

Los museos de arte frente a la vocación racional del nacionalismo

Sara Gabriela Baz Sánchez*

A cada nueva modernidad ha correspondido una “museización” diferente del pasado. Por “museización” entiendo el acto de “imaginar” museográficamente la historia, el arte o la vida misma, con las consecuencias que ello tiene.

LUIS GERARDO MORALES (1993: 158)

Todos queremos producir algo significativo en otros: dejar huella, incidir en el cambio social; al menos en el rumbo de la vida de alguien. Si trabajamos en museos, en especial en los de carácter público, tenemos esa oportunidad y —agrego— esa obligación.

La vocación de los museos públicos debe su peso desbordante al proyecto de educación y socialización de códigos culturales que se inició en 1825, cuando se abrió el Museo Nacional, pero cobró forma a lo largo de más de una centuria y se replanteó durante el ciclo 1964-1965, durante la inauguración o reinauguración de los museos Nacional de Antropología, Nacional de Historia, Nacional del Virreinato y de Arte Moderno.

En nuestro país, la creación estatal de un Museo Nacional, a principios del siglo XIX, contribuyó grandemente a la formación de una cultura simbólica de la identidad nacional, lo que constituirá, desde entonces, la característica principal de los museos públicos de ese tipo [Morales, 1993: 159].

La vocación de los museos nacionales fue la gestión de un patrimonio material y simbólico que construye, bajo las premisas de una identidad común, una misma base sólida de orgullo, plataforma de la que partimos para desarrollarnos como país moderno, consciente de su legado cultural. A partir de esos años se gestó el cometido de cada uno de los museos históricos y artísticos: en un lecho común, todos tenderían a alimentar orgullo y pertenencia, a favorecer la experiencia de “presentificación” de un currir histórico milenario, sintetizado en una sola pieza y en unos pocos eventos difíciles de identificar, pero realizables en el momento, en virtud de la operación de musealización y del peso dado al discurso en torno a un objeto o un grupo de ellos.

En su diferencia, cada uno se ocuparía de un periodo histórico específico y tendría que contar una historia cardinal y complementaria a la vez.

El aquí y el ahora no es un simple eslabón más en una cadena terrenal de acontecimientos, sino algo que no ha sido siempre y se cumplirá en el futuro; y estrictamente, a los ojos de Dios, es algo eterno, algo omnitemporal, algo ya consumado en el reino de los sucesos terrenales fragmentarios [Auerbach *apud* Anderson, 1993: 45-46].

Por eso “el aquí y el ahora” de la modernidad se manifiesta como nunca en el museo de cuño histórico. ¿Sucede lo mismo con los museos de arte?

Parece que el peso de la tradición es por demás insostenible; que lo que definió el origen de nuestras instituciones culturales en el ámbito nacional ha de ser permanente; sin embargo, por inamovibles que parezcan, está en su naturaleza modificarse con el paso del tiempo y adecuarse a las nuevas demandas del entorno. Tal vez una de ellas consista en echar abajo la única narrativa que dejaba fuera entornos periféricos, disidencias o cualquier acontecimiento, proceso o personaje que no representara el *mainstream* —corriente principal o dominante— avalado por el constructo posrevolucionario, donde México era al fin un país moderno e integrado.

En este sentido, más que apelar a una modificación radical de la premisa básica de esos recintos, en los que incluso muchas personas desde el interior no sienten una necesidad imperiosa de cambiar, se busca la introducción paulatina de nuevas estrategias debidas a múltiples factores: el personal que recibe una capacitación más específica en diversos campos, sobre todo la comunicación, la educación y la mediación; el personal más joven, conectado con una comunidad que responde a dinámicas y motivaciones distintas para visitar el museo de las que privaban en las décadas anteriores; los públicos cada vez más demandantes de participación.

En síntesis, se trata de crear personal y públicos con capacidad crítica, que no apelen al modelo desde una posición pasi-



Los trabajadores del Museo Nacional de Arte **Fotografía** © Museo Nacional de Arte (Munal)

va y receptora de “la verdad”, sino desde sus propias realidades. Esta apelación puede implicar violentarlo hasta romperlo.

Son justo las dinámicas de la comunidad a las que cada museo sirve y nos permiten —¿exigen?— probar y desarrollar nuevos modelos y estrategias de comunicación y difusión del quehacer habitual de los recintos. Si bien las antiguas instituciones surgieron con la vocación de catalogar, estudiar, conservar y exhibir objetos significativos de nuestra cultura, las tendencias más recientes se preocupan por lograr una conexión adecuada con los diversos públicos, y por ser capaces de concertar discursos provocadores de emociones, a más de continuar cumpliendo con las tareas asignadas antiguamente. Existe un buen número de museos que ya no gestionan colecciones: se han volcado a la gestión de discursos y conceptos, y no por eso son menos museos que los que surgieron custodiando la cultura material del pasado.

La vocación educativa y edificante en torno a los conceptos de identidad que se volcó en los museos nacionales, sobre todo en aquellos adscritos al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), resulta una carga pesada, pero comprensible si se analiza el momento histórico y la necesidad de generar una macronarrativa totalizadora que resolviera los conflictos —todavía latentes— visibles en la Revolución.¹

Los museos de arte no tenían cabida siquiera: simbólicamente, el hecho de mostrar objetos bellos que repercutieran en la producción de experiencias estéticas no se estimaba de la misma importancia que producir un discurso homologador —¿allanador?— que redujera diferencias étnicas en pro del surgimiento de una nación concertada y moderna, de una nación orgullosa de sus orígenes y de los procesos históricos que hicieron triunfar el liberalismo y proyectarían a la nación hacia un escaño superior. El arte posrevolucionario debía ser combativo y luchar por la permanencia y extensión de una educación en el nuevo modelo nacional. Por eso las tentativas de crear un museo de arte religioso, por ejemplo, fallaron en la década de 1930.²

Resalta que los museos de arte se crearan en años muy posteriores: el Museo de Arte Moderno (MAM) y la Pinacoteca Virreinal de San Diego en 1964, el Museo Nacional de San Carlos en 1968, el Museo de Arte Carrillo Gil en 1974, el Museo Tamayo en 1981, el Museo Nacional de Arte (Munal) en 1982 y el Museo Franz Mayer en 1986.

No es gratuito que uno de los museos de arte fundados en 1964 haya sido el MAM, cuya colección reúne la obra de artistas mexicanos revolucionarios y posrevolucionarios que dan cuenta del discurso homologador al que hago referencia



Preparados para recibir a los visitantes **Fotografía** © Munal

líneas arriba; no representaba la fragmentariedad de panoramas que ofrece el Munal incluso antes de la incorporación de los acervos de la Pinacoteca Virreinal de San Diego en el año 2000.

Otro caso es el Museo Nacional de San Carlos, encargado de custodiar la colección de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada a finales del siglo XVIII, que se enriqueció con la incorporación de piezas de maestros como José de Ribera y Zurbarán. Explicar estas cosas requería de otras aperturas y de otros dispositivos. La fórmula “patrimonio y tradición” siempre ha resultado noble para este propósito.

Sin embargo, en los museos de arte no parece resultar tan evidente la vocación de educar en el orgullo y el sentido de pertenencia, a diferencia de los museos históricos o arqueológicos. Tejer esa narrativa implicaría una analítica de los objetos a exhibir, y en ese proceso el arte corría el riesgo de parecer ancilar —accesorio— a la historia que se pretendía contar. El cuestionamiento se responde de manera sencilla cuando recordamos a qué sitios envían a los niños de las escuelas primarias y secundarias: al Museo Nacional de Antropología (MNA) y al Museo Nacional de Historia. Las salidas a museos de arte son opcionales; pocas escuelas privadas toman esta alternativa, pues sucumbe frente a opciones más entretenidas. La dimensión de lo artístico se aprecia como subsidiaria de la narrativa de un régimen esforzado por educar en el orgullo con base en las raíces prehispánicas y en resaltar cómo, después de tres siglos oscuros, el ser mexicano surge de sus ritos de paso en plenitud de modernidad.

El papel de un recinto museístico consiste en hacerse cargo de colecciones artísticas, botánicas, históricas y arqueológicas, de manera que se cataloguen, preserven, restauren, conserven, estudien, exhiban y difundan para el beneficio de una comunidad en tanto ésta la representa. Un paseo por los catálogos de aperturas, reestructuras y exposiciones temporales permite ver una construcción discursiva, particularmente inclinada a conceptos como riqueza y tradición.



Los asistentes participaron con entusiasmo **Fotografía** © Munal

En palabras de Rafael Tovar, en 1994 el Munal había “cumplido [...] el objetivo fundamental de mostrar a la sociedad mexicana la extraordinaria historia de su cultura y su expresión artística” (*Museo Nacional de Arte...*, 1994: 11); otro lugar común es el enriquecimiento del patrimonio y la tarea que realizan las instituciones por preservarlo y darlo a conocer; no obstante, si buscamos otros conceptos, nos topamos con pared.

MÁS ALLÁ DE LA RIQUEZA, LA CERCANÍA

Sin duda, la riqueza del acervo que por vocación y asignación custodia el Munal es enorme. Sin embargo, el discurso que privó en las campañas de difusión realizadas en la década de 1990 y en torno a su reapertura tras la remodelación integral de 1999 se ha agotado.³ Y no porque no se siga valorando el peso que implican los nombres de Velasco, Rivera, Herrán, Orozco o Siqueiros, sino porque ese capital debe hacerse asequible a la población que lo visita.

Como parte de la renovación de 1999 se convocó a varios especialistas en diversos periodos artísticos y se planteó un recorrido histórico-artístico en el que se apuntaba a desbastar esa macronarrativa de corte identitario que, dada la colección del recinto, como una camisa de fuerza, resultaba insuficiente para articular un discurso que hiciera justicia tanto a las piezas como al visitante.

El esfuerzo fue considerable desde el punto de vista curatorial y asimismo se canalizó en un programa de exposiciones temporales que comprendió las cuatro emisiones de una gran muestra llamada *Los pinceles de la historia*, echando mano de colecciones propias, así como de otras instituciones y particulares, para hacer énfasis en la apreciación del arte desde el conocimiento de sus procesos técnicos e ideológicos de producción.⁴ A diferencia de otros guiones, éstos fueron pródigos en la construcción de contextos. El problema fue que en varias ocasiones el discurso adquirió tintes de erudición y exhaustividad con fuentes y piezas, lo que hizo más difícil la apropiación por parte de los públicos.



Los visitantes comunicaron sus inquietudes al equipo de trabajo **Fotografía** © Munal

Sin duda, *Munal 2000* y su proyecto expositivo fue una gran salida para la investigación académica, sobre todo de miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM); se trató de un programa dirigido a la satisfacción de la comunidad intelectual, de profundo calado historiográfico, pero tal vez de escasa permeabilidad para el público lego. ¿Cómo librar el escollo?

Hasta la fecha hemos socializado esta inquietud en foros de diversa índole, y no es posible llegar a una solución entre las necesidades que sigue manifestando un público tradicional —autoridad, solemnidad, discursos cerrados— y las de profesionales más jóvenes en el museo, consistentes en ensanchar las fronteras de la institución y de tomar la decisión de construirla en conjunto con aquel público que sí está dispuesto a apelar y a participar en forma activa.

El Munal ha desarrollado diversas estrategias para lograr una mayor fidelidad de sus públicos. Para esto es necesario abundar en algunos datos que permitan conocer de alguna manera el perfil de los visitantes, a la par que sus hábitos de consumo y su nivel de apropiación de las actividades y contenidos propuestos.

Hacia 2007, con la administración del maestro Miguel Fernández Félix, se renovó el interés por el desarrollo de los servicios educativos —llamados desde entonces “comunicación educativa”— y por el diseño de interactivos atractivos para el público infantil y juvenil.

Desde la reapertura del museo, en el año 2000, bajo la batuta de la maestra Graciela de la Torre, la puesta museológica que se llevó a cabo no sólo implicó instalaciones e infraestructura, sino criterios novedosos incorporados a la gestación de nuevas experiencias de conocimiento y desarrollo estético en el público infantil, con la apertura de las salas de orientación, el espacio conocido como *Tras Bambalinas* y *Más Allá de tus Ojos*. Este esfuerzo puso al museo a la vanguardia de la innovación educativa y motivó una serie de reflexiones en torno a la introducción de la metodología Reggio



Speed dating en el Museo Nacional de Arte **Fotografía** © Munal

Emilia y al conocimiento mediado que produce una experiencia significativa en el usuario (*Memoria...*, 2001).

Sin embargo, los espacios creados para esta experiencia comenzaron a requerir mantenimiento y una atención que no fue posible lograr. Entre 2007 y 2008 se cerraron las salas de orientación. *Más Allá de tus Ojos* se mantenía abierta, pero no conforme a su intención original, sino como un espacio de talleres que no resultaba en absoluto funcional. Los esfuerzos de personas como la maestra Marcela Gálvez fueron sustanciales para adecuar los propósitos iniciales de *Munal 2000* y sus espacios de mediación a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades presupuestales y de atención.

No obstante, con el paso de los años el proyecto fue insostenible a causa de múltiples factores. *Más Allá de tus Ojos* se transformó en *Arte en Construcción*. Durante la gestión del doctor Agustín Arteaga se modificó radicalmente para convertirse en un área de talleres aséptica por completo, como hasta la fecha. En la actualidad se trata de un área versátil —empleada incluso para dar cabida a exposiciones eventuales de muy corta duración, a conversatorios y otro tipo de activaciones—, aunque ha perdido por completo su vocación original.

Lo anterior no se dice con nostalgia: las cosas, las funciones y las exigencias políticas cambian, y esto hace que las instituciones, en una dinámica más lenta, asimismo lo hagan. Lo que se extraña es la ocupación del espacio y su apropiación por parte de los niños y sus familias los fines de semana sin necesidad de la mediación de un tallerista.

Las agendas políticas trazadas en cada administración y los tiempos reales con que cada director cuenta a veces hacen irreconciliables proyectos que, a los ojos de extraños, deberían tener continuidad. Una política mucho más orientada a las exposiciones temporales conocidas como *blockbusters* —por su éxito de ventas o de asistencia de público— se observó entre 2013 y la primera mitad de 2016. La mediación se vio casi desterrada de las salas de exposición, donde antes tenía una presencia importante con interactivos, dispositivos

hands on, elementos de recuperación de experiencias y espacios de consulta bibliohemerográfica. El sitio web del recinto se reformuló conforme a otras premisas —limpieza en el diseño gráfico— y se dejó de lado el proyecto de vinculación de contenidos museo-escuela: un tema fundamental que debe explorarse con mayor detenimiento.

A raíz de la creación de la Secretaría de Cultura (2015) y de la separación que necesariamente implicó entre museos y vocación educativa, al menos en términos de armonización



Sara Baz escucha comentarios **Fotografía** © Munal



Participantes anotan sus respuestas a los reactivos **Fotografía** © Munal



La respuesta a nuestra convocatoria fue muy buena **Fotografía** © Munal

de contenidos y visitas con los programas de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en los museos de arte se vislumbró una luz de esperanza respecto de la subordinación que el arte representaba —en ocasiones como mera ilustración de otros procesos— en el currículo educativo.

Incluso se abría la posibilidad de resignificar lo estético y los procesos del gusto al margen de la misma historia de orgullo que nos contaban los museos en el pasado. En esta tarea, la curaduría educativa, las propuestas de participación de comunidades en los procesos curatoriales y las iniciativas de trabajo con grupos específicos —que luego son representados en los productos de los museos— resulta esencial. No obstante, si no se tenía un perfil abiertamente comunitario —y rara vez los museos nacionales se prestan a esto—, los directivos avalarían semejante “intromisión”. Muchos optaron por la mediación como un proceso interpretativo y medianero entre la apertura a las propuestas del público y su participación directa y la vulgarización de contenidos curatoriales. En la actualidad hay quienes abogan ya por la desaparición del término.

Está claro que no sólo se trata de contar con espacios específicos o con herramientas que interpreten el discurso de “los expertos”. Existen diversas propuestas de nociones y clasificaciones de los tipos de mediación que pueden realizarse. Dado que hacer este tipo de recapitulaciones escapa por completo a los fines de este artículo, sólo diré que es un elemento que facilita la transmisión de los discursos propuestos por el museo hacia sus públicos y procura obtener una respuesta de ellos, a efecto de retroalimentar el trabajo de los profesionales que constituyen al personal del museo.

EXPERIENCIAS, LEGITIMACIÓN Y RACIONALIDAD

Como parte de las estrategias de mediación que el Munal desarrolló en esta última etapa, durante la administración 2016-2018, a partir de una reflexión en torno a la capacidad de atención que nuestro personal puede dar en nuestros espacios, se ha realizado una serie de propuestas de diversa índole que incorporan, además de espacios en salas de exposiciones temporales, folletería de divulgación, programas académicos y activaciones con el público. Estas últimas se relacionan con los objetivos centrales que ha compartido la Dirección: acercar a los públicos al museo para desarrollar en conjunto experiencias significativas.

Lejos de sacrificar exposiciones que revistieran éxitos de taquilla, se pretendió crear propuestas más reflexivas desde el museo, a modo de proponer una serie de actividades paralelas que generen, sobre todo, una apropiación afectiva por parte de los públicos, al sentirse apelados directamente por los estímulos que se les presentan. Las reacciones de los asistentes frente a estas propuestas nos permitieron registrar de manera cualitativa si estábamos aproximándonos a nuestros objetivos o no.

Pese a la sencillez del planteamiento, cabe señalar que, a nivel interno, el equipo del museo llegó a presentar cierta reticencia cuando se trató de realizar actividades de vinculación que no necesariamente exigían una producción elaborada —de espacios, de materiales—, dejándose sentir el peso del compromiso con la calidad en acabados, pero demeritando por ello la inmediatez en la implementación de las propuestas.

Una de estas actividades de sondeo consistió en reabrir, en 2016, una de las salas de orientación, sin habilitación museográfica, para colocar allí una mesa, hojas de papel y un buzón, donde los participantes anotarían libremente las respuestas que quisieran dar a una serie de reactivos. El objetivo era obtener información sobre las expectativas de los visitantes en cuanto a qué desearían que hubiera en aquel lugar. En un principio la dinámica requería de otro tipo de despliegue: convencidos de que el público se motivaría a participar al ver otras respuestas y leer a otros visitantes, pensamos que era necesario colocar *post-its* o papeles que se pudieran pegar en un muro para que estuvieran al alcance de todos.

Una parte del equipo se mostró renuente a abrir el espacio sin habilitación museográfica; se solicitaba más tiempo y presupuesto para realizar una producción elaborada que realmente no incidía en la experiencia. La solución que se dio fue la de la mesa y el buzón, impidiendo que otros visitantes pudieran leer las contribuciones previas.

Las respuestas que recibimos fueron sumamente disímboles: la participación fue cercana a las 400 personas, quienes solicitaban que hubiera un espacio de relajación, un restaurante, un área lúdica o interactivos, entre otras propuestas. Poco después, en la coyuntura del Día Internacional de los Museos de 2017, una iniciativa de la persona encargada de manejar la prensa, Verónica Gómez, sorprendió a todo el equipo: “Hagamos un *speed dating*”.⁵ Consciente de lo que eso implicaba en términos mediáticos, de la expectativa que podría generar, pero también de la suspicacia que esto podría suscitar en nuestras autoridades, diseñamos la experiencia para encaminar la respuesta a un estudio de público muy limitado, pero de mucha riqueza cualitativa en la recuperación.

La actividad nos dejó sobre todo eso: lo cualitativo. Las personas que participaron se entregaron por completo a ella. Decidimos así plantear una estrategia de apelación emocional, a fin de desarrollar fidelidad sobre la base de un sentido de cercanía y vinculación afectiva. Parte de esto fue la planeación de la activación diseñada por el artista Daniel Godínez Nivón como parte de la exposición *Melancolía*, a mediados de 2017. La propuesta consistía en cuatro sesiones de baile en espacios del museo: se convocaría a bailar salsa —sobre todo—, con el objetivo de atraer a públicos que probablemente nunca hubieran entrado al museo ni creído en sus iniciativas.

La primera activación se llevó a cabo sin el menor contratiempo. Con las debidas precauciones, limitamos el acceso del

público al Salón de Recepciones; se definió el perímetro del espacio para no poner en riesgo detalles arquitectónicos del recinto, y la gente bailó. El objetivo era la liberación mediante la experiencia relajadora de la música, del movimiento corporal y de la capacidad de alternar con varias parejas o bailar en comunidad. Al amanecer del segundo viernes, cuando ya estábamos listos para la siguiente activación, las redes sociales ostentaban signos de suspicacia que fue necesario escuchar. Estas señales provenían, sobre todo, del sector más conservador de



Convivencia de todos los grupos de edad **Fotografía** © Munal



Bailando en la sala **Fotografía** © Munal

los concertistas del Palacio de Bellas Artes, así como de académicos que no participaron y denunciaron un presunto “deterioro” del Salón de Recepciones, sin corroborar la dinámica ni verificar absolutamente nada.

De cualquier manera, el resto de las activaciones se llevó a cabo con éxito, conforme a lo programado, considerando la respuesta del público. La experiencia nos sirvió para darnos cuenta del conservadurismo de un sector importante de nuestra audiencia. ¿Cómo pueden plantearse nuevas estrategias cuando la propia comunidad artística se muestra renuente a las novedades? Se desataron polémicas interminables en prensa y redes sociales en torno a qué sí y qué no merecen estar en el museo. Una vez más, las voces que pedían autoridad y sacralidad de los espacios museísticos se hicieron escuchar. La música popular y las activaciones comunitarias de este corte ofendieron a ese sector; aquel que mayoritariamente apoyó la moción del museo se sintió discriminado y ofendido frente a las protestas del otro.

En esta misma línea, resultó necesario enfrentar a la prensa con argumentos cuando, casi un mes después, inauguramos la muestra *Por los siglos de los siglos. Exploración matérica con la colección del Museo Nacional de Arte*. La exposición consistía en diálogos planteados entre piezas del artista Bosco Sodi y el acervo del museo. El montaje se distribuyó en 14 salas permanentes, generando de inmediato un flujo mayor de visitantes hacia nuestras salas del segundo piso, es decir, las que en general albergan arte novohispano y no contaban con una gran afluencia. Conscientes de que esta propuesta podría generar polémica por la presencia de un artista vivo —lo cual no está contemplado en la vocación original del recinto—, construimos un discurso sólido de interpretación de los diálogos a partir de la curaduría, y tratamos de plantear un montaje y una comunicación no invasivos para no alterar al público que sólo deseara ver el acervo permanente del museo sin tropiezos.

En el recorrido a los medios de comunicación, la reacción conservadora de muchos de los periodistas no se hizo esperar: pese a responder con argumentos estéticos comprobados, algunos de nuestros interlocutores de la prensa expresaron que era “una falta de respeto” incluir obra contemporánea y tener el atrevimiento de ponerla a dialogar nada más y nada menos que con José María Velasco. Esto nos da la pauta de los retos que, en materia de formación de públicos críticos, es necesario vencer en nuestro país, y la única manera de hacerlo es reconocer que existe una facción importante dentro de nuestra audiencia que todavía invoca un papel del museo como institución hegemónica, sacralizada, que dicta —o debe dictar— lo que el visitante debe asumir en cada propuesta.

¿Por qué una obra contemporánea demeritaría el valor de una obra histórica como la de Velasco? De ahí partí para

hacer el liminar del catálogo de la muestra. Sin suscribir necesariamente las premisas estéticas de Sodi o de Godínez Nivón, esa experiencia y la de Salón Munal sirvieron para reflexionar en la manera que este museo sigue siendo una institución de autoridad, que representa valores tradicionales en la narrativa antigua, y que eso llevó a pensar a la prensa y a una parte del público que profanar obras entronizadas en nuestra historiografía y en nuestro imaginario con acciones contemporáneas equivale a vulnerar el *statu quo*.

En tanto que institución irradiadora del conocimiento del pasado mexicano y de los valores que integran al ser nacional, el museo también contribuyó, en diferentes momentos de su historia, a desarrollar actitudes en el público que serían indicativas del proceso educativo —por no decir civilizatorio— al que estaba siendo sometido. Desde la modernidad manifiesta en el Museo Nacional de finales del siglo XIX, “los hábitos de urbanidad forman parte de las salas de exposición” (Morales, 1993: 162). Hábitos tales como realizar una visita “respetuosa”, que incluye la lectura atenta del cedulario y la observación pormenorizada de los objetos mostrados, guardar silencio o comunicarse con el otro en voz muy baja, y desplazarse lentamente por las salas de exhibición, suponen una actitud de “temor reverencial” propia del que visita un templo religioso.

En las modernidades europeas o extraeuropeas, el museo se distingue porque escinde al sujeto de sus obras. Por ejemplo, en las salas del museo el pintor está ausente, o los ancestros han desaparecido y quedan únicamente sus restos arqueológicos. En el caso de los museos de arte, el acto de mirar se convierte en *educación racional del gusto estético*, mientras que en los de ciencias naturales, arqueología, etnología e historia, mirar significa neutralidad de la observación [Morales, 2004: 24; las cursivas son mías].

Desde su inicio, las entidades del entonces Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se establecieron como las garantes de un discurso racional en torno a lo que debe ser apreciado y tenido como artístico, en los marcos de lo políticamente correcto. Cuando alguna manifestación artística no lo es, debe estar en espacios especialmente diseñados para contener esa expresión disidente —recuérdese la eclosión de los espacios alternativos en la década de 1990—. Por eso siguen suscitando polémicas las acciones y las obras contemporáneas en continentes históricos como el Munal. No obstante, esa polémica es, en efecto, una apelación directa al público: genera una postura frente al hecho, involucra la participación de las audiencias —en apoyo o en repudio—, implica un recorrido corporal que no sólo depende de la racionalidad que se va construyendo con la mirada de aprobación cotejada por lo que dice el cedulario.

La contemplación artística no requiere un “ojo sin cuerpo”, según el paradigma que plantea Luis Gerardo Morales, sino una cooperación activa de todo el ser; un apercebimiento, una



Bailando en la calle **Fotografía** © Munal

disposición que en ocasiones puede producir resultados que vulneren la solemnidad del museo concebido como espacio sagrado. Por eso la vocación educativa, y más aún, la consigna de crear narrativas identitarias, no se avienen a la contemplación del arte. El arte educa al cuerpo de manera dionisiaca. ✦

* Universidad Iberoamericana.

Notas

¹ Al respecto, conviene recordar, entre otros, los planteamientos de Immanuel Kant en su *Filosofía de la historia*. La idea consiste en desarrollar un pensamiento que concluya que en la modernidad la humanidad al fin habrá hallado un ritmo en la marcha que la conduce armónicamente hacia el progreso (Zermeño, 2002). Por eso la importancia de construir narrativas totalizadoras y homologadoras. Aquel que no se avenga a ellas será marginal, marchará lento y, si no quiere unirse a la marcha, será asumido como un misántropo (Blumenberg, 2004).

² Hago alusión al Museo de Arte Religioso, en la Catedral Metropolitana, que sólo permaneció abierto dos años y fue cerrado ante el recrudecimiento de las persecuciones religiosas en la época del callismo (Martí, 1988).

³ Me refiero a una campaña televisiva donde se exhortaba al público a visitar a “los Herrán”, “los Rivera”, “los Velasco”, en referencia a las obras de estos autores como si se tratara de personajes de familias ilustres.

⁴ Las fichas de cada uno de los catálogos pueden consultarse en: <<http://www.munal.mx/es/publicaciones>>.

⁵ Por lo general, las citas son cortas e inmediatas, con el propósito de encontrar una pareja; además, los participantes proporcionan sus datos para encuentros posteriores.

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE (Popular, 498), 1993.
- Blumenberg, Hans, *Salidas de caverna*, Madrid, Visor, 2004.
- Martí Cotarelo, Mónica, “El origen de las colecciones”, *Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, noviembre de 1988.
- Memoria Munal 2000*, México, Munal-Conaculta, 2001.
- Morales, Luis Gerardo, “El retorno de ‘lo público’ a los museos de México”, *M Museos de México y del Mundo*, vol. 1: “La voluntad de mostrar, el ingenio de ver”, primavera de 2004.
- _____, “Museo público e historia legítima en México”, *Historia y Grafía*, núm. 1, 1993.
- Museo Nacional de Arte. Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos*, México, Munal-Conaculta, 1994.
- Zermeño, Guillermo, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, El Colegio de México, 2002.