

Historia, antropología y arte. Notas sobre la formación de los museos nacionales en México

Autor:
Schmilchuk, Graciela

Revista
Runa: archivo para las ciencias del hombre

1995, 22(1), 21-38



Artículo

**HISTORIA, ANTROPOLOGÍA Y ARTE.
NOTAS SOBRE LA FORMACIÓN
DE LOS MUSEOS NACIONALES EN MÉXICO**

*Graciela Schmilchuk**

El museo, como institución, ha sido uno de los espacios privilegiados de construcción y legitimación de la "cultura nacional" mexicana, junto con otras prácticas cívicas rituales que nutren el patriotismo y los nacionalismos. Es también el lugar donde atisbar los significados diversos que las clases y grupos hegemónicos generan sobre su pasado, y donde esos significados se vuelven "naturales", o al menos predominantes para buena parte de la sociedad.

Las nociones de patrimonio han cambiado históricamente. Sin embargo, cabe la hipótesis de que existiría un consenso amplio aunque desigual, acerca de la historia patria, del valor de la arqueología y el arte mexicanos. ¿Cómo se construyó este consenso? ¿Qué objetos, períodos y tipo de productores fueron elegidos como valiosos por la "nación" y cómo se logró extender ese criterio de valoración?

* Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP-INBA), México.

HACIA EL MUSEO CRIOLLO

El coleccionismo es una preocupación temprana en la Nueva España, tanto en función de los requerimientos de acumular tesoros de la Corona, como de la conveniencia de incrementar los conocimientos de la metrópoli sobre su nueva colonia, y los de toda Europa. El despojo material y espiritual es la base de este primer coleccionismo.

no tardaron los monarcas españoles en aplicar su visión político-económica al territorio de Indias, mandando institucionalmente recoger toda la información que pudiera ilustrar la historia y los recursos de América. Los españoles habrían de responder a tal petición con larguísimas cartas, narraciones de lo que iba sucediendo, relaciones en las que contaban acerca de los templos, casas, armas, comida, mercados y además recopilando y enviando pictogramas, lienzos, mapas o códices de carácter histórico, geográfico, genealógico, judicial, económico y calendárico elaborados por la población nativa o en base a su información.¹

Este conjunto heterogéneo de elementos culturales, juzgado a principios del siglo XVI como residuos peligrosos de lo que había sido destruido, lo desconocido amenazante y por capitalizar, sufrió a lo largo de más de dos siglos interpretaciones variadas, selecciones múltiples, hasta constituir una representación hegemónica de lo mexicano.²

La primera noción de museo surge a principios del siglo XVIII con el *Catálogo del Museo Indiano*, o colección de documentos reunidos por Lorenzo Boturini, seguidor de Gianbattista Vico, mientras intentaba documentar la aparición milagrosa de la Virgen de Guadalupe. De esta empresa de ocho años, ligada con la necesidad de comprobar un origen dignificador de los indios antiguos y condenador de la conquista, le fue confiscada por la Corona la mayor parte. Un siglo después formaría el núcleo del primer Museo Nacional.

La documentación y objetos reunidos por diferentes virreyes y cronistas fue recogida por el virrey Antonio María de Bucareli y Urzúa en la Real y Pontificia Universidad para formar un archivo o "museo", que luego crecería con las antigüedades descubiertas en la plaza mayor en 1790. El llamado calendario azteca, la Coatlicue y la piedra de Tízoc.

Casi simultáneamente, en la segunda mitad del siglo XVIII, bajo el impulso de un grupo importante de intelectuales novohispanos y de algunos

extranjeros notables -sustentado en la ideología de la ilustración con pretensiones científicas impulsada por Carlos III-, existe la inquietud por organizar museos en estas tierras y no sólo de exportar rarezas a España. En realidad, son ellos los que sientan las bases de la idea de la mexicanidad, y muy en particular el jesuita Francisco Javier Clavijero. En la *Historia antigua de México* -obra con la que deseaba refutar las tesis sobre la inferioridad americana y poner en pie de igualdad a indios antiguos y actuales con los españoles- propuso la creación de un museo “no menos útil que curioso” donde “conservar los restos de las antigüedades de nuestra patria”.³

Las antigüedades -estatuas, armas, pinturas, manuscritos, etc.- parecían constituir el puente sobre el que se edificaría la unión simbólica de una sociedad colonial dividida, siempre y cuando fueran los criollos quienes dirigieran el proceso de apropiación-expropiación de esos objetos separados de sus productores, los indios de su tiempo, al mismo tiempo bárbaros vencidos e incómoda base de la identidad. “La noción clavijeriana de museo funcionaba como caja de resonancia del patriotismo criollo, el naturalismo ilustrado borbónico imperial y de la pugna occidental por redefinir el papel de las civilizaciones americanas dentro del marco histórico y filosófico europeos. La idea moderna de museo en México tuvo su origen en esta triple causalidad”.⁴ Sin embargo, ese museo pensado no llega a realizarse en la medida en que las Leyes de Indias establecían que los hallazgos arqueológicos pertenecían exclusivamente al Rey.

La ilustración criolla, en conflicto con la europea respecto de la imagen de su identidad y su origen y con la española novohispana, logra consolidar al menos en el plano de las ideas la noción de patrimonio cultural arqueológico. Las autoridades coloniales prefieren abrir primero un *Jardín Botánico* en 1787, inaugurar en 1790 el *Museo de historia natural* y en 1795 un *gabinete de mineralogía*. Por una parte se ponen de relieve los conocimientos científicos, por la otra aquello que se considera distintivo del nuevo continente: su rica naturaleza.

EL MUSEO NACIONAL

Después de la Independencia, los numerosos intentos por reunir y preservar colecciones para construir una nueva historia, reparar una identidad criolla escindida y maltratada y realizar análisis científicos de la realidad

se ven coronados por la inauguración del Museo Nacional en 1825, en salones de la Universidad. Esta ubicación marca simbólicamente una de las funciones que se asigna desde el principio al nuevo museo: ser instrumento didáctico y factor de educación pública. La orden de creación fue dada por el primer presidente, Gral. Guadalupe Victoria, a través de la Secretaría de Estado a cargo de Lucas Alamán. El acervo integraría el de la Universidad, el de la Isla de Sacrificios, documentos de la colección Boturini y otras colecciones de la capital. Aquellas piezas, como la Coatlicue, que tres décadas antes eran escondidas, literalmente enterradas, por autoridades civiles y por el clero -en contra de los propósitos de los grupos ilustrados- por demoníacas y peligrosas, indignas de codearse con réplicas griegas y romanas, una vez descontextualizadas encuentran finalmente un lugar para sustentar y dar sentido a la idea de nación. La concepción de este museo queda inscrita así en el llamado indigenismo independentista.

El Museo Nacional intentaría conciliar el quiebre entre pasado y presente, y a la vez fomentar la integración de dos posturas en conflicto desde las luchas de independiencia: la que promovía la destrucción de la tradición hispánica y la que se identificaba con ella. En 1826 se emite el primer reglamento del “establecimiento científico” y en 1827 aparece la primera publicación: *Colección de Antigüedades Mexicanas* que existen en el Museo Nacional (litografías acompañadas de un breve texto) que da a conocer una de las motivaciones profundas del proyecto: sacar de las tinieblas la historia de un pueblo a quien la joven nación da el lugar que le corresponde, y exponer sus creaciones a la “curiosidad universal”, a “las naciones cultas de Europa”.⁶

Sabemos que, cada vez que era posible, el Museo era asiduamente visitado, a pesar de las lamentables condiciones en que subsistió por más de cuarenta años: sucia bodega de objetos antiguos. Podemos imaginar la colección del museo hacia 1833, a través del testimonio de la marquesa Calderón de la Barca, donde pasado precolombino y conquista se reconcilian,

“contiene más de 200 manuscritos históricos, algunos en caracteres jeroglíficos anteriores a la Conquista y muchos en las diferentes lenguas antiguas del país. En la colección de escultura antigua se encuentran dos estatuas colosales y muchas más pequeñas, además de una variedad de bustos, cabezas, figuras de animales, máscaras e instrumentos de música y guerreros, curiosamente grabados... También hay una colección de medallas antiguas, cerca de 600 pinturas mexicanas, comprendiendo la colección de los retratos de los Virreyes y muchos de los celebrados

“Cabrerías”, además de varios vestidos, armas y utensilios de las dos Californias. En el Gabinete de historia natural hay una buena colección de minerales y algunas especies muy finas de oro y plata. Pero en el ramo de vegetales y animales hay una gran deficiencia y en conjunto el Museo no es merecedor de un país que parece destinado por la naturaleza a ser el gran imperio de todas las cosas naturales”.⁶

A partir de 1867, con el triunfo político militar liberal, el museo se enriquece y consolida, ya instalado en su nueva sede de la Casa de Moneda, a un lado de Palacio Nacional. Se le da la misión de complementar la enseñanza superior, con énfasis en el área de Historia Natural (la primera en ser organizada y con mayor presupuesto), dentro de la concepción positivista que rigió la Ley Orgánica de Instrucción Pública elaborada por Gabino Barreda. El Museo Nacional comprende entonces las secciones de Historia Natural, Arqueología, Historia, y por un breve período se menciona una Artística. La idea de divulgación o “vulgarización” se impone y nombran a dos profesores para no sólo clasificar piezas sino dar lecciones orales los domingos en materia de Mineralogía, Geología y Paleontología, además de Zoología y Botánica. A pesar del presupuesto e impulso dado a la institución, apenas logra abrir sus puertas al público en 1871. Lentamente se comienza a organizar la Sección de Antigüedades, en tanto la de Historia seguía postergada.

El período de mayor auge del Museo Nacional llega con la forzada estabilidad política, económica y administrativa del gobierno del Gral. Porfirio Díaz, en particular entre 1887 y 1910. La política educativa es similar a la anterior, ahora en manos de Justo Sierra y Joaquín Baranda. Pero la noción de progreso material y moral, y la búsqueda de legitimidad a través de la exaltación de los sentimientos patrióticos llevaron a impulsar la enseñanza de la historia a través de los grandes personajes, reforzada por la cátedra de “Historia patria”.

En 1877 se publica *Anales*, la primera revista de divulgación histórico-arqueológica y en 1881 el primer catálogo científico de las colecciones. El museo recibe numerosas donaciones y ventas de particulares convencidos ya de la necesidad de musealizar la historia patria. Esto se logra tanto con un reconocimiento de la representatividad de las piezas arqueológicas como testimonios de la cultura prehispánica, como con la inauguración de la *Galería de Monolitos* el 16 de septiembre de 1887, (rescatadas del patio, corredores y bodegas) y la formulación, en 1896 y 1897, de la primera

legislación de protección del patrimonio nacional por parte de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y la Inspección General de Monumentos Arqueológicos. Hecho revelador del altísimo grado de saqueo, exportación o comercialización salvaje que esta legislación no logra controlar lo suficiente.

En 1895 y 1910 el Museo Nacional fue sede de dos Congresos Internacionales de Americanistas. En ese lapso, el gobierno envía varias exposiciones de piezas arqueológicas al exterior (1889, París; 1892, Madrid; 1894, Chicago; 1900, París y Roma, entre otras dedicadas al comercio y la industria). Se inaugura así la política de apertura de fronteras y de obtención de prestigio y consenso político internacional a través de exposiciones que en varios momentos de este siglo han sido fundamentales para México, incluyendo el actual. Quizás una diferencia digna de destacar sea que desde los años treinta las exposiciones enviadas al exterior exhiben orgullosas su categoría de artísticas y no ya de arqueológicas o históricas. Cambio al que Manuel Gamio -primer antropólogo mexicano-, Roberto Montenegro y sobre todo Fernando Gamboa -pintores, museógrafos y promotores culturales- contribuirían sobremedida.

Si la concepción criolla de museo a fines del siglo XVIII había sido fincar la identidad nacional en el pasado prehispánico, el Museo Nacional porfiriano aporta la refundación del origen musealizando no sólo la gloriosa raíz de México antiguo, en tanto pasado muerto, sino la Guerra de Independencia (1810-1821) hasta las luchas contra la intervención francesa de 1862-1867. Pero esta operación implicó una revalorización de la conquista, como entrada de estos territorios a la cultura occidental. Los hitos destacados por esa versión de la historia fueron el México antiguo, la conquista española, los héroes de la independencia, la guerra contra Estados Unidos de 1847, Benito Juárez, la Constitución de 1857 y la lucha contra los franceses. Esas eran "las escenas que el Museo proponía como emblemáticas del nuevo ser nacional y que el Estado destacaba como encarnación de sí mismo".⁷

El Museo Nacional incidía básicamente en la élite intelectual. Fue el centro de formación de historiadores, arqueólogos, antropólogos y museólogos de México. Su impacto sobre otros sectores de la población era mínimo, en forma directa, pero importante en forma indirecta en la medida en que precisamente formó a los que continuarían tejiendo la trama de la identidad nacional. También fue la que dio una imagen de lo nacional hacia el extranjero, espejo en el que se confirmaba quizás con más convicción.

Simultáneamente se abren en el país varios museos importantes, científicos especializados, o museos generales: el Museo Yucateco (1869), el Regional Michoacano (1886), el Ateneo Fuente en Saltillo (1887), el Oaxaqueño (1902), el del Estado de Jalisco (1903). El porfiriato invertirá dinero e interés positivista en el tema, de modo que hacia 1900 se cuenta con 26 museos en México. Y en 1909 se separa la sección de historia natural del Museo Nacional, para darle un espacio autónomo en un moderno edificio de la calle del Chopo. A pesar de la remodelación que se hace al Museo Nacional para la conmemoración del Primer Centenario de la Independencia, se pensaba en la necesidad de un edificio más apropiado que alojara a ese museo junto con el de Bellas Artes.⁸ Queda por investigar quién impulsó este proyecto fallido de unión inédita de ambos tipos de colecciones.

Los sucesos revolucionarios a partir de 1910 reformularían lentamente la jerarquía de las escenas emblemáticas y sus héroes, recogiendo objetos relacionados con ese proceso. Había que justificar el orden social y político que buscaba la Revolución. El porfiriato es visto como dictadura y se vuelve a condenar la Colonia.

En realidad, los investigadores del Museo se niegan a integrarse a la Dirección de Antropología con Manuel Gamio y continúan sus actividades tradicionales. Su concesión al indigenismo vigente sería la creación del Instituto de Artes e Industrias Etnográficas, con el objetivo de “fomentar las artes e industrias de las tribus primitivas, adaptándolas a las necesidades modernas, para que sean de fácil utilización en los grandes centros poblados”⁹ “tribus primitivas” que, en tanto se integraban gracias al proyecto educativo, debían ser rentables.

Sin embargo, no será en el Museo Nacional donde se realice la principal operación simbólica distintiva de la Revolución.

Para ese entonces se había logrado una interpretación con pretensiones científicas del pasado en función de la noción positivista de progreso burgués en el futuro. Y una idea de nación o “patria común” para todos.

A los fines de la construcción de una conciencia nacional, esta interpretación desde el Museo no podía, por sí sola, alcanzar esa meta. Fue reforzada por multiplicidad de ritos cívicos, por los mensajes del sistema escolar y otros medios. Pero es necesario tener en cuenta que la idea de nación se impone a una población heterogénea desde el punto de vista étnico, sociocultural y geográfico y por lo tanto su apropiación es también desigual, aunque se

hubiera pretendido, desde la segunda mitad del siglo XIX, construir el concepto de nación como unidad de un grupo social por encima de toda división de clases, sobre el de pueblo, es decir, las mayorías que aceptaban su suerte sin intentar cambiarlo.¹⁰ Sin embargo, don Jesús Galindo y Villa insistía en que “iremos educando, sin darnos casi cuenta, la voluntad y el carácter, con lo cual llegaremos a ser buenos ciudadanos y a poseer la noción de la Patria, que es tan vaga en ciertos espíritus, pero que en ellos está latente y puede exteriorizarse en cualquier momento”.¹¹

Fueron quizá Jesús Galindo y Villa, entre 1913 y 1916, junto con Alfonso Pruneda quienes idearon el modelo de Museo histórico aún vigente. Sus funciones: el museo como centro de investigación (científica) y como educador con fines de cultura social. Entre verdad científica y necesidad de crear mitos legitimadores por parte del Estado se genera un conflicto constante que ellos no reconocen en su tiempo. Propugnan, al igual que Manuel Gamio, una educación estética a través de la contemplación de objetos, idea que apenas se sistematizará en los años cuarenta con Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias, entre otros.¹²

Asimismo, el Museo se suma a su manera a las misiones culturales promoviendo la preservación del patrimonio cultural entre los gobiernos de los Estados, y ofreciéndose a asesorarlos en la creación de museos. Así surgen o se consolidan cantidad de museos regionales.

Con la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en 1939, el decreto de creación del Museo Nacional de Historia-1940-entre otras medidas, el régimen cardenista institucionaliza la voluntad revolucionaria de construir una historia mexicana única, una sola conciencia nacional. En términos generales es la que regirá la base teórica e ideológica de los museos del INAH hasta los últimos años.

De las colecciones cada vez más ricas del Museo Nacional abrevarán el futuro Museo Nacional de Historia (apertura en 1944), Nacional de Antropología,(1964), Nacional del Virreinato en 1964, Nacional de las Intervenciones (1972), Nacional de las Culturas -en la sede del Antiguo Museo Nacional, y reducido, desde 1964, a la exhibición didáctica de piezas e información sobre culturas extranjeras primitivas no europeas-¹³ así como varios museos de arte.

Por su importancia y consecuencias, adopto la política cardenista como punto nodal, sin desarrollar en esta ocasión el devenir de los museos antes mencionados, para entroncar la reflexión con el proceso de formación de los museos nacionales de arte.

El proceso de conformación de la conciencia artística nacional, desde el punto de vista patrimonial y museológico, ha sido demasiado poco investigado. Intentaré sencillamente esbozar algunas líneas de dicho proceso.

Lo “bello” y su estética, en el sentido neoclásico y oficial del término, llegan de Europa en forma de esculturas, pinturas, dibujos y grabados y un estricto conjunto de cánones y valores, con la fundación de la Real Academia de San Carlos. Uno de los pragmáticos motivos iniciales de dicha academia fue la necesidad de formar expertos en huecograbado para diseñar monedas de oro y plata en la Nueva España y, en forma secundaria, encauzar hacia el “pacífico” terreno artístico a un sector algo inquieto de la población.

La Galería de la Academia -formada con fines didácticos-, a pesar de sufrir constantes clausuras y presupuestos exigüos, acrecentará sus colecciones con arte europeo primero y pintura novohispana tardíamente. Apenas en 1848 comienzan formalmente las exposiciones públicas que despiertan la curiosidad de numerosos visitantes.

A diferencia de la Academia en Francia, donde se desplegarán batallas entre ideologías estéticas de una intensidad inaudita, en México, la Academia de San Carlos permanecerá como reducto elitista, casi marginal a los grandes debates político-culturales que se dan en la prensa gráfica y escrita, y en la literatura desde mediados del siglo XIX.

El patrimonio cultural mexicano es tratado como histórico-arqueológico mucho antes que como artístico, por la fuerte necesidad de constituir una historia y una conciencia nacionales, y en conflicto con la Academia, que había cumplido básicamente una función reproductora, ahogando desde su creación casi todas las manifestaciones de corte mexicanista.

En este marco, sin embargo, ya en el siglo XIX se registra alguna que otra obra de intención “nacionalista”. Pero para el liberalismo decimonónico la clave resultó ser la inclusión del indio en la representación. Manuel Vilar, barcelonés llegado a México en 1846, expuso en el Salón de 1850 una escultura sobre Moctezuma, con gran escándalo. Insistió al año siguiente con un Tlahuicole y luego con la Malinche. ¿Se trataba de un arranque nacionalista del barcelonés? Más bien debemos pensar en su formación en Barcelona y en Roma, dentro del clasicismo idealizante pero ya teñido de nacionalismo romántico que impulsaba a explorar los temas históricos, sustituyendo, en el caso de México, la antigüedad grecorromana por la azteca.¹⁴

Después de *El milagro del Pocito* (sobre la Virgen de Guadalupe), y *La sublevación de los indios del Cardonal*, pintados por el español Ximeno y Planes en 1813, en 1850, el mexicano Juan Cordero, reabre la pintura culta a la figura del indio en su obra *Colón ante los reyes católicos*, vista por la prensa como de “patriótica inspiración”.¹⁵ Antes, desde 1828, lo habíamos encontrado en litografías de Claudio Linati, Federico Catherwood o del barón von Waldeck, obras con las que proporcionaban valiosa información sobre México a la ávida Europa.

El triunfo juarista, la caída del Imperio y la crítica liberal sentarían algunas bases para reclamar una escuela de arte mexicano. En 1860 Bernardo Couto, director de la Academia, propone organizar una galería con cuadros de “tres siglos de pintura mexicana” existentes en la república, es decir del período colonial e independentista. Frente a la estética de lo bello, el arte prehispánico, el arte popular y sus hacedores significaban la otredad excluida.

Desde 1810 hasta la estabilidad porfiriana, las parcialidades o comunidades de indígenas, e inclusive los herederos de Moctezuma, clamaban activamente por sus derechos perdidos con la conquista. La política criolla no concedió espacio político, devolución de propiedades o respeto a las culturas indígenas en el Estado independiente en formación. Sus intereses no eran los de la nación (el zapatismo sufriría la misma suerte a un siglo de la independencia). Con distintos matices, conservadores y liberales ideaban toda forma de integración posible para que los indios vivos olvidaran sus idiomas, sus costumbres, su cosmovisión.

El “orden y progreso” buscado a tan alto costo por el Gral. Porfirio Díaz, con ayuda de un ejército unificado y de cuantiosas inversiones extranjeras, logró la retirada del activismo indígena. Entonces sí fue posible desenterrar sin peligro una parte de ese mundo destruido.

Obras como *Descubrimiento del pulque*, de José Obregón, o *Prisión de Cuauhtémoc*, de Santiago Rebull, *el Senado de Tlaxcala* de Gutiérrez (así como un primer monumento a Cuauhtémoc de 1869, ubicado originalmente en el Paseo de la Viga¹⁶ y el aún en pie de Miguel Noreña y otros que se levantan desde 1877 en el Paseo de la Reforma, como último acto nacionalista de Díaz) construían tímidamente el estrecho panteón de héroes antiguos para el mundo artístico, mercedores de respeto y admiración. Modelo legitimador, junto con los héroes de la independencia, del sacrificio y valentía que se pedía al mexicano moderno. Este impulso se detiene ya a principios de este siglo,

cuando el gobierno incrementa notablemente la adquisición de obras europeas en detrimento del apoyo a las nacionales.

Tres son las fuentes de los museos de arte en México: colecciones del antiguo Museo Nacional, colecciones privadas y las de la Academia de San Carlos (con sus diversos nombres: Escuela Nacional de Bellas Artes a partir de 1867, Escuela Nacional de Artes Plásticas desde 1929). Y es fundamental reconocer sus modelos, además de sus fuentes.

La producción preshispánica es valorada como artística en numerosas ocasiones desde el siglo XVI: Cortés, Durero, varios viajeros, entre muchos otros, sin olvidar la Historia del arte mexicano que Manuel Revilla publicara en 1893, con un capítulo sobre arte precolombino. No obstante, esta valoración debería esperar la sistematización y fundamentación del antropólogo Manuel Gamio¹⁷, los aportes de Juan José Tablada en su *Historia del arte mexicano* de 1927, los de Eulalia Guzmán en su libro *Caracteres esenciales del arte mexicano*, de 1933, o los fundamentales de Salvador Toscano con su *Arte precolombino de México y de la América Central*, de 1944.

Como se mencionó más arriba, la participación de México en exposiciones y ferias internacionales incluía piezas arqueológicas notables.

Pero en la ciudad de México sólo en el Museo Nacional -arqueológico, histórico, etnográfico- se daba la conjunción de manifestaciones artísticas y culturales de diversos períodos y categorías, y esto no sucedía en el seno de la Academia.

En materia de difusión artística, la Revolución, optó por el arte público, mientras construía las bases de una educación artística para nuevos segmentos de la población. Fomentó la exhibición nacional e internacional de la pintura infantil, y de las artes populares. Estas obtienen su primer sede como museo en 1925 en el ex-Templo de la Soledad.

La política cultural del Secretario de Educación Pública José Vasconcelos se define como nacionalista, pero diferenciándose del viejo nacionalismo político. Se presenta como "espiritual", a través del arte y la originalidad de la nación, con un motivo: integrar la diversidad de culturas a una sola nacional y ganarse, de paso, a la élite ilustrada de México y del exterior, ambas dispuestas ya a aceptar aspectos de la cultura popular indígena, vía el exotismo, neoprimitivismo y antiintelectualismo europeos.¹⁸

El gremio artístico, en particular el grabador Gabriel Fernández Ledesma, propuso los primeros proyectos de museo de arte moderno (1926, 1927, 1928).

El participó en la dirección de la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública (1931-1934).¹⁹ Trataba de encontrar espacios para el arte nuevo, y lo logra en Morelia, Michoacán, en 1928.

Entre el patrocinio del muralismo, las artes populares y la educación artística parecía no haber lugar para la reflexión sobre el patrimonio plástico embodegado, o sencillamente saqueado. La desvalorización de la producción ligada a la Academia tenía mucho que ver con el rechazo a la dependencia de modelos foráneos. México quería descubrirse a sí mismo.

Sin embargo, cierto sector de la intelectualidad, sin dar la espalda a varios de los valores culturales de la Revolución, permanecía fiel a otras tradiciones. El principal promotor del primer museo de arte concebido como tal fue el Arq. Mario Pani, desde por lo menos 1930, para reunir las obras de arte del Museo Nacional y las de la Academia, almacenadas sin orden estilístico y cronológico.²⁰ Debemos recordar que la Academia dejó de formar parte de la Universidad en 1930 para pasar a manos de la Secretaría de Educación Pública. Por este motivo, se pudo disponer de su colección para fundar el Museo de Artes Plásticas.

Dicho Museo fue inaugurado en el Palacio de Bellas Artes en septiembre de 1934. Ocupaba 9 salas y 2 galerías. Exponía escultura prehispánica; artes populares; estampa mexicana; artes tipográficas; una sala de códices precolumbinos, con copias de los códices más conocidos, tanto de los preservados en México como en el exterior, con el fin de exhibir los antecedentes más antiguos de la escuela mexicana de pintura; galerías de pintura (con lo mejor de la Academia) y un espacio para exposiciones temporales. Esta experiencia, de escasa duración (1934- 1938 aproximadamente, ya que se fue disolviendo la colección permanente en favor de importantes temporales, más de 30 entre 1941 y 1947)²¹, conjugaba el concepto de "museo de arte", de cuño europeo, con el de conformar un original panorama integrador de períodos y técnicas diversas, pero sobre todo de obras producidas por distintas etnias y clases sociales.

En 1947 se retoma la iniciativa con mayor fuerza. Al fundarse el Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez, su director, inaugura el Museo Nacional de Artes Plásticas, y subraya que "por primera vez en la historia de México, un candidato a la Presidencia de la República ha hecho, expresamente parte integrante de su plataforma electoral"²² un plan de Bellas Artes, es decir, una política cultural específica para el sector centrada en el modelo europeo de museo palaciego. Critica la falta de interés demostrada hacia el patrimonio pictórico en general y afirma, de manera pragmática que "las

bellas artes (son) la mejor proyección de un país hacia el exterior” y “rinden dinero al Estado.... principalmente, la industria del turismo”.²³

El museo “concentrará la riqueza pictórica y escultórica de México -de todas las épocas y tendencias... (y) procurará también allegarse obras maestras universales”.²⁴

Se trata nuevamente de un panorama del arte mexicano, desde tiempos precolombinos, y a este panorama se lo define, al menos institucionalmente, como “nacional”, sin que la adquisición de “obras maestras universales” resulte un obstáculo a tal denominación.

Un giro fundamental en la política de este Museo respecto del anterior queda marcado por la siguiente afirmación: “Lo que queda de las colecciones que formaron el Museo de Arte Popular, instalado en 1934 ... sirve ahora de base para un Salón de Artes Populares, en el que, una tendencia heterodoxa, que comprendía lo etnológico, lo histórico y lo artístico, dejará todo el lugar solamente a lo francamente artístico”.²⁵

¿Qué significa esta totalidad “purificada”? Se renueva la apropiación-expropiación del patrimonio cultural indígena, antiguo y contemporáneo para incorporarlo al mundo artístico. El realismo social de la escuela mexicana se torna bandera exportable del proyecto desarrollista. El arte colonial, orgullo mestizo. El proyecto de nación con un programa único, igualador de la diversidad, consolidado por el antiguo Museo Nacional en el plano histórico, se completa con este museo de arte, apegado al modelo europeo. Las diferencias sociales se desvanecen bajo el manto de la estética “democratizadora”.

Chávez afirma que el arte mexicano “sólo es comparable, por su magnificencia, al de las tres grandes culturas europeas, de Italia, Francia y España”. El orgullo nacionalista se impulsa como producto auténticamente mexicano y universal “al alcance de todos”.²⁶

El estudio y planeación del museo fue obra de Fernando Gamboa, quien quedara como director, y Julio Castellanos, asistidos por Julio Prieto. Fernando Gamboa, padre indiscutible de la museografía mexicana en el campo artístico, va expresando el cambio de posición que la política señala al arte. En el texto para el catálogo de una exposición didáctica dice que la misma está dirigida “a personas que deben extraer de este programa estímulo a su sensibilidad y a su sentido de apreciación del arte en sí, sin otra visión que no sea la de profundizar en el complejo sensible de las artes plásticas”.²⁷ El alemanismo manifestaba así la necesidad de formar a artistas y públicos, unos

para la creación, otros para la contemplación. Ese concepto de arte y de museo clamaba por el correspondiente espectador. Ya no se mencionan términos como moral o identidad cultural. En realidad, se estaban abriendo las puertas a las experiencias de la generación de ruptura con la escuela mexicana, esa generación que exigiría una mayor internacionalización en la plástica mexicana. "...podemos pensar que es la hora de desechar ciertos complejos que dañaron... abriéndose en clara confianza a la plástica universal contemporánea de cualquier escuela y país" señala García Marotto en el mismo catálogo.

En una década, este museo comenzará a debilitarse también. La producción plástica se transforma, las políticas culturales requieren la musealización cada vez más diversificada del patrimonio artístico. La formación del incipiente mercado del arte, la avidez de información de lo que sucedía en materia de arte internacional, la explosión demográfica, el aumento notable de la población universitaria son algunos de los elementos que respaldan esas políticas.

En 1960 se inaugura el Museo de San Carlos, con las colecciones de pintura europea desde la edad media hasta el siglo XIX otrora pertenecientes a la Academia, y por medio siglo embodegadas en la oscuridad... del nacionalismo artístico.

En 1964 el Instituto Nacional de Bellas Artes inaugura otros tres espacios: la Pinacoteca Virreinal, el Museo del Palacio de Bellas Artes -destinado a homenajes, artistas consagrados y exposiciones internacionales- y el Museo de Arte Moderno. La universidad patrocina varios espacios fundamentales para el arte moderno nacional y mundial.

Desde entonces se ha acelerado la apertura de museos de arte, tanto por parte del estado, como de la iniciativa privada y del aporte de importantes coleccionistas y artistas renombrados, no sólo en la ciudad de México sino también en varios estados, sobre todo Monterrey y Oaxaca.

Pero de todos esos museos especializados, ninguno albergaba las colecciones del México independiente, del conflictivo siglo XIX.

La polaridad dependencia-identidad artística se había jugado, desde la Revolución, en el terreno de la modernidad mexicana del muralismo y la pintura de caballete y la gráfica ligadas a su ideología, en conflicto con grupos y tendencias más intimistas, disidentes pero débiles hasta mediados de siglo. Se había peleado por la revalorización del arte prehispánico y las artesanías. Y en el terreno de los contenidos, los muralistas habían contribuido con la

construcción de la versión revolucionaria de la historia de México, incluyendo al indio campesino y al obrero y recurriendo incontables veces a lo que la población reconoce con la gran revolución, la de 1810, la de la Independencia.

Es a principios de los ochenta, al resquebrajarse la ideología nacionalista global, y al desdibujarse las huellas del nacionalismo artístico, cuando se abre el Museo Nacional de Arte (MUNAL). Esta vez, el carácter "nacional" no es sólo jurídico-administrativo. Significa el arte de la nación independiente y revolucionaria. Su núcleo principal abarcaría el siglo XIX hasta el debilitamiento de lo que muchos llaman la Escuela mexicana de pintura. El MUNAL se define también como nacional en oposición a internacional. No estaba en su vocación realizar exposiciones que no fueran de arte mexicano, aunque esto suceda de vez en cuando.

Este museo, nace además de otra intención: articular las visiones fragmentadas de los museos existentes en un panorama general que facilitara la comprensión artística desde un punto de vista histórico, -el arte prehispánico hasta los inicios del arte moderno- tanto al público nacional como en particular al extranjero. Por diversos motivos, esta parte del proyecto no pudo realizarse.²⁸

El programa museográfico del MUNAL es un híbrido que resulta de dos proyectos. Por esta razón, aunque no logró obtener y exhibir en forma permanente una colección de arte prehispánico, sí se quedó con otra de arte colonial con piezas que remontan al siglo XVI, a la que da un tratamiento de antecedente de la constitución de la mexicanidad.

Si bien la periodización de la historia del arte ha sido muy dependiente de la que marcara la historiografía mexicana y el antiguo Museo Nacional de 1825, la musealización nacionalista del arte mexicano ha jerarquizado sus necesidades de otra manera: del muralismo y el arte popular, pasa a la urgencia del arte moderno y contemporáneo, el virreinal, el europeo, y sólo después a la consagración de la plástica de la patria independiente y revolucionaria.

Cada idea de nación mexicana (criolla, occidentalizante, indigenista integradora o respetuosa de la diversidad sociocultural) y cada proyecto modernizador, han intentado musealizar a su manera conceptos y valores a través de colecciones, decidir quiénes serían héroes y antihéroes, qué sería arte y qué no lo sería, en qué necesitamos diferenciarnos y delimitar una identidad y qué requerimos para entrar en el concierto mundial.

En los últimos veinte años, el cuestionamiento del centralismo y del nacionalismo identificado con el Estado, los procesos de globalización económica, la movilidad de las fronteras culturales, entre muchos otros factores, han desplazado los caminos de la preservación patrimonial hacia experiencias diversas. Las demandas e iniciativas de regiones, localidades, empresas y particulares en materia de patrimonio ha crecido. Existe también mayor sustento teórico y legal para sus acciones. Se lucha por el respeto a la pluralidad cultural y a la participación de la sociedad civil en la concepción y operación de nuevos museos representativos de esas visiones e intereses diversos. La versión única de la historia patria y el manejo del patrimonio artístico ya no resultan suficientemente verosímiles en la actualidad.

Los museos nacionales de historia y antropología colaboraron en la construcción de los sucesivos proyectos históricos de nación. En materia de arte, el proceso ha sido más tardío, accidentado y coincide con la adopción de modelos elitistas. Cabe preguntarse si en verdad se logró constituir un Museo Nacional de arte, dentro de los recintos denominados museos de arte, un repertorio artístico emblemático con efectos formadores de identidad artística o si la cultura visual nacional proviene principalmente de otras acciones y espacios.

NOTAS

¹ De la Torre, Guadalupe; Enciso, Dolores; Servin, Elisa; Pavía, Teresa; Díez, Carlota. Prólogo de Felipe Lacouture. *Historia de los museos de la SEP. Ciudad de México. Origen y formación de los museos del INAH. Origen y formación de los museos del INBA*. Catálogo-libro de la exposición del mismo título. Museo Nacional de Historia, INAH, 1980.

² Morales, Luis-Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana*, Dpto. de Historia, Universidad Iberoamericana. México, 1992 (en prensa). Este trabajo y otro que citaré de este autor han sido una de las fuentes más valiosas para el presente artículo, en lo que respecta a la historia del Museo Nacional, tanto por su rica documentación como por su nivel interpretativo. Sobre todo, deseo agradecer al autor el hecho de permitirme leer y citar una obra aún inédita.

³ *Ibidem*.

⁴ Morales, Luis Gerardo, *op. cit.*

⁶ *Ibidem*.

- ⁶ Condesa Calderón de la Barca, citada por De la Torre, Guadalupe, *et. al., op. cit.*
- ⁷ Morales, Luis Gerardo, *op. cit.*
- ⁸ Castillo Ledón, Luis, *El museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925*. México. Talleres Gráficos del Museo Nacional, págs. 55-56.
- ⁹ Castillo Ledón, Luis, citado por Morales, L.G., Gorbach, F. Urrutia, M.C. *op. cit.*
- ¹⁰ Schávelzon, Daniel, "Introducción", en *op. cit.*
- ¹¹ Galindo y Villa, Jesús, "Museología. Los museos y su doble función educativa e instructiva" en *Memorias de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"*, México, 1921, pág. 415-473. Tomo 39. Citado en Morales, L.G.; Gorbach, F. y Urrutia. M.C. *Antropología e historia de los museos de antropología e historia en México 1790-1988*. INAH, México, 1988. Mecanoescrito.
- ¹² Morales, Luis Gerardo, *Museo público e historia legítima en México*. 22 de noviembre 1992. Mecanoescrito.
- ¹³ El Instituto Nacional de Antropología e Historia es responsable o co-gestor de 5 museos nacionales, 2 metropolitanos, 22 regionales, 43 locales, 30 de sitio y 3 comunitarios. Esta cantidad fluctúa entre 105 y 120 museos, tanto por cierres y reaperturas como por los proyectos de museos de nueva creación.
- ¹⁴ Schávelzon, Daniel, "Notas sobre Manuel Vilar y sus esculturas de Moctezuma y Tlahuicole", en *op.cit.* págs. 81-82.
- ¹⁵ Rodríguez Prampolini, Ida, "La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico", en Schávelzon, D. *op. cit.* pág. 205.
- ¹⁶ Schávelson, Daniel, "El primer monumento a Cuauhtémoc (1869), en Schávelson, D. (comp.) *op.cit.* pág. 109-111.
- ¹⁷ Gamio, Manuel, *Forjando patria*, Ed. Porrúa, México, 1916.
- ¹⁸ Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, Grijalbo, México, Barcelona, Buenos Aires, 1985. págs. 87-100.
- ¹⁹ Reyes Palma, Francisco, "Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982), en Cimet, E. et. al. *El público como propuesta*, INBA-SEP, México, 1987.
- ²⁰ De la Torre, et. al. *op. cit.*
- ²¹ *Palacio de Bellas Artes. 50 años de artes plásticas*, INBA-SEP, 1988.
- ²² *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*, (celebrada el 18 de septiembre de 1947), INBA, México, 1949
- ²³ *Ibidem.*
- ²⁴ *Ibidem.*
- ²⁵ *Ibidem.*
- ²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Breve historia de la plástica. Iniciación a su conocimiento*, Catálogo. INBA, noviembre de 1949

²⁸ La práctica y la legislación sobre patrimonio ya no admitía que el Instituto Nacional de Antropología e Historia cediera piezas prehispánicas al Instituto Nacional de Bellas Artes. Ello no impide que los museos de antropología consideren que buena parte de sus colecciones son de "arte", y que museográficamente las traten como tales. Además, la mayoría de los funcionarios e historiadores del arte se opusieron a esta opción globalizadora. (Entrevista con Jorge Alberto Manrique, abril 1993, y con Helen Escobedo, mayo 1993).