

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA  
JULIO/DICIEMBRE 2016  
PUBLICACIÓN ARBITRADA • ISSN EN TRÁMITE

NÚMERO 38

DISCURSO  
**visual**

**CE  
NI  
DIAP** Centro Nacional de  
Investigación, Documentación  
e Información de Artes Plásticas

**EL INBA COMO PROCESO:  
70 ANIVERSARIO DE  
SU FUNDACIÓN**

## DIRECTORIO

### SECRETARÍA DE CULTURA

■ **Rafael Tovar y de Teresa**  
SECRETARIO

### INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

■ **María Cristina García Cepeda**  
DIRECTORA GENERAL

■ **Jorge S. Gutiérrez**  
SUBDIRECTOR GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

### CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Carlos Guevara Meza**  
DIRECTOR

■ **Loreto Alonso Atienza**  
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**  
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ricardo Delgado Herbert**  
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**  
COORDINADOR DE DOCUMENTACIÓN

■ **Virginia García Pérez**  
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**  
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Carlos Guevara Meza**  
DIRECTOR

■ **Ana Garduño**  
EDITORA HUÉSPED

■ **Cristina Híjar**  
■ **Alicia Sánchez Mejorada**  
■ **María Teresa Suárez**  
COMITÉ EDITORIAL

■ **Amadís Ross**  
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**  
■ **Margarita González Arredondo**  
■ **Marta Hernández Rocha**  
REDACCIÓN

■ **Yolanda Pérez Sandoval**  
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**  
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**  
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

© Discurso Visual • núm. 38 • julio/diciembre 2016 • tercera época • revista semestral arbitrada.

Publicación electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes • INBA.

Av. Juárez num. 101, Centro, Cuauhtémoc, 06040, Ciudad de México.

Editor responsable: Gerardo Arturo Carranza Alvarado. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-072516544800-203, ISSN EN TRÁMITE, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Carlos Martínez Gordillo, Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán, Ciudad de México, 04220. 41.55.00.00 exts. 1127 • 1121 • 1122.

Fecha de última modificación: 1 de septiembre de 2016.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores, así como la autorización para publicar las imágenes proporcionadas por los mismos.

## CONSEJO EDITORIAL

■ **Concepción Álvarez Casas**  
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

■ **Alejandro Castellanos**  
Cenidiap/INBA

■ **Karen Cordero**  
Universidad Iberoamericana

■ **Eloísa del Alisal Sánchez**  
Museo CajaGRANADA, España

■ **Eduardo Espinosa Campos**  
Cenidiap/INBA

■ **Elia Espinoza**  
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

■ **César G. Palomino**  
Cenidiap/INBA

■ **Carlos-Blas Galindo Mendoza**  
Cenidiap/INBA

■ **Laura González Flores**  
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

■ **Guillermina Guadarrama Peña**  
Cenidiap/INBA

■ **Blanca Gutiérrez Galindo**  
Facultad de Artes y Diseño/UNAM

■ **Sol Henaro**  
Curadora

■ **María Luisa Hernández Ríos**  
Universidad de Granada, España

■ **Alberto Híjar Serrano**  
Cenidiap/INBA

■ **Isabel Jiménez Arco**  
Actividades Culturales/Junta de Andalucía, España

■ **Avelina Lésper**  
Crítica de arte

■ **Andrés de Luna**  
Escritor

■ **César Martínez**  
Artista

■ **Alma Montero Alarcón**  
Museo Nacional de Antropología e Historia/INAH

■ **Luis Gerardo Morales Moreno**  
Universidad Iberoamericana

■ **Julieta Ortiz Gaitán**  
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

■ **Antonio Pantoja Chaves**  
Universidad de Extremadura, España

■ **Luis Rius Caso**  
Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA

■ **Arturo Rodríguez Döring**  
Cenidiap/INBA

■ **Graciela Schmilchuk Braun**  
Cenidiap/INBA

■ **Carlos Vázquez Olvera**  
Instituto Nacional de Antropología e Historia

■ **Mireida Velázquez Torres**  
Instituto de Liderazgo en Museos A. C.

## EDITORIAL

CARLOS GUEVARA MEZA ■ 5

## PRESENTACIÓN

El INBA como proceso: 70 aniversario de su fundación ■ 6

ANA GARDUÑO

## TEXTOS Y CONTEXTOS

El Palacio de Bellas Artes: ■ 8  
de recinto de exposiciones a aparato institucional

AMELIA TARACENA

Museo Nacional de Artes Plásticas: ■ 15  
la revaloración del legado artístico mexicano

NAYELI ROMERO SANTOS

La homologación en las escuelas profesionales del INBA ■ 22  
y el Bloque democrático de maestros de Bellas Artes

ARNULFO AQUINO CASAS

Memoria expositiva: ■ 35  
el caso del Museo del Palacio de Bellas Artes

JENNIFER ROSADO SOLÍS

## EDITORIAL • SETENTA AÑOS

CARLOS GUEVARA MEZA ■  
DIRECTOR DE DISCURSO VISUAL ■  
■

El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) cumple setenta años y la reflexión sobre sus logros, así como sus retos, se impone como necesaria. Precedido por la formación de otras importantes instituciones culturales (museos, escuelas, orquestas, grupos de teatro y danza) que se integraron al Instituto cuando su fundación y le dieron presencia y carácter, el INBA constituyó un hito histórico en lo que respecta a política cultural, por lo menos en el contexto del continente americano, pues ningún otro país tenía en ese momento (algunos se tardaron mucho en tenerlo e incluso aún no lo tienen) un organismo similar.

Con el tiempo el INBA fue creciendo, quizá no con la suficiencia y rapidez que hubiera sido deseable, con la incorporación o la fundación de nuevos museos, escuelas, grupos artísticos y centros de investigación, llenando por muchos años un vacío que ningún otro actor público o privado atendía como prioridad. Aunque esto fue cambiando a partir del crecimiento de las universidades o más recientemente a través de algunas iniciativas de la sociedad civil, el Instituto siguió siendo durante largo tiempo el espacio principal y más reconocido de educación, difusión y validación artística. En muchos sentidos fundamentales, lo es aún.

El hecho de que, a lo largo de su historia, muchos de sus funcionarios (desde el nivel de dirección general hasta direcciones de escuelas) fueran artistas e intelectuales ampliamente reconocidos (directores generales como el fundador Carlos Chávez —músico—, Celestino Gorostiza —dramaturgo—, Miguel Bueno —filósofo—, Sergio Galindo —escritor—; de museos como Fernando Gamboa, Helen Escobedo o Teresa del Conde; directores de escuelas como Blas Galindo y Manuel Enríquez en el Conservatorio o José Chávez Morado en Diseño, por no hablar de renombrados artistas que dirigieron las compañías nacionales de teatro y danza, las orquestas y los grupos artísticos) dio al INBA una especial solidez en lo artístico y en lo académico: en sus museos y escenarios se presentó lo mejor del arte producido en México y en el mundo; por sus aulas, como profesores o alumnos, pasaron muchos de los más importantes artistas de este país.

No estuvo, sin embargo, exento de críticas. Se le acusó alternativa, y a veces simultáneamente, de defender un nacionalismo trasnochado o de proponer una “universalidad” que no era más que simple y llano eurocentrismo; de ser demasiado oficialista o de no serlo bastante; de apoyar sólo a aquellos afines al régimen en turno o incluso a los funcionarios en turno; de no escuchar a quienes lo cuestionaban o de ceder (orientaciones, espacios) demasiado rápido ante sus críticos con tal de evitar supuestos escándalos; de desvirtuar el arte al pretender acercarlo demasiado a un pueblo marcado como “inculto” (con experiencias como las galerías populares o las funciones y escuelas para trabajadores) y de querer ser demasiado

elitista; se le acusó también de burocratismo, ineficiencia y de dispendios, tanto como se señalaron sus crónicas carencias presupuestales. Es posible que un balance detallado de sus exposiciones y funciones diera cuenta de una pluralidad no sólo aceptable, sino incluso meritoria, sobre todo en ciertos momentos históricos de fuertes debates ideológicos (la Guerra Fría, por ejemplo) o de particular autoritarismo político, donde la censura oficial aparecía amenazante en todos los espacios de la vida pública.

La historia del INBA es también, aunque no toda por supuesto, la historia de las artes de este país desde la segunda mitad del siglo XX. Sus aciertos, sus logros, sus avances, tanto como sus fallas, errores e insuficiencias son parte de la historia institucional de México. Sirva este número como pequeña contribución al análisis crítico de lo que han sido las relaciones entre el Estado mexicano posrevolucionario y el mundo del arte y la cultura. ▽

## PRESENTACIÓN • EL INBA COMO PROCESO: 70 ANIVERSARIO DE SU FUNDACIÓN

ANA GARDUÑO ■  
EDITORA HUÉSPED ■

En el marco del aniversario número setenta de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) —mediante decreto presidencial emitido en diciembre de 1946— este número de *Discurso Visual* se propuso historiar procesos artístico-culturales en dos de sus campos: los museos y las escuelas de arte. El punto de partida es la convicción de la centralidad que esta institución ha desempeñado en la producción y exhibición de representaciones artísticas oficiales que inciden sobre el imaginario colectivo.

En consecuencia, la historia de la educación artística en México durante la segunda mitad de la centuria pasada no puede acometerse sin el análisis de las prácticas decretadas desde el INBA. Fue este organismo el que definió las pautas para su instrumentación en nombre del Estado mexicano. Empero, su poder no se limitó a aplicar políticas normativas, también asumió un rol protagónico en el diseño y reestructuración de la educación oficial, de alcances nacionales, en el rubro de las artes plásticas.

Igualmente, a partir de 1946, con el acervo artístico que heredó, inició un proceso de fortalecimiento de un patrimonio al que le confirió la misión de representar la identidad nacional y construir una imagen distintiva del arte mexicano en el contexto global. Esto explica el perfil endogámico de las colecciones del INBA, que durante siete décadas ha privilegiado medidas de apropiación de la producción interna y demostrado un menor interés en documentar la creatividad internacional. La progresiva edificación de una red de museos para garantizar la conservación y visibilización de dicho repertorio plástico es también objeto de reflexión, no sólo en cuanto a sus particulares y reveladores contextos fundacionales, sino a sus cambiantes vocaciones museales, a sus políticas y estrategias.

De esta forma, en este número se enfoca al INBA en sus transformaciones, museísticas y educativas. El cambio como motor e instrumento para perfilar su complejo devenir institucional. Analizar hoy su identidad, visibilidad y poder —educativo y discursivo, en el territorio de las artes visuales— es una tarea ineludible. Si bien la mirada de los textos aquí seleccionados se centra en transcurros del pasado, por supuesto, esto plantea preguntas hacia el futuro, no sólo ante los retos que los museos y las escuelas de arte viven cotidianamente para actualizar programas y narrativas, sino sobre la necesaria revisión de sus vocaciones y sus propuestas.

En el entendido de que es desde el presente que percibimos y comprendemos el pasado, emprendemos una exploración —entre muchas otras posibles— sobre procesos específicos de instituciones adscritas al INBA, organismo medular que posee un indiscutible capital, fáctico y simbólico dentro del sistema artístico oficial de nuestro país. El objetivo es participar en un análisis multidisciplinario que, ojalá, incite a la autorreflexión institucional. ■

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*The Palacio de Bellas Artes:* ■ **El Palacio de Bellas Artes:**  
*From an Exhibitions Palace to an* ■ **de recinto de exposiciones a**  
*Institutional Apparatus* ■ **aparato institucional**

RECIBIDO • 19 DE ABRIL DE 2016 ■ ACEPTADO • 13 DE JULIO DE 2016

AMELIA TARACENA / HISTORIADORA DEL ARTE ■  
 ameliataracena@hotmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

Palacio de Bellas Artes ■  
 Estado ■  
 cultura ■  
 nacionalismo ■  
 identidad ■

## KEYWORDS

Palacio de Bellas Artes ■  
 State ■  
 culture ■  
 nationalism ■  
 identity ■

## RESUMEN

En este artículo se hace una comparación del Palacio de Bellas Artes en el momento de su inauguración, en 1934, con recintos europeos y latinoamericanos semejantes, concebidos para posicionarse como referentes mundiales, no sólo en el ámbito cultural, sino también en el social y político. Se analiza, asimismo, el carácter homogeneizador del esquema de centralización y federalización de la cultura, y de la educación de masas puesto en marcha en México por José Vasconcelos y continuado por Plutarco Elías Calles. Periodo que además conllevó la transformación urbanística de la Ciudad de México, donde el Palacio de Bellas Artes representó el intento de concretización de un largo proceso de consolidación del proyecto político auspiciado por la ideología nacionalista surgida de la Revolución de 1910.

## ABSTRACT

*This article traces out a comparison between the Palacio de Bellas Artes at the moment of its inauguration in 1934, and similar European and Latin American buildings, conceived of as worldwide references, not only on a cultural, but on a social and political level as well. It approaches the homogenizing character of the outline for the centralization and federalization of culture, as well as for mass education, as implemented in Mexico by José Vasconcelos and continued by Plutarco Elías Calles. This was a period marked by the urban transformation of Mexico City, with the Palacio de Bellas Artes representing an attempt to materialize the long process of consolidation of the political project fostered by the nationalist ideology which arose out of the Revolution of 1910.*



El Palacio de Bellas Artes fue concluido en marzo de 1934 durante una coyuntura de alta agitación social en México, causada por múltiples factores como la inestabilidad política y la depresión de 1929, cuando se oponían intereses individuales, políticos, ideológicos y económicos en torno a su construcción y administración. Todo ello en un contexto en el que el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928) y la corriente política que lo sucedió buscaban consolidarlo como “una institución cultural para conmemorar la culminación de un sexenio presidencial”.<sup>1</sup> ¿Por qué necesitaba México un Palacio de Bellas Artes? ¿Qué entidad lo dirigiría y con qué propósito?

La realización de lo que durante el siglo xx y hasta la actualidad es considerado el recinto emblemático de la cultura en México se inspiró en el modelo del “palacio expositivo” surgido a finales del siglo xix en Europa. A partir de la década de 1920, como en otros países latinoamericanos, en México el Estado se transformó en mediador político entre los sujetos y los servicios públicos. De ahí su posicionamiento como empleador de intelectuales y artistas para impulsar el programa cultural, que en este caso dependía de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Tal creación estuvo íntimamente ligada no sólo al proceso de institucionalización estatal, sino también a las reformas internas del Departamento de Bellas Artes por parte de la SEP, así como a la emancipación de sus funciones en materia de educación y de difusión. Un proceso que obedeció a la necesidad de Plutarco Elías Calles (1877-1945), el candidato presidencial que “postulaba en masa el proletariado mexicano”,<sup>2</sup> de legitimarse por medio de una tendencia de consolidación nacional.

## Un espacio expositivo

Con la construcción de un nuevo Teatro Nacional a partir de 1904, el gobierno de Porfirio Díaz (1830-1915) buscó brillar a la altura de la arquitectura de acero en boga en Estados Unidos y Europa, aunque también pretendió lograr una sede para la conmemoración del Centenario de la Independencia de 1810.<sup>3</sup> Fue erigido en un punto estratégico de la ciudad, en el límite entre el Centro Histórico y la entonces

<sup>1</sup> Mary K. Coffey, “¿Un mausoleo nacional? La institucionalización del muralismo mexicano en el Palacio de Bellas Artes, del maximato al alemanismo”, en *Museo del Palacio de Bellas Artes. LXXX años*, Italia, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 114.

<sup>2</sup> Beatriz Urías, “Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, 2005, p. 266.

<sup>3</sup> Ignacio Ulloa del Río, *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 40.

nueva urbe de arquitectura moderna, compuesta por colonias de la alta burguesía y de la naciente clase media. El Teatro Nacional y el Palacio Legislativo —hoy Monumento a la Revolución— hacían parte, por tanto, de los emblemas estatales ideados por el régimen porfiriano.<sup>4</sup>

Importa, por lo tanto, resaltar que, desde su construcción, el Teatro Nacional, ideado por el arquitecto italiano Adamo Boari (1863-1928), estaba investido de una fuerte carga simbólica modernista con vocación de glorificar la nación mexicana. Como característica principal presentaba una arquitectura marcada por las tendencias artísticas de la época; por ejemplo, la presencia de una cúpula, signo de demarcación y prestancia utilizada en Europa en los palacios de exposiciones a lo largo del siglo XIX, como fue el caso del proyecto del Grand Palais de París, igualmente construido con piedra y hierro.<sup>5</sup>

Cabe mencionar que la idea del “palacio” que surgió en Europa en el siglo XIX no fue tomada de la imagen del Palacio Real, sino de una sede que resguarde las producciones de una nación para ser exhibidas a sus ciudadanos con miras a homogeneizarlos en torno a una simbólica comunidad nacional. El concepto se forjó en algunos países europeos —como Francia— a través de nociones que apelaban al “palacio del Pueblo”, un espacio “destinado a la exposición de pinturas, a la exposición de productos de industria, a la Biblioteca Nacional”.<sup>6</sup> Ideas que fueron aplicadas, por ejemplo, en la transformación del Louvre como museo. De esta manera, durante el primer tercio del siglo XIX florecieron en París proyectos como el Palacio de la Industria, que fue pensado como un “edificio cultural popular”, que podía contener en su interior una gran sala de espectáculos, así como dos museos.<sup>7</sup>

La edificación de un Teatro Nacional en México se inscribió, pues, dentro de la tradición de las grandes exposiciones universales decimonónicas, máxima ex-

presión de la celebración de las naciones. A través de ellas se exhibían productos refinados y tecnologías, que servían para venerar la producción de cada potencia mundial.<sup>8</sup> De esa forma, los edificios elaborados para esas exposiciones fueron concebidos como manifestaciones al servicio de la exaltación ideológica y cultural, donde las temáticas de las construcciones eran ideadas de acuerdo con los conceptos de patriotismo y raza, ciencia y razón, democracia y república, progreso e industria, extraídas del modelo liberal positivista europeo.<sup>9</sup> Este fenómeno fue consecuente con el progreso industrial de las potencias económicas mundiales; es decir, una demostración de las creencias en la modernidad y del ideal de la ciudad moderna, la que también era fuente de representación de “un oasis de fantasía y fábula en una época de crisis y violencia inminente”.<sup>10</sup>

Así, antes de su transformación en Palacio de Bellas Artes, el Teatro Nacional cumplía ya una función expositiva al alojar en su interior muestras de todo tipo. Por ejemplo, el 30 de abril 1922 se realizó una exhibición comercial del Tercer Salón del Automóvil.<sup>11</sup> En 1925 se solicitó la sala de espectáculos para la Feria Internacional con el propósito de alojar la Exposición Universal y Comercial de 1927,<sup>12</sup> así como propuestas de contratos para las exposiciones de turismo y regionales. En 1928 se llevaron a cabo en su vestíbulo y hall exposiciones sobre la actividad de la Sociedad Impulsora de Turismo en México, entre otras.<sup>13</sup>

Estas exhibiciones se inscribían en el ámbito expositivo mundial de los años veinte y treinta, y reflejaban las ideas de modernidad de aquellos tiempos, pues el principal motor de las ferias en el marco del capitalismo moderno eran las grandes empresas, el turismo y el consumo, con su respectiva propaganda.<sup>14</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>5</sup> Carlos Niño Murcia, *Arquitextos: escritos sobre arquitectura desde la Universidad Nacional de Colombia de 1976-2005*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006, p. 551.

<sup>6</sup> Mauricio Tenorio, *Artilugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 14.

<sup>7</sup> El ingeniero Gonzalo Garita ya había planteado en 1901 incorporar un espacio expositivo en la edificación del Teatro Nacional. *Ibidem*, p. 224.

<sup>8</sup> Archivo General de la Nación, Comunicaciones y obras públicas, 522/299.

<sup>9</sup> *La Construcción del Palacio de Bellas Artes: breve reseña*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, p. 224.

<sup>10</sup> Mauricio Tenorio, *op. cit.*, p. 25.

<sup>4</sup> “Palacio de Bellas Artes”, *Artes de México*, núm. 191, año XXII, pp. 54 y 55.

<sup>5</sup> Adamo Boari había construido anteriormente el Palacio de Correos, inspirado en la exposición universal de 1900 en París. “La ciudad translúcida, Vitrales celestes, Vidrios sueltos para armar un vitral”, *Artes de México*, núm. 94-95, 1967, p. 61.

<sup>6</sup> Gilles Plum, *Le Grand Palais*, París, Éditions du Patrimoine, 2008, p. 18.

<sup>7</sup> De acuerdo con Plum, este edificio fue primero ignorado y luego ninguneado al no ser considerado por sus contemporáneos como estético. *Ibidem*, p. 23.

## Importación del modelo de “Palacio de Bellas Artes”

Durante las primeras décadas del siglo xx el sello identitario que siguió el cauce del nacionalismo se transformó. Los “museos, las exposiciones científicas, los encuentros deportivos y en especial el surgimiento de nacionalismos radicales y de guerras de destrucción en gran escala, cumplieron las funciones simbólicas que se habían encomendado hasta entonces en las exposiciones [universales]”.<sup>15</sup>

Consideremos, como ejemplo, el caso del Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Concebido por el pionero del Art Nouveau en Bélgica, el arquitecto Victor Horta (1861-1947), y edificado entre 1924 y 1928, no sólo tenía como objetivo crear una institución de educación y difusión artística nacional e internacional,<sup>16</sup> sino que estaba estratégicamente erigido en torno a los otros tres palacios estatales —Palacio Real, Palacio de Justicia y Palacio Legislativo—, los que encarnaban a la joven nación belga fundada en 1830. Su fin era también demostrar el papel cultural preponderante que podía ejercer Bélgica frente a los demás países de Europa occidental como potencia colonialista.<sup>17</sup>

Lo mismo sucedió en París con la Exposición Universal de 1900. La comisión organizadora afirmó la necesidad de la existencia de un Palacio de Bellas Artes, por lo que se ordenó la demolición del Palacio de la Industria y, en su lugar, se erigió el Grand Palais. El edificio constaba de una exposición contemporánea y una exposición centenal de obras de arte para reunir todos los tipos de bellas artes, así como las llamadas artes decorativas. En este sentido, el Grand Palais se sumó al prototipo de los numerosos “Palacios del Pueblo” y de los grandes edificios culturales que florecieron en la primera mitad del siglo xx en Europa.<sup>18</sup>

Para citar un último ejemplo, esta vez en América Latina, se podría nombrar el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile —que existía desde 1880—

y la construcción de su nueva sede en 1904. Con su edificación, se afirmaba la inclinación de la élite chilena por el estilo neoclásico y el Art Nouveau francés en boga, inspirándose principalmente en la fachada y recorrido interno del Petit Palais de París.<sup>19</sup> El nuevo recinto se inauguró el 21 de septiembre de 1910 junto con una exposición internacional, la que reunió más de 1 741 obras de arte extranjeras y 252 nacionales, aparte de las de artes decorativas e industriales. Fue considerada como una de las más importantes fiestas del Centenario de Independencia. Tal evento respondía a una política estatal que apuntaba a la conmemoración de tal centenario por medio de la edificación de un símbolo arquitectónico perdurable, de acuerdo con las lógicas de las exposiciones temporales de las potencias mundiales.

Por su parte, el Palacio de Bellas Artes de México se posicionó como un instrumento cognitivo de las “verdades universales” defendidas por las potencias mundiales en torno a formas, estilos y fachadas; se consolidaba así la integridad y el poder estatal, y su proyección internacional ante cada país en el mundo. La década de 1930 habría de representar una etapa para México entrecruzada por transformaciones y radicalismos en el seno del pensamiento revolucionario y del funcionamiento institucional posrevolucionario. El país se estaba modernizando: se alejaba de las sociedades rurales para pasar a ser una sociedad de masas proletarias. Desde el triunfo de la Revolución, la joven República Mexicana estaba, pues, en la búsqueda de un nuevo cuadro simbólico, característica que, según el antropólogo Clifford Geertz,<sup>20</sup> corresponde a la tensión social y cultural de las sociedades en modernización.

La necesidad de tener un aparato cultural hizo que en la República revolucionaria mexicana se buscara asentar las mismas tácticas identitarias de las grandes potencias europeas. Nació así un Palacio de Bellas Artes que algunos “[desearían] que se llamara siempre Palacio de las Bellas Artes y no simplemente de”, como fue el caso del periodista Juan Sánchez Azcona (1876-

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Valérie Montens, *Le Palais des Beaux Arts : la création d'un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)*, Bruselas, Éditions Universitè de Bruxelles, 2000, p. 4.

<sup>17</sup> Anne Hustache, Steven Jacobs, Frans Boenders, *Victor Horta. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruselas, Crédit Communal, 1996, pp. 39-42.

<sup>18</sup> Gilles Plum, *op. cit.*, p. 31.

<sup>19</sup> Calendario Colección Philips, *Historia del Museo Nacional de Bellas Artes*, <<http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1998/1.htm>>. Consulta: 2015.

<sup>20</sup> Véase John A. Britton, *Educación y radicalismo en México. Los años de Bassols (1931-1934)*, México, Septentas, 1976, p. 21.

1938), para quien resultaba ser “un templo de arte que está llamado a prestar tan relevantes servicios en fomento de la cultura nacional”.<sup>21</sup>

## “Función social”

En 1934, el Palacio de Bellas Artes fue anunciado como una entidad de “alta función social”<sup>22</sup> y como “una institución de cultura nacional, de servicio social y utilidad pública, que fomentará y difundirá el arte de una manera abierta”.<sup>23</sup> Pero, ¿qué se entiende por tales declaraciones? En 1917, la educación fue concebida por José Vasconcelos como una cuestión social, un fenómeno educativo que llegase a las masas. Su propuesta cultural consistió en la puesta en práctica de campañas de alfabetización, de misiones culturales, de publicaciones y la creación de cánones estéticos al servicio del Estado, que se conjugaban con el cruce de pensamientos e ideologías de una sociedad revolucionaria recién construida. Para él, sólo a través de la educación se lograría llegar al canon de cultura social, el cual consistía en la cohesión social y el consenso a favor del Estado.<sup>24</sup>

Durante el Congreso de Escritores y Artistas en 1923, Vasconcelos convocó reiteradamente a discutir el tipo de arte que “[demandaba la] realidad nacional” y que “[exigía] el proyecto de nación”.<sup>25</sup> Es decir, una orientación educativa fundada en un modelo de arte propio, cuyo punto de partida, como explicaba Anita Brenner (1905-1974), resultaba ser “el pueblo”,<sup>26</sup> pues era a través del arte que se lograría la unificación de

la nación.<sup>27</sup> Dicho en otras palabras, la “regeneración cultural” de las capas más humildes de la sociedad —representada por 80 por ciento de analfabetas— se lograría a través de la educación y de lo que él llamaba la “cultura estética”.<sup>28</sup>

El aparato institucional que se encargó de poner en marcha el plan educacional posrevolucionario fue la SEP. Con un largo trayecto dentro del funcionamiento de las políticas culturales en México, desempeñó un papel primordial dentro de las bellas artes.<sup>29</sup> Su consolidación resultó ser, pues, un paso decisivo en la creación en el ámbito nacional de un “Consejo educativo cultural” capaz de dirigir “el pensamiento y el desarrollo espiritual del pueblo”.<sup>30</sup> De modo que, con la entrega del Palacio de Bellas Artes a la SEP en 1933, se anunció la consolidación de dos propósitos: el primero, reunir y compactar todas las llamadas bellas artes en un mismo centro, el cual representaría la imagen misma del consejo que las regía; el segundo, tal centro funcionaría como otro órgano divulgador de la cultura mexicana hacia las masas. Ambos enunciados en torno a la imagen de una “sede de una institución de servicio social destinada a organizar y presentar [las] manifestaciones artísticas —teatrales, musicales y plásticas, incluyendo las populares— no dispersas y aisladas como siempre se había hecho, sino debidamente articuladas en un todo coherente —el arte mexicano— y

<sup>21</sup> “Por fin, va a alzarse el telón...”, *El Universal*, primera sección, p. 3, col. 6, México, 28 de septiembre de 1934. Hemeroteca Nacional.

<sup>22</sup> *Memoria relativa al estado que guarda el ramo de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1934, p. 331.

<sup>23</sup> Declaración, durante la inauguración del Palacio de Bellas Artes el 29 de septiembre de 1934, del presidente Abelardo L. Rodríguez. Guadalupe de la Torre et al., *Historia de los museos de la Secretaría de Educación Pública. Origen y formación de los museos nacionales del INAH y formación de los museos nacionales del INBA*, [s. p. i.], ca. 1980, p. 132.

<sup>24</sup> Patricia Funes, *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 113.

<sup>25</sup> Guillermo Sheridan, *México en 1932. La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 32.

<sup>26</sup> Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, Domés, 1983, p. 271.

<sup>27</sup> Rita Eder, “Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural”, en *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de Historia del Arte), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 75.

<sup>28</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 365 y 366.

<sup>29</sup> Bajo el régimen de Porfirio Díaz, Justo Sierra Méndez (1848-1912), quien era subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, creó en 1905 la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. En 1917 fue suprimida y luego restituida por José Vasconcelos, quien estaba a cargo de la rectoría de la Universidad Nacional. La reorganizó en departamentos y secciones, uno de Bibliotecas y el otro de Bellas Artes, ambas gobernadas por el Departamento Escolar. Durante el mandato de Álvaro Obregón, la SEP cobró mayor peso gracias a que, a través del artículo tercero constitucional, se legitimó la participación estatal en la educación y la cultura. Alicia Azuela, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 47.

<sup>30</sup> Tomado del prólogo de *Lecturas clásicas para niños* (1924) de José Vasconcelos. Édgar Llinás, *Educación, revolución y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, p. 173.

conectadas con las relativas del resto del mundo para promover su adelanto”.<sup>31</sup>

Pero, ¿qué entendemos por “masas”? Con la apertura del Palacio se pretendía la abolición de las restricciones de clase y “las veladas de una aristocracia imposible” que establecía el proyecto original a través de su democratización<sup>32</sup> y promovía el acceso del pueblo a la educación con el fin que alcanzaran una “vida civilizada”.<sup>33</sup> Es decir, el recinto se planteó como receptáculo para la culturalización, capaz de absorberlo todo y de volver a cualquiera que entra allí en un ciudadano perfecto.<sup>34</sup> Tal concepción estaba asociada con la exaltación de valores colectivos y nacionalistas, que para algunos ideólogos del callismo los componían dos figuras claves de la Revolución: el campesino y el obrero, combinados con la clase media.<sup>35</sup>

## Aparato de difusión estatal

Tal consolidación de un programa de revolución socio-cultural estaba acompañado de una planeación urbanística que pondría al Palacio de Bellas Artes “como eje de un simbólico paisaje de poder”<sup>36</sup> pues, junto a su terminación se planeaba la remodelación del inacabado Palacio Legislativo para convertirlo en el Monumento a la Revolución, proyecto puesto en marcha por Calles. Era parte de un ideal urbanístico iniciado por Porfirio Díaz, que afincaba el poder estatal por medio de un patrón que siguiera las necesidades conmemorativas del Estado mexicano.<sup>37</sup> En este caso, el propósito era

moldear el discurso de la Revolución sobre el paisaje urbano en plena expansión de la capital del país.<sup>38</sup>

La entrega del Palacio de Bellas Artes a la SEP permitió que Calles encontrara la manera de legitimar su gobierno a través de la *sociedad política*; es decir, que el sistema ideológico de la Revolución se impusiese por medio de una integración ciudadana iniciada desde la infancia en la escuela, y por medio de la intervención de la Iglesia, el ejército, las organizaciones políticas, la justicia y la cultura.<sup>39</sup> Tal tendencia institucionalista fue manifestada en su mensaje presidencial del 1 de septiembre de 1928 al abrir las sesiones ordinarias del Congreso de la Unión, a poco menos de dos meses del asesinato del presidente reelecto Álvaro Obregón (1880-1928), en el sentido de que el gobierno no debía ejecutar actos ociosos, sino articular todos los de una misma especie en organismos e instituciones permanentes.

Si el nacionalismo de la Independencia se apropió del mundo prehispánico por medio de una “tradición mexicana”, en ningún caso negaba la aspiración fundamental del Estado nacional, que giraba ya en torno al concepto de modernidad. Los grandes orgullos oficiales no podían, pueden ni podrán residir en el mundo llamado “tradicional”, sino necesariamente dándole a lo moderno un lugar principal.<sup>40</sup> Es decir, en 1934 el proyecto de difusión que representaba el Palacio de Bellas Artes ya cumplía su papel en la consolidación de la utopía nacionalista mexicana posrevolucionaria. Sin embargo, por razones propias a las necesidades políticas del posterior régimen cardenista, éste pronto fue replanteado, tema que se sale del propósito de este artículo.

## Conclusión

El inmueble destinado a las bellas artes fungió a lo largo del primer tercio del siglo xx como un espacio destinado a la exhibición de tecnologías, industrias y artes de las grandes potencias económicas. También se inauguró

<sup>31</sup> Alberto J. Pani, *Tres monografías*, México, CVLURA, 1951, p. 235.

<sup>32</sup> José Gorostiza, Marte R. Gómez, Alberto J. Pani y Federico Mariscal, *El Palacio de Bellas Artes. Informe redactado por José Gorostiza*, México, Editorial Cultural, 1934 (reed. 2007), p. 9.

<sup>33</sup> Plutarco Elías Calles, *Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 14.

<sup>34</sup> Los intelectuales de la Universidad Popular Mexicana, preocupados por la educación del pueblo, desarrollaron la idea del “ciudadano nuevo” o “nuevo mexicano” que establecía que el ciudadano tenía que ser pulcro, sano y culto. Véase Morelos Torres, *Cultura y Revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019.

<sup>35</sup> Beatriz Urías, *op. cit.*, p. 270. Véase también: “Visitó el pueblo el Palacio de Bellas Artes”, *Excelsior*, segunda sección, p. 1, cols. 1 y 2, México, 1 de octubre de 1934. Hemeroteca Nacional.

<sup>36</sup> Mary K. Coffey, *op. cit.*, p. 119.

<sup>37</sup> Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 232 y 233.

<sup>38</sup> Mary K. Coffey, *op. cit.*, p. 119.

<sup>39</sup> Víctor Díaz, *Querrela de la cultura “revolucionaria” (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 31.

<sup>40</sup> Norbert Lechner, René Millán y Francisco Valdés, *Reforma del Estado y coordinación social*, México, Plaza y Valdés, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 183.

como un recinto para el progreso del arte mexicano a escala mundial. De este modo, el edificio, cuyo nombre hacía correspondencia con los palacios de arte europeos de finales del siglo XIX y principios del XX, fue destinado a reunir bajo un mismo techo todas las artes de ese periodo (pintura, escultura, grabado, música, danza y teatro) con un propósito de reivindicación nacional y en beneficio de la emergente sociedad de masas. Tal materialización cultural, además de asentar el poder de Calles como *Jefe Máximo* —permitiendo así que la figura del “caudillo” fuese reemplazada por la autoridad del Presidente—, afianzó el principio de institucionalización de la entidad.<sup>41</sup>

Al examinar la complejidad con la que se consagró el Palacio de Bellas Artes como sede cultural oficial en 1934 surge la cuestión para el investigador de saber si la institución cumplía o no realmente su función social, la de educar al pueblo. El discurso inaugural de Antonio Castro Leal (1896-1981) aseguraba que “el arte [era] un medio educativo de enorme importancia”, pues era “tal vez la forma más alta y eficaz de educar, porque [llegaba] al espíritu por los caminos que sólo el espíritu conoce”.<sup>42</sup> Para este antiguo ateneísta el pensamiento ético-educativo de José Vasconcelos representaba un lineamiento a

seguir,<sup>43</sup> pues marcaba con su visión el mejoramiento y superación espiritual del hombre mexicano.

Bajo Calles, el arte siguió representando la vertiente espiritual que conformaba la cultura —junto con la intelectual y la física—, cuya finalidad era la educación del ciudadano por medio del desarrollo de una parte importante de sus facultades,<sup>44</sup> y que se realizaría con la labor docente, la difusión artística general y la creación e investigación artísticas. Ello se podría explicar, en parte, por la reforma educativa de Vasconcelos que había sentado las bases para “abrir un espacio cultural que definiera a la nación”,<sup>45</sup> y que perduró hasta finales de la década de 1930, cuando “los años de la época vasconceliana sentíanse aún”.<sup>46</sup> Daniel Cosío Villegas (1898-1976), para quien Vasconcelos personificó todas las vicisitudes de la educación en México, declaraba solemnemente en 1941 desde su cargo de director del Departamento de Estudios Económicos del Banco de México: “La obra educativa de la Revolución no concluyó con la salida de Vasconcelos de su Ministerio, sino que el impulso duró quizá diez o doce años más; y durante ellos, extinta ya la tensión evangélica, se amplió, se pulió y se redondeó la obra en muchos y muy importantes aspectos”.<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Víctor Díaz, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

<sup>42</sup> Tomado de “El Palacio de Bellas Artes y su transcendencia cultural”, *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1934. Véase Laura González, “Antonio Castro Leal: 75 años del Palacio de Bellas Artes”, *Discurso Visual*, 2010, núm. 14, segunda época, México, enero-junio de 2010.

<sup>43</sup> Claude Fell, notas, en José Vasconcelos, *Ulises criollo*, Madrid, ALLCA XX, 2000, p. 868.

<sup>44</sup> *Memoria relativa que guarda al estado de la educación pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1933, p. 403.

<sup>45</sup> Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, p. 22.

<sup>46</sup> Luis Cardoza y Aragón, *El Río*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 383.

<sup>47</sup> Óscar Flores, *Historiadores de México. Siglo XX*, México, Trillas, 2003, p. 301.

## SEMBLANZA DE LA AUTORA

**AMELIA TARACENA** • Historia del Arte y Patrimonio de la Université Toulouse II Le Mirail. Desde 2013 ha trabajado en el Museo de la Ciudad de México como coordinadora de exposiciones y responsable de comunicación. En Buró-Buró como coordinadora de Catálogo Contemporáneo y responsable de comunicación. En el Museo Nacional de Arte como jefa de prensa. Actualmente se desempeña como adjunta de publicaciones en este último museo. Asimismo, ha colaborado en el Festival de Arte Internacional de Toulouse (Francia) y en el Museo Salzillo de Murcia (España).

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Museo Nacional de Artes Plásticas:  
the Reappraisal of Mexico's  
Artistic Heritage* ■ **Museo Nacional de Artes  
Plásticas: la revaloración del  
legado artístico mexicano**

RECIBIDO • 11 DE ABRIL DE 2016 ■ ACEPTADO • 13 DE JULIO DE 2016

NAYELI ROMERO SANTOS / HISTORIADORA Y PINTORA ■  
tirateaun\_pozo@hotmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

museo ■  
identidad ■  
patrimonio artístico mexicano ■  
MNAP ■  
UNESCO ■  
ICOM ■

## KEYWORDS

museum ■  
identity ■  
mexican artistic heritage ■  
MNAP ■  
UNESCO ■  
ICOM ■

## RESUMEN

En el presente artículo se analizan las políticas culturales internacionales y nacionales que motivaron la creación del Museo Nacional de Artes Plásticas como argumento ideológico durante el gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés. Esto se dio en el marco del surgimiento de la UNESCO y el ICOM, organismos que fomentaron la función social y educativa del museo y que repercutieron en la revaloración de las artes plásticas mexicanas a lo largo del siglo XX.

## ABSTRACT

*This article analyzes the national and international cultural politics which fostered the creation of the Museo Nacional de Artes Plásticas, focusing, on the one hand, on UNESCO and ICOM, two international organizations promoting the social and educational function of the museum, which played a major role in the reappraisal of Mexican visual arts throughout the 20th century; and, on the other, on President Miguel Alemán's aim to legitimize the visual arts as an ideological argument.*

Con motivo del setenta aniversario del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), resulta pertinente retomar la primera acción museística que tuvo para cumplir con su compromiso de protección y difusión del patrimonio cultural de los mexicanos: la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP). Para ello, es indispensable reflexionar sobre las políticas culturales del periodo de la posguerra, ya que fueron el origen de la actual regencia cultural en el mundo.

El entonces presidente de México, Miguel Alemán Valdés, decretó en 1946 la creación del INBA. Su misión fue el cultivo, fomento, formación e investigación de las artes, conservar y difundir el patrimonio cultural de la nación, crear escuelas especializadas en bellas artes y recintos que expusieran el teatro, la literatura y las expresiones plásticas contemporáneas. Con el INBA comenzó una etapa institucionalizada que creó un vínculo entre la sociedad y el Estado. Durante este periodo los ideales posrevolucionarios fueron orientados para crear una identidad nacional a través de bienes culturales, los prehispánicos y los contemporáneos ligándolos entre sí para crear una legitimación del arte mexicano.

El antecedente de preservar el patrimonio cultural se dio tras la Independencia, cuando el ministro de Relaciones Interiores y Exteriores, Lucas Alamán, propuso a los congresistas la fundación de un museo para evitar “la dispersión y pérdida de la antigüedad cultural mexicana”.<sup>1</sup> Así, en 1825 nació el Museo Nacional de México. Su relevancia consistió en la colección de piezas representativas mexicanas, para lo que se reunieron “testimonios históricos, antropológicos, arqueológicos y etnográficos, en su condición de patrimonio nacional”.<sup>2</sup>

La colección del Museo Nacional se formó por medio de adquisiciones y donaciones, como los códices y documentos de Lorenzo Boturini, dibujos, manuscritos y antigüedades del Seminario de Minería, de las colecciones de Guillermo Duplaix y el dibujante Luciano Castañeda, antigüedades mexicanas y diversos objetos propios de la nación. En 1926, Ignacio Icaza, director del museo, propuso que monumentos mexicanos formaran parte del acervo; para 1932 ya había obtenido

---

<sup>1</sup> Miruna Archim, “Las llaves del Museo Nacional”, en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.), *La idea de lo nuestro. Patrimonio histórico cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, p. 147. A lo largo de la historia de la colección nacional podemos ver la preocupación de personajes que procuraron rescatar objetos invaluable de nuestro pasado histórico, tales como Antonio López de Santa Anna, Maximiliano de Habsburgo, Benito Juárez y Porfirio Díaz, quienes dieron impulso a la creación de espacios para su estudio y exhibición.

<sup>2</sup> Ana Garduño, “Acervos en construcción, museos expandidos”, en Raymundo Silva (coord.), *Cimientos: 65 años de INBA, legados, donaciones y adquisiciones*, México, Museo Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, p. 15.



doscientos monumentos jeroglíficos.<sup>3</sup> Aunque la organización del acervo fue deficiente y el guion curatorial inexistente, la recopilación de estos objetos por parte del Estado fue el núcleo de la colección del MNAP y posteriormente de los museos modernos.

La valoración de las artes plásticas mexicanas comenzó a cambiar a principios del siglo XX debido a una revisión en su estudio, clasificación y difusión, que siempre fue distinto al de las colecciones históricas, y que fue clave para la concepción de nuestra mexicanidad al integrarse al discurso político nacional, en especial el valor atribuido a la pintura mural. Tales valores fueron hegemonizados y llevados a los centros públicos más importantes de la nación, lo que dotó al muralismo de un honor que lo distanció del resto del arte de la segunda mitad del siglo XX.<sup>4</sup> Para lograrlo fue necesario crear un museo que avalara el valor artístico de la producción mexicana desde sus orígenes.

El INBA y el MNAP no fueron ideados durante el periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés, eran proyectos iniciados en 1934 durante el sexenio de Abelardo L. Rodríguez. El país sólo contaba con el Museo Nacional desde 1825; con la Revolución, los intereses cambiaron y la sociedad demandó al gobierno su injerencia en la cultura, por lo que hubo que replantearse los objetivos de la colección nacional.

Los ideales posrevolucionarios generaron nuevos valores nacionales a partir de nuestro pasado histórico, pero ¿cómo transformaron el pasado en patrimonio cultural histórico-artístico? “El pasado es un territorio eminentemente político, sobre el cual el Estado busca consolidar un monopolio sobre los acontecimientos legítimos. Un control homogéneo que sea igual para todos los ciudadanos; para México, el pasado prehispánico es el origen de la nación”,<sup>5</sup> y la valoración tanto del

extranjero como del natural dejó atrás las miradas de desaprobación de nuestra cultura étnicamente mexicana, con lo que se creó la necesidad de resguardar aquellas obras que hubieran contribuido al desarrollo del arte en México.<sup>6</sup>

Al término de la edificación del Palacio de Bellas Artes en 1934, el ingeniero Alberto J. Pani propuso complementar el teatro con un Museo de Artes Plásticas y un instituto de autonomía jurídica que gestionara la cultura del país: el INBA. No siendo posible realizar el proyecto debido a sus limitados recursos, el museo fue cerrado el mismo año de la inauguración y la obra, ya clasificada según escuela y época, fue embodegada durante la presidencia de Lázaro Cárdenas. Fueron necesarias las circunstancias dadas por el fin de la segunda Guerra Mundial para poder llevar a cabo los innovadores planes de Pani.<sup>7</sup> El INBA marcó la participación del gobierno en el resguardo del patrimonio de la nación al proporcionar recintos expositivos.

## Miradas internacionales hacia la cultura y sus repercusiones en México

Debido a la segunda Guerra Mundial, las naciones se vieron en la necesidad de crear distintos organismos que recuperaran el respeto y la tolerancia como valores fundamentales en la educación y así garantizar una mejor relación diplomática entre las naciones en el futuro.

La Organización de las Naciones Unidas (ONU) fue el agente central que buscó implementar políticas de cooperación internacional y garantizar los principios de seguridad colectiva a través de programas sociales y económicos.

Es por ello que en 1945, en Londres, fue fundada la Organización de las Naciones Unidas para la Edu-

<sup>3</sup> Miruna Archim, *op. cit.*, p. 148.

<sup>4</sup> Ana Garduño, “Acervos en construcción, museos expandidos”, *op. cit.*, p. 15. “Es importante señalar que la exposición permanente de las galerías exteriores de los prestigiados trabajos de los muralistas en el Museo Palacio llevó a encumbrar el arte nacional, marginando los conjuntos virreinales, decimonónicos y arte popular. Este movimiento plástico apoyado por el Estado fue lanzado a partir de este momento como riqueza intrínseca de la cultura nacional. Y como producto nacional se hizo muy extenso en todo el país y fuera de este”.

<sup>5</sup> Paula López Caballero, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado” en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.), *op. cit.*, p. 138.

<sup>6</sup> Erika Pani, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, *ibidem*, p. 32. Pelegrín Clavé opinaba que era necesario ahuyentar las pavorosas y confusas sombras terroríficas de los deformes dioses sanguinarios.

<sup>7</sup> Alberto J. Pani, con la colaboración de Ezequiel A. Chávez y José Gorostiza, propusieron una institución autónoma con plena capacidad jurídica con el fin de estimular la producción artística de México, darle valor en los mercados, organizarla y fomentarla actuando como empresa, además de reunir en una colección obras de arte de todas las épocas, en especial las que habían contribuido en el desarrollo del arte en México.

cación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), organismo secundario de la ONU creado con el propósito de preservar el patrimonio cultural y fomentar la educación, el desarrollo de la ciencia y la cultura. En el caso específico de América Latina, se centró en “la creación de organismos administrativos dedicados a la protección y difusión del patrimonio cultural histórico y artístico como fue el caso de Venezuela, Perú, México, Colombia, Bolivia y Panamá”.<sup>8</sup> En la primera conferencia de la UNESCO en 1946 el museo adquirió un papel relevante. Un año después fue fundado el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) con el objetivo de establecer el orden del patrimonio cultural de los museos y que al integrarse a la UNESCO compartió los propósitos de salvaguardar el acervo cultural de la humanidad.

A partir de este momento el arte en todas sus manifestaciones fue considerado por la UNESCO como elemento de importancia para el desarrollo de programas educativos que permitieran el entendimiento de la diversidad cultural entre las naciones; por lo tanto, “redefinió la función de las artes y los museos en la sociedad”,<sup>9</sup> al modificar las políticas culturales de sus integrantes en la década de 1940. Debemos ver tanto en la UNESCO como en el ICOM la necesidad de recuperación de la identidad nacional que se perdió con la destrucción de las ciudades y el saqueo de obras de arte. En México esta situación adquirió un enfoque distinto, pues se trató de crear un proyecto cultural de integración nacional que revalorara las obras plásticas de artistas mexicanos para su autenticación ante los ojos internacionales mediante la educación y la difusión de las mismas.

Al firmar la constitución de la UNESCO, México adquirió el compromiso de generar planes, leyes, requerimientos y reglamentos de la vida educativa y científica en el país, por lo que el presidente Miguel Alemán Valdés informó la creación del INBA a la organización en 1947.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Alma Yuridia Rangel Güemes, *Creación del Museo Nacional de Artes Plásticas, un intento de vincular la política cultural de la evolución institucionalizada con la política de la UNESCO*, tesis, Ciudad de México, 2006, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 74. Incluso tres días antes de ser aprobada la propuesta en la cámara el 23 de diciembre de 1946, la propuesta de ley fue enviada como informe de actividades a la UNESCO.

Pero esto no se dio únicamente por la iniciativa internacional. Al ser el primer candidato civil a la presidencia por el Partido de la Revolución Mexicana, implementó una hábil campaña a través del Comité Nacional Alemanista que puso en práctica conferencias y mesas redondas para sondear los requerimientos de la población. Se hizo evidente la necesidad de crear espacios expositivos, pues hasta el momento sólo existían, como tales, San Carlos, el Palacio de Bellas Artes y los vestíbulos del Templo de San Agustín, San Pedro y San Pablo.<sup>11</sup>

Aprovechando la necesidad del pueblo y las exigencias vanguardistas internacionales, el gobierno alemán publicó una iniciativa que antes no había podido llevarse a cabo, y que permitió “Consolidar la experiencia histórica que el país venía acumulando desde la pos-revolución”.<sup>12</sup> La política internacional mexicana en ese momento era tener en Estados Unidos un aliado, y a la vez ser intermediario entre el vecino del norte y la llamada “hermandad latinoamericana”. Para lograr un liderazgo político-diplomático el gobierno se apropió del arte de factura local como argumento ideológico.<sup>13</sup> Por esto el gobierno de Miguel Alemán Valdés promovió la función de las artes en la educación y la colaboración entre artistas y educadores.

La soberanía gubernamental estaba a la búsqueda de un lenguaje artístico-histórico propio que pudiera ser exhibido, y se apoyó en el INBA como “el organismo con la capacidad de imponer un monopolio legítimo sobre el pasado, lo mismo que un control sobre la difusión del arte a toda la sociedad, a través del diseño de políticas culturales que fabrican el imaginario artístico colectivo”.<sup>14</sup>

Carlos Chávez, primer director del INBA, retomó la idea original de Pani para la elaboración del Plan Bellas Artes, que comprendía el origen del INBA y, por ende, del Museo Nacional de Artes Plásticas. El carácter de Nacional lo adquirió por el propósito del gobierno de demostrar que sus acciones trascendían lo político. El Consejo Técnico del INBA, presidido por el secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, e integrado

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>13</sup> Ana Garduño, “Acervos en construcción, museos expandidos”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 12.



Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas, 18 de septiembre de 1947: Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública; Miguel Alemán Valdés, presidente de la República; Carlos Chávez, director del INBA, y Alfonso Caso. Foto: Archivo Histórico SEP.

por personalidades del arte y la cultura de México, propuso al Presidente la idea de crear el Museo Nacional de Artes Plásticas para que el acervo pictórico ya no estuviera embodegado.

## La galería artística de la nación

El Museo Nacional de Artes Plásticas dentro del Palacio de Bellas Artes fue creado con la idea de formar un recinto expositivo que albergara la colección del Museo Nacional de 1825, la Academia de San Carlos y las nuevas adquisiciones: “constaba de varias lozas prehispánicas, cuadros novohispanos y los recientes murales de Siqueiros, Rivera y Orozco en las galerías exteriores”.<sup>15</sup> “La fundación del MNAP implicó la remo-

delación del Palacio de Bellas Artes, una actualización del guion curatorial y la incorporación de herramientas vanguardistas en la museografía”.<sup>16</sup>

El acto inaugural del 18 de septiembre de 1947 fue presidido por el presidente Miguel Alemán Valdés; Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública; Agustín García López, secretario de Comunicaciones; Manuel Ramírez Vázquez, secretario de Trabajo; Manuel Tello, secretario de Relaciones Exteriores; Carlos Chávez, director del INBA; Julio Castellanos, jefe del Departamento de Artes Plásticas; Fernando Gamboa, sucesor de este último; Julio Prieto; Diego Rivera; David Alfaro Siqueiros; José Clemente Orozco; Roberto Montenegro; José Chávez Morado, y distinguidas personalidades de la cultura:

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>16</sup> *Idem.*

La remodelación de la gran sala quedó a cargo del Lic. Antonio Castro Leal, así como los cuatro salones del piso superior. El arquitecto Enrique Yáñez se encargó de las salas de exhibición y del estudio, planeación, contenido y funcionalidad del espacio. Los salones permanentes están dedicados a José María Velasco, Guadalupe Posada y sus precursores. En las salas de exhibición se exponen obras de artistas mexicanos contemporáneos y la Colección Velasco, donada por los banqueros a cargo del Lic. Carlos Novoa, director general del Banco de México.<sup>17</sup>

El MNAP contaba con once espacios expositivos:

1. Galería Bellas Artes, pintura colonial mexicana.
2. Galería Escultura, precortesana.
3. Galería Artes Plásticas, pintura popular.
4. Galería baja lado oriente, Salón de Arte Popular.
5. Foyer, tres obras maestras de arte mexicano.
6. Sala Nacional, exposición 45 autorretratos de artistas mexicanos.
7. Corredores del tercer piso, obras de maestros: Si queiros, Orozco y Rivera.
8. Salón poniente tercer piso, Colección Velasco.
9. Salón oriente tercer piso, Colección Posada.
10. Salón de pintura mexicana del siglo XIX dedicado a Clavé y Landesio.
11. Gran Galería exterior del quinto piso, pintura moderna contemporánea.<sup>18</sup>

La museografía fue compartida entre Fernando Gamboa y Julio Castellanos, asistidos por Julio Prieto, artistas-museógrafos que innovaron e hicieron una gran labor para difundir el arte mexicano, tanto en el país como fuera de él. De ellos, el director del Departamento de Artes Plásticas, Fernando Gamboa, es la figura más importante museográficamente, ya que consagró su vida a salvaguardar el patrimonio de la nación. Su interés por dar a conocer la riqueza de la cultura mexicana se manifiesta en la primera etapa del museo en México.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Fragmento del discurso pronunciado por el director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, maestro Carlos Chávez, durante la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas, 18 de septiembre de 1947.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>19</sup> *Recordando a Fernando Gamboa*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, Museo Nacional de la Estampa, Museo Franz Mayer, Instituto Nacional de Bellas Artes, junio-agosto de 1995, p. 7.

El decreto con el cual se declaró la fundación del MNAP se expidió hasta mayo de 1948, un año después de su inauguración. Es pertinente mencionarlo por las obligaciones que adquirió el Estado con respecto a la conservación del legado artístico del pasado y la recolección de obras actuales. Enfatiza el propósito del museo como conservador de la riqueza pictórica y escultórica de México, comprendiendo todas las épocas y tendencias. De la misma forma fue indudable la preocupación de llevar su contenido a toda la sociedad al organizar exposiciones, publicaciones y visitas planeadas para escolares, trabajadores y público en general; se estableció un día de entrada libre.

Otro punto a tratar en el decreto es el que se refiere a la colección del INBA, que estipula en el artículo cuarto que ésta “será la base para la instalación del Museo Nacional de Artes Plásticas, y que a su vez el Instituto procurará enriquecer las adquisiciones prefiriendo las obras nacionales y de ser posible las obras de grandes maestros extranjeros.”<sup>20</sup> Por lo tanto, el MNAP fue la galería artística de la nación de 1947 a 1964.<sup>21</sup>

Asimismo, se atendió una de las exigencias más remarcadas por el sector artístico: la falta de espacios. El decreto de 1948 declaraba “exhibir las colecciones nacionales de pintura en locales debidamente acondicionados con la finalidad de estimular la creación y el fomento de las artes plásticas.”<sup>22</sup> Sin embargo, esto no fue totalmente posible hasta la década de 1960, que comprende el periodo conocido como el “sexenio de los museos” durante el gobierno de Adolfo López Mateos, en el cual se crearon cuatro recintos para albergar la colección nacional: la Pinacoteca Virreinal, el Museo Nacional de San Carlos, el Museo de Arte Moderno y el Museo de Arte e Historia en Ciudad Juárez.<sup>23</sup>

La inauguración del MNAP fue precipitada, por lo que no todas las salas fueron abiertas. La opinión de Carlos Chávez fue que la apertura apresurada no re-

<sup>20</sup> Decreto que crea el MNAP, dependiente del INBA, *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, México, sábado 22 de mayo de 1948.

<sup>21</sup> Ana Garduño, *Historia del museo y sus colecciones*, conferencia en el Palacio de Bellas Artes, <<https://www.youtube.com/watch?v=cbvvTdBQb4I>>.

<sup>22</sup> Decreto que crea el MNAP, *op. cit.*

<sup>23</sup> La función del MNAP fue congregar la colección plástica nacional de 1947 hasta 1964, cuando el gobierno del presidente Adolfo López Mateos creó cuatro recintos para la colección, desfragmentándola por épocas; este cambio se dio a partir de nuevas necesidades de espacio y un mejor diálogo curatorial de las obras.

solvía al museo “ni de técnica, ni de arquitectura, ni administrativamente”.<sup>24</sup> En gran parte esto fue solucionado hasta noviembre de ese año, cuando los miembros de la UNESCO y el ICOM estaban presentes.

## Segunda Conferencia General de la UNESCO y primera del ICOM

México informó al Consejo Ejecutivo de la UNESCO que deseaba ser la sede de su segunda Conferencia General y la primera del ICOM. Por ello se emprendieron acciones culturales significativas para recibir a los funcionarios, como inauguraciones de espacios culturales y de educación.

El recibimiento de los congresistas en el Palacio de Bellas Artes fue aprovechado por Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública, para incluir en el itinerario una visita al Museo Nacional de Artes Plásticas, ya terminadas todas las salas e impreso el catálogo de exposición. La sede de las conferencias fue la recién inaugurada Escuela Nacional de Maestros y los temas a tratar fueron enfocados a la atención de la educación artística y la implementación del intercambio cultural. Por su parte, la UNESCO organizó exposiciones que abarcaron los temas: museos, educación, reconstrucción de la educación y bibliotecas. La importancia de lo anterior estriba en la orientación educativa que adquirieron los museos, idea que rigió hasta la segunda mitad del siglo XX.

El propósito de dar a los ojos extranjeros la noción de que nuestro patrimonio artístico tiene mucho valor fue cumplido. Los comentarios del director de la UNESCO hacia el espacio expositivo fueron muy favora-

bles. Con el tiempo el entusiasmo se atenuó y la labor museística se convirtió en un discurso gastado por la política educativa hasta el renacer del museo en el sexenio de José López Portillo. Lo reducido del espacio y la escasa plantilla de personal hacían imposible dar cabida a la expresión artística contemporánea local e internacional, por lo que el MNAP se enfocó solamente en realizar retrospectivas de artistas ya consagrados.

## Conclusión

El surgimiento del INBA no sólo dio respuesta a la necesidad de resguardar las colecciones nacionales, sino también dirigió la creación artística en México conforme a los requerimientos internacionales. El proceso de revaloración de las artes plásticas y el nacionalismo que surgió a partir del movimiento revolucionario promovieron nuevas exigencias a la cultura por parte del Estado.

Esta acción fue favorable en el aspecto de financiación y construcción de recintos para albergar las colecciones nacionales, e influyó para que el Estado dirigiera la producción artística en sus escuelas, la difundiera y la adquiriera, pero de cierto modo privaron de autonomía de creación a la sociedad.

La importancia que tiene la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas es ser el antecedente que conserva el acervo escultórico y pictórico de la nación. Es génesis de la colección plástica mexicana, vista no sólo por su trascendencia histórica, como en el caso del Museo Nacional, sino también por su valor estético, siendo la colección misma la herencia para los grandes museos que hay actualmente en México.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Alma Yuridia Rangel Güemes, *op. cit.*, p. 93.

<sup>25</sup> Mi agradecimiento a todas las personas que contribuyeron en la realización de este artículo con sus invaluable aportaciones, especialmente a Alma Yuridia Rangel Güemes por ser su trabajo mi principal fuente de inspiración y la piedra angular de mi investigación.

### SEMBLANZA DE LA AUTORA

**NAYELI ROMERO SANTOS** • Estudió Historia en la Facultad de Estudios Superiores-Acatlán de la UNAM con especialización en Arte y Cultura. Tiene estudios en la Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Ha participado en varias exposiciones colectivas, ilustrado y escrito artículos para publicaciones independientes. De 2013 a 2015 colaboró en el Departamento de Curaduría del Museo Nacional de Arte.

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Homologation at INBA's Professional Schools and the Democratic Block of Bellas Artes' teachers* ■ **La homologación en las escuelas profesionales del INBA y el Bloque democrático de maestros de Bellas Artes**

RECIBIDO • 10 DE JUNIO DE 2016 ■ ACEPTADO • 13 DE JULIO DE 2016

ARNULFO AQUINO CASAS / PROFESOR Y ARTISTA VISUAL ■  
INVESTIGADOR DEL CENIDIAP ■  
arnulfoaquino@gmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

sindicalismo ■  
educación artística ■  
docentes ■  
homologación ■  
INBA ■

## KEYWORDS

Unionism ■  
art education ■  
teachers ■  
homologation ■  
INBA ■

## RESUMEN

El presente artículo es una reseña de la lucha académica sindical más importante de la segunda mitad del siglo XX en beneficio de la educación y la investigación artísticas realizadas en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Una mirada desde sus protagonistas: académicos y alumnos que en la década de 1980 dieron parte de su tiempo para lograr mejores condiciones laborales, salariales, económicas, de instalaciones y equipamiento para sus escuelas y centros de trabajo. Dado que todo logro incluye gestiones con las autoridades en turno y con grupos de poder de sindicatos oficiales, quienes también deben ser mencionados, este ensayo reconoce la responsabilidad asumida por directivos de entonces: Javier Barros Valero y Jaime Labastida Ochoa. El texto tiene como base mi participación en estas luchas sindicales y la ponencia presentada por representantes del Bloque de Delegaciones Democráticas del Instituto Nacional de Bellas Artes en el Segundo Congreso Nacional sobre Historia de la Educación Superior en México, tema sindicalismo, en marzo de 2002.

## ABSTRACT

*This essay recounts the most important struggle of unionized teachers in the second half of the 20th century, on behalf of art education and research carried out at the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), from the point of view of its protagonists: academics and students in the 1980's who gave some of their time to achieve better working and financial conditions, better wages, as well as better installations and equipment for their schools and work centers. Being aware that any achievement of this sort implies a tug of war with both the authorities and power groups within official unions, who must be mentioned here as well, this essay acknowledges the authorities at the time, Javier Barros Valero and Jaime Labastida Ochoa, for not eschewing their responsibilities. This text is based on my personal participation in these struggles and on a paper read by members of the Bloque de Delegaciones Democráticas del Instituto Nacional de Bellas Artes at the Second National Congress on the History of Higher Education in Mexico, (Heading: Unionism), in March, 2002.*

En México, los movimientos de trabajadores de los años setenta del siglo xx gestaron la unidad obrera contra el corporativismo del Estado, lucharon por un sindicalismo independiente que posibilitara mejores condiciones laborales, salarios, prestaciones y trabajo digno; paralelamente, los movimientos universitarios buscaron reformas académicas, consejos paritarios, presupuestos suficientes y autonomía universitaria. A mediados de la década, con la creación de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), se formó el Sindicato Independiente de Trabajadores de la UAM, mismo que se agregó a la Tendencia Democrática junto con el Sindicato de Trabajadores de la UNAM y el Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana. Estas coaliciones gestaron enormes huelgas y grandes movilizaciones que contaron con la solidaridad de otros sectores de trabajadores y populares. Al movimiento magisterial se sumaron los levantamientos de Chiapas, Oaxaca, Guerrero, Morelos, Hidalgo, Estado de México y el surgimiento de la coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) en demanda de autonomía sindical frente al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE); como parte del movimiento se manifestaron los trabajadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia y los del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, quienes aglutinados en el corporativismo del SNTE buscaron solución a sus demandas laborales y académicas.

En este escenario damos pie a nuestro relato acerca de la participación de los profesores de las escuelas profesionales de arte en el proceso de homologación que se efectuó en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en la década de 1980. El asunto particular de los académicos fue demandar el reconocimiento de su labor como profesores de nivel superior en el ámbito de la educación artística que impartían en las escuelas profesionales del INBA, mismas que eran reconocidas laboralmente como educación posprimaria y no profesional. La forma idónea para este reconocimiento fue buscar la homologación de las escuelas profesionales con el modelo universitario. Para comprender esta demanda es necesario hacer memoria respecto a la situación del Instituto y la educación artística.

La ley que creó el INBA en 1946 lo responsabilizó de la “organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de educación preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal”. Para la coordinación, planeación, organización y funcionamiento de esta encomienda se propuso crear un consejo técnico pedagógico como órgano del INBA integrado por representantes de las dependencias técnicas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y del propio Instituto.

Con estos criterios, el INBA incorporó en su gestación a las escuelas superiores de arte, incluidas sus comunidades, que en diferentes contextos y con diversos enfoques estaban construyendo sus propios procesos: en principio quedaron incluidos el Conservatorio Nacional de Música (1886), la Escuela Superior de Música que surgió en 1936 como Escuela Superior Nocturna de Música, la Escuela de Danza Nelly y Gloria Campobello (1931), la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda (1942) y la Escuela de Arte Dramático (1946). Con el INBA como rector de la educación artística, en el contexto de un México moderno, nuevas escuelas se incorporaron al sistema: la Academia de la Danza Mexicana (1947), que posteriormente se dividió para sustentar al Sistema Nacional de la Danza (1978); en 1952 se crearon los talleres de artesanos, que dieron origen en 1958 al Centro Superior de Artes Aplicadas, de donde surgió la Escuela de Diseño y Artesanías (1962); la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey se fundó en 1977; la Escuela de Laudaría en Querétaro (1987) y el Conjunto Cultural Ollin Yoliztli se incorporó al INBA en 1993.

En el nivel medio superior, en 1976 se crearon los centros de educación artística (Cedart), que han variado sus propósitos entre salidas como promotores culturales, propedéuticos en alguna de las áreas artísticas o bachilleratos en el área de humanidades y artes; actualmente existen en Oaxaca, Hermosillo, Monterrey, Guadalajara, Mérida, Morelia y tres en Ciudad de México. También fueron incorporadas al INBA cuatro escuelas de iniciación artística en la capital, además de las secciones de Música Escolar y Enseñanzas Artísticas que agrupaban profesores de nivel básico; éstas quedaron incorporadas al Instituto en la medida en que se conformaba como nacional y responsable de la enseñanza artística en todos los niveles.

El crecimiento y desarrollo del INBA ha pasado por problemas de diferente índole, pero vale decir que en la práctica cultural ha sido rebasado por las circunstancias sociales y los acontecimientos contemporáneos. Como organismo rector de la política cultural, se ha tenido que reconocer que su acción ha sido centralista y constituye sólo una parte de la vida artística nacional. Como agravante para la educación, desde su creación en el INBA se priorizó la promoción y difusión de las artes sobre el propósito académico; el consejo técnico

pedagógico como órgano del Instituto para coordinar, planear y organizar el funcionamiento de la educación artística nunca fue constituido y la profesionalización de las escuelas fue una labor propia de las comunidades de acuerdo con la construcción de los planes y programas de cada centro de trabajo.

Hasta 1980, año en que se creó la Coordinación de Educación Artística, cada centro de trabajo educativo dependía del departamento o subdirección de la especialidad: música, danza, teatro y artes plásticas; algunas escuelas ya ofrecían títulos de licenciatura en varias carreras, sin embargo, el Instituto no había emprendido ninguna acción tendiente a profesionalizar o actualizar a sus profesores. Sólo hasta 1982, cuando se creó la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, de acuerdo con las demandas laborales, se homologó a los docentes al nivel superior universitario; esta homologación se desarrolló gracias a un movimiento sindical constante hasta 1984, año en que se otorgaron nombramientos y expidieron las normas que regulan las condiciones laborales de los docentes de las escuelas superiores del INBA. En el proceso de homologación los centros de investigación en formación también fueron incluidos; sólo quedaron fuera los Cedart, que no formularon ninguna demanda al respecto. No obstante que la homologación se dio por concluida en 1984, la demanda de solución a diversos problemas continuó a lo largo de la década y sigue hasta la actualidad.

El asunto de la homologación partía de reconocer diferencias y problemas de la educación en cada una de las especialidades: música, teatro, danza, artes plásticas y diseño, de acuerdo con los niveles educativos. La reunión de docentes de las diversas especialidades, así como la visita a diferentes espacios, fueron indispensables para ir reconociendo las diferencias y las afinidades de la enseñanza artística; si bien nos unía la demanda académica y laboral que implicaba la homologación, el desconocimiento de las otras partes resultaba evidente. Estas reuniones se dieron a través de los delegados sindicales nombrados en cada centro de trabajo, quienes en el transcurso de los acontecimientos nos agrupamos en un Bloque Democrático de las Escuelas Profesionales de Arte, que fue punta de lanza para la homologación y más allá: ir reconociendo y confrontando problemas diversos de las escuelas y la



educación artística. Estas reuniones de docentes directamente involucrados se iniciaron a principios de los años ochenta y siguieron a lo largo de la década, incluido el primer Coloquio de Educación Artística en 1987.

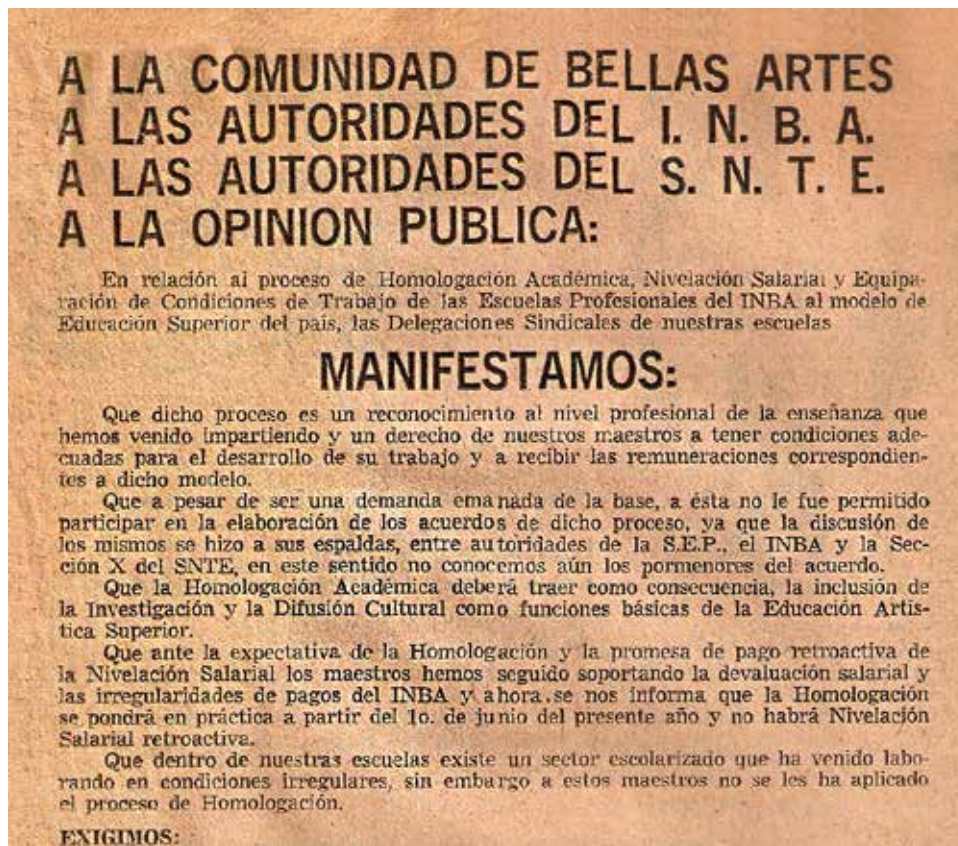
Las discusiones fueron múltiples y los argumentos exhaustivos, cada quien conocía su parte y en las múltiples discusiones nos fuimos conociendo y encontrando soluciones para llegar a acuerdos, mismos que fueron llevados a cada uno de los centros de trabajo, a la mesa de discusión con las autoridades, cuando tuvimos oportunidad y en algunas ocasiones con los líderes sindicales de la Sección X del SNTE, quienes al final fueron los representantes oficiales de la homologación.

## Lucha sindical y democracia representativa

La iniciativa para homologar académicamente las escuelas profesionales del Instituto Nacional de Bellas Artes al “modelo de educación superior de la SEP” no

partió de las autoridades del INBA, sino de un grupo de profesores, quienes a la lucha sindical aunaron el propósito de elevar el nivel académico de las comunidades de las escuelas, que en ese entonces eran Academia de la Danza Mexicana, Conservatorio Nacional de Música, Escuela de Arte Teatral, Escuela de Artesanías, Escuela de Diseño, Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, Escuela Superior de Música, Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y Taller Nacional del Tapiz.

En el verano de 1982, durante una serie de reuniones sindicales del “Sector Bellas Artes” perteneciente a la Sección X del SNTE, surgió la iniciativa por parte de varios delegados de las escuelas profesionales de presentar la demanda de homologación académica, nivelación de salarios y prestaciones, así como equiparación de condiciones de trabajo a los del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Se consideró a este último por ser el principal representante de la educación superior al interior de la SEP. Una vez aprobadas estas demandas por los congresos



Desplegado en *Excelsior*, México, 27 de agosto de 1984. Foto: archivo personal de Arnulfo Aquino.

seccional y nacional del SNTE, en 1983 se dio la primera reunión de negociación con la presencia del director general del INBA y el secretario general de la Sección X; también estuvieron presentes los delegados sindicales de las escuelas profesionales del Instituto. Al final de la reunión las autoridades convinieron con el sindicato en instalar una comisión bipartita para dar marcha al asunto.

A partir de ese momento los sindicalistas “charros” (oficialistas, como se les dice respetuosamente) excluyeron de la comisión a los delegados de las escuelas (excepto uno que era parte de ellos dentro de la Sección X) y durante todo el proceso nunca accedieron a dar la mínima información sobre la marcha de las negociaciones. La poca retroalimentación que se lograba obtener de vez en cuando provenía de las mismas autoridades, no de nuestros “líderes” sindicales.

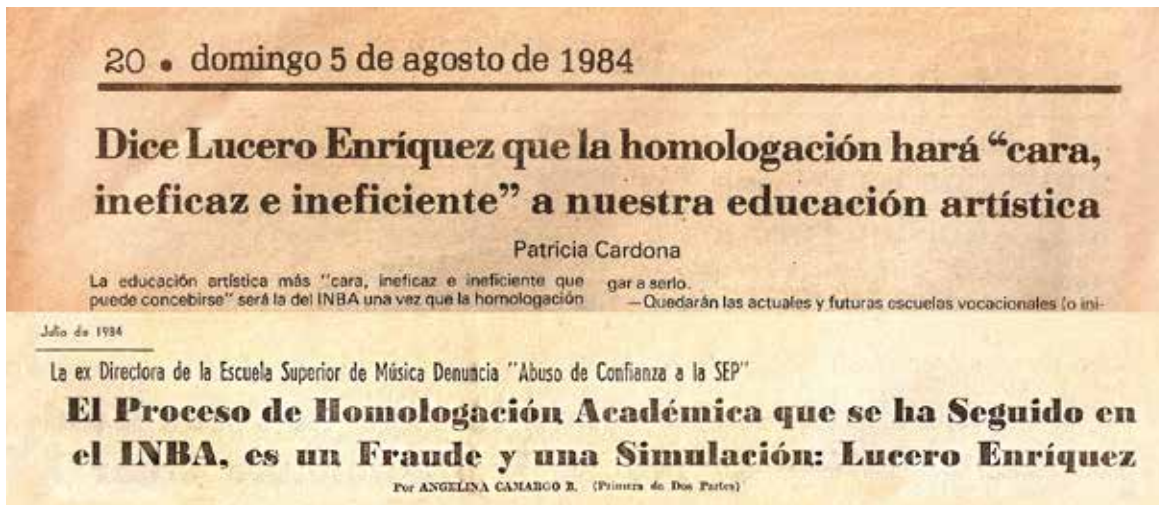
Reiteradamente solicitamos al director general del INBA, Javier Barros Valero, y al subdirector general de Educación e Investigación Artísticas, Jaime Labastida Ochoa, una negociación paralela con los representantes de las escuelas profesionales involucradas en la homologación bajo el argumento, razonable y veraz, de que éstos tenían el conocimiento de la problemática

interior de cada centro de trabajo y la legítima —además de legal— representación de los profesores, pues los miembros sindicales de la comisión bipartita pertenecían a otros niveles educativos no incluidos en dicha homologación. La respuesta de las autoridades fue que ellos no podían de ningún modo intervenir en los asuntos internos del sindicato.

El 3 de junio de 1983 tuvo lugar en el Museo Nacional de San Carlos una asamblea convocada por ocho delegaciones sindicales de las siguientes escuelas profesionales del INBA. Estaba también presente la delegación D-III-22, que agrupaba a los trabajadores administrativos, técnicos y manuales del INBA. Los principales asuntos tratados fueron:

- Presentación de un pliego petitorio a las autoridades del Instituto, el cual fue aprobado por unanimidad, y se decidió ir a entregarlo al Palacio de Bellas Artes al terminar la asamblea.
- Se acordó, asimismo, que si para el 7 de junio no había respuesta satisfactoria, se haría un paro activo de 24 horas el día 9 con acciones artísticas frente al Palacio. El paro tenía como objeto,





además, el apoyo a la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) y sus demandas. Si después del 9 no existía aún respuesta se consideraría la realización de un paro indefinido.

- Se decidió participar en la marcha organizada por la CNTE para el día 9.
- Se informó acerca de las resoluciones tomadas en las asambleas de las escuelas sobre la incorporación a la CNTE; solamente las asambleas de la Escuela de Arte Teatral y del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza decidieron a favor, el resto “si bien está de acuerdo en principio con la incorporación, se consideró necesario seguir un proceso de discusión y análisis con el objeto de tomar una decisión responsable de todos sus maestros” (Acta, junio 3, 1983).
- Todas las delegaciones presentes —incluida la D-III-22— decidieron formar un Bloque de delegaciones democráticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La CNTE representaba en aquel entonces el factor de referencia obligado, aglutinador de las luchas por la democracia sindical de profesores en todo el país. Lo que estaba ocurriendo en el INBA no era un caso aislado sino, por el contrario, la regla de lo que acontecía en el ámbito nacional en el movimiento magisterial; la referencia eran las grandes movilizaciones de los años setenta que los maestros siguieron en los ochenta. No importaba tanto la demanda, cualquiera que fuera, lo

que realmente importaba es que se tomara en cuenta a la gente: estudiantes, maestros, trabajadores, y se negociara con ellos, no a sus espaldas.

## El asunto académico-laboral

La importancia académica de esta lucha era incuestionable. La homologación llevaba implícitos varios beneficios: en principio, reconocimiento de la labor profesional, y paralelamente un necesario aumento salarial vía la evaluación académica, así como la repercusión inmediata y positiva en la calidad del trabajo y, por tanto, la elevación del nivel académico de la institución. Cabe la explicación: el sistema homologado se basa en un formato con profesores de carrera con docentes de tiempo completo y medio tiempo, en un tabulador que los ubica de acuerdo con su nivel académico, experiencia profesional y antigüedad, como profesor titular, asociado o asistente, formato que se complementa con profesores de asignatura en tiempo parcial; para ubicar a los profesores en su nivel académico de acuerdo con la plaza, tienen que cumplir diversos requisitos profesionales mediante un concurso de oposición, visados por comisiones dictaminadoras que avalen sus capacidades y conocimientos.

Según la nueva normatividad se instituyeron por primera vez los exámenes de oposición abiertos, única vía para el ingreso del personal docente de base, así como los órganos académicos responsables de la evaluación: las comisiones dictaminadoras. Aunque sabe-

mos que este filtro dista mucho de la perfección, abre al menos un abanico del cual elegir y permite rechazar a candidatos claramente incompetentes. Asimismo, protege la independencia de los órganos académicos colegiados respecto de la dirección de los planteles. En las condiciones anteriores a la homologación, todos los profesores, los buenos o los malos, los responsables o los no tanto, una vez que lograban ingresar (sin examen de oposición) ganaban el mismo salario por hora frente a grupo, que era escaso porque se pagaba como sueldo de escuela posprimaria, sin reconocer el nivel académico y profesional de los docentes; en consecuencia, la motivación resultaba prácticamente nula y el nivel académico de las escuelas se basaba en la vocación —¿de mártir?— de los maestros. Lo único que quedaba era conseguir del director del plantel más horas hasta acumular el máximo posible, de acuerdo con sus criterios y preferencias, que no siempre eran académicos, lo que además creaba una corte de aduladores alrededor del pequeño poder.

Junto con el aumento directo al salario se abrió el acceso a diversas prestaciones otorgadas en las instituciones incorporadas al Modelo de Educación Superior de la SEP y a los académicos universitarios. Las nuevas condiciones de trabajo —aunque han estado hasta la fecha por debajo de las del IPN— representaron un avance sustantivo sobre las preexistentes, abriendo posibilidades al profesor para actualizarse, así como tiempo para preparar sus clases a través de la descarga de horas frente a grupo, el año sabático, los permisos para concluir tesis, entre otros beneficios aplicados principalmente a los profesores de carrera, no así los de asignatura que se norman por otro tabulador.

Dentro del asunto de la profesionalización destacamos dos aspectos. Primero, que en el documento *Normas que regulan las condiciones específicas de trabajo del personal docente de base de las escuelas profesionales del Instituto Nacional de Bellas Artes*, publicado en noviembre de 1984, quedaron asentadas como funciones de las escuelas y su personal las mismas que tienen las universidades; es decir: docencia, investigación y extensión de la cultura. Ahora bien, la estrechez de miras del gobierno, que siempre ha escatimado al máximo los recursos para la educación artística, establece en dichas normas mínimos y máximos de horas frente a grupo que impiden al profesorado emprender investigación

y cualquier otra actividad que no sea la docencia; con estos criterios quedaron separados los investigadores de la docencia y viceversa, condiciones enormemente distantes de lo legislado para el IPN. El segundo aspecto sobre la profesionalización consistió en la instrumentación de un acuerdo (Acuerdo núm. 125) promovido por la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA), donde la SEP avala un plan especial intensivo para titular a los profesores homologados que no contaran con título profesional. Con este acuerdo, las escuelas de educación superior que ofrecían titulación a su alumnado con profesores no titulados, al tener los profesores los beneficios homologados, automáticamente la titulación se volvió responsabilidad ineludible del INBA con procesos para la titulación, capacitación o actualización de sus docentes. Este acuerdo favoreció a cuatro generaciones.

## Acerca del “Bloque”

Aunque el “Bloque”, como fue denominado por las comunidades, se constituyó para luchar por el acuerdo de homologación, sería faltar a la justicia calificarlo como una organización sindical efímera y oportunista. En aquella coyuntura coincidieron como representantes sindicales un grupo de profesores fuertemente involucrados en el desarrollo académico de sus escuelas, a la vez que convencidos de la necesidad democrática



Asamblea convocada por delegaciones sindicales de las escuelas profesionales del INBA, Museo Nacional de San Carlos, 24 de agosto de 1984. En la mesa, de izquierda a derecha: Valdemar Luna, David Domínguez, José Luis Sagredo, Arnulfo Aquino y José Manuel Polanco. Foto: Rubén Cárdenas, archivo personal de Arnulfo Aquino.

de las comunidades. Estuvo formado por maestros reconocidos en su centro de trabajo y algunos en la vida profesional, lo que posibilitó la continuidad, cohesión e influencia del grupo más allá de la homologación, sin que fueran cooptados por las autoridades o, peor, por algún atractivo puesto al interior del SNTE.

El Bloque apoyó a principios de los años ochenta la huelga del Conservatorio Nacional de Música, cuya comunidad exigía al INBA la aceptación del director elegido democráticamente y la destitución del impuesto por las autoridades. Otra lucha larga y complicada fue la de la Academia de la Danza Mexicana, a la que también ayudó el Bloque; se trataba de la defensa de un proyecto académico y una escuela, misma que el Instituto había pretendido disolver de un plumazo a pesar de su larga y encomiable trayectoria. El Bloque también apoyó la lucha de las escuelas de Diseño y Artesanías por un edificio con instalaciones adecuadas para sus actividades, cuando a mediados de los ochenta los espacios que ocupaban en el edificio de La Ciudadela le fueron expropiados por la SEP para reconstruir la Biblioteca José Vasconcelos.

Al Bloque correspondió la responsabilidad evadida por el INBA de elaborar una política nacional de educación artística con objeto de concretar las amplias atribuciones conferidas en esta materia por su ley de fundación, así como la formación de un verdadero sistema de educación artística capaz de integrar coherentemente los distintos niveles educativos ofrecidos por el Instituto: inicial, medio y superior.

En cuanto a la necesidad y beneficios de realizar investigación en las escuelas profesionales de arte, asunto que siempre fue negado por ya existir centros de investigación para cada área, cabe una observación positiva: con esta decisión se vieron beneficiados dichos centros, ya que fueron consolidados como de investigación, documentación e información en cada una de las especialidades.

Una vez avanzado el proceso de homologación, la democratización de la educación artística dentro del INBA fue el asunto principal del Bloque; sus integrantes consideraron que el consejo técnico pedagógico representaba el medio necesario e idóneo para la buena marcha académica del Instituto y el órgano capaz de poner a funcionar el sistema de educación artística. Asimismo, su carácter colegiado abriría las puertas a la participación de la comunidad académica. En con-



secuencia, repetidamente se solicitó su instalación con la demanda de que dicho órgano incluyera la representación de estudiantes, profesores e investigadores. Los estudiantes, mediante la Coordinadora de Estudiantes de Arte (CEA), también hicieron suya esta demanda, y realizaron movilizaciones al respecto.

Como principio para la consecución de los fines arriba expuestos, el Bloque propuso al INBA la realización de un congreso nacional, para el cual se bosquejaron temas, instancias y formas de participación. Con objeto de impulsar la propuesta fueron enviados comunicados a la SGEIA, a la Dirección General, la Subsecretaría de Cultura y al secretario de Educación Pública, e incluso se emitió un desplegado periodístico dirigido al Presidente de la República, Miguel de la Madrid.<sup>1</sup> No obstante la labor demostrada a lo largo

<sup>1</sup> Desplegado en *Excélsior*, 27 de marzo de 1985.



de la década, jamás fueron considerados interlocutores válidos.

Después de bregar sin obtener respuesta, se decidió realizar por cuenta propia, con recursos modestos, el Primer Coloquio sobre Educación Artística en México, que tuvo lugar del 9 al 30 de mayo de 1988. En este evento se dio la participación de profesores e investigadores del INBA, la UNAM y la UAM, artistas profesionales y estudiantes de arte. Fue organizado por el Bloque de Maestros Democráticos de las Escuelas Profesionales del INBA, la Coordinadora de Estudiantes de Arte (CEA-INBA) y la Escuela Popular de Arte de la UVD-19 (Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre).

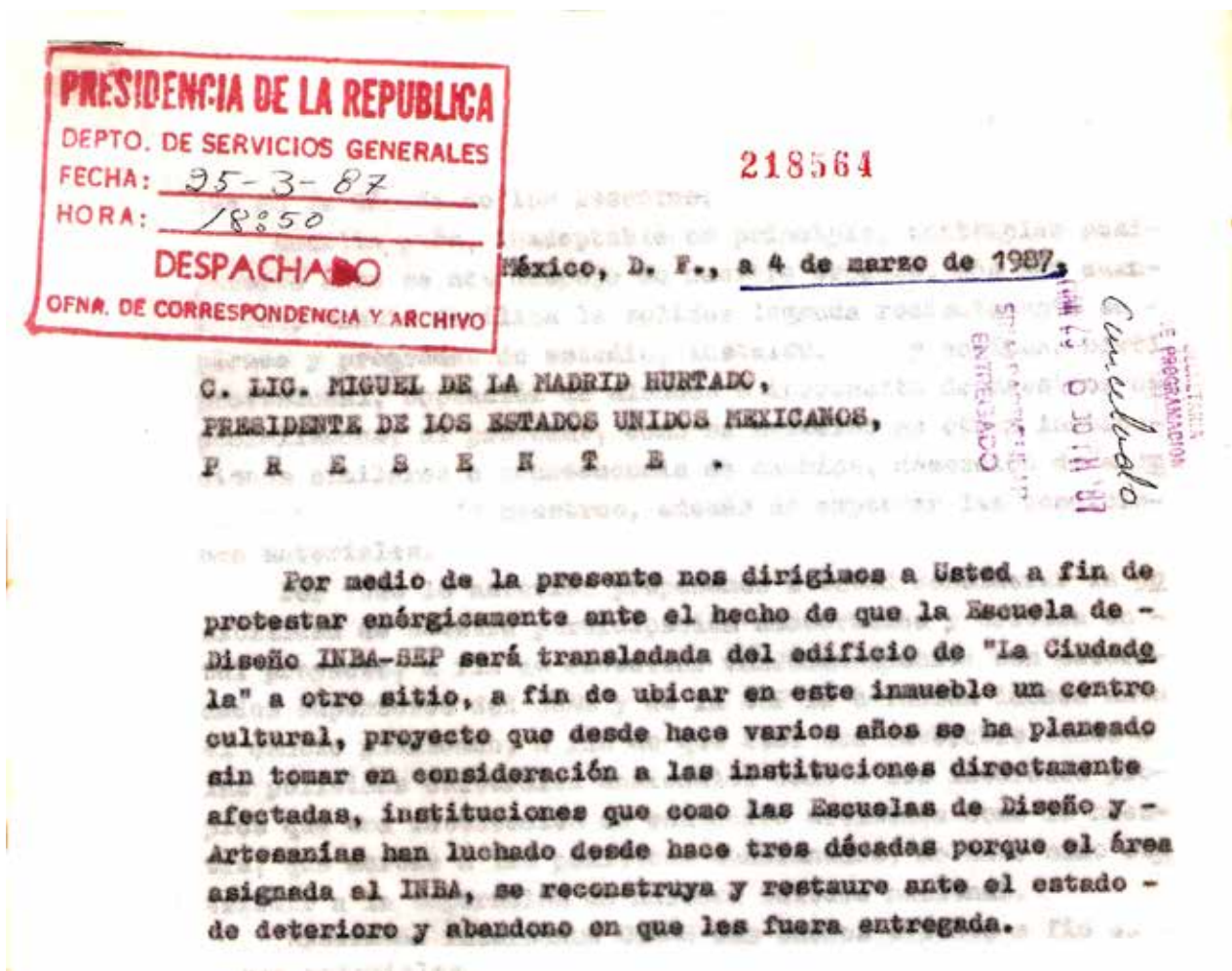
Sin la participación y aval de las autoridades era inviable realizar un congreso con sus correspondientes conclusiones aplicables, además de resultar imposible organizarlo sin contar con recursos; por lo tanto, el coloquio hubo de restringir sus objetivos a intercam-

biar puntos de vista, hacer algunos balances críticos y pergeñar propuestas para un futuro posible. Las mesas fueron siete: general, teatro, diseño, música, danza, artes plásticas y conclusiones. El temario: “Conceptos básicos acerca de la educación artística en México”, “Necesidad y realidad de las escuelas de arte”, “Educación artística en el sistema de la educación general”, “Docencia, investigación y difusión en las escuelas de arte”, “Perfil profesional de los egresados de las escuelas de arte y campo de trabajo”, “Los medios masivos de comunicación y la educación artística”. Acerca de la difusión, la cobertura por parte de la prensa fue significativa e incluso la televisión estuvo presente. Se tenía planeado elaborar una memoria con todas las ponencias, pero la falta de recursos lo impidió; a cambio, se hizo una selección de textos y una síntesis que se publicó en el número 3 de la revista *Zurda* en 1988.

## Los estudiantes y el Bloque

En 1988 y 1989 varias acciones del Bloque fueron apoyadas por la Coordinadora de Estudiantes de Arte del INBA, la CEA. La motivación principal fue la lucha por obtener espacios adecuados para las escuelas de Diseño y Artesanías, así como para la Academia de la Danza Mexicana. Posteriormente coadyuvó con la organización del Primer Coloquio de Educación Artística, en consecuencia, participó en varios mítines, asambleas, marchas y plantones; su presencia brindó música, color, forma y movimiento a las citadas manifestaciones, además de ideas. Cabe afirmar que esta agrupación de estudiantes de arte ha sido la más importante desde la creación del Instituto, conjuntos de alumnos de diversas disciplinas artísticas reunidos como coordinadora en lucha por mejores condiciones para la educación artística y en apoyo a las demandas del Bloque de maestros. Esta agrupación sufrió junto con los profesores la represión más fuerte de que se tenga noticia en el ámbito de las artes por parte de policía capitalina.

El 19 de febrero de 1988, el Bloque, en acuerdo con la CEA, organizaron un plantón artístico frente al Palacio de Bellas Artes. Estudiantes y profesores bailaron, tocaron, pintaron, volantearon y expusieron sus inconformidades y demandas, lo mismo con micrófono que con diversas



Arnulfo Aquino (imagen izquierda) y participantes en el plantón artístico realizado frente al Palacio de Bellas Artes por el Bloque de Delegaciones Democráticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, 19 de febrero de 1988. Fotos: Rubén Cárdenas, archivo personal de Arnulfo Aquino.



Represión policial durante el plantón artístico realizado frente al Palacio de Bellas Artes por el Bloque de Delegaciones Democráticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, 19 de febrero de 1988. Fotos: Rubén Cárdenas, archivo personal de Arnulfo Aquino.

expresiones gráficas. Las más importantes quedaron consignadas en la prensa y podrían resumirse en los siguientes puntos: constitución del consejo técnico pedagógico; cumplimiento total de la homologación con condiciones de trabajo de acuerdo con las del IPN; espacios, equipo y recursos mínimos indispensables para llevar adelante la educación artística profesional; resolución de las instalaciones para la Escuela de Diseño, la Escuela de Artesanías y la Academia de la Danza Mexicana.

Esta es una síntesis de los acontecimientos: ese día en plena manifestación cultural, como a las 12:30 horas arribaron “tres patrullas, cuyos tripulantes indicaron a los voceros de los manifestantes que estaban cometien-

do un ‘delito’, y ante la negativa de éstos a suspender el plantón, poco después arribaron dos carros con granaderos, los que formando cuatro hileras, armados y con perros, avanzaron amenazadoramente, hasta iniciar la agresión”.<sup>2</sup> Algunos alumnos salieron golpeados, el mitin se dispersó y fue un gran susto para todos. La prensa reseñó exhaustivamente este vil ataque. Las autoridades de Bellas Artes se sintieron ofendidas y demandaron explicación a la policía; al parecer los jefes policiacos fueron interrogados, pero todo quedó en una fútil explicación: hubo una confusión, se pensó

<sup>2</sup> *Excélsior*, 20 de febrero de 1988.



que éramos parte de los disturbios que estaban ocurriendo a las mismas horas en el Zócalo capitalino.

La reacción airada de las comunidades no se hizo esperar. El 26 del mismo mes tuvo lugar otro plantón artístico frente al Palacio con consignas contundentes: “¡Exigimos que las autoridades de Bellas Artes expliquen este salvajismo! ¡Demandamos castigo para los culpables! ¡Por la defensa de la libertad de expresión! ¡Solución a los problemas que aquejan a las escuelas del INBA!” En este suceso nos respaldaron varios artistas y organizaciones culturales. Finalmente, algunas demandas se cumplieron en sus tiempos, se encontró un edificio conveniente para las escuelas de Diseño y Artesanías, y se dio solución al problema de la Academia de la Danza Mexicana.

## Epílogo

Al final de la década de 1980 y una vez obtenida la nivelación salarial y varias otras de las peticiones planteadas, la mayoría del profesorado se desmovilizó y el Bloque pasó a ser una organización de profesores con inquietudes que lentamente se fue diluyendo. En esa última etapa su rúbrica fue: Bloque de Maestros Democráticos de las Escuelas Profesionales del INBA.

Los tiempos han cambiado y el capital triunfó sobre el trabajo, la violencia se desbordó, la democracia de partidos es un desastre, la esperanza en los sindicatos democráticos cada vez se ve más lejana —el poder los corrompió—; no obstante, las luchas permanecen multiplicándose y las expresiones democráticas siguen vigentes: manifestaciones, marchas y plantones van y vienen, pero ahora también invaden las redes sociales para informar a través de una comunicación infinita.

Ahora que el Instituto Nacional de Bellas Artes ha sido asimilado a la flamante Secretaría de Cultura, ya no cabe la creación de un consejo técnico pedagógico para elaborar una política cultural que dé sentido a la educación artística. A mi parecer, esta política ya está elaborada y está siendo aplicada verticalmente por las autoridades designadas y los oficialistas del nuevo órgano sindical, que al parecer siguen siendo los mismos, de esta manera, como diría Lampedusa: “Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie”. No obstante esta contundente sentencia, los cambios significativos en el INBA siempre han surgido desde las comunidades, razón por la que éstas son la que tienen la última palabra para formarse un futuro mejor a través de la educación artística, educación que sin homologación hubiera naufragado lamentablemente. ▽

## FUENTES DOCUMENTALES

- HIDALGO WONG, Rebeca, "Primer Coloquio sobre Educación Artística en México", *Zurda*, núm. 3, México, 1989.
- MASEDA, Pilar y Arnulfo Aquino, Susana Beltrán, Alfredo Bravo, David Domínguez, Frida Martínez, Férida Medina, "La homologación de las escuelas profesionales del INBA", II Congreso Nacional sobre la Historia de la Educación Profesional en México, ponencia, 2002.
- Bloque de Delegaciones Democráticas del INBA, *Acta constitutiva del Bloque de Delegaciones Democráticas del Instituto Nacional de Bellas Artes* (documento), viernes 3 de junio de 1983.
- Coordinadora de Estudiantes de Arte del INBA, "Propuesta de la CEA del INBA al CNCA", *Zurda*, núm. 3, México, 1989, pp. 213-215.
- "Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura", *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, 31 de diciembre de 1946.
- *Normas que regulan las condiciones específicas de trabajo del personal docente de base de las escuelas profesionales del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, México, INBA-SEP, 28 de noviembre de 1984.

## SEMBLANZA DEL AUTOR

**ARNULFO AQUINO CASAS** • Maestro en Artes Visuales egresado de la ENAP, UNAM. Profesor en la Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma Metropolitana, Cedart Miguel Cabrera de Oaxaca y Escuela de Diseño del INBA, en donde fundó en 1993 la Unidad de Posgrado y Educación Continua con la maestría en Creatividad para el Diseño. Autor de obras en linóleo, xilografía, serigrafía, offset, fotocopia, heliografía y gráfica digital. Ha realizado diversas curadurías y participado en múltiples muestras colectivas de pintura, diseño y gráfica, tanto en México como en el extranjero. Ha publicado los libros *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*; *Imágenes y símbolos del 68*; *Melecio Galván. La violencia la ternura*; *Imágenes épicas en el México contemporáneo*, e *Imágenes de rebelión y resistencia*. Oaxaca 2006.

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Exhibition Memory:* ■ **Memoria expositiva:**  
*The Case of the Museo del* ■ **el caso del Museo del**  
*Palacio de Bellas Artes* ■ **Palacio de Bellas Artes**

RECIBIDO • 8 DE ABRIL DE 2016 ■ ACEPTADO • 13 DE JULIO DE 2016

JENNIFER ROSADO SOLÍS / HISTORIADORA DEL ARTE Y CURADORA ■  
 jennrossol@gmail.com ■  
 ■

## PALABRAS CLAVE

museo ■  
 arte ■  
 exposición ■  
 memoria ■  
 bellas artes ■

## KEYWORDS

museum ■  
 art ■  
 exhibition ■  
 memory ■  
 fine arts ■

## RESUMEN

El museo de arte como generador de discursos actúa a través de las exposiciones permanentes, pero sobre todo de las muestras temporales. En este trabajo se propone una definición para memoria expositiva y se presenta su conveniencia como práctica cotidiana en las instituciones museísticas. El caso del Museo del Palacio de Bellas Artes destaca por haberse consolidado como la principal plataforma para la exhibición de bienes artísticos en México; esta vocación de más de ochenta años ininterrumpidos ha servido como catalizadora de diferentes posturas en torno a la historia del arte. ¿Qué utilidad puede tener construir, conocer e interpretar la memoria expositiva del Museo del Palacio de Bellas Artes? ¿Qué nos dice sobre las políticas culturales o la manera que nos proyectamos hacia adentro y fuera del país?

## ABSTRACT

*The art museum as a generator of discourses acts through permanent exhibitions, but chiefly through temporary ones. In this article we propose a definition for the term Exhibition Memory, and we discuss its convenience as an everyday practice at museum institutions. The case of the Museo del Palacio de Bellas Artes stands out for having established itself as the major stage for the exhibition of artistic goods in Mexico; its exhibition vocation, expanding for over 80 years without interruption, has served as a catalyst for different approaches to the history of art. What is the use of constructing, knowing and interpreting the exhibition memory of the Museo del Palacio de Bellas Artes? What does it tell us regarding cultural policies or the way we project ourselves inside and outside Mexico?*

El estudio cuidadoso, la evolución del concepto “museo” y el establecimiento de sus funciones básicas: conservar, estudiar y difundir el patrimonio cultural de la humanidad,<sup>1</sup> han demostrado que el principal medio de comunicación de las instituciones museísticas es la exposición, campo de acción idóneo para poner en contacto, de una manera interactiva y eficaz, lo que el museo resguarda con el ambiente social al que pertenece.

Ofrecer al visitante un contacto controlado con el objeto expuesto, su potencial multidisciplinario y su carácter esencialmente epistemológico consolida al quehacer expositivo como el lenguaje paradigmático de los museos, en especial de los dedicados a las disciplinas artísticas. En este sentido, cabe resaltar la clasificación que se ha hecho de manera pragmática para la presentación de exhibiciones en los museos de arte: exposiciones permanentes y exposiciones temporales. Aunque en este trabajo las muestras consideradas permanentes no constituyen nuestro interés, creemos que es adecuado recordar que varios autores han establecido que, debido a la necesidad de que el museo responda a las inquietudes de un público en constante cambio, las exposiciones “permanentes” tienen una vigencia aproximada de diez años,<sup>2</sup> y se comprende que constituyen el discurso general del museo, mientras que las exhibiciones temporales, que son las que nos ocupan, complementan y amplían la discusión.

En *Making Representations, Museums in the Post-Colonial Era*, Moira Simpson reflexiona sobre el papel del museo en el establecimiento de discursos. Su postura es crítica al cuestionar quiénes ostentan el poder de la representación y cómo hacen uso de las instituciones museísticas para jerarquizar discusiones. Esta posición es especialmente acertada para los museos de arte, ya que no sólo asignan importancia a ciertos temas y periodos de la historia del arte, sino que además tienen una injerencia intrínseca en el valor de las piezas que exhiben.

Es pertinente detenernos un poco para destacar el papel del museo como generador de discursos. El historiador del arte finlandés Göran Schildt advertía —desde 1988— acerca de la contemplación estética: “ya no es suficiente que una pintura cuelgue en un museo: lo que importa ahora es cómo cuelga y qué tiene que decir”,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ICOM, <<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>>. Consulta: 23 de marzo, 2016.

<sup>2</sup> Por ejemplo, véase William Stanley Jevons, “The Use and Abuse of Museums (1883)”, en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (eds.), *Museum Origins. Readings in early Museum History and Philosophy*, California, Left Coast Press, 2008; George Brown Goode, “The Relationships and Responsibilities of Museums (1895)”, en *ibidem*; Michael Belcher, *Exhibitions in museums*, Londres, Washington, D. C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991.

<sup>3</sup> Göran Schildt, “Idea of Museum”, en Lars Aagard-Mogensen (ed.), “The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions”, *Problems in Contemporary Philosophy*, vol. 6, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988, p. 93. “It is no longer enough that a picture hangs in a museum: what matters now is how it hangs and what it has to say”.

lo cual implica —tal vez con cierto grado de razón— que una misma pintura es capaz de cambiar su discurso al colocarla acompañada de otras piezas, o bien en una galería determinada, o incluso en un museo diferente.

Por otra parte, más allá de la labor de investigación sobre los objetos que resguarda, a manera de catálogos comentados e inventarios informados, la labor fundamental del museo debe sustentarse en un esfuerzo que permita que el valor de la obra trascienda su discurso particular con una propuesta interpretativa. Este ejercicio hermenéutico, realizado por investigadores y curadores, se pone de manifiesto a través de la exposición, y su significación contextual debe interesarnos porque refleja tanto las tendencias museológicas y museográficas como la evolución del lenguaje museístico y la manera en la que percibimos, activamos y asumimos nuestro patrimonio artístico.

Asimismo, cabe recordar que el objeto se transforma cuando pasa a ser parte de un museo, tal como indicaba el museólogo canadiense Duncan Cameron: “Debe entenderse que la misma naturaleza de un objeto cambia cuando se transforma en un objeto de museo. [...] El momento en que se compra o es aceptado por el museo adquiere una nueva cualidad. Usted y yo juzgaremos de manera diferente. [...] el objeto ha sido puesto en un altar, consagrado”;<sup>4</sup> esto es importante porque la mutación del objeto al entrar al museo es esencialmente discursiva, es decir, requiere ser expuesta, puesta en contacto directo con el ambiente cultural, lo cual para una obra de arte implica su puesta en valor como patrimonio, ser objeto de una proliferación de significados que trascienden su contexto e incluso su estimación como arquetipo de una corriente artística determinada, entre otras posibles aseveraciones.

Lo anterior sirve únicamente como somero ejemplo de la vastedad de aproximaciones que existen con respecto a la manera en que el museo se ha consolidado como espacio de aserción, de valoración, de discusión y —¿por qué no decirlo?— también de exclusión.

<sup>4</sup> Duncan F. Cameron, “The Museum, a Temple or a Forum (1971)”, en Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Oxford, Lanham Altamira Press, 2004, p. 70. “It has to be understood that the very nature of an object changes when it becomes a museum object. [...] The moment that it is purchased or accepted by the museum it takes on a new quality. You and I will judge differently. [...] The object has been enshrined”.

En resumen, sustentamos la opinión de que el lenguaje del museo es la exposición y, en consecuencia, aunque en sus discursos pueden participar otros agentes culturales que no provienen del museo —sobre todo si se trata de instituciones gubernamentales—, el análisis cuidadoso de nuestro estudio de caso indica que, sin ninguna duda, esta valoración de la exhibición es un concepto que conviene tener presente.

Aunque lo expuesto resulta demasiado breve, es importante destacar que la historia fundamental de la evolución cultural, sobre todo en el campo de las artes plásticas, debe basarse en el establecimiento de lo que queremos definir como *memoria expositiva*, es decir, el conocimiento cabal del devenir expositivo de un espacio museal, así como su análisis e interpretación. Una base de datos establecida utilizando esta información, como la realizada por el equipo de investigación integrado por la autora, Ximena Escalera Zamudio, Midori Hayashi Suro y Ariadna Patiño Guadarrama, y que trataremos más adelante, no es más que una herramienta para comprender cabalmente, estudiar y obtener conclusiones de la mayor importancia. Aquí es pertinente mencionar al coloquio titulado Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano, 1930-1947,<sup>5</sup> que tuvo lugar el 17 y 18 de septiembre de 2014 en Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde lo interesante de su programa, a pesar de que únicamente se aproximó a un periodo de diecisiete años, es evidencia de que existe la inquietud de los especialistas por el urgente rescate de lo que hemos decidido llamar *memoria expositiva*. También conviene subrayar el hecho de que, como sucede prácticamente con cualquier otra herramienta de estudio, el esfuerzo realizado para construirla puede resultar del todo obsoleta, tanto si no se actualiza como si no se consulta e interpreta.

Si bien se antoja obvio que los museos cuenten con bases de datos, que se mantengan actualizadas y que puedan consultarse e interpretarse, la realidad es que pocas veces se hace. Asimismo, poner la responsabilidad en los sistemas de archivo del gobierno ha probado ser precario, y más de una vez ha sucedido que una mudanza, un

<sup>5</sup> <[http://www.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/act\\_colo\\_recuperacion\\_programa.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/act_colo_recuperacion_programa.pdf)>. Consulta: 6 de abril, 2016.

cambio de gestión o la renovación del equipo de cómputo han sido pretextos para la pérdida de información. La labor de rescate de la que hablamos, descuidada por tanto tiempo desde el interior de nuestras instituciones, ha recaído en museólogos e historiadores frecuentemente desvinculados de éstas y, debido a que sus investigaciones suelen responder a intereses muy particulares, por lo regular presentan sesgos necesarios en su conformación o abarcan periodos demasiado específicos.

Debe considerarse que la *memoria expositiva* es un medio, no un fin, y si bien su inicio es resultado de una intensa labor de investigación, su verdadera utilidad residirá en rastrear y estudiar las condiciones de funcionamiento de nuestros museos para construir una visión más adecuada de nuestro edificio cultural. La experiencia adquirida no sólo en este estudio, sino en la observación realizada durante muchos años y desde varios puntos de vista de la conducta de nuestros museos en general, posibilita proponer que, si bien la *memoria expositiva* de un museo en particular permite hacer una planeación más adecuada de su actividad en servicio del entorno social, la posibilidad de conjuntar este tipo de estudios obtenidos en las principales fuentes museísticas debe hacer posible la planeación objetiva, general y realista de las exposiciones. Así, no sería necesario reiterarlas sin ningún fundamento, como se ha hecho hasta ahora, tal como se lee en el bloque número cuatro del campo de concentración nazi de Auschwitz: “*Kto nie pamięta historii, skazany jest na jej ponowne przeżycie*”, es decir: “Un país que no conoce su historia, está condenado a repetirla”.

Las exposiciones temporales que se presentan en México, incluso en la máxima plataforma para la exhibición de obra de arte que es el Museo del Palacio de Bellas Artes, suelen ser resultado de un sinnúmero de condiciones, que van desde el gusto personal del director en turno, hasta coyunturas políticas y sociales, efemérides, homenajes, celebraciones y conmemoraciones, entre otros muchos factores que poco o nada tienen que ver con una política cultural definida. Este tipo de actividad realizada de esta manera, o sea, sin tener en cuenta el análisis cuidadoso de la *memoria expositiva* de cada museo, lleva a las instituciones museísticas a no tener elementos suficientes para poder justificar su historia e influencia sobre el necesario desarrollo cultural de la población y, por lo tanto, no tener razones adecuadas para argumentar el aumen-

to presupuestal que requiere una actividad fundamental como ésta en la modificación social, y que se ha convertido en una de las necesidades cruciales en nuestro país.

El Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fue inaugurado con la apertura del Palacio de Bellas Artes bajo el nombre de Museo de Artes Plásticas en 1934; a partir de 1947 fue llamado Museo Nacional de Artes Plásticas bajo la tutela de Fernando Gamboa; posteriormente, en 1964, se transformó en el Museo Nacional de Arte Moderno hasta que las colecciones se trasladaron al nuevo Museo de Arte Moderno de Chapultepec, en 1964; finalmente, y sin ceremonia, en 1965 se le comenzó a llamar Museo del Palacio de Bellas Artes, denominación que continúa hasta ahora.<sup>6</sup>

Si acaso podría sugerirse que la importancia del recinto no ha sido mermada a pesar de tantos cambios, es más adecuado afirmar que estas modificaciones han sido prueba irrefutable de la atención de las autoridades sobre el museo y, por lo tanto, de su constante renovación y activación.

El museo ha presentado muchos problemas de espacio desde su inauguración en 1934. Las obras de adecuación del inconcluso Teatro Nacional propuesto por Porfirio Díaz a cargo del arquitecto Adamo Boari fueron asignadas tras la Revolución al también arquitecto Federico Mariscal con la colaboración del ingeniero Alberto J. Pani. El inmueble debía albergar tres museos y una sala de teatro, y en el Museo de Artes Plásticas debía exhibir de manera permanente una visión panorámica del arte mexicano, pero las dificultades en la distribución y continuidad de recorrido de las salas propiciaron que se convirtiera principalmente en una galería de exposiciones temporales.<sup>7</sup>

El Museo del Palacio de Bellas Artes ha mantenido su vocación expositiva de manera ininterrumpida desde 1934, y su récord asciende a más de 1 200 exposiciones, mismas que actualmente se encuentran enlistadas en una base de datos iniciada en 2012. El proyecto de investigación para la lista de exposiciones fue diseña-

<sup>6</sup> Véase Ana Garduño, “Centralidad museal del Museo del Palacio de Bellas Artes”, en *Museo del Palacio de Bellas Artes. LXXX años*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.

<sup>7</sup> Véase Jennifer Rosado, *En busca de la (auto) representación. Reflexiones sobre los criterios que definen a los museos nacionales de arte en México*, <[http://www.discursovisual.net/dvweb34/TT\\_02Jennifer.html](http://www.discursovisual.net/dvweb34/TT_02Jennifer.html)>. Consulta: 6 de abril, 2016.

do, coordinado y elaborado por el mencionado equipo de investigación y una parte se puede consultar en el libro *El Museo del Palacio de Bellas Artes. LXXX años*.<sup>8</sup>

Con la finalidad de diseñar y dar inicio al proyecto de investigación fue necesario conocer la información documental existente que arrojará datos sobre las exposiciones presentadas en las galerías del Palacio de Bellas Artes. Adicionalmente a un documento impreso, sin respaldo digital, encontrado en las carpetas del museo y que documentaba una lista de exhibiciones de 1934 a 2006, se revisaron las memorias de labores del INBA, los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM, algo de hemerografía y las publicaciones conmemorativas de 25, 50 y 70 años del Palacio de Bellas Artes.<sup>9</sup> Las inconsistencias entre los documentos fueron notorias y determinamos que las fuentes primarias para elaborar la lista de exposiciones del MPBA debían ser los catálogos, folletos e invitaciones.

La lista más completa está publicada en el libro *50 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, con detalles como fechas de exhibición, número de obra, nombres de los artistas exponentes, su nacionalidad y las salas en las que se exhibía, entre otros aspectos. La lista base partió de esta información y se enriqueció con una columna para observaciones y otra donde se registraron los archivos, colecciones y bibliotecas donde se localizó la fuente primaria en la que se cotejaba la referencia.

La localización y consulta de las fuentes primarias constituyó la parte más laboriosa de la investigación; la actualización de la base de datos se realizó de manera paralela con el fin de mantener un ritmo en la constatación de la información, además de que se tomaron fotografías de registro de todos los materiales encontrados en cada fondo. Comenzamos con el estudio de algunos de los acervos del INBA y se consultaron las bibliotecas del Museo del Palacio de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Museo Nacional de San Carlos y Museo de Arte Moderno, así como el fondo de la Coordinación de Publicaciones del INBA. Posteriormente se consultaron los acervos de la Biblioteca Lerdo de Tejada, Biblioteca México en La Ciudadela, la Biblioteca del Colegio de

México, del Instituto Mora, Biblioteca José Vasconcelos, biblioteca de la Capilla Alfonsina, Biblioteca Nacional y Universidad Iberoamericana. El Centro Nacional de las Artes constituyó un paso fundamental, ya que además de consultar los fondos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) en resguardo en la Biblioteca de las Artes, acudimos a la Biblioteca Juan Acha del mismo centro, además de varios fondos documentales, como por ejemplo, las donaciones de Selección y Adquisición y los Fondos Especiales. Las fuentes primarias más antiguas las localizamos en el Fondo Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. La revisión de colecciones particulares también constituyó una parte importante de la investigación, ya que respaldaron aproximadamente 30 por ciento de los datos obtenidos.

A pesar de que la elaboración de la base de datos no tomó más de cuatro meses —tiempo otorgado para concluir el proyecto— y en el entendido de que por su naturaleza no podría ser terminada en ese periodo, se resarcieron inconsistencias que se encontraban documentadas con anterioridad, además de que identifica-

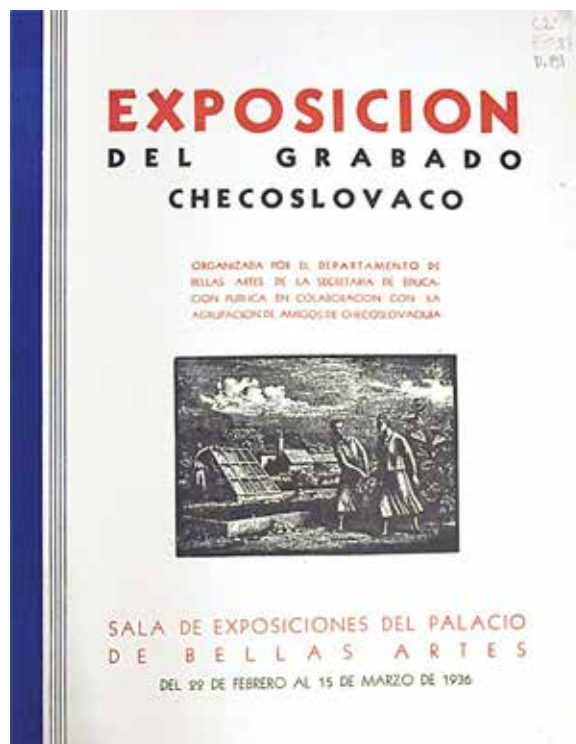


Figura 1. Catálogo de exposición.

<sup>8</sup> Varios autores, *Museo del Palacio de Bellas Artes. LXXX años*, op. cit.

<sup>9</sup> *25 años del Palacio de Bellas Artes*, México, Editorial Madero, 1959. *50 Años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1988. *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, op. cit.



Figura 2. Catálogo de exposición, 4 al 20 de diciembre de 1959.

mos un total de 88 nuevas exposiciones no consideradas en los libros consultados.

Lo cierto es que durante este breve aunque intenso trabajo fuimos testigos de las transformaciones del museo, y vimos la manera en la que cambiaron sus criterios para convocar al público y diseñar documentos, desde los sencillos folletos de los primeros años (figura 1), pasando por las características publicaciones durante el tiempo que albergó al Museo Nacional de Arte Moderno (figura 2), luego los folletos más elaborados (figura 3), hasta los sofisticados catálogos, ricos en imágenes y en aportaciones de especialistas que se editan ahora. Registramos, por ejemplo, la exposición *Pintura, Escultura y Grabado Organizado por el Comité Nacional Femenino Pro-pago de la Deuda Petrolera* del 23 de junio de 1938, cuyo catálogo incluye la siguiente leyenda: "Para cooperar al pago de la deuda contraída por nuestro país al decretarse la expropiación de Petróleo, los artistas mexicanos no tienen más que ofrecer que sus propias obras, fotografías, pinturas, grabados y esculturas que figuran en este catálogo, serán rematadas en el PBA [Palacio de Bellas Artes] el 23 del actual, a las 17 horas".<sup>10</sup> También localizamos evidencia de que los catálogos no son infalibles a pesar de ser una fuente

primaria; por ejemplo, en una exposición presentada en el Salón Verde del 22 de abril al 9 de mayo de 1947, titulada *Trabajos de los alumnos de la Escuela de Pintura y Escultura realizados durante el año de 1946* se enlistan ochenta piezas, pero Justino Fernández, en cuyo fondo encontramos el documento, corrige en manuscrito que la exhibición estaba conformada por 81 obras.

La base de datos, en concordancia con la citada publicación *50 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, también registra los momentos en que el museo o sus galerías cambiaban de nombre, por ejemplo, el Salón Verde comenzó a llamarse Sala Diego Rivera el 14 de diciembre de 1959 con una exposición titulada *Diego Rivera. Obras recientemente adquiridas por la señora Dolores Olmedo de Phillips*; el primer documento en el que aparece el nombre de Museo del Palacio de Bellas Artes fue en la invitación a la exposición de José Francisco Alvarado Abella el 23 de noviembre de 1965.

En algunos casos, la investigación también incluye información que sugiere la vocación museística del Palacio de Bellas Artes y el giro de su programa expositivo, así como la heterogeneidad de las manifestaciones artísticas presentadas e incluso de los personajes involucrados en la gestión de las muestras. Ejemplo de ello es el corto periodo que duraban las exposiciones, algunas una semana, otras un mes, sobre todo entre 1934 y 1970 —hoy apenas

<sup>10</sup> Véase *Lista de exposiciones del Museo del Palacio de Bellas Artes*, núm. 45, año 1938.





Figura 3. Catálogo de la exposición presentada en la Sala Nacional del Museo del Palacio de Bellas Artes, 1 de octubre al 25 de noviembre de 1974.

vale la pena hacer todo el gasto que implica el montaje de una exposición si no dura al menos tres meses—; asimismo, destaca el gran número de exposiciones internacionales que se presentaron durante los Juegos Olímpicos de 1968, y la cantidad de veces que encontramos fortuna crítica de Justino Fernández, Manuel Toussaint, Carlos Pellicer, Manuel Álvarez Bravo, Diego Rivera, Fernando Gamboa y Xavier Villaurrutia, entre otros.

Lo anterior es apenas un esbozo de los hallazgos resultantes de nuestra investigación, y toda vez que notábamos algo que nos pareciera particularmente interesante lo registrábamos en la columna de observaciones. La información es tan vasta y variada que abre las puertas a un sinnúmero de investigaciones que busquen respuestas en nuestra tradición museológica, y aunque por ahora se encuentra parcialmente documentada en un par de publicaciones, de las cuales sin duda la más destacada es el libro conmemorativo de los ochenta años del Museo del Palacio de Bellas Artes, la base de datos se encuentra en su versión digital en las oficinas

del museo. Con el fin de que estuviera accesible al público, sería ideal que la base de datos se incluyera con la valiosa información recogida en el *Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes*,<sup>11</sup> en INBA Digital, y que se actualizara de manera adecuada, tanto con las exposiciones que se presentan ahora como con nuevos proyectos de investigación que sean capaces de llenar los huecos de información que quedaron en la última versión, ya fuera por la imposibilidad de conseguir las fuentes primarias o porque la información resultaba insuficiente.

Finalmente, es importante agregar que nuestra intención al documentar y darle fundamento teórico a un trabajo llevado a cabo durante cuatro meses de 2012 es dar a conocer que la información existe y que las investigaciones deben ser reanudadas, porque hacer *memoria expositiva* de cualquier espacio museístico, por notable que éste sea, no tiene ningún sentido si no se activa, se utiliza y nos ayuda a comprender nuestro papel en el devenir museológico del mundo. ▣

<sup>11</sup> INBA Digital: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/>>. Consulta: 6 de abril, 2016.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAGARD-MOGENSEN, Lars (ed.), "The Idea of the Museum, Philosophical, Artistic and Political Questions", *Problems in Contemporary Philosophy*, vol. 6, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1988.
- ANDERSON, Gail (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham Altamira Press, 2004.
- BELCHER, Michael, *Exhibitions in museums*, Leicester, Londres, Washington, D.C., Leicester Museum Studies-Smithsonian Institution Press, 1991.
- BROWN GOODE, George, "The Relationships and Responsibilities of Museums (1895)", en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (ed.), *Museum Origins. Readings in early Museum History and Philosophy*, California, Left Coast Press, 2008.
- FERNÁNDEZ, Justino, "Informaciones y documentos. Catálogo de exposiciones", *Anales 1940-1946*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- JEVONS, William Stanley, "The Use and Abuse of Museums (1883)", en Hugh H. Genoways y Mary Anne Andrei (ed.), *Museum Origins. Readings in early Museum History and Philosophy*, California, Left Coast Press, 2008.
- *Museo del Palacio de Bellas Artes. LXXX años*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.
- *25 años del Palacio de Bellas Artes*, México, Editorial Madero, 1959.
- *50 Años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

- ROSADO, Jennifer, *En busca de la (auto) representación. Reflexiones sobre los criterios que definen a los museos nacionales de arte en México*, <[http://www.discursovisual.net/dvweb34/TT\\_02Jennifer.html](http://www.discursovisual.net/dvweb34/TT_02Jennifer.html)>. Consulta: 6 de abril, 2016.
- Coloquio Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano, 1930-1947, <[http://www.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/act\\_colo\\_recuperacion\\_programa.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/act_colo_recuperacion_programa.pdf)>. Consulta: 6 de abril, 2016.
- INBA Digital: <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/>>. Consulta: 6 de abril, 2016.

## FUENTES DOCUMENTALES

- Lista de exposiciones del Museo del Palacio de Bellas Artes. Actualizada al 10 de enero de 2013.

## SEMBLANZA DE LA AUTORA

**JENNIFER ROSADO SOLÍS** • Licenciada en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana y maestra en Museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Premio Miguel Covarrubias a la mejor tesis de maestría 2015 con el título *El proyecto MUNAL 2000. Una respuesta trascendente a la demanda nacional de un proyecto museológico-curatorial*. Desde 2001 se ha desempeñado en diversas instituciones museísticas como Museo Nacional de Arte, Museo Nacional de San Carlos, Museo del Palacio de Bellas Artes, Coordinación Nacional de Artes Plásticas del INBA y Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH. Cuenta con trece trabajos publicados, tanto de historia del arte como de museología. Este trabajo se presenta con la colaboración y apoyo de Ximena Escalera Zamudio, Midori Hayashi Suro y Ariadna Patiño Guadarrama.