobre las galerías (LÁMINA 1), el célebre restaurador e historiador del arte Abelardo Carrillo y Gariel establece que en la enseñanza de las artes plásticas a finales del siglo XVIII “prevalcía el criterio de que para el aprendizaje del arte pictórico, no bastaba con la dirección de profesores competentes, sino que necesitábase, también, del ejemplo patentizado en obras de categoría”²², de tal forma que una academia de bellas artes debía hacerse de una colección de piezas de gran calidad que pudiesen ser copiadas por los alumnos. Cabe resaltar que ello no constituía, ni debía constituir el total del proceso didáctico, sino un complemento necesario.

²⁰ Es pertinente aclarar que hubo otros museos de arte en la República Mexicana, como el actual Museo Regional de Guadalajara, que se fundó el 10 de noviembre de 1918 como Museo de Bellas Artes, por la intervención de Jorge Enciso y Juan Farías y Álvarez del Castillo, mejor conocido como Ixca Farías (Ver: *Plan de Manejo y Operación del Museo Regional de Guadalajara*, documento consultable en la Subdirección de Museología de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH). La razón por la que me refiero a las Galerías de la Academia y al Museo de Artes Plásticas como antecedentes, es que exhibían las colecciones que forjaron el acervo del INBA, y que por el período que abarcaban, terminaron por constituir el recorrido permanente del MUNAL.

²¹ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las Galerías de la Academia de San Carlos*. Colección Enciclopedia Mexicana del Arte, tomo 6. México, D.F., Ediciones Mexicanas S.A., 1950. Pág. 6.

²² *Ibid.* Pág. 5.

El historiador del arte de origen nórdico Göran Schildt coincide con Carrillo y Gariel cuando dice: *“public taste and the young artists’ proficiency were to be developed: the idea was to mould life in classical forms, give it a definite style through upbringing. Owing to the imitation of the exhibited material and its faith in a pedagogic effect on society”*²³; lo interesante es que Schildt incluye la intención de forjar al público al mismo tiempo que se educa a los jóvenes artistas, lo cual no podría hacerse de otra manera que exhibiendo dichas piezas al público en general.

Tal vez de acuerdo con esta idea, el director de arquitectura de la Academia, quien coincidentemente diseñó la fachada del inmueble que albergaba dicha institución, el arquitecto Javier Cavallari, menciona esta misma intención durante un discurso de premiación en 1864: “Felizmente hemos llegado a una época, en la cual han terminado las congojas de los hombres cultos. Los poderes han sacudido la apatía y se han convencido de la necesidad de proteger y desarrollar las artes y las ciencias; por esto vemos en todas partes escuelas, academias y universidades, formarse por do quiera museos y galerías, que se enriquecen con las obras de los artistas y fomentar el gusto de los pueblos”, y continúa diciendo que “el pueblo todo reconoce que la felicidad nacional depende en gran parte de los esfuerzos que éstos hacen por asegurar un porvenir a la inteligencia”.²⁴

Si bien las piezas que copiaban los alumnos estaban a la entera disposición de éstos durante todo el año, el público general no podía contemplarlas sino durante exposiciones temporales (LÁMINA 2) que se presentaban en las Galerías durante un mes, de finales de diciembre a finales de enero de cada año, aunque en ocasiones las extendían un poco para el disfrute exclusivo de los suscriptores. Estudiantes y profesores presentaban las piezas realizadas a lo largo del año escolar, a veces se vendían, se rifaban o solamente eran exhibidas junto a los cuadros que pertenecían a la colección de la Academia; algunas de ellas también constituían premios de adquisición de los concursos organizados como

²³ Göran Schildt “Idea of Museum”. En: Aagard-Mogensen, Lars (ed.). *The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions*. Problems in Contemporary Philosophy, Vol. 6. Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988. Pág. 88. Traducción: Se desarrollarían el gusto del público y las habilidades de los jóvenes artistas: la idea era moldear la vida en formas clásicas, darle un estilo definitivo a través de la educación. Debido a la imitación del material exhibido y su fe en un efecto pedagógico en la sociedad.

²⁴ Romero de Terreros, Manuel (ed.). *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850.1898)*. México, D.F., Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. Pág. 373.

parte de las actividades académicas de la Escuela de Pintura y de Escultura, por intermediación del Ministro de Roma²⁵.

Los catálogos de dichas exposiciones anuales ocasionalmente cuentan con advertencias y afirmaciones que recuerdan la importancia de ofrecer las colecciones al disfrute público. Ejemplo de ello es la publicación que acompañó a la primera exposición, celebrada de diciembre de 1849 a enero de 1850: “ni son menos apreciables los cuadros y esculturas, ora de artistas como de aficionados de fuera de la Academia, bien nacionales o extranjeros, que creen como un distintivo honroso, ofrecer sus obras a la espectación [sic] pública, a par de las de alumnos tan adelantados, y en una exposición adonde concurre un público bastante numeroso e ilustrado”, y continúa afirmando que:

El estímulo que ofrece una exposición tan rica y variada, no puede dejar de ser muy poderoso para una imaginación fácil de inflamarse a presencia de tan excelentes modelos, y tan eficaz para redoblar las fuerzas y el empeño de jóvenes sensibles a la gloria y al punzante elogio de los conocedores en material de buen gusto. Cumple a la Academia perpetuar estos incentivos y recuerdos de honor, colocando en sus salones las obras premiadas de sus discípulos y de los que más se distinguen, así como hacerlos duraderos y conocidos, hasta donde más pueda extenderse la fama, por medio de catálogos impresos como el presente.²⁶

Por un lado había de considerar la formación de los estudiantes de artes plásticas y por otro lado las ventajas de ofrecer la exhibición de obras de arte al público en general; ambas premisas exigían la formación de una colección artística de importancia. Particularmente fueron dos Presidentes de la Junta Directiva de la Academia quienes pusieron especial empeño en dicha empresa: Francisco Javier Echeverría (1797-1852) y José Bernardo Couto (1803-1862), quien fue nombrado sucesor del primero en 1852, aunque ya habían trabajado juntos desde 1847.

José Bernardo Couto fue un académico, jurista, diplomático y escritor de origen veracruzano que asumiría muy seriamente el compromiso de dotar a la Academia de las colecciones de arte que precisaba. Con el fin de asegurar la buena calidad de las piezas que se adquirieran, se requeriría el visto bueno de “una comisión de personas inteligentes que se nombrará al efecto, y previa su calificación y avalúo, será satisfecho éste al contado

²⁵ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las Galerías de la Academia de San Carlos*. Colección Enciclopedia Mexicana del Arte, tomo 6. México, D.F., Ediciones Mexicanas S.A., 1950. Pág. 8.

²⁶ *Op. Cit.* Pág. 70.

y sin dilación alguna, pues para ello la Academia ha destinado ya los fondos convenientes”.²⁷

Entre las acciones que se tomaron fue enviar, el 8 de marzo de 1855, un comunicado dirigido a los encargados de las organizaciones conventuales donde se informaba que:

Se ha dispuesto formar una galería con las mejores pinturas que existan en la República y las más que puedan adquirirse, dignas de llamar la atención por su distinguido mérito y fama de sus autores. Para tan grandioso proyecto, se ha tenido presente que los Religiosos son los poseedores de las mejores obras de esta clase, así como fueron los primeros en introducir y cultivar la ilustración civil y religiosa en los primitivos tiempos de la conquista de estos países; y se ha creído, por lo mismo, que no habiendo declinado ese espíritu, serán hoy los que con gusto contribuirán a la realización del expresado proyecto.²⁸

Cabe agregar que las colecciones de la galería, y que conformarían las semillas de lo que hoy constituye el acervo del Instituto Nacional de Bellas Artes tiene orígenes muy diversos²⁹. En un artículo publicado en la *Memoria del Museo Nacional de San Carlos. 40 aniversario*, Rebeca Kraselsky³⁰ menciona algunos de ellos:

1. Obras traídas de Europa por los profesores de la Antigua Academia.
2. Encargos especiales de la propia institución.
3. Piezas que formaron parte del proceso de desamortización de los bienes de la Iglesia.
4. Obras premiadas en las exposiciones anuales y que se integraron a la colección (sólo desde 1965).
5. Obras realizadas ex profeso en Europa, comisionadas por diplomáticos.

²⁷ Citado en: Carrillo y Gariel, Abelardo. Las Galerías de la Academia de San Carlos. Colección Enciclopedia Mexicana del Arte, Tomo 6. México, D.F., Ediciones Mexicanas S.A., 1950. Pág. 12

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Para un agradable y acucioso relato acerca de la constitución, definición, documentación y destino de las colecciones de las galerías de la Academia de San Carlos, ver: Áurea Ruiz de Gurza, “Introducción”. En: Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 1. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 1999. Págs. 23-38.

³⁰ Rebeca Kraselsky fue curadora del Museo Nacional de San Carlos durante la gestión de María Fernanda Matos Moctezuma. *Memoria del Museo Nacional de San Carlos. 40 aniversario*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Patronato del Museo de San Carlos A.C., 2008. Pág. 67.

6. Donaciones que se recibieron desde los inicios de la colección.

A ellos, yo agregaría un séptimo y un octavo que menciona Abelardo Carrillo y Gariel³¹:

7. Una obra que cada profesor debía ejecutar al año especialmente para la Academia.
8. Adquisiciones realizadas con frecuencia a través de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Al final de su estudio de 1950, Abelardo Carrillo y Gariel³² se une a una demanda pública por un museo que reuniera toda la producción artística nacional, “hasta aquí, el autor de esta monografía se ha concretado a reseñar la historia de las Galerías de pintura y de sus colecciones, extractando una serie de documentos; pero antes de terminar se impone una pregunta: ¿Existe en realidad ese Museo de Pintura? Actualmente una porción de obras se halla en los antiguos salones de la vieja Academia de San Carlos, otra en el Palacio de Bellas Artes y el resto en bodegas apropiadas”, y continúa afirmando que “es el deseo de todos que pueda realizarse el proyecto de construir o adaptar un edificio en donde las pinturas se exhiban de forma adecuada y permanente, sin el peligro de ese constante ir y venir para dejar su lugar a Exposiciones temporales”³³.

No olvidemos tampoco la *Advertencia Preliminar* de Manuel Toussaint publicada en la edición de 1944 del libro de Carrillo y Gariel, que documenta el interés general de crear un espacio de exhibición artística digno y adecuado para representar la grandeza de México:

Si la publicación del presente trabajo pudiera contribuir a la solución del problema que implican las Galerías y a su arreglo, bien por parte del Gobierno Federal o de la propia Universidad de México, nada mejor podría desearse. Motivo de vergüenza y bochorno son los comentarios que hacen los extranjeros ilustrados que visitan las Galerías. Es necesario de todo punto que el problema sea resuelto para decoro de la cultura de México³⁴.

Incluso, en su *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, José Bernardo Couto ya había expresado que la colección de las Galerías respondía a una intención que rebasaba

³¹ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944. Págs. 32 y 61, respectivamente.

³² Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las Galerías de la Academia de San Carlos*. Colección Enciclopedia Mexicana del Arte, Tomo 6. México, D.F., Ediciones Mexicanas S.A., 1950.

³³ *Ibid.* Pág. 28.

³⁴ *Op. Cit.* Advertencia Preliminar.

la función didáctica de una colección de arte: “sólo enriqueciéndola y completándola, llenará el propósito que se tuvo en poner mano a su formación, que fue presentar, por medio de una serie de cuadros, la historia del arte en México”, y luego prosigue con la frase que sirve de epígrafe a este capítulo “en esta sala la historia no se lee, sino que ella misma va pasando delante de los ojos”³⁵(LÁMINA 3).

Aunque se trataba, evidentemente, de una demanda generalizada, desde mediados del siglo XIX y hasta 1934 no hubo, a saber, ningún intento del Estado Mexicano por crear un museo de arte; debido a que las disciplinas humanistas más favorecidas con esta intención fueron la historia, la arqueología y la etnografía. Si bien es cierto que el Museo Nacional de la calle de Moneda exhibía pinturas y esculturas virreinales y decimonónicas, no era clasificándolas por su calidad de obras de arte, sino por su valor histórico³⁶, además de que esas mismas colecciones fueron distribuyéndose en otros museos³⁷, afinando su vocación, pero eso se analizará en el siguiente capítulo.

Por último, es imperativo precisar que las colecciones de las galerías de la Academia no pasaron al Instituto Nacional de Bellas Artes de manera íntegra sino que, por el contrario, fueron diseminadas en diversas ocasiones. Algunas de las piezas se vendieron, en el mejor de los casos se integraron a otros acervos (como al Museo Nacional de Moneda) y las que corrieron con menos suerte fueron destruidas.³⁸

1.2. Museo de Artes Plásticas (1934)

El Palacio de Bellas Artes fue concebido originalmente para sustituir al antiguo Teatro Nacional, proyectado y ejecutado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga y demolido hacia 1901, con el fin de prolongar la calle 5 de Mayo, y así conectar San Juan de Letrán (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas) con el Zócalo Capitalino. De acuerdo con esta idea, la demolición

³⁵ Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. México, FCE, 2006. Pág. 34.

³⁶ Ver: Morales Moreno, Luis Gerardo. *Orígenes de la museología mexicana*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

³⁷ Tales como el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), y el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán.

³⁸ Ver: Áurea Ruiz de Gurza, “Introducción”. En: Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 1. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 1999. Pág. 34.

del antiguo teatro obligaba a construir otro cuyas características fueran acordes al acelerado crecimiento urbano y cultural de la Capital.

Por orden de Porfirio Díaz y bajo la coordinación de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, el proyecto del nuevo Teatro Nacional inició su construcción en 1904, bajo la dirección del arquitecto italiano Adamo Boari. La intención era aprovechar esta oportunidad para añadir su inauguración como parte de las ceremonias planeadas para celebrar el centenario de la Independencia.

Irónicamente, se trataba de un proyecto a concluirse en cuatro años, pero el estallido de la Revolución en 1910, aunado a múltiples dificultades ocasionadas por las características del suelo y el peso de la estructura, aplazó y suspendió la conclusión de la obra. Si bien hubo avances pequeños y aislados en su construcción, no fue sino hasta 1930 que el arquitecto mexicano Federico Mariscal reanudó los trabajos interrumpidos y lo concluyó en 1934. La labor de Mariscal en el proyecto provocó que tanto las formas orgánicas y sinuosas de la fachada, de características *art nouveau*, como la linealidad y el ritmo geométrico del interior, representativo del *art déco*, incluyeran elementos de inspiración prehispánica.

También en 1930, siendo Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en Francia, el Ingeniero Alberto J. Pani (1878-1955), preocupado por el estado en el que se encontraban el Museo Nacional y las Galerías de la Academia, decidió emprender un proyecto a través del cual se reunieran ambas colecciones concentradas en un solo edificio. “El ingeniero Pani encontró tan *absurdamente almacenada* la colección pictórica de las Galerías, que le fue preciso, para obtener los datos que necesitaba, proceder a clasificarla por épocas y escuelas, no sin haber rectificado atribuciones falsas y descartado copias y falsificaciones, previamente”³⁹, este proceso de registro, llevado a cabo junto con el entonces director de las galerías, Juan de M. Pacheco, no sacó la colección de sus bodegas, pero llegado el momento el visitante podría “seguir la historia de la pintura mexicana y establecer relaciones entre sus tendencias sucesivas y las correspondientes de las escuelas europeas”⁴⁰, aparentemente fue una preocupación de muchos agentes culturales de la época.

³⁹ Pani, Alberto J. y Mariscal, Federico E. *El Palacio de Bellas Artes. Informe que presentan al señor Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Hacienda y Crédito Público, los Directores de la obra, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico E. Mariscal.* México, D.F., Editorial Cvltura, 1934. Pág. 49.

⁴⁰ *Ibidem.*

Impresionado fuertemente por el abandono en el que se encuentran nuestros museos, faltos de recursos ya no para engrandecerse, pero ni siquiera para proveer a la conservación y adecuada presentación de su actual acervo, el ingeniero Pani, considerando que la construcción de un edificio *ad hoc* en el centro de la ciudad sobrepasaría las posibilidades pecuniarias del Gobierno, se dedicó a buscar un edificio barato, bien situado y fácilmente adaptable, con el fin de proponerlo como el más indicado para efectuar la concentración de referencia.⁴¹

Pani pensó que el Hotel Iturbide llenaba los requisitos de manera satisfactoria, e incluso se invitó al arquitecto Carlos Obregón Santacilia para que diseñara los espacios necesarios, pero el proyecto no prosperó. El mismo año, se aprovechó la oportunidad que se presentaba al reanudarse la construcción del Teatro Nacional.

Fue esta iniciativa no realizada la que dió [*sic*] origen, dos años después, a la inclusión de un Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes. Este museo, sin embargo, deberá formarse con elementos aún más escogidos, tanto de las Galerías de Pintura como del Museo Nacional, entre los que no podrá figurar, desgraciadamente, nuestra notable colección de escultura precortesiana. Pero la iniciativa, en el fondo, no ha sufrido alteración alguna, puesto que aún se trata de exhibir a una nueva luz, aprovechando el interés público por la conclusión de la del Teatro Nacional, siquiera una parte del pequeño pero riquísimo tesoro artístico de México, que no prosperará nunca en la semiocultación e indiferencia a que se le ha condenado⁴².

El ingeniero Alberto J. Pani, y el arquitecto Federico Mariscal idearon la transformación funcional del edificio para que fuese un Palacio de Bellas Artes, de tal forma que no sólo fuera una plataforma para las artes escénicas, sino un centro multidisciplinario donde la gente tuviese acceso a todo quehacer artístico. En el informe dirigido a Marte R. Gómez, firmado por Pani y por Mariscal, escrito por José Gorostiza y fechado en 1934, se refieren las razones por las que fue modificado el proyecto de Adamo Boari, por un lado “la idea original de construir un gran teatro carecía de significación en nuestro medio, y la idea de un palacio de exposiciones –inspirada al arquitecto Mariscal por esta evidencia– no era aún tan amplia como se requería para utilizar totalmente el edificio”⁴³, y por otro lado,

⁴¹ *Ibid.* Pág. 50.

⁴² *Ibid.* Pág. 51.

⁴³ *Ibid.* Págs. 32-33.

debido a la abundancia de espacio del proyecto original “fue posible construir un “foyer” para los palcos primeros de la sala de espectáculos y un museo de artes plásticas, que, junto con la anterior, debía ser una de las dependencias más importantes del Palacio de Bellas Artes”⁴⁴. Finalmente se decidió que el Palacio de Bellas Artes contaría con las siguientes dependencias:

1. Obras exteriores al edificio o sean su plaza y la llamada “pérgola de la Alameda”, que figuraron desde la época de Boari como parte integrante de la obra total.
2. Departamentos que, por su especial situación, deben considerarse como comunes a las dos dependencias más importantes del Palacio de Bellas Artes –el Teatro Nacional y el Museo de Artes Plásticas– así como la Sala de Conferencias de este último.
3. El Teatro Nacional.
4. El Museo de Artes Plásticas y la Sala de Conferencias.
5. La Sala de Exposiciones Temporales.
6. El Museo del Libro y la Biblioteca.
7. El Museo de Artes Populares.
8. El Restaurante.
9. Las instalaciones, en general, para el servicio de todas las dependencias enumeradas.⁴⁵

Inaugurado bajo el nombre de Museo de Artes Plásticas el 29 de noviembre de 1934 (LÁMINA 4), el ahora Museo del Palacio de Bellas Artes fue el primer museo en México que exhibía objetos artísticos exclusivamente para su contemplación⁴⁶, y mostraba piezas desde el siglo XVI hasta los murales de Diego Rivera y de José Clemente Orozco que aún pueden apreciarse en los muros oriente y poniente del segundo piso. Las atomizadas galerías ubicadas alrededor del *hall* y a lo largo de los cuatro pisos del edificio abarcaban incluso obra prehispánica y europea.⁴⁷

El Museo ocupó todo el frente del edificio, quedando integrado por nueve salas y dos galerías dispuestas alrededor del *hall*. A partir de ese día se pudieron apreciar

⁴⁴ *Ibid.* Pág. 33.

⁴⁵ *Ibid.* Págs. 39-40.

⁴⁶ Se resalta la diferencia con las Galerías de la Academia, ya que cumplía con una doble función, la didáctica, para los estudiantes de la institución, y la museológica, para el público en general.

⁴⁷ Actualmente (2014) se considera que el edificio tiene una planta baja en el vestíbulo y tres pisos a partir del foyer.

juntas, las colecciones pictóricas de la Antigua Academia de San Carlos y las esculturas prehispánicas del entonces Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Las dos muestras estuvieron subdivididas por escuelas y dispuestas cronológicamente⁴⁸.

Como un proyecto museográfico paralelo, junto con el Museo de Artes Plásticas se inauguró en el mismo inmueble el Museo de Artes Populares, en el cual se exhibían los acervos de arte popular que se habían conformado desde las misiones culturales vasconcelistas y con el apoyo de las investigaciones de artistas como Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard, Gerardo Murillo “Dr. Atl” y Roberto Montenegro. Dicha colección se encuentra actualmente disgregada en varios recintos del país, ya sea en comodato o en inmuebles administrados por el Instituto Nacional de Bellas Artes. “Esta muestra, unida a la de escultura prehispánica, pretendía dar nuevo cauce al sentido de identidad nacional, así como de revalorizar y difundir el arte nacional”⁴⁹.

El proyecto se completaba con una exposición de Estampas Mexicanas –grabados de los siglos XIX y XX–, y otra de Códices Precolombinos, en un interés de ilustrar la riqueza artística mexicana desde los tiempos más remotos. Otra exposición, “Artes del Libro, tuvo como finalidad iniciar la formación de un museo destinado a las artes tipográficas. Las obras expuestas mostraron la evolución de la imprenta y los libros en México, desde el siglo XVI hasta el XIX”⁵⁰.

La gran cantidad de exposiciones presentadas de 1934 a 1946 dan cuenta del uso que se les dio a las galerías. La inauguración de algunos de los murales del tercer piso –referido como segundo en 2013– redujo considerablemente el espacio de exhibición de la colección permanente, y las exposiciones temporales no solamente se presentaban en el lugar especial destinado para ellas –espacio de la librería en 2013–, sino que inundaban gran parte de las galerías, fragmentando el discurso lineal del proyecto de Alberto J. Pani, que pretendía dar cuenta del desarrollo de la plástica mexicana. En este sentido, es posible deducir que el Museo de Artes Plásticas presentó una gran cantidad de

⁴⁸ *50 Años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/SEP, 1988. Pág. 20.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*. Las profundas modificaciones de funcionalidad y acceso que el Palacio de Bellas Artes ha sufrido dificulta la identificación de las salas de exhibición; hoy los nombres de las galerías son muy distintos a las de aquella época, además de que el número de éstas se ha reducido drásticamente.

exposiciones temporales que diluyeron sistemáticamente su carácter de “museo cúpula”⁵¹; ya no se trataba de un lugar que ilustrara de manera general la producción artística mexicana, sino que cada sala era utilizada de manera independiente y desarticulada⁵². Esta súbita decadencia que tomó trece años fue denunciada por Carlos Chávez, destacado músico mexicano y primer Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Desde muchos años atrás hemos mirado con tristeza y con honda preocupación la deficiente atención prestada por el Estado al desarrollo del arte en México: la lamentable situación de las Galerías de San Carlos; el bochornoso embodegamiento de las colecciones nacionales de pintura del Palacio de Bellas Artes; el deterioro y falta de conservación de la pintura mural antigua y moderna; la falta absoluta de interés hacia nuestro patrimonio pictórico en general, que se ha dispersado y se sigue dispersando, para siempre, sin que nada ni nadie lo remedie, ni dé señas de siquiera querer remediarlo; la falta absoluta de apoyo a una actividad y a una producción teatrales; el increíble abandono de nuestras escuelas profesionales de artes plásticas, música y danza; la falta total de ayuda al teatro musical –digamos ópera– mexicano o de mexicanos; y así como otros mil hechos lamentables⁵³.

El “bochornoso embodegamiento” del que habla Chávez en 1947 recuerda al “absurdo almacenamiento” que denunció Alberto J. Pani en 1930. Desde luego es evidente que persiste la idea de que las colecciones artísticas carecen de sentido si no se presentan adecuadamente para el disfrute y la instrucción del público. Cabe agregar que, en concreto, es esta misma idea la que ha propiciado la apertura de todos los grandes museos del mundo, bajo la premisa de que un tesoro nacional ignorado y guardado carece de sentido; ejemplo de ello es parte de la historia del Museo Nacional del Prado, ya que en 1654, Luis Méndez de Haro, Ministro de Felipe IV escribía al Embajador Real de España

⁵¹ Este concepto es sugerido por Julia Molinar refiriéndose a un museo de “síntesis de las artes plásticas”, y haciendo referencia a la visión de los primeros gestores del Museo Nacional de Arte. Ver: Molinar, Julia. “Los museos del INBA, Colecciones del Museo Nacional de Arte”. *Gaceta de Museos. Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica*. Septiembre de 1997, Número 7. Pág. 47

⁵² Queda pendiente para nuestros futuros museólogos un estudio interpretativo de todas las exposiciones temporales del ahora Museo del Palacio de Bellas Artes. La lista está completa y disponible en las oficinas del museo, como resultado de una investigación en la que participé.

⁵³ *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949. Págs. 12 y 13.

Alonso de Cárdenas: “que las pinturas encubiertas y ocultadas se privan de su valor, el cual consiste en los ojos ajenos [sic] y juicios que de ellas hacen los hombres de buen entendimiento y buena imaginación, lo que no se puede hacer sino estando en lugares donde algunas veces puedan ser vistos [sic] de muchos”⁵⁴.

A pesar de que Pani, en la labor de construir los inicios del acervo del INBA, mantuvo su interés enfocado en aquellas manifestaciones artísticas que le agradaban⁵⁵, es indudable reconocer que cimentó el sistema de museos actual, de tal forma que “el influyente funcionario logró transformar una pasión privada en un proyecto de impacto nacional. El compromiso con el desarrollo cultural de su tiempo puede ser también el compromiso de un ciudadano con su país”.⁵⁶

El Museo de Artes Plásticas de 1934, gestionado por Alberto J. Pani, respondía parcialmente a la demanda de un museo de arte. Se trataba de un espacio nacido de las cenizas del régimen porfirista, que pretendía democratizar y ampliar notablemente el proyecto del nuevo Teatro Nacional⁵⁷, pero al pasar de los años cayó en desuso, y sufrió tantos cambios que dificultaron la definición de su vocación. Es por ello que, bajo la coordinación de Fernando Gamboa, se reestructuraron las salas de exhibición y –en 1947– fue reinaugurado como Museo Nacional de Artes Plásticas.

1.3. Museo Nacional de Artes Plásticas (1947)

En septiembre de 1947, apenas unos meses después de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, Fernando Gamboa, Julio Castellanos y Julio Prieto modificaron el proyecto museográfico del Palacio de Bellas Artes, transformándolo en el Museo Nacional de Artes Plásticas que incluía, además de un panorama global de la creación artística mexicana, un nutrido programa educativo y un plan de publicaciones para promover a distintos niveles la riqueza artística nacional. Se renovaron las salas de exhibición, se les asignaron colecciones permanentes y las exposiciones temporales solamente se presentaban en un

⁵⁴ Citado en: Alcolea Blanch, Santiago. *El Museo del Prado*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S. A., 1991. Pág. 15.

⁵⁵ Ver: Garduño, Ana. “Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y promotor cultural”, en Memoria del III Encuentro del Cenidiap-INBA. *Deconstruyendo centenarios*, INBA, 2010, p. 338-349.

⁵⁶ *Ibid.* Págs. 341-342.

⁵⁷ Coral García Valencia, “Raíces de la Nación”. En: Escudero, Alejandrina (coord.) *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*. México, D.F., CONACULTA, INBA, 2004.

número determinado de galerías. Cabe agregar que entonces eran 19 galerías las que constituían el museo, y no las siete que forman parte del Museo del Palacio de Bellas Artes.

Podría decirse que un Museo Nacional de Artes Plásticas (LÁMINA 5) en el México de mediados del siglo XX delata la intención de dar una imagen al extranjero de estabilidad cultural, y por lo tanto de estabilidad económica⁵⁸ (Francisco Reyes Palma, 1994; Carol Duncan, 2003; Mauricio Tenorio-Trillo y Aurora Gómez Galvarriato, 2006) resultaba fundamental en el México del presidente Miguel Alemán Valdés, cuyas gestiones diplomáticas iban dirigidas al desarrollo del capitalismo; la inversión extranjera era deseable para solventar el gasto público y evitar el acrecentamiento de la deuda externa. Sin embargo fue un intento tardío –estaba por concluir su sexenio– e ineficaz.

En su discurso inaugural, Carlos Chávez destaca la función que deberá cumplir el museo “Concentrará la riqueza pictórica y escultórica de México –de todas las épocas y tendencias– buscándola en todas partes” y “presentará la riqueza plástica que posea, en forma viva, a todos los públicos de México”⁵⁹ (LÁMINA 6). Cabe anotar que la creación del nuevo museo se acompañaba de donaciones y adquisiciones recientes que enriquecían las colecciones asignadas por ley al Instituto Nacional de Bellas Artes.

El libro titulado *50 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes* describe el guión museológico de 1947 de la siguiente manera⁶⁰:

1. Galería Bellas Artes, primer cuerpo: Pintura colonial mexicana.
2. Galería Bellas Artes, segundo cuerpo: Escultura precortesiana.
3. Galería Artes Plásticas: Pintura Popular.
4. Galería baja del lado oriente: Salón de Arte Popular.
5. Foyer: Tres Obras Maestras del Arte Mexicano.
6. Sala Nacional: Exposición de 45 Autorretratos Mexicanos de los siglos XVIII al XX.
7. Corredores del tercer piso: Obra de los Maestros Orozco, Rivera y Siqueiros.

⁵⁸ Este tema será retomado en el siguiente capítulo.

⁵⁹ *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949. Pág. 27.

⁶⁰ *50 Años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/SEP, 1988. Pág. 60. Esta información fue tomada literalmente (aunque sin cita) del discurso de Carlos Chávez que aparece en: *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949. Pág. 34.

8. Salón poniente del tercer piso: Colección Velasco.
9. Salón oriente del tercer piso: Colección Posada.

Poco después de inaugurado el Museo, se abrieron al público los siguientes salones.

10. Salón dedicado a la Pintura Mexicana del siglo XX
11. Salón destinado a Clavé y Landesio.
12. Gran Galería exterior del 5to. piso: Pintura Moderna Contemporánea.

La nueva distribución de los espacios del Museo, respondió a la necesidad de presentar, de manera coherente y ordenada, la evolución histórica del arte mexicano a partir de sus profundas raíces indígenas, continuando con el arte del virreinato, el siglo XIX con sus mayores exponentes académicos y populares (Clavé, Velasco, Posada, Bustos, Estrada y tantos maestros anónimos de ese siglo), para concluir con el muralismo, dejando para el último piso la exhibición del arte moderno y contemporáneo⁶¹.

En su discurso, Carlos Chávez acepta que si bien la solución que presentó junto con Fernando Gamboa y Julio Prieto en septiembre de 1947 no era “estrictamente buena”, “ni técnica ni arquitectónica, ni administrativamente”, sin duda fue “la mejor que podía darse con los elementos a mando, es decir: la irreductible arquitectura del Palacio de Bellas Artes, y los modestos elementos económicos disponibles”⁶², “había que buscar una solución provisional; aún a sabiendas de los graves inconvenientes de tales soluciones. El Museo tenía que comenzar a existir, para empezar a llenar el vacío que su falta hacía, y empezar a sufrir el proceso de su propio mejoramiento y crecimiento”⁶³. Asimismo, el compositor hace un llamado aún más ambicioso cuando afirma que “la enorme riqueza plástica de México requiere, amerita, exige, un gran edificio expresamente construido”⁶⁴, lo cual no ha sido posible ni es considerado un proyecto viable en la segunda década del siglo XXI.

En junio de 1951 se publica el primer número del *Boletín de Arte* (LÁMINA 7), editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes a través del Museo Nacional de Artes Plásticas. A manera de presentación, Fernando Gamboa incluye un texto titulado “Propósitos”, en el

⁶¹ *Ibid.* Pág. 60.

⁶² *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949. Pág. 34.

⁶³ *Ibid.* Pág. 30.

⁶⁴ *Op. Cit.*

cual habla de manera breve de la importancia del museo y de la justificación de una publicación “para dar a conocer en toda su integridad, el valor artístico e histórico de las obras que guarda [el Museo] y de aquellas otras obras importantes del arte plástico realizadas en México, que se presentan por medio de exposiciones eventuales, ya sean de mexicanos o extranjeros, residentes o no en el país, y que sean de interés para el programa educativo del Instituto Nacional de Bellas Artes”⁶⁵. En el mismo texto también se menciona que “el Museo está alojado temporalmente, mientras se construye su edificio propio, en toda la parte que corresponde al frente del Palacio de Bellas Artes”⁶⁶. Esta publicación describe con gran detalle el contenido de las salas y la ubicación de las mismas⁶⁷. La información se completa con la consulta del catálogo titulado “Museo Nacional de Artes Plásticas”⁶⁸, el cual, además de ser trilingüe, incluye planos del inmueble (LÁMINA 8), enumerando las salas y describiendo la función que tenían, ya fuera como parte de “sus colecciones fijas” como de “sus exposiciones eventuales”⁶⁹.

Desde luego es importante destacar que el museo contaba con “colecciones fijas”, aunque el Palacio de Bellas Artes fuera únicamente una sede temporal; si bien el orden de las salas era –y sigue siendo– incierto, resulta notable el interés de los organizadores por dotar a la institución de un recorrido permanente que definiera la vocación del museo, tan solicitada desde el siglo XIX, y que sería complementada con exposiciones temporales presentadas sólo en galerías predeterminadas, sin invadir las salas permanentes.

Once años después de la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas, y con motivo de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, se realizó una nueva remodelación de las dieciséis salas del recinto (1958), transformándolo en el Museo Nacional de Arte Moderno (LÁMINA 9). Este fenómeno fue fundamental para la construcción de los acervos del Instituto, ya que la creación del museo fomentó el

⁶⁵ *Boletín de Arte. Museo Nacional de Artes Plásticas*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, Número 1, Junio de 1951. Pág. 1.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Cabe resaltar que los nombres de las galerías del Palacio de Bellas Artes han cambiado con mucha frecuencia, y resulta complejo rastrear la localización de las colecciones, el haber ubicado algunos de sus nombres para este trabajo de investigación resulta notable por la importancia de recuperar la memoria del museo.

⁶⁸ *Museo Nacional de Artes Plásticas. Palacio de Bellas Artes*. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1947.

⁶⁹ Ambos términos utilizados por Fernando Gamboa en: *Boletín de Arte. Museo Nacional de Artes Plásticas*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, Número 1, Junio de 1951. Pág. 1.

establecimiento de un programa recurrente de adquisiciones de obra artística⁷⁰, aunque sería suspendido años más tarde. Sin embargo, es importante resaltar que el giro del museo se modificó nuevamente para asumir su vocación por el Arte Moderno y no de la historia general del arte mexicano.

La creación del Museo de Arte Moderno (MAM) en 1964 ocasionó que buena parte del acervo resguardado en el Palacio de Bellas Artes fuera trasladado a Chapultepec. Es a partir de 1968 que conocemos a las salas de exhibición del Palacio como Museo del Palacio de Bellas Artes, que no solamente fue el primer museo dedicado a la producción plástica, sino que también fue el origen indiscutible del sistema de museos de arte en México. Su vocación se ha mantenido, desde entonces, en constituir la principal plataforma de acción y espacio de exhibición de los artistas más destacados de nuestro país y de las diversas manifestaciones estéticas que han marcado la Historia del Arte Universal.

En este recorrido cabe agregar el caso de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, creada por decreto presidencial de Adolfo López Mateos el 8 de agosto de 1964, “museo que conserva, estudia, exhibe y difunde los conocimientos de 350 obras pictóricas realizadas en México durante los siglos XVI, XVII, XVIII y primer cuarto del XIX, es decir, durante los tres siglos del Virreinato”.⁷¹

La fundación de la Pinacoteca Virreinal coincidió con la del que es probablemente el museo más importante de México, el Museo Nacional de Antropología, y con la del Museo de Arte Moderno en Chapultepec. Ambos diseñados y edificados por el arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vázquez –aunque con diferencias fundamentales en funcionalidad técnica, umbrales, espacios de exhibición, etc–. No se construyó un nuevo recinto para que albergara a la Pinacoteca Virreinal, en su lugar se adaptó un edificio conventual que comenzó a construirse en 1591, y cuyas condiciones ambientales no eran adecuadas⁷²; si bien es cierto que el inmueble era afín al tipo de colecciones que albergaba, la conservación fue uno de los factores principales para cerrar el recinto en 1999, pero este tema será abordado en el tercer capítulo.

⁷⁰ Ver: *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958-1964*. México, D.F., Secretaría de Educación Pública, 1965.

⁷¹ Armella de Aspe, Virginia. “Los museos del INBA, Pinacoteca Virreinal”. *Gaceta de Museos. Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica*. Diciembre de 1996, Número 4, 42 páginas. Pág. 29.

⁷² Cabe agregar que en 1964 se desconocían los estándares internacionales vigentes en 2014 en cuanto al control ambiental en salas de exhibición de arte.

La última directora de la pinacoteca, Virginia Armella de Aspe, afirmaba que la obra exhibida en la pinacoteca provenía “de retablos de iglesias conventuales suprimidas por las Leyes de Reforma y seleccionadas, en su mayoría, por José Bernardo Couto [...]. Estas pinturas se hallaban en San Agustín, San Francisco, Santiago Tlatelolco, la Profesa y El Carmen”⁷³ lo cual debe ser tomado con reserva si tenemos en cuenta la gran cantidad de ocasiones en que se retiraron obras del depósito general –en el Ex Convento de la Encarnación– para integrarlas a la Academia, además de que no todos formaban parte de retablos, como puede corroborarse con los estudios catalográficos publicados en el MUNAL⁷⁴. Lo cierto es que la colección de las Galerías era nada menos que el origen primario de las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes⁷⁵.

Virginia Armella de Aspe escribe en un artículo publicado en la *Gaceta de Museos*: “El recorrido por las salas de este museo posibilita una mayor comprensión de la historia de México en la época virreinal. Para auxiliar al visitante en este propósito, hay cédulas individuales y de sala con la información necesaria: en el vestíbulo encontrará un plano del museo, donde están señaladas las distintas salas y la colocación de las obras, según los estilos”⁷⁶.

Recapitulando, el Museo de Artes Plásticas de 1934 y de 1947 fueron los dos intentos principales por crear un museo que ilustrara y sintetizara la historia del arte mexicano, o tres si consideramos a las Galerías de la Academia. La creación sucesiva de la desaparecida Pinacoteca Virreinal de San Diego, del Museo –ahora Nacional– de San Carlos y del resto de los museos del Instituto configuró la vocación de cada recinto museístico, pero también terminó por atomizar las colecciones del INBA, todo lo contrario a las intenciones que tenían los realizadores de aquéllos primeros proyectos, de acuerdo con las citas y referencias que hemos expuesto aquí.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ver: Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 1. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 1999 y Ruiz Gomar, Rogelio; Sigaut, Nelly; Cuadriello, Jaime (*et al*). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 2. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 2004.

⁷⁵ Es importante aclarar que, como se verá más adelante, la colección de las Galerías de la Academia no se mantuvo enteramente reunida, sino que algunas piezas pasaron a formar parte de otras instituciones, algunas se vendieron e incluso unas cuantas fueron destruidas. La razón por la que me refiero al origen primario de las colecciones del INBA es que la mayor parte del acervo que se le asignó al Instituto desde 1946 había salido de la Academia.

⁷⁶ *Ibid*. Pág. 30.

Es muy probable que las razones principales por las cuales fracasaron los proyectos de 1934 y de 1947 fueran las características inherentes al Palacio de Bellas Artes, el cual fue concebido originalmente para ser un Teatro Nacional. Desde esta perspectiva, se sugieren las siguientes causas:

1. Si bien los criterios actuales en cuanto a conservación preventiva son muy distintos a los de entonces, los museos de Artes Plásticas también carecían de una infraestructura básica que permitía el buen funcionamiento de cualquier museo contemporáneo, como son por ejemplo bodegas, taller de museografía y biblioteca; incluso hasta nuestros días, el Museo del Palacio de Bellas Artes no cuenta con bodegas de tránsito que le permitan cumplir adecuadamente con su programa de exposiciones temporales.
2. Recordemos que el paradigma museológico mundial para museos de arte durante la primera mitad del siglo XX era el modelo tradicional, que se caracteriza por ofrecer una lectura lineal, ilustrativa, cronológica y ordenada. La mayoría de los diferentes espacios que han cumplido con la función de salas de exhibición en el Palacio de Bellas Artes están atomizados, y algunos a gran distancia uno de otro, lo cual fragmenta los discursos y los trayectos entre sala y sala presentan una gran cantidad de distractores a los visitantes. Es muy comprensible que por ello a cada sala se le haya dado una función distinta y que se decidiera presentar exposiciones temporales de muy diversa índole, sin respetar el orden cronológico y lineal que se exigía de un museo de arte.
3. Las adaptaciones realizadas durante la primera mitad del siglo XX trataban de aprovechar espacios que fueran independientes de la Sala Principal, sin embargo el inmueble presentaba las mismas o más dificultades de las que tiene en la segunda década del siglo XXI.

De la enorme colección que albergó durante la primera mitad de su historia, el Museo del Palacio de Bellas Artes sólo exhibe de forma permanente diecisiete obras murales de siete artistas nacionales ejecutadas entre 1928 y 1963, aunque mantiene un intenso programa de exposiciones temporales. Debido a lo anterior, resulta pertinente la discusión sobre su carácter de museo y cuestionar si debería ser llamado Galerías del Palacio de Bellas Artes, tal y como se le conocía cerca del período que comprende de 1964 a 1968.

En una nota a pie de página de su artículo publicado en la Gaceta de Museos en 1997, quien fuera Subdirectora de Curaduría del MUNAL, Julia Molinar, nos refiere que “para presentar el arte del siglo XIX dentro de una repartición cronológica, se había concebido la idea de un museo especializado con el título “Museo de Arte Mexicano del siglo XIX”. Este proyecto utilizando para su inicio las colecciones producidas por los artistas de la Academia de San Carlos durante el siglo XIX, fue promovido por el Arq. Luis Ortiz Macedo y para ello se nombró director al especialista, historiador de esa época, Salvador Moreno, hacia el año de 1976”⁷⁷; el proyecto no prosperó, habría que esperar otros seis años.

⁷⁷ Molinar, Julia. “Los museos del INBA, Colecciones del Museo Nacional de Arte”. *Gaceta de Museos. Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica*. Septiembre de 1997, Número 7, 70 páginas. Pág. 47.

2. El Museo Nacional de Arte

2.1. El concepto de museo nacional

Certain vanity and the desire for social status and prestige among nations and cities as well as among individuals are motives for founding or contributing to art museums (...). But such motives easily blend with sentiments of civic concern or national pride (...). Meanwhile, the political passivity of citizenship is idealized as active art appreciation and spiritual enrichment. Thus the art museum gives citizenship and civic virtue a content without having to redistribute real power.

Carol Duncan

The “nationalisation” of artworks and objects from the past responds to the need for a rich and exemplary past.

Dominique Poulot

Los museos dedicados a la historia del arte constituyen un activo para cualquier civilización, y sus beneficios se proyectan tanto hacia el interior como al exterior. Por un lado, tienen una función de construcción de ciudadanía y de reforzamiento de la identidad nacional, mientras que por otro, los museos de arte son un reflejo positivo de estabilidad nacional; ambas atribuciones tienen una intención de Estado.

En su ensayo titulado *Art Museums and the Ritual of Citizenship*⁷⁸, la historiadora del arte Carol Duncan analiza la manera en la que los museos de arte pueden interpretarse como “estructuras rituales”. Desde este punto de vista, dichas instituciones se entienden como construcciones simbólicas que, sustentándose en ideologías políticas y sociales, satisfacen la idea de civilización.

Carol Duncan nos recuerda lo que implica el poder de la representación cuando afirma que: *“to control a museum means precisely to control the representation of a community and some of its highest most authoritative truths. It also means the power to definite and rank people, to declare some as having a greater share than others in the community’s common heritage –in its very identity”*.⁷⁹ En este sentido, la autora establece que los

⁷⁸ Carol Duncan, “Art Museums and the Ritual of Citizenship”. En: Pearce, Susan. (Ed.) *Interpreting objects and collections*. Londres, Nueva York, Routledge, 2003.

⁷⁹ *Ibid.* Pág. 286. “Controlar un museo significa precisamente controlar la representación de una comunidad, así como algunas de sus más altas y autoritarias verdades. También significa el poder de definir y jerarquizar a las personas, y declarar que algunas de ellas poseen una parte más grande en el patrimonio de la comunidad, en su identidad misma”.

museos de arte apoyan la construcción de una identidad nacional, no importando si la vocación curatorial está dirigida a piezas de artistas internacionales. *“What we see and do not see in our most prestigious art museums –and on what terms and whose authority we don’t see it– involves the much larger questions of who constitutes the community and who shall exercise the power to define its identity”*⁸⁰.

De este modo, se entiende que los estados que cuentan con un museo de arte cumplen, para el pensamiento occidental, con un requisito indispensable para ser considerados dignos de reconocimiento, y por lo tanto participar del apoyo de las grandes potencias: *“such public institutions made (and still make) the state look good: progressive, concerned about the spiritual life of its citizens, a preserver of past achievements and a provider for the common good”*.⁸¹

Lo anterior también es una premisa válida para el caso mexicano, tal como afirma Francisco Reyes Palma con respecto a la política cultural del presidente Miguel Alemán (1946-1952): “El arte se incorporaba dentro de las razones de Estado bajo el signo de la alta cultura, asociada al desarrollo. El mayor beneficio se esperaba en términos de la presencia cultural del país en las metrópolis, con su derivado de fomento turístico y flujo de capitales foráneos”⁸². No debe olvidarse, sin embargo, que la creación y gestión de los museos, sean nacionales o no, responden a múltiples factores que rebasan el ámbito político, y si bien es cierto que la voluntad de Estado resulta por demás indispensable, ésta, de manera conjunta con la acción de agentes culturales, demandas nacionales, coyunturas económicas, etc., juegan un papel de gran importancia.

La característica del museo de transformar la riqueza material en riqueza espiritual le confiere el poder de forjar buenos ciudadanos. Es en este sentido que resulta indispensable rescatar la idea de lo nacional aplicable a los museos de arte, a partir de esa riqueza espiritual, apelando a las características propias de las manifestaciones artísticas, mismas que invitan a la contemplación, al disfrute de los sentidos y al crecimiento individual.

⁸⁰ *Ibidem*. “Lo que vemos y lo que no vemos en nuestros más prestigiados museos de arte –y en qué términos y con la autoridad de quién no lo vemos– involucra las preguntas más grandes sobre quién constituye la comunidad y quién ejercerá el poder para definir su identidad”.

⁸¹ *Ibid*. Pág. 282. “tales instituciones públicas hicieron (y siguen haciendo) que el Estado se vea bien: progresista, preocupado por la vida espiritual de sus ciudadanos, un preservador de los logros del pasado y un proveedor por el bien común”.

⁸² Francisco Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”. En: *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), IIE-UNAM, 1994, tomo III, (Estudios de Arte y Estética 37). Pág. 824.

Desde luego, para identificar la función de los museos que reciben la categoría de “nacional” es fundamental definir la idea de lo que constituye, o debe constituir a una nación. Al respecto, y para los fines de este trabajo, conviene destacar la postura establecida en 1882 por el filólogo, filósofo e historiador francés Ernest Renan.

*A nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of the heritage that one has received in an undivided form. Man, Gentlemen, does not improvise. The nation, like the individual, is the culmination of a long past of endeavours, sacrifice and devotion. [...] Man is a slave neither of his race, nor his language, nor his religion, nor of the course of rivers, nor the direction taken by mountain chains. A large aggregate of men, healthy in mind and warm of heart, creates the kind of moral conscience which we call a nation.*⁸³

En principio debemos tener claro que el concepto de museo nacional no debe entenderse como una categoría universal. No hay una sola definición aplicable a todas las latitudes y temporalidades, sino que sus características se han modificado de acuerdo a las exigencias de las sociedades institucionalizadas. A pesar de ello, una constante permanece: la idea de que constituye una clasificación jerárquica, que subraya tanto ámbitos de influencia etnológica, cultural y social, así como de una capacidad bien fundamentada de representación política desde el régimen (Luis Gerardo Morales, 1994; Fausto Ramírez, 2000; Moira Simpson, 2001); para así promover una imagen de estabilidad civil, política y económica (Francisco Reyes Palma, 1994; Carol Duncan, 2003; Mauricio Tenorio-Trillo y Aurora Gómez Galvarriato, 2006). En México, todos ellos cumplen una función de Estado.⁸⁴

⁸³ Ernest Renan “What is a nation?” En: Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. Londres, Routledge, 1990, págs. 8-22. “Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que en realidad no son más que una, constituyen esta alma o principio espiritual. Una se encuentra en el pasado, una en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos y la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de perpetuar el valor de la herencia que se ha recibido en forma indivisa. El hombre, señores, no improvisa. La nación, como el individuo, es la culminación de un largo pasado de esfuerzos, sacrificios y devoción. [...] El hombre no es esclavo ni de su raza, ni de su lenguaje, ni de su religión, ni del curso de los ríos, ni de la dirección tomada por cadenas montañosas. Un gran conjunto de hombres de mente saludable y calidez de corazón, crea el tipo de conciencia moral que llamamos una nación”.

⁸⁴ Sin contar al pequeño Museo Nacional de la Acuarela de Coyoacán, entre otros casos similares. Es posible identificarlos a través del Sistema de Información Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. <http://sic.conaculta.gob.mx>. Consultado el día 3 de diciembre de 2013.

Históricamente, la primera referencia que se tiene en México es el Museo Nacional, ubicado en la calle de Moneda, en el Centro Histórico de la capital, fundado en 1825. La primera vocación⁸⁵ de que se tiene registro se remonta a su primer reglamento, de 1826: “dar el más exacto conocimiento de nuestro país, en orden a su población primitiva, origen y progresos de ciencias y artes, religión y costumbres de sus habitantes, producciones naturales y propiedades de su suelo y clima”⁸⁶.

Cabe aclarar que el museólogo mexicano Luis Gerardo Morales ubica el inicio del Museo Nacional como institución en 1867 (Luis Gerardo Morales, 1994). La intención y objeto de Maximiliano de Habsburgo de crear la institución-museo, ha quedado documentada en una carta de 1865 dirigida a Francisco Artigas, Ministro de Instrucción Pública y Cultos. En ella, el emperador ordena que se reúna “todo lo que de interesante para las ciencias existe en nuestro país, y que por desgracia no es bastante conocido”, lo cual denota, como en la cita anterior, la vocación de reunir los vestigios del pasado y divulgar el conocimiento hacia el futuro. Maximiliano continúa: “llegaremos a formar un Museo que eleve a nuestra Patria a la altura que le es debida”⁸⁷, lo cual confirma la voluntad de utilizar al museo como un medio para construir la identidad patriótica (Luis Gerardo Morales, 1994).

La triple función de docencia, investigación y divulgación es referida en otros documentos posteriores:

- Francisco del Paso y Troncoso (13vo. director del museo): “Deseosa la Dirección del Museo [...] de contribuir a la difusión de los conocimientos que en él se cultivan...”⁸⁸
- Vocación del museo en 1907: “la recolección, conservación y exhibición de los objetos relativos a la Historia, Arqueología, Etnología y Arte Industrial Retrospectivo de México, y el estudio y la enseñanza de estas materias”⁸⁹

⁸⁵ Cabe aclarar que utilizo el concepto de vocación museística de manera anacrónica, ya que en las referencias que hago aún no era conocido como tal. Asimismo, prefiero el término “vocación” a “misión” del museo.

⁸⁶ Isidro Ignacio de Icaza, tomado del primer reglamento del Museo Nacional Mexicano (3 de mayo de 1826). Citado en: Castillo Ledón, Luis. *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924. Pág. 12.

⁸⁷ Maximiliano de Habsburgo, Carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública y Cultos, Francisco Artigas (30 de noviembre de 1865). Citado en: *Ibid.* Págs. 21-22.

⁸⁸ Frase de Francisco del Paso y Troncoso. Citado en: *Ibid.* Pág. 26.

⁸⁹ Genaro García, subdirector del museo, Tercer reglamento del Museo Nacional (1907). Citado en: *Ibid.* Pág. 29.

- Vocación del museo en 1925: “la adquisición, clasificación, conservación, exhibición y estudio de objetos relativos a la Antropología Física, a la Etnología, a la Arqueología y a la Historia de México, así como la investigación científica, exploraciones respectivas, y la difusión y vulgarización de esas materias y sus afines”.⁹⁰

Sin dedicarse únicamente al Museo Nacional, Jesús Galindo y Villa y Alfonso Pruneda, precursores de la museología mexicana (Luis Gerardo Morales, 1994), justificaban durante la primera década del siglo XX y mediante numerosos textos, la importancia de la divulgación entre las funciones de los museos, misma que refuerza Luis Castillo Ledón en 1924: “El concepto moderno de los museos hace que se considere a éstos no como momias, sino como organismos vivientes; no como cisternas, sino como manantiales. De nada servirá que en él se hagan trabajos luminosísimos, si permanecen guardados, si no se dan a conocer. La labor intelectual de los últimos años es vasta y se conserva en su mayor parte inédita”⁹¹.

De lo anterior se deduce que una de las funciones más trascendentales de un verdadero museo nacional es que se convierta en un generador de conocimiento a partir del minucioso estudio de las colecciones que resguarda, para luego exhibirlas delineadas por un discurso comprensible para el gran público. Podría suponerse que de ese ejercicio de reunir-conservar-estudiar-exhibir/divulgar se ha desarrollado la labor curatorial de los museos.

Asimismo, una de las aportaciones más valiosas de Castillo Ledón para nuestro objeto de estudio es su explícita distinción de lo que constituye un museo nacional en el México de 1924⁹², en el centenario del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía:

Centro y Sudamérica carecen de museos de la significación de este de México; en cuanto a los Estados Unidos, los poseen grandiosos por su magnitud y por el incalculable costo de sus colecciones, pero, excepto los de Historia Natural, no son museos *nacionales*, ni siquiera *continentales*, sino internacionales o universales. Hay en ellos costosísimas galerías de pinturas, colecciones de arqueología egipcia, de tapices, de armaduras, etc., y si se pregunta por lo nacional, por lo *americano*, o

⁹⁰ Reglamento del Museo Nacional, aprobado el 9 de enero de 1919. Citado en: *Ibid.* Pág. 41.

⁹¹ *Ibid.* Pág. 53.

⁹² Algunas de las afirmaciones de Castillo Ledón deben ser tomadas con reserva, atendiendo al contexto del cual surgieron.

no existe, o se reduce a pequeños lotes, en tanto que el museo tradicional de México, lo es en verdad: es *nuestro*, es mexicano.⁹³

Si bien es cierto que, a diferencia del arte, el papel de la arqueología y la historia predominó en los orígenes del devenir museológico mexicano, y que los ejemplos que aquí se citan constituyen prueba fehaciente de esta inclinación, “ya que [el museo] es la institución nacional por excelencia, puesto que como ninguna otra refleja el alma de la Patria”⁹⁴, es preciso agregar que aún en 1904, al menos desde el punto de vista del Museo Nacional, no había conciencia de que existiese un arte nacional.

Prueba de lo anterior es parte del discurso pronunciado por Alfredo Chavero en el Congreso de Artes y Ciencias de la Exposición Universal de San Luis Missouri en 1904. Chavero es invitado a hablar de arqueología, y se refiere al museo como escaparate del saber humano y como promotor en la formación de un caudal científico cada vez de mayor importancia. Luego de abordar la manera en la que el Renacimiento italiano se nutrió de los hallazgos arqueológicos del Imperio Romano, quien fuera el segundo subdirector del Museo Nacional afirma “algún día habrá un arte mexicano”⁹⁵. Tal afirmación es sorprendente en una época en la que ya se desempeñaban los talentos de artistas como Germán Gedovius, Joaquín Clausell, Saturnino Herrán y Alberto Fuster⁹⁶. También resulta irónico pensar que aproximadamente dos meses después de que dicha frase fuera expuesta ante un gran número de importantes diplomáticos de todo el mundo, nacería el pintor Miguel Covarrubias (1904-1957), quien diera nombre a una de las máximas distinciones que otorga el Instituto Nacional de Antropología e Historia en materia de museos.

El concepto de museo nacional y su función de fidelidad política (Poulot, 2012) no se vio modificada durante los siguientes años. Cabe mencionar la inauguración del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec (1944). Asimismo, ya en el primer capítulo se analizó la manera en la que se creó el Museo Nacional de Artes Plásticas de 1947 para satisfacer la necesidad de concentrar las manifestaciones plásticas de México.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibid.* Pág. 56.

⁹⁵ Chavero, Alfredo. *Discurso pronunciado el 24 de septiembre de 1904 en el Congreso de Artes y Ciencias de la Exposición Universal de San Luis Missouri*. México, Imprenta del Museo Nacional, 1905. Pág. 15.

⁹⁶ Hacia 1924, la *Alegoría de la Paz* de Alberto Fuster engalanaba el Salón de Actos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, según: Castillo Ledón, Luis. *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924. Pág. 50. En 2013, esa pintura se encuentra exhibida en el Museo Nacional de Arte.

El *boom* de los museos de la década de 1960 cumplió su cuota con la creación del Museo Nacional de Antropología (1964), el Museo Nacional del Virreinato (1964) y el Museo Nacional de las Culturas (1965). Más tarde se crearon el Museo Nacional de las Intervenciones (1981), el Museo Nacional de Arquitectura (1984) y el pequeño Museo Nacional de la Estampa (1986), además del que nos ocupa, el Museo Nacional de Arte (1982).

En la década de 1980 se mantenía la postura de que un museo nacional debía reflejar la producción del país. Quien fuera investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, Dolores Enciso Rojas† habla de la manera en la que se modificó la vocación del Museo Nacional de Historia⁹⁷ durante su reestructuración de 1982:

La palabra Nacional, nos llevó a plantear la idea de Nación que se quería dar a través del discurso museográfico y del lenguaje de los objetos. De igual forma se reflexionó ampliamente sobre quiénes eran los integrantes de la Nación Mexicana que quedarían representados en las salas del museo. (...) el reto para quienes reestructuren el Museo Nacional de Historia, será definir qué se entiende por Nación; y si la nueva Historia plantea que todos, hasta el más insignificante, hace historia y forma parte de la Nación: ¿cómo se plasmará museográficamente esta realidad nacional compleja, con permanencias y a la vez en constante cambio?⁹⁸

Las palabras de Enciso Rojas cobran sentido cuando le llamamos Nación al conjunto de habitantes que comparten costumbres, finalidades, lenguaje, cultura, etc. Sin embargo, es preciso enfocarnos al acto de "nacionalizar" las obras de arte (Poulot, 2012). Ante todo, responde a la necesidad de hacer uso del pasado, atribuyéndole a éste la grandeza para convertirlo en paradigma, de tal forma que se justifique la pertinencia de conservarlo. Empero, si bien lo anterior puede devenir en una construcción identitaria a partir del quehacer artístico, también –debido a la gestión estatal– corre el riesgo de convertirse en una versión oficialista de la historia, que limite de manera considerable la percepción del pasado por parte de los visitantes⁹⁹. El historiador y museólogo francés Dominique Poulot

⁹⁷ El Museo Nacional de Historia fue inaugurado el 27 septiembre 1944 en el Castillo de Chapultepec.

⁹⁸ Dolores Enciso Rojas, "Reflexiones [sic] sobre la reestructuración del Museo Nacional de Historia en 1982". En: *Gaceta de museos* Núm. 14 y 15, junio-septiembre de 1999. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, ICOM-México, pág. 41. Es preciso mantener presente la interrogante que plantea Enciso en la última línea, ya que será respondida en el siguiente capítulo.

⁹⁹ Habría que estudiar, por ejemplo, los monumentos artísticos de México bajo esta premisa, aunque ese sería tema de otro estudio.

sintetiza de manera clara el concepto de museo nacional aplicado a las colecciones de carácter artístico.

Artistic collections that bear the title of “national museum” may do so in reference to their status as public property, to their management by the state, no matter what their nature, but also in reference to their collections, characterized as products of national artists, territory or populations, and as such emblematic of the nation’s identity in artistic or scientific terms, or indeed both. If the development of an identitarian iconography is the simplest approach, constructed through an enumeration of subjects held as “national”, another method consists of regrouping artists of national origin to define a national school of art.¹⁰⁰

Sobre este juego de colecciones/museos nacionales, cabe atender un caso interesante. El 18 de octubre de 1994 se emitió un decreto presidencial en el Diario Oficial de la Federación, por medio del cual se le confirió el carácter de museo nacional al Museo de San Carlos. Con la finalidad de identificar los criterios que se tuvieron en cuenta para efectuar este cambio, sobre todo ante la peculiaridad de que las colecciones que resguarda son predominantemente de la autoría de artistas extranjeros, se consultó el mencionado decreto, el cual arroja cuatro consideraciones:

Que la actividad emprendida por el Museo de San Carlos en el interior de la República Mexicana reviste especial importancia por la proyección artística y cultural que ha llevado a cabo en diversas ciudades del país;

Que el edificio que alberga el Museo de San Carlos es una obra maestra de la arquitectura neoclásica, construido por el Arquitecto Valenciano [sic] Manuel Tolsá, el cual constituye el marco más adecuado para el funcionamiento de sus instalaciones;

¹⁰⁰ Dominique Poulot “Preface. Uses of the Past: Historical Narratives and the Museum” En: Poulot, Dominique; Bodenstein, Felicity; y Lanzarote Guiral, José María (ed.). *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*. Actas de las Conferencias organizadas por European National Museums, tituladas *Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, París, del 28 de junio al 1 de Julio y del 25 al 26 de noviembre de 2011. Linköping (Suecia), Linköping University Electronic Press, 2012. Pág. 13. *“Las colecciones artísticas que ostentan el título de “museo nacional” pueden hacerlo en referencia a su condición de propiedad pública, o a su gestión por parte del Estado, independientemente de su naturaleza, pero también con referencia a sus colecciones, caracterizadas como productos de artistas nacionales, de un territorio o población, y como tal, constituye un emblema de la identidad de la nación en términos artísticos o científicos, o de hecho ambos. Si el desarrollo de una iconografía identitaria es el enfoque más simple, construido a través de una enumeración de materias de carácter “nacional”, otro método consiste en reagrupar a los artistas de origen nacional para definir una escuela nacional de arte”.*

Que el Museo de San Carlos cuenta con amplio reconocimiento a nivel internacional, habiéndose realizado convenios e intercambios con diversos museos de gran prestigio mundial como el Museo del Prado [*sic*] y el Museo del Louvre [*sic*], y

Que en los últimos años las actividades del Museo han ido adquiriendo gran difusión y una mayor representatividad en todo el país, y que de conformidad con lo anterior resulta conveniente que el actual Museo de San Carlos tenga expresamente conferido el carácter de Museo Nacional...¹⁰¹

Independientemente de los acuerdos de los agentes culturales involucrados en dicho cambio o de la política cultural a la que respondió la decisión, es importante resaltar que, además de que las consideraciones mencionadas podrían aplicarse a otros museos, no se hizo referencia alguna a las colecciones que resguarda.

Sobre todo debe interesarnos la tercera consideración, que aparentemente sugiere que un museo nacional, para serlo, debe tener una proyección internacional dirigida a otras instituciones museísticas prestigiosas. Ante la evidencia, resulta fundamental reflexionar sobre la pertinencia de los criterios que mueven a las autoridades culturales a modificar la categoría de los museos. Es importante exigir la claridad debida en la toma de decisiones, en primer lugar para comprender los distintos fenómenos que entran en juego, y en segundo lugar porque de lo contrario, las resoluciones infundadas quedan plasmadas en la historia museológica mexicana.

Para el proyecto del Museo Nacional de Arte, que tuvo lugar durante los últimos años de la década de 1970 y los primeros de 1980, se tomaron en consideración algunos criterios que aquí se han discutido. Aparentemente quedaba muy claro desde el principio que lo que se exhibiría serían ejemplos importantes de la producción plástica mexicana. Asimismo, existía una conciencia de que lo que se estaba formulando constituía un paso de gran importancia para el sistema de museos de nuestro país.

¹⁰¹ Diario Oficial de la Federación, 18 de octubre de 1994. Bajo el rubro de Secretaría de Educación Pública. <http://www.dof.gob.mx/> Consultado el 4 de diciembre de 2013.

2.2. Museo Nacional de Arte (1982-1997)

Durante muchas décadas, la comunidad intelectual de México abogó por un espacio cultural en donde se articulara el devenir característico que ha constituido la historia artística de nuestro país. Aunque la idea de una “galería nacional” y su consecuente intención exhaustiva resultaba cercana a una concepción del siglo pasado, en el caso de México se había vuelto imprescindible hacer justicia al proceso histórico del arte nacional, mediante la creación de un recinto específico¹⁰². Los únicos museos dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes construidos *ex profeso* en el Distrito Federal son el Museo de Arte Moderno, fundado en 1964¹⁰³ y el Museo Mural Diego Rivera, de 1988¹⁰⁴, por lo que al menos en lo concerniente al inmueble, la demanda no fue cumplida. Con lo que me refiero a que fue preciso recurrir a un inmueble adaptado para las funciones museísticas.

En el Programa de la Dirección de Artes Plásticas de 1978, durante la gestión del presidente José López Portillo, se incluyó el Proyecto Museo Nacional de las Artes Plásticas – luego sería denominado Museo Nacional de Pintura y finalmente llamado Museo Nacional de Arte – para el cual se consideró la necesidad de una etapa de investigación previa al inicio del proyecto y que arrancararía desde mayo de 1977¹⁰⁵. Desde entonces se planteaba la necesidad de utilizar un modelo museológico novedoso y que distinguiera el proyecto de los demás recintos museísticos del Instituto Nacional de Bellas Artes, incluso se presentó un documento que lo establecía no como un museo tradicional, sino como un sistema extramuros que evitara la centralización de los bienes culturales y que se extendiera en parte del territorio nacional, aunque tuviera una sede central en la ciudad de México (LÁMINA 10).

¹⁰² *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*. México, D.F., INBA, Alcatel Indetel, 1994. Pág. 17.

¹⁰³ No considero aquí al Museo Tamayo Arte Contemporáneo debido a que su constitución fue únicamente en colaboración con el Instituto.

¹⁰⁴ El Museo Mural Diego Rivera se erigió para albergar el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), luego de que los terremotos de septiembre de 1985 dañaran de manera irreparable su sede original, el Hotel del Prado.

¹⁰⁵ La información que se cita sobre la planeación del Museo Nacional de Artes Plásticas de 1977 a 1981 está documentada en el expediente titulado “Museo Nacional de Artes Plásticas”, ubicado en las oficinas del Museo del Palacio de Bellas Artes, y que incluye, por alguna equivocación, a los proyectos tanto de 1947 como de 1982.

La periodista Merry MacMasters relata que “varios fueron los lugares propuestos para albergar el museo nacional, entre ellos, el edificio de la hoy Secretaría de Salud”, obra de Carlos Obregón Santacilia inaugurada por Emilio Portes Gil en noviembre de 1929.

MacMasters continúa: “un decreto presidencial del 14 de julio de 1981, determinó que se alojara en el antiguo Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas”¹⁰⁶ (LÁMINAS 11, 12 y 13). Es decir, que la búsqueda de un espacio adecuado para albergar al museo tomó alrededor de tres años, desde la emisión del Programa de la Dirección de Artes Plásticas de 1978 hasta la mencionada publicación en el Diario Oficial de la Federación.

El 12 de octubre de 1981 se llevó a cabo la Primera Reunión del Consejo de Fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas¹⁰⁷, mismo que estaba conformado por la crítica de arte Raquel Tibol, los escritores Sergio Pitol y Carlos Monsiváis; el entonces Director de Artes Plásticas, Mariano López Castro; Juan José Bremer, quien fuera Director del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1977 a 1981; y Jorge Alberto Manrique, quien posteriormente sería nombrado Director Fundador del museo, aunque entonces aún no se había establecido (LÁMINA 14). A continuación se transcribe de manera íntegra el documento que se cita:

[Imagen institucional INBA/SEP]

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECCIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

EUGENIA NUM. 51

MEXICO 18. D.F.

SÍNTESIS DE LA PRIMERA REUNIÓN DEL CONSEJO DE FUNDACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS (12 DE OCTUBRE DE 1981)

El maestro Mariano Flores Castro, director de Artes Plásticas del I. N. B. A., hizo una breve exposición del proyecto del Museo Nacional de las Artes Plásticas a partir del cual hubo las siguientes observaciones:

RAQUEL TIBOL: Propuso un museo nacional que funcione como sistema total, con exposiciones temáticas anuales (verbigracia [sic] el paisaje, el retrato, los orígenes de la fotografía en México). Sugirió que en una sala grande podría instalarse la exposición permanente de resumen del arte mexicano y las demás áreas deberían destinarse a exhibiciones temporales (al respecto comentó que el Museo Carrillo Gil era muerto como tal cuando solamente funcionaba como museo) se opuso a que hubiera límite de fecha en la exposición permanente del arte mexicano, quiere que se vaya a lo muy remoto y a lo muy presente.

¹⁰⁶ MacMasters, M. (24 de Junio de 2002) *Con una exposición del pintor novohispano José Juárez el Munal celebra su 20 aniversario*, La Jornada.

<http://www.jornada.unam.mx/2002/06/24/11an1cul.php?origen=cultura.html>. Consultada el 25 de noviembre de 2013.

¹⁰⁷ *Op. Cit.*

Hizo las siguientes sugerencias:

- La creación de una cartoteca [sic] bien organizada
- Que se nombre ya un director para el Museo
- Hay que instalar muy bien la escultura
- Debe recuperarse el acervo de la Secretaría de Hacienda
- Debe hacerse un catálogo razonado del I. N. B. A. para que se publique y se distribuya. (Agregó que el libro de arte ya no funciona y que hay que acabar con los “folletitos”)

SERGIO PITOL: Opinó: “estamos inmaduros todavía para presentar una idea museográfica tal como la propone Raquel Tibol”. Está preocupado por el tiempo que toma la organización. Propuso la siguiente exposición:

“los Años Treintas”

JORGE ALBERTO MANRIQUE: Estuvo de acuerdo en principio con lo propuesto por Raquel Tibol, sobre todo en lo que se refiere a que una muestra dure un año o año y medio. Pero sugiere que los acervos ya existentes se presenten de una manera histórica. Consideró que un Museo Nacional debe dar una idea general de lo que es la obra plástica de México. Sugirió también que sí debe haber en el museo un acervo en permanente exposición y que se debe definir en primer término el papel del Museo Nacional respecto al Museo de arte Moderno y con los Museos de provincia ya que se traslapa con estos [sic].

También estuvo de acuerdo con la idea de la museografía temática (aunque el Museo no tendría acervo de arte prehispánico). Consideró que las adquisiciones formarían parte desde luego del acervo permanente del Museo y que no debe fijarse una fecha límite ni deslindarse al Museo Nacional del Museo de Arte Moderno.

Agregó que no debe haber un corte radical entre ambos museos, propuso el regreso de la exposición “Retrato de México” (verlo con Elena Urrutia) Agregó que se debe hacer una investigación muy amplia y suficiente para la curación [sic] de las exposiciones y que se debe definir qué muestras temáticas se presentarían de inmediato. Sugirió pedir a los coleccionistas obras que se queden en el museo por tiempo suficiente.

Y por último propuso el siguiente tema para exposición:

El dibujo, la escenografía, Colección de Leopoldo Méndez.

Carlos Monsiváis: Se encontró de acuerdo con Raquel Tibol en relación al resumen del arte mexicano en una sala permanente.

Lic. Juan José Bremer: Afirmó que con el Museo Nacional de las Artes Plásticas se abre una posibilidad que no se tuvo en el Museo de Bellas Artes, la idea de un museo que albergue y combine los dos tipos de exposiciones: la permanente y las temporales. Se encontró de acuerdo con las proposiciones de Raquel Tibol. Propuso que la Casa de Diego Rivera quede como Centro de Documentación y pidió se elaboren los estatutos o reglamento del Museo Nacional de las Artes Plásticas y del Consejo de Fundación. Por último consideró que en la próxima reunión del lunes 26 del presente se realice la elección del Director.

ORDEN DEL DÍA PARA LA SEGUNDA REUNIÓN DEL CONSEJO DE FUNDACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS (26 de octubre de 1981)

- 1.- Anteproyecto que establece las relaciones entre el Museo de Arte Moderno, los museos de provincia y al Museo Nacional de las Artes Plásticas.
- 2.- Reglamento del Museo Nacional de las Artes Plásticas (incluyendo lo jurídico).
- 3.- Sugerencias de obras y colecciones para adquisición.
- 4.- Exposiciones temporales y permanentes que se presentarán para la inauguración del Museo Nacional de las Artes Plásticas.

Al respecto de dicha reunión, para este trabajo conviene resaltar cinco puntos:

1. La propuesta de exposiciones temporales de alrededor de un año de duración. Lo cual sería retomado en el MUNAL 2000, como veremos en el siguiente capítulo.
2. La ingenuidad de pensar museográficamente en la exhibición de un resumen de la obra plástica de México en una sola sala del Palacio de Comunicaciones.
3. La pertinencia de reunir exposiciones permanente y temporales bajo un mismo techo y contrastarlo con la imposibilidad de llevar a cabo dicho modelo en el Museo Nacional de Artes Plásticas (1947-1958). Sorprende la consideración de que México aún tenía una “inmadurez museográfica” como para cumplir con esta propuesta.
4. La disputa sobre la inclusión de arte prehispánico, que terminó por integrarse al discurso de 1982 y posteriormente fue retirado.
5. La necesidad de definición de vocación con respecto a otros museos existentes, en aras de evitar confrontaciones y traslapes, lo cual era ineludible, ya que la intención era reunir una visión panorámica del quehacer artístico mexicano.

Cabe destacar la ausencia de Helen Escobedo en la minuta, quien en su calidad de artista y profesionista de museos, y debido su destacada labor en el Museo de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México (1961-1978), aportó su experiencia y la de su equipo de trabajo en la configuración del Museo Nacional de Arte, siendo nombrada su directora técnica fundadora. Asimismo, es notable la omisión de convocar a museólogos y/o trabajadores de museos de la talla de Fernando Gamboa o Felipe Lacouture que mucho podrían haber aportado al proyecto.

El nuevo museo fue profusamente anunciado apenas desde 1981, lo cual fue poco tiempo, comprensible si tomamos en cuenta que Jorge Alberto Manrique y Helen Escobedo, junto con todo su equipo, debieron concluir el proyecto en seis meses¹⁰⁸ para coincidir con la gestión de López Portillo. En este sentido, fueron muchas las reuniones en las que se discutió la importancia del proyecto y las características que debía tener; la propuesta museológica estaba a la vanguardia, se habían estudiado los antecedentes del Palacio de Bellas Artes y se analizaron las ventajas y desventajas de los distintos guiones curatoriales y de las diferentes estrategias de comunicación, tal y como lo explica Jorge Alberto Manrique en la presentación del primer folleto editado por el museo (LÁMINA 15).

El Museo Nacional de Arte trata de encontrar fórmulas más elásticas. Se parte de la idea de un museo vivo, y de un museo didáctico. Pero se entiende que, especialmente en un museo de arte, la condición didáctica reside eminentemente en las piezas que exhibe. Las cualidades de las obras, su capacidad evocadora y su posibilidad enriquecedora del visitante son la verdadera manera que el museo tiene de enseñar. Todo lo que pueda entorpecer la mejor relación entre espectador y obra debe desecharse; todo lo que favorezca esa relación debe promoverse. Se pretende, pues, tener un visitante-partícipe, no un visitante pasivo ni uno neutro, sino aquél que –cualquiera que sea su nivel de educación, ya sea alguien acostumbrado a frecuentar museos o alguien que por primera vez penetra en uno de ellos– tiene sus propios intereses, su propia iniciativa y su propia sensibilidad. Se trata de darle los elementos para que aproveche su iniciativa y resulte más beneficiado de su contemplación de las obras. Ciertamente el museo debe tener –y el Museo Nacional lo tiene– su propio concepto del discurso histórico artístico. Lo hace explícito en diversas formas, a partir de la propia disposición de las salas y de la museografía de cada una de ellas; pero no pretende que sea más que una proposición.¹⁰⁹

Finalmente, el 14 de julio de 1982 se publicó el acuerdo de organización del Museo Nacional de Arte en el Diario Oficial de la Federación¹¹⁰. El nuevo museo, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes se ubicaría en el espacio que durante años había

¹⁰⁸ Ver: Garduño, Ana. “El MUNAL y su colección de arte. Antecedentes, vigencias y realidades”, en *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*, Munal-INBA, 2012. Págs. 16-23.

¹⁰⁹ *Ibid.* Pág. 11-12.

¹¹⁰ Diario Oficial de la Federación, *Acuerdo por el que se organiza el Museo Nacional de Arte, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*. Viernes 18 de junio de 1982, pág. 102.
<http://www.dof.gob.mx/> Fecha de consulta: 7 de febrero de 2014.

albergado al Archivo General de la Nación, mismo que acababa de ser trasladado a la antigua cárcel de Lecumberri en 1981¹¹¹. El Antiguo Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, diseñado por el arquitecto italiano Silvio Contri y concluido en 1911¹¹², también era utilizado por Telégrafos de México, de tal forma que el nuevo museo ocupaba parcialmente tres niveles del edificio, y compartía el espacio con una peluquería, una guardería del ISSSTE, un restaurante y un centro de Alcohólicos Anónimos, además de las oficinas de Telecomm¹¹³.

El Museo Nacional de Arte de 1982 (LÁMINA 16) constituyó la primera oportunidad real de satisfacer la demanda que hemos mencionado aunque, una vez más, en un edificio adaptado para cumplir la función de recinto museal. En palabras del entonces Secretario de Educación Pública, Fernando Solana, el Museo Nacional de Arte pretendía “ofrecer una especie de introducción que, mediante el disfrute de las obras y una adecuada disposición, [y que] permita conocer y entender la evolución histórica y las creaciones y expresiones artísticas del mexicano de todos los tiempos. Gracias a esta visión general, el visitante podrá apreciar, en un marco más claro, las obras de los museos especializados”¹¹⁴.

La conformación de un acervo que respondiera adecuadamente a esta demanda exigió la orquestación de una minuciosa selección, para lo cual fue necesario tomar piezas de museos existentes que dependieran del INBA.

En octubre de 1982 el Museo Nacional de Arte abrió sus puertas con un acervo de 1124 obras procedentes de los museos del Palacio de Bellas Artes (una), San Carlos (163), Pinacoteca Virreinal de San Diego (34), Arte Moderno (109), Carrillo Gil (13), de la Dirección de Promoción Nacional (54), Oficina de Registro de Obras (449), de la Casa Leona Vicario (seis) y de la Escuela de Diseño y Artesanías (295), dependencias todas ellas del Instituto Nacional de Bellas Artes.¹¹⁵

¹¹¹ Fong, Gabriela y León de la Barra, Carmen. En: Varios autores. *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 33.

¹¹² La historia del predio y del edificio se detalla con gran cuidado en: *Museo Nacional de Arte*, México, D.F., CONACULTA-INBA, 2003.

¹¹³ *Op. Cit.* Pág. 34.

¹¹⁴ *Museo Nacional de Arte*. México, D.F., Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982. Pág. 5.

¹¹⁵ Áurea Ruiz de Gurza, “Introducción”. En: Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 1. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 1999. Pág. 23.

El guión museográfico de las salas permanentes del Museo Nacional de Arte en el momento de su fundación era el siguiente¹¹⁶, de acuerdo con los planos de la LÁMINA 17:

SEGUNDO PISO

1. Historia del Palacio de Comunicaciones
2. Arte prehispánico
3. Arte prehispánico
4. Arte novohispano
5. Arte novohispano
6. Arte novohispano
7. La academia
8. Artistas viajeros
9. Estampa
10. Pintura religiosa del siglo XIX
11. Pintura de historia
12. Grabado del siglo XIX
13. Costumbrismo / Retrato /Arte no académico
14. Escultura del siglo XIX
15. Grabado del siglo XX

PRIMER PISO

16. Velasco y sus contemporáneos
17. Pintura sentimental y literaria
18. Simbolismo
19. Escuela al aire libre
20. Escuela mexicana
21. Arte popular
22. Exposiciones temporales

Si bien la postura curatorial que regía en la exposición permanente del Museo Nacional de Arte en 1982 presentaba una visión fragmentaria del arte mexicano, seguía en buena medida la historiografía del arte en su sentido más ortodoxo; aunque también es cierto que núcleos temáticos como el llamado “Pintura sentimental y literaria”, diseñado para incluir a artistas como Manuel Ocaranza y Luis Monroy, podrían considerarse simplistas bajo criterios de 2014-2015, ya que la significación de la obra del período ha sido más estudiada y su complejidad ha presentado mayores retos a los especialistas.

¹¹⁶ *Op. Cit.* Págs. 17-21.

Es interesante encontrar las afinidades entre los planteamientos curatoriales de 1934, de 1947 y de 1982. Uno de ellos es la inclusión de obra prehispánica, discusión latente desde la concepción del Museo Nacional de Arte; el propósito de este núcleo era resaltar el carácter estético de las piezas arqueológicas. En este sentido, el guión curatorial hacía referencias a elementos como la “expresividad gestual de la escultura Totonaca”, “la espiritual geometría de las estelas teotihuacanas o la hierática fineza del Altar Maya y el realismo sincrético del Caracol del Templo Mayor Mexica”, y las influencias que estas piezas han tenido en el desarrollo del arte mexicano. En tanto a la presentación de estas piezas, el museo funcionaba como “depósito del Instituto Nacional de Antropología e Historia”.¹¹⁷

Asimismo, la estampa mexicana fue un núcleo temático obligado en los museos del Palacio de Bellas Artes, tanto en 1934 como en 1947, y ha sido reconocida por el Estado debido a las consignas vasconcelistas de un arte público, de gran difusión y fácil acceso. En el Museo Nacional de Arte de 1982 se dedicaba una sala a la estampa decimonónica “de la litografía al grabado de madera de pie” y una más sobre grabado del siglo XX.

Otro criterio interesante es la inclusión del arte popular, mismo que superó sus propiedades utilitarias desde 1934, y como en 1947, fue revalorado y elevado al carácter de pieza de museo. Sin embargo, cabe agregar que la propuesta curatorial se construyó a partir de una colección preexistente –la misma que se había presentado en los museos previos y que llevaba años en bodegas– con algunas piezas tomadas de otros museos y apenas complementada con obra en comodato. La falta de un programa de adquisiciones adecuado, así como la presión de otros museos de recuperar las pinturas y esculturas que les habían sido retiradas para inaugurar con gran gala, sumieron al museo en una crisis prematura (entre 1984 y 1986) y al estancamiento de su discurso museológico. De ahí la importancia que debemos enfatizar de que un museo debe contar con una colección permanente propia, y minimizar, al menos en ese caso, la recurrencia a comodatos o préstamos privados o públicos.

Como resultado, en pocos años, el museo debió enfrentar un acervo desbalanceado. Hubo de pensarse entonces en su reorganización para permitir a la institución replantearse el cometido de propiciar una visión global de continuidades y rupturas del arte mexicano. Durante los años de 1986 y 1989 se reconstruyó el guión museográfico, esta vez a partir de un discurso fincado no tanto en las piezas sino en el proceso histórico que entrañan, procurando

¹¹⁷ El proyecto MUNAL 2000 no consideraría arte prehispánico en su acervo ni en su exposición permanente.

patentizar visualmente los distintos proyectos de Nación desde el siglo XVI hasta mediados de nuestra centuria¹¹⁸.

La reorganización mencionada al inicio de la cita anterior fue llevada a cabo entre 1990 y 1993, fue apoyada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y por el Patronato del Museo Nacional de Arte, así como por numerosas donaciones por parte de coleccionistas particulares, que ayudaron a sobrellevar la crisis al tiempo de construir un acervo propio que permitiera replantear el discurso curatorial; lo anterior obligó al museo a limitar su vocación “definiéndose como una institución que *colecciona, conserva, comunica, exhibe y difunde el arte mexicano desde el siglo XVI hasta la década de los cincuenta* [del siglo XX], *con énfasis en el período comprendido a partir de la fundación de la academia de San Carlos hasta la culminación de la Escuela Mexicana de pintura*”¹¹⁹.

En cuanto al inmueble, la Memoria MUNAL 2000 documenta que en 1990 se iniciaron las primeras negociaciones dirigidas a la cesión de espacios para uso del museo. Las gestiones realizadas por las autoridades del ISSSTE facilitaron la reubicación de la guardería y la donación de 2000 m² para uso del museo en el tercer piso. Un restaurante, la peluquería y las instalaciones de Alcohólicos Anónimos fueron retirados del inmueble como resultado de otras negociaciones. Telecomm cedió, por su parte, 382m² que permitieron abrir una sala nueva y ampliar otra que ya existía.

Aprovechando los nuevos espacios se replantearon las estrategias museológicas, se modificó la exposición permanente y, a partir de entonces, el museo se apoyó en su patronato para establecer un programa de adquisiciones y relaciones muy cercanas con los más destacados coleccionistas mexicanos, que algunas veces realizaban donaciones de gran importancia¹²⁰. Graciela de la Torre escribe en 1994:

Por ello, hoy día el Museo Nacional de Arte ha comprometido su esfuerzo más allá de la instalación de 26 salas de exhibición y la puesta en marcha de exposiciones temporales, insertándose dentro de las inquietudes que, internacionalmente, vienen caracterizando a los museos de este fin de siglo. Como museo

¹¹⁸ Presentación de Graciela de la Torre, en *Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*. México, D.F., INBA, Alcatel Indetel, 1994. Pág. 17.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ En la Biblioteca del Museo Nacional de Arte pueden consultarse las publicaciones dedicadas a los programas de donaciones y adquisiciones, así como las *Memorias*, que en sección especial detallan las piezas que se integraron al acervo del museo. Ejemplo de lo anterior es la publicación: *Recientes adquisiciones / Museo Nacional de Arte*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1991.

contemporáneo, el nuestro subraya las posibilidades de la exposición como instrumento de comunicación y concibe al objeto como emisor de múltiples mensajes; el museo se obliga a propiciar mecanismos para que los diferentes públicos se apropien de los códigos y puedan interactuar intelectual, sensorial y perceptualmente con el objeto museal.¹²¹

En 1994 se llevó a cabo la segunda etapa de negociación para la cesión de los espacios, detonada en gran parte por las dificultades de seguridad, filtraciones y conservación a los que se enfrentaban todas las instancias que compartían el edificio. Debido a lo anterior, las autoridades de Telégrafos de México acordaron destinar el inmueble para uso exclusivo del museo, a excepción de la Sala Principal, en el ala oriente de la planta baja.

El 30 de noviembre de 1994 el Secretario de Comunicaciones y Transportes firma un convenio con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. En éste se aprobaba que “Telecomm y el INBA instrumentarán un programa para restaurar y adaptar las áreas destinadas a la Administración Central Telegráfica, instalar un Museo de Sitio de las Comunicaciones y ampliar las áreas destinadas para el Museo Nacional de Arte, en el palacio de Comunicaciones mediante la reubicación de oficinas para el servicio telegráfico“. Así surgió la posibilidad de que el palacio de Comunicaciones fuese destinado íntegramente al Museo.¹²²

El museo se encontraba una vez más con la oportunidad de renovarse y replantearse, pero en esta ocasión las posibilidades se hacían infinitas. Algunas de las consideraciones museológicas que habían quedado en el tintero de aquella reunión de 1981, y que Jorge Alberto Manrique desarrolló en su texto del primer folleto del museo, serían retomadas y se tendrían en consideración las fallas y aciertos de las experiencias anteriores.

Finalmente, el museo podría contar con bodegas y oficinas adecuadas, así como con galerías que cumplieran con las condiciones ambientales óptimas para la exhibición de obras de arte de diferentes técnicas y épocas.

El apoyo indiscutible del Patronato del Museo y la voluntad política se alineaban para llevar a cabo uno de los más interesantes proyectos museológicos de la historia cultural mexicana.

¹²¹ *Op. Cit.* Pág. 18.

¹²² El Museo del Telégrafo abriría sus puertas el 22 de noviembre del 2006. Fong, Gabriela y León de la Barra, Carmen. En: Varios autores. *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 35.

3. El proyecto MUNAL 2000

*A finished museum is a dead museum,
and a dead museum is a useless museum*
George Brown Goode (1895)

*It is no longer enough that a picture hangs in a museum;
what matters is **how** it hangs and **what** it has to say*
Göran Schildt

Estudiar al MUNAL 2000 desde su punto de partida, es decir, desde su concepción, con el fin de descubrir las razones fundamentales por las cuales es preciso recordarlo, estudiarlo y valorarlo, exige ubicarlo en un contexto museológico global. Resulta ingenuo pensar que los proyectos museológicos puedan surgir de manera fácil y espontánea. Cualquier disciplina –incluyendo la museología– se construye a partir de diferentes estudios y tratados, así como de las necesidades, políticas y prácticas que se han llevado a cabo en otras épocas y latitudes. En este sentido, es imprescindible que el quehacer museológico se entienda como un fenómeno global, aunque su aplicación tenga –ineludiblemente– matices contextuales.

Ante la dificultad de delinear el concepto de cambio o modificación, cuando se tienen tantas partes involucradas y con intereses distintos, el *International Council of Museums* (Consejo Internacional de Museos/ICOM) ha sugerido una definición¹²³ que pretende permear todos estos intereses y aproximaciones de una manera plural e incluyente. Empero, todas las definiciones que pueden encontrarse en estudios museológicos parten de una visión contextual, y es el tiempo, espacio, grupo social y movimiento ideológico lo que finalmente enuncia las palabras de la definición de museo. Hablar, por ejemplo, desde el romanticismo más melifluido (*el lugar donde residen las musas*), hasta la crítica más mordaz (*el mausoleo británico*), resulta siempre autorreferencial; el museo es producto del contexto humano. Si el hombre le exalta o le ataca, se tratará siempre de una autocrítica, y cuando una sociedad siente que su(s) museo(s) no la representa o no cumple(n) con sus funciones de manera adecuada, entonces el (los) museo(s) debe(n) ponerse en transición.

¹²³ “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.” <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> Consultado el 7 de agosto de 2013.

La transformación de los museos desde la fundación del que se considera el primero de carácter público –el Louvre– ha respondido por un lado a la adecuación de nuevas estrategias comunicativas, al devenir propio de la historia y a la ineludible modificación de la sociedad, entre otros factores. El museo, antes un lugar de contemplación y aprendizaje pasivo, fue convirtiéndose poco a poco en un dispositivo social que se construye en la medida en la que sus visitantes se apropian de él y de las colecciones que exhibe. Como la paradoja del árbol que cae en medio del bosque y nos preguntamos si hace ruido aunque nadie lo escuche, el espacio museográfico sólo adquiere sentido con relación al público.

El arte y, en relación estricta con él, el concepto de museo, forman parte de la historia del hombre al igual que la ciencia y la filosofía. En este sentido debemos atender la premisa de que el pensamiento humano evoluciona y cambia de acuerdo al constante progreso de su ambiente y su naturaleza y por lo tanto la ciencia, la filosofía y el arte (aunado a la idea de museo) también evolucionan y se modifican. Como la filosofía, el arte es el estudio que el hombre hace de sí mismo y de su desarrollo cultural, sean cuales sean las características contextuales del medio que fundamentaron o contribuyeron a crear. En el prefacio de *The Museum in Transition. A philosophical perspective*¹²⁴, Hilde Hein hace varias anotaciones que es pertinente rescatar. Es de especial interés abordar el tema del museo desde el punto de vista filosófico, ya que permite analizar la metamorfosis de la alteridad en su estudio, es decir, a los cambios en la mirada de las partes que conforman el museo: desde los teóricos, cuya aproximación supuestamente es externa, hasta los visitantes eventuales, pasando por los propios artistas y los trabajadores del museo, entre muchas otras entidades en el medio (visitantes asiduos, trabajadores sociales, la institución pública, etc.).

Por lo pronto ni la ciencia ni la filosofía ocuparán nuestra atención, nuestro motivo es el arte y por fortuna, la insustituible posibilidad de entrar en contacto con él a través de las instituciones museísticas. Si bien deben existir cambios fundamentales que afecten a los museos y a la manera en la que éstos cumplen su función de exhibir, la finalidad del museo no debe girar alrededor del objeto, sino alrededor de la experiencia del visitante, tanto más rica cuanto el museo elabore nuevas herramientas de exhibición.

¹²⁴ Hilde S. Hein. *The museum in transition: a philosophical perspective*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2000. p.p. VII-XIV, 1-16.

Es por lo anterior que es indispensable estudiar el Proyecto MUNAL 2000, para fundamentar su importancia y la que podría haber sido su trascendencia, sin dejar de pensar que es necesario abordar e identificar los diferentes tipos de museos –en su papel de emisores de mensajes– y las categorías expositivas –siendo éstas su lenguaje principal.

En este capítulo se harán referencias constantes al papel de las exposiciones en el quehacer museístico, particularmente con relación a la fundamentación, el inicio y el desarrollo del proyecto MUNAL 2000. De una manera breve pero concordante con el interés general de este trabajo por abordar al MUNAL 2000 en su contexto, en su aplicación y en sus consecuencias, es preciso analizar algunos aspectos de la trascendencia, ventajas y significado evolucionista que conllevan las modificaciones que han experimentado la idea de "Exposición" y el concepto de "Museo", fundamentalmente en nuestro tiempo, lo cual será de gran utilidad para sustentar el análisis en cuestión.

En 1997, una vez que se consolidó la cesión del total de los espacios del Antiguo Palacio de Comunicaciones por parte de Telecomm, comenzó el proyecto de remodelación y reactivación museológica del Museo Nacional de Arte, tal vez el más importante que haya sido gestionado a finales del siglo XX desde una dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En los primeros capítulos de este trabajo se presentó un breve recuento histórico que fundamenta la demanda nacional por construir una institución museística que ofreciera un panorama general del arte de nuestro país y la limitada voluntad del Estado mexicano para hacerlo una realidad. Congruente con la historia museológica referida, y en palabras del entonces presidente de CONACULTA, Rafael Tovar y de Teresa, el objetivo general del MUNAL 2000 fue "mostrar [una] visión comprensiva del arte nacional desde el siglo XVI hasta los años cincuenta del siglo XX". Se pedía "... mejorar, y llevar a sus últimas consecuencias, las condiciones institucionales y físicas para coleccionar, conservar, estudiar, exhibir, interpretar y comunicar, con excelencia, su perspectiva global del arte mexicano"¹²⁵.

El Museo Nacional de Arte ha tenido varias etapas en su concepción museológica. En el capítulo 2 hablamos del proyecto original y del planeamiento de sus primeros directores, Jorge Alberto Manrique y Helen Escobedo, cuya gestión fue relativamente corta pero

¹²⁵ Govela, Alfonso. En: Varios autores. *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 42.

contundente si tomamos en cuenta las limitaciones del espacio y la idea original de visitante-partícipe, que retomaba la propuesta de la Nueva Museología británica de la década de 1980. Manrique y Escobedo decidieron mantener lo estipulado en la Primera Reunión del Consejo de Fundación del Museo Nacional de Pintura: “un Museo Nacional debe dar una idea general de lo que es la obra plástica de México” y “la idea de un museo que albergue y combine los dos tipos de exposiciones: la permanente y las temporales”¹²⁶.

Debe referirse que en 1986 se dibujó un nuevo guión que, aunque no fue documentado bibliográficamente, “respondía sobre todo a motivaciones académicas, agrupando cronológicamente los proyectos de nación [...] su discurso era hermético y ambicioso”¹²⁷.

La administración de Graciela de la Torre –de 1989 a 2004– marcó una coyuntura, no solamente por su esfuerzo para lograr la sistemática cesión de los espacios del edificio, que permitió la consolidación del proyecto museológico en cuestión, sino también porque su gestión depuró el acervo constitutivo y le dio al museo una vocación congruente con su colección y con la asignatura pendiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de dotar a los mexicanos de un museo cúpula del arte nacional.

Debido a la iniciativa y la visión de Graciela de la Torre, así como a la respuesta positiva tanto del Patronato del museo como de los titulares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Proyecto MUNAL 2000 estuvo conformado por seis sub-proyectos ejecutivos¹²⁸:

- a) *El proyecto arquitectónico*
- b) *El proyecto de ingenierías*
- c) *El proyecto de diseño gráfico e industrial*
- d) *El proyecto financiero*
- e) *El proyecto museográfico*

¹²⁶ La información que se cita sobre la planeación del Museo Nacional de Artes Plásticas de 1978 a 1981 está documentada en el expediente titulado “Museo Nacional de Artes Plásticas”, ubicado en las oficinas del Museo del Palacio de Bellas Artes, y que incluye los proyectos de 1947 y de 1982.

¹²⁷ Soler Frost, Jaime (ed.). *Museo Nacional de Arte*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003. Pág. 178. El apartado del libro al que pertenece esta cita textual es el titulado “El MUNAL”, y no se especifica el nombre del autor.

¹²⁸ Gabriela Fong y Carmen León de la Barra “Desarrollo del Plan Maestro MUNAL 2000”. En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Págs. 35-38.

f) El proyecto museológico y de interpretación

De estos sub-proyectos, los cinco primeros serán sólo mencionados brevemente a continuación y el restante, que sirve de base a esta tesis, será tratado con detalle más adelante en este mismo capítulo.

a) El proyecto arquitectónico tenía como finalidad recuperar y adaptar los espacios del edificio, a fin de que cumpliera con los planteamientos que exigía un estudio previo de las funciones del museo. Se realizó un dictamen con apoyo de la Dirección de Arquitectura del INBA, que permitió llevar a cabo una evaluación de la seguridad estructural del inmueble y tomar las decisiones adecuadas con respecto a su requerida modificación. Para el proyecto arquitectónico fue necesario no solamente un estudio minucioso de los espacios requeridos, sino también una propuesta de zonificación que permitiera separar las áreas públicas de las restringidas, y éstas últimas clasificarlas en aquéllas con colecciones o sin ellas. En este sentido, se estableció la necesidad de una zona de oficinas. Tres bodegas (una de pintura, otra de escultura, dibujo y grabado y una última de tránsito). Una biblioteca, un comedor para trabajadores, el taller de museografía, un lugar para resguardar archivo documental, etc. Asimismo, se eliminaron construcciones que se habían añadido al edificio y que generaban una carga excesiva, tal como el *mezzanine* del segundo piso y algunos tapancos y muros divisorios.

b) El proyecto de ingenierías fue uno de los más ambiciosos en cuanto a intervención y modificación de la estructura misma del edificio. Consistió fundamentalmente en dotar al inmueble de nuevos sistemas de instalación hidráulica y eléctrica, exigiendo el establecimiento de tableros eléctricos modernos, lo cual permitió la inclusión indispensable de dos redes independientes de aire acondicionado, a fin de que tanto las bodegas como las salas de exhibición contaran con condiciones ambientales adecuadas para el resguardo y exhibición de obra de arte, dependiendo, por supuesto, del tipo de colecciones que tuviese cada uno de los espacios. Contar con mecanismos para el control ambiental de humedad y temperatura resultaba fundamental para que el museo cumpliera sus funciones de conservación. Esto también permitió la construcción de sanitarios suficientes para dotar al público de mayores facilidades. Se instaló un sistema contra incendio, otro de control y monitoreo, se restauró el elevador que existía, y

se incluyeron un elevador nuevo y un montacargas con capacidad para 2000 kilogramos, cuyo acceso comunica con la parte posterior del edificio, por la calle de Donceles, y abarca del sótano al tercer piso (que fue donde se acomodaron el área de oficinas y las bodegas principales).

c) El proyecto de diseño gráfico e industrial renovó la imagen institucional del museo, de tal forma que adquiriera una identidad propia, lo que permitiría construir una estrategia de difusión más efectiva. Aunque desde la iniciación del Museo Nacional de Arte se le llamó “MUNAL” por sugerencia de Helen Escobedo¹²⁹, dentro del Proyecto que nos ocupa se decidió autorizar la contracción del nombre del museo, ya que resultaba sencillo de recordar y emulaba a algunos grandes museos, sobre todo de Estados Unidos de Norteamérica, como el MoMA (Museum of Modern Art) y el Met (Metropolitan Museum); el Museo Nacional de Arte sería también llamado MUNAL y tendría una imagen gráfica característica (LÁMINA 18), sin abandonar su nombre completo. Además del logotipo y los lineamientos de su uso, se diseñaron los modelos de cedulario para el recorrido permanente, la señalización general del edificio, el mobiliario, la cafetería y la tienda. Esta congruencia de diseño se mantuvo también en elementos como las invitaciones, las publicaciones, las banderolas que suelen colocarse en la fachada del inmueble, la papelería oficial, los formatos de gestión, etc.

d) El proyecto financiero, del que puede decirse que dependía todo lo demás, fue gestionado por el Patronato del Museo Nacional de Arte A. C. a cargo del empresario Roberto Hernández. El excelente manejo de este instrumento monetario incluyó fundamentalmente una importante campaña de recaudación de fondos, y la negociación de un apoyo muy importante de las cúpulas institucionales –el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes–, así como en tramitar una aportación considerable por parte de Telecomunicaciones de México¹³⁰.

¹²⁹ Cita de Jorge Alberto Manrique en: Garduño, Ana. “El MUNAL y su colección de arte. Antecedentes, vigencias y realidades”. *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*, Munal-INBA, 2012. Pág. 19.

¹³⁰ El costo total del proyecto ascendió a 141 millones de pesos, 53% de CONACULTA-INBA, 42% del Patronato y 5% de Telecom. En: Varios autores. Memoria MUNAL 2000. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Págs 114-121.

Resulta imperativo detenerse aquí a resaltar la profunda importancia de la sociedad civil en la construcción de este tipo de proyectos, sobre todo en el sistema de museos públicos de México, donde es muy común que los recursos sean insuficientes e incluso frecuentemente mal administrados. Que un museo de carácter público cuente con un patronato dispuesto y comprometido representa una gran ventaja. Sin embargo, debe remarcarse que los funcionarios adscritos a ese espacio deben tener interés e inteligencia para negociar y trabajar de manera conjunta con sus patronos, sin perder de vista que la finalidad última es la institución y los visitantes que se benefician de ella, ya sean cautivos, eventuales o potenciales.

e) El proyecto museográfico integraba la arquitectura de interiores y la museografía, lo cual permitió “unificar los conceptos y criterios proyectuales, desde la distribución y organización de las exposiciones hasta los diseños para la interpretación espacial de los guiones museológicos”¹³¹. Se pretendía modificar los sitios cuya finalidad se dedicaría a la exhibición, procurando utilizar y respetar las características y la importancia artística del inmueble, labor que debe llevarse a cabo al adaptar un edificio histórico para cumplir las funciones de un museo. La distribución de las salas por núcleo temático y la circulación de los visitantes fueron tomadas en cuenta, así como la disposición de las áreas de servicio, para establecer ritmos de lectura de los acervos. Se llevaron a cabo las modificaciones necesarias para el cumplimiento de normas internacionales para la conservación de obras de arte, como la colocación de filtros UV en las ventanas y la colocación de puertas automáticas que mantienen el clima artificial al interior de los salones. Los muros museográficos, los colores, la iluminación y el mobiliario como vitrinas y bases también debían integrarse a la ornamentación propia del palacio de comunicaciones, sin caer en simulaciones y sin competir con los motivos arquitectónicos originales.

La parte correspondiente a la distribución de los espacios por núcleo temático, así como la disposición de las salas que conformaban el recorrido alterno será un elemento propio del proyecto museográfico al que recurriremos brevemente más adelante, en el interés por

¹³¹ Jorge Agostoni “Proyecto museográfico y de adecuación arquitectónica de los espacios de exposición”. En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Págs. 35-38.

ilustrar los recorridos sugeridos y la manera en la que cada espacio cumplía una función discursiva dentro del proyecto museológico.

El siguiente apartado está dedicado al último sub-proyecto ejecutivo, el museológico y de interpretación, mismo que podría llamarse museológico-curatorial, por la naturaleza del trabajo que se llevó a cabo para diseñarlo y ponerlo en marcha. Asimismo, es en este sub-proyecto en el que se incluyeron los programas expositivos del MUNAL 2000.

3.1. Proyecto museológico y de interpretación

La exposición es una herramienta a través de la cual dirigimos un mensaje en un contexto museístico. En este sentido el objeto¹³², que el museo presenta en la sala de exposición, establece el primer nivel de lectura que se ofrece al visitante, de tal forma que lo que constituye una exposición es un conjunto de objetos –cada uno con valores intrínsecos– aglutinados por un discurso que puede ser conceptual, temático, cronológico, histórico, biográfico o de cualquier otro tipo, y apoyados tanto por un montaje museográfico determinado, como por estrategias pedagógicas adecuadas para el público. Entendemos a la exposición museística como el dispositivo principal de comunicación de un museo, por lo que resulta imperativo que su política comunicativa –de la cual se desprenden estrategias fundamentales como las de difusión, educación y los programas de exhibiciones– mantenga una congruencia con la vocación que debe cumplir dentro de la comunidad en la que se inserta.

El destacado historiador del arte Ernst Gombrich, en su ensayo titulado *The Museum: Past, Present and Future* atiende a la trascendencia que han adquirido los proyectos expositivos:

It seems to me natural in this situation that the exhibition holds so much attraction to the public than the museum and that this preference has led the museum as an institution to undergo yet another transformation. To some extent it has become an exhibition centre. The exhibition can avoid or evade the inherent problems to which

¹³² Ver el concepto de objeto *semióforo* en: Pomian, Kryztof, “La colección: entre lo visible y lo invisible”. En: Valentina Torres Septién (coord.), *Producciones de sentido, el uso de las fuentes en la historia cultural*, 1. *El uso de las fuentes en la historia cultural*. Universidad Iberoamericana /Departamento de Historia, México, D.F., 2002.

*the museum is prone. It is by its nature selective and the selection can concentrate on a particular theme, often one which is topical.*¹³³

El ejercicio de selección que conlleva el lenguaje expositivo de los museos implica, como afirma Gombrich, ofrecer una visión parcial sobre el tema de que se trate. Sin embargo cabe agregar que, como cualquier otra forma de comunicación, también supone un trabajo hermenéutico, y exige necesariamente que el visitante tome responsabilidad del mensaje, de tal forma que asuma un papel activo en la propagación de la información. Asimismo, conviene resaltar la actuación de los objetos, los apoyos museográficos, el cedulario y la labor de las áreas de comunicación educativa para respaldar casi cualquier aproximación adicional generada por la inquietud del visitante.

De acuerdo con Aurora León¹³⁴, los elementos constitutivos de un museo son el público, la planificación, el continente y el contenido¹³⁵, cuya articulación necesariamente coadyuva a la generación de propuestas expositivas. Ella afirma: “podemos decir que se trata de una *sociedad* que exige las *funciones* resultantes entre *continente* y *contenido*”¹³⁶. Sin embargo, León no hace referencia directa a los tipos de exposiciones ni a sus funciones, aunque sí identifica a los museos según la disciplina en la que se especializan. Es comprensible si pensamos que cada categoría de museo (de ciencia, de arte, de etnología, arqueológicos, etc.) requiere de características muy particulares en su gestión de exposiciones, en los discursos propuestos y en su finalidad.

Göran Schildt, que dedica su análisis a los museos de arte, hace una referencia más directa al quehacer expositivo cuando afirma: “*Formerly the very atmosphere of the museum, the seclusion from the world, was the important thing. It is no longer enough that a picture*

¹³³ Ernst. H. Gombrich “The Museum: Past, Present and Future”. En: Aagard-Mogensen, Lars (ed.). *The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions*. Problems in Contemporary Philosophy, Vol. 6. Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988. Pág. 93. “Me parece natural en esta situación que la exposición tiene mucho más atractivo para el público que el museo, y que esta preferencia ha llevado al museo como institución a someterse a una nueva transformación. Hasta cierto punto se ha convertido en un centro de exposiciones. La exposición puede evitar o evadir los problemas inherentes a los que el museo es propenso. Es selectiva por naturaleza y la selección se puede concentrar en un tema en particular, a menudo uno que es de actualidad”.

¹³⁴ Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, fallecida en 2000.

¹³⁵ León, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Col. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), 2010. Primera edición: 1988. Págs. 74-75.

¹³⁶ *Ibid.* Pág. 75.

*hangs in a museum; what matters is how it hangs and what it has to say*¹³⁷. A partir de la construcción de un discurso ligado a la obra pero no necesariamente implícito en ella, y que puede modificarse según el contexto en el que se le ubique, es posible definir con más claridad la que podría ser la labor más elemental del museo: comunicar.

En este sentido, el proyecto museológico y de interpretación del MUNAL 2000 definió las líneas curatoriales, tanto de la exposición permanente como de las exposiciones temporales. Para diseñar los recorridos, las lecturas del acervo y la disposición de los objetos, se estudiaron cuidadosamente los guiones curatoriales desarrollados con anterioridad, poniendo especial atención a las propuestas realizadas desde la fundación del museo y a las modificaciones llevadas a cabo en 1986 y en 1989.

Para Michael Belcher, una exposición en el ámbito museográfico es “mostrar con un propósito” (*showing with a purpose*), que implica afectar al espectador de una manera predeterminada, y afirma que “*as medium of communication, the possibilities afforded by exhibitions arte boundless –limited only by imagination, practical skills, physical possibilities and Budget*”.¹³⁸

En su ensayo titulado *The Reticent Object*, el museólogo Peter Vergo analiza las exposiciones desde diferentes puntos de vista, desde preguntarse quién toma la decisión sobre los programas expositivos hasta las cualidades narrativas de las exhibiciones.

In the case of most exhibitions at least, objects are brought together not simply for the sake of their physical manifestation or juxtaposition, but because they are part of a story one is trying to tell. The ‘context’ of the exhibition confers upon a ‘meaning’ beyond any significance they may already possess as cultural artefacts or objects of aesthetic contemplation. Through being incorporated into an exhibition, they become not merely works of art or tokens of a certain culture or society, but elements of a

¹³⁷ Göran Schildt “Idea of Museum”. En: Aagard-Mogensen, Lars (ed.). *The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions*. Problems in Contemporary Philosophy, Vol. 6. Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988. Pág. 93. “Anteriormente, la misma atmósfera del museo, el aislamiento del mundo, era lo importante. Ya no es suficiente que una pintura cuelgue en un museo; lo que importa ahora es **cómo** cuelga y **qué** tiene que decir”.

¹³⁸ Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991. Pág. 37. Traducción de la autora: Como medio de comunicación, las posibilidades que ofrecen las exhibiciones son amplias, limitadas sólo por la imaginación, habilidades prácticas, posibilidades físicas y presupuesto.

*narrative, forming part of a thread of discourse which is itself one element in a more complex web of meanings.*¹³⁹

Vergo también hace referencia a la manera en la que a través de las exposiciones estamos dirigiéndonos a los visitantes, el público, independientemente de lo diverso que pueda ser *“and we also tend to believe that the people who go to exhibitions ‘get something out of them’. Even if we are hard put to define what that ‘something’ is”*.¹⁴⁰

En la Memoria MUNAL 2000, Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo¹⁴¹ afirman que el proyecto tuvo su fundamento en “la observación minuciosa de las necesidades reales del museo; [...] la consideración del desplante arquitectónico y [...] la consulta de una selección bibliográfica relativa a la museología en general, a la comunicación, lingüística y a la teoría del texto”¹⁴².

El lenguaje museográfico permite diferentes niveles de lectura sobre un mismo texto. Los objetos, el cedulario y la propia museografía detentan mensajes que pueden ser decodificados por el espectador de manera libre, y es posible satisfacer tanto a un especialista en el tema como a un neófito o un niño, dependiendo de la habilidad de los investigadores de plasmar una perspectiva general y acercamientos particulares. Los textos en otros medios de divulgación –excepto tal vez el internet– permanecen estáticos y resulta difícil que cada lector elija la profundidad de su acceso. No debemos olvidar que si bien el museo puede ofrecer investigaciones de alta calidad, científicas y actualizadas, su

¹³⁹ Peter Vergo. “The Reticent Object”. En: Vergo, Peter (ed.). *The New Museology*, Londres, Reaktion Books Ltd., 2000. Primera edición: 1989. Pág. 46. “En el caso de la mayoría de las exposiciones, al menos, los objetos se agrupan no sólo con el fin de su manifestación física o yuxtaposición, sino porque son parte de una historia uno está intentando contar. El “contexto” de la exposición confiere un “significado” más allá de cualquier relevancia que ya posean como artefactos culturales u objetos de contemplación estética. A través de su incorporación a la exposición, ya no son meramente obras de arte o indicios de una cierta cultura o la sociedad, sino los elementos de la narración, que forma parte de un hilo del discurso, que es en sí mismo un elemento en una red más compleja de significados”. Por supuesto, las fuentes especializadas que se utilizaron para el proyecto fueron acuciosamente consultadas para la elaboración de este trabajo, como referencias obligadas para identificar los fundamentos teóricos en que nos basamos para su discusión.

¹⁴⁰ *Ibidem*. “Y también tendemos a creer que la gente que va a exposiciones ‘sacan algo de ellas’, aunque nos sea difícil definir qué es ese ‘algo’”.

¹⁴¹ Durante la gestión de Graciela de la Torre en el MUNAL, Claudia Barrón Aparicio ostentaba el cargo de subdirectora de exhibición, mientras que Rafael Sámano Roo era Jefe del departamento de investigación, área encargada de la elaboración de guiones curatoriales. Ambos son egresados de la licenciatura en historia del arte de la Universidad Iberoamericana.

¹⁴² Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, “Proyecto museológico MUNAL 2000”. En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 56.

finalidad no necesariamente debe cuidar sólo de dar la mayor cantidad de información posible, sino propiciar el descubrimiento por parte de los visitantes y crear inquietudes sobre los temas tratados en el espacio museográfico. Una cédula puede leerse en un promedio de tres minutos, pero un gran equipo de personas invirtieron meses, incluso años, en investigar, ordenar y decantar grandes tratados para hacerlos sintéticos, accesibles y atractivos.

La Memoria MUNAL 2000 destaca que una parte del proyecto museológico y de interpretación contemplaba el establecimiento de criterios para la elaboración del cedulaario, tanto para el recorrido permanente como para el recorrido alterno. No debe confundirse el diseño de las cédulas –competencia del proyecto de diseño gráfico e industrial, y estrictamente dedicado a tipografía, color, tamaño y forma–, con los principios empleados para optimizar las posibilidades comunicativas de los textos a muro desde el punto de vista retórico. El área de un museo que suele dedicarse a este menester es por lo regular el departamento de investigación.

En 2005, Beatriz Berndt¹⁴³ publicó el libro titulado *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones*, donde a través de un estudio de caso refiere algunos de los procedimientos puestos en práctica para las exposiciones temporales del Museo Nacional de Arte en 1996, si bien presenta varios ejemplos de cedulaario, no explica los diferentes tipos de cédulas ni propone sus características, como lo exponen Barrón y Sámano¹⁴⁴. Es importante aclarar que Berndt se refiere en todo momento al trabajo de los investigadores adscritos a la subdirección de exhibición –de acuerdo al organigrama propuesto a partir del MUNAL 2000– en cambio, la subdirección de curaduría también contaba con la colaboración de investigadores, pero el trabajo de éstos se enfocaba a ampliar el conocimiento sobre la colección, y consecuentemente proponer nuevas líneas de exhibición en el recorrido alterno, mismo que será referido más adelante.

¹⁴³ Investigadora del museo y miembro del cuerpo curatorial del MUNAL 2000. Los formatos y criterios de procedimientos establecidos en el libro de Berndt se encontraban vigentes cuando formé parte del equipo de investigación del museo, recién reinaugurado. Berndt León Mariscal, Beatriz. *La investigación y la profesión de investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones*. México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Iberoamericana, 2005.

¹⁴⁴ Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, "Proyecto museológico MUNAL 2000". En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 56.

Como parte fundamental del planteamiento museológico-curatorial del MUNAL 2000, a partir de octubre de 1999 se tomó la decisión de establecer un trabajo en seminario en que los nueve curadores¹⁴⁵ del proyecto, intercambiaban puntos de vista sobre lo que debía constituir la remodelación, así como las estrategias de comunicación que se pondrían en práctica a través de sus salas de exhibiciones y la selección definitiva del acervo en exposición. Estas reuniones debían funcionar a manera de seminarios y en ellas se tomaron muchas de las decisiones conceptuales y prácticas que definirían tanto el recorrido permanente como el alterno. Los miembros del equipo del museo también asistían a estas reuniones, enriqueciendo y proponiendo ideas para potencializar la experiencia del visitante.

Los miembros del cuerpo curatorial acordaron que los espacios de exhibición del museo se dividieran en permanentes y temporales, de tal forma que se mantuviera la línea cronológica de la historiografía del arte mexicano, al tiempo de ofrecer lecturas alternas del acervo y un ciclo de exposiciones especializadas dirigidas al cumplimiento de la vocación del museo.

Ante lo discutido anteriormente, es indudable la gran variedad de herramientas y modalidades existentes para concebir un proyecto expositivo y la enorme cantidad de combinaciones que pueden llevarse a cabo.

En *Exhibitions in Museums*, Michael Belcher¹⁴⁶ plantea una especie de taxonomía de las exhibiciones, con base en la intención del discurso curatorial y considerando como resultado final la experiencia de los visitantes; algunas de las propuestas de Belcher pueden ser aplicables al MUNAL 2000. Las exposiciones estéticas –como las de los museos de arte– apelan, como su nombre lo indica, al goce estético provocado en el espectador por los objetos presentados; por lo regular estas exposiciones tienen propuestas museográficas limpias y neutrales que permiten el lucimiento de las piezas. Asimismo, las exposiciones centradas en el objeto serían prácticamente todas las exposiciones de arte,

¹⁴⁵ Según la Memoria MUNAL 2000: Karen Cordero Reiman, Olivier Debroise, Luis-Martin Lozano, Pablo Miranda, Ricardo Pérez Escamilla, Fausto Ramírez, Rogelio Ruiz Gomar, Angélica Velázquez Guadarrama y Beatriz Berndt León Mariscal. Se entiende aquí como curadores a quienes seleccionaron las piezas que conformarían las exposiciones a partir de un fundamento teórico, estético e histórico. Cabe agregar que desconocemos la causa por la cual no aparece enlistado el nombre del destacado especialista en arte virreinal Jaime Cuadriello, aunque sabemos que estuvo en constante relación con el museo, haciendo curadurías e investigaciones sobre el acervo.

¹⁴⁶ Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991.

ya que el discurso surge a partir de las piezas y su presencia es más importante que la de cualquier medio de interpretación que pudiera incluirse, como audiovisuales o interactivos. Las exhibiciones sistemáticas son aquéllas que agrupan los objetos de acuerdo a algún sistema aceptado, como sería el taxonómico en el caso de una exposición de especímenes naturales, o el cronológico y estilístico en los museos de arte.

Otra forma de clasificar las exposiciones es por su duración. A grandes rasgos se dividen en permanentes y temporales, pero es importante recordar que Michael Belcher estima que la vigencia de una exposición permanente es de aproximadamente diez años¹⁴⁷. W. Stanley Jevons también lo afirmó en 1883: *“If it were to be a permanent Museum, ten years would hardly elapse before its contents would become obsolete”*¹⁴⁸. Sin embargo, también es usual que una temporal sea extendida indefinidamente y que una permanente sea continuamente modificada, ya sea por comodatos, por conservación o por cualquier otra causa.

Belcher apela a las características de permanencia en los museos victorianos, que debían mantenerse tan intactos como el edificio que albergaba la colección, por lo que el mobiliario museográfico era costoso y diseñado para su estabilidad. Asimismo, se refiere a una distinción hecha por quien se desempeñara como director del British Museum de 1974 a 1976, Sir John Pope-Hennessy, quien afirmaba que las exposiciones permanentes debían ser absorbidas a través de repetidas visitas, mientras que las temporales estaban dirigidas a visitantes no recurrentes. En términos generales es posible considerar esta diferenciación como suficiente, sin embargo es preciso señalar que las exposiciones temporales también refrescan la oferta del museo de manera constante, por lo que constituyen una herramienta idónea para construir un público cautivo.

In an attempt to get the best out of all worlds, many larger museums, in addition to their ‘permanent’ exhibitions, provide various types of temporary exhibitions. These include a ‘major’ show, possibly running throughout the summer ‘peak’ visitor/tourist season, regular smaller temporary exhibitions, perhaps changing

¹⁴⁷ *Ibid.* Pág. 47.

¹⁴⁸ W. Stanley Jevons, “The Use and Abuse of Museums (1883)”. En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (Ed.), *Museum Origins. Readings in early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Pág. 106. Traducción de la autora: Si llegara a ser un museo permanente, diez años difícilmente transcurrirían antes de que su contenido se volviera obsoleto.

*every four or six weeks, and topical, weekly or even daily displays of suitable material.*¹⁴⁹

El MUNAL 2000 atendió a esta sugerencia¹⁵⁰, diseñando y llevando a cabo un estudiado programa de exposiciones que respondía a diferentes necesidades sustantivas, tanto de la colección como del tránsito de visitantes y de las nuevas estrategias de comunicación que se pretendía poner en práctica. Podría decirse que parte de la idea era convertir al museo en un río de Heráclito: “Si entramos y no entramos en las mismas aguas del río es porque somos y no somos [los mismos]”¹⁵¹. Aunque también es cierto que en cierta medida, ya sea por la interacción con otros visitantes o por nuestra actitud al asistir, es imposible acceder al mismo museo dos veces en nuestra vida, lo cual es una excelente razón para que los gestores de exposiciones garanticen la mejor experiencia museal en cada visita.

Lo anterior también tiene congruencia con una de las afirmaciones de Aurora León; “aún hay un error más grave: permanentizar la exposición de las piezas. Este es el rasgo que quizá las descontextualiza más pues, si ya de por sí se transmuta la obra en el museo, el eternizarlas en el muro asignado supone condenarlas definitivamente”.¹⁵²

Efectivamente, para un museo es inadmisibles neutralizar o limitar las potencialidades comunicativas de una pieza, pero también debe tomarse en cuenta que una exposición permanente, si bien muy rara vez se mantiene estática por políticas de préstamo, restauraciones y la recurrencia a exposiciones temporales, dota al museo de una estabilidad discursiva y en última instancia, de una identidad reconocible por parte del público; con ello me refiero a que marca una línea narrativa que da sustento a la vocación del museo, al tiempo que fundamenta la exigencia de tener un programa de exposiciones temporales, las estrategias de servicios educativos, las actividades paralelas como ciclos de cine, conciertos, etc. Asimismo, es importante reconocer que algunas piezas, ya sea por cuestiones de conservación o por sus dimensiones, no pueden rotarse con tanta frecuencia como otras.

¹⁴⁹ *Op. Cit.* Pág. 48. Traducción de la autora: En un intento de sacar lo mejor de todos los mundos, muchos grandes museos, además de sus exposiciones "permanentes", proporcionan diversos tipos de exposiciones temporales. Estos incluyen una 'magna' exhibición, posiblemente presentada durante la temporada "pico" del verano para visitantes y turistas, exposiciones temporales regulares más pequeñas, tal vez cambiando cada cuatro o seis semanas y de actualidad, semanal o incluso exhibiciones diarias de material adecuado.

¹⁵⁰ Debo subrayar que Michael Belcher es uno de los autores presentes en la bibliografía de la Memoria MUNAL 2000.

¹⁵¹ Xirau, Ramón. *Introducción a la Historia de la Filosofía*. Col. Textos Universitarios, México, D.F., UNAM, 1990. Pág. 27.

¹⁵² León, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Col. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), 2010. Pág. 88.

3.1.1. La exposición permanente: Recorrido histórico-artístico. Arte en México 1550-1954. “Una perspectiva global del arte mexicano”.

Las exposiciones presentan numerosas ventajas sobre otros medios de divulgación que conviene anotar aquí. En primer lugar ofrecen al visitante un contacto controlado con el objeto, lo cual es absolutamente insustituible. Ello permite, por ejemplo, percibir la pieza en sus dimensiones reales y comprenderla en su unicidad, lo cual no es posible en medios como el video, el internet o el libro.

Desde luego no es lo mismo ver un afiche de un cuadro de Dalí que estar frente a la pintura original. No importa qué tan buena sea la impresión ni qué tan bien calibrados estén sus colores, de cualquier forma siempre estará lejos de la intención artística del pintor. Es por ello que es grave que los museos de arte recurran a reproducciones, porque su particularidad, estructural e intencional básicas, implica la promesa del contacto directo con la obra, sin intermediaciones. Si bien la utilización de apoyos museográficos como complementos a los discursos curatoriales ha tomado particular fuerza en los últimos años, es importante destacar que, al menos en la mayoría de los museos de arte se reserva una relación particular con el objeto original y con la unicidad de las piezas; cabe preguntarse si lo que buscan los visitantes es propiamente conocimiento, o mejor aún: placer. Puede decirse, por lo tanto, que un museo de arte depende en gran parte de su colección para cumplir de manera satisfactoria sus funciones comunicativas.

La calidad transitable de la exposición también es una de sus grandes virtudes, ya que puede diseñarse de tal forma que el visitante siga un orden sugerido o –en el mejor de los casos–, construya su visita de acuerdo a aquello que le llame la atención¹⁵³. Existen herramientas digitales para reproducir espacios virtuales en 3D, y en las cuales el espectador puede seleccionar su ruta y explorar varios rincones; así como el acceso a información a través de la programación hipertextual, ambos ejemplos en línea. Sin embargo, no puede ser comparable a la presencia física e intelectual del visitante, sobre todo si pensamos en el contacto con las piezas.

¹⁵³ Sólo en caso de que los custodios, la museografía, el guía, la afluencia, la arquitectura y el tiempo disponible lo permiten. Se recomienda siempre establecer un circuito determinado a manera de sugerencia, a fin de que los visitantes no tengan la sensación de estar perdidos y que sepan hacia dónde está el inicio y hacia dónde está el final. Sin embargo, es muy importante permitir en lo posible la libertad de tránsito del público, ya que la percepción puede enriquecerse.

En este sentido, el diseño del recorrido permanente del Museo Nacional de Arte debía ser determinado por su acervo, y por lo tanto exigía un ejercicio de catalogación y control de obra. Cabe recordar: 1° que en 1982 también se había decidido presentar piezas prehispánicas que quedarían siempre bajo responsabilidad del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y 2° también hasta 1989 el MUNAL resguardaba pinturas y esculturas de muchas otras instituciones, lo cual desdibujó la intención original. Es por lo anterior que en ese mismo año, al inicio de la gestión de Graciela de la Torre se decidió "devolver [...] aquéllas obras que no fuesen parte del acervo constitutivo adjudicado al Museo en su fundación, con el propósito de permitir tanto coherencia a la administración y estudio de la colección, como permanencia a su exhibición"¹⁵⁴.

Los ineludibles huecos curatoriales que resultaron de estas acciones pretendían ser resueltas a través de un programa de adquisición, donación y adjudicación de obra que arrancó en 1989. Este programa "permitió sumar, hasta 1999, 1458 piezas a las 3516 obras del acervo constitutivo"¹⁵⁵, y posibilitó mejorar el orden y la congruencia histórica en el enriquecimiento del acervo, así como el planteamiento de crecimiento de un acervo en construcción.

Para plantear una nueva lectura resultaba fundamental repensar primero la vocación del museo y enfrentarla a la colección en construcción, que veía hacia el futuro y pretendía hacerse incluyente. Con ello se intentaba promover la integración de propuestas plásticas que rebasaran el período delimitado por el acervo: de 1550 a 1954. Esto condujo a la decisión, transitoria o determinante según el caso, de que la inclusión de arte contemporáneo así como de arte prehispánico se llevaría a cabo únicamente a través de exposiciones temporales, sin alterar la propuesta cronológica del recorrido histórico-artístico.

Además de la ya mencionada revisión y evaluación de los guiones museológicos anteriores, de acuerdo con Barrón y Sámano. el MUNAL 2000 aprovechó numerosos estudios de público, evaluaciones de carácter cualitativo que se realizaron sistemáticamente de 1988 a 1999, a fin de identificar las preferencias, limitaciones e inquietudes de un público tan heterogéneo como es el del Centro Histórico de la ciudad

¹⁵⁴ Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, "Proyecto museológico MUNAL 2000". En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 56.

¹⁵⁵ *Ibid.* Pág. 57.

de México. Evidentemente, el equipo del Museo Nacional de Arte estaba interesado por mantener a su público cautivo y engrosar las filas de los visitantes eventuales y potenciales, lo cual recordaremos más adelante cuando hablemos de los ciclos de exposiciones del recorrido alterno.

3.1.1.1. El caso de la Pinacoteca Virreinal de San Diego

Un importante hueco curatorial del acervo constitutivo del Museo Nacional de Arte era parte del período virreinal, que si bien estaba representado por cerca de cincuenta piezas, resultaba insuficiente para dotar de una visión integral de la riqueza y evolución plástica de tres siglos –de acuerdo con el comité académico del MUNAL 2000¹⁵⁶–. El resto de la colección de origen, parte de la formada por José Bernardo Couto para las Galerías de la Academia de San Carlos, se encontraba aún en la Pinacoteca Virreinal, espacio que se mencionó brevemente en el capítulo 1.

Las gestiones realizadas por las autoridades culturales de ese momento para llevar a cabo el traslado de las colecciones de la pinacoteca al museo fueron consideradas como información confidencial, por lo que al filtrarse la noticia a través de un artículo de Renato Ravelo¹⁵⁷ y al ser (según mi modo integracionista de pensar) adecuadamente aceptada la posibilidad por parte de Gerardo Estrada (entonces director del INBA)¹⁵⁸, dio inicio un debate entre críticos, escritores, artistas, académicos y profesionales de museos con respecto al cierre de la Pinacoteca Virreinal. Lo anterior es revelado por estudios hemerográficos de notas publicadas por *La Jornada*, *Reforma* y más someramente, *El Universal*, entre mayo de 1999 y enero de 2000.

El debate fue enardecido, las posturas se definieron rápidamente y el campo de batalla fueron los principales periódicos del país, en los que tanto quienes estuvieron en contra

¹⁵⁶ Problemas de humedad urgen el traslado de la Pinacoteca al Munal. *La Jornada* (21 de diciembre de 1999). <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/21/cul1.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

¹⁵⁷ El acervo de la Pinacoteca Virreinal pasaría a ser parte del Munal. *La Jornada* (14 de diciembre de 1999). <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/14/cul1.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013. Cabe agregar que, como veremos más adelante, el comité curatorial del MUNAL, junto con todos los que se manifestaron a favor del cierre de la Pinacoteca, respaldó y dio justificación a una decisión aparentemente tomada *a priori* por las autoridades culturales de CONACULTA e INBA

¹⁵⁸ Prevén que desaparezca la Pinacoteca Virreinal. *Reforma* (15 de diciembre de 1999). <http://www.reforma.com/> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

del cierre de la pinacoteca como aquéllos a favor, externaron su manera de pensar a través de argumentos, algunos de los cuales analizaremos brevemente.

En el primer grupo –de quienes se manifestaban en contra– destacan los periodistas Renato Ravelo y Miriam Audiffred, la crítica de arte Raquel Tibol, el artista plástico Felipe Ehremberg, el escritor y compositor José Antonio Alcaraz y la crítica y curadora argentina Lelia Driben. El segundo grupo, que apoyaba el traslado de la colección al MUNAL se conformaba especialmente por el comité curatorial del museo y sus allegados: Jaime Cuadriello, Rogelio Ruiz Gomar, Carlos Monsiváis, Olivier Debrouse, Ricardo Pérez Escamilla, Fausto Ramírez, Clara Bargellini, James Oles, Esther Acevedo, Luis-Martín Lozano, Montserrat Galli, Renato González Mello, Javier Padilla, Gustavo Curiel, Alicia Azuela, Karen Cordero, Juana Gutiérrez, Martha Fernández, Pilar García y Pedro Ángeles. Algunos de ellos eran investigadores adscritos al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como algunos restauradores profesionales, lo cual dotaba de legitimidad académica a la postura.

Para ejemplificar los argumentos de ambas partes, cabe resaltar la postura de Raquel Tibol, ya que conviene recordar que en la primera reunión del consejo de fundación del Museo Nacional de las Artes Plásticas celebrada el 12 de octubre de 1981, fue ella quien solicitaba una sala de resumen del arte mexicano y que “se opuso a que hubiera límite de fecha en la exposición permanente del arte mexicano, quiere que se vaya a lo muy remoto y a lo muy presente”¹⁵⁹, para lo cual los organizadores tendrían que recurrir a tomar de otros museos existentes el acervo necesario para este fin. Con respecto al cierre de la pinacoteca, la crítica de arte argumentaba que beneficiar al MUNAL sobre otros museos, y a través de ello convertirlo en el mejor museo de América Latina era evidencia de la “desmedida ambición de las autoridades”¹⁶⁰, asimismo, denunciaba el descuido de otros recintos dedicados al período, como el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, Estado de México.

¹⁵⁹ La información que se cita sobre la planeación del Museo Nacional de Artes Plásticas de 1978 a 1981 está documentada en el expediente titulado “Museo Nacional de Artes Plásticas”, ubicado en las oficinas del Museo del Palacio de Bellas Artes, y que incluye los proyectos de 1947 y de 1982.

¹⁶⁰ Tibol: dismantlar la Pinacoteca, ambición desmedida de la autoridad. *La Jornada* (14 de diciembre de 1999). <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/16/cul1.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

En sus notas de La Jornada¹⁶¹, Renato Ravelo destacó las siguientes argumentaciones:

- Que la decisión era tomada arbitrariamente por los poderes fácticos, representados por la iniciativa privada en el patronato del MUNAL, y que las autoridades lo permitían sin tener en cuenta los mejores intereses para el público mexicano.
- Que un recinto se quedaría sin colección, que debería informarse cuanto antes sobre el uso que se daría al inmueble.
- Que la pinacoteca era una colección *in situ*, debido a que tanto el inmueble como los cuadros pertenecían al período virreinal.¹⁶²
- Que la pinacoteca era un espacio vivo, donde se llevaban a cabo diversas actividades culturales como conciertos, conferencias, diplomados, etc.
- Que Walther Boelsterly Urrutia, entonces director del Centro de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBA, afirmaba que el inmueble que albergaba la pinacoteca no representaba riesgo alguno para la obra expuesta¹⁶³.
- Que al dismantelar la pinacoteca se fallaba al proyecto cultural del presidente Adolfo López Mateos.
- Que en lugar de beneficiar al MUNAL con el cierre de la pinacoteca, deberían reforzarse otros museos dedicados al período.

¹⁶¹ Como se verá más adelante, las argumentaciones de Ravelo son refutables, algunas a partir de las notas periodísticas y otras a partir de lo que hemos visto que sucedió con el inmueble y con las colecciones. Las notas de Ravelo: El acervo de la Pinacoteca Virreinal pasaría a ser parte del Munal. *La Jornada* (14 de diciembre de 1999) <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/14/cul1.html>. Rechaza Graciela de la Torre que haya intenciones políticas en el cambio. *La Jornada* (21 de diciembre de 1999) <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/21/cul1.html>. Sin justificación, el traslado de esa obra al Munal. *La Jornada* (22 de diciembre de 1999) <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/22/cul4.html> Consultados el 16 de diciembre de 2013.

¹⁶² Esta postura es apoyada por Teresa del Conde en: ¿Menos es más? Museos. *La Jornada* (11 de enero de 2000). <http://www.jornada.unam.mx/2000/01/11/delconde.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013. Habría que averiguar si alguna pintura de la colección proviene de San Diego, de lo contrario no puede decirse que es una colección *in situ*, contrariamente al Museo Nacional del Virreinato, que sí resguarda piezas (entre otras) que dejaron los jesuitas al ser expulsados, tal como corroboran las investigaciones de la Dra. Alma Montero. Ver: Montero Alarcón, Alma. *Jesuitas de Tepetzotlán: la expulsión y el amargo destierro*. México, D.F., Museo Nacional del Virreinato, 2009.

¹⁶³ Miryam Audiffred cita a Ravelo en: Persiste la costumbre presidencial del cierre espectacular de sexenio. *La Jornada* (10 de mayo de 2000). <http://www.jornada.unam.mx/2000/05/10/cul6.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

- Que se daría un paso atrás en aras de la descentralización de los bienes culturales¹⁶⁴.

La crítica de arte Teresa del Conde también participó en el debate de manera sucinta, sin manifestar claramente una postura, ya que únicamente comparaba ventajas y desventajas. Apelaba, por ejemplo, a que por el período al que pertenece el inmueble, era recomendable mantener las colecciones "para poder apreciar estas cosas en su contexto"¹⁶⁵. Asimismo, aunque le parece adecuado reforzar al MUNAL, duda sobre la pertinencia de modificar el proyecto de Jorge Alberto Manrique. Finalmente, apunta que en la pinacoteca la colección puede apreciarse casi en su totalidad, lo cual no sería posible en el museo.

El 22 de diciembre de 1999 se publicó una *Carta a Cultura*, "A favor del traslado de colecciones de Pinacoteca al Munal", en el periódico Reforma, como respuesta contrastante a *Carta abierta a Tovar y de Teresa* publicada dos días antes¹⁶⁶. En esta carta, firmada por "Investigadores y Estudiosos del Arte Mexicano", se manifestaban dos razones principales por las cuales era recomendable el cierre de la pinacoteca.

La primera de estas consideraciones consistía en que las condiciones ambientales del inmueble ponían en riesgo la estabilidad y el estado de conservación de la colección de pinturas virreinales, "piénsese tan sólo que tablas y telas están colgadas a muro directo y que éste a su vez descansa en una cimentación salitrosa, lo cual genera microclimas que agreden permanentemente la capa pictórica"; premisa legitimada por la presencia de profesionales de conservación de obras de arte en el listado de firmantes, quienes apoyan al MUNAL 2000.

Pensamos que el proyecto MUNAL 2000 va a permitir mostrar, examinar y difundir, respetando los criterios internacionales de exhibición y seguridad, un acervo que a nivel continental no tienen parangón y que es menester "poner en valor". En nuestros días la historiografía del arte también nos exige reformular los antiguos

¹⁶⁴ Utilizar el término "descentralización" resulta inadecuado cuando se trata de un asunto tan focalizado. El movimiento de las colecciones consistiría en unas cuantas cuadras y a un museo dependiente de la misma entidad (INBA), por lo que no existe relación entre centralizar y transferir el poder de resguardo de colecciones entre dos instituciones que tienen el mismo nivel.

¹⁶⁵ ¿Menos es más? Museos. *La Jornada* (11 de enero de 2000).

<http://www.jornada.unam.mx/2000/01/11/delconde.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013. Cabe aclarar que esta nota es réplica a un artículo de James Oles que se citará más adelante.

¹⁶⁶ Cartas a Cultura/ Carta abierta a Tovar y de Teresa. *Reforma* (20 de diciembre de 1999).

<http://www.reforma.com/> Consultado el 23 de septiembre de 2013.

criterios de estudio y por lo tanto los guiones museológicos tienen que problematizar y reflejar estos avances.¹⁶⁷

El argumento fundamental no consistía propiamente en la importancia de un proyecto ejecutivo que no tenía precedentes en el INBA, sino en la intención de José Bernardo Couto de promover y difundir la Antigua Escuela Mexicana de Pintura, uniendo la producción virreinal con la académica decimonónica: “desde un principio, [Couto] había concebido las "Galerías Nacionales" como un todo orgánico (...). Hoy se nos ofrece la posibilidad de conjuntar ambas "escuelas", no sólo para hacer justicia al proceso del arte mexicano sino en beneficio del público y a los concededores merced a un proyecto museológico mucho más coherente y propositivo”¹⁶⁸. Sin embargo, debe recordarse que, lamentablemente, la colección que se formó en las Galerías de la Academia no llegó de manera íntegra a los acervos del INBA, sino que de hecho varias piezas quedaron en el INAH y otras muchas fueron destruidas o se perdieron de manera inexplicable, por lo que resulta algo ingenuo pensar en la posibilidad de reconstruir cabalmente la visión de Couto.¹⁶⁹

En una nota de Virginia Bautista publicada en el Reforma el 15 de diciembre, Rafael Tovar y de Teresa, entonces presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes refiere que "(en cuanto a colecciones) en el MUNAL ha estado presente básicamente el Siglo 19, y posee un máximo de 50 pinturas de arte colonial. La posibilidad de llevarnos el acervo de la Pinacoteca a los espacios extraordinarios del museo permitirá que por primera vez un espacio difunda el arte mexicano de una manera total y completa”¹⁷⁰.

En su columna El Ojo Breve, James Oles también intervino en el debate, manifestándose a favor y argumentando que una mayor cantidad de recintos museales no necesariamente significa una adecuada oferta cultural. Acepta que las autoridades debieron ser más

¹⁶⁷ Cartas a Cultura, *Reforma* (22 de Diciembre de 1999). <http://www.reforma.com/> Consultado el 23 de septiembre de 2013. Firmantes: Jaime Cuadriello, Rogelio Ruiz Gomar, Carlos Monsiváis, Olivier Debroise, Ricardo Pérez Escamilla, Fausto Ramírez, Clara Bargellini, James Oles, Esther Acevedo, Luis-Martín Lozano, Montserrat Galli, Renato González Mello, Restaurador Javier Padilla, Gustavo Curiel, Alicia Azuela, Karen Cordero, Juana Gutiérrez, Martha Fernández, Pilar García y Pedro Angeles.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Ver: Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 1. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 1999, y Ruiz Gomar, Rogelio; Sigaut, Nelly; Cuadriello, Jaime (*et al*). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 2. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 2004.

¹⁷⁰ Virginia Bautista. “Prevén que desaparezca la Pinacoteca Virreinal” *Reforma* (15 de diciembre de 1999) <http://www.reforma.com/> Consultado el 23 de septiembre de 2013.

transparentes en el proceso de movimiento de colecciones, pero apoya la decisión, ya que el acervo se había fragmentado al crear el Museo Nacional de Arte en 1982, y convenía reunirlos de nuevo en un espacio con las condiciones ambientales idóneas y con mayor afluencia de público. Asimismo, Oles defiende la participación de la iniciativa privada en el MUNAL 2000, a partir tanto de ejemplos en otras partes del mundo como de la incertidumbre que puede haber en las instituciones mexicanas con los cambios de sexenio. Por último, Oles es contundente al preguntar “¿O acaso tenemos que seguir conformándonos con una política cultural de la época de Adolfo López Mateos?”¹⁷¹.

Para complementar este breve análisis, conviene en este punto agregar a las consideraciones anteriores alguna de las nuestras basadas en una revisión cuidadosa de todas las circunstancias, históricas, sociales, artísticas y arquitectónicas que concurrieron a la puesta en marcha del MUNAL 2000.

En 1964 no existían las consideraciones de conservación actuales ni las herramientas modernas para medir y controlar las condiciones ambientales para exhibir obra de arte, a pesar de ser la Pinacoteca Virreinal un inmueble imponente y acorde al período, no cumplía con requisitos básicos de conservación y los altos niveles de humedad eran evidentes aún sin necesidad de hacer mediciones. Aún en 1999 hubiera sido imposible intervenir el edificio para dotarlo de suficientes sistemas especializados de aire acondicionado, debido a los lineamientos de la Carta de Venecia¹⁷².

Siguiendo con las consideraciones de conservación, también vale la pena mencionar que la pinacoteca no contaba con un auditorio, y que el nutrido programa de actividades paralelas que presume Ravelo en sus notas periodísticas se llevaban a cabo en las salas de exhibición, lo cual, como también afirmó Graciela de la Torre en entrevista¹⁷³, no era conveniente para la salvaguarda de la obra. En relación a este punto, también vale la pena mencionar que el programa de actividades que se desarrollaba en dicho monumento era, efectivamente valioso y no era recomendable interrumpirlo, debido a que se había conformado un público cautivo que lo demandaba.

¹⁷¹ El Ojo Breve/¿Más o menos museos? *Reforma* (5 de enero de 2000) <http://www.reforma.com/> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

¹⁷² http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf Consultado el 16 de diciembre de 2013.

¹⁷³ Rechaza Graciela de la Torre que haya intenciones políticas en el cambio. *La Jornada* (21 de diciembre de 1999) <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/21/cul1.html>. Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Por otro lado, también debemos destacar que fue la desinformación lo que movió a Ravelo a desmentir las malas condiciones del inmueble a través del testimonio de Walther Boelsterly Urrutia, porque el dictamen de un edificio histórico no era de su competencia ni de la del Centro de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico *Mueble*. A fin de evitar el cierre del recinto, la entonces directora Virginia Armella de Aspe también presentó un dictamen de la pinacoteca¹⁷⁴ realizado por el Ingeniero Civil Enrique Domínguez Meneses, mismo que tampoco tendría validez. En todo caso, hubiera sido necesario un estudio realizado por la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia¹⁷⁵.

Finalmente, la pinacoteca se cerró y el acervo pasó al Museo Nacional de Arte.

Sin embargo, aunque aparentemente el cierre de la Pinacoteca era una decisión inamovible incluso antes de que la prensa lo hiciera público, no es competencia de este estudio averiguar si la adjudicación del acervo de la Pinacoteca era parte de la idea original del proyecto MUNAL 2000, pero sí lo es que el objetivo general del proyecto era “mostrar [una] visión comprensiva del arte nacional desde el siglo XVI hasta los años cincuenta del siglo XX. Se pedía mejorar, y llevar a sus últimas consecuencias, las condiciones institucionales y físicas¹⁷⁶ para coleccionar, conservar, estudiar, exhibir, interpretar y comunicar, con excelencia, ***su perspectiva global del arte mexicano***”¹⁷⁷, lo cual no hubiera sido posible sin contar con una muestra adecuada de la producción artística del Virreinato, y para ello sólo podía recurrirse a las únicas piezas del período que se encuentran bajo resguardo del Instituto Nacional de Bellas Artes, y que se encontraban en la pinacoteca desde 1964.

¹⁷⁴ Casas Cabrera, Gabriela. *Al rescate de la memoria histórica a través del reportaje: el caso de la Pinacoteca Virreinal*. Tesina para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, 2009. Anexo 3. Se recomiendan reservas al consultar esta fuente, ya que se detectaron algunas inconsistencias, además de que el discurso está sesgado en contra del cierre de la pinacoteca y se omite información relevante.

¹⁷⁵ El antiguo templo y convento de san Diego de Alcalá fue declarado monumento histórico el 29 de agosto de 1932, y tiene su Ficha Nacional de Catálogo de Monumentos Históricos Inmuebles con el número de clave 090060071289 y con folio SICNMHI: 44681, actualizado el día 27 de agosto de 2009. La autora solicitó la información a la Dirección Nacional de Inventarios de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

¹⁷⁶ Lo cual sin duda alguna eran condiciones que el edificio de la Pinacoteca Virreinal no habría podido solventar de ninguna manera.

¹⁷⁷ Govela, Alfonso. En: Varios autores. *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 42. Negritas mías.

A partir de que las piezas de la pinacoteca quedaron bajo responsabilidad del MUNAL, el comportamiento de éste con respecto a su acervo virreinal ha sido errático, en un principio se le dedicó bastantes recursos humanos y materiales, y se elaboraron exposiciones y publicaciones de gran importancia. Sin embargo, desde 2004 la participación del acervo ha sido menor y tangencial, ya que se ha otorgado mayor atención a las manifestaciones artísticas extranjeras. Algunos ejemplos del abandono del acervo:

- El proyecto de los tomos III y IV del catálogo comentado del MUNAL (Nueva España) fue cancelado por ser “demasiado erudito y sin interés para nadie”¹⁷⁸, el Seminario de investigación creado para el catálogo estaba conformado por especialistas como Rogelio Ruiz Gomar, Jaime Cuadriello, Nelly Sigaut y Áurea Ruiz, entre otros. Cabe agregar que mientras que el primer tomo estuvo dedicado exclusivamente al acervo constitutivo del museo, desde el tomo II hasta el IV cubrirían de manera alfabética el total de la obra que pasó de la pinacoteca al MUNAL entre 1999 y 2001, por lo que la cancelación del proyecto no solamente ha privado a muchos estudiosos de la importante información, sino que grandes esfuerzos de gente muy valiosa quedaron francamente truncos.
- La denuncia por parte de la revista Proceso, a través de su corresponsal Judith Amador Tello, de haber puesto en comodato obra del MUNAL en el Museo del Virreinato de San Luis Potosí (adscrito a la Secretaría de Cultura del Estado) para inaugurar y apuntalar su recorrido permanente¹⁷⁹. Las piezas estuvieron exhibidas durante más de tres años en condiciones ambientales inadecuadas, desde 2006 y al menos hasta 2009, año de la publicación.
- La sala 5, que se caracteriza por resguardar los lienzos de gran formato de la autoría del pintor novohispano José Juárez (1617-1661) se mantuvo cerrada por cerca de cuatro años (aproximadamente desde 2008 a 2012).
- La polémica intervención del Gandalf Gavan (1975-2014), inaugurada en diciembre de 2012 en la sala 5, y enfocada en *Los santos niños Justo y Pastor*, el *Martirio de*

¹⁷⁸ Frase derivada de una entrevista electrónica con Áurea Ruiz. 20 de mayo de 2014. Creo que la investigación debió continuar aunque no pretendieran invertir en las publicaciones. Cabe agregar que a pesar de las observaciones de quienes lo cancelaron, ambos catálogos se agotaron rápidamente en todas las librerías y hasta la fecha son referencias obligadas para los especialistas de arte del período.

¹⁷⁹ Amador Tello, Judith. “El caso de la Pinacoteca Virreinal” en *Proceso*, México, No. 1686, 22 de febrero de 2009, pp. 62-66.

San Lorenzo y El Milagro de San Francisco de Asís, pretendía “cambiar la temperatura de la luz a través de un enjambre de neones y espejos para transformar la perspectiva del observador”¹⁸⁰. Independientemente de las consideraciones de conservación, tan serias como podrían ser, lo cierto es que la sala llevaba tanto tiempo cerrada que muy probablemente los visitantes no hubieran podido ser conscientes de la “transformación de la mirada”¹⁸¹ que prometía la obra.

Debe comprenderse que el cierre de la Pinacoteca Virreinal de san Diego fue consecuencia de una coyuntura en la que las condiciones eran propicias para reunir la producción artística nacional bajo un mismo techo, y que desde ese momento el MUNAL asumió la obligación de hacerle justicia a la decisión tomada, mediante la adecuada exhibición, conservación, investigación y divulgación del acervo adjudicado. Asimismo, debemos tener en cuenta que no fue Graciela de la Torre como individuo quien aceptó la responsabilidad de darle su lugar a la colección que con tanto sacrificio se mantuvo más o menos unida, sino el MUNAL como institución museística. En este sentido, debió asumirse ese compromiso, independientemente de los cambios de gestión o de intereses personales de los directores subsecuentes.

3.1.1.2. La vocación del museo

Como ya mencionamos, la vocación del museo requería la cuidadosa planeación de construir un acervo que viera hacia el futuro y pretendiera, con coherencia y sin dejar de contemplar las dificultades existentes, llegar a hacerse incluyente. De esta manera el Museo Nacional de Arte debía llegar a cumplir potencialmente con su vocación de *museo cúpula*.

Por otro lado, la cesión definitiva de los espacios del Antiguo Palacio de Comunicaciones ofrecía posibilidades infinitas para seleccionar las piezas que formarían parte del recorrido permanente, así como el orden y la distribución en salas. En este sentido, todo funcionaba en términos prácticos, pero resultaba indispensable contar con un sustento teórico que justificara y delimitara las funciones del museo con respecto a sus visitantes.

¹⁸⁰ *Re(a)prendido: Gandalf Gavan Interviene la Obra de José Juárez en el MUNAL*. En: <http://www.arteenlared.com/latinoamerica/mexico/re-a-prendido-gandalf-gavan-interviene-la-obra-de-jose-juarez-en-el-munal.html> Consultado el 17 de julio de 2014.

¹⁸¹ *Ibidem*.

La exposición permanente del Museo Nacional de Arte, llamada *recorrido histórico-artístico* (LÁMINA 19), cumplía con su parte de mantener al alcance del público las piezas más importantes del acervo constitutivo. A pesar de ello, se tenía la conciencia de que los espacios debían modificarse cada determinado tiempo.

Una de las ideas medulares que definieron el recorrido permanente fue la intención de proveer a la colección de un contexto histórico, es decir, de un respaldo temporal que permitiera una mayor comprensión del devenir artístico de México, sin pretender ofrecer una lectura general y totalizadora de la historia del arte mexicano, es por ello que se privilegiaron los discursos sintéticos y apegados a las piezas exhibidas.

Desde el punto de vista museográfico se aprovecharon las áreas de circulación originales del edificio, ya que conservaban, además de su extraordinaria belleza, una linealidad en el recorrido, al tiempo que ofrecía estaciones de descanso y salidas recurrentes a los corredores del patio central (LÁMINA 20).

Debido a las dimensiones de los salones, se mantuvo la exhibición de arte virreinal en el segundo piso, especialmente por la obra de gran formato de la autoría de José Juárez que hasta la fecha es resguardada en la sala 5 (antes sala 6) (LÁMINA 21). En este sentido, el recorrido iniciaría en el segundo piso (LÁMINA 22), dibujando una espiral hasta el primer piso (LÁMINA 23), del ala Este hacia el Oeste del edificio y rodeando el patio central, siguiendo el número de las salas. Procurando seguir tres grandes núcleos de exposición. La columna vertebral del discurso permanente del Museo Nacional de Arte está constituida por su sustento historiográfico, es decir, por la división de todo el recorrido permanente en tres grandes bloques que representan etapas históricas fundamentales:

- ***Asimilación de Occidente. La pintura en la Nueva España*** (1550-1821)
Salas 1 a 14
- ***Construcción de una nación*** (1810-1910)
Salas 15 a 26
- ***Estrategias plásticas para un México moderno*** (1900-1954)
Salas 27 a 33

Estos tres grandes núcleos curatoriales fueron diseñados para manifestar “procesos históricos determinantes para la producción artística” en México. Como puede apreciarse en los períodos establecidos, “la reconsideración de los límites temporales propició sobreposiciones necesarias entre las secciones que permiten atender más los procesos

artísticos que periodizaciones tajantes y arbitrarias”, lo cual mantenía congruencia con los lineamientos discursivos que se han mencionado anteriormente. En resumen, “El guión histórico-artístico procuró entretenerse cronológica y estéticamente para favorecer conjuntos que evidencien rompimientos y continuidades en las formas de concebir y entender el arte”.¹⁸²

Una de las aportaciones más valiosas del guión curatorial fue plantear una estrategia para mostrar, como parte del recorrido permanente, obras de fotografía y grabado, disciplinas que por conservación preventiva, requieren de una rotación continua de exhibición. Asimismo, proveía pequeños espacios que se presentaban como una novedad al visitante cautivo. Es por ello que en el primer piso, en cada uno de los núcleos temáticos ***Construcción de una nación y Estrategias plásticas para un México moderno*** se incluyeron dos gabinetes, ubicados simétricamente en las alas Este y Oeste del edificio (LÁMINA 23).

Mientras que la mayor parte de las obras del *Recorrido Histórico-artístico, Arte en México 1550-1954* se mantenían fijas todo el año –salvo, por supuesto, aquéllas que participarían en alguna exposición temporal dentro o fuera del museo, o las que por conservación o investigación técnica fueran retiradas de salas–, las fotografías y grabados que se exhibían en los gabinetes se rotaban aproximadamente cada tres o seis meses¹⁸³, y se realizaba una pequeña curaduría que diera orden y justificación discursiva a la selección de obra.

Es indispensable señalar una grave inconsistencia entre la información general que proporcionaba el museo a los solicitantes en 2009¹⁸⁴, con la contenida en la Memoria MUNAL 2000. En el primer caso se menciona a los gabinetes de stampa y las salas de foto como parte del recorrido alterno¹⁸⁵, sin hacer referencia a las salas que en realidad formaban parte de él. Contrariamente, la Memoria MUNAL 2000 dice de manera específica que los gabinetes, a pesar de presentar exposiciones temporales, formaban parte del recorrido permanente. Sin embargo, el recorrido alterno desapareció de

¹⁸² Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, “Proyecto museológico MUNAL 2000”. En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 63.

¹⁸³ Dependía de las características de las piezas y de los requerimientos de conservación/exhibición que poseían.

¹⁸⁴ Documento recibido por la autora de parte de la Subdirección Técnica del MUNAL el 18 de agosto de 2009.

¹⁸⁵ Del cual se hablará más adelante.

manera sistemática desde febrero de 2004; en este sentido, me parece que el museo pretendía simular su existencia con lo único y más parecido que sobrevivió: los gabinetes.

En 2013-2014, el museo ha eliminado por completo cualquier referencia a esta particular herramienta de comunicación en la información contenida en su sitio web¹⁸⁶, sin embargo, la página del Sistema de Información Cultural de CONACULTA continúa prometiendo:

Agrupado en 33 salas dispuestas cronológicamente desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX, el acervo del MUNAL se distribuye en tres grupos: salas 1-14 1550-1821. Asimilación de Occidente; salas 15-26 1810-1910. Construcción de una nación, y salas 27-33 1910-1955. Estrategias plásticas para un México moderno. Adicionalmente, el público puede recorrer las seis salas especiales: exposiciones temporales; monotemáticas; colecciones especiales; orientación; ciclos primavera-verano y otoño-invierno, y gabinetes de estampa y fotografía.¹⁸⁷

El diseño museográfico del *Recorrido histórico-artístico* del MUNAL 2000 (LÁMINA 25) responde a una de las sugerencias de Belcher cuando afirma:

To provide a design which is very much in the 'modern' idiom, but avoiding the design clichés [...] ¹⁸⁸ and design extremes. Use 'classic' simple design elements; select colours which have a modern 'flavour'; select and use decorative elements with restraint and use all materials honestly with a generous inclusion of natural materials such as wood and stone which have a timeless quality. This approach, whilst appearing 'modern', will be less easy to date precisely, and will therefore be seen to have lasting freshness. ¹⁸⁹

¹⁸⁶ <http://www.munal.mx>, consultada el 13 de abril de 2013. No se habla del recorrido alterno ni en el apartado de exposiciones ni en la descripción del plan maestro MUNAL 2000.

¹⁸⁷ http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=439. Consultada el 29 de mayo de 2013.

¹⁸⁸ Aquí Belcher se refiere a utilizar colores y/o tipografías de moda, ya que pasado algún tiempo delata que es un producto de un tiempo determinado y tiende a adquirir una impresión de caducidad.

¹⁸⁹ Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991. Pág. 49. " Para proporcionar un diseño que está muy en el lenguaje "moderno", pero evitando los clichés de diseño [...] y el diseño extremista. Utilice simples elementos de diseño 'clásicos', seleccione los colores que tienen un "sabor" moderno, seleccione y utilice elementos decorativos con moderación y use todos los elementos honestamente con una generosa inclusión de materiales naturales como madera y piedra que tienen una calidad intemporal. Este enfoque, al tiempo que parece "moderno", será más difícil de datar con precisión, y por lo tanto se considera que tienen una frescura duradera".

Adicionalmente en el MUNAL, el diseño debía tomar en cuenta las características propias del inmueble de la autoría de Silvio Contri, con elementos ornamentales eclécticos de la familia Coppedè.

El recorrido histórico-artístico podía ser recorrido en su totalidad en una sola visita, aunque podía tomar aproximadamente dos horas dependiendo del nivel de profundidad al que se quisiera llegar, lo cual imagino que resultaba complicado e improbable para el visitante promedio. Sin embargo, también es cierto que se ofrecía suficiente material – tanto obra como apoyos museográficos y cedulario– para satisfacer tanto a neófitos como a especialistas. Las salas estaban siempre abiertas y la línea narrativa era clara y cronológica, a pesar de que el inmueble se trataba de un espacio con un uso original diferente al del museo.

La exposición permanente Museo Nacional de Arte pretendía hacer justicia a su acervo y mantener la mayor congruencia posible con su vocación de albergar “una perspectiva global del arte mexicano”. El 27 de noviembre de 2000, Rafael Tovar y de Teresa, entonces Presidente de CONACULTA, afirmó que “la reapertura tiene como objetivo principal ofrecer una nueva perspectiva global del arte mexicano a partir de la relectura, la reorganización, y el enriquecimiento de sus colecciones, todo ello con el fin de promover el desarrollo de nuevas audiencias y usuarios a través de modernos servicios y nuevas estrategias de interpretación del arte mexicano”¹⁹⁰, asimismo, mencionó que el Proyecto MUNAL 2000, “permite que el Museo Nacional de Arte, replantee su misión para ofrecer a la sociedad mexicana el conocimiento de la historia visual del país, además de ser el espacio más importante que colecciona, conserva, estudia, exhibe, interpreta y comunica el arte mexicano desde el siglo XVI hasta la década de 1950”¹⁹¹.

Finalmente, es pertinente agregar que el MUNAL 2000 nos recuerda que poco a poco, los museos han ido asimilando que el hecho de considerar que las piezas hablan por sí mismas resulta limitante para la adecuada divulgación del patrimonio. Actores culturales como curadores, museógrafos, museólogos y críticos de arte han permeado nuevas formas de escribir y de leer los objetos del museo, todo lo anterior con el afán de satisfacer las necesidades de un público, cada vez más diverso, más diferenciado y más exigente. En este

¹⁹⁰ Comunicado 2553. *Reapertura del Museo Nacional de Arte*. En: <http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/vocero/boletines/com2553.html>. Consultado el 12 de septiembre de 2013.

¹⁹¹ *Ibidem*.

sentido, resulta fundamental tener en cuenta el potencial heterogeneizante del museo, es evidente que no se trata de hacerlos todos iguales¹⁹², se trata, al contrario y como hemos visto a lo largo de este estudio, de continuar su transformación al ritmo que se modifican las exigencias y la mirada del visitante.

3.1.2. La exposición temporal: Recorrido Alterno. Una herramienta adecuada para enriquecer la lectura del acervo

El recorrido alterno¹⁹³ del MUNAL 2000 se componía de distintos modelos de salas temporales que tenían funciones muy específicas y cuya rotación variaba de una a otra. Sus modificaciones refrescaban el museo de manera constante y atractiva el enfoque consistía en presentar alternativas de acercamiento sensible a las piezas, más que la mera función didáctica. Asimismo, el museo contaba con un programa de exposiciones de carácter semestral que ofrecía nuevas lecturas, más información y sin duda reflejaba un mayor interés en mantener la atención de los visitantes cautivos y el deseo de capturar algunos de los visitantes estrictamente orientados hacia algún tipo de exhibición artística, o a muchos de los visitantes ocasionales. Considero que estas características son las que le dan la respuesta a la pregunta de Dolores Enciso Rojas, citada en el capítulo 2¹⁹⁴.

Si bien no existe propiamente nada nuevo en la incorporación de un programa de exposiciones temporales en los museos mexicanos, es importante tener en cuenta la variedad de modelos que ofrecía el MUNAL, no se trata únicamente del binomio permanente/temporales, sino de la multitud de lecturas que podían abrirse a partir de algo tan simple como un adecuado programa expositivo.

¹⁹² Este fue un síntoma de las reestructuraciones realizadas durante el sexenio 2006-2012 en los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia: 43 museos, todos con el mismo modelo de mobiliario museográfico, con los mismos discursos historiográficos y en ocasiones incluso con las mismas piezas – abusando de reproducciones para ilustrar los temas–. Más información al respecto en: Cortés, Arturo (ed.) *Memoria de trabajo. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones*. México, D.F., CONACULTA•INAH, 2012.

¹⁹³ No debe confundirse con el incorrecto uso del término que el programa de actividades paralelas del Museo del Palacio de Bellas Artes utilizó entre 2011 y 2012 para denominar una simple visita guiada con un especialista.

¹⁹⁴ La pregunta de la Dolores Enciso: "¿cómo se plasmará museográficamente esta realidad nacional compleja, con permanencias y a la vez en constante cambio?" En: Dolores Enciso Rojas, "Reflexiones [sic] sobre la reestructuración del Museo Nacional de Historia en 1982". En: *Gaceta de museos* Núm. 14 y 15, junio-septiembre de 1999. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, ICOM-México, pág. 41.

Dicho lo anterior, es recomendable que los museos que tienen una vocación bien determinada, como los de arte, cuenten con una exposición permanente apoyada de un programa de temporales que bien pueden dividirse en corto, mediano y largo plazo. “*A major national museum may have the capacity to mount several exhibitions concurrently – one perhaps in each department, and a major one in a specially resourced gallery*”¹⁹⁵.

Dominique Poulot y Felicity Bodenstein coinciden con Belcher en un tratado reciente sobre los museos nacionales: “*The possibility to tell stories from multiple points of view appears as an essential challenge for museums today, one that can be partially taken up by the increased importance of temporary exhibitions that allow for a new diversity of narratives*”¹⁹⁶. El reto al que se refieren Poulot y Bodenstein sugiere la vigencia del recorrido alterno del MUNAL 2000, e invita a conocerlo y a poner sus principios en práctica en distintos espacios expositivos.

Sin relacionarlo con lo anterior, Belcher también aclara: “*the effect of a lively exhibition programme is to stimulate interest from different sections of the public whilst, at the same time, encouraging regular visitors*”¹⁹⁷. Una de las maneras en las que los grandes museos del mundo aprovechan todas las ventajas discursivas que pueden proveer los modelos expositivos, es establecer en un mismo espacio tanto las exposiciones permanentes como diferentes tipos de exposiciones temporales –algunas que duren cuatro o seis meses, otras que duren cerca de un año, etc.– con distintas aproximaciones al objeto de estudio del museo y acordes a su vocación.

¹⁹⁵ Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991. Pág. 49. “un gran museo nacional puede tener la capacidad de montar varias exposiciones al mismo tiempo -tal vez una por cada departamento, y una exhibición principal en una galería especial”.

¹⁹⁶ Dominique Poulot y Felicity Bodenstein “Introduction” En: Poulot, Dominique; Bodenstein, Felicity; y Lanzarote Guiral, José María (ed.). *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*. Actas de las Conferencias organizadas por European National Museums, tituladas *Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, París, del 28 de junio al 1 de Julio y del 25 al 26 de noviembre de 2011. Linköping (Suecia), Linköping University Electronic Press, 2012. Pág. 25. “La posibilidad de contar historias desde múltiples puntos de vista aparece como un desafío esencial de los museos de hoy en día, mismo que puede ser parcialmente atendido por una mayor importancia de las exposiciones temporales, que permiten una nueva diversidad de narrativas”.

¹⁹⁷ Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991. Pág. 48. “el efecto de un animado programa de exposiciones es estimular el interés de diferentes sectores del público, al tiempo de alentar a los visitantes regulares”. Adicionalmente, Belcher presenta un estudio muy revelador sobre los diferentes tipos de exposiciones, su finalidad y sus características principales, así como los temas generales que pueden abordarse.

La duración del recorrido alterno variaba de acuerdo a cada modelo de sala, pero en general tenían una rotación general de seis meses. Esto parece tener congruencia con las palabras de Belcher: *“decisions relating to when exhibitions should be open and when it is sensible to be ‘turning the space around’ will come partly from an awareness of the museum’s visitors pattern. [...] A knowledge of how visitors will respond to any given exhibition will help determine its optimum showing period”*.¹⁹⁸

En el Museo Nacional de Arte se plantearon dos ciclos de exposiciones temporales al año – primavera-verano y otoño-invierno– en los que cambiaban al menos las salas hipertextuales y ocasionalmente también las salas de colecciones especiales, cuyas características estudiaremos a continuación. Asimismo, a cada ciclo correspondía una muestra que se presentaba en la sala de exposiciones temporales de la planta baja del edificio. Dicha sala era independiente de los recorridos, y estaba diseñada para albergar magnas exposiciones, como *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar* (junio-noviembre, 2002) y *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado (1864-1910)* (julio-noviembre, 2003)¹⁹⁹.

3.1.2.1. Salas Hipertextuales

Antes de presentar las características de las salas hipertextuales, es imperativo advertir al lector que este modelo expositivo no debe, de ninguna manera confundirse con modelos ya muy utilizados y difundidos en México, conocidos como “pieza del mes”. Si bien ambos consisten en aislar una obra del acervo para centrar en ella una atención especial, lo que cambia en el caso de las hipertextuales son las capacidades discursivas y la ampliación de la lectura de la obra con respecto a sus propiedades contextuales, iconográficas o técnicas.

¹⁹⁸ *Ibid.* Pág. 50. “Las decisiones relativas a cuándo las exposiciones deben ser abiertas y cuándo es razonable “transformar el espacio” vendrán en parte de un conocimiento del patrón de los visitantes al museo. [...] El conocimiento de cómo los usuarios responden a una exposición determinada ayudará a determinar su periodo óptimo de exhibición”.

¹⁹⁹ El histórico de exposiciones del Museo Nacional de Arte se encuentra disponible en <http://munal.mx/munal/> Consultado el 13 de diciembre de 2013. Sin embargo, es importante destacar que no se incluyeron los proyectos de monotemáticas y de hipertextuales, y no siempre especifican la sala de exhibición en la que se presentó cada muestra.

El modelo inicial de las salas hipertextuales del Museo Nacional de Arte se diseñó con fundamento en la teoría de George P. Landow, cuyo tratado titulado *Teoría del Hipertexto*²⁰⁰ forma parte de la bibliografía del MUNAL 2000. Sintetizado para los fines de este trabajo, la teoría del hipertexto sostiene que los avances tecnológicos han modificado gradualmente el pensamiento y el lenguaje, de tal forma que hemos desarrollado nuevas estrategias pedagógicas que si bien se han vuelto cotidianas, ofrecen muchas más posibilidades que la mera comunicación escrita.

Para ejemplificar la manera en la que funciona la lectura en hipertexto, basta recordar la navegación a través de internet, especialmente en páginas como wikipedia²⁰¹, donde es posible investigar de manera ágil e inmediata cualquier evento histórico pasando de la biografía de un gobernante, por ejemplo la reina Isabel I de Inglaterra, a las referencias más generales de los inmuebles que ocupó en vida, o los miembros del Parlamento durante esa misma época, o su padre, Enrique VIII y la mórbida historia de sus seis esposas; podríamos pasar de un tema a otro teniendo apenas una pequeña referencia y varias ligas o *links*, que nos llevaran tan profundamente como lo deseáramos.

Mientras que el texto es finito y estático, el hipertexto continúa creciendo exponencialmente gracias a la posibilidad de añadir nuevas lexias por parte de los autores e incluso de los lectores. En este sentido, una de las características principales de este modelo de comunicación es que el lector adquiere el poder de construir su propia experiencia de acuerdo a sus intereses y a las opciones que se ofrecen frente a él.

En el MUNAL 2000, las salas hipertextuales constituían un ejercicio tridimensional en el que el visitante del museo tenía la posibilidad de acceder a una liga o *link* sobre cada uno de los tres núcleos temáticos principales del recorrido permanente: virreinato, siglo XIX y siglo XX (LÁMINAS 22 y 23).

A los investigadores²⁰² asignados a una sala hipertextual se les impartía un breve curso de orientación, por parte de la directora del museo, la subdirectora de exhibición y/o el jefe

²⁰⁰ Landow, George P. (comp.). *Teoría del hipertexto*. Barcelona, Paidós Multimedia, 1997.

²⁰¹ <http://es.wikipedia.org/> Consultada el 18 de diciembre de 2013.

²⁰² El departamento de investigación se dividía por especialidades, referidas a los espacios temporales que abarcaba la colección del museo. Yo formé parte de los investigadores de Virreinato, y había otro equipo dedicado a siglo XIX y uno más dedicado a siglo XX.

de investigación²⁰³. Todo el discurso debía tener necesariamente como punto de partida una pieza del acervo, sin importar si la obra estaba o no en exhibición y existían tres modalidades principales para construir la curaduría:

- I. Desdoblar la pieza en su proceso de creación, es decir, acompañarla de dibujos y bocetos preparatorios o de otras piezas que inspiraron al artista.
- II. Entablar un diálogo entre la pieza principal y otros objetos (artísticos o no) para “reflexionar sobre la relación entre el fenómeno artístico y otras materias relativas al quehacer humano”.²⁰⁴
- III. Proponer el discurso del arte sobre el arte, invitando a un artista contemporáneo a dar una interpretación sobre la obra seleccionada.

A pesar de que la exposición de las hipertextuales fue semestral²⁰⁵, puede tener una referencia inmediata, al menos en parte, con estrategias como el programa “pieza del mes”, tan en boga en algunos museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia; si bien el punto de partida es una pieza de la colección, el complementar el discurso con otros objetos enriquece de manera notable la propuesta museológica. En la página de internet del Museo Nacional de Arte no existe registro alguno de las muestras hipertextuales, pero dejaron de presentarse a partir de febrero de 2004.

Con base en la clasificación que sugiere Belcher, las salas hipertextuales estaban siempre centradas en el objeto, ya que para cualquiera de sus tres modalidades tomaban como punto de partida una pieza del acervo constitutivo del museo, sin importar si estuviera usualmente exhibida o no. Cada hipertextual correspondía a uno de los núcleos temáticos

²⁰³ Recibí este curso de orientación para realizar la curaduría de la hipertextual titulada *Edad Feliz*, por parte de Graciela de la Torre, Claudia Barrón y Rafael Sámano. La idea original fue mía y partía de la manera en la que el futuro de un hombre se forja desde la infancia. La obra principal fue en un inicio un *Cristo Niño de la Espina*, sin embargo, la pieza fue sustituida por el *retrato de don Joaquín Martínez de Santa Cruz*, de Nicolás Rodríguez Juárez, ya que la referencia evangélica conllevaría otro tipo de interpretaciones y dificultaría la identificación del público con el personaje, es por ello que seleccioné una pieza de origen laico. La idea general se mantuvo y fue enriquecida poco a poco para cumplir con los lineamientos del museo. El título de la sala fue tomado de una de las piezas exhibidas: una estampa perteneciente a Ricardo Pérez Escamilla†, entonces en comodato y ahora parte del acervo del museo desde 2010.

²⁰⁴ Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, “Proyecto museológico MUNAL 2000”. En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 68.

²⁰⁵ En la Memoria MUNAL 2000 se estipula: “por un lapso no mayor a siete meses”. Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, “Proyecto museológico MUNAL 2000”. En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 68.

principales del Recorrido histórico –artístico, por lo que había una congruencia en su disposición museográfica y curatorial.

El estudio de las relaciones entre la teoría del hipertexto y el quehacer museístico está en construcción²⁰⁶, desde la mera referencia a la idea de introducir tecnologías como los códigos QR (*quick response code* o “código de respuesta rápida”) hasta configurar propuestas curatoriales y museográficas bajo este concepto; sin embargo, en el momento en que se diseñó el MUNAL 2000 no había, a saber, ninguna referencia a esta herramienta de comunicación. Indudablemente es un tema que debe estudiarse con cuidado, ya que forma parte de los avances tecnológicos que utilizamos de manera cotidiana y el museo no puede –ni debe– quedar fuera de la discusión.

3.1.2.2. Sala de Colecciones Especiales

La heterogeneidad de los acervos del Instituto Nacional de Bellas Artes y sus consecuentes huecos discursivos, ha provocado que los coleccionistas privados sean parte activa y fundamental de los museos de arte en México; este fenómeno ha tenido un desarrollo interesante que no ha sido suficientemente explorado.

Con lo anterior no me refiero sólo a aquéllos museos cuyos acervos fueron creados por uno de estos personajes fascinantes, ni pretendo hacer a un lado que el origen histórico del museo está en el quehacer del coleccionismo; me refiero a los museos públicos que en su operatividad cotidiana no sólo se apoyan en piezas de colecciones particulares, sino que incluso dependen de la experiencia de algún coleccionista que, en su continua búsqueda por los objetos, son también los depositarios de los mismos y del conocimiento que las piezas han guardado por años. Krzysztof Pomian apoya esta idea afirmando que los museos “dependen asimismo de colecciones privadas que, al ayudarles a rastrear los caprichos del gusto, más allá del presente, parecen complementarlos de una manera irremplazable”.²⁰⁷

²⁰⁶http://www.cienciayjuego.com/jhome/index.php?option=com_content&view=article&id=237:el-museo-como-herramienta-hipertextual&catid=42:10. <http://www.geocities.ws/ciberlandia01/articulo/articulo-hipertexto-museos-digitales.html>. Consultadas el 28 de mayo de 2013.

²⁰⁷ Pomian, Krzysztof. “La colección: entre lo visible y lo invisible”. En: Valentina Torres-Septién (coord.), *Producciones de sentido, el uso de las fuentes en la historia cultural*. México, D. F., Universidad Iberoamericana/Departamento de Historia, 2002. pág. 135

El Museo Nacional de Arte reconoció la importancia de sus coleccionistas privados más que cualquier otro museo, primero a través de un proyecto encabezado por la investigadora del museo María Estela Duarte, el archivo de coleccionistas, que por supuesto inició –alrededor de 1999– como un gran gabinete de expedientes a manera de formatos y fichas de registro llenadas a mano, en el cual se registraban colecciones enteras y se actualizaba de manera constante. Para el MUNAL 2000, se planteaba que este reconocimiento alcanzara los espacios expositivos del museo, ejemplo de ello fue el hecho de llamar “María Asúnsolo” a una de las salas de exhibición, en honor a la coleccionista y gestora cultural (quien falleció en 1999, cuando el MUNAL 2000 estaba en proceso).²⁰⁸

La Sala de Colecciones Especiales (LÁMINA 27) se encontraba en la parte central del primer piso, justo abajo del Salón de Recepciones (LÁMINA 23), y tenía como finalidad presentar exposiciones temporales dedicadas a la labor de una colección privada, con una curaduría especial para mostrar las piezas más importantes y los intereses particulares del coleccionista en cuestión, además se acompañaba de una publicación, muy accesible y de un formato pequeño y conveniente. Por lo anterior, únicamente presentaban obra en préstamo y también eran centradas en el objeto, aunque siempre debían atender a la vocación del museo.

Se trataba de una nueva herramienta para agradecer de manera especial la participación de los coleccionistas privados en el resto de las exposiciones temporales del museo, y que sin duda trascendía la cotidiana mención en muro y catálogo. La idea era que asistieran a las inauguraciones de esta sala acompañados de su familia y amigos, disfrutando del reconocimiento a largos años de trabajo, investigación, búsqueda y grandes inversiones, y que estuvieran contentos de reunirse con personas que compartieran su afición y el disfrute de las piezas coleccionadas, como dice el psicoanalista estadounidense Werner Muestenberger “*collectors [...] delight in sharing their joy and appreciation with like-minded enthusiasts*”.²⁰⁹

Por supuesto, es importante mencionar que este tipo de atenciones hacia los coleccionistas también podían tener como resultado una relación estrecha de éstos con el

²⁰⁸ Ver: Garduño, Ana. “El MUNAL y su colección de arte. Antecedentes, vigencias y realidades”, *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*, Munal-INBA, 2012. Pág. 23.

²⁰⁹ Muestenberger, Werner. *Collecting*. Princeton, Princeton University Press, 1994. Pág. 6. “los coleccionistas [...] se deleitan al compartir su alegría y reconocimiento con los entusiastas de ideas afines”.

museo, al grado de aceptar participar de manera continua en las exposiciones temporales del museo y que posteriormente decidieran donar toda o parte de su colección, con la tranquilidad y la convicción de que sería difundida, exhibida y bien resguardada. Asimismo, cabe agregar que algunos de los coleccionistas privados aludidos eran también miembros del patronato del museo, lo cual reiteraba un apoyo mutuo y el compromiso de ambas partes para el beneficio último de los visitantes al museo.

Como un reconocimiento a la participación social en la conformación de exposiciones dentro del museo, se plantea invitar a un coleccionista a realizar una selección de las piezas de su propiedad, para conocer su universo y visión particular, al tiempo de reflexionar sobre el coleccionismo como impulsor, patrocinador y mecenas, pero sobre todo como catalizador del gusto de determinadas épocas. Sin duda, resultará de gran interés para los estudiosos y el público en general, el contacto, de siete meses a un año, con piezas de difícil acceso²¹⁰.

Sin duda, el diseño y aplicación de la Sala de Colecciones Especiales es un claro signo de que en el MUNAL 2000 confluyó uno de los equipos de trabajo que más se comprometió con la labor del coleccionismo particular mexicano, lo cual debe ser recordado y replicado en lo posible. Para los museos es muy importante dar el debido reconocimiento a quienes en última instancia rescatan los objetos –en este caso las obras de arte– del posible olvido o la destrucción, sobre todo si las instituciones culturales no son capaces de realizar este quehacer, sea cual sea la circunstancia.

La última exposición que seguía este modelo con respecto al coleccionismo particular se llevó a cabo en 2005-2006, *De artesanos y arlequines. Forjando una colección de arte moderno*²¹¹. Más adelante el espacio que ocupaba la sala fue ampliado, invadiendo parte

²¹⁰ Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, "Proyecto museológico MUNAL 2000". En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 69.

²¹¹ Posteriormente se empezaron a presentar exposiciones de colecciones extranjeras, incumpliendo la vocación del museo. La primera fue *Dibujos españoles del siglo XX. Colecciones Fundación MAPFRE*. Del 25 de abril al 8 de julio de 2007. Esto fue a partir del mal ejemplo de la exposición *Goya*, de noviembre de 2005 a marzo de 2006. Aclaro aquí que no objeto la presentación de arte extranjero en el Museo Nacional de Arte, siempre que sea en diálogo con el acervo del museo o con otros ejemplos de piezas nacionales. Debo insistir en ello porque hay otras galerías, como el Museo del Palacio de Bellas Artes, cuya vocación es adecuada para estos fines; esa es la razón por la que la creación del perfil de los espacios museísticos fue determinado desde un principio. Considero que la competencia al interior del Instituto Nacional de Bellas

de las salas permanentes en siglo XIX y XX e incluso el vestíbulo del primer piso, en el que se exhibía la imponente escultura de Cristóbal Colón de Manuel Vilar –cubierta con mamparas al menos desde 2009 al 2013–. En algunas ocasiones se le sigue llamando Sala de Colecciones Especiales, aunque su función es la de una versión más pequeña de la sala de exposiciones temporales ubicada en la planta baja.

De acuerdo con la Memoria MUNAL 2000, en un principio también se planteó la posibilidad de que esta sala sirviera para hacer exposiciones monográficas –sobre un movimiento artístico específico o sobre un artista–, pero al menos durante el período en que estuvo el equipo que conformó la reestructuración, sólo se presentaron muestras sobre coleccionistas en México.

3.1.2.3. Salas Monotemáticas

Como su nombre lo indica, las exposiciones monotemáticas reunían piezas bajo un discurso aglutinante que les daba sentido; su museografía era más compleja que la de una hipertextual porque su duración era de alrededor de uno o dos años, aunque ello no se especifica en la Memoria MUNAL 2000. Asimismo, cabe agregar que su ubicación las relacionaba específicamente con los dos últimos núcleos temáticos del recorrido histórico-artístico (LÁMINA 22).

En un principio, el proyecto contemplaba la apertura de cuatro monotemáticas, de acuerdo a algunos tópicos que eran reiteradamente referidos como inquietudes de los visitantes en estudios de público.

- I. El arte prehispánico como motivo de representación.
- II. El retrato como recurso de identidad.
- III. La vida cotidiana en el espejo del arte.
- IV. El diseño gráfico, impulsor de ilustradores.

Artes en tanto a que todos los museos desean presentar arte contemporáneo internacional y “obras maestras” de la historia del arte universal ha llegado al absurdo. En el caso de *Goya*, se trataba de una exposición que estaba destinada para el Museo Nacional de San Carlos, congruente con el espacio, pero al cambiarse la directora Roxana Velásquez del MNSC al MUNAL (en febrero de 2004), se llevó la muestra consigo aunque la vocación fuera incompatible.

Por una modificación en la distribución de los espacios, se tomó la decisión de eliminar los puntos III y IV. Es importante mencionar que los temas que quedaron solventaban aunque fuera de manera superficial los huecos discursivos de las salas permanentes; la duración de las exposiciones ayudaba en este sentido, y la museografía estaba diseñada para este fin.

El principal ejemplo de ello fue la primera exposición del tema I: *Arqueología reinterpretada* (LÁMINA 28), presentada bajo la curaduría del destacado estudioso del arte Olivier Debrouse†, quien también formaba parte del consejo curatorial. Cabe recordar que en la reordenación de los acervos que se llevó a cabo en el museo durante la década de los noventa del siglo XX, las colecciones prehispánicas que se encontraban en él fueron devueltas al Instituto Nacional de Antropología e Historia. El proyecto MUNAL 2000 eliminó este período del recorrido histórico-artístico, en primer lugar por el carácter permanente de éste, y en segundo lugar por la naturaleza de las colecciones del INBA, que no tiene piezas precolombinas; hubiera sido necesario depender de la celebración de un contrato de comodato indefinido, además de requerir la continua presencia del INAH en el movimiento, aseguramiento, conservación y restauración de la obra.

Por otro lado, Karen Cordero fue la curadora de la monotemática *El artista: creador de objetos, objeto de creación* dentro del tema II, lo cual recuerda un poco a la primera exposición temporal que se presentó en la Sala Nacional del Museo Nacional de Artes Plásticas en septiembre de 1947, en el Palacio de Bellas Artes, misma que llevaba por título *45 Autorretratos de Pintores Mexicanos* (LÁMINA 29). La reiteración del tema en 1947 y en 2001 sugiere un interés (ya sea del público o de las autoridades) que valdría la pena estudiar con cuidado.

3.1.2.4. Salas de orientación

A pesar de pertenecer al recorrido alterno, el contenido de las salas de orientación se mantuvo estático hasta que las retiraron –alrededor de 2009–, tenían un carácter didáctico y proporcionaban información muy sintética.

Originalmente se diseñaron dos salas de orientación, ambas se encontraban en el segundo piso del edificio (LÁMINA 22), en dos salas localizadas a los costados de la gran escalinata y que daban al patio central. La primera de ellas, localizada en el ala Oeste, estaba

dedicada a los lenguajes del arte, mientras que la segunda, en el ala Este, orientaba al público sobre los significados del arte, de tal forma que en conjunto abarcaban diferentes tipos de aproximaciones a la obra de arte: la forma y el contenido (LÁMINA 30).

Una tercera sala, ubicada en la planta baja del edificio (LÁMINA 24) fue diseñada para transparentar el trabajo del museo y ofrecer una noción general de su estructura orgánica, ilustrando los diferentes departamentos involucrados en la gestión de una exposición y las funciones que desempeñaban, en un ejercicio de mostrar el *tras bambalinas* del MUNAL (LÁMINA 31). En principio no formaba parte de ninguno de los recorridos, sino de una especie de bienvenida o despedida para el público –dada su ubicación, frente al espacio lúdico–; sólo unos meses después de la reapertura se comenzó a considerar a esta sala como de orientación.

Ninguno de estos espacios exhibía colección, sólo reproducciones, diagramas, cédulas explicativas y esquemas. No se planteaba como una exposición temporal sino permanente, aunque formaran parte del recorrido alterno.

3.2. Consideraciones complementarias

Los museos que han surgido en las últimas décadas y las remodelaciones que se han hecho en otros de larga tradición como el Louvre, el Rijksmuseum o el Museo del Prado, ponen en evidencia no solamente los cambios que en cuanto a estética y percepción del patrimonio se han ido desarrollando, tanto en las sociedades como particularmente en los seres humanos, sino que estas mismas instituciones muestran también una evolución propia y característica, en la que se muestra, en última instancia, el cambio profundo en la manera en que resguardan la memoria social y se convierten en dispositivos que propician distintas formas de apropiación dentro de su entorno urbano.

En este sentido, para una comprensión adecuada de las modificaciones que han tenido los museos conviene referir a las diferentes tipologías que han surgido en los últimos años²¹². Algunos autores se enfocan en las herramientas comunicativas de que echan mano los museólogos para acercar el mensaje a los visitantes, otros consideran que la mejor manera de clasificarlos es a través de las características arquitectónicas del inmueble que

²¹² Para un estudio general sobre las diferentes tipologías de museos ver: Zunzúnegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*. Sevilla, Alfar, 1990.

alberga al museo, y otros más, fundamentan su estudio en las peculiaridades de los recorridos que ofrecen.

En el primer grupo se inserta el museólogo canadiense Duncan F. Cameron quien en 1971 planteó una crisis de identidad del museo, donde se contraponían dos modelos fundamentales: el *museo-templo* y el *museo-foro*. Si bien John Cotton Dana ya había señalado desde 1917²¹³ la relación entre un templo y un museo en su notable obra *The Gloom of the Museum*, la contraparte fue acertadamente propuesta por Cameron. El templo, dice Cameron, es el espacio de la verdad absoluta, incuestionable, y que provee una oportunidad para reafirmar la fe. En este sentido, el *museo-templo* es un dispositivo de experiencias privadas e íntimas. El foro, por otro lado, es la consolidación de espacios abiertos a la discusión, incluso donde las cosas son tomadas por verdad, a fin de que a través de la confrontación, la experimentación y el debate, se fomente el cambio en el momento en que la sociedad demuestre que tal cambio es necesario.

El MUNAL 2000 era indudablemente un museo-templo, ante todo por su carácter de Museo Nacional, pero también por su atmósfera contemplativa. Sin embargo, en virtud de algunos de sus conceptos más avanzados apuntaba ya hacia el desarrollo del museo foro. Si bien no era propiamente un espacio en el cual se pasara el micrófono a los visitantes, la idea de presentar una amplia gama de exposiciones temporales atendía a la intención de abrir las posibilidades discursivas y potencializar lo más posible el tema central: las manifestaciones artísticas nacionales dentro de un concepto de apropiación y de impulso al desarrollo de nuestra sociedad.

En el segundo grupo podemos contar al arquitecto Josep María Montaner, que en su libro titulado *Museos para el Siglo XXI*²¹⁴ presenta un panorama más o menos actualizado de la arquitectura de museos, a partir de ocho modelos que, si bien permiten clasificarla, no se limitan a los estilos arquitectónicos y a los criterios museográficos, sino que también aborda brevemente las características de la colección y a la intención discursiva del museo, es por ello que es pertinente presentarla aquí.

²¹³ Cotton Dana, John, "The Gloom of the Museum (1917)". En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (ed.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008.

²¹⁴ Montaner, Josep María. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona, México, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003. Los tipos de museos para Josep María Montaner son: el museo como organismo extraordinario, la evolución de la caja, el objeto minimalista, el "museo museo", el museo que se anuda sobre sí mismo, el museo como *collage* de fragmentos, el antimuseo y formas de la desmaterialización.

La clasificación de Montaner puede funcionar un poco como catálogo de posibilidades arquitectónicas para la elaboración de un proyecto de museo, sin embargo, no resulta del todo útil para hablar de inmuebles destinados a otra finalidad y que con el paso del tiempo se decidió que albergaran una colección y convertirlos en museos. Si bien el noble carácter del Antiguo Palacio de Comunicaciones puede evocar de manera tenue al *museo-museo*, no deja de ser un edificio adaptado para la función museográfica. No sería tampoco muy exagerado introducirlo dentro de la idea del *museo collage*, aunque el financiamiento no sea privado es aparente que una de las ideas centrales en su transformación de Palacio de Comunicaciones a Museo Nacional privó la idea de hacerlo con la idea de desarrollar una expresión de la cultura de masas; de bastión de la alta cultura de la política nacional y en un edificio hedonista y popular, divertido y comunicativo, al tiempo que fuera un punto de referencia para la industria turística.

Finalmente, en el tercer grupo se inserta el catedrático de la Universidad del País Vasco y crítico de cine Santos Zunzúnegui, quien en su libro *La metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*²¹⁵, propone una tipología de los museos de arte basada en la lógica de un cuadro semiótico.

En el modelo tradicional de museo, que ya para la época de José Bernardo Couto estaba bien establecido en muchas ciudades del mundo, era fundamental la presentación cronológica de obras artísticas, ya que este criterio museográfico permite que los visitantes tengan una aproximación lineal a la historia del arte y acceso visual a las coyunturas estilísticas que caracterizaron un lugar o una época determinados. Prueba de ello la podemos encontrar en cierta crítica que se le hizo al Museo del Prado en el periódico español *La Crónica Artística*, del jueves 23 de marzo de 1820: “Al entrar a las salas, lo primero que busca el espectador es el orden cronológico de los cuadros, para venir en conocimiento de los progresos o decadencias de la pintura en la escuela española, pero se halla burlado al ver esas obras confusamente hacinadas como lo estarían en un gabinete particular o en una prendería para su venta”.²¹⁶

²¹⁵ Zunzúnegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*. Sevilla, Alfar, 1990.

²¹⁶ Citado en: Alcolea Blanch, Santiago. *El Museo del Prado*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S. A., 1991. Pág. 33.

Zunzúnegui afirma que el museo posmoderno es:

El lugar donde las preguntas sustituyen a las respuestas, el dédalo a la linealidad, el recorrido aleatorio de carácter individual al recorrido indicativo de carácter colectivo. Si el Museo Tradicional hacía del visitante un héroe y de su adquisición de un saber sobre el ser el objeto central de su relato, el museo parece presentarse (...) como mero espacio de itinerancia en el que se hace patente la puesta entre paréntesis del objeto de valor tradicional con el cual buscar la conjunción, y donde, finalmente, lo pasional pueda ser privilegiado sobre lo cognoscitivo, convirtiéndose la fugacidad del contacto tímico en uno de los elementos definitorios del trayecto.²¹⁷

El Museo Nacional de Arte del proyecto que nos ocupa presenta las características principales del modelo tradicional, pero únicamente en su exposición permanente, de tal forma que el visitante tenga un hilo conductor delimitado por las coyunturas históricas de nuestro país. En este sentido, el espectador se enfrenta primero con tres grandes núcleos temáticos de corte cronológico que le permitirán reconocer el inicio y el final de un recorrido lineal y ordenado²¹⁸. Cada uno de los apartados contaba con obras clave de la producción artística mexicana, de tal forma que de acuerdo con la disposición de las piezas, era posible identificarlas y ponerles mayor atención.

Zunzúnegui afirma que “en la misma medida en la que el recorrido del Museo Tradicional “duplica” el de la Historia del Arte, sus propuestas son validadas no por criterios internos, sino de tipo externo, referencial: sus categorías se toman de los principios fundadores de una Historia del Arte que los preexiste y garantiza”²¹⁹. Asimismo, la construcción de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte, seguía consignas historiográficas de destacados investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas, como referiremos más adelante.

²¹⁷ *Op. Cit.* Pág. 110.

²¹⁸ Esto, al menos, se mantiene a grandes rasgos en el Museo Nacional de Arte de 2013, aunque algunas salas se encuentran cerradas al público, por lo que existen algunas lagunas discursivas producidas por faltantes en el espacio museográfico, más que por huecos en el acervo.

²¹⁹ *Op. Cit.* Pág. 88.

El Museo Tradicional de Zunzúnegui también refiere a un enfoque específico del quehacer museográfico:

Se organiza alrededor del doble paradigma de la Gran Galería y de las denominadas salas en hilera (en *enfilade*), en las que la evolución del arte se expresa linealmente en el primer caso, vinculándose de forma natural, en el segundo, cada subespacio con el que le precede y con el que le sigue. Así se otorga al espectador situado en cada una de esas salas, en el mismo momento en que contempla obras de un período o escuela, la posibilidad de tener a la vista el pasado superado o el futuro anunciado por un presente que se afirma como un puro avatar del cambio²²⁰.

Basta recordar la distribución de las salas de exhibición en el MUNAL 2000 para identificar ambos modelos en cada una de ellas (LÁMINAS 25 y 26). La mera disposición ordenada de las piezas implica, por otro lado, la manera en la que a través del museo es posible sintetizar un área de conocimiento específica, lo cual Zunzúnegui explica de manera acertada:

Son espacios en los que, por tanto, tiende a establecerse un vínculo *causal* –hecho patente en la idea misma de *recorrido*– entre presente y pasado y donde el arte no es sino uno más de los avatares del desenvolvimiento del espíritu humano. Desarrollo en el que se plasman las ideas de evolución (el arte acompaña a la humanidad en sus transformaciones, filiación (el arte es vinculación causal entre escuelas, estilos, autores), finalidad (la evolución del arte es teleológica) y orden (el arte expresa el acuerdo sustancial entre hombre y mundo), ideas que funcionan de manera esencialmente tranquilizadora: el Museo como modelo del mundo²²¹.

El proyecto museológico-curatorial del MUNAL 2000 plasmaba, a través de un recorrido permanente, lineal, ordenado, dirigido y claro, el devenir de la historia del arte mexicano, fundamentado esencialmente en los períodos específicos de su colección. En este sentido, las salas permanentes del MUNAL mantenían cierta ortodoxia en cuanto a un museo tradicional, casi decimonónico, sin atrevimientos ni confrontaciones

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibidem.*

El recorrido alterno del MUNAL 2000, por el contrario, no tenía la finalidad de “educar” o “enseñar” sobre historia del arte, sino que presentaba alternativas de acercamiento sensible a las piezas. Es así como las salas hipertextuales –por poner un ejemplo– apelaban a la sensibilidad del espectador en tres modelos distintos, sin importar qué tantos conocimientos tuviera un espectador sobre la pieza. Asimismo, tenían su fundamento en las herramientas comunicativas de las nuevas tecnologías, lo cual indica que en el proyecto que nos ocupa ya existía una intención de abordar las características del museo virtual.

Zunzúnegui recurre a palabras de Jean François Lyotard a propósito de un proyecto expositivo titulado *Les Immatériaux* (1985):

Se trata de una tarea cultural paralela a la de la enseñanza: resulta de la hipótesis de que las gentes tienen una capacidad que no se desarrolla en el marco de la enseñanza y que es preciso desarrollar. Nuestro equipo no busca hacer una exposición pedagógica –explicar, por ejemplo las nuevas tecnologías...–, sino una exposición que sea una obra de arte. Apuntar, no a la capacidad de adquisición de un público sino más bien a su sensibilidad, es decir a un sentimiento estético. Se postula, en relación con lo que se tiene que decir, una especie de respuesta en el público, no de su entendimiento, sino del “sentimiento” que habrá que despertar²²².

La distribución del recorrido alterno en el diseño museográfico de la exposición permanente permitía presentarlo como una posibilidad extra, de tal forma que los visitantes podían ingresar a ellas o continuar su camino sin sacrificar parte de la información que el recorrido histórico-artístico podía ofrecerle. En este sentido, se perfilaba como una herramienta para propiciar una experiencia museal única e individual.

En otro orden de ideas, Michael Belcher advierte sobre las ventajas que conlleva atender a los públicos de manera diferenciada a través de los proyectos expositivos (LÁMINA 32). La percepción del espacio museográfico se modifica de acuerdo a las motivaciones que mueven a visitar un museo; las cuales son importantes porque determinan las características de la exposición que se va a ofrecer: “*targeting the exhibition at a group of visitors which is already interested in a topic and is therefore motivated will require very*

²²² Citado en: Zunzúnegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*. Sevilla, Alfar, 1990. Pág. 108.

different considerations to those which apply when trying to interest an apathetic audience"²²³.

Con la intención de reforzar lo anterior, es importante hacer una breve referencia al comportamiento de los visitantes de los museos. En su *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, Lauro Zavala²²⁴ recuerda la teoría de Eliseo Verón sobre los tipos de visitantes en cuanto a las rutinas de recorridos en los espacios museográficos.

En esta experiencia de observación se determinó la existencia de al menos cuatro categorías de visitantes: el visitante "pez" camina por el centro de sala, observando lo expuesto desde una distancia invariable; el visitante "hormiga", en cambio, recorre la exposición siempre próximo a las paredes, atento a no perder la secuencia espacial; el visitante "mariposa" se detiene en ciertos puntos que atraen su atención, a los que dedica mayor tiempo que al resto, y el visitante "chapulín" salta de un lugar a otro, sin una lógica predeterminada y al parecer sin un criterio que determine sus decisiones, dejándose llevar por el impulso súbito que despierta su interés²²⁵.

Posteriormente, Zavala hace referencia analiza la experiencia museográfica de dichas categorías desde un punto de vista paradigmático:

El visitante "hormiga" espera agotar las propuestas de la museografía, enfatizando así la dimensión ritual de su visita; por su parte, el visitante "mariposa" presupone que la secuencia debe ser una experiencia de aprendizaje, y dedica de manera selectiva su atención a los objetos que considera más relevantes para este fin. Por su parte, el visitante "chapulín" presupone que la exposición puede ser lúdica, y disfruta creando un recorrido espontáneo y marcadamente personalizado. Entre estos extremos, el visitante "pez" mantiene una distancia equilibrada ante todas

²²³ Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991. Pág. 87. "Focalizar la exposición a un grupo de visitantes que ya está interesado en un tema y está por lo tanto motivado requerirá consideraciones muy diferentes a las que se aplican cuando se trata de interesar a un público apático".

²²⁴ Catedrático de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, especialista en teoría literaria, cinematográfica y semiótica.

²²⁵

[http://academia.edu/3268406/Antimanual del museologo. Hacia una museologia del espacio cotidiano](http://academia.edu/3268406/Antimanual_del_museologo._Hacia_una_museologia_del_espacio_cotidiano)
. Pág. 23. Consultado el 10 de julio de 2013.

estas opciones de recorrido, y es más un observador de los otros visitantes que un observador de lo expuesto, y con frecuencia es ambas cosas de manera simultánea. De hecho, este último tipo de visitante suele ser el estudioso de los procesos de comunicación, atento a las estrategias de interpretación propuestas por la exposición, así como a las estrategias de interpretación de los visitantes²²⁶.

Finalmente, Zavala sintetiza la propuesta de Eliseo Verón y la de Jean Umiker-Sebeok –que se enfoca en estrategias de recepción: crítica, utópica, diversionaria y pragmática–, de la siguiente forma:

a) el **visitante-hormiga** tiene un perfil de visita definido como ritual, lento, memorioso, verbal y crítico, y percibe su visita como una *experiencia de análisis* en relación con su horizonte de expectativas; b) el **visitante-chapulín** y el **visitante-pepez** tienen un perfil de visita definido como lúdico, interactivo, auditivo, emocional y vertiginoso, y percibe su visita como una *experiencia de interacción empática* con los demás visitantes, y c) el **visitante-mariposa** tiene un perfil de visita definido como pragmático, visual, sistemático, táctil y utilitario, y percibe su visita como una *experiencia pedagógica* en relación con sus propios horizontes de experiencia²²⁷.

Es evidente que para el MUNAL 2000 se atendió al estudio de público del que habla Michael Belcher. Con base en lo anterior podríamos decir que una hormiga o un pez se sentirían contentos con el recorrido histórico-artístico, pero ninguno de los cuatro tipos de visitantes de Eliseo Verón se resistiría al recorrido alterno, que daba gran cantidad de opciones de lectura y se refrescaba de manera constante, lo cual garantizaba que nunca experimentaríamos dos veces al mismo Museo Nacional de Arte.

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibidem.*

CONCLUSIONES

*Time shall unfold what plaited cunning hides:
Who cover faults, at last shame them derides.*
William Shakespeare (*El rey Lear*)

De manera muy acertada se considera en el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018, que un medio insustituible para la formación integral de los ciudadanos, es “situar a la cultura entre los servicios básicos brindados a la población como forma de favorecer la cohesión social”²²⁸, valiéndose para ello, sin absolutamente ninguna duda, de la ampliación de la difusión de la cultura por todos los medios posibles (sin concluir, en absoluto, que para ello sea suficiente la llamada reforma educativa).

El acceso a la cultura como un medio sustancial de superación y articulación adecuada de la población, conlleva un deseo tan grande de superación personal que debe ser puesto en funciones sin la menor pérdida de tiempo. Sin embargo, en dicho Plan Nacional de Desarrollo no se identifica cabalmente el potencial que tienen los museos para cumplir tal fin, ya que no se ha iniciado campaña alguna para rescatar aquéllos que como hemos mencionado se encuentran en situaciones precarias (por decir lo menos), ni para reforzar (lo cual es también urgente e indispensable) nuestros museos más importantes.

Cabe resaltar que para lo anterior es imprescindible revisar las experiencias anteriores, a fin de determinar las mejores estrategias de ubicar a los museos como una rama de la cultura en la que podemos reflejar y consecuentemente transformar nuestra realidad actual. Es tiempo de ponernos en transición (Hilde Hein, 2000) pero con un estudio previo de lo que ha devenido en la historia mexicana.

Ampliando la visión del quehacer museológico al cultural, cabe recordar la postura de Eduardo Nivón Bolán, sociólogo de la Universidad Autónoma Metropolitana, en un artículo reciente sobre la pertinencia de replantear nuestro Programa Nacional de Cultura.

Cualquier debate actual sobre la cultura no puede prescindir del doloroso espectáculo de la violencia que ha vivido el País desde hace varios años. La planeación cultural debe decidirse a apostar a favor de todos los esfuerzos que los ciudadanos y las organizaciones de base están realizando para crear una sociabilidad basada en la tolerancia y el respeto. La vida como derecho

²²⁸ *Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018*. Gobierno de la República. <http://pnd.gob.mx/> Consultado el 23 de septiembre de 2013.

fundamental de los seres humanos debe estar presente en todos los programas culturales e incluso fomentar programas específicos de cultura de paz.²²⁹

Durante las últimas administraciones del Instituto Nacional de Bellas Artes (2000-2013), ya sea por la formación o intereses de los Directores Generales o por indicaciones de los titulares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se ha puesto especial énfasis en las disciplinas que conforman la mayor parte de la estructura orgánica del INBA y por lo tanto sus tareas sustantivas, es decir, las artes escénicas (música, ópera, danza y teatro) y la formación artística. Los museos, adscritos en principio a la Coordinación Nacional de Artes Visuales²³⁰, conforman una pequeña parte del Instituto (apenas 18 museos y recintos culturales en el país²³¹), y su gestión es relativamente autónoma; cada uno es responsable de su programa de exposiciones²³², así como de la gestión de sus recursos y la difusión y conservación de su acervo²³³. En este sentido, las profundas diferencias entre el INBA y el INAH se suman a la desigualdad del quehacer museístico ante las otras grandes responsabilidades del Instituto; es raro que los museos de arte reciban la atención que merecen y su buen funcionamiento depende siempre de la habilidad y conocimientos del titular de cada museo.

Lo anterior puede ser un inconveniente si consideramos que en México, los directores de museos se mantienen en el puesto un promedio de 6 años –en el mejor de los casos– lo cual lamentamos cuando se trata de funcionarios que comprenden bien la función social del museo y, de manera contradictoria, lo celebramos cuando poco o nada saben de lo que implica dirigir una institución museística. Asimismo, un buen proyecto museológico

²²⁹ Nivón Bolán, E. (28 de Abril de 2013). “Reconfiguración y participación”. *Reforma*, Sección El Ángel, pág. 2.

²³⁰ Llamada Coordinación Nacional de Artes Plásticas hasta inicios de 2013.

²³¹ Cabe agregar que el Museo Nacional de Arquitectura depende de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA y no tiene ninguna relación de gestión con la CNAV, por lo tanto no es considerado en el recuento. Asimismo, cabe resaltar la profunda diferencia con los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, los cuales ascienden a 121 museos, salas de exhibición y centros comunitarios y pocos de ellos son autogestivos (alrededor de un 10%), por lo que usualmente dependen de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones o de sus Centros INAH. Datos de 2013-2014.

²³² Excepto, quizás, el Museo del Palacio de Bellas Artes, que por su carácter de plataforma oficial suele estar obligado a presentar muestras como homenajes nacionales, compromisos diplomáticos, etc.

²³³ En este asunto también entra en juego el Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM), aunque el museo es responsable de reportar las condiciones de su acervo para la intervención del Centro, solicitar dictámenes oficiales, y en ocasiones el museo también debe absorber los costos de materiales en caso de que alguna pieza requiera restauración.

puede interrumpirse súbitamente con la coyuntura de un cambio de administración, tal como sucedió con el MUNAL 2000.

En resumen, algunos de los problemas más arraigados en el INBA son causados por desconocimiento o desinterés de las autoridades culturales. Los constantes cambios de directores, y por lo tanto del equipo del museo y su personal operativo, impiden la continuidad de los proyectos, evitan innovaciones importantes y por lo tanto detienen el proceso evolutivo de las instituciones. Es imperativo que los funcionarios de museos conozcan el propósito que tienen, ellos mismos y, fundamentalmente, la institución donde trabajan; que conozcan los procesos mediante los cuales un museo cumple su función social en una comunidad tan necesitada de desarrollo cultural como la nuestra.

A saber, ningún otro museo de arte en México ha recurrido a configuraciones expositivas tan diversas bajo un mismo techo como el Museo Nacional de Arte en el Proyecto MUNAL 2000. Me explico: la convivencia de distintos tipos de exposiciones, diferentes niveles de aproximación a las piezas artísticas y la puesta en práctica de teorías museológicas aún vigentes se unieron a la posibilidad de entablar un diálogo entre un museo tradicional y un museo posmoderno –tal y como se detalló en el capítulo 3–. El recorrido alterno desapareció por completo desde 2008 y el recorrido histórico-artístico está incompleto, con muchas salas cerradas al público y con modificaciones profundas en algunos de los espacios. Si bien es cierto que un museo no debe mantenerse estático, debido a que la sociedad a la que sirve se modifica de manera constante, el MUNAL debió de haber evolucionado a partir de su último proyecto museológico, y no regresar al punto desde donde empezó, manteniendo la totalidad del programa expositivo en el tradicional binomio permanente/temporal.

Graciela de la Torre afirmaba, en una charla que ofreció en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo²³⁴, que un proyecto como el MUNAL 2000 debía tener una vigencia no mayor de 10 años, debido a que de lo contrario el museo se vuelve estático y muere, tal como sostiene George Brown Goode²³⁵ en la frase que sirve de epígrafe al capítulo 3. Lo

²³⁴ Charla dirigida a los estudiantes de la Maestría de Museología de la ENCRyM, generación 2009-2010, el 11 de febrero de 2010.

²³⁵ George Brown Goode, “The Relationships and Responsibilities of Museums (1895)”. En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (Ed.), *Museum Origins. Readings in early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Pág. 117.

mismo refiere Michael Belcher: “*‘permanent’ means a life of up and around ten years*”²³⁶. Si bien es cierto que de haber continuado con las políticas expositivas del MUNAL 2000, ese estimado de diez años de vida útil habría concluido hace tiempo, la realidad es que el proyecto quedó trunco y no se le permitió un desarrollo adecuado, por lo que las potencialidades reales que pudo haber tenido quedarán sin comprobarse; de tal forma que no hubo oportunidad de evaluar de manera adecuada modelos expositivos y estrategias comunicativas que probablemente no vuelvan a coincidir en un mismo espacio.

El proyecto MUNAL 2000 contemplaba un auditorio en la planta baja que no llegó a realizarse por cuestiones de tiempo y de recursos, sin embargo, un importante esfuerzo que debe reconocerse adecuadamente hizo posible inaugurarlo como auditorio Adolfo Best Maugard en enero de 2010. Lamentablemente, ese importante elemento no convivió con el resto del proyecto original.

A lo largo de este trabajo se ha demostrado que el Proyecto MUNAL 2000 fue uno de los ejercicios curatoriales más importantes de la museología contemporánea mexicana que haya surgido del INBA, indudablemente debe ser retomado y considerado como un paradigma para enriquecer la lectura de la historia del arte dentro de los museos dedicados a dicha disciplina. Sin embargo, sólo constituye un ejemplo de los grandes proyectos museológicos que se han hecho en nuestro país; lo que aquí vimos es apenas un fragmento, un indicio de que existen muchas más experiencias que vale la pena investigar, documentar y replicar.

Una de las principales razones por las que el Museo Nacional de Arte alcanzó su apogeo – de 2000 a 2004– a través del MUNAL 2000, fue la participación de su consejo curatorial, conformado por destacados académicos y especialistas en los temas que refiere el acervo. En aquél entonces existían las condiciones óptimas para concertarlo, la determinación de Graciela de la Torre²³⁷ para instituirlo y la apertura de las autoridades culturales permitieron dar ese importante paso²³⁸. Debe destacarse la participación de especialistas

²³⁶ Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991. Pág. 47. “Permanente” significa una vida de hasta alrededor de 10 años.

²³⁷ Después de todo, un común denominador de las gestiones de museos de Graciela de la Torre ha sido su recurrencia para rodearse de especialistas, lo cual no es usual; los directores de museos suelen tener la idea de que sólo ellos pueden aportar ideas valiosas a las funciones de la institución.

²³⁸ El Museo del Palacio de Bellas Artes intentó conformar un Consejo Curatorial en 2010, a fin de que un grupo de especialistas evaluara la pertinencia de los proyectos expositivos y que la responsabilidad de rechazar proyectos –que por cierto llegan diariamente a las oficinas del museo– no recayera en la directora.

en los diferentes campos de investigación en el museo, que por un lado avalaban los proyectos expositivos y por otro aseguraban la investigación del acervo y justificaban las políticas de donación y adquisición.

Los tres núcleos temáticos principales en los que se dividió al museo: *Asimilación de Occidente. La pintura en la Nueva España (1550-1821)*, *Construcción de una nación (1810-1910)* y *Estrategias plásticas para un México moderno (1900-1954)*, contaban con especialistas en el ramo tanto dentro como fuera de la institución: un primer equipo, conformado por un curador de cada período laboraba en la subdirección de Curaduría, dedicados por completo al estudio de la colección; asimismo, el departamento de Investigación, adscrito a la subdirección de Exhibición, se dividía de tal forma que había de dos a tres investigadores por período, enfocados al recorrido alterno y rotación de exposiciones temporales; y por último, el consejo curatorial del MUNAL 2000 contaba con importantes académicos (muchos de ellos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) que también se dedicaban a estas mismas etapas de la historia del arte nacional, entre otros estudiosos que completaban el panorama a partir de especialidades técnicas como fotografía y estampa. Lo anterior no tiene precedentes en ningún museo de arte del país, y garantizaba la atención adecuada a cada uno de los núcleos temáticos y por lo tanto al panorama general del acervo constitutivo.

Lo anterior debe destacarse, porque implicaba una profesionalización en el ámbito de la gestión de guiones curatoriales, tanto para el recorrido histórico-artístico como para el recorrido alterno. Por ejemplo, si bien no hubiera sido posible, como apuntaba Teresa del Conde²³⁹, exhibir la totalidad del acervo virreinal en la exposición permanente, tanto el programa de exposiciones temporales como la activa participación de los especialistas del período, promoverían nuevas lecturas y enriquecerían el acercamiento del público.

La participación de especialistas en el estudio del acervo también tuvo como consecuencia un nutrido programa editorial que destacó por su profesionalismo y actualización, al grado de que algunos de los catálogos comentados que se publicaron se hicieron merecedores de reconocimientos de la Association for Latin American Art de la Universidad de Chicago

La propuesta fue denegada por la entonces directora general del INBA, Teresa Vicencio, o débilmente fundamentada por la entonces directora del museo, Itzel Vargas. Sin duda, un consejo consultivo constituiría un obstáculo para la imposición de muestras, una práctica común para el MPBA, debido a su carácter de plataforma de legitimación.

²³⁹ ¿Menos es más? Museos. *La Jornada* (11 de enero de 2000).

<http://www.jornada.unam.mx/2000/01/11/delconde.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

y de la American Association of Museums, entre 2001 y 2002, respectivamente²⁴⁰. Cabe resaltar que estos catálogos comentados continúan siendo fuentes de referencia obligada para estudiosos de distintas áreas. Ejemplo de ello es el importante proyecto dedicado a la Nueva España y que se ha referido en el capítulo 3, y en cuyas páginas era posible estudiar a cada pieza no solamente desde los puntos de vista técnicos, contextuales e iconográficos, sino también con una minuciosa revisión del rastreo histórico de la obra, en afortunadas ocasiones desde el mismo taller del pintor.

Con respecto a la catalogación e inventario del museo, tal como se mencionó en el capítulo 2, al asumir la dirección del Museo Nacional de Arte en 1989, el equipo de Graciela de la Torre se dio a la tarea de devolver todas aquellas piezas que no fueran del INBA o que no formaran parte del acervo constitutivo. Posteriormente se asignó a cada obra un número de inventario interno, independiente del SIGROA²⁴¹, y a partir del cual se agregarían aquéllos que correspondieran a los programas de donación y adquisición. Este sistema de inventario ya estaba en funcionamiento para el MUNAL 2000, lo cual permitió un adecuado control de la obra resguardada en bodegas o expuesta en Palacio Nacional²⁴², mientras se intervenía el Antiguo Palacio de Comunicaciones. Posteriormente se añadieron las piezas provenientes de la desaparecida Pinacoteca Virreinal de San Diego²⁴³.

Los espacios que antes del MUNAL 2000 se destinaban para oficinas, fueron remozados y convertidos en una biblioteca que estaba abierta al público y que enriquecía su acervo constantemente, tanto con las publicaciones del museo como con las generosas donaciones de algunos coleccionistas particulares y envíos de las instituciones con las que había intercambios o colaboraciones. De este modo se ofrecía un servicio importante a los visitantes que desearan profundizar en los temas tratados en el museo, atendiendo a inquietudes específicas. También en la biblioteca se ubicó un centro de documentación en

²⁴⁰ Casanova, Mariana y López Rodríguez, Arturo. *La misión de documentar*
http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/22_Agosto2013/files/assets/downloads/page0019.pdf

Consultado el 7 de enero de 2014.

²⁴¹ Sistema General de Registro de Obra Artística, el cual controla el Centro de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, del INBA.

²⁴² Ver: Abre desde hoy el 'Munal temporal'. *Reforma* (5 de enero de 2000) <http://www.reforma.com/>
Consultado el 16 de diciembre de 2013.

²⁴³ A este tema se dedicó un espacio del capítulo 3. Cabe agregar que también se trató de negociar la donación de la colección de Jacques y Natasha Gelman para integrarse al Museo Nacional de Arte, lo cual probablemente hubiera sido una mejor decisión que la que se tomó, ya que en 2004 se instaló en el Centro Cultural Muros, en Cuernavaca, Morelos, y finalmente fue retirada con toda secrecía en 2008. Aún en 2013 continúa resguardada y en litigio.

el que se reservaba una carpeta con información sintética de cada exposición temporal, a fin de que pudieran ser consultados los guiones museológico y museográfico, el cedulaario, la lista de obra, etc. Los expedientes de trabajo –que en ocasiones llegaban a abarcar más de diez carpetas– se resguardaban en las áreas correspondientes y posteriormente se ingresaban al archivo histórico ubicado en el sótano.

Conviene rescatar los fundamentos teóricos que dieron origen y sustento al funcionamiento del Museo Nacional de Arte. Autores como Michael Belcher, Peter Vergo y Aurora León, cuyas publicaciones son citadas en la Memoria MUNAL 2000, se encontraban en boga cuando se gestó el proyecto, y algunos de ellos siguen siendo referencia obligada para los profesionales de museos. Para este trabajo se consultaron otras fuentes con el fin de actualizar el discurso y justificar la pertinencia de los conceptos utilizados, pero resultan notorias las fuentes de inspiración de que se valió el equipo del museo. Destaca sobre todo la continua alusión a las ideas de Belcher con respecto a las funciones y características de los distintos modelos expositivos, así como sus recomendaciones en tanto al diseño y contenido de los textos de sala. Por supuesto, también se reconoce la aplicación museológica del concepto de hipertexto propuesto por George P. Landow, así como un estudio minucioso de las propuestas museológicas de México desde las Galerías de la Academia de San Carlos.

Las modificaciones que tuvo el Antiguo Palacio de Comunicaciones (LÁMINAS 33 y 34) con motivo del MUNAL 2000 para que cumpliera cabalmente con las funciones obligadas de un museo son dignas de estudiarse con cuidado, ya que en México es muy común el recurrir a edificios históricos para albergar instituciones museísticas. Si bien no era propiamente un tema prioritario para este trabajo, conviene resaltar la mejora de bodegas para el resguardo y tránsito de obra artística, la instalación del montacargas y los sistemas de control ambiental de las áreas con colección, ya que en principio y con un buen programa de mantenimiento, constituyen la infraestructura básica necesaria para garantizar la salvaguarda del patrimonio artístico mexicano. Podría decirse que todo ello constituye el mínimo indispensable para el funcionamiento de un museo, sin embargo todos quienes hemos trabajado en instituciones museísticas conocemos bien la alarmante escasez de este tipo de infraestructura en los museos mexicanos.

La salida de Graciela de la Torre y de su equipo del Museo Nacional de Arte en 2004 marcó el inicio de una decadencia paulatina, que permaneció tanto durante la gestión de Roxana Velásquez Martínez del Campo (2004-2007) como la de Miguel Fernández Félix (2007-2013). Ninguno de ellos le dio continuidad ni tuvo como prioridad mejorar al proyecto,

salvo el segundo únicamente con la inauguración del auditorio, tampoco consideraron realizar un estudio adecuado que permitiera evaluar el potencial del recorrido alterno o el impacto que podía haber tenido en los visitantes. En lugar de ello se enfocaron en exposiciones temporales de carácter internacional, con lo cual modificaron la vocación del museo y desatendieron la exposición permanente. En este sentido, los sistemas de control ambiental, las puertas eléctricas y otras adiciones infraestructurales que surgieron del MUNAL 2000 comenzaron a fallar por falta de mantenimiento y algunas de las salas – como la 5– tuvieron que ser cerradas por problemas de humedad.

El Museo Nacional de Arte tuvo un retroceso discursivo que no responde a las vanguardias museológicas contemporáneas, y el ímpetu con el que inició su MUNAL 2000 terminó por diluirse. Desde luego que los proyectos de este tipo siempre deben responder a las necesidades de un público que no es estático, por lo que están obligados a modificarse y a renovarse constantemente; sin embargo resulta imperativo que las propuestas anteriores sean evaluadas de forma adecuada, en un tiempo suficiente –apenas pasaron tres años antes de que iniciara su declive–, y con fundamentos teóricos reales. En lugar de dejarlos regresar y decaer, la intención debe ser actualizarlos y mejorarlos. **Si el resultado de un cambio es volver al punto de partida, entonces algo estamos haciendo mal y debe ser analizado y discutido.**

Las políticas de desarrollo y programación de los museos en México han respondido principalmente a factores coyunturales. En la actualidad es preciso establecer sistemas de organización y operación planificados, así como redes de colaboración e información a nivel nacional e internacional. De igual manera, es fundamental fortalecer sus funciones de enlace entre la investigación académica y la divulgación, las posibilidades de acrecentamiento de las colecciones públicas de arte, la vinculación con el sistema educativo, la capacidad de desarrollar nuevas estrategias para atraer el impulso cultural privado hacia las instituciones, y la mejora y actualización de los canales de negociación a distintos niveles de gobierno.

La información contenida en este trabajo es la punta del iceberg de una reflexión que debemos promover de manera urgente, resulta impostergable volver los ojos hacia lo que ha acontecido, y presumiblemente seguirá aconteciendo en el devenir evolutivo de la actividad cultural relacionada con los espacios museísticos dedicados a las manifestaciones artísticas. No debe olvidarse que el Museo Nacional de Arte, con su Proyecto MUNAL 2000, intentó acercarse a su público desde una visión académica, mejorando sus instalaciones para recibir a los visitantes y para el resguardo adecuado del

patrimonio de todos los mexicanos. Los planteamientos de los que partió tomaban en cuenta al visitante y a las propuestas de la museología contemporánea, ofrecía el libre acceso a la información, al mismo tiempo que exigía al espectador la apertura y el interés necesarios para sentir inquietudes que lo invitaran a seguir investigando, y descubrirse a sí mismo en el arte mexicano. Ante este recuento, es ineludible apelar al monólogo final del replicante Roy Batty en la película *Blade Runner*: “*All those moments will be lost in time, like tears in rain*”.²⁴⁴

La memoria museológica de nuestro país quedará en el olvido a menos que rescatemos aquellas propuestas que quedaron detenidas por desinterés o por ignorancia. Es imperativo que los nuevos museólogos nos demos a la tarea de estudiar a profundidad las experiencias pasadas para sustituir en su labor fundamental a nuestras autoridades culturales, siempre tan desarraigadas del pasado, y discernir el potencial de los grandes proyectos que se han llevado a cabo para mejorar el quehacer museístico, de lo contrario habrán sido nada más que esfuerzos inútiles.

Hemos extraviado muchos capítulos de la historia museológica mexicana y nuestro deber inmediato es tratar de recuperarlos. Este trabajo espera poder contribuir a dicha recuperación antes de que sea demasiado tarde.

²⁴⁴ *Blade Runner* (Estados Unidos, 1982) Dir. Ridley Scott. Guión: Hampton Fancher, David Peoples. Reparto: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos. Duración: 116 minutos. Género: Ciencia ficción. Idioma original: inglés. Producción: Michael Deeley. Música: Vangelis. Fotografía: Jordan Cronenweth. Edición: Terry Rawlings, Harsha Nakashima. Traducción (Latinoamérica): Todos esos momentos se perderán... en el tiempo... como lágrimas... en la lluvia. Es hora... de morir. El actor Rutger Hauer fue quien modificó el guion original y agregó esta frase. En: www.imdb.com. Consultada el 23 de septiembre de 2013.

LÁMINAS



LÁMINA 1. Vista de las Galerías de la Academia de San Carlos a finales del siglo XIX. Imaginemos a José Bernardo Couto recorriéndolas y enunciando: “en esta sala la historia no se lee... sino que ella misma va pasando delante de los ojos”. ©465746 CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO.



LÁMINA 2. Vista de las Galerías de la Academia de San Carlos, *ca.* 1900. ©173243 CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO.



LÁMINA 3. Vista de las Galerías de la Academia de San Carlos durante una de sus exposiciones anuales ca. 1905. ©122190 CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO.



LÁMINA 4. Logotipo del Museo de Artes Plásticas en 1934, tomado del folleto titulado Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes. Fondo Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Dibujo: Juan Bernardo Rosado.

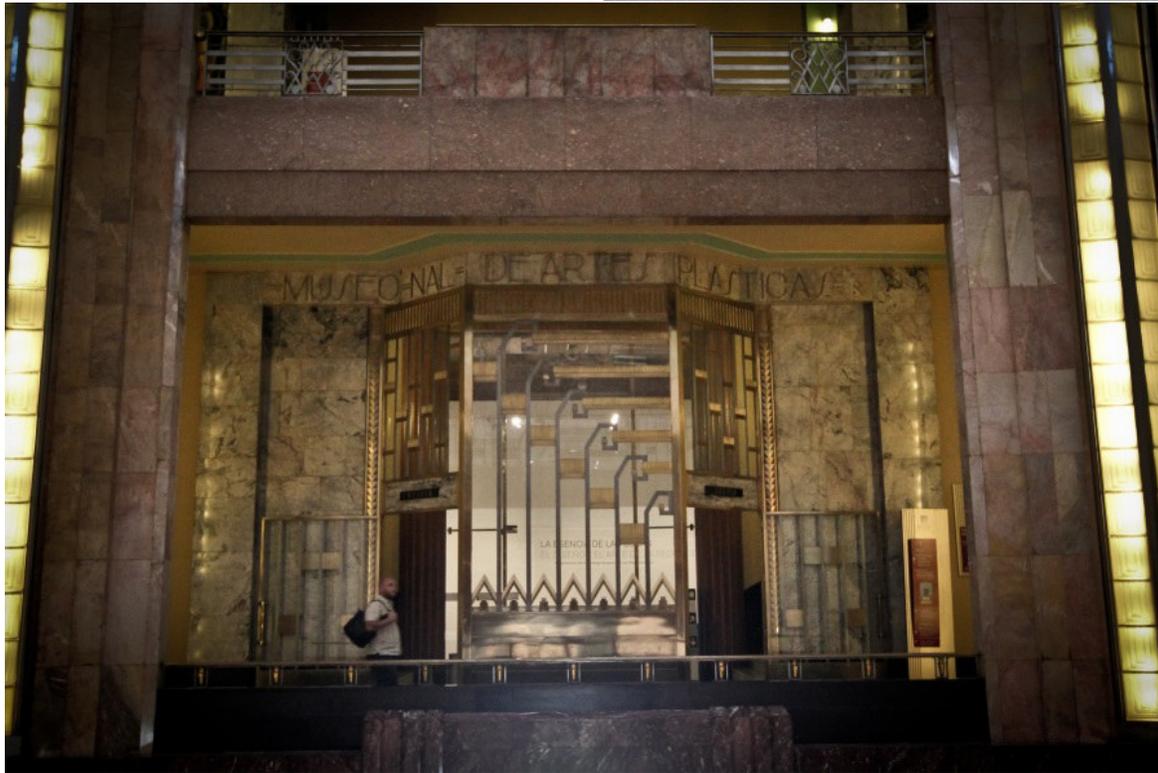


LÁMINA 5. El cancel de la entrada a la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes aún en 2013 ostenta en su friso el nombre del Museo Nacional De Artes Plásticas. Fotografía: © David Osnaya, 2013.

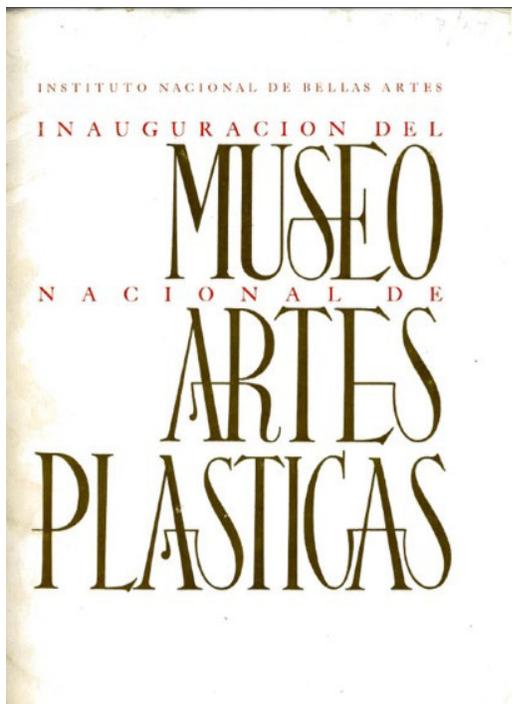


LÁMINA 6. Portada del folleto de Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas, el 18 de septiembre de 1947, el cual contiene el discurso del entonces Director General del INBA, Carlos Chávez. Col. Esperanza Balderas. Reprografía: Jennifer Rosado.

LÁMINA 7. Portada del *Boletín de Arte* Número 1, del Museo Nacional de Artes Plásticas, el cual presenta un texto titulado Propósitos, en el que Fernando Gamboa justifica y fundamenta la creación del MNAP en 1947. Col. Mercurio López. Reprografía: Jennifer Rosado.

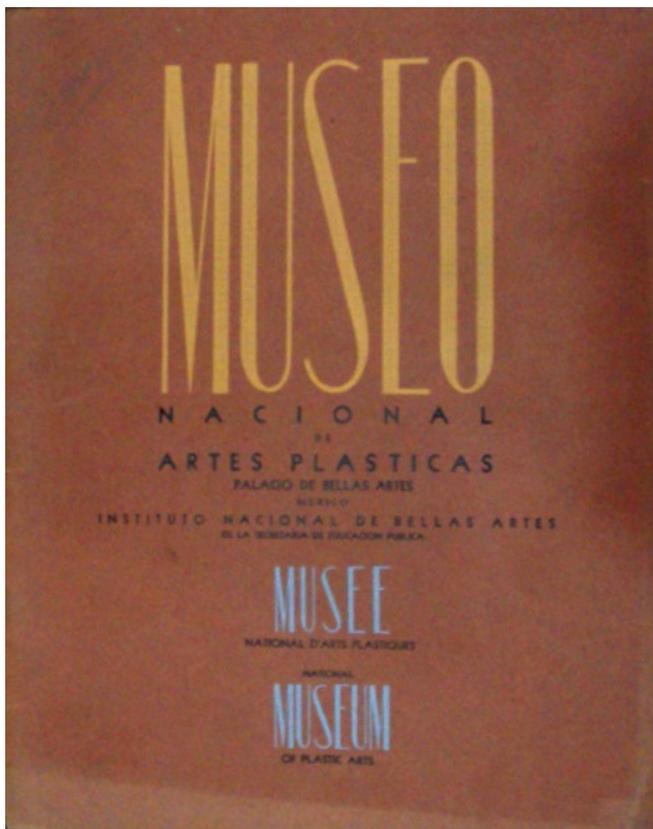
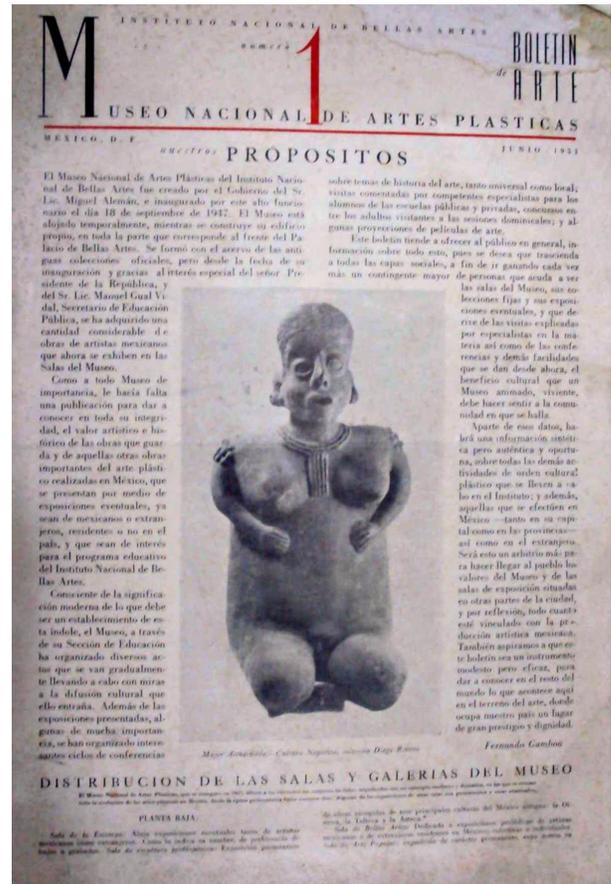


LÁMINA 8. Portada del folleto del Museo Nacional de Artes Plásticas, el cual presenta una guía trilingüe (español, inglés y francés) de cada una de las salas que conforman el museo, así como planos de apoyo y algunas fotografías de época, entre ellas una vista de la exposición *45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII al XX*. Col. Mercurio López. Reprografía: Jennifer Rosado.



LÁMINA 9. Portada del Catálogo General del Museo Nacional de Arte Moderno, el cual señala como fecha de inauguración del nuevo museo del Palacio de Bellas Artes el 28 de octubre de 1958. La lista de exposiciones del Museo del Palacio de Bellas Artes no sugiere el cierre del programa expositivo por el cambio de vocación museológica. Fondo Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Reprografía: Jennifer Rosado.



LÁMINA 10. Proyecto extramuros del Museo Nacional de Artes Plásticas, documentado en el expediente titulado “Museo Nacional de Artes Plásticas”, ubicado en las oficinas del Museo del Palacio de Bellas Artes, y que incluye los proyectos de 1947 y de 1982. Reprografía: Jennifer Rosado.



LÁMINA 11. Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas. Archivo Casasola, ©1225583
CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO



LÁMINA 12. Patio interior y balcones del Palacio de Comunicaciones. Archivo Casasola, ©85559
CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO.



LÁMINA 13. Escaleras en el interior del
Palacio de Comunicaciones. Archivo
Casasola, ©85557
CONACULTA.INAH.SINAFO.FN.MÉXICO.

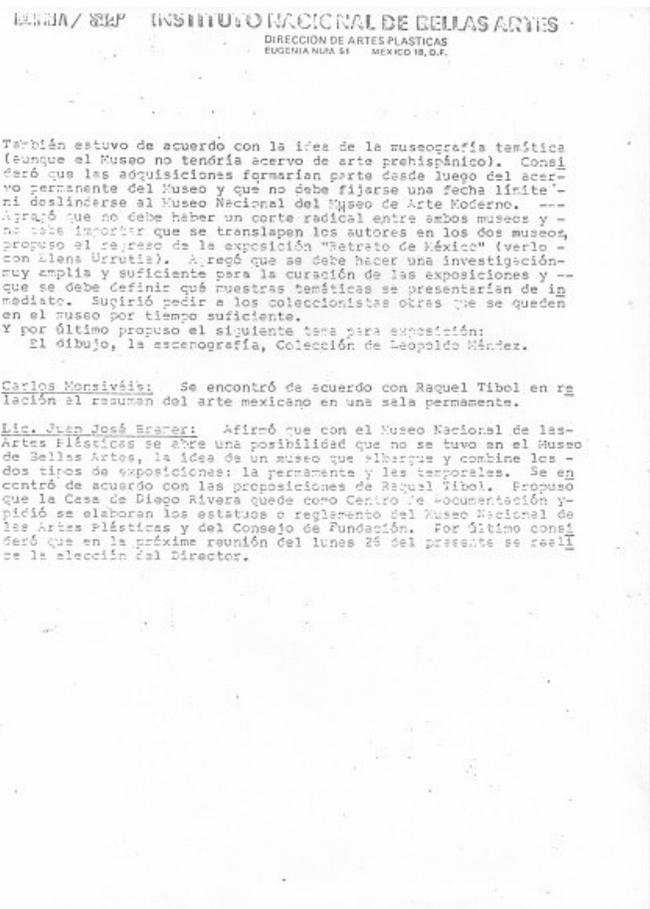
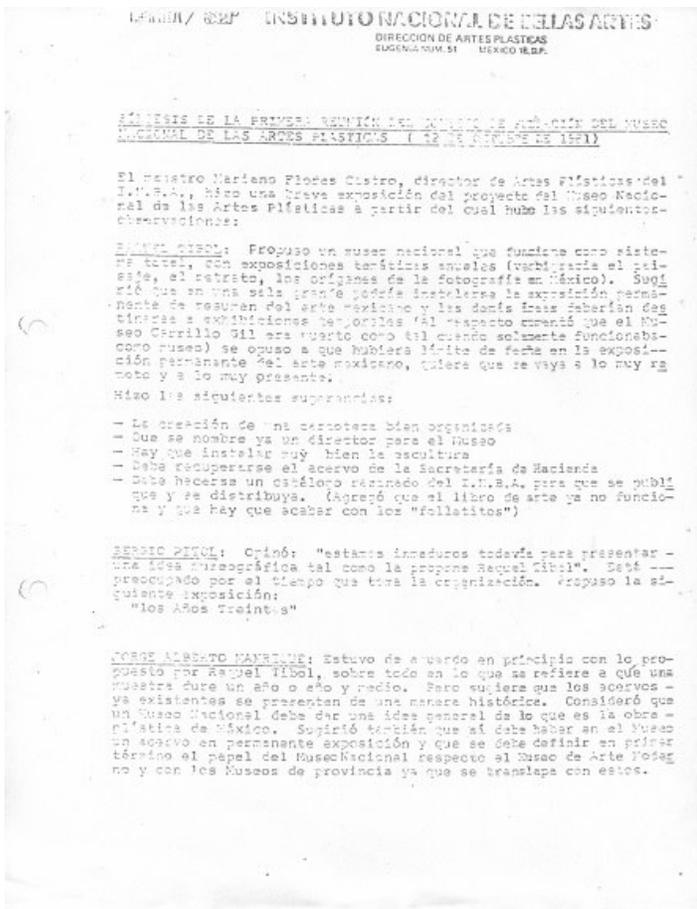


Lámina 14. Síntesis de la primera reunión del Consejo de Fundación del Museo Nacional de las Artes Plásticas (12 de octubre de 1981) documentada en el expediente titulado "Museo Nacional de Artes Plásticas", ubicado en las oficinas del Museo del Palacio de Bellas Artes, y que incluye los proyectos de 1947 y de 1982.

LÁMINA 15. Portada del folleto del Museo Nacional de Arte de 1982. Acervo de la Biblioteca del MUNAL. Reprografía: Jennifer Rosado.

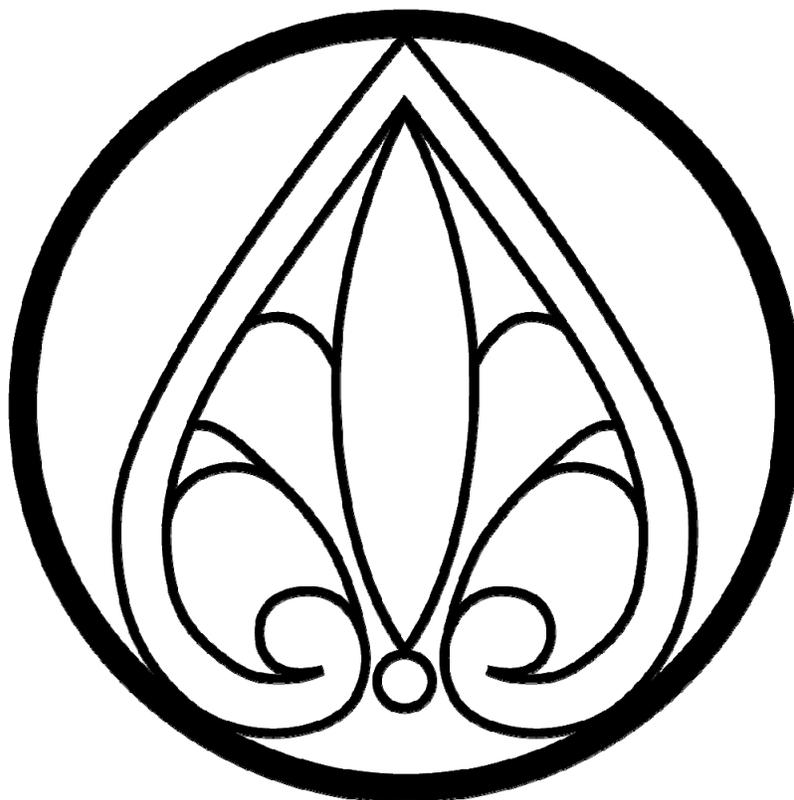
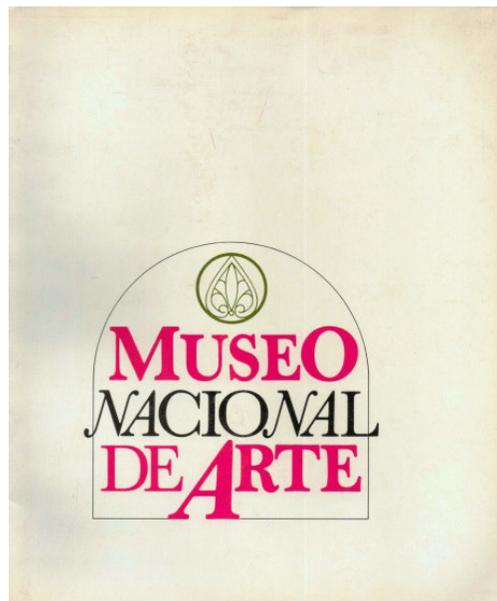


LÁMINA 16. Logotipo del Museo Nacional de Arte en 1982, tomado del primer folleto del museo. Dibujo: Juan Bernardo Rosado.

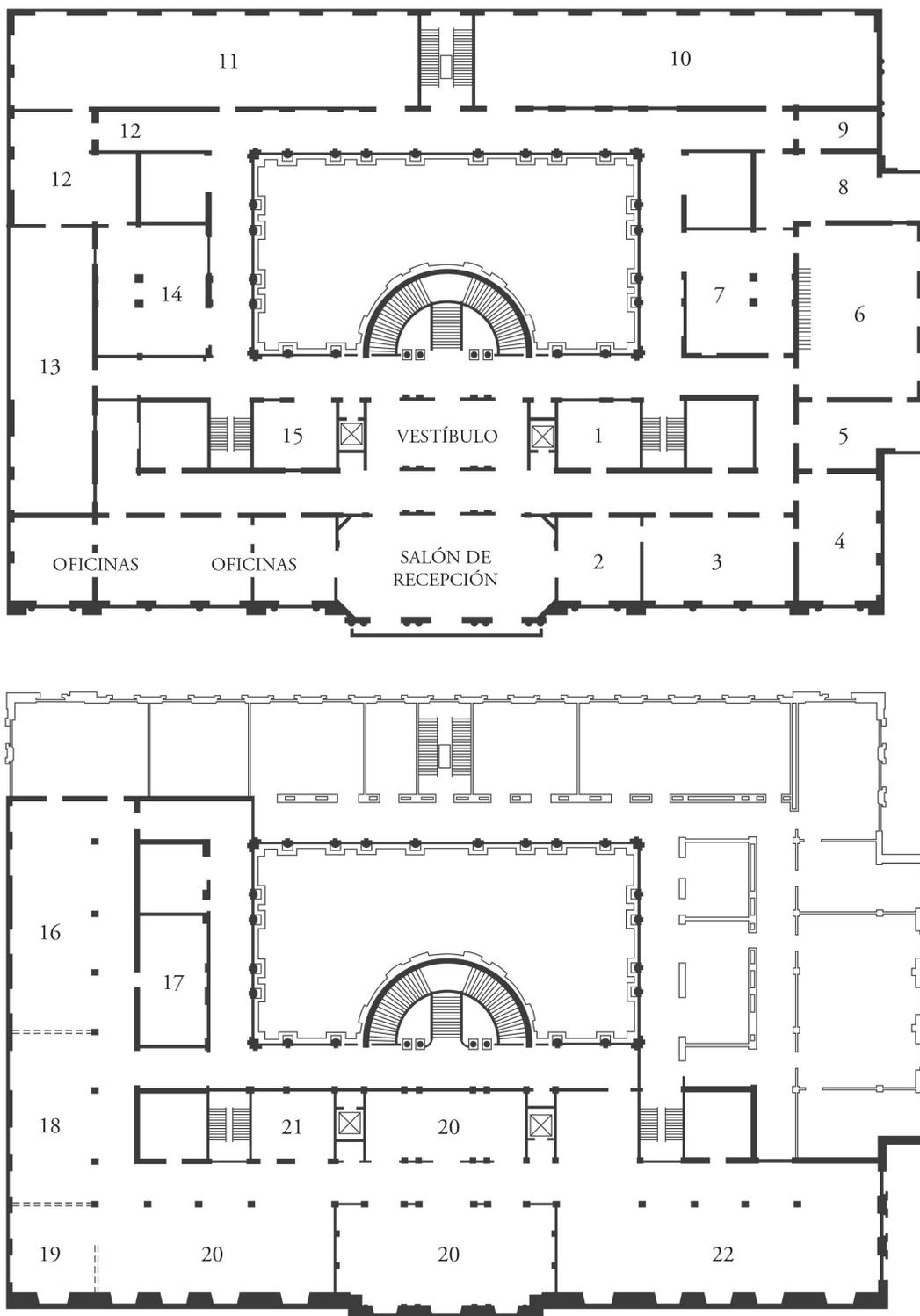


LÁMINA 17. Planos del Museo Nacional de Arte en 1982, tomados del primer folleto del museo.
Dibujo: Juan Bernardo Rosado.

LÁMINA 18. Logotipo del Museo Nacional de Arte para el MUNAL 2000, tomado de una carpeta de prensa de la exposición *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar* (junio-noviembre de 2002). Dibujo: Juan Bernardo Rosado.

munal
MUSEO NACIONAL DE ARTE

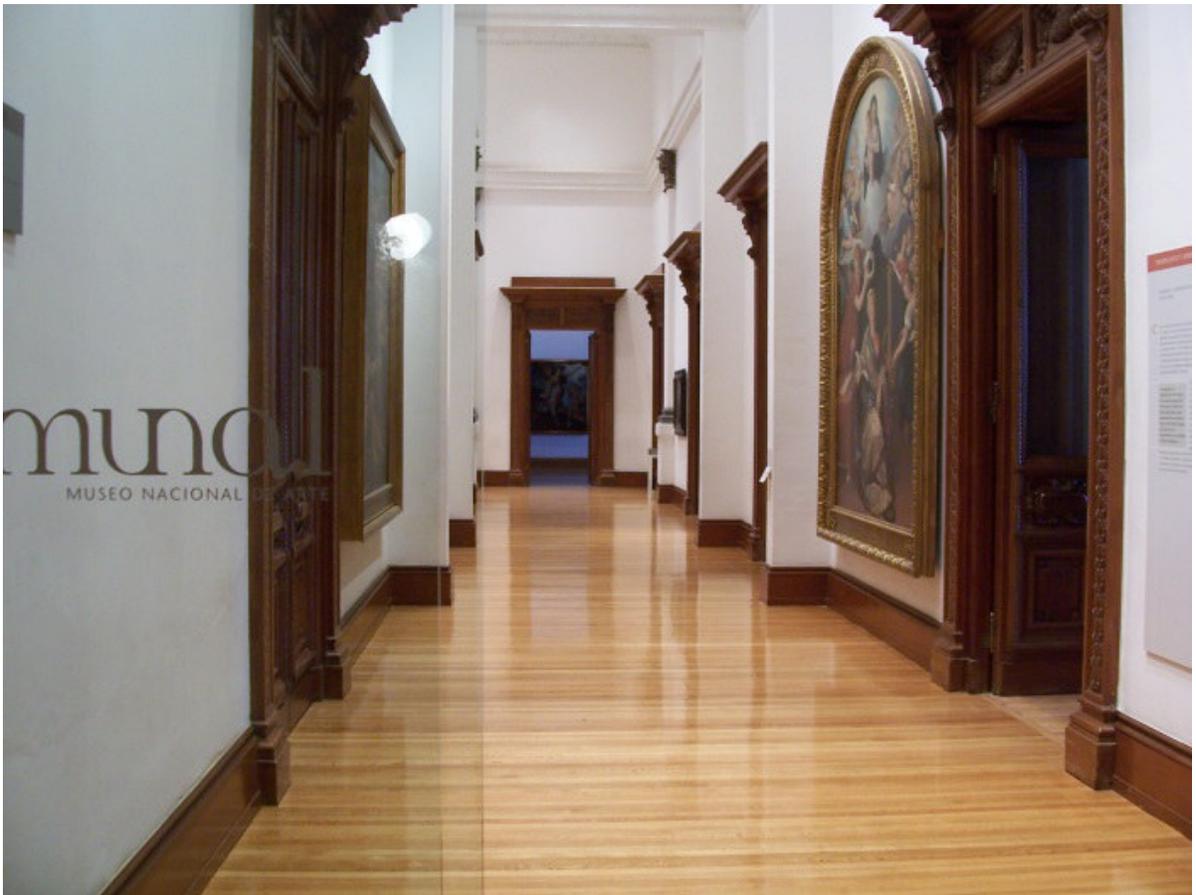


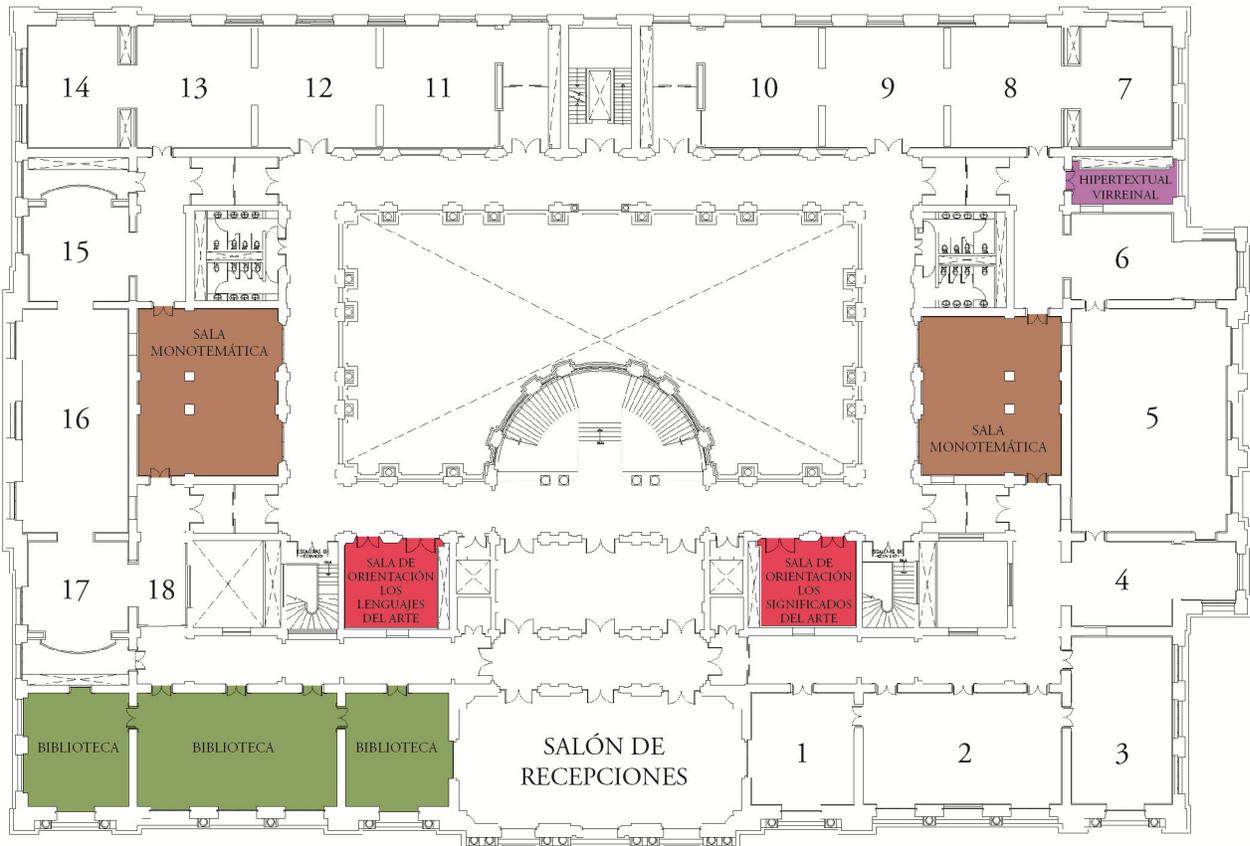
LÁMINA 19. Acceso al Pasillo 1 del Museo Nacional de Arte el 31 de marzo de 2009. A la derecha, la *Santa Cecilia Mártir* de Andrés de Concha, frente al *Martirio de San Lorenzo* del mismo autor. Nótese en la puerta de cristal el logotipo del museo que se utilizó a partir del MUNAL 2000. Foto: Jennifer Rosado.



LÁMINA 20. Vista del interior del Museo Nacional de Arte el 16 de marzo de 2007. Foto: Guillermo Méndez.



LÁMINA 21. Vista de la Sala 5 del Museo Nacional de Arte el 16 de marzo de 2007, poco antes de ser cerrada al público durante casi 4 años. Pueden apreciarse tres de las pinturas de gran formato que conserva el museo del destacado pintor José Juárez, y por las cuales se estableció el piso 2 como inicio del *Recorrido histórico-artístico*. Foto: Guillermo Méndez.



PLANTA SEGUNDO NIVEL

LÁMINA 22. Planta del segundo piso del Museo Nacional de Arte. MUNAL 2000. Dibujo: Juan Bernardo Rosado.

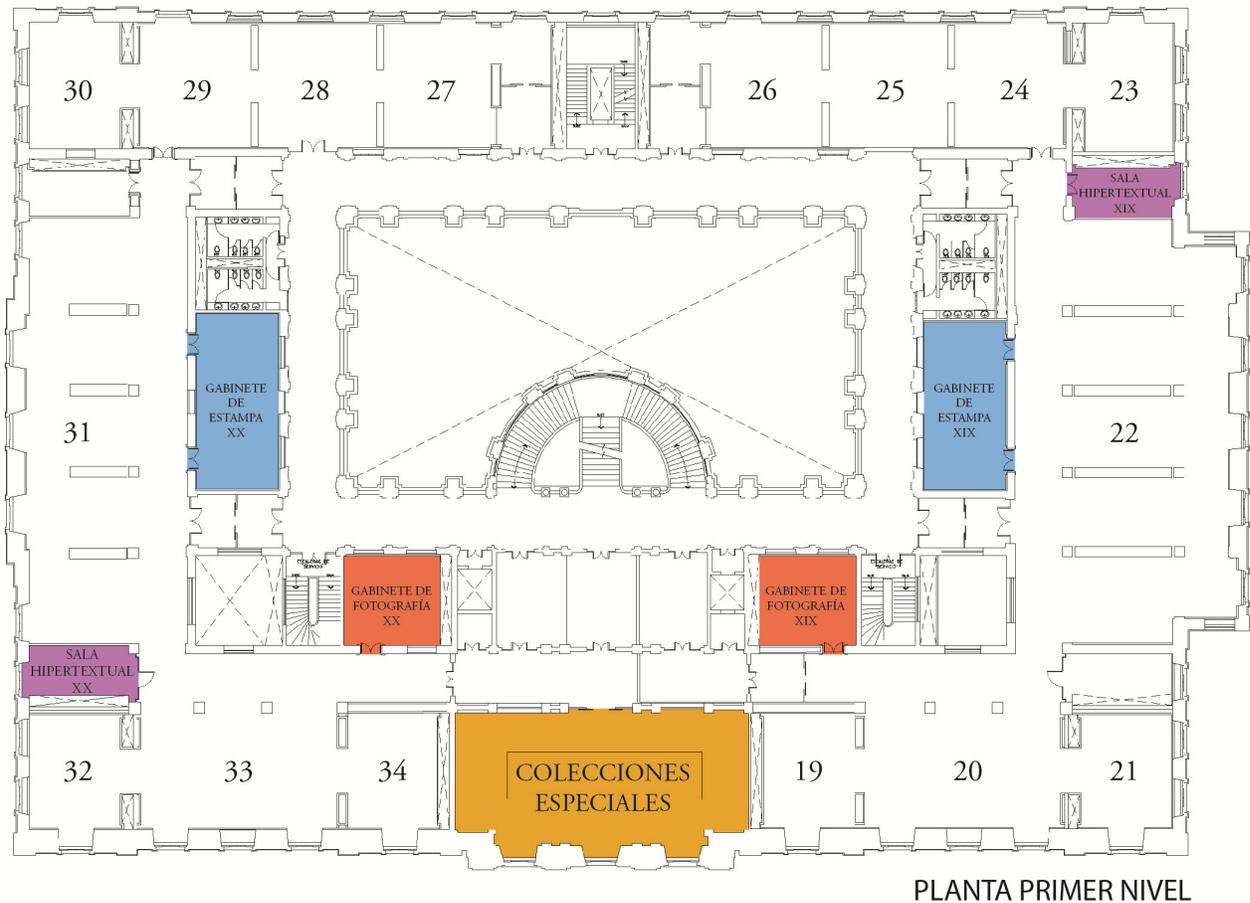
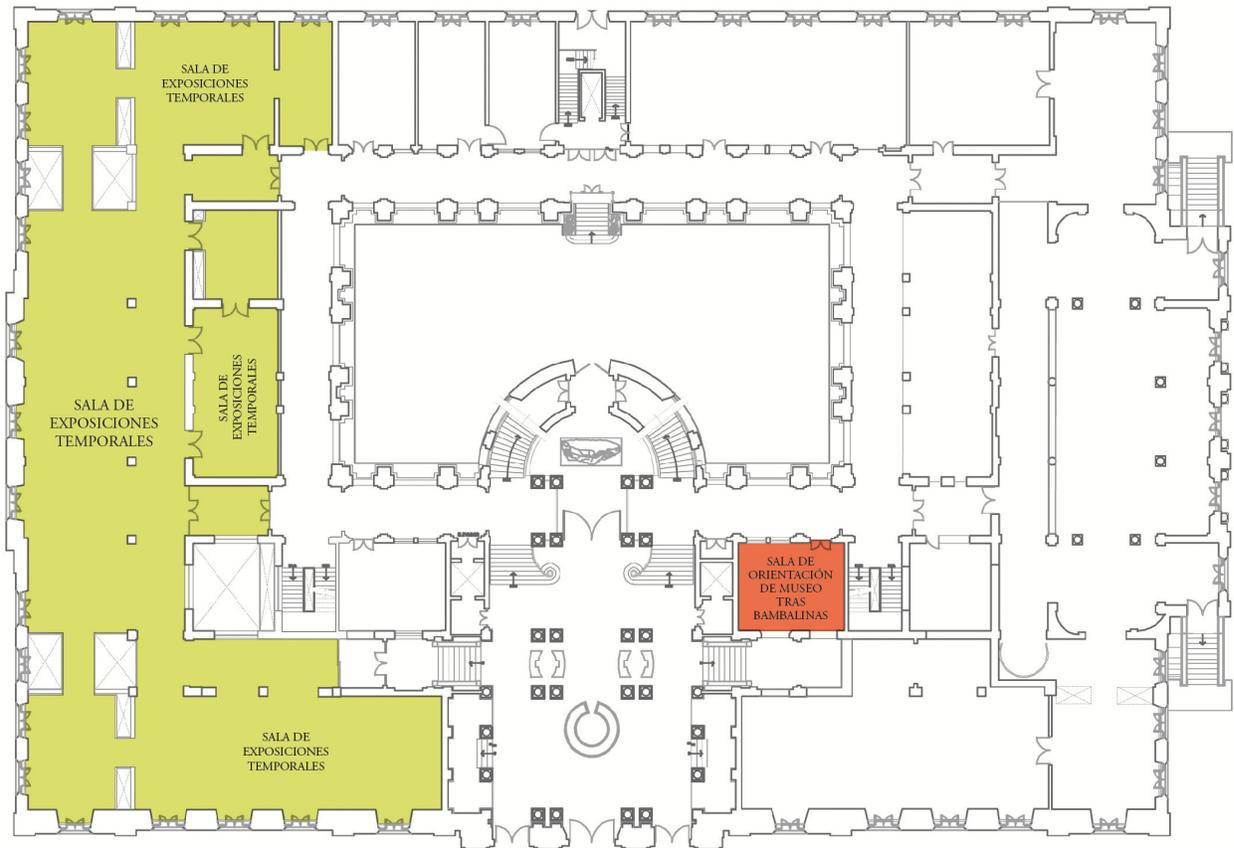


LÁMINA 23. Planta del primer piso del Museo Nacional de Arte. MUNAL 2000. Dibujo: Juan Bernardo Rosado.



PLANTA BAJA

LÁMINA 24. Planta baja del Museo Nacional de Arte. MUNAL 2000. Dibujo: Juan Bernardo Rosado.



LÁMINA 25. Vista fugada de las salas 12, 13 y 14 del Museo Nacional de Arte el 16 de marzo de 2007. Al fondo pueden apreciarse *La Libertad y América*, del escultor Pedro Patiño Ixtolinque. Cabe destacar que por motivos de conservación, estas piezas se mantuvieron en su sitio durante toda la remodelación del MUNAL, por lo que su lugar tenía que ser considerado en la propuesta museográfica como algo definitivo. Ambas esculturas se han declarado inamovibles, al grado que, aunque fueron solicitadas, no participaron en la exposición *México 200 años* (2010) en las Galerías del Palacio Nacional. Foto: Guillermo Méndez.

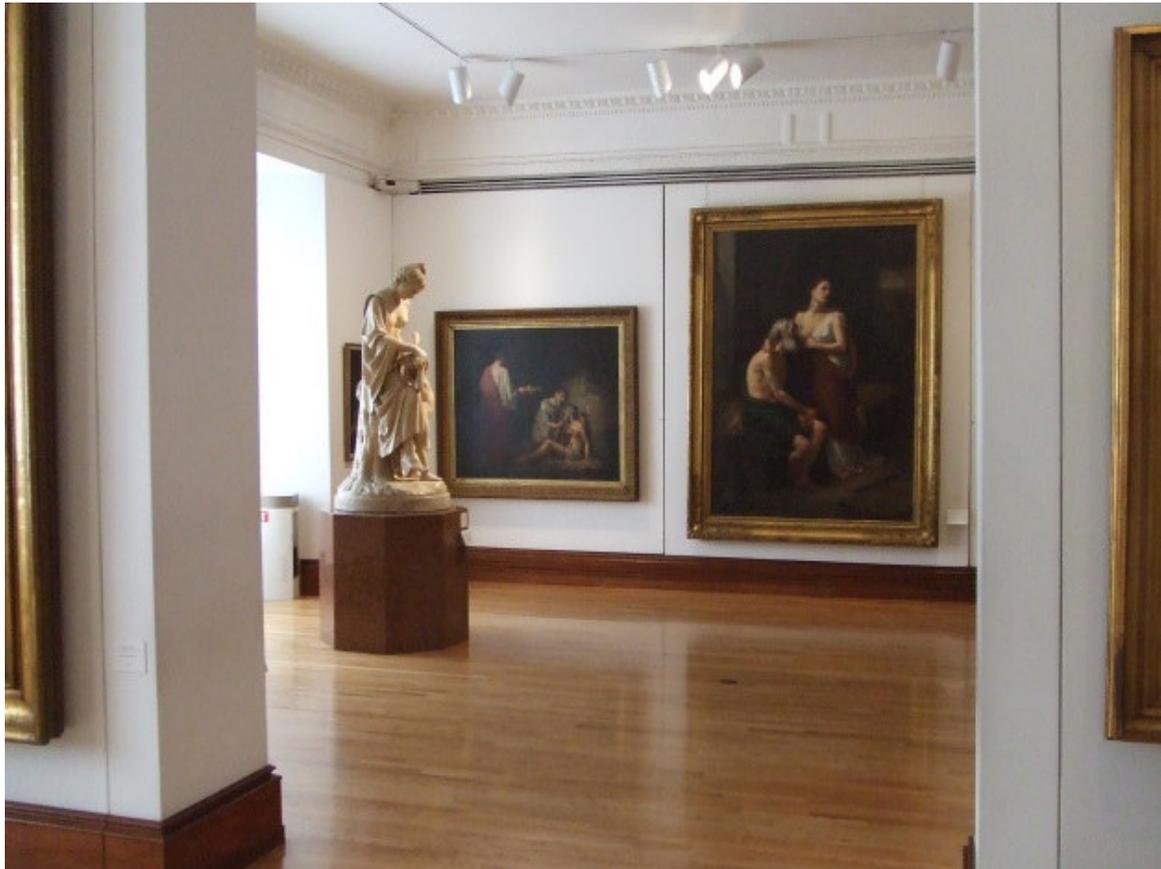


LÁMINA 26. Vista de la Sala 19 del Museo Nacional de Arte el 16 de marzo de 2007. Foto: Guillermo Méndez



LÁMINA 27. Imagen de la sala de Colecciones especiales durante la exposición *Los sentidos de las cosas. El mundo de José y Kati Horna* (julio de 2003- abril de 2004). ©Luis Gordo.



LÁMINA 28. Vista de la desaparecida sala monotemática *Arqueología reinterpretada*, curada por Olivier Debrose. ©Luis Gordo.

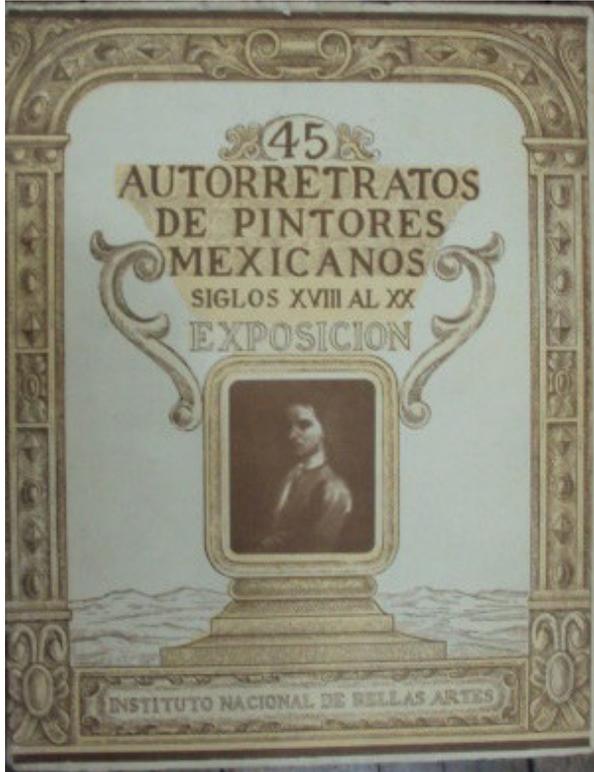


LÁMINA 29. Portada del catálogo de la exposición *45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII al XX*, presentada en el Museo Nacional de Artes Plásticas en septiembre de 1947. Col. Mercurio López. Reprografía: Jennifer Rosado.

LÁMINA 30. Vista de la sala de orientación dedicada a la lectura de una obra de arte, parte del recorrido alterno. ©Luis Gordo.





LÁMINA 31. Vista de la desaparecida sala dedicada al *tras bambalinas* del Museo Nacional de Arte, parte del *Recorrido alternativo*. En esta sala se presentaban imágenes de personas que trabajaban en los diferentes departamentos del museo y se explicaban sus funciones en coordinación con las diferentes áreas, con la intención de mostrar todo el trabajo detrás de la gestión de una exposición temporal. 16 de marzo de 2007. Foto: Guillermo Méndez.



LÁMINA 32. Vista de la Sala 21 del Museo Nacional de Arte el 16 de marzo de 2007. Foto: Guillermo Méndez.



LÁMINA 33. Vista del cuerpo de las escaleras desde el Patio de los leones del Museo Nacional de Arte, el 9 de marzo de 2008. Foto: Guillermo Méndez.

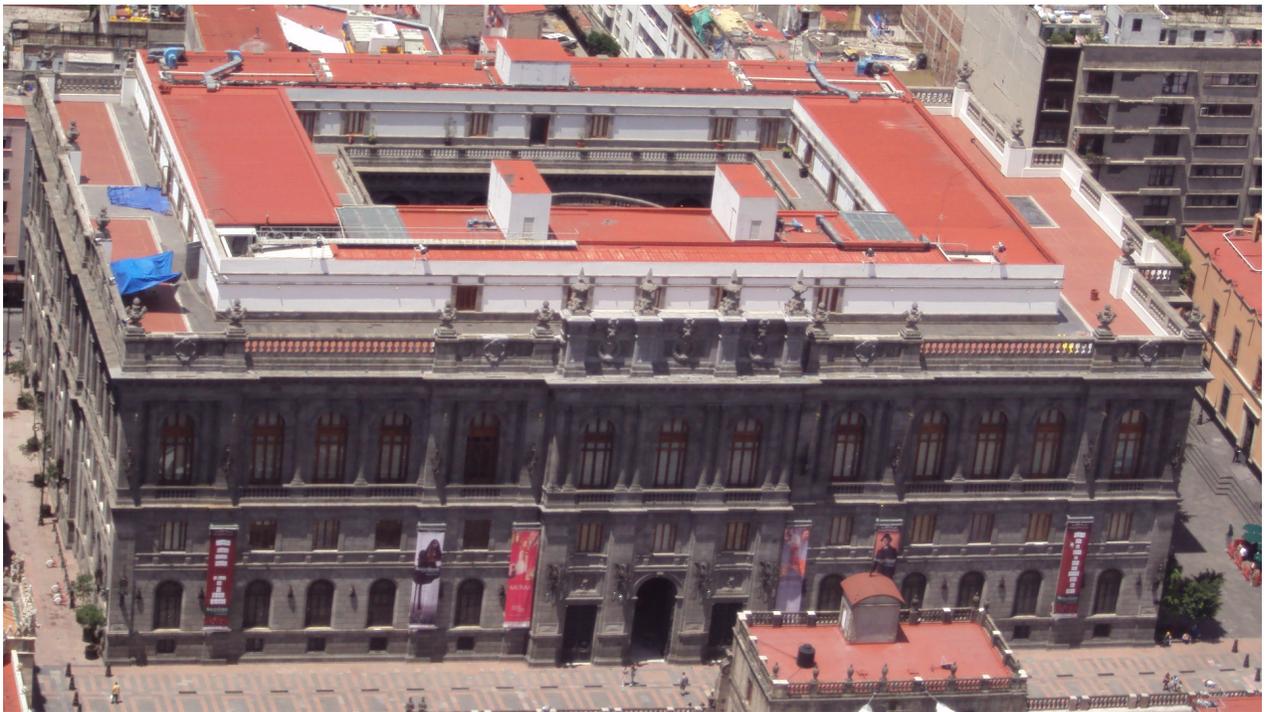


LÁMINA 34. El Museo Nacional de Arte desde la Torre Latino el día 14 de agosto de 2012. Foto: Jennifer Rosado.

FUENTES

Fuentes Bibliográficas

“El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919*, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, Conaculta-INBA, 2003.

“México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el porfiriato”, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919*, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, Conaculta-INBA, 2003.

50 Años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/SEP, 1988.

Aagard-Mogensen, Lars (ed.). *The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions*. Problems in Contemporary Philosophy, Vol. 6. Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988.

Alcolea Blanch, Santiago. *El Museo del Prado*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S. A., 1991.

Anderson, Gail (editor). *Reinventing the museum. Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Lanham, Altamira Press, 2004.

Arnold Toynbee, “Estudio de la Historia”. En: Barroso, Pilar (et al) *Lecturas universitarias. Antología. Del pensamiento : Ayer y hoy*. Vol. III. *Del marxismo a las corrientes*. México, D.F., UNAM, 1995.

Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México, D.F., UNAM/ENAP, 2009.

Belcher, Michael. *Exhibitions in museums*. Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991.

Berndt León Mariscal, Beatriz. *La investigación y la profesión de investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones*. México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Iberoamericana, 2005.

Cameron, Duncan F., "The Museum, a Temple or a Forum (1971)". En: Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham Altamira Press, 2004.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las Galerías de la Academia de San Carlos*. Colección Enciclopedia Mexicana del Arte, tomo 6. México, D.F., Ediciones Mexicanas S.A., 1950.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las Galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. México, D.F., Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944.

Casas Cabrera, Gabriela. *Al rescate de la memoria histórica a través del reportaje: el caso de la Pinacoteca Virreinal*. Tesina para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, 2009.

Castillo Ledón, Luis. *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Claudia Barrón Aparicio y Rafael Sámano Roo, "Proyecto museológico MUNAL 2000". En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Pág. 56.

Collinwood, R. G., *Idea de la Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Coral García Valencia, "Raíces de la Nación". En: Escudero, Alejandrina (coord.) *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*. México, D.F., CONACULTA, INBA, 2004.

Cortés, Arturo (ed.) *Memoria de trabajo. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones*. México, D.F., CONACULTA-INAH, 2012.

Cotton Dana, John, "The Gloom of the Museum (1917)". En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (ed.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. México, FCE, 2006.

Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 1. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 1999.

Deloche, Bernard. *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*. Gijón, Ediciones Trea, 2003.

Dujovne, Marta. *Entre Musas y Musarañas*, México, F. C. E., 1995.

Duncan, Carol, "Art Museums and the Ritual of Citizenship". En: Pearce, Susan. (Ed.) *Interpreting objects and collections*. Londres, Nueva York, Routledge, 2003.

Ernst. H. Gombrich "The Museum: Past, Present and Future". En: Aagard-Mogensen, Lars (ed.). *The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions*. Problems in Contemporary Philosophy, Vol. 6. Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988.

Escudero, Alejandrina (coord.) *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*. México, D.F., CONACULTA-INBA, 2004.

Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles, California, California University Press, 1994.

Francisco Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953". En: *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), IIE-UNAM, 1994, tomo III, (Estudios de Arte y Estética 37).

Gabriela Fong y Carmen León de la Barra "Desarrollo del Plan Maestro MUNAL 2000". En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001.

García Canclini, Néstor y Piedras Fera, Ernesto. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México, Siglo XXI Editores, 2006.

García Canclini, Néstor. *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. En: *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987.

Garduño, Ana. "Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y promotor cultural". En: *Memoria del III Encuentro del Cenidiap-INBA. Deconstruyendo centenarios*, INBA, 2010. Págs. 338-349.

Garduño, Ana. "El MUNAL y su colección de arte. Antecedentes, vigencias y realidades". En: *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*, Munal-INBA, 2012. Págs. 16-23.

Genoways, Hugh H. y Andrews, Mary Anne (ed.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008.

George Brown Goode, "The Relationships and Responsibilities of Museums (1895)". En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (Ed.), *Museum Origins. Readings in early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008.

Ginzburg, Carlo, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios, morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989.

Godkin, Edwin Lawrence, "A word about Museums (1865)". En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (ed.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008.

Gómez Martínez, Javier. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón, Ediciones Trea. S.L., 2006.

Göran Schildt "Idea of Museum". En: Aagard-Mogensen, Lars (ed.). *The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions*. Problems in Contemporary Philosophy, Vol. 6. Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988.

Govela, Alfonso. En: Varios autores. *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001.

Greenwood, Thomas, "The Place of Museums in Education (1893)", en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (editors), *Museum Origins. Readings in early Museum History & Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Págs. 187-190.

Hein, Hilde S. *The museum in transition: a philosophical perspective*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2000.

Heinich, Nathalie. *La Sociología del Arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002. Vergo, Peter, et al. *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, Redwood Books, 1989

Hernández, Luis Alonso. *Museología y Museografía*, Madrid, Ediciones del Serbal, 2001.

Historia de la Construcción del Palacio de Bellas Artes. Madrid, Editorial RM, CONACULTA-INBA, 2004.

Immanuel Wallerstein, “la escritura de la historia” En *Contrahistorias, la otra mirada de Clío*, núm. 2, marzo-agosto 2004. México, Jitanjáfora, Morelia Editorial.

Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949.

Jorge Agostoni “Proyecto museográfico y de adecuación arquitectónica de los espacios de exposición”. En: *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001. Págs. 35-38.

Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*, 4 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Landow, George P. (comp.). *Teoría del hipertexto*. Barcelona, Paidós Multimedia, 1997.

León, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Col. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), 2010. Primera edición: 1988.

Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles, University of Berkeley Press, 1991.

Marcuse, Herbert, "Notas sobre una nueva definición de la cultura", en *La Sociedad opresora. La sociedad opresora*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.

Mariscal Orozco, José Luis (comp.). *Políticas culturales: una revisión desde la gestión cultural*. México, UdeGVirtual, 2007.

Memoria del Museo Nacional de San Carlos. 40 aniversario. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Patronato del Museo de San Carlos A.C., 2008.

Montaner, Josep María. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona, México, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003.

Montero Alarcón, Alma. *Jesuitas de Tepotzotlán: la expulsión y el amargo destierro*. México, D.F., Museo Nacional del Virreinato, 2009.

Morales Moreno, Luis Gerardo. *Orígenes de la museología mexicana*. México, D.F., Universidad Iberoamericana, México, 1994.

Muestenberger, Werner. *Collecting*. Princeton, Princeton University Press, 1994.

Museo Nacional de Arte. México, D.F., CONACULTA-INBA, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003.

Museo Nacional de Arte. México, D.F., Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.

Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos. México, D.F., INBA, Alcatel Indetel, 1994.

Museo Nacional de Artes Plásticas. Palacio de Bellas Artes. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1947.

Nicholas Rescher, “Pluralismo orientativo: la inevitabilidad e la diversidad de valores”, en Rescher, Nicholas, *La lucha de los sistemas*. Trad. Adolfo García de la Serna, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1995.

Palazón Mayoral, María Rosa, *Filosofía de la Historia*, España, Universidad Nacional Autónoma de México-Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

Pani, Alberto J. *Apuntes autobiográficos*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003.

Pani, Alberto J. y Mariscal, Federico E. *El Palacio de Bellas Artes. Informe que presentan al señor Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Hacienda y Crédito Público, los Directores de la obra, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico E. Mariscal*. México, D.F., Editorial Cvltura, 1934.

Peale, Charles Willson, “My design in forming this Museum (1792)”. En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (ed.), *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Págs. 36-38.

Peter Vergo. “The Reticent Object”. En: Vergo, Peter (ed.). *The New Museology*, Londres, Reaktion Books Ltd., 2000. Primera edición: 1989.

Piccini, Mabel; Rosas Mantecón, Ana; Schmilchuk, Graciela (coords.) *Recepción artística y consumo cultural*. México, D.F., CONACULTA-INBA/CENIDIAP, Ediciones Juan Pablos, 2000.

Pomian, Kryztof, “La colección: entre lo visible y lo invisible”. En: Valentina Torres Septién (coord.), *Producciones de sentido, el uso de las fuentes en la historia cultural, 1. El uso de las fuentes en la historia cultural*. Universidad Iberoamericana /Departamento de Historia, México, D.F., 2002.

Poulot, Dominique. *Museo y Museología*. Madrid, ABADA Editores, 2011.

Poulot, Dominique; Bodenstein, Felicity; y Lanzarote Guiral, José María (ed.). *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*. Actas de las Conferencias organizadas por European National Museums, tituladas *Identity Politics, the Uses of the. Past and the European Citizen*, París, del 28 de junio al 1 de Julio y del 25 al 26 de noviembre de 2011. Linköping (Suecia), Linköping University Electronic Press, 2012.

Rivière, Georges Henri. *La museología. Curso de museología/Textos y testimonios*. Madrid, AKAL/Arte y estética, 1993.

Romero de Terreros, Manuel (ed.). *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850.1898)*. México, D.F., Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

Ruiz Gomar, Rogelio; Sigaut, Nelly; Cuadriello, Jaime (et.al.). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo 2. México, D.F., Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, CONACULTA, INBA, 2004.

Salas de la colección permanente. Museo Nacional de Arte. México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, s.d. (publicación por entregas)

Simpson, Moira. *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres y Nueva York, Routledge, 2001.

Soler Frost, Jaime (ed.). *Museo Nacional de Arte*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003.

Tenorio-Trillo, Mauricio; Gómez Galvarriato, Aurora. *El porfiriato*. México, D.F., Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2006.

Tovar y de Teresa, Rafael. *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994.

Varios autores. *Memoria MUNAL 2000*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Trascontinental, CONACULTA-INBA, 2001.

Vasconcelos, José. *Textos sobre educación*. México, D.F., SEP/80, FCE, 1981.

Vergo, Peter, et al. *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, Redwood Books, 1989.

W. Stanley Jevons, "The Use and Abuse of Museums (1883)". En: Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (Ed.), *Museum Origins. Readings in early Museum History and Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008.

Wallace, Alfred Russel, "Museum for the People (1869)" en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrews (editors), *Museum Origins. Readings in early Museum History & Philosophy*, Walnut Creek, California, Left Coast Press, 2008. Págs. 201-208.

Xirau, Ramón. *Introducción a la Historia de la Filosofía*. Col. Textos Universitarios, México, D.F., UNAM, 1990.

Zunzúnegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*. Sevilla, Alfar, 1990.

Fuentes Hemerográficas

Amador Tello, Judith. "El caso de la Pinacoteca Virreinal" en *Proceso*, México, No. 1686, 22 de febrero de 2009, pp. 62-66.

Armella de Aspe, Virginia. "Los museos del INBA, Pinacoteca Virreinal". *Gaceta de Museos. Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica*. Diciembre de 1996, Número 4, 42 páginas.

Boletín de Arte. Museo Nacional de Artes Plásticas. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, Número 1, Junio de 1951. Pág. 1.

Clifford, James. “Coleccionar arte y cultura”, en *Revista de Occidente*, México, No. 141, febrero, 1993, pp.19-40.

Enciso Rojas, Dolores. “Reflexiones [sic] sobre la reestructuración del Museo Nacional de Historia en 1982”, en *Gaceta de museos* Núm. 14 y 15, junio-septiembre de 1999. Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, CONACULTA, Instituto Nacional de Antropología e Historia, ICOM-México.

Molinar, Julia. “Los museos del INBA, Colecciones del Museo Nacional de Arte”. *Gaceta de Museos. Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica.* Septiembre de 1997, Número 7, 70 páginas.

Nivón Bolán, E. (28 de Abril de 2013). “Reconfiguración y participación”. *Reforma*, Sección El Ángel.

Fuentes Electrónicas

¿Menos es más? Museos. *La Jornada* (11 de enero de 2000).
<http://www.jornada.unam.mx/2000/01/11/delconde.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Cartas a Cultura/ Carta abierta a Tovar y de Teresa. *Reforma* (20 de diciembre de 1999).
<http://www.reforma.com/> Consultado el 23 de septiembre de 2013.

Diario Oficial de la Federación, *Acuerdo por el que se organiza el Museo Nacional de Arte, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.* Viernes 18 de junio de 1982, pág. 102. <http://www.dof.gob.mx/> Consultado el 7 de febrero de 2014.

Diario Oficial de la Federación, *Decreto por el que sin desincorporar del dominio público de la Federación, se retira del servicio de la Secretaría de Gobernación el inmueble que se*

identifica con el No. 4 de la Calle de Tacuba, Deleg. Cuauhtémoc, de esta ciudad, conocido con el nombre de Palacio de Comunicaciones y se destina al servicio de la Secretaría de Educación Pública, para que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura instale el Museo Nacional de Pintura. 14 de julio de 1981, pág. 6. <http://www.dof.gob.mx/> Consultado el 7 de febrero de 2014.

El acervo de la Pinacoteca Virreinal pasaría a ser parte del Munal. *La Jornada* (14 de diciembre de 1999). <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/14/cul1.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

El Nacional de Arte será el más importante de América Latina. *La Jornada* (31 de mayo de 1999) <http://www.jornada.unam.mx/1999/05/31/cul-museo.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

El Ojo Breve/¿Más o menos museos? *Reforma* (5 de enero de 2000)
<http://www.reforma.com/> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

[http://academia.edu/3268406/Antimanual del museologo. Hacia una museología del espacio cotidiano.](http://academia.edu/3268406/Antimanual-del-museologo) Pág. 23. Consultado el 10 de julio de 2013.

http://biblioweb.tic.unam.mx/libros/mexico/decadas/60-70/fotos/xx_381.html
Consultado el 29 de mayo de 2012.

<http://dof.gob.mx/> Consultado el 10 de junio de 2012.

<http://icom.museum/> Consultado el 7 de agosto de 2013.

<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> Consultado el 7 de agosto de 2013.

<http://issuu.com/pedroangeles/docs/carrilloygariel?mode=embed&documentId=081102174230-83e0fc8783c24b2280687c27d2920752&layout=grey> Consultado el 19 de mayo de 2012.

<http://paginet.net/fernandogamboa/frames.html>. Consultada el 25 de junio de 2012.

<http://paginet.net/fernandogamboa/frames.html>. Consultado el 7 de junio de 2012.

<http://pnd.gob.mx/> Consultado el 23 de septiembre de 2013. *Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018*. Gobierno de la República.

<http://sic.conaculta.gob.mx>. Consultado el día 3 de diciembre de 2013.

http://www.cienciayjuego.com/jhome/index.php?option=com_content&view=article&id=237:el-museo-como-herramienta-hipertextual&catid=42:10.

<http://www.geocities.ws/ciberlandia01/articulo/articulo-hipertexto-museos-digitales.html>. Consultadas el 28 de mayo de 2013.

<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/index.php?sidArt=136&cVol=&cTipoS=1&cFlag=1&identi=50&infocad=&nAutor=BARR%C3%93N%20APARICIO,%20CLAUDIA&nAutor=S%C3%81MANO%20R%C3%93O,%20RAFAEL>. Consultado el 17 de julio de 2009.

http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf Consultado el 16 de diciembre de 2013.

<http://www.jornada.unam.mx/1999/12/16/cultura.html>. Consultado el 23 de septiembre de 2013. "Tibol: desmantelar la Pinacoteca, ambición desmedida de la autoridad" *La Jornada* (16 de diciembre de 1999)

<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/16/index.php?section=cultura&article=a07n1cul> Consultado el 12 de septiembre de 2013.

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/saquear-para-conservar>. Consultado el 12 de septiembre de 2013.

<http://www.munal.mx>, consultada el 13 de abril de 2013.

<http://www.museonacional.gov.co/index.php?pag=home&id=5|349|0>. Consultado el 13 de septiembre de 2011.

<http://www.museosdemexico.org/museo.php>. Consultado el 12 de septiembre de 2013.

http://www.muuseum.ee/et/erialane_arend/museoloogialane_ki/ingliskeelne_kirjand/p_van_mensch_towar/mensch07. Consultada el 25 de septiembre de 2013. van Mensch, Peter. *Towards a methodology of museology*. Zagreb, Universidad de Zagreb, 1992.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/collection-overview/>. Consultado el 15 de septiembre de 2011.

http://www.palaciomineria.unam.mx/arquitectura/arte_neoclasico_1.php. Consultado el 29 de mayo de 2012.

http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=439. Consultada el 29 de mayo de 2013.

<http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/vocero/boletines/com2553.html>. Consultado el 12 de septiembre de 2013.

Niegan proyecto faraónico. *Reforma* (28 de noviembre de 2000) <http://www.reforma.com/> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Persiste la costumbre presidencial del cierre espectacular de sexenio. *La Jornada* (10 de mayo de 2000). <http://www.jornada.unam.mx/2000/05/10/cul6.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Prevén que desaparezca la Pinacoteca Virreinal. *Reforma* (15 de diciembre de 1999). <http://www.reforma.com/> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Problemas de humedad urgen el traslado de la Pinacoteca al Munal. *La Jornada* (21 de diciembre de 1999). <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/21/cul1.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Re(a)prendido: Gandalf Gavan Interviene la Obra de José Juárez en el MUNAL. En: <http://www.arteenlared.com/latinoamerica/mexico/re-a-prendido-gandalf-gavan-interviene-la-obra-de-jose-juarez-en-el-munal.html> Consultado el 17 de julio de 2014.

Rechaza Graciela de la Torre que haya intenciones políticas en el cambio. *La Jornada* (21 de diciembre de 1999) <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/21/cul1.html>. Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Sin justificación, el traslado de esa obra al Munal. *La Jornada* (22 de diciembre de 1999) <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/22/cul4.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Tibol: desmantelar la Pinacoteca, ambición desmedida de la autoridad. *La Jornada* (14 de diciembre de 1999). <http://www.jornada.unam.mx/1999/12/16/cul1.html> Consultado el 16 de diciembre de 2013.

Virginia Bautista. “Prevén que desaparezca la Pinacoteca Virreinal” *Reforma* (15 de diciembre de 1999) <http://www.reforma.com/> Consultado el 23 de septiembre de 2013.

www.mnba.gov.br . Consultado el 23 de junio de 2012.

Fuentes Documentales

Carpeta titulada: *Palacio de Bellas Artes*, en resguardo del Departamento de Coordinación de Exposiciones del Museo del Palacio de Bellas Artes. Consultada del 1 de enero de 2011 al 15 de febrero de 2012.

Otras Fuentes

Blade Runner (Estados Unidos, 1982) Dir. Ridley Scott. Guión: Hampton Fancher, David Peoples. Reparto: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos. Duración: 116 minutos. Género: Ciencia ficción. Idioma original: inglés. Producción: Michael Deeley. Música: Vangelis. Fotografía: Jordan Cronenweth. Edición: Terry Rawlings, Harsha Nakashima. Traducción (Latinoamérica): Todos esos momentos se perderan... en el tiempo... como lágrimas... en la lluvia. El actor Rutger Hauer fue quien modificó el guion original y agregó esta frase. En: www.imdb.com. Consultada el 23 de septiembre de 2013.

Este documento fue editado e
impreso en los talleres de



“EXPERTOS EN IMPRESIÓN Y
ENCUADERNACIÓN DE DOCUMENTOS”
www.mitesis.mx

 01 800 841 39 47
copilco@mitesis.mx