

Biografía de una institución cultural: el INBA de México. Red museal y *praxis* coleccionística¹

Ana Garduño²

Instituto Nacional de Bellas Artes- México

Artículo de Reflexión derivado de investigación
Recibido: abril 12 de 2013- Aprobado: mayo 31 de 2013

Resumen

A partir de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, 1946, inició el proceso de formación de un acervo artístico que ha devenido fuente constitutiva de patrimonio cultural. Más aún, la edificación de una red de museos estatales garantiza la conservación, investigación y difusión de la colección heredada. Además, se han instrumentado heterogéneas estrategias de fomento del acervo. La combinación de procedencias explica el carácter híbrido de las colecciones adscritas a los museos del INBA, además de sus diferencias causadas por las circunstancias específicas que dieron origen a cada recinto. Se reflexiona sobre una genealogía específica de red museal.

Palabras clave: Red museal, patrimonio artístico, colecciones estatales, exposiciones oficiales, adjudicaciones interinstitucionales, adquisiciones, legados, donaciones

- 1 El análisis del sistema de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes de México es un estudio que he desarrollado desde 2005 como proyecto individual gracias a mi puesto de investigadora titular del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas-INBA.
- 2 Doctora en Historia del arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es investigadora titular del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes de México- INBA. Dirección electrónica: xihuitl2@yahoo.com.mx

Biography of a cultural institution: the NBA of Mexico. Museum net and collectible praxis

Abstract

Since the foundation of the National Institute of Arts of Mexico, 1946, it began the formation process of cultural heritage which became source of cultural patrimony. Furthermore, the construction of state museums net guarantees the conservation, research and diffusion of the inherited collection. Also, some diverse practices of heritage encouragement tools have been implemented. The combinations of different origins is explained by the hybrid character of the collections registered to the museums of INBA (National Institute of Arts), as well as de differences caused by specific circumstances present in every area. A reflection about the specific genealogical museum net is done.

Key words: Museum net, artistic patrimony, state collection, official exposition, interinstitutional awarding, acquisition, legacy, donations.

Biografia de uma instituição cultural: o INBA de México. Rede de museus e práxis de coleção

Resumo

Com a fundação do Instituto Nacional de Bellas Artes de México, em 1946, tem início o processo de formação de um acervo artístico que tem se convertido em fonte constitutiva de patrimônio cultural. Mais ainda, a edificação de uma rede de museus estatais garante a conservação, pesquisa e difusão da coleção herdada. Além disso, foram estabelecidas heterogêneas estratégias de fomento do acervo. A combinação de procedências explica o caráter híbrido das coleções pertencentes aos museus do INBA, assim como as diferenças causadas pelas circunstâncias específicas que deram origem a cada recinto. Reflete-se sobre uma genealogia específica da rede de museus.

Palavras chave: Rede de museus, patrimônio artístico, coleções estatais exposições oficiais, adjudicações interinstitucionais, aquisições, legados, doações

I. Museos en expansión

El Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA) se creó en 1946 como organismo clave para el diseño e instrumentación de políticas culturales de un régimen —autodenominado posrevolucionario³— que decidió intervenir activamente en la fabricación de un imaginario artístico colectivo. El Instituto lideró los discursos visuales sobre el arte local y, en alguna medida, el global, mediante cuatro ejes fundamentales: fortalecimiento de una burocracia cultural oficializada, unificar el patrimonio plástico, operar una galería artística de la nación (entre 1947 y 1964, el centralizado recinto de exhibición oficial tuvo como sede el Palacio de Bellas Artes, sito en la ciudad de México) y desplegar una estratégica campaña propagandística mediante exposiciones temporales, algunas de ellas itinerantes, para públicos nacionales e internacionales.

De esta forma, en México las colecciones públicas de arte se concentran, en su formato federal, en el INBA, en tanto dependencia de la Secretaría de Educación Pública. Esta fundación es complementaria a la del Instituto Nacional de Antropología (INAH, implantado en 1939) dado que ambos organismos se crearon para diseñar e instaurar políticas culturales —en el territorio de lo arqueológico, histórico y estético— emanadas desde un Estado que continuaba construyendo sus bases institucionales, de la misma manera que ya regulaba los asuntos internos (económicos, políticos y sociales).

En 1946, a inicios de la segunda posguerra, los combates diplomáticos del régimen en el ámbito internacional se enfocaban en consolidar la jerarquía de aliado estratégico de los estadounidenses (que tan útil había resultado durante la Segunda Guerra mundial) y de solidificar su condición de autodesignado intermediario en sus relaciones con el subcontinente, con la “hermandad latinoamericana”. Y en esa campaña por reconocimiento y acreditación de liderazgo político-diplomático, el arte de factura local era un decisivo argumento ideológico. Colocar un *stand* o pabellón en las Ferias Universales, diseñar exposiciones panorámicas que circularan por las más importantes capitales culturales —siempre condensadas en cuatro núcleos: mesoamericano, virreinal, moderno y popular— era una táctica medular del gobierno mexicano.

En el arte se cifraba el mensaje político tanto de modernización como de riqueza y antigüedad cultural, un argumento por el cual México debía ocupar un sitio relevante dentro de las naciones civilizadas y poderosas, además de incluirse en el *top ten* de los destinos turísticos globales. Así, de la gestión e instrumentación de tan estratégicas exposiciones, se responsabilizaría el INBA. Esto explica la solemnidad y significación concedida a muestras como *Arte mexicano, del precolombino a nuestros días* (Museo Nacional de Arte Moderno de París, 1952); *México en España. Imagen de su arte* (Museo Español de Arte Contemporáneo, hoy Centro de Arte Reina Sofía, 1977); *México: esplendores de treinta siglos* (Museo Metropolitano de Nueva York, 1990); además de algunos pabellones en bienales, como Venecia o Sao Paulo. Se hace política al diseñar exposiciones.

3 El sistema de gobierno que emergió del conflicto armado iniciado en 1910, y que formalmente se mantuvo en el poder hasta el año 2000, siempre usó como bandera discursiva su anclaje con la llamada Revolución Mexicana.

Al mismo tiempo, la fundación del Instituto permitió cristalizar aquel viejo propósito de la *intelligentsia* cultural de convertir al Palacio de Bellas Artes en el canon museístico-expositivo de la nación. Para ello, se fundó el Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP), lo que implicó la remodelación íntegra del edificio, una formulación actualizada del guión curatorial y la incorporación de vanguardistas herramientas museográficas, ya probadas en los museos estadounidenses más innovadores. El recinto se estrenó en septiembre de 1947, después de acelerados e intensos trabajos, como parece ser una regla para las inauguraciones —y no sólo museísticas— en México.⁴

Fue hasta que se emitió el mandato presidencial de creación del INBA y del consecuente MNAP, que la elite de lo que por tradición seguimos llamando Escuela Mexicana de Pintura poseyó, tardíamente, un museo de arte en el cual sus prestigiados trabajos se ostentaron como la cumbre del arte nacional, marginando curatorial y museográficamente los conjuntos virreinales, decimonónicos y de arte popular. Se trata de un movimiento plástico apoyado desde sus orígenes por el Estado y, en coherencia, el Instituto los ha presentado en exhibiciones locales e internacionales, como evidencias de la riqueza intrínseca de la cultura nacional. Así, en la exposición inaugural de 1947, el triunfal énfasis estaba colocado en las creaciones de los pintores de moda y José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo consolidaron su rol de líderes artísticos.

La llamada Escuela Mexicana de Pintura y su complemento, una prestigiada modalidad muralista, constituyen dos exitosos mitos culturales en que se basaron las políticas culturales instrumentadas en la posrevolución y que se mantuvieron vigentes durante casi todo el siglo pasado. En ellos, es evidente el predominio de una imaginería nacionalista. En consecuencia, el rostro binario del *arte patrio* se fabricó a través de un discurso bidireccional: fungió como mecanismo de diferenciación con relación a los países del orbe y como instrumento de homologación dentro de las fronteras ya que, al ser proclamado producto “nacional”, se hizo políticamente extensivo a todo el territorio del país.

Quiero reiterar que hasta 1964, el INBA contaba con un solo museo y que éste tenía la pretensión de posicionar creadores, piezas y forjar un panteón artístico nacional, representativo tanto en el ámbito interno como en el *mainstream* internacional.⁵ Entre 1958 y 1964 sobrevino el llamado “sexenio de los museos”. Se trata del primer episodio en el proceso de configuración de una red de museos del INBA y el abandono definitivo del concepto de galería única para el arte producido en México.⁶

4 Un primer recinto especializado en la exhibición de arte, el Museo de Artes Plásticas, se había establecido en 1934, poco más de una centuria después de que se constituyera el Museo Nacional, una de las primeras fundaciones de la recién originada nación independiente (1825) y en el que se reunieron testimonios históricos, antropológicos, arqueológicos y etnográficos, en su condición de patrimonio nacional. La historia artística fue la gran excluida de ese museo-patria del siglo XIX: repositorio privilegiado de objetos sustanciales para el culto laico a la nación.

5 Como un paliativo a la carencia de espacios expositivos y como estrategia populista de “llevar cultura al pueblo”, en 1951 se fundaron varias galerías en colonias marginadas de la ciudad de México. La única que sobrevive es la originalmente llamada José Clemente Orozco y hoy reconvertida en Galería José María Velasco. Además, como un medio para participar en el mercado del arte y para que el Estado también intermediara en los procesos de compra-venta, en 1949 se instauró el Salón de la Plástica Mexicana.

6 1960 fue también un año clave de fundaciones: en Ciudad Universitaria, el Museo de Ciencias y Artes (MUCA); en el Bosque de Chapultepec, la Glorieta de la Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad (alias Galería de Historia o Museo del Caracol); y, adscrito al entonces Departamento del Distrito Federal, el Museo de la Ciudad de México.

Fue la más ambiciosa renovación del sistema museístico federal, instrumentada por el gobierno del presidente Adolfo López Mateos.⁷ Para el sector de las “bellas artes”, el plan consistía en abrir cuatro recintos permanentes, con perfiles y vocaciones tan específicas como complementarias entre sí. Los primeros dos se asentarían en espacios preexistentes y acondicionados para la exhibición del arte novohispano y europeo: la Pinacoteca Virreinal y el Museo de San Carlos. A los dos restantes se les construyeron edificios ex profeso, dada la importancia concedida a cada uno. Al Museo de Arte Moderno se le ubicó en el recién creado circuito museístico del bosque de Chapultepec, al poniente de la ciudad de México; al Museo de Arte e Historia se le situó en Ciudad Juárez, Chihuahua, con la pretensión de iniciar la conversión del INBA en una institución plenamente nacional, con futuros museos asentados en diferentes lugares de la república mexicana. Es evidente que tal proyecto no contó con las voluntades políticas federales que le hubieran permitido tener continuidad y, en consecuencia, los gobiernos de los estados han optado por abrir sus propios recintos museísticos.⁸

Los dos espacios citados se construyeron con base en diseños del entonces arquitecto oficial del régimen, Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013), el mismo que edificara el Museo Nacional de Antropología, sin duda el proyecto constructivo más ambicioso en ese rubro del siglo XX y del centro del país. Para tomar nota de lo inusual que es la inversión de fondos públicos en la erección de un nuevo museo federal, es necesario recordar que debieron pasar más de cuarenta años para que ocurriera un suceso similar. Así, en lo que va del siglo XXI, la construcción más relevante en la ciudad de México ha corrido a cuenta de la Universidad Nacional Autónoma de México con el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Por supuesto, en la órbita de los museos de financiamiento privado, el panorama es diferente.

Por otra parte, a pesar de que el Museo de Arte Moderno (MAM) es el más importante museo edificado por el INBA, lo reducido de su perímetro indica que el objetivo no era construir la gran galería de arte nacional que la elite intelectual había solicitado de manera reiterada. Al parecer, la percepción de las autoridades era que dicha galería se mantenía en el Palacio de Bellas Artes; en realidad, el radical acotamiento de su vocación y el hecho de que el grueso de su patrimonio se parcelara y entregara de dote a los flamantes recintos (y dejándole en custodia sólo el arte decimonónico), imposibilitó al céntrico museo de proponer revisiones novedosas del arte local, por lo que se reconcentró en su función de formular retrospectivas de artistas previamente consagrados, adjudicándoles un sitio dentro de la historia del arte y separándolos de la crítica de arte del presente.

Centrar la temporalidad del MAM en la modernidad equivalió a que la llamada Escuela Mexicana consiguiera un recinto prácticamente exclusivo para su triunfal exhibición, ya que en ambientes conservadores de la elite política, y de la sociedad, se le seguía percibiendo como *la* cúspide del arte

7 En 1964 también se inauguraron el Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicanos, que dependía de la Secretaría de la Defensa Nacional, dentro del circuito museístico del Centro Histórico; y, en el Bosque de Chapultepec, el entonces Departamento del Distrito Federal ubicó al Museo de Historia Natural.

8 A la fecha, en territorio nacional el INBA sólo cuenta con el Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante, inaugurado en 1962, en San Miguel de Allende, estado de Guanajuato, y el Centro Cultural La Tallera, Casa Estudio de David Alfaro Siqueiros en Cuemavaca, estado de Morelos, creada en 1995.

nacional, jerarquizando de una manera ya tradicional a los artistas y manteniendo en el *ranking* a los “cuatro grandes” pintores (los fallecidos José Clemente Orozco y Diego Rivera, además de David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo) y ubicando en una posición de inferioridad a toda una legión de “seguidores”. Era una clasificación dictada desde las altas esferas de la burocracia artística e instrumentada a través de los dos más emblemáticos recintos de exhibición, el Museo del Palacio de Bellas Artes y el MAM, controlados directamente por el Estado, y suscrita por los circuitos de legitimación estética, como el mercado y el coleccionismo privado.

Ya con el segundo director del MAM, Fernando Gamboa (1972-1981), el museo dio prioridad al movimiento plástico conocido equívocamente con el nombre de Ruptura, en el que se incluía a los creadores que apostaban a corrientes vanguardistas, más cercanas a los lenguajes plásticos imperantes en Europa y Estados Unidos.⁹ Gamboa se propuso canonizar, a través de las salas de tan legitimador espacio museal, a una renovada y modernizada corriente oficial. Así, quien desde su puesto como director fundador del MNAP (1947-1952) había afianzado su perfil de eficaz creador de ideología y uno de los operarios más poderosos de las políticas culturales gubernamentales,¹⁰ reincidió y propuso una nueva escuela nacional, oficialmente abstracta y geometrizable, aunque en realidad integraba todos los lenguajes que consideraba innovadores; al exhibir a las neovanguardias, en el ámbito nacional e internacional, el funcionario actualizó las políticas culturales públicas.

Como ya mencioné, de la colección *matrix* se desprendió el acervo con que nació la Pinacoteca Virreinal de San Diego (1964-1999), sito en un remodelado ex convento, emplazado en el circuito cultural del Centro Histórico de la ciudad de México.¹¹ Y el arte europeo tuvo que esperar hasta 1968 para contar con un área permanente de exhibición, hoy Museo Nacional de San Carlos. Su tardía fundación obedece, en buena medida, a que las políticas culturales estructuradas por los regímenes posrevolucionarios no auspiciaron la exhibición del arte europeo posrenacentista. Un acervo que durante el siglo XIX fue paradigmático, a cuyo alrededor gravitaba la producción artística nacional, había ido perdiendo representatividad simbólica y, por tanto, visibilidad pública. En consecuencia, el MNSC fue un recinto aplazado al que después de cuatro años de prórroga se le situó fuera del circuito de museos del Centro Histórico de la capital del país.

Seis años más tarde, en 1974, la red de museos del INBA se fortaleció con un nuevo recinto, de carácter exento, que no generó tradición: el Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (MACG). Cabe destacar que el mayor lote de obras de Orozco en poder del INBA procede de este nodal acervo, formado por el empresario Alvar Carrillo Gil (1898-1974), quien ejerció un liderazgo indiscutible en arte moderno mexicano mediante su significativa colección. Se distinguió

9 Cada movimiento artístico constituye, en alguna medida, una ruptura con relación a la corriente que le antecede, por lo que no es posible concebir como “ruptura” sólo al arte dominante en México de la década de 1950 a la de 1970.

10 Para este tema véase mi texto “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”, en *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*, catálogo de la exposición, Museo Mural Diego Rivera / INBA, México, 2009, págs. 17-65.

11 El arte virreinal bajo resguardo del Estado, por encontrarse dividido en las colecciones del INBA y del INAH, se ubicó en dos recintos separados por varios cientos de kilómetros: la Pinacoteca Virreinal adscrita al INBA, y el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México, al que —en parte— por razones histórico-políticas se le envió fuera de la ciudad de México.

por su activo compromiso con la difusión del arte y por protagonizar vehementes polémicas con la burocracia cultural de su época. Constituye la excepción al negociar la donación-venta de sus posesiones sin que éstas perdieran su identidad original: es el único caso de un museo estatal mexicano que lleva el nombre de quien formó su notable conjunto artístico.¹²

Así, producto de un convenio entre un particular y los funcionarios en turno, durante los diez primeros años de vida de esta institución los directivos del recinto atendieron simplemente la consigna de resguardar la colección privada que le dio origen, aunque después se transformó en una genuina institución con vocación definida y cuya antología plástica complementaba los discursos visuales de otros museos del INBA; sobre todo, su diálogo natural era con el MAM.¹³ Si bien por varios años se mantuvo como un mausoleo y, peor aún, como mausoleo vacío porque durante las primeras administraciones a la colección se le trazó una itinerancia prácticamente ininterrumpida y se le exhibió en diversas ciudades, sobre todo europeas, mediante un óptimo recambio en la dirección, inició su vocación de recinto público especializado en el montaje de exposiciones temporales de jóvenes creadores, sobre todo de origen local, a la par que atendía la visibilidad y el estudio de la colección original. Así, entre 1984 y 1998, el MACG se consolidó como el espacio público de llegada oficial para las nuevas manifestaciones artísticas, con lo que éstas emprendían su proceso de legitimación.

Durante el gobierno del presidente José López Portillo (1976-1982), las autoridades culturales agendaron un ambicioso plan de ampliación del sistema de museos públicos, complementario a su reforma a la red de instituciones culturales; sólo se concretó la creación del Museo Nacional de Arte (MUNAL). Los graves conflictos político-económicos que caracterizaron ese periodo, y que se agudizaron durante los años de 1981-1982, impidieron la materialización de tales propósitos. Pocos años después, otra inesperada catástrofe —el terremoto de septiembre de 1985— desestabilizó la vida del centro del país y los proyectos museísticos volvieron a postergarse.

No obstante, en 1982, y en medio de una terrible crisis económica, se refundaba una galería para el arte nacional. Con ello, se insistía en depositar en un solo recinto la responsabilidad de presentar una visión panorámica del arte mexicano, desde los vestigios plásticos mesoamericanos hasta los movimientos artísticos de la modernidad.¹⁴ Al decidir concluir el guión curatorial con la plástica de mediados del siglo XX, se le confirió una vocación ineludible de pasado.¹⁵ La prioridad del sistema político que, a pesar de todo se mantenía en el poder, justo tal vez por los cuestionamientos y las resistencias político-sociales, consistía en reiterar los ya anquilosados paradigmas de la identidad cultural colectiva.

12 El estudio de caso lo desarrollé en mi libro: *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, UNAM, 2009, 663 págs. http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_col-posg/38.pdf

13 Este no es un caso aislado; diversos museos que nacen con objetivos similares, al paso del tiempo amplían sus vocaciones. Véase Susan M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London / Nueva York, 1995, pág. 250.

14 En realidad, sólo duró un tiempo el préstamo de piezas prehispánicas al MUNAL por parte del INAH, por lo que en realidad el guión inicia con el arte novohispano.

15 Su patrimonio se formó con emblemáticas piezas de autores prestigiados, provenientes de los acervos de la antigua Escuela Nacional de Bellas Artes, de la Pinacoteca Virreinal, del Museo de Arte Moderno, del Museo Nacional de San Carlos, del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM), fundamentalmente.

Quiero subrayar que la creación del MUNAL obedeció a una regla no escrita del régimen que dominó casi todo el siglo XX en México: algunos gobernantes aspiraban a instituir su propio museo, que debía abrirse antes del fin de su mandato. En este caso fue el presidente López Portillo quien un año y medio antes de entregar el poder decretó la fundación de una institución destinada a sobrevivirlo, por lo que las autoridades en turno del INBA se dieron a la tarea de conformar un eficaz equipo de trabajo que la materializara a la mayor brevedad posible.

Los vicios discursivos de origen se remediaron mediante el Proyecto MUNAL 2000, instrumentado entre 1997 y el año 2000, en que el recinto museográfico fue objeto de una remodelación que supuso no sólo la ampliación de su espacio, al extenderse a todo el antiguo Palacio de Comunicaciones, sino, en especial, la actualización de su guión curatorial y museográfico.¹⁶ Se trata del único museo del INBA que formalizó un proceso de reforma integral sin que hubiera implicado una refundación.¹⁷

Cierto es que el academicismo decimonónico fue ocupando posiciones en el gusto colectivo en la medida en que avanzaba el siglo XX. En las políticas culturales instrumentadas inicialmente por el INBA para la plástica de las Academias, nacionales o internacionales, se privilegiaba la exhibición de piezas que abordaran temáticas costumbristas, populares e históricas, marginando en cierta manera los tópicos considerados elitistas y conservadores: el arquetipo del “gusto burgués”. Esto explica, en parte, la tardía fundación del Museo Nacional de Arte, en 1982, creado en buena medida para resguardar y garantizar un espacio permanente de exhibición a lo que ya sin desaprobación se clasifica como arte de las Academias. Después del Proyecto MUNAL 2000, ocupa un lugar sustancial en el discurso visual del recinto, ubicándolo en paralelo a la construcción artística e ideológica del género de la pintura de historia.

Por otra parte, el terremoto que asoló la ciudad de México en 1985, y que tantas pérdidas causara, propició el nacimiento del tercer recinto del INBA construido ex profeso: el Museo Mural Diego Rivera, inaugurado en 1988 para resguardar en condiciones óptimas el mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda Central* (1947), ubicado originalmente en un hotel cercano que hubo que demoler dada la magnitud de los daños que presentó después del sismo. El inmueble sólo tenía la pretensión inicial de permitir contemplar con comodidad el mural, aunque con el tiempo se ha ido ocupando su vestíbulo y el piso superior para improvisadas salas de exposición.

Quizá como un medio para enviar un mensaje de que la cultura y el arte representaban una compensación eficaz a los sufrimientos infligidos a los habitantes de la ciudad de México, 1986 resultó un año significativo para los museos del INBA, reforzado por la apertura de tres recintos más: como museo de sitio se inauguró el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, espacio adquirido desde

16 Uno de los logros más importantes fue la reunificación de los trabajos virreinales que custodia el INBA, mediante la clausura de la anquilosada Pinacoteca Virreinal de San Diego.

17 Contó con financiamiento mixto: una partida presupuestal especial, gestionada por Conaculta-INBA, además de la estrecha colaboración de su patronato y muchas otras empresas privadas. Véase Patricia Vega, “El MUNAL se erige en el paradigma de museo contemporáneo en México”, en *La Jornada*, 24 de octubre de 2002. <http://www.jornada.unam.mx/2002/10/24/06an1cul.php?origen=cultura.html>

1981; el Museo de Arte Internacional Rufino Tamayo, exclusivo para las manifestaciones artísticas globales, del siglo XX y del futuro; y el Museo Nacional de la Estampa, MUNAE, previa adquisición del inmueble de la avenida Hidalgo 35 y 39, en el Centro Histórico de la ciudad de México, a la Secretaría de Desarrollo Social.

En relación con esta última institución, quiero recordar aquí que la iconografía política del sistema posrevolucionario se expresó primordialmente a través de la gráfica, medio idóneo para la emisión de mensajes ideológicos. En este esquema visual se estandarizaron gestos y actitudes de compromiso social, solidaridad emocional y, sobre todo, la representación de las masas en tanto poder político que se apodera de la calle y que recurría al entonces poderoso formato de la huelga y la marcha, por donde desfilan columnas compactas de obreros cargando pancartas y consignas, frente a los viejos monumentos de la ciudad. Estas series se complementan con imágenes optimistas de reconstrucción y educación, grabados por artistas que trabajan para la propaganda del sistema posrevolucionario.

También las narraciones visuales decimonónicas poseen un potencial interesante que, en alguna medida, explica la polémica decisión de dedicar un museo a exhibir un grupo de técnicas específicas sobre papel, sin duda como consecuencia de una tesis —largamente propagada— de que la tradición del grabado en México es una fecunda veta en la que se manifiesta a plenitud el talento intrínseco de los artistas locales; en paralelo, se percibe en la estampa un carácter testimonial, esto es, plasma la verdad, tiene fuentes visibles y se le considera un documento histórico, incluso más que estético. Es por ello que se valora, como un periodo de apogeo, a la estampa producida entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera de la centuria siguiente.

Por otra parte, el caso del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo (MTAC) es *sui generis*; se trata del único recinto que se incorporó al INBA un lustro después de su creación. Se inauguró en 1981 y, durante esa primera etapa, de su administración se encargó Fundación Cultural Televisa, ramal de la compañía televisiva más poderosa en la historia de las industrias culturales mexicanas. El Grupo Alfa de Monterrey costeó la construcción del amplio y costoso edificio, mientras que el gobierno federal colaboró entregando en donación el terreno, ubicado en el bosque de Chapultepec, para entonces ya consolidado como el segundo circuito museístico de la ciudad de México.

El *establishment* de la época censuró a Tamayo por decidir negociar el recinto, al que puso su nombre, con la iniciativa privada y no privilegiar un acuerdo con el Estado. Pero la era del monopolio estatal en materia museística se terminaba, de la misma manera en que el régimen que había apadrinado tal sistema vivía su fase postrera. No obstante, en el caso del MTAC la colaboración con la iniciativa privada no funcionó. Los conflictos por el perfil y la vocación del museo motivaron al pintor a solicitar la tutela directa de las autoridades, con lo que el lugar se incorporó a la esfera de los museos públicos, cubriendo un perfil internacionalista y contemporáneo del que carecía el INBA.

Proceso diferente ocurrió con el archivo del pintor David Alfaro Siqueiros y sus dos propiedades inmobiliarias, una ubicada en la ciudad de México y otra en Cuemavaca; en ambos casos se trataba de edificaciones mixtas: residencias-taller. Si bien los herederos fundaron poco después de la muerte del

muralista, en 1975, el Fideicomiso Siqueiros, dicha asociación privada no logró sobrevivir y se disolvió oficialmente en 1989, entregando al INBA los dos predios y el archivo. Con tales espacios se fundó la Sala de Arte Público Siqueiros, que había funcionado como galería de exposiciones temporales desde 1969 y La Tallera, inaugurada en 1995 como museo y centro cultural.¹⁸

En la última década del siglo XX fue perceptible un nuevo desplazamiento hacia la exhibición de arte contemporáneo, en buena medida como consecuencia de la globalización y la irrupción en México de lo que en términos culturales se ha llamado posmodernidad y que en materia de política económica se denomina neoliberalismo. La red de museos del INBA se enriqueció con la emergencia de espacios de exhibición que pretendían especializarse en cierto tipo de manifestaciones contemporáneas —sin intención de incluir todos los medios y narrativas mediante los cuales se expresa el arte de reciente factura, sino sólo algunas, como el *performance* y el video arte—. Tal es el caso del Museo Ex Teresa Arte Actual (1993), y el Laboratorio de Arte Alameda (2000), a los que no se les proveyó de colección permanente.

Los museos estatales de arte —y no sólo en México— se han caracterizado por exhibir piezas artísticas generadas en el pasado y con dificultad han formado colecciones coherentes de lo contemporáneo. En buena medida esto explica las lagunas, hoy ya históricas. Por supuesto, emprender curadurías siempre en formatos temporales y sin el anclaje a ningún tipo de acervo plantea retos diferentes a diseñar un programa de exposiciones en que un acervo propio dialogue con piezas de diversas procedencias. Por otra parte, vestigios de las innumerables exposiciones temporales que con el paso de los años, y de manera aleatoria y coyuntural, se han ido acumulando en las bodegas de los museos (por donación de los creadores, generalmente), no posibilitan lecturas panorámicas que den cuenta, en términos históricos y conceptuales, del devenir del arte contemporáneo; no lo hacen en el orden local ni mucho menos en el internacional. Y un coleccionismo institucional de arte reciente, con ritmo de crecimiento planificado y objetivos previamente definidos, aún no es visible.

Dentro de este panorama, brevemente esbozado, hay una fundación reciente que impacta directamente a los museos del INBA que se ocupan de lo contemporáneo: el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), inaugurado en 2008, uno de los proyectos culturales más trascendentes de la primera década del siglo XXI. Sin duda, la UNAM pretende remediar un vacío histórico en el centro del país al generar un espacio novedoso y al construir una colección permanente, con la que se aspira a resignificar el arte contemporáneo. Por todo esto es que el MUAC está destinado a constituir un contrapeso esencial a la oferta cultural del Instituto.

La diferencia estriba en que mientras el INBA ha ejercido poder sólo a través de las exposiciones temporales que se han diseñado y exhibido en espacios tan prestigiados como el Museo Carrillo Gil, el Museo de Arte Moderno y el Rufino Tamayo, entre otros, a los funcionarios fundadores del MUAC, partir de una colección planificada y con un programa previamente diseñado de crecimiento,

18 Miembros fundadores del Fideicomiso fueron la viuda del artista Angélica Arenal, el funcionario cultural Felipe Lacouture y, como miembro de honor, el ex presidente José López Portillo.

les permitirá generar discursos con un porcentaje mayor de obras propias, a diferencia de los museos del INBA con vocación por lo contemporáneo que tienen que estructurar fundamentalmente sus discursos visuales a través de préstamos temporales. Es necesario diseñar políticas conjuntas de apropiación que permitan a los museos del Instituto complementar, de mejor manera, la oferta cultural de los otros recintos especializados en arte contemporáneo.

Coleccionar desde la institucionalidad equivale en México a romper con inercias de mucho tiempo, a tensar los espacios cotidianos de circulación y de apropiación del arte contemporáneo; más aun cuando se trata de un acervo que si se coloca en orden cronológico va perdiendo objetualidad para enfilarse a lo conceptual. Como sabemos, los combates actuales por el poder discursivo se centran en la necesidad de renovar las nociones cartográficas que tradicionalmente han orientado las maneras de ver e interpretar el arte de factura local, e internacional, realizado en fechas recientes.

II. Colecciones estatales de arte

Al decretarse la creación del INBA, se le transfirieron los acervos que diversas instituciones habían ido acumulando desde siglos atrás y, para garantizar la exhibición permanente de su legado, como ya mencioné, se remodeló el único recinto existente especializado en arte, instalado originalmente para operar como galería artística de la nación.

La construcción de la red de museos gubernamentales y sus múltiples acervos, en México no son una construcción planificada, producto de un programa previamente definido. Es de forma circunstancial que se han realizado compras artísticas, se han autorizado transacciones mixtas (donación-venta) o se han aceptado legados, cesiones y donaciones, sin que se hayan oficializado programas con planes y lineamientos, potenciales o reales, de crecimiento sostenido. Así, los bienes culturales —muebles e inmuebles, documentales y artísticos— que hoy conforman las colecciones del INBA han sido incorporados de manera aleatoria y esporádica.

Este *habitus* es connatural al INBA, ya que desde sus primeros años se instauró y hoy ya es una suerte de tradición que no es otra cosa más que un procedimiento a través del cual se reflejan las estrategias, sistemas de operación y funcionamiento de políticas culturales diseñadas en las altas esferas del poder público. Las políticas de apropiación no han variado: no se destina presupuesto sistemático para la adquisición de piezas reconocidas como emblemáticas ni se rediseña el sistema jurídico-administrativo-fiscal para facilitar la entrega, en comodato o en definitiva, de piezas aisladas o series sobresalientes que garanticen el fortalecimiento metódico, a mediano y largo plazo, de los acervos estatales. Por lo tanto, si bien en cada administración el asunto dependía de los intereses y los enfoques de las autoridades en turno, es evidente que el presupuesto para adquisiciones o transacciones mixtas de donación-venta debía negociarse en cada circunstancia y sólo mediante previa autorización del poder ejecutivo o de algún miembro del gabinete presidencial, si la operación en trámite no tenía un carácter relevante o no era políticamente explotable.

Quiero enfatizar que el acervo erigido es producto de la instrumentación de estrategias mixtas: adjudicaciones interinstitucionales, adquisiciones, legados y donaciones particulares, realizados estos últimos a título individual o corporativo, lo que explica, en buena medida, el carácter híbrido de las colecciones adscritas a los museos del Instituto, además de las diferencias causadas por su historia, su tipología, naturaleza y volumen, y por las circunstancias que dieron origen a cada recinto. A su vez, el traspaso de un conjunto selecto de una colección privada a un museo estatal, en el México de mediados de siglo XX y hasta la fecha, significa su salida irreversible del estado mercantil.

El ámbito en que el Estado decidió no incursionar, el del consumo sistemático del arte, contemporáneo o del pasado, fue justamente en el que convergió la intervención de los coleccionistas privados. Fueron ellos quienes formaron desiguales conjuntos estéticos en los cuales es posible advertir el grado de aceptación o rechazo hacia los axiomas estéticos oficiales, que fueron instrumentados a partir de un impresionante *display* museográfico en el Palacio de Bellas Artes y los demás museos del sistema INBA o en ambiciosas exposiciones temporales en prestigiados salones internacionales.

Esta impronta de las políticas culturales hegemónicas explica la perenne necesidad de solicitar en préstamo a los particulares aquellos bienes calificados como representativos de la plástica local. Garantizar la colaboración del sector privado ha sido una tarea fundamental de la alta burocracia cultural a pesar de que en los discursos oficiales se escatimó el reconocimiento a su conveniente labor de complementariedad.

De este modo, si bien los gobiernos posrevolucionarios intervinieron directamente en la legitimación de específicas propuestas estéticas de algunos artistas mexicanos, no instrumentaron los mecanismos presupuestales para garantizar el incremento constante de sus bienes, muebles e inmuebles. Como rasgo característico del sistema político mexicano, lo que se instaura en los hechos, los llamados “usos y costumbres”, se oponen al *espíritu* de las disposiciones reglamentarias y jurídicas de las instituciones. En este caso, los “Principios básicos del proyecto de ley orgánica del INBA” dicen:

Que el Estado debe atender, por su trascendencia evidente, la acción que el arte, en todas sus formas, es capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad [...]. Que esta obligación del Estado debe abarcar tanto la conservación del legado artístico del pasado en todas sus formas como la recolección de las obras actuales, y la orientación y el fomento de las actividades artísticas que en el futuro se desarrollen.¹⁹

Empero, en cuanto al rol asignado a los particulares, las políticas públicas fueron coherentes: no fomentaron el coleccionismo privado pero tampoco solicitaron donaciones como método regulado de incremento de acervos ni se planeó complementar el presupuesto cultural a través de recursos provenientes de la iniciativa privada.²⁰

19 *Dos años y medio del INBA*, Dirección General, Subdirección Departamento Administrativo-INBA, México, 1950, pág. 25.

20 Había claridad en cuanto a la participación limitada de la iniciativa privada: “Bellas Artes no tendría muchas probabilidades de

No obstante, la donación particular, sea de obras exentas o de lotes amplios, es otra vía, también fortuita, para el fortalecimiento de los bienes patrimoniales. Si bien las generosas cesiones iniciaron justo al mismo tiempo que se promovió la fundación del INBA, en México donar no ha sido hasta hoy un hábito de funcionamiento colectivo, como sí ocurre en otros países. Esto obedece, en parte, a que hasta hace unos años los coleccionistas vieron escatimado el reconocimiento por su labor social de protección, conservación y préstamo de sus acopios para exhibición. Presenciaron complejidades legales y administrativas que retan a quien desea donar o vender sus colecciones al Estado y han solicitado infructuosamente una simplificación administrativa que agilice la venta-donación a instituciones públicas.

Quiero destacar que los notorios y ciertamente escasos particulares apasionados por el arte lograron negociar la exhibición temporal de sus acervos y el consecuente reconocimiento público justo por su condición de consumidores compulsivos y por su vocación pública. Eran prominentes miembros de la burguesía nacional o de la próspera clase política y tenían en contra tanto el raquítico estímulo estatal como el reducido interés que por el arte demostraban las elites capitalistas locales, en buena medida secuela de una deficiente educación cultural.

Otro procedimiento histórico para el acrecentamiento de los fondos institucionales del INBA fue la adjudicación institucional. Se trata de un instrumento irregular ya que depende del tipo de piezas que, por diversos motivos, llegan a dependencias federales (confiscaciones, abandonos en aduanas, cesión en pago de impuestos, residuos decorativos de bodegas y oficinas gubernamentales que rediseñan sus espacios, etcétera) y que se transfieren a los museos estatales de acuerdo a sus vocaciones. Así, de manera esporádica, a lo largo del tiempo han existido asignaciones de otras instituciones, como la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Relaciones Exteriores, entre otras. Desafortunadamente, esta herramienta administrativa ha caído en la actualidad en desuso, ya que los organismos concentradores de los objetos confiscados o entregados como pago tributario, sean obras de arte o no, prefieren realizar subastas públicas e ingresar lo recaudado al erario público.

Justo es reconocer que, históricamente, numerosos artistas han sido generosos con diversas instituciones museísticas. Ésta es quizá una de las mayores fortalezas del escenario cultural aquí reseñado. Desde que, mediante una amplia convocatoria, se les conminara a donar o vender a precios menores a los del mercado piezas aisladas o series consideradas relevantes dentro de su producción, para conformar el acervo original del INBA (1947-52), han continuado participando en la ampliación del patrimonio artístico público, federal o estatal.

En términos generales, este panorama se mantuvo hasta finales de la década de 1980, cuando se concretó la radical metamorfosis de los postulados públicos y progresivamente se eliminaron los asuntos sociales de la agenda de gobierno y en materia cultural se prefirió fomentar la participación

recibir ayudas particulares —si bien todavía un poco problemáticas, pero posibles y deseables—, tales como donaciones de colecciones de arte, subvenciones, legados, etcétera, porque los particulares desconfían de la suerte futura de sus donaciones cuando no las ven en manos de instituciones estables y de su entera confianza, en las que, además, no tienen ellos ninguna intervención administrativa efectiva y permanente", en *ibídem*, pág. 22.

civil en la medida en que el Estado se replegaba y escatimaba el cumplimiento de las obligaciones culturales que había contraído desde la posrevolución. Con ello inició de manera ambigua, encubierta y hasta contradictoria, la transición entre el modelo francés de centralización estatal en materia cultural al paradigma estadounidense, en el que —como sabemos— la responsabilidad recae de manera prioritaria en el sector privado.

El adelgazamiento de los presupuestos estatales ha propiciado cierta reordenación de los programas curatoriales de acuerdo a criterios empresariales ya que se trata de facilitar el patrocinio del sector privado. Esto genera presiones a las instituciones que tienen que colocar como uno de sus objetivos principales el *marketing*, el éxito numérico de un evento cultural, haciendo a un lado las valoraciones cualitativas. Al mismo tiempo, los déficits en el sistema de estímulos fiscales para fomentar la participación civil y la carencia de un marco legal actualizado que reglamente las interconexiones de los intereses públicos y privados, empresariales y culturales, no contribuye a limitar el autoritarismo gubernamental y la excesiva injerencia de los patronos en los eventos artísticos que financian.

Si bien en las últimas décadas se han obtenido saldos favorables en el incremento de la intervención particular, todavía se trata de prácticas culturales fortuitas, de corta duración, centralizadas en el financiamiento a actos de éxito garantizado y dirigidas preferentemente a espectadores ya iniciados. Es una tarea pendiente la de construir una cultura del patrocinio que se fije objetivos que excedan la corta duración, que privilegie el desarrollo cultural y la educación artística de públicos amplios, y que además apoye expresiones experimentales o novedosas.

Así, buena parte de la intervención particular en asuntos culturales se concentra en la membresía en asociaciones de amigos de museos, patronatos, consejos o fundaciones, a título individual o corporativo. Pero la cuestión en verdad es mucho más amplia: se trata de la interrelación de dos esferas, la pública y la privada, que tradicionalmente se perciben como disociadas, del posible afianzamiento de una ciudadanía que asume tanto sus derechos como sus responsabilidades culturales. El compromiso con el arte puede ser también el compromiso de un ciudadano con su país.

III. El futuro es hoy

El perfil endogámico de las colecciones artísticas del INBA explica su innegable vocación localista, lo que se manifiesta en su disposición a registrar la producción interna y su menor interés en inspeccionar la creatividad internacional, con lo que el registro de lo latinoamericano equivale a sólo un atisbo. Si bien la configuración actual de los acervos del Instituto impide representar con la amplitud que se debiera las corrientes estéticas, las vanguardias, algunos procesos plásticos y a los artistas catalogados como emblemáticos, dentro de un abanico temporal que va del siglo XVI a nuestros días, lo que parece más importante ahora, de acuerdo a las corrientes museológicas en boga, es su capacidad de realizar seguimientos a las diversas fórmulas en que históricamente se ha acometido un tópico, a la multiplicidad de abordajes artísticos de ciertos temas político-sociales, por medio de experimentaciones formales que representaron una innovación en la técnica artística o en la reformulación de discursos visuales. Por supuesto, no se debe perder de vista que es desde el presente que percibimos y comprendemos el pasado.

Si bien existe consenso acerca de la expansión de las colecciones de los museos, la pregunta es: ¿en qué forma? Hoy estamos convencidos de que los acervos deben acrecentar su potencial narrativo para historiar procesos estéticos que establezcan vínculos y referencias entre sí, con base en explicitar ligas horizontales que permitan contextualizar movimientos y propuestas artísticas, incluso en el ámbito de los discursos globales. En este sentido, lo ideal es enfatizar la conveniencia de que en los repertorios artísticos se mantengan series y subseries en los que converjan “piezas modelo” u “obras-testigo” con otras a las que no forzosamente se les adjudique la misma capacidad emblemática, pero que en conjunto permitan desplegar una más compleja y didáctica historia del arte, local e internacional.

Revisar hoy las morfologías de las colecciones del INBA posibilita la reflexión acerca de sus particularidades y también de sus lagunas, de los cimientos simbólicos que sostienen sus estructuras y de todo lo que aún falta por construir. Toda colección de arte es un mapa en construcción, una propuesta inacabada y siempre adolece de parcialidad, sea que se haya formada a título individual, empresarial o con base en colectivos de especialistas con objetivos institucionales. No importa que se ubique en el ámbito de lo privado o lo público, que su esfera de acción sea local o global; mientras se mantenga en estado latente-visible va a ser recibida y reconfigurada por su contexto.

Entonces, la colección del INBA se mantiene en formación, con una propuesta visual que otorga identidad, visibilidad y poder discursivo a la institución. El andamiaje está puesto. Lo que sigue es una segunda fase en la que necesariamente debe buscarse atenuar las carencias patrimoniales actuales y consolidar al INBA como red de museos especializados en la exhibición, análisis y reinterpretación del arte de todos los tiempos.

En cuanto al futuro incremento de museos dentro del INBA, la pregunta versa acerca de las condiciones de posibilidad de romper con la tradición presidencialista e inmediatecista. Hasta ahora, el nacimiento de nuevos recintos se decreta en forma predominante por voluntad política y no como resultado de un estudio de factibilidad del proyecto o con base en cierto consenso entre especialistas sobre su pertinencia y, sobre todo, su perfil y vocación; peor aún, dichas fundaciones tendían a materializarse a la mayor brevedad posible, con exposiciones inaugurales en las que un porcentaje alto consistía en préstamos temporales y con un perfil y vocación aún por definir.

Hábitos de funcionamiento perenes: improvisar y con rapidez; producir con la convicción de que el evento inaugural reviste mayor trascendencia que la vida futura, a mediano y largo plazo, del museo así generado. Sólo dos ejemplos: el gobierno de Miguel Alemán toma posesión en diciembre de 1946; en ese mismo mes se decreta la creación del INBA, en febrero de 1947 se anuncia el nacimiento del Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP) y se nombra a Fernando Gamboa como director fundador, y la inauguración se realiza en septiembre de ese mismo año; fueron siete meses de trabajos de planeación, diseño y remodelación.²¹ Incluso el decreto de creación se publicó ocho

21 *Boletín del INBA*, número 1, INBA/ SEP, abril de 1948. La premura se debía a que a principios de noviembre se celebraría en México la Conferencia General de la UNESCO; esto implicó no sólo la renovación íntegra del Palacio de Bellas Artes (porque en ese recinto se realizaría la ceremonia de apertura de la citada conferencia) y la inauguración oficial del MNAP, sino también la apresurada puesta al día del Museo Nacional de Historia y del Museo de Antropología, ubicado este último a un costado del Palacio Nacional, en la capital del país.

meses después de que estaba funcionando, en mayo de 1948. A su vez, la fundación del Museo Nacional de Arte (MUNAL) fue anunciada por el entonces presidente José López Portillo un año y medio antes de entregar el poder; en consecuencia, las autoridades en turno del INBA formaron un equipo de trabajo (liderado por el crítico e historiador del arte Jorge Alberto Manrique y la creadora Helen Escobedo) quienes lograron producir el museo en medio año y estrenar el recinto en abril de 1982;²² también el decreto de creación se publicó con posterioridad, en junio de ese año. Así, las diversas reconfiguraciones a la red de museos se han efectuado ante el anuncio formal de una nueva institución museística o de una serie de fundaciones (como ocurrió entre 1960-64 y 1994-2000). Reformarse como reacción a una inevitable coyuntura, está visto, es una de las bases del sistema de museos en México y no sólo del INBA.

Otra característica del sistema de exposiciones estatales fue el desfase cronológico entre la producción de un objeto artístico y su fecha de introducción en los sacralizadores y oficialistas museos. Prueba de ello es que en 1934, al inaugurarse el emblemático palacio de las artes, el movimiento artístico contemporáneo sólo estuvo visible a través de los murales que por encargo realizaran algunos elitistas pintores ubicados en el *top ten* de la época, por lo que en ninguno de los novísimos salones se exhibió la abundante y estupenda producción de pequeño formato de aquellos años. La narrativa historiográfica implementada en aquella ocasión concluía con la pintura decimonónica, con José María Velasco a la cabeza. Así, los creadores activos en las primeras décadas del siglo XX tuvieron que esperar hasta la profunda remodelación que sufrió el citado palacio en 1947 para ser presentados como el remate triunfal de una tradición artística milenaria. Entonces, la anacronía estriba en que su producción ganó el derecho de exhibición museística cuando sus propuestas plásticas entraban a una fase de decadencia y anquilosamiento que no conoció *revival*.

De esta forma, los museos estatales se han caracterizado por resguardar-exhibir el arte del pasado y con dificultad se han ocupado de formar colecciones coherentes de arte del presente; la estrategia ha consistido en exhibir lo que se está creando —siempre en formatos temporales— pero no comprarlo. A cuentagotas, se han realizado algunas adquisiciones pero no al grado de poner en tensión esta inercia. Es función de los museos el fomento a la producción de arte actual así como el armar retrospectivas de artistas de mediana o larga trayectoria tanto como prestar el escaparate a trabajos de creadores emergentes y, al mismo tiempo, es importante insistir en la necesidad de dar cuenta de las creaciones latinoamericanas y globales para evadir la insularidad que ha caracterizado los programas de exposiciones.

22 Jorge Alberto Manrique, "Mi amiga Helen Escobedo", en *Addenda*, núm. 21, Cenidiap / INBA, México, enero de 2011, pág. 10. <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/addenda/addenda21.pdf>

También los museos emergen durante los desastres, lo que posiblemente pruebe el potencial de la cultura ante las recurrentes crisis económicas: en febrero de 1982 el régimen anunció la suspensión de los pagos de la deuda externa, la devaluación del peso con relación al dólar fue histórica y en las capitales financieras se vigilaba con suma atención la calamitosa situación mexicana. No obstante, en septiembre de ese mismo 1982 se creó el Museo Nacional de Culturas Populares.

Las nuevas teorías museológicas cuestionan la rigidez de las vocaciones de los museos y proponen la ampliación de los objetivos fundacionales de cualquier recinto y, con ello, la justificada transgresión de límites temáticos, cronológicos y geo-espaciales. En paralelo, los criterios actuales ponen el acento en incrementar el potencial narrativo-documental de los acervos a fin de historiar procesos estéticos que establezcan vínculos y referencias entre sí, con base en explicitar ligas horizontales que permitan contextualizar movimientos y propuestas artísticas, de variable impacto sociocultural, y ya no sólo se limiten a la exposición triunfalista de aisladas “obras maestras” del arte mexicano.

Redefinir, deslindar y, en su caso, ampliar o confirmar la vocación de cada museo es tarea sustancial de las políticas culturales del INBA. Más aún, una política de estímulo de donaciones particulares, de patrocinios y mecenazgos hacia la sociedad civil y la iniciativa privada, debería ir aparejada de un incremento periódico de los presupuestos destinados a los museos para que se garantice la realización de las indispensables labores de conservación e investigación de lo que hasta hoy clasificamos como patrimonio.

Estoy convencida que el INBA debe buscar nuevos métodos para el desarrollo de un perfil actualizado y contribuir a activar los circuitos museísticos del país. Es indudable que una revisión crítica al sistema de museos permitirá al Instituto enfrentar de óptima forma sus responsabilidades presentes y futuras. Una reforma a los museos públicos en México es una tarea urgente.

Referencias Bibliográficas

Boletín del INBA, número 1, México, INBA/ SEP, abril de 1948.

Dos años y medio del INBA, Dirección General, Subdirección Departamento Administrativo-INBA, México, 1950, 147 págs.

Garduño, Ana, “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”, en *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*, catálogo de la exposición, Conaculta-Museo Mural Diego Rivera-INBA, 2009, págs. 17-65.

———, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, 2009, 663 págs.

http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_col-posg/38.pdf

Manrique, Jorge Alberto, “Mi amiga Helen Escobedo”, en *Addenda*, núm. 21, Cenidiap / INBA, México, enero de 2011, pág. 10.

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/addenda/addenda21.pdf>

Pearce M., Susan, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, London-New York, 1995, 440 págs.

Vega, Patricia, “El MUNAL se erige en el paradigma de museo contemporáneo en México”, en *La Jornada*, 24 de octubre de 2002.

<http://www.jornada.unam.mx/2002/10/24/06an1cul.php?origen=cultura.html>