



# Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del muac\*

Ana Garduño\*\*

I  
EN TODO EL SIGLO XX LOS MUSEOS MEXICANOS NO CONSTRUYERON planificadamente colecciones de arte, ni del presente ni del pasado. De hecho, los acervos que con diferentes estrategias de apropiación se conformaron, así como los recintos que a cuentagotas se fraguaron, no fueron resultado de un programa sistemático de adquisiciones/donaciones, estructurado mediante metas a corto, mediano o largo plazo, ni mucho menos obedecieron a un plan maestro para crear un sistema de museos nacionales. En consecuencia, los espacios de exhibición permanente para eso que hoy consideramos patrimonio artístico, se han ido construyendo de manera aleatoria, gracias a esporádicas intervenciones culturales segmentadas y hasta discordantes.

En buena medida este hábito de funcionamiento responde a las políticas culturales que operaron desde la génesis de un régimen que se asumió como emanado de la Revolución de 1910: si bien inicialmente el Estado mexicano favoreció la educación y la producción artística, fue de manera tardía –con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) en 1946– cuando decidió incursionar en la exhibición y difusión de aquel movimiento plástico que por tradición seguimos llamando “escuela mexicana de pintura”.<sup>1</sup> A pesar de esta sustancial reforma, que implicó entre otros aspectos la creación de un marco institucional de exhibición –el Museo Nacional de Artes Plásticas en 1947– el esquema de adquisiciones no varió: no se destinó presupuesto para el acopio de piezas reconocidas como emblemáticas ni se rediseñó el sistema jurídico-administrativo-fiscal para facilitar la entrega, en comodato o definitiva, de piezas aisladas o series sobresalientes que acrecentaran los acervos estatales.

El ámbito en el que el Estado decidió no incursionar, en el del consumo metódico del arte contemporáneo, fue justamente aquel en el que se concentró la intervención de los particulares. Fueron ellos quienes formaron

notables colecciones en las cuales es posible percibir el grado de aceptación o rechazo hacia los postulados estéticos oficiales, mismos que se instrumentaron a partir de un impresionante *display* museográfico en el Palacio de Bellas Artes –sede del Museo de Artes Plásticas– o en ambiciosas exposiciones temporales en prestigiados salones internacionales. Esta impronta de nuestras políticas explica la persistente necesidad de solicitar en préstamo a los coleccionistas privados aquellas piezas calificadas como representativas de la plástica local. Garantizar la colaboración de ese sector ha sido una tarea fundamental de la alta burocracia cultural –lo que explica muy bien el éxito profesional de un curador y museógrafo de la talla de Fernando Gamboa– a pesar de que en los discursos oficiales se escatimó el reconocimiento a su conveniente labor de complementariedad.

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 republicano palacio de las artes, el movimiento artístico contemporáneo sólo estuvo visible a través de los murales que por encargo realizaron algunos pintores elitistas 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 practicada al 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*.

A su vez, los destacados aunque escasos particulares apasionados por el arte lograron negociar la exhibición temporal de sus acervos y el consecuente reconocimiento público gracias, justamente, a su condición de consumidores compulsivos y a su vocación pública. Todos ellos eran prominentes miembros de la burguesía nacional o de la próspera clase política, como Álgar Carrillo Gil, Licio Lagos y Marte R. Gómez, quienes tenían en contra tanto el raquítico estímulo estatal como el reducido interés que por el arte demostró la elite local, en buena medida secuela de una deficiente educación cultural.

Tal situación se mantuvo hasta finales de los años ochenta del siglo pasado, cuando se concretó la radical metamorfosis de los postulados públicos al eliminarse progresivamente los asuntos sociales de la agenda de gobierno y en materia cultural se prefirió fomentar la participación 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 norteamericano, donde —como sabemos— la responsabilidad recae de manera prioritaria en el sector privado.

Si bien desde esa década hasta la fecha se han obtenido saldos favorables en el incremento de la intervención particular, todavía a inicios del siglo XXI se trata de una práctica fortuita, de corta duración, centrada en el financiamiento a eventos de éxito garantizado y dirigida preferentemente a espectadores ya iniciados. Construir una noción del patrocinio que se fije objetivos a mediano o largo plazo, que privilegie el desarrollo cultural y la educación artística de públicos amplios y que además apoye expresiones experimentales o novedosas, es una tarea a futuro.

También a consecuencia del monopolio estatal posrevolucionario, un circuito donde prácticamente no había participación privada era el de los museos,<sup>2</sup> sector en el que las lógicas actuales indican que la mejor opción para agilizar su incremento y renovación será la reconceptualización del ámbito de atribuciones de las esferas públicas y privadas, donde necesariamente ganará terreno la negociación y la multiplicación de alianzas, así sea para casos específicos y de carácter temporal. La tendencia, que no ha llegado aún a una fase de consolidación, se percibe en el fenómeno de irrupción —sólo hasta ya muy avanzada la segunda mitad del siglo pasado— de sitios generados por coleccionistas que lograron garantizar la permanencia e indivisibilidad de sus posesiones y que optaron por una administración privada o mixta: Museo Amparo (1991), Museo Franz Mayer (1986), Museo Dolores Olmedo (1994), Museo del Estanquillo (2006), por mencionar algunos.<sup>3</sup> En su mayoría, se trata de inversiones híbridas, de copatrocínios y mecenazgos sumados, donde el gobierno federal o los estados de la República se asocian con la iniciativa privada para generar nuevas instituciones.

Un caso paradigmático de colaboración intersectorial es el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (MTAC), fundado en 1981 gracias a la donación federal del terreno en uno de los circuitos museísticos más importantes de la ciudad de México, en el que el Grupo Alfa costeó la construcción del moderno edificio mientras que de la administración se encargó Fundación Cultural Televisa (Fucutel), apéndice de la empresa televisiva más poderosa en la historia de las industrias culturales mexi-

canas.<sup>4</sup> La crítica de la época, casi de manera unánime, denostó a Tamayo por privilegiar la entrega del recinto que lleva su nombre a la iniciativa privada y no buscar un arreglo sólo con el Estado. Pero los tiempos del monopolio gubernamental en materia cultural estaban terminando de la misma manera en que el régimen que había prohijado tal sistema estaba en franca decadencia. No obstante, en el caso del MTAC la colaboración con la iniciativa privada no funcionó. Los conflictos por el perfil y 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, dentro del circuito del INBA, en 1986.

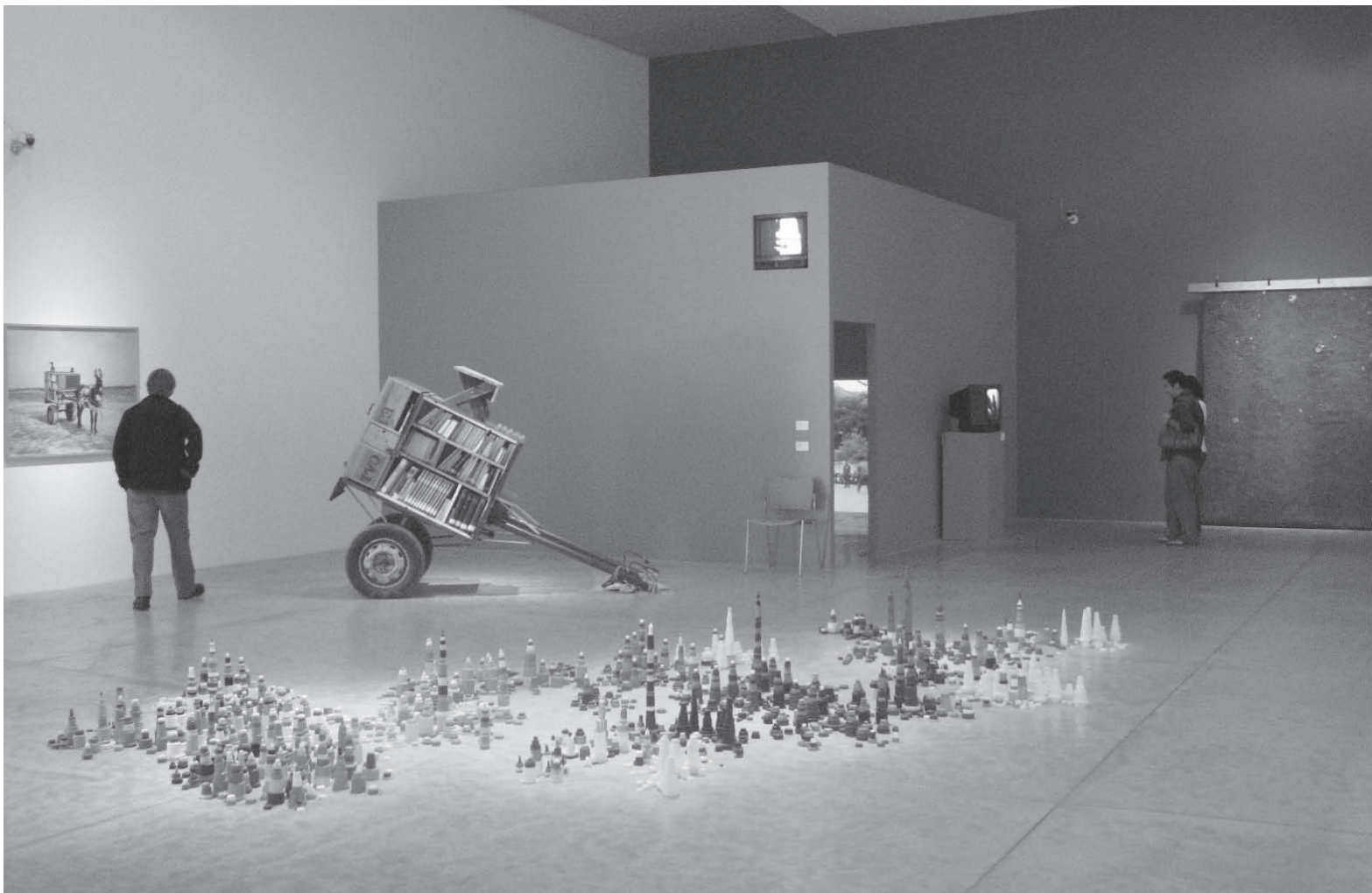
Como compensación por lo perdido Fucutel decidió fundar, ese mismo año, un espacio propio, y dio vida al Centro Cultural Arte Contemporáneo (CCAC), institución que entrañó un fuerte y positivo impacto en el ámbito cultural mexicano, ocupando una posición hegemónica dentro de los museos de arte no sólo por la estratégica y sistemática campaña de difusión de sus actividades en los medios de comunicación masiva y lo amplio de su presupuesto anual —lo que contrastaba sin duda con las exiguas partidas presupuestales de los museos públicos— sino también por lo novedoso y refrescante de sus propuestas curatoriales. Pero una característica en México de las incursiones de los particulares en materia cultural es su escaso compromiso a largo plazo, así que con el recambio generacional que vivió el grupo Televisa y la consecuente disputa por su herencia, en 1998 se tomó la decisión de finiquitar el CCAC. Otro caso paradigmático de cierre, ocurrido dos años



después, fue el del Museo de Monterrey, propiedad de la empresa Fomento Económico Mexicano (Femsa), líder en el sector refresquero latinoamericano y miembro destacado del poderoso grupo de empresarios del estado de Nuevo León. Femsa evidenció un giro radical en la forma de intervenir de los particulares en la cultura en México: la fundación, mantenimiento y hasta el cierre del museo no fue decidido a título individual sino como parte de una estrategia empresarial en la que su acervo se adscribió como un activo de la empresa.

Dentro del universo del coleccionismo privado de arte contemporáneo son dos los casos que en la actualidad están en proceso de completar su institucionalización museal a fin de exhibir sus acopios en una sede de carácter permanente. Se trata de la Fundación Jumex, que en 2001 inauguró en el Estado de México su sala de exposiciones temporales –para 2009 prevé su traslado a una zona exclusiva del Distrito Federal– y que ha ejercido un indiscutible liderazgo al generar una corriente que va más allá de una moda efímera y que podríamos calificar como el “efecto Jumex”. Otra es la sobresaliente antología de Aurelio López Rocha de Guadalajara, que encauzó un importante movimiento coleccionístico en el estado de Jalisco y que desde hace ya varios años proyecta un ambicioso centro cultural.

Pero no sólo en la creación de espacios museísticos se concentra la participación privada; también la sociedad civil se ha agrupado para promover proyectos culturales, ya que la capacidad de gestión a título individual es muy limitada. Se trata de asociaciones no lucrativas integradas por diletantes, *connoisseurs* o profesionales que decidieron formar colectivos independientes para la realización de



proyectos multidisciplinarios, dentro de las áreas educativa, editorial y curatorial, en museos, galerías y plazas alternativas; para desarrollar investigación especializada; para llevar a cabo gestiones y promotoría cultural; para costear trabajos de rescate, conservación y restauración, etcétera. De índole y objetivos diversos pero complementarios, surgieron instituciones como Curare (1991), el Consejo Nacional Adopte una Obra de Arte (1996) y el Patronato de Arte Contemporáneo (PAC, 2000), entre otras.

A principios del siglo XXI el adelgazamiento de los presupuestos estatales ha propiciado la reordenación de los programas curatoriales de acuerdo con 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, si bien se encuentra en proceso de mejoramiento el sistema de estímulos fiscales para fomentar la participación civil, aún queda pendiente la reiterada demanda de construir un marco legal actualizado que reglamente las interconexiones de los intereses públicos y privados, empresariales y culturales, para limitar tanto el autoritarismo gubernamental como la excesiva injerencia de los patronos en aquellos eventos artísticos que financian.

Dentro de este panorama brevemente esbozado destaca un modelo novedoso en el ámbito local y regional: la creación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), bajo la égida de la Dirección General de Artes Visuales

(DIGAV) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Y no es porque las universidades no posean museos artísticos ni se ocupen de lo contemporáneo, sino que se trata de la construcción de una actualizada colección de arte que no se limita a las fronteras de lo nacional y que se forja gracias a la apertura y visión de las autoridades universitarias en feliz complicidad con un numeroso grupo de *sponsors* que también contribuyeron a costear la construcción del monumental edificio en la Ciudad Universitaria. Juntos, institución y sociedad civil, acometieron uno de los proyectos culturales más trascendentes de la primera década del siglo XXI.<sup>5</sup>

Y esta es otra vía que concentra buena parte de la intervención particular en asuntos culturales: la

membresía en asociaciones de amigos de museos, patronatos, consejos o fundaciones, a título individual o corporativo. Pero la cuestión es, en verdad, mucho más amplia: se trata de la interrelación de dos esferas, la pública y la privada, que se perciben como tradicionalmente 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.

II

Si la formación de colecciones artísticas no ha sido prioridad de las políticas culturales públicas, los vestigios de las innumerables exposiciones temporales que con el paso de los años y de manera coyuntural han ido ocupando las bodegas de los museos 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 esto aplica tanto para los museos del INBA<sup>6</sup> como para los de la UNAM, ya que si bien estos últimos constituyen un contrapeso esencial a la oferta cultural del Estado, ambos han padecido directrices semejantes en su política.

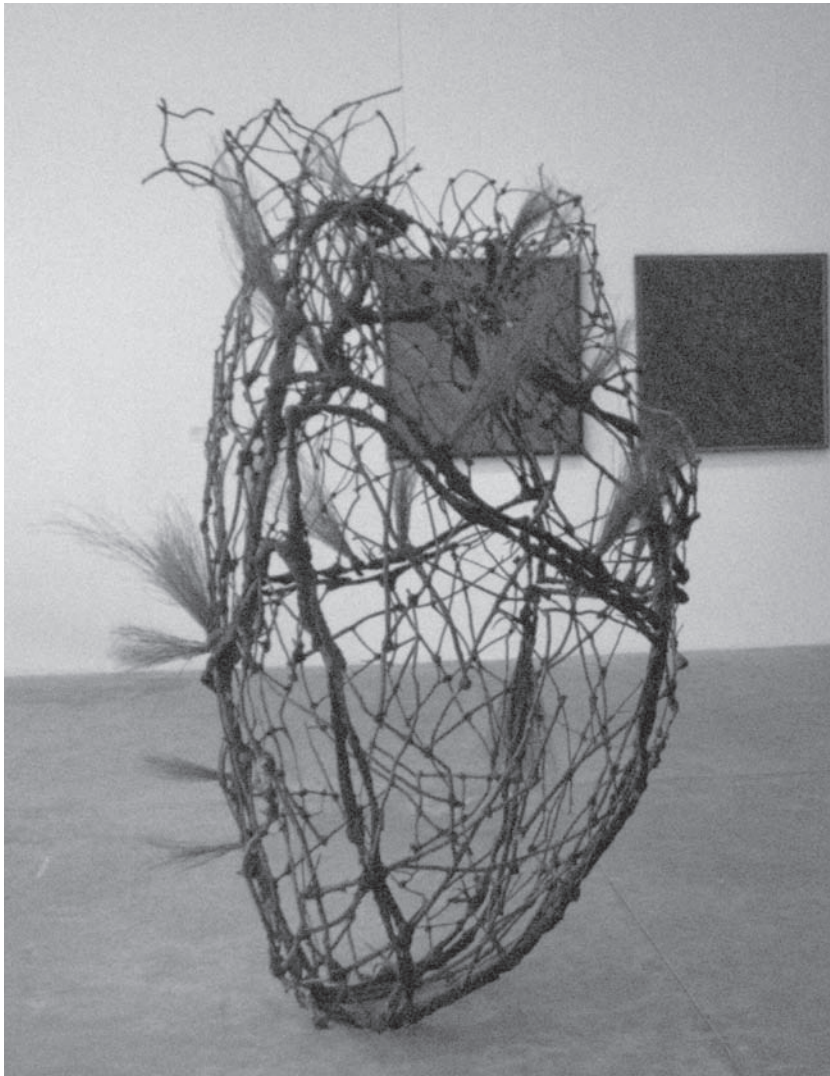
En este sentido, la configuración en la UNAM de un conjunto de arte reciente —de 1952 a la fecha y con base en criterios predeterminados y consensuados entre comités constituidos por especialistas expresamente formados y representantes de las diversas instancias universitarias que tienen conexión natural con el tema—<sup>7</sup> viene a remediar un vacío histórico y a generar, por lo tanto, un espacio novedoso dotado de un capital simbólico y matérico con el que se aspira a resignificar el arte contemporáneo. Se ha señalado como punto de partida de la nueva antología visual el año de inauguración de la Ciudad Universitaria, con lo que se le ha asociado a una fecha significativa para la comunidad unameña<sup>8</sup> —y la vinculación del patrimonio recién concertado con los deseos y necesidades culturales de esa comunidad es uno de los retos medulares del proyecto.

Cabe explicar que la apuesta por el MUAC se debe fundamentalmente a dos experimentados funcionarios culturales: Gerardo Estrada, quien de 2004 a 2007 presidió la Coordinación de Difusión Cultural (CDC) de la UNAM, y Graciela de la Torre, quien de 2004 a la fecha ha dirigido la DIGAV y ha



sido la responsable directa –auxiliada por un selecto equipo de colaboradores con los que trabaja desde hace varios años– de la gestión, búsqueda de consensos, procuración de fondos y diseño del perfil del inédito museo para, en consecuencia, generar las pautas para la reorganización del patrimonio universitario.

El ideólogo encargado de la morfología final de la colección fue el acreditado curador Olivier Debrouse (1952-2008), que logró en un lapso de cuatro años dar coherencia al desdibujado conjunto heredado, tras realizar una meticulosa selección de piezas contemporáneas de entre un mundo de objetos, antiguos y modernos, depositados en los almacenes del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA);<sup>9</sup> integró, además, trabajos representativos de un alto porcentaje de creadores adscritos al *mainstream* nacional e internacional.



Sus estrategias de apropiación (ya que se le habilitó también como buscador de tesoros) fueron exitosamente operadas gracias a su talento especial para el *lobbying*, e implicaron desde la compra negociada –siempre por debajo de los precios de mercado– y la creación de obra por encargo, hasta la implementación de un cuidadoso programa de búsqueda de donaciones y préstamos en comodato.<sup>10</sup> Frente a las consabidas limitaciones presupuestales y a la ambición desmedida de un curador que tuvo absoluta claridad en cuanto al mapa ideal de una colección sustentable, la clave fue la pasión, la capacidad de gestión y negociación con los protagonistas de la escena artística nacional para convencerlos de las bondades de colaborar con el nuevo recinto universitario.<sup>11</sup> Con su muerte prematura y la inauguración del MUAC concluye la primera fase de construcción de la colección.

Aquí cabe mencionar que el núcleo central del acervo que el museo lleva como dote es, sin duda, el único conjunto formado con un perfil y objetivos plenamente explicitados, aquellos que se constituyeron gracias a la enjundia de Sylvia Pandolfi, quien en el breve lapso de 1998 a 2000 se desempeñó como titular de la DIGAV. En realidad, esta fue la primera fase de la constitución de la colección de arte contemporáneo del MUCA, y se debió a que la UNAM, como muchas universidades en el mundo, tenía una partida para compra de piezas, misma que no se había ejercido para incrementar los acervos de arte contemporáneo. Disponer de ese presupuesto redundó en el inicio de un programa de adquisiciones dirigido por Edgardo Ganado Kim a partir de 1999. En ese lapso

se compraron setenta y seis obras de artistas que trabajaron en México desde la década de los ochenta, truncándose el proyecto en el año 2000 para reiniciarse en 2004 ya bajo la coordinación de Olivier Debroise.

Otro periodo de relevancia histórica para el arte contemporáneo se había vivido en los años sesenta y setenta, con Helen Escobedo capitaneando el MUCA (fundado en 1960) y la Galería Universitaria Aristos, y para quien sus coordenadas de funcionamiento estaban más enfocadas a la generación de proyectos colectivos que a la pretensión de formar un grupo significativo de las corrientes artísticas de su época, por lo que sólo de manera aleatoria formó un *stock* de autores clave, aunque las obras mismas no sean calificadas como cruciales dentro de su producción.<sup>12</sup>

Por otra parte, en favor del MUAC ha obrado la respetabilidad de que goza la UNAM. Su respaldo, tangible y simbólico, permitió que la comunidad artístico-cultural se comprometiera con un proyecto de tal envergadura. Más aún, todo agente cultural, galerista, consumidor o creador artístico, sabe que la institucionalización, aparte de prestigiar su patrimonio, lo protege de la dispersión, la pérdida de visibilidad y el reingreso al mercado. En sentido contrario, el traspaso, así sea temporal, de obras originalmente adquiridas por particulares y que podrían alcanzar elevados precios en el mercado, imprimió al acervo un carácter más universal, ya que ello permitió la inclusión de piezas internacionales que dialogan con lo creado en México por artistas locales, emigrados o radicados aquí durante ciertas fases de su carrera.

De entre las generosas donaciones, además de las realizadas por artistas

como Arnaldo Cohen, Felipe Ehrenberg y Francis Alÿs, destacan dos conjuntos vinculados entre sí por la figura del curador Patrick Charpenel, quien no sólo entregó en comodato más de cien piezas de su propiedad —de origen nacional y extranjero y que son parte de una colección que ha ido formando a lo largo de varios años, resultado de la evolución de sus gustos y la reiteración de sus obsesiones— sino que además contribuyó decididamente a que Corpus, grupo de jóvenes coleccionistas que asesora, cediera un lote de más de diez piezas catalogadas como emblemáticas.

En este sentido, el MUAC encarna una nueva opción para quienes buscan garantizar la exhibición pública de sus preciadas posesiones. El proceso de institucionalización de un acervo siempre es una fase difícil en la que innumerables conjuntos se han dispersado por no encontrar un recinto que les provea la necesaria protección, mantenimiento y difusión. Una regla no escrita dentro de la esfera del coleccionismo es que lo que el colector quiere negociar es la puesta en escena de sus antologías y muestrarios, no su exclusión.

En el caso aquí reseñado los donatarios no se han circunscrito al arte, además han contribuido decididamente a la constitución de un centro de documentación de pretendidos alcances latinoamericanos, en el que se da cuenta de procesos y eventos culturales, sin por ello desdeñar las tradicionales biografías de los diversos actores que intervienen en el ámbito artístico. Así, se han entregado distintos fondos documentales para su custodia permanente, con lo que se aleja el peligro siempre latente de su desintegración/destrucción, ya que se trata de archivos que alcanzan poca o nula cotización comercial, si bien para la investigación y la academia son repertorios valiosos.<sup>13</sup>

En ambas decisiones, coleccionar y generar un nuevo museo de arte, la UNAM asume el liderazgo desde una posición diferente a la del INBA, institución que ha ejercido poder sólo a través de las exposiciones temporales que se han diseñado y exhibido en espacios tan respetables como el Museo de Arte Contemporáneo Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, el Museo de Arte Moderno y el MTAC, entre otros. 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 realizado desde los años cincuenta. Una de las certezas de partida de Olivier Debroise fue que el arte conceptual, las instalaciones de los años setenta y aun la fotografía no se habían valorado en todo su potencial, ni por los directivos de museos ni por la crítica de arte.

Coleccionar desde la institucionalidad, en mayor medida que cuando se realiza desde el ámbito de lo privado, equivale en nuestro país a romper con inercias de mucho tiempo, a tensar los espacios cotidianos de circulación y de apropiación del arte contemporáneo; más aún cuando se trata de un acervo que si se coloca en orden cronológico va perdiendo objetualidad para enfilarse a lo conceptual. Y aquí es importante mencionar que las revisitaciones a procesos y propuestas creadoras del último medio siglo se reactivaron a partir del debate generado en 2006 ante la exhibición en el MUCA-CU de *La era de las discrepancias. Arte y cultura en México 1968-1997*. Esta última fungió como laboratorio de experimentación, ya que allí se indexaron trabajos que forman parte de los diversos núcleos en que se ha estructurado hoy el patrimonio del MUAC —esto, en buena



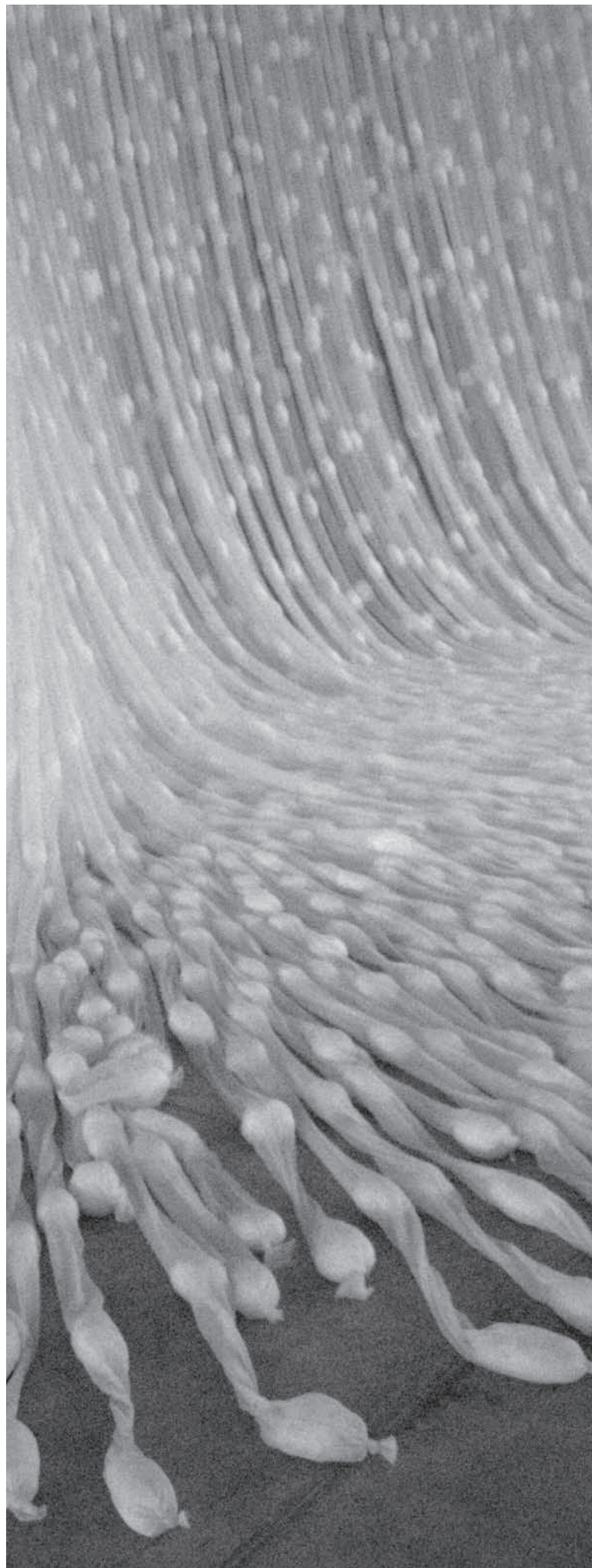
medida, gracias a que el coordinador de ambos proyectos fue Olivier Debroise.

De esta manera, el resultado preliminar es una colección institucional abierta y buscadamente inacabada, con una propuesta visual coherente que otorga identidad inicial a la flamante institución. El andamiaje está puesto. Lo que sigue es una segunda fase en la que por necesidad se buscará atenuar las carencias patrimoniales actuales y consolidar al MUAC como sitio privilegiado para la exhibición, análisis y reinterpretación del arte de factura reciente.

Partir de una antología específica permitirá a los funcionarios fundadores del MUAC generar discursos con obras propias, a diferencia de los museos del INBA con vocación por lo contemporáneo, que hasta el día de hoy tienen que estructurar sus lenguajes mediante préstamos temporales. Simultáneamente, los diálogos que desde siempre se han establecido entre los montajes en museos, galerías, ferias y salas de exhibición se harán extensivos al MUAC como desde hace años ocurre con el MUCA, al que habrá de delineársele un perfil propio, aunque sin renunciar a la articulación de complicidades-complementariedades entre uno y otro.<sup>14</sup> El reordenamiento del sistema de museos universitarios es uno de los efectos colaterales por el nacimiento del MUAC.

Como ocurre siempre que se trata de colecciones activas, hay numerosas vías de acceso que pueden materializarse en el espacio expositivo a partir de diversos planos de intersección: individual/colectivo, genérico/generacional, local/global, objetivo/conceptual, etcétera. Si bien un posible hilo conductor es el cronológico, otra manera de ingresar es a través de los diversos géneros por los que ha transitado el arte en un lapso definido de tiempo, o por diálogos interiores, confrontaciones visuales, simultaneidades iconográficas y simbólicas, cruces transversales. Así, no hay un procedimiento único para acometer estos conjuntos, sino múltiples opciones. La facultad de construir posiciones, de apelar e influir en los imaginarios colectivos, está dada a partir de las series y subseries de una colección en proceso de legitimación.

Sin duda, de lo que se trata es de presentar un panorama del arte sin pretender abarcar a todos los creadores activos durante medio siglo, y si bien se quiere mostrar la diversidad del arte mexicano, en especial el que mejor dialoga con el internacional, es un hecho que el acento se colocó en el conceptualismo y el neoconceptualismo. No se seleccionaron ejemplos de arte marginal o excéntrico ni se corrieron verdaderos riesgos, ya que la tendencia apunta a documentar



piezas, artistas y periodos considerados emblemáticos y, en la medida de lo posible, obras clasificadas como canónicas. De hecho, la relectura que estará desplegando el MUAC en los próximos años será una historia del arte, su propia visión de la historia ❖

#### NOTAS

<sup>1</sup> Uno de los creadores de ideología más poderosos en los inicios del régimen revolucionario, José Vasconcelos, explicó su determinación de no apoyar la consolidación del sistema de museos ni de privilegiar la difusión del arte: "El cuadro de salón [...] constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite público [...] Por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado". Reproducido en Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, UNAM, 1989, p. 418.

<sup>2</sup> Como salas de exhibición no permanente que sólo presentan exposiciones temporales, aunque cuentan con importantes acervos artísticos, destaca Fomento Cultural Banamex, institución pionera generada por el Banco Nacional de México a mediados del siglo pasado y que destinó el Palacio de Iturbide como su sede. Otros bancos han formado colecciones como Fomento Cultural Bancomer, pero sin llegar a crear un lugar permanente de exhibición, lo que sí concretó el Banco de México con el Museo Interactivo de Economía, fundado en 2006.

<sup>3</sup> En cuanto a fundaciones privadas de origen corporativo, no es casual que hayan nacido en el norte del país los primeros museos empresariales, dada la mayor influencia de la cultura norteamericana en esa región: los precursores fueron el Museo Pape de Monclova, Coahuila, y el Museo de Monterrey, Nuevo León, ambos en 1977; después surgió, en la misma ciudad de Monterrey, el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO, 1991); otros son el Popalote Museo del Niño (1993) y el Museo Soumaya (1995), los dos con sede en la ciudad de México.

<sup>4</sup> El Estado no sólo se comprometió con la creación de recintos de propiedad privada que tenían como base una colección y un capital individual, como es el caso del Museo Franz Mayer, al que dio en comodato un edificio virreinal y pagó además su restauración y reconversión como museo, sino que también sufragó el nacimiento de espacios que contaban con importantes financiamientos corporativos, como ocurrió con la donación que hizo del terreno para la creación del Popalote Museo del Niño.

<sup>5</sup> El Patronato Universitario ha contribuido con el 50 por ciento de los costos y la otra mitad ha sido proporcionada por la UNAM a través del presupuesto anual que ha destinado al proyecto.

<sup>6</sup> Cuauhtémoc Medina escribió sobre la exposición *Inventario*—montada en 2008 en el MACC— que reflexiona sobre tales residuos. Destaca el humor crítico de apilar en una sala, en un arreglo que remeda un baratillo, 68 cuadros, fotografías y fragmentos de instalaciones que sin justificación plena permanecen en las bodegas del museo como rezagos, saldos y liquidaciones. 'En Rezagos y liquidaciones',

columna "El ojo breve", 6 de febrero de 2008, diario *Reforma*.

<sup>7</sup> Varias fueron las comisiones que se formaron de manera expresa. En el Comité Académico se discutió el proyecto institucional y el programa de exposiciones. Los miembros del Comité de Adquisiciones de Piezas Artísticas para el MUAC aprobaban o denegaban las propuestas específicas para la compra de obra; por reglamento, sus integrantes son la dirección de la DIGAV, un representante de la CDC, el coordinador curatorial del MUAC, el director de la Facultad de Arquitectura, un artista formado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, tres curadores independientes y un representante del Instituto de Investigaciones Estéticas.

<sup>8</sup> De hecho, uno de los módulos que conforman la colección lo constituye obra relacionada con la construcción y decoración plástica de la propia Ciudad Universitaria.

<sup>9</sup> De entre las diferentes series del MUCA se contabilizaron más de 18 mil objetos, que incluyen desde piezas mesoamericanas, artes aplicadas nacionales e internacionales, artes populares, vestigios de las olimpiadas de 1968, hasta colecciones privadas, como la que perteneció al joyero y diseñador William Spratling (m. 1967).

<sup>10</sup> El Departamento de Estudio y Documentación del Acervo del MUAC tiene trabajo para varios años, ya que deberá elaborar el expediente de cada pieza que constituye el patrimonio universitario.

<sup>11</sup> Agradezco a Patricia Sloane la entrevista que me concedió y en la cual me hizo notar la trascendencia que para el éxito del proyecto revistió la vocación y el perfil de Debrouse.

<sup>12</sup> De lo acumulado a lo largo de la historia del MUCA, se seleccionaron alrededor de mil setecientas piezas a las que se adicionaron alrededor de otras trescientas provenientes de adquisiciones recientes.

<sup>13</sup> De entre los donatarios que a la fecha han depositado sus archivos se encuentran la Galería Sloane-Racotta y la OMR, además del curador y crítico de arte Edgardo Ganado Kim y del creador Felipe Ehrenberg.

<sup>14</sup> Para proveer de visibilidad a todo el patrimonio universitario, compuesto también de bienes culturales y no sólo de obras de arte, se está diseñando un museo virtual bajo la coordinación de la maestra Esther de la Herrán.

#### Créditos de imagen en orden de aparición:

1. *Apóstasis* de Rafael Lozano Hemmer, instalación lumínica.
2. *Balones acelerados* de Gabriel Orozco, instalación.
3. En primer plano, *Estalagmitas [Les particules élémentaires]* de Edgar Orlaineta, taparrascas de botellas apiladas. Al fondo, *La Biblioteca de Nezahualcōyōtl* de Diego Pérez, libros, fotos y carreta.
4. *Inflación* de Máximo González, globos, gas helio y rejilla de aluminio.
5. *Corazón de América* (fragmento de la instalación *La transparencia de Dios*) de Juan Francisco Elso, hierba seca y carrizo.
6. *Cascada* de Marta Palau, nylon.

**FOTOGRAFÍAS** Erika Miller

\* Agradezco a Diana Briuolo y Peter Krieger la revisión de este texto.

\*\* Ana Garduño es historiadora del arte: [xihuitl2@yahoo.com.mx](mailto:xihuitl2@yahoo.com.mx)