Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura

# El MUAC:

## problemáticas y retos del museo contemporáneo

Tesis Teórica que para obtener el Título de Arquitecta presenta

María Alejandra Gámez Gaitán

Dr. Alvaro Sánchez González / Dra. Mónica Cejudo Collera / Arq. Mauricio Trápaga Delfín

Agosto del 2011

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**
**Tesis Digitales**
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

Introducción

**1 El Museo en la Cultura y la Arquitectura Contemporánea**.....5

1.1 Del coleccionismo al Museo
1.2 Los Museos en México
1.3 Las teorías Multi-disciplinarias en torno al Museo

**2 El Proyecto del MuAC**.....47

2.1 Factores políticos y sociales
2.2 Proceso creativo multi-disciplinario
2.3 Contexto histórico-urbano del Centro Cultural Universitario
2.4 Descripción del edificio

**3 Análisis crítico del MuAC**.....79

3.1 Dimensión política y económica del edificio
3.2 Ubicación y contexto
3.3 El arquitecto
3.4 Propuesta formal

**4 Conclusión: Cultura Contemporánea**.....118

Bibliografía.....124

# Introducción

El arte contemporáneo tiene la naturaleza de cambiar y cuestionar; no es raro que hace más de un siglo los artistas plantearon otros modelos de museo, modelos que negaron tanto la edificación como la institución. Desde este momento el museo como edificio comenzó un fuerte proceso de transformación. Hoy en día tenemos museos en maletas, museos de crecimiento ilimitado, museos en recorrido, museos experimentales, monumentales, versátiles, intervenciones en el patrimonio y aquéllos que olvidaron el edificio e invadieron la ciudad.

Esta investigación parte de una retrospectiva de las teorías del museo, donde la arquitectura deja de entenderse como el contenedor del arte, y comienza a entenderse como el arte que implica experimentar con las variables materiales y logísticas de los espacios de exposición.

Para ello es importante entender y analizar la definición de "museo" que los artistas, curadores, directores de museos, teóricos del arte y arquitectos han formulado en los últimos años. Se trata de entender desde la arquitectura los nuevos modos de museo que integran las teorías multi-disciplinarias que el arte contemporáneo abarca.

El texto busca hacer un análisis arquitectónico del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) proyectado por el arquitecto Teodoro González de León, con la idea de indagar y comprobar qué tanto la arquitectura del edificio en cuestión ha logrado integrar las ideas y conceptos que el mundo del arte contemporáneo y la misma sociedad han planteado; desde su concepción ha sido motivo de controversia, sin embargo, a casi tres años de concluida la construcción, no existe un proyecto de investigación formal que puede discernir entre lo acertado y lo erróneo de cada uno de los elementos de la obra.

La estructuración del trabajo parte de un criterio de contextualización de la obra dentro de las corrientes, posiciones y metodologías establecidas en el campo del arte contemporáneo y la arquitectura. Continuando, con un análisis arquitectónico que estudie las características espaciales, las cuestiones funcionales, las percepciones, los lenguajes y materiales utilizados, así como, el análisis del edificio en el contexto histórico-urbano en cuanto al Centro Cultural Universitario (CCU), conjugando la experiencia y práctica después de casi tres años de su inauguración. De esta manera, interpretamos a la obra dentro de una realidad compleja y multi-disciplinaria de la que se pueden extraer constantes, tendencias y posiciones, que nos permitirán ofrecer una base empírica para trabajos posteriores.

La importancia de escribir sobre el edificio del MUAC, parte de la idea que toda construcción surge en un contexto social, político y económico. Cada obra de arquitectura posee una misión ideológica. Por tanto analizar al MUAC en su contexto histórico, urbano y arquitectónico, nos permite tener una noción clara de su razón de ser y de la repercusión que éste ejerce en campos tan concretos como son la sociedad, la cultura, la historia, el progreso y el arte.

Se dice que los museos hoy, siguen siendo para apreciar y no comunicar, las tendencias del arte contemporáneo nos hablan de creación de experiencias y emociones, de espacios multi-sensoriales, espacios que se desarrollan de afuera hacia adentro, museos como verdaderos centros de comunicación con vitalidad. Dentro de este contexto, se analiza entonces, si la arquitectura del MUAC cumple con estas tendencias, y si responde correctamente a los problemas sociales, funcionales, estéticos y perceptivos que desde el comienzo del proyecto hasta su culminación reflejaron controversia dentro de la comunidad artística e intelectual de México.

Lo que se pretende con este texto, es revalorar al edificio del museo no como el contenedor que define los contenidos como arte, sino el que determina su identidad por los contenidos, donde se establezca un puente entre el mundo de las ideas y de los conceptos, con el mundo de las formas, de las creaciones artísticas y de los edificios. De tal manera que se logre el completo entendimiento del sentido cultural, artístico y social de la vida que desarrolla hoy el Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

# 1 El Museo en la Cultura y la Arquitectura Contemporánea

El capítulo se divide en tres apartados, el primero,**"Del coleccionismo al museo"**, pretende crear un marco histórico sobre el coleccionismo desde el inicio de la humanidad, hasta el desarrollo de éste dentro de un museo. A través de la historia es que se analizará el origen, desarrollo y actualidad del museo, de tal forma que, tengamos las bases para entender lo que hoy en día representan estos edificios, es decir, la evolución del museo, hasta entenderlo como equipamiento cultural y centro educativo.

**"Los museos en México"**, conforma el segundo apartado, con la idea de crear un contexto histórico en cuanto al desarrollo del coleccionismo y de los museos en nuestro país. Partiendo del coleccionismo en Mesoamérica hasta llegar a la situación actual del museo en México. Se pretende entonces, entender el contexto nacional de museos que antecede al MUAC.

El último apartado,**"Teorías multi-disciplinarias en torno al museo"**, plantea un análisis de las propuestas de la museología, la curaduría, el arte contemporáneo y la arquitectura de museos, para así, tener un panorama completo que nos permita establecer un puente entre el mundo de las ideas y de los conceptos, con el mundo de las creaciones artísticas y de los edificios.

## 1.1 Del coleccionismo al museo

El ser humano, desde sus inicios, ha sentido la necesidad de tener junto a él diversos objetos que poseen un carácter o valor especial. Dicho valor se encuentra fuera de la constitución y significado original de la pieza y es creado a partir de su descontextualización, es decir, son valores añadidos, ya sean, estéticos, sentimentales, mágicos o religiosos.

El coleccionismo es, por tanto, innato al ser humano desde sus orígenes, desde aquel momento en que tuvo sus propias ideas sobre él mismo y el mundo, establece relaciones con los objetos, permitiéndole expresar con ellos, su propia y auténtica existencia[1].

"*Los objetos tiene dos funciones: pueden ser utilizados o poseídos*"[2].

Así, entendemos por colección, aquel conjunto de objetos que poseen una serie de valores dados por el hombre, lo que les proporciona un carácter diferencial, unido a un sentido exclusivo y por tanto, están sujetos a una protección especial con la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres.

El museo tiene su origen en el coleccionismo. Las primeras colecciones, aparecen durante la Prehistoria y están ligadas a valores sobrenaturales. Se constituyen por objetos que eran utilizados en la cotidianidad y fueron descontextualizados llegando a adquirir significados de índole mágica o religiosa. Paralelas a estas colecciones, se crean las pinturas rupestres, las cuales sirvieron para expresar la realidad y la memoria colectiva de estas primeras comunidades.

A lo largo de la historia, faraones, emperadores, monarquías e Iglesias reflejan sus diversas motivaciones de orden político, religioso o de prestigio social a la hora de reunir sus colecciones.

En Egipto, el coleccionismo fue realizado por los faraones y sacerdotes que encargaban obras para ser depositadas en santuarios, tumbas y palacios. La figura sagrada del faraón y su carácter divino, llevó a crear importantes colecciones de pintura y esculturas que venían a inmortalizar la grandeza del monarca, constituyéndose como colecciones de objetos de eternidad.

Con cierta similitud, Mesopotamia fomentó la acumulación de piezas. En Ur de Caldea y en otros lugares se han encontrado colecciones que pertenecieron a los reyes sumerios, babilonios y asirios.

En China tanto la veneración por los ancestros como la inclinación por sus emperadores por el coleccionismo, propició la temprana asamblea de obras maestras. El arte japonés, encontró en los templos depósitos ideales para la colección y conservación de objetos religiosos y profanos. En otros continentes y regiones, muchas sociedades también gustaron de acumular y exhibir lo que ellas consideraban un ejemplo o un tributo.

---

[1],[2] El coleccionismo. Mayo 2007. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/6/Marco

El paso del coleccionismo al museo, se produce en la antigua Grecia, tanto en las colecciones de carácter político como religioso. Las colecciones religiosas se crearon debido a las ofrendas otorgadas a los dioses en los templos, junto a los cuales a partir del siglo IV a. C., fueron construidos los llamados "thesaurus", con el objetivo de guardar las ofrendas de las ciudades y de los príncipes; dichas piezas estaban controladas e inventariadas por los mismos sacerdotes, siendo así los primeros núcleos museológicos o depósitos de obras. Es importante anotar que, el acceso a estas colecciones era restringido, sin embargo ocasionalmente, con motivo de un evento de cierta relevancia, eran mostradas al público[3].

Thesaurus en Delfos

Durante esta época, fue Platón el que se cuestionó la necesidad de explicar lo expuesto, facilitando la contemplación de las obras maestras provenientes de la inspiración de las musas. Según su criterio, los objetos no debían sólo mostrarse; su valor aumentaría si se conocían y comprendían adecuadamente. Por tanto, estas instalaciones junto a los templos, debían estar provistas de un personal atento para recibir a los peregrinos. De esta manera Platón, con una visión realmente contemporánea, se aproximó al papel educativo del museo con la sociedad en nuestros días[4].

Durante varios siglos, Grecia fue el centro más importante de la vida artística. El nombre de "museion" comienza a utilizarse para los santuarios de las Musas y para las escuelas filosóficas o de investigación científica. Aplicado el término por primera vez a una institución, surge en Alejandría un centro cultural integrado por la biblioteca, un observatorio, un anfiteatro, un jardín botánico y un zoológico. Relacionada a ésta se crea también la Biblioteca de Pérgamo con una especie de pequeño museo histórico. Dichos centros funcionan como lugares de investigación y de reflexión de la ciencia y de la filosofía, donde convivían científicos, poetas y artistas. Sin embargo, no tenían el sentido de exhibición de obras de arte. Las colecciones artísticas se encontraban en palacio y eran de uso exclusivamente personal[5].

---

[3] El Coleccionismo. Mayo 2007. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/6/Marco

[4] Alonso Fernández, Luis (1993). *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. Alianza Editorial. Madrid: escala, 280 p.

[5] Historia de los museos. Junio 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

Existía en la Acrópolis la Pinacoteca, otra variante de museo, el modelo más antiguo es en los Propileos (o vestíbulos) los cuales pueden considerarse como las primeras galerías, ya que, reunían pintura, escultura, trofeos, estandartes y bienes que donaban los fieles[6].

Grabado de la Biblioteca de Alejandría

Propileos de Atenas

Es a través de los templos, las pinacotecas y finalmente los "mouseions", que el mundo griego mostró sus colecciones estimadas por sus implicaciones históricas, estéticas y religiosas.

En Roma el coleccionismo fue muy similar al griego, pero mientras que en Grecia coleccionaban sus propias producciones, los romanos preferían las obras de arte griegas a las creaciones romanas ya que, la adquisición de piezas provenientes de Grecia, suponía para los romanos un elemento de prestigio ligado al poder y la riqueza.

Las vías para el coleccionismo romano fueron a través de ventas públicas y botines de guerra los cuales, eran expuestos al regreso de las tropas y llevadas a las casas romanas dando lugar al "coleccionismo privado". Esto nos lleva a la dimensión económica del coleccionismo; apareció el mercado del arte y la producción de copias para aquellos que no podían tener los originales griegos[7].

De modo que en Roma, se produjo un principio de trascendental importancia para la historia del coleccionismo y los museos: dar utilidad pública a las obras de arte. Así fue como se considera la primer declaración explícita del valor de una colección como patrimonio cultural de todos[8]. Las obras de arte helénico toman de esta manera, las calles, los jardines públicos, los foros, los templos, los teatros y las termas.

Es importante resaltar que en Roma, aunque no tenía ningún museo, según la propia concepción moderna de la palabra, si existió la preocupación por la exposición de las obras y su conservación, lo que llevó a algunos autores como Vitrubio a preocuparse por cuestiones museográficas, de tal forma

---

[6] Historia de los museos. Junio 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

[7],[8] El coleccionismo. Mayo 2007. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/6/Marco

que, los romanos construyeron galerías especiales para la mejor disposición de las pinturas[9]. De igual manera debemos resaltar que el término "museum", fue utilizado por los romanos para las villas particulares donde tenían lugar las reuniones de tipo filosófico.

Con la caída del Imperio Romano y el desarrollo del cristianismo, surge una nueva concepción del coleccionismo, inspirada más en los recuerdos personalizados de la joven religión, que en el valor estético de los objetos: las reliquias. Estos tesoros, de carácter fundamentalmente religioso, eran depositados en salas adyacentes a los templos y monasterios. De esta manera los primeros tesoros recolectados en la Edad Media, fueron reunidos durante los siglos VII y VIII, por las iglesias y monasterios, los cuales se convirtieron en el centro del mundo artístico, dichos tesoros incluían objetos variados como: relicarios, orfebrería litúrgica y manuscritos.

Con las Cruzadas, y los botines adquiridos en las mismas, se abre el segundo capítulo de la formación de estas colecciones con fines religiosos. Hasta el siglo XV no se abandona la idea del tesoro, que considera al objeto sólo en su valor material y simbólico, sin resaltar los valores históricos, artísticos o documentales.

Galería Uffizi en Florencia, Italia

El Renacimiento supuso el resurgir de las artes, la literatura y las ciencias, tanto naturales como humanísticas, por medio de la revaloración de las culturas griega y romana. Esto propició grandes cambios como, la secularización de las colecciones debido a la extensión del coleccionismo a otras clases sociales y las nuevas formas de exposición y almacenamiento[10]. Además surgió el protectorado de los artistas por medio del mecenazgo, el cual fue propiciado tanto por familias aristócratas, como comerciantes muy ricos asociados con la importancia que adquiría el mercantilismo.

En esta época el coleccionismo pasa de la acumulación de riqueza, a la apreciación de la belleza estética e histórica. Fueron las colecciones de las grandes familias burguesas, las que se constituyeron como verdaderos museos privados debido a sus dimensiones y riqueza. Las más famosas en Italia, fueron las de los Strozzi, los Pazzi, los Tornabuoni, los Martelli y fundamentalmente los Médicis y los Gonzaga.

[9] El Coleccionismo. mayo 2007. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/6/Marco

[10] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos de México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

No fue hasta este momento de la historia, que el término "museo" se utilizó para designar un espacio físico destinado a la formación de una colección privada de objetos valiosos, así es como las salas de exposición o galerías de arte, tal y como las concebimos hoy en día, tienen su origen. Es de suma importancia para la museología que el vocablo "museo" reaparezca en estos tiempos. De esta manera comenzaron los museos de historia: rindiendo culto a las imágenes de héroes e intelectuales[11].

Junto al coleccionismo de arte de esta época, van a potenciarse los "gabinetes de curiosidades" o "cámaras de maravillas", que albergaban objetos raros y preciosos. Los gabinetes en un principio, eran sencillamente muebles donde se guardaban objetos pequeños pero preciados. A fines del siglo XV y durante el siglo XVI, esta palabra adquiere una segunda acepción, según las definiciones de la época, un gabinete es una cámara, o varias recámaras, aplicándose también a salas de proporciones íntimas donde se depositaban piezas raras y valiosas, un espacio dedicado al estudio y a la observación del universo, donde los privilegiados podían retirarse a contemplar y analizar preciados objetos de su propiedad[12].

Pintura del Gabinete de Curiosidades de Cornelis van der Geest,
obra de Willem van Haecht

Durante el siglo XVI y principios del XVII, en Centroeuropa va a ser la monarquía la gran coleccionista de la época. Proliferan entonces, estos "gabinetes de curiosidades" o "cámaras de maravillas", destinadas solamente al disfrute del monarca dando lugar a las llamadas "colecciones reales", que conformarán en un futuro el núcleo de las colecciones de los museos públicos nacionales.

Un gran ejemplo de estas "colecciones reales" es en España con Felipe II. El Rey no sólo se preocupó por incrementar los acervos reales sino que evitó por todos los medios la dispersión de los objetos que había heredado resguardándolos en el Escorial, edificio emblemático que representó la ideología del nuevo estilo manierista.

---

[11] Historia de los Museos. Junio 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

[12] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

El Escorial, fue dotado de una biblioteca que albergaba más de cuatro mil volúmenes tanto de España como del extranjero acompañados de objetos científicos, máquinas, reliquias, antigüedades y armas. También se conjugo una pinacoteca formada por obras de las escuelas alemana, flamenca, veneciana, italiana y española, de los siglos XV, XVI y XVII. Así es como el Escorial se considera el mejor ejemplo, en su totalidad, del arte de la Contrarreforma católica[13].

Edificio del Escorial

Interior de la biblioteca del Escorial

Es durante esta época también, que surgen otros géneros de espacios expositivos como: los "studiolos", (pequeños aposentos con piezas de arte que, más que bibliotecas, eran lugares de meditación, lectura y redacción de correspondencia) y las "gallerias" (amplias, alargadas e iluminadas estancias donde se conservaban colecciones de pintura y escultura). Estos espacios proliferaron en palacios y residencias aristocráticas, de jerarcas eclesiásticos y de los miembros de los expansivos sectores bancarios, mercantiles e industriales[14].

Es importante anotar que dichos gabinetes, colecciones y galerías, eran privadas y por tanto, sólo eran visitadas ocasionalmente por intelectuales, eruditos, científicos o amigos de los propietarios. Fue, como veremos más adelante, con el desarrollo de la ciencia, la industria y el pensamiento, que las colecciones comenzaron a ser públicas, formándose instituciones cuya principal función era la de mostrar los objetos del pasado histórico a la sociedad.

El siglo XVII se caracteriza, por los grupos burgueses, que logran competir con los soberanos y con la alta clerecía, por medio de la compra-venta de objetos valioso desarrollada en ferias, subastas, exposiciones de pintura, o en los negocios de antigüedades, así es como, se comienza a traficar lo que hasta entonces era cosa de príncipes. El burgués entendido invierte su dinero en piezas de calidad y las colecciona[15].

---

[13] Fernández, Miguel Ángel (!988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

[14] El Coleccionismo. Mayo 2007. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/6/Marco

[15] Fernández, Miguel Ángel (!988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

Es esta mercantilización de los objetos, lo que dará lugar al nacimiento de un nuevo oficio: el intermediario o corredor del arte, el cual en ocasiones, también es coleccionista, y se caracteriza por ser conocedor autorizado de los productos y de los mercados donde se ofrecen y adquieren estas piezas o sus imitaciones[16].

Varios son los acontecimientos que suceden a lo largo de los siglos XVIII y XIX, que van a tener repercusión en el campo del coleccionismo, por ejemplo, la desamortización de los bienes religiosos, la proliferación de excavaciones arqueológicas, la incorporación del arte medieval a las colecciones, la reflexión científica sobre la historia y su estudio, la cual despierta el interés por los nacionalismos y su conocimiento a través de los monumentos y el arte, el colonialismo que motiva el estudio de la antropología y cultura de los pueblos no europeos, la creación de las academias de arte, el pensamiento ilustrado y la visión racionalista[17].

Así, en la segunda mitad del siglo XVIII, y a todo lo largo del siglo XIX, se van abriendo paulatinamente las colecciones reales más importantes, que se convierten entonces, en patrimonios nacionales y propician el inicio de los grandes museos como, el Museo Británico abierto al público en 1759 y el Museo público de Kassel en Alemania (1777); pero es con la Revolución Francesa (1789), que se fortalecerá la institución museal, al grado de sentar las bases de lo que sería su versión actual. Propiciando de esta manera el surgimiento de la institución más estable y definida: el museo público, concebido desde sus inicios, como factor de incorporación cultural de grandes masas hasta entonces sin acceso al conocimiento de las colecciones de arte. De tal forma que, en 1793, el Museo de Louvre fue inaugurado, con la idea que las colecciones deben ser accesibles para todos, con un propósito recreativo y educativo.

Museo Británico abierto al público en 1759

[16] Fernández, Miguel Ángel (!988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

[17] Fernández Arenas, José (1996). Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas. Editorial Ariel, Historia del Arte. Barcelona. págs. 123-126.

Museo de Kassel, Alemania (1777)

Museo de Louvre, Francia (1793)

Este modelo influye en toda Europa. En España se abrió el Museo del Prado en 1819, en Inglaterra la Galería Nacional (1825) y en San Petersburgo el Ermitage (1840), así es como, los museos ponen a disposición de la ciudadanía las ricas y variadas piezas acumuladas a lo largo de los siglos por monarcas y miembros de la jerarquía eclesiástica, la cultura de alguna manera había dejado de ser privada, y por tanto, se inicia la era de los museos[18].

Estos museos, heredados de las grandes colecciones, son el escenario donde se desarrollará la ciencia de la museografía, que podría definirse como "el arte de colocar el arte dentro del museo". Posteriormente el termino será sustituido por el de museología, que se define como la "ciencia del museo y de la conservación del patrimonio".

Es importante resaltar que, con el transcurso del tiempo se comprobaría que el simple acceso físico a los museos no garantizaba de ningún modo el acceso al conocimiento de las obras de arte, circunstancia que plantearía nuevos retos a las instituciones educativas.

Si en los países protestantes, los museos del siglo XIX se forman con las colecciones particulares más que con las reales, debemos resaltar que en España y en otros países católicos, es a partir de la desamortización de los bienes de la iglesia (1837), que gran cantidad de obras de arte pasaron a manos del Estado (además de archivos y bibliotecas). Como consecuencia, surgieron museos de Bellas Artes en toda España[19].

En este momento el interés de los museos estaba centrado en la expansión de sus colecciones a partir de los más diversos objetos procedentes de diferentes culturas, de esta manera los museos más importantes del Viejo Continente se vieron incrementados con el novedoso material de lo que denominaron arte primitivo del Nuevo Continente.

Napoleón Bonaparte de todas sus campañas militares, regresaba con obras de arte que eran entregadas al Museo; comprendiendo con claridad, no únicamente los objetivos educativos del museo público, sino que además, éste debería ser centro de orgullo nacional; en 1803 transforma el Louvre en un escenario dedicado a enaltecer su ego y a glorificar los logros de su imperio, propiciando los llamados museos nacionales, que se darán también en otras partes de Europa[20].

---

[18] Fernández Arenas, José (1996). Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas.

[19], [20] Fernández, Miguel Ángel (!988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

Esto constituiría un importante precedente en la evolución museística a lo largo del siglo XIX: la conciencia en todas las naciones de la época, de que el museo representaba una síntesis y un reflejo de los supuestos valores espirituales y materiales, pero también una óptima promoción de la historia y virtudes de cada pueblo. El nacionalismo en boga asignaba a los museos una específica función política y, junto con Paris, ciudades como Viena, Roma, Florencia, Estocolmo, San Petersburgo, Madrid, Londres, Munich y otras, estimularían la creación y profusión de pinacotecas, galerías, colecciones y exposiciones públicas[21].

Para finales del siglo XIX, el movimiento museístico europeo estaba consolidado. El colonialismo y las Exposiciones Universales en las que se daba especial importancia a los avances tecnológicos e industriales, serán el antecedente de la proliferación de museos de toda índole en el nuevo siglo. Específicamente aquellos museos centrados en la ciencia, la técnica y las artes decorativas, que van a reunir la historia y lo más novedoso de cada país. Como ejemplo, El Museo de la Industria *South Kensington Museum* en Inglaterra, inaugurado en 1852 con lo más significativo de la Exposición Universal de 1851 (hoy *Victoria and Albert Museum*). Dicho fenómeno tendría su versión en las nacientes repúblicas del continente americano[22].

Exposición Universal de 1851

Museo de *Victoria and Albert* (1852)

Debemos anotar que durante el siglo XIX, los museos buscan regresar al concepto original de templo de las musas en cuanto al tipo de arquitectura, es decir, configurar sitios destinados al estudio de las ciencias y de las artes. De la misma manera es a finales de este siglo, que se hará evidente la separación entre los museos de arte y los museos dedicados al material científico y tecnológico, lo que dará lugar a la construcción de edificios concebidos ex profeso para la conservación y exposición de las piezas[23].

---

[21] Fernández, Miguel Ángel (!988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

[22] Historia de los museos. Junio 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

[23] Fernández, Miguel Ángel (!988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

Por su parte, los países escandinavos durante el siglo XIX, configuran los denominados museos al aire libre, escenarios naturales donde recreaban formas de vida, tradiciones, artesanías, costumbres y herramientas amenazadas con desaparecer ante el avance industrial de la época, todo esto, para el disfrute de la herencia nacional. El museo al aire libre buscaba un espacio y un ambiente vivo, lejos del "polvo de los museos"[24].

Museo Skansen en Estocolmo

El siglo XX supondrá un nuevo tipo de arte que no solo se remite a la obra de los artistas ya muertos, es decir, cierto tipo de museos de arte, empezaran a mostrar obras contemporáneas, cambiando así las bases museísticas hasta entonces establecidas, lo que influirá en la forma de trabajar de los artistas. A partir de ahora es el museo el que encarga al artista su obra, o éste trata de vendérselas. Esto propicia dentro de la compra-venta de las piezas, un fuerte cuestionamiento, bajo qué criterios se adquiere una obra, cómo saber si un cuadro contemporáneo va a ser buena o mala adquisición[25].

[24] Fernández, Miguel Ángel (!988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

[25] Historia de los museos. Junio 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

Ejemplo de este tipo de museos, es el Palacio de Luxemburgo en París (1898), donde se exponían obras contemporáneas y funcionaba de acuerdo a la idea que después de los diez años de la muerte del artista se quitaban sus cuadros de la exposición, si pasado ese tiempo conservaban cierto prestigio pasaban al Museo de Louvre; sino, a los despachos de la administración pública.

Palacio de Luxemburgo en Paris

En el caso particular de España surgen los museos religioso, los cuales fueron posibles por la riqueza que mantenía la Iglesia a pesar de las desamortizaciones, y debido a la Orden de 1923 que prohibía a la Iglesia vender sus bienes artísticos, el Estado promovió la creación de museos diocesanos[26].

Pero la característica fundamental del siglo XX, es la crisis debido a las críticas vanguardistas que surgen en cuanto al sentido de los museos y el servicio que éstos deben prestar. Se considera a la institución museística como obsoleta ya que, su principal objetivo era conservar las colecciones, convirtiendo a los museos en almacenes que no prestaban un servicio público; por tanto fueron denominados como "cementerios de arte".

Bajo este panorama, en 1926, se crea La Oficina Internacional de Museos (OIM), la cual comienza a publicar la revista "Museion", que organiza y crea numerosas conferencias, congresos y tratados sobre museología y donde se estudia la problemática de los museos. La primera reunión internacional de museos (1927) tiene como tema principal el museo como fin educativo. La segunda en 1934, trató sobre la arquitectura y el acondicionamiento interior. En 1946, La OIM, es administrada por la ONU y se convierte entonces, en el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y a partir de este momento, la revista se conocerá como "Museum".

[26] Historia de los museos. Junio 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

El museo cambia su concepción, a partir de ahora es el visitante el principal objetivo del museo y no sólo la conservación de las obras, por tanto, se propone actuar como un verdadero centro educativo y para ello, comienza a analizar la psicología de los visitantes, la distribución de las piezas y la configuración del espacio. Podemos decir entonces, que entre 1920 y 1940 fue cuando surgió la idea de museo tal y como lo entendemos actualmente[27].

Alemania se convierte en el país más activo en cuanto al desarrollo museológico, ya que, crea sus exposiciones con más sobriedad, mayor selección y propone acompañar las piezas con rotulación y con alguna información[28]. Paralelamente surge el concepto de almacén para albergar lo que no ha sido seleccionado, bajo la idea de que no se necesita exponer todo lo que el museo posee.

Sin embargo con la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, existió una nueva crisis con base en la desorganización, los saqueos y la destrucción de los museos europeos. Siendo los museos americanos los beneficiados debido a la ausencia de guerra en su territorio y a la prosperidad económica, así, dichos museos empiezan a crecer y destacar por su aspecto modernista y por sus técnicas especializadas.

Con el Plan Marshall los museos europeos se organizan de una manera más funcional y conciben al patrimonio histórico como un activo de los Estados, es decir, se convierte en una materia prima más a explotar económicamente[29].

Así podemos decir que entre 1960 y 1980 el interés giró en torno al desarrollo de la concepción de los museos como institución socio-educativa con reconocimiento político, es decir, con reconocimiento institucional, presupuestario y financiero en el sector público; esto con el objetivo de desarrollar y consolidar su rol educativo y en definitiva, de actor social[30].

El discurso de esta concepción del museo, se conoce como Nueva museología, la cual procura integrar los objetivos hacia el desarrollo comunitario, presentando y preservando la herencia desde la acción social y los cambios, es decir, "la reapropiación del patrimonio mediante la autodeterminación individual y colectiva" (Peter van Mensch* 1995).

De esta nueva concepción, destacan dos tipologías de museos, en Europa y en Canadá desarrollan lo que conocemos como ecomuseo y en Estados Unidos el museo vecinal o de barrio.

El ecomuseo, posee dos formas discursivas: la del medio ambiente y la de desarrollo comunitario. La primera se caracteriza por combinar el espacio natural y el hábitat tradicional con los problemas actuales, con el fin de proponer la búsqueda de la reconciliación con el medio ambiente. Mientras que el ecomuseo de desarrollo comunitario, considera a la población local como objeto y sujeto de la institución museística, es decir no sólo como público sino como actor[31].

---

[27], [28], [29] Historia de los museos. Junio 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

[30], [31] El museo, la museología y la fuente de la información museística. Venezuela 2008. http://www.scielo.sld.cu/pdf/aci/v17n4/aci05408.pdf

* Peter van Mensh (Países Bajos). Es un de los pensadores más destacados e influyentes del mundo en el desarrollo teórico de la museología. Es profesor y director de historia y museología teórica en Amsterdam.

El museo vecinal o de barrio aparece en los centros urbanos de grandes ciudades en los Estados Unidos que, a finales de la década de los sesentas, fueron abandonados y ocupados por comunidades pobres de diversos orígenes raciales. El museo surge entonces, con la idea de integrarse a la dinámica social de esas comunidades, generando respuestas a problemáticas sociales como la violencia callejera y la discriminación, entre otras[32].

Ecomuseo en Italia

Museo de barrio Manhattan, Nueva York

Así, llegamos a la actualidad donde la definición, objetivos, alcances y filosofía de los museos han cambiado notablemente; estos se consideran espacios culturales con una importante misión en la sociedad, en tanto que las actividades que planifica y desarrolla se basan en los procesos educativo e histórico del grupo social donde esté instituido y del cual representa, de forma general o específica. Dando lugar a los denominados centros de arte, que se caracterizan por integrar en un solo espacio danza, música, cine, teatro, vídeo y pintura.

*Getty Center* Los Angeles, California

Ciudad de las Artes y las Ciencias Valencia

[32] El museo, la museología y la fuente de la información museística. Venezuela 2008. http://www.scielo.sld.cu/pdf/aci/v17n4/aci05408.pdf

En este fin de siglo, la fase de "globalización" que caracteriza la vida económica y cultural de la mayoría del mundo, ha replanteado de manera más notable la relación entre tradición y modernidad, y entre cultura nacional y cosmopolitismo. Bien a bien, ha forzado a una redefinición interna de la política y del proyecto educativo y cultural en cada país. En tal sentido, la globalización plantea para todas las naciones, la posibilidad de conocer, asimilar y utilizar en propio beneficio de cada comunidad cultural o nación, las aportaciones de las demás culturas.

En consecuencia a las necesidades de intercambio de información, educación y cultura que caracterizan a este fin de siglo y que se presentan como irreversibles para la gran mayoría de las naciones, dentro de los museos se ha intensificado el uso de nuevas tecnologías dentro de los procesos de creación, estudio y difusión de la cultura y el arte; así mismo, la incorporación al uso de las redes informáticas por parte de numerosas instituciones educativas y culturales, así como por los usuarios que demandan servicios de información, recreación y disfrute de carácter cultural.

En cuanto al coleccionismo privado actual, podemos decir que, desde el siglo pasado es la clase alta y adinerada la que ha formado importantes colecciones, mezclando el interés por el arte y el placer coleccionista, con el afán de invertir e incluso de especular, considerando al arte como simple inversión. El objetivo de este tipo de coleccionismo, se basa en creer que al adquirir una obra, ésta con el tiempo aumenta su valor. Sin embargo, la revalorización puede producirse o no, dependiendo de la situación que en ese momento tenga la pieza en el mercado[33].

Podemos decir que el coleccionismo, es la imagen material de la memoria del hombre, de su pasado, del esfuerzo por conservar las vivencias y los vestigios de la humanidad. El museo nace de ese empeño de mostrar a nuestra generación y a las futuras, la cultura que históricamente nos ha sido legada.

El coleccionismo, que se ha venido desarrollando desde la Antigüedad, es considerado como el origen de los museos. En Grecia se puede hablar del museo-santuario donde se conservan bienes preciados. En Roma comienzan el coleccionismo privado y el mercado del arte. Durante la Edad Media, el cristianismo se "apropia" del coleccionismo y se vuelve al museo-templo. Hasta el siglo XV no se abandona la idea del tesoro y no se resaltan los valores histórico, artístico y documental de los objetos. Durante el Renacimiento proliferan las "cámaras de maravillas". La ilustración y el racionalismo del siglo XVIII llevan a exaltar los valores científico y pedagógico de las colecciones y a la apertura al pueblo. Tras un periodo de crisis a comienzos del siglo XX, se busca el prestar un servicio público, el museo como centro cultural. En la actualidad el museo debe tener variedad de discursos para los distintos tipos de público y debe ser centro de información.

Si la cultura fue vista en el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX como propia de las figuras ilustres de una época (científicos, filósofos, artistas), en la actualidad el espectro de opciones de desarrollo cultural es tan amplio como lo son los círculos de creadores, promotores, investigadores y profesores de arte y cultura, en los diversos escenarios sociales y regionales del mundo.

[33] El Coleccionismo. Mayo 2007. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/6/Marco

## 1.2 Los museos en México

Las culturas mesoamericanas coleccionaban objetos con la idea de reconstruir su propia historia. El indígena prehispánico no estableció museos ni colecciones tal y como se entiende a la manera occidental sin embargo, existían recintos denominados "Amoxcalli", que funcionaban como auténticos archivos o bibliotecas, donde se reunían códices y libros de pinturas que, resaltaban una conciencia histórica de estas culturas. Dichos códices serían los que conformarían el género más preciado por los españoles que reunieron estos objetos de la antigüedad para descifrar un pasado único y utilizarlos como símbolo de un nacionalidad[1].

Es en la cultura Mexica, donde la botánica, la herbolaria y la zoología alcanzaron considerables niveles de investigación y estudio; Moctezuma Xocoyotzin, mandó construir un zoológico con la característica que los animales se encontraban en un lugar que simulaba sus condiciones de vida naturales. Dicho zoológico contaba con una gran cantidad de especies silvestres: lobos, coyotes, jaguares, aves de rapiña, reptiles y anfibios; había además, estanques de agua dulce y salada para aves acuáticas, recintos para ciervos y una gran colección de aves de America Central (quetzales, cardenales, codornices). Estos animales estaban perfectamente cuidados y clasificados según su especie, por un personal que también desarrolló grandes habilidades para la disección y embalsamamiento de los mamíferos y de las aves.

Los jardines, cubrían áreas de varios kilómetros de extensión, y se conformaban de las muestras más sofisticadas de horticultura en el mundo de entonces, tanto por la riqueza de sus ejemplares como por la clasificación científica ahí desarrollada.

Podemos decir entonces que, tanto el jardín botánico, como el zoológico y el acuario, funcionaban como museos, con colecciones que conjugaban el arte y la ciencia, con la única diferencia que estas colecciones y ejemplares estaban vivos[2].

Con el primer Virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, se reúne una colección de pinturas indígenas con objeto de hacerle llegar a el Rey Carlos V una historia precisa de los mexicanos hasta su conquista por los españoles.

En el principio del siglo XVIII novohispano, Lorenzo Boturini Benaduci (historiador, anticuario y cronista de las culturas indígenas) fue uno de los principales precursores del coleccionismo mexicano, ya que, logró integrar la información más completa de su momento sobre la civilización prehispánica, reunida en lo que él mismo tituló "Catálogo del Museo Indiano", el cual por sus numerosas piezas y documentos, constituyó uno de los antecedentes más sólidos en lo que al rescate y clasificación de objetos históricos en nuestro país se refiere. Su colección primero fue depositada en la Secretaria del Virreinato, más adelante trasladada a la Biblioteca de la Universidad y luego al Museo Nacional.

---

[1],[2] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

En 1781 se funda la Real Academia de San Carlos en la Nueva España, de tal forma que, las tres nobles artes: pintura, escultura y arquitectura, son enseñadas y difundidas en un recinto oficial en la capital del país. Es en estos años, cuando se inicia la formación sistematizada de colecciones didácticas y la adaptación de espacios destinados a preservarlas o exhibirlas, siendo la Academia de San Carlos la encargada de conservar las pinturas procedentes de los conventos suprimidos y exhibirlas de manera ordenada para el público[3].

Simultáneamente la Academia de San Carlos solicitaba de España estatuas griegas y romanas, libros y grabados, para enriquecer el acervo de la joven Institución y proporcionar a sus estudiantes referencias válidas y elementos útiles de aprendizaje; es así como en 1791 Manuel Tolsá traería una magnifica colección de estatuas de yeso, la cual sería la base de la primera galería de arte dentro de la Academia.

Patio interior de la Academia de San Carlos

Colección de estatuas de yeso

En 1790 se inaugura el primer Gabinete de Historia Natural con carácter público, que se ubicaba en la calle de Plateros número 89. Las colecciones de historia natural eran de las más apreciadas, entre otros motivos, por la creciente popularidad de los gabinetes de ciencias, resultado directo de la ilustración científica en boga, y como efecto colateral de los inventarios que los reyes españoles solicitaban de sus posesiones para un mejor aprovechamiento de la riqueza material y cultural de las mismas[4].

---

[3] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

[4] Breve Historia del Museo de Historia Natural. México 2005. http://www.sma.df.gob.mx/mhn/index.php?op=07habiaunavez

Según el pensamiento liberal de aquella época, el objetivo era que el público se instruyera visitando esta serie de vitrinas de acuerdo a los preceptos museográficos que defendía la edad de la razón. Debido a la Guerra de Independencia, la vida de esta institución fue efímera, los objetos que pudieron salvarse iniciaron un penoso recorrido por locales que no eran adecuados para contener aquella colección de plantas y animales, hasta que la Universidad la acogió en el Colegio de San Ildefonso, y ése fue considerado el primer Museo de Historia Natural en México[5].

Gabinete de Historia Natural, en Plateros núm. 89.

Museo de Historia Natural en el Colegio San Ildefonso

En la primera mitad del ochocientos, una vez concluida la lucha de Independencia, cobraba auge la creación de instituciones museales del país con una estrecha relación entre la Universidad y el museo, paralelamente surge un coleccionismo privado más abierto al arte y a las ciencias.

Durante el breve imperio de Agustín de Iturbide, en 1822 se ordenó el establecimiento de un Conservatorio de Antigüedades y de un Gabinete de Historia Natural, ambos en la Universidad. Años más tarde Guadalupe Victoria, primer presidente de la República, creó oficialmente el Museo Nacional Mexicano (1825), la idea de este museo era crear una identidad nacional que uniese en torno a la historia y a los símbolos patrios a un pueblo hasta entonces disperso, explotado y con débil sentido de pertenencia a la nación liberada; de esta manera, según Felipe Lacouture (arquitecto y museógrafo 1994), "nace el discurso histórico para fomentar el arraigo de lo propio y el sentimiento nacional"[6].

Así, la recién declarada Nación Independiente del Imperio Español, adoptó a los museos como forma de incorporarse al mundo civilizado, al tiempo que elegía su historia, de acuerdo al proyecto de país que quería construir[7]. Los museos de historia fueron entonces, un lugar para afirmar esa idea de nación.

---

[5] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

[6],[7] El museo, la museología y la fuente de la información museística. Venezuela 2008. http://www.scielo.sld.cu/pdf/aci/v17n4/aci05408.pdf

El Museo Nacional sería objeto de especial atención por parte del Archiduque Maximiliano de Habsburgo quien, durante su breve mandato, decretó su reubicación y reorganización, dándole prioridad a los aspectos científicos sobre los históricos y arqueológicos, así en 1865 se establece en la Casa de Moneda (hoy Museo de las Culturas) el Museo público de Historia Natural, Arqueología e Historia, formando parte de él una biblioteca en la que se reunían los libros ya existentes que pertenecieron a la Universidad y a los extintos conventos. Por primera vez, el museo abandonaría la Universidad quedando en la Antigua Casa de Moneda[8], inaugurado por Maximiliano en 1866. Este museo estuvo abierto sólo un año, hasta que Maximiliano de Habsburgo fue fusilado por las fuerzas juaristas.

El gobierno de Juárez apoyó la educación científica del pueblo. Creó la Academia Nacional de Ciencias, el Observatorio Astronómico, el Jardín Botánico, la Biblioteca Nacional y resurgió el Museo Nacional, el cual fue identificado de nueva cuenta como un aliado importante en los programas educativos, sirviendo de instrucción y recreo de los habitantes de la capital y dando a los extranjeros una idea ventajosa del estado cultural que había alcanzado el país[9]. El Museo Nacional llevó a cabo una intensa labor museística, dando alojamiento a un patrimonio museal cada vez más nutrido e importante, por constantes donaciones, tanto de coleccionistas particulares como de sociedades científicas.

Así en 1895, se celebra en México la XI Reunión del Congreso Americanista de París, siendo la primera en realizarse fuera de Europa y teniendo como sede el Museo Nacional. Comenzando éste su consolidación definitiva. Una vez más el gobierno mexicano veía en la institución museal un aliado oportuno para la impostergable tarea educativa que el país demandaba[10].

En el tránsito entre el juarismo y el porfirismo, las artes y la cultura, ahondaron en las raíces históricas de México y fueron configurando un panorama nacionalista bien definido. Durante la dictadura Porfiriana se trató de modernizar la política educativa y científica del país, con la idea de configurar una cultura nacional. La labor del maestro Justo Sierra como Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905 a 1910), hizo énfasis en el carácter nacional de la educación y en la implantación en el plan pedagógico de la educación estética, ya que, para Justo Sierra la educación y la tradición cultural debían ser el núcleo de la identidad nacional y la soberanía.

Es en este momento cuando comienza una importante evolución de los museos tanto en la capital como en el Interior de la República. Dando servicio al país alrededor de 90 bibliotecas y 26 museos. Sin duda, la acción cultural de mayor continuidad en la segunda mitad del XIX y en los inicios del XX, fue la museística, que trascendió a los cambios en las instituciones políticas.

El Museo Nacional se vio beneficiado con la prolongada "prosperidad", fue dotado de áreas para la investigación científica, comenzó a participar en exposiciones internacionales, a publicar obras especializadas, catálogos, guías y boletines, obteniendo el reconocimiento de sociedades prestigiadas en el extranjero y llegó a crecer tanto que fue dividido en tres departamentos: Historia, Arqueología, e Historia Nacional.

---

[8] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

[9] Breve historia del Museo de Historia Natural. México 2005. http://www.sma.df.gob.mx/mhn/index.php?op=07habiaunavez

[10] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

Galería de Monolitos del Museo Nacional*

Embajador y Ministros chinos junto a la Piedra del Sol*

Para 1909 se decidió transformar al Museo Nacional en Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, que mantuvo la misma sede; mientras que las colecciones de historia natural formarían parte del nuevo Museo Nacional de Historia Natural, el cual comienza su historia a partir de la exposición de Dusseldorf en Alemania (1902); la metalúrgica alemana Gutehoffnungshütte (Mina de la Buena Esperanza) construyó las piezas de un edificio para armar, bajo el diseño de Bruno Möhring. Concluida la feria de Dusseldorf, la Compañía Mexicana de Exposición Permanente compró tres de las cuatro salas de exhibición del edificios de Möhring para trasladarlas a México.

***Galería de monolitos del museo nacional**
Autor no identificado / ciudad de México/ ca. 1910/ negativo en gelatina sobre vidrio / 8 x 10 pulgadas / num. 361932

*** Embajador y ministros chinos junto a la Piedra del sol**
Autor no identificado / ciudad de México / septiembre del 1910 / negativo en gelatina sobre vidrio / 5 x 7 pulgadas / núm. 351758. Del Fondo Culhuacán

Casanova, Rosa y Konzevik, Adriana (2006). Luces sobre México catálogo de la Fototeca Nacional del INAH. Editorial RM. México: escala 295 pp.

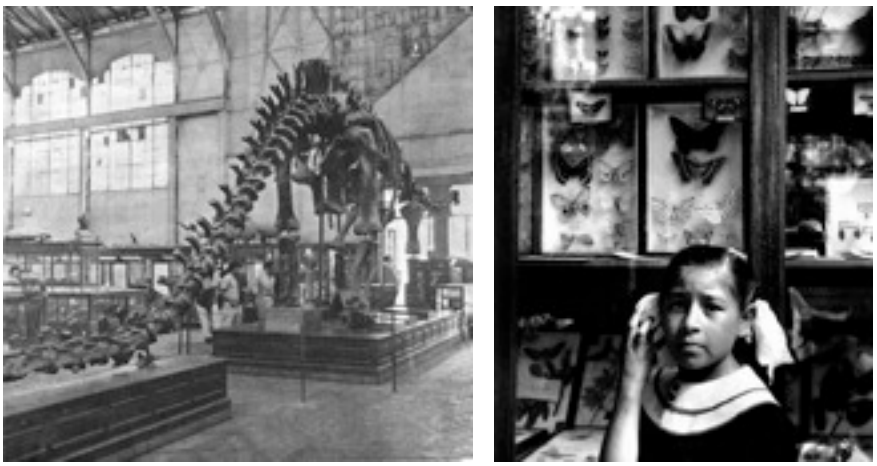
El edificio se armó en la calle del Chopo en la Colonia Santa María la Ribera. Era un sitio atractivo para las familias de clase media, por su cercanía del centro y por contar con todos los servicios. En 1909, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes rentó el edificio del Chopo para montar el Museo de Historia Natural. Pero antes lo utilizó para instalar la exposición de arte industrial japonés que formó parte de las fiestas del Centenario de la Independencia Mexicana.

Edificio del Museo del Chopo en la Colonia San María la Ribera

Exposición Arte industrial japonés

El 1° de diciembre de 1913 se inauguró el Museo de Historia Natural en su nueva sede de las calles del Chopo, desprendiéndose así de su hermano secular: el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

El Museo de Historia Natural se convirtió en la punta de la museística mexicana, ya que realizaba actividades de investigación, recolección y divulgación científica. Tenía departamentos de taxidermia, imprenta y carpintería para mantener y acrecentar su acervo. Hacia 1922, el Museo Nacional de Historia Natural era el mejor de México y recibía alrededor de 1,200 visitantes diarios[11].



Exposiciones interiores del Museo de Historial Natural del Chopo

[11] Ibáñez, Miranda (2008). Érase otra vez un museo. Universidad Nacional Autónoma de México.

Tras consumarse la autonomía universitaria, en 1929, el edificio se integró como parte del patrimonio de la UNAM y continuó albergando la colección. Para el inicio de la década de los 40, la colección de historia natural estaba en decadencia y abandono, el deterioro del edificio provoco el cierre definitivo del museo. Su colección se repartió entre el Museo de Historia Natural de Chapultepec, el Museo de Geología e Institutos, escuelas y facultades de la UNAM. En cuanto al edificio no fue hasta 1973 cuando comenzaron los trabajos de rescate del inmueble. Después de casi dos años, el Museo Universitario del Chopo comenzó su nueva historia como espacio dedicado a la difusión cultural, en particular del arte joven y experimental.

Museo Universitario del Chopo

Es importante resaltar que, tras la revolución de 1910, nuestro país experimentó un significativo desarrollo de su infraestructura cultural. Los museos fueron concebidos como herramientas de apoyo a las políticas educativas, y las exposiciones internacionales como instrumentos de proyección de la riqueza cultural y creativa de México.

En 1921 se creo la Secretaría de Educación Pública (SEP) a cargo del maestro José Vasconcelos. Esta nueva Secretaría sería la encargada de los asuntos educativos y culturales de México y asumiría las funciones y dependencias que habían sido coordinadas antes por el Departamento Universitario. La institución se integró en tres departamentos: alfabetización, bibliotecas y Bellas Artes. Dentro de esta estructura, el Departamento de Bellas Artes fue responsabilizado del fomento, la difusión y la educación en materia artística y, en 1934, se le dotó del Palacio de Bellas Artes (inaugurado ese año).

En 1939, el General Lázaro Cárdenas, decreta la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), dependiente de la propia SEP pero con personalidad jurídica y patrimonio propios. De esta manera el patrimonio del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía se dividió en dos colecciones: la prehispánica, en el edificio de moneda para integrar el Museo Nacional de Antropología y la posterior a 1521, que pasaría a las instalaciones del Castillo de Chapultepec abierto en 1944 con el General Ávila Camacho.

Otro momento fundamental de la política cultural del gobierno de México fue la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en 1947, en el que recaería la responsabilidad cultural fundamental de las siguientes décadas. En este mismo año el presidente Miguel Alemán, puso a disposición del público el Museo Nacional de Artes Plásticas en el palacio de Bellas Artes.

Así es como podemos decir que en la primera mitad del siglo pasado, el Instituto Nacional de Antropología e historia (INAH) heredó y se benefició con el acervo del antiguo Museo Nacional de la calle de Moneda, y de la misma manera el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) fue deudor de la fecunda trayectoria que en casi 150 años de azarosa existencia siguió la Academia de San Carlos, y en consecuencia estas dos columnas museales de México, comenzaron a sostener una estructura más diversa y a la vez más sólida, que mostraba a los habitantes del país el valioso tesoro artístico, histórico y cultural del que eran poseedores[12].

El período de 1946-1960, se caracteriza por un crecimiento de la infraestructura y de los servicios culturales. A partir de 1950, las universidades comenzaron a proliferar en los estados de la República. En ese mismo momento, fue construida la Ciudad Universitaria, que desde entonces alberga al cuerpo central de la Universidad Nacional Autónoma de México y que representó el despunte de la educación superior y de la investigación científica y humanística a gran escala del país.

De 1960 a 1964 se crearon varios museos en la capital de la República y otros en el interior del país. Entre los primeros destacan el Museo Nacional de Antropología, donde se exhibe la colección de arqueología y etnografía de nuestro país que antes estaba en el Museo Nacional de la calle de Moneda (hoy Museo Nacional del las Culturas); el Museo de Arte Moderno, la galería de Historia y el Museo Nacional del Virreinato. Pocos años después, en la década de los setentas, se creó la Dirección de Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que desde su inicio impulsó el establecimiento de museos en los diversos estados del país.

Museo Nacional de Antropología

Museo de Arte Moderno

Como comentamos en el apartado anterior, al inicio del siglo XX los especialistas en museos a nivel mundial iniciaron una reflexión crítica sobre la crisis que estaba viviendo la institución del museo, crisis que se reflejaba en el no cumplimiento de la función social para la cual se había creado, es decir, para servir a la comunidad. Con el nacimiento del Consejo Internacional de Museos, organismo dependiente de la UNESCO, en México se inicia la experiencia de los museos comunitarios en la década de los setentas.

[12] Fernández, Miguel Ángel (1988). Historia de los museos en México. Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

El museo comunitario es un modelo que procura la integración con la realidad social y la comunidad en la cual se enclava. Las primeras experiencias se realizaron como una extensión al espacio suburbano del Museo Nacional de Antropología de México, con el objetivo de llevar parte de la programación museística a barrios populares de la Ciudad. Dicho proyecto, se conoció con el nombre de La Casa del Museo[13].

Paralelo a éste, el museólogo Iker Larrauri impulsó el Programa de Museos Escolares, el cual consistía en promover con maestros, alumnos y padres de familia la formación de pequeños espacios museales que tuvieran como objetivo fundamental convertirse en auxiliares didácticos para una mejor comprensión y desarrollo del programa oficial de educación primaria, sobre todo, en el área de ciencias sociales y naturales. Este proyecto se extendió a un número importante de escuelas en distintos estados de la República.

Para finales del siglo XX, México era ya una potencia reconocida a nivel mundial del llamado Movimiento Internacional para una Nueva Museológica (MINOM), el cual se constituye en 1984 en una organización afiliada al Consejo Internacional de Museos, donde los ecomuseos de Canadá y Francia, junto con los museos vecinales de Estados Unidos y los museos comunitarios de México fueron los pioneros en cuanto  al nacimiento de la Nueva Museología Internacional[14].

Otros organismos museales, en particular el Instituto Nacional de Bellas Artes, propiciaron la creación de pinacotecas, galerías y museos. Entre los más destacados figuran el Museo de San Carlos y el MUNAL. De igual modo, el sector privado, sobre todo a últimas fechas, ha colaborado en este movimiento museístico, ejemplos: el Museo de Monterrey, el Museo Rufino Tamayo, el Centro cultural de Arte Contemporáneo y el Museo Franz Mayer. Sin duda, la inclinación de los particulares por formar colecciones ha beneficiado el incremento del tesoro artístico e histórico de México.

Museo Rufino Tamayo

Museo Franz Mayer

[13] El museo, la museología y la fuente de la información museística. Venezuela 2008. http://www.scielo.sld.cu/pdf/aci/v17n4/aci05408.pdf

[14] Antecedentes y surgimiento de los Museos Comunitarios en México. México 2008. http://www.nuevamuseologia.com.ar/situacionenMexico.pdf

Este año en México se inauguró La Galería Nacional que se ubica en Palacio Nacional y que tiene como antecedente el Museo Nacional de México. Esta galería, alberga la exposición "México 200 años" que trata sobre el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. El espacio funcionará como un espacio cultural y museístico dedicado a investigar, generar un acervo, conservar y difundir diversas manifestaciones culturales y artísticas de relevancia para la sociedad mexicana. De acuerdo con el gobierno de México esta nueva galería refleja "la imperiosa necesidad de identificarnos como mexicanos y de asumirnos como parte de una gran Nación". Una vez más el museo actúa como agente político y social en nuestro país.

Durante el transcurso del siglo pasado los museos de México se volvieron dinámicos y considerablemente más democráticos. No se encadenaron sólo al pasado, sino que algunos de ellos, se transformaron en espacios de vanguardia, de ideas y hasta de reunión para los más jóvenes, como ejemplo de esta vanguardia es importante hablar de los museos inaugurados por la UNAM y de la creación del Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM).

En la década de los cuarenta, cuando se proyecto la construcción de Ciudad Universitaria, las autoridades universitarias aceptaron la propuesta de la creación del Museo de Bellas Artes, cuya construcción fue llevada a cabo como un anexo a las instalaciones de la hoy Facultad de Arquitectura.

En 1960, con el Doctor Rubín de la Borbolla como director del museo, se concibió una instancia diferente que funcionaba no sólo como una vitrina para mostrar la herencia artística del pasado, sino como un escaparate para exhibir el quehacer de los universitarios en todas y cada una de las disciplinas a las que se orienta la Universidad como son las Ciencias y las Artes, englobando a demás las humanidades[15]. Por esta razón, este recinto fue denominado Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA).

El museo se convirtió en un sitio de una concepción absolutamente novedosa, cuya aportación principal radicaba en la consolidación de un espacio multi-disciplinario y dinámico, acompañado además de otra premisa fundamental; el museo no debía poseer colecciones privadas, puesto que esto le restaba dinamismo a su nuevo carácter y funciones de recoger todo el quehacer y todas las acciones de la cultura contemporánea tan rica y variada dentro de la actividad académica de la Universidad.

Este lugar debía dedicarse a la constante exhibición del quehacer universitario, cuya premisa, que es precisamente el cambio, le confería el poder adecuarse y transformarse al momento que se vive, y en muchos casos aún, ser capaz de adelantarse a su tiempo. Si este espacio se mantenía estático en cuanto al número y modalidad de las exposiciones, los estudiantes para quienes estaba diseñado, acudirían esporádicamente si bien del todo a visitarlo, mientras que si estas exhibiciones eran siempre cambiantes y cada vez dirigidas a complementar otro aspecto del quehacer universitario, la asistencia y por lo mismo, el aprendizaje y conocimiento, ganaban en frecuencia y calidad[16].

---

[15],[16] Sigal y Moiseev, Silvia; Macedo de la Concha, Elia Gpe. (1996). Centro de Investigación y servicios museológicos. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 169 p.

El museo como universidad abierta, uno de los recintos más democráticos que pueden existir en la Universidad, puesto que la asistencia a sus espacios no exigía de ninguna escolaridad, ni requería de ninguna condición social estando abierto a todo el público.

En 1966 cuando el MUCA quedó adscrito al departamento de Artes Plásticas de la Dirección General de Difusión Cultural a cargo de la Maestra Helen Escobedo, marcó por mucho tiempo la tónica de sus actividades orientadas fundamentalmente hacia las artes plásticas, el arte aplicado y la arquitectura, incluyendo en sus programas, además, la presentación de los trabajos realizados por los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas. Así funcionó el museo por un periodo de diez años, durante los cuales la actividad museográfica se incrementó en forma extraordinaria.

Simultáneo a este Museo, el 25 de noviembre de 1975, el rector Guillermo Soberón inauguró el Museo Universitario del Chopo, que estaba a cargo también de la Maestra Helen Escobedo. Desde su inauguración, el Chopo fue un centro promotor del arte contemporáneo, caracterizado por su vocación innovadora, su carácter incluyente y plural; y muy pronto su trabajo lo posicionó como un referente obligado del arte de vanguardia[17].

El Museo Universitario del Chopo debe a la dirección del maestro Arnold Belkin la preponderancia de las artes plásticas y su proyección internacional. Belkin promovió a una gran cantidad de talentos jóvenes que hoy gozan de prestigio, así como importantes exposiciones del extranjero[18].

Gracias a los logros y avances obtenidos tanto por el MUCA como por el Museo Universitario del Chopo, dentro del campo de la museografía contemporánea de México, unidos a su capacidad de experimentación, se aceleró la necesidad de crear un organismo regulador que estructurara las funciones de dichos museos con fundamentos y bases específicas, surgidas precisamente de sus experiencias museográficas, experiencias que a lo largo de su existencia, habían roto ya con estructuras y prototipos tradicionales, dando cabida de esta forma, a proyectos de vanguardia en el ámbito de los museos[19]. Fue entonces que se pensó en la posible creación de una instancia que permitiera llevar a cabo las labores de investigación dentro del campo de acción de los museos.

En 1979 se confirmó la creación de un organismo absolutamente novedoso dentro de la vida de los museos con todas las posibilidades de acción tanto dentro como fuera del recinto universitario. El 21 de Enero de 1980 quedó constituido El Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM) bajo la dirección de Rodolfo Rivera González.

Hoy en día el CISM, tiene la capacidad de generar opciones y lineamientos de punta con base a sus experiencias dentro del campo de acción de los museos, que han sido numerosas e importantes desde su formación, encauzado con esto, la preservación, conservación, fomento y divulgación del patrimonio de la UNAM con toda su tradición de custodia de piezas y colecciones de inestimable valor, mostradas en exposiciones, además de haber sido salvaguarda de museos y galerías que aún en la actualidad permanecen a su cargo[20].

---

[17],[18] Ibáñez, Miranda (2008). Érase otra vez un museo. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 38 p.

[19], [20] Sigal y Moiseev, Silvia; Macedo de la Concha, Elia Gpe. (1996). Centro de Investigación y servicios museológicos. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 169 p.

Es así, como la historia misma de nuestro país revela que, en ciertos períodos, los museos de México han conocido momentos de sorprendente expansión, comenzando con las grandes colecciones prehispánicas, continuando con el movimiento ilustrado de fines del siglo XVIII cuando proliferaron los gabinetes y finalmente se crea el gran Museo Público Nacional. Con el liberalismo triunfante del siglo XIX, nuestro país decidió encaminarse a la modernización vía la educación y la definición de una cultura para todo el país, donde nuestra cultura, logró ser asumida como un patrimonio real y accesible para todos los mexicanos, con la idea de afianzar los sentimientos históricos y nacionalistas.

Es importante resaltar la fuerte relación que existió entre la Universidad y la creación de museos en México, el hecho de que el Museo Nacional haya tenido su primer sede en la Universidad, influyó de manera decisiva para que la enseñanza fuese primordial en los subsecuentes museos mexicanos.

Desde el siglo pasado los museos de México comenzaron un proceso de transformación donde la Universidad Nacional Autónoma de México ha sido pionera y protagonista creando espacios de vanguardia y referencia a nivel internacional.

Por otra parte, en los años recientes el financiamiento de la actividad cultural ha recibido importantes contribuciones de asociaciones filantrópicas, patronatos, asociaciones civiles y ciudadanos que han aportado recursos económicos y apoyos de organización y difusión. Ante todo se ha empezado a consolidar la idea de la inversión cultural como un compromiso de la sociedad para el mejoramiento de la nación.

Las condiciones económicas internacionales han intensificado el intercambio cultural. Acorde a la época, nunca antes como en los años noventa en México se había difundido tan ampliamente como lo ha hecho, su patrimonio cultural en un vasto número de países de América del Norte, Europa, América Latina y Asia, principalmente. En reciprocidad, numerosos países han permitido conocer a los mexicanos, en México, el valor de su patrimonio.

En la actualidad podemos decir que, el potencial de nuestra cultura contemporánea está caracterizada por la capacidad de auto-reconocimiento de los valores culturales propios, y de la asimilación de lo mejor de la cultura universal pasada y actual, es decir que, la apreciación de la diversidad cultural, la identificación de lo propio y el aprecio de las demás culturas, conforman seguramente, la base de un nacionalismo renovado que actúa en el escenario internacional.

## 1.3 Las teorías multi-disciplinarias en torno al museo

Como vimos en los apartados anteriores, en el momento en el que arte es entendido como un bien de la colectividad, las colecciones se hacen públicas y los museos se conciben como patrimonio artístico; esto sucede por primera vez en Londres (1756) y posteriormente en Paris (1789) como una de las consecuencias de la Revolución Francesa. Es a partir de este momento cuando el museo comienza a crearse como institución y por tanto, comienza a definir su perfil.

Recordemos que es en el transcurso del siglo XIX, cuando el museo se define como medio educativo; es la idea de John Ruskin* de que el arte es moral y espiritualmente edificante[1]; Posteriormente, el museo funciona como elemento de identidad nacional, con esta idea se crean la mayoría de los museos de historia en Egipto, Grecia y México entre otros países. Es así como se consolida la incorporación del público a las colecciones y surge entonces, la exposición espectáculo, generada por las grandes ciudades capitalistas donde los ciudadanos se acostumbran a caminar entre todo tipo de objetos expuestos en espacios específicos de exposición[2].

Desde este momento hasta principios del siglo XX, la forma de los museos se disponía en un sistema axial y jerárquico de subdivisión de salas, generalmente interviniendo el patrimonio, donde las piezas de arte se disponían en los muros de los edificios; con el movimiento de las Vanguardias, específicamente con el Manifiesto Futurista de 1909[3], el museo como edificio y como institución se cuestiona y se pone en crisis, el texto define a los museos como "cementerios" y por tanto, debían desaparecer o transformarse por completo.

Manifiesto Futurista 1909

Marcel Duchamp: Minúsculo Museo Portátil

[1] González de León, Teodoro (1996). Retrato de arquitecto con ciudad. Editorial Artes de México.

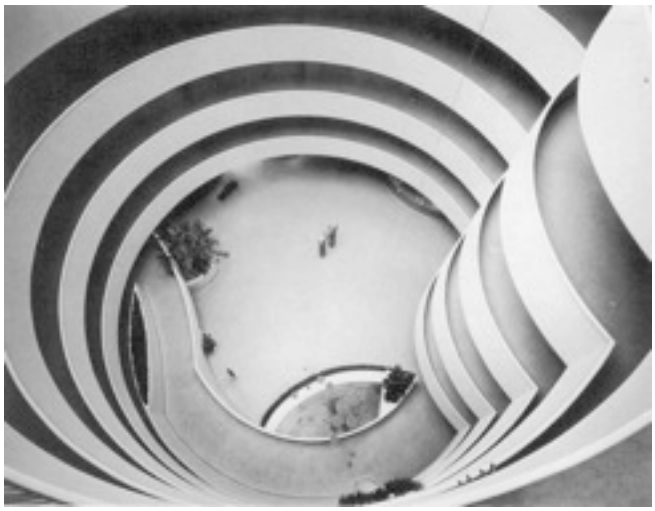
* John Ruskin (Inglaterra, 1819-1900). Escritor y crítico de arte. Conocido por sus escritos sobre la relación entre el arte y la moral (Pintores modernos 1843) y sus estudios de arquitectura con sus implicaciones históricas y sociales en "Las siete lámparas de la arquitectura" (1849) y "Las piedras de Venecia" (1853).

[2] Rafael Doctor Roncero (2004). *MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: El edificio*. Editorial: MUSAC. Barcelona: escala, 144 p.

[3] Filippo Marinetti (Italia, 1876-1944). Escritor y activista político, fundador y principal exponente del futurismo. Escribió el Manifiesto de la literatura futurista (1910), que enaltece el peligro, la energía, el valor y la guerra, y rechaza a los museos, a las universidades, a las mujeres y a la moral convencional.

Artistas como Marcel Duchamp* y su Minúsculo Museo Portátil confirmaron la ineficiencia del museo ante las nuevas propuestas artísticas. Fue hasta 1940 con el Movimiento Moderno, que los arquitectos concretan la nueva concepción del edificio del museo, relacionada con ciertas premisas formales: la transparencia, la planta libre y flexible, la funcionalidad y la neutralidad, es decir, el museo como un espacio único, indiferenciado y divisible. Un gran ejemplo de estas promesas del Movimiento Moderno es el Museo Guggenheim de Nueva York proyectado por el arquitecto Frank Lloyd Wright en 1959, que plantea el museo como un recorrido generador de un movimiento continuo. Fue el primer gran paso para romper con la idea de la caja tradicional, estática y cerrada[4].

Croquis del Museo Guggenheim Nueva York



Interior del Museo Guggenheim de Nueva York

A finales de la década de los ochenta, surge una nueva tipología para el edificio del museo con el Movimiento del Deconstructivismo. Esta corriente, tiene referencias de varios movimientos artísticos del siglo XX, como el expresionismo, el cubismo y el arte contemporáneo. El intento del deconstructivismo es liberar a la arquitectura de las reglas modernistas como, "la forma sigue a la función", "la pureza de la forma" y la "verdad de los materiales", es decir que, el deconstructivismo desempeña en la arquitectura contemporánea, un papel opuesto a la racionalidad ordenada del modernismo, adoptando así, una postura de confrontación contra la arquitectura establecida.

Un ejemplo de la complejidad deconstructivista es el Museo Vitra de Frank Gehry en Weil am Rhein, Alemania (1987-1989), que toma el típico cubo blanco sin ornamentación de las galerías de arte modernistas pero, emplea geometrías que recuerdan al cubismo y al expresionismo abstracto. Esto subvierte los aspectos funcionales de la simplicidad modernista a la vez que toma del modernismo, la superficie estucada blanca, como punto de partida.

---

[4] Montaner, Josep María (2003). Museos para el siglo XXI. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 157 p

* Marcel Duchamp (1887 - 1968). Fue un artista francés que utilizo objetos de la vida cotidiana y los transformo en obras de arte, creando así, el "arte encontrado" (en inglés *ready-made*), con el cual cambio el curso definitivo del arte moderno. Su legado más grande fue entender que una experiencia artística no basta con la estimulación visual, esta debe también invitarnos a pensar.

Museo Vitra de Frank Gehry en Weil am Rhein, Alemania (1987-1989)

Sin embargo, la creación más emblemática de este arquitecto es el Museo Guggenheim de Bilbao (1991-1997), el cual se configura con gigantescas formas orgánicas que contienen un espacio interior onírico y encadenado. Tras el aparente caos de formas, se puede descubrir que, los espacios del museo son una síntesis explícita de los diversos tipos de concepción museográfica que han confluido a finales del siglo XX, ya que, se sitúan dentro del gran complejo arquitectónico, la mayor diversidad de tipos de espacios museísticos, para albergar los diversos formatos que adoptan las exposiciones de arte contemporáneo.

Museo Guggenheim de Bilbao (1991-1997)

En esta nueva tipología de museo podemos decir que, la arquitectura se convierte en una gigantesca escultura; los edificios se proyectan como contenedores que por sí mismo se convierten en espectáculo arquitectónico por su nuevo tipo de monumentalidad. Los críticos del deconstructivismo lo ven como un ejercicio puramente formal y de poco contenido social. Kenneth Frampton* lo encuentra "elitista y desprendido". Lo que es claro, es que a partir del Modernismo y del Deconstructivismo, nace el impulso por ampliar las posibilidades de contenidos y contenedores, dando lugar a la creación de museos monumentales, experimentales, polifuncionales y versátiles.

Debemos mencionar que es en la década de los ochentas también, cuando el museo se consolida como parte fundamental de la cultura posmoderna del ocio y la industria cultura, lo cual propició la ampliación y una nueva transformación del museo que ahora dependía de la afluencia masiva de visitantes, implicando reestructurar las funciones de estos nuevos museos, extendiendo sus servicios y convirtiéndose en instituciones de referencia[5].

En los últimos cincuenta años del siglo pasado, el mundo occidental se pobló de centros de arte y museos de toda índole, incluyendo los museos que se contraponen a la idea de lujo y por tanto se desarrolla en almacenes y fábricas[6], o aquellas corrientes de museo que olvidaron el edificio e invadieron la ciudad.

*Le Magasin*, Grenoble,1986

PS1, Nueva York, 1998

*Tate Modern*, Londres, 2001

Entre todas las tipologías de museos existentes, han sobresalido los dedicados al arte contemporáneo, mucho se debe a que su realización constituye un reto continuo, construir contenedores adecuados para manifestaciones artísticas que siempre están intentando romper moldes y replanteando sus límites[7], implica una serie de problemas (sociales, funcionales, estéticos, perceptivos…) desde el comienzo del proyecto hasta la culminación, todo esto aunado a que, el arte contemporáneo exige una participación directa del espectador[8], un compromiso de la gente con el arte, lo que nos lleva a un cambio significativo en la relación entre artista, pieza, curador y público, y por tanto, repercute en el espacio expositivo del museo.

---

[5] Montaner, Josep María (2003). Museos para el siglo XXI. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 157 p

[6] Joseph Beuys: " es preferible exponer en una fábrica que en un museo de nueva planta.

[7] Montaner, Josep María (1995). Museos para el nuevo siglo. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 192 p

[8] Marcel Duchamp: "el trabajo artístico solo puede completarse con la interpretación del espectador".

* Kenneth Frampton (Inglaterra, 1930). Arquitecto y escritor. Autor de numerosos libros y ensayos sobre historia y teoría de la arquitectura. Su obra más importante es Historia Critica de la Arquitectura Moderna (2007), en el que realiza un completo análisis de la arquitectura moderna.

Hasta aquí, podemos decir que el contenedor arquitectónico se ha constituido como pieza clave del museo, además de resolver el programa funcional, su misión primordial es la de expresar el contenido, como colección y como edificio cultural y público. El edificio desde el exterior funciona entonces, como elemento que prepara al visitante para el proceso de apreciación de la obra de arte. Claro está que, bajo esta idea, han existido alardes en la estructura, donde el edificio es tan aparatoso que el visitante solo recuerda el contenedor[9].

No debemos olvidar tampoco, que como cualquier construcción arquitectónica y todo símbolo, el museo contiene e irradia poder, tiene la capacidad de acreditar y validar los discursos artísticos, la arquitectura funciona entonces como mecanismo de legitimidad de las instituciones, para las cuales por ahora la importancia del museo va más allá de la difusión del arte, implica aspectos políticos, sociales, ecológicos, turísticos y culturales, por tanto, se crean nuevos edificios con el fin de atraer nueva audiencia y mantenerse vigentes en el mercado global del consumo global. Esta nueva monumentalidad en la arquitectura y en el urbanismo provoca que las obras de arte contemporáneo busquen su lugar en los espacios públicos[10].

Giuseppe Penone, Roma

Gordon Matta-Clark Estados Unidos

Aunque el museo en esta perspectiva se convierte en un espectáculo para masas, es importante apuntar que, como elemento arquitectónico, refuerza su dimensión colectiva y, se ha convertido en icono de las ciudades contemporáneas, aportando urbanidad, representatividad y vida colectiva. Se ha transformado de organizaciones estáticas a lugares en continuo cambio, con multiplicidad de modelos y formas que tienen mucho que ver con las sociedades del siglo XXI[11].

Ante este panorama de desarrollo y evolución del museo como institución y como edificio, es importante exponer las definiciones de "museo", que existen desde la arquitectura, la curaduría, la museología y la teoría del arte. Las siguientes se exponen en orden cronológico:

---

[9] Montaner, Josep María (2003). Museos para el siglo XXI. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 157 p

[10] Modesto Castro, Cynthia y Suarez, Gabriel. "La re- evolución del arte". En obras. Año XXXVIII. número 449, Mayo 2010. pp. 82-88.

[11] Montaner, Josep María (2003). Museos para el siglo XXI. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 157 p

Definición de Le Corbusier (arquitecto): "Un museo es circulación y luz, es decir, las áreas de las exhibiciones son prolongaciones de las circulaciones porque un museo es un recorrido" (1952)[12].

Definición de Willem Sandberg* (curador): "*That place of today where the future is at home*" (Ese lugar de hoy donde el futuro está en casa) (1959)[13].

Definición de Enrico Crispolti* (teórico y crítico de arte): "El museo es un servicio cultural público en el que las experiencias y los objetos actuales cobran una función vital y artística y en el que se llega a una relación totalmente nueva con la obra de arte"(1971)[14].

Definición de Aurora León* (profesora de historia de Arte): "El museo es una institución al servicio de la sociedad que adquiere, comunica y, sobre todo, expone con la finalidad del estudio, del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y el hombre" (1988)[15].

Definición de Peter Van Mensch* (profesor en museología): "Hoy en día el museo dejó de ser una unidad aislada, es un servicio ante toda la humanidad y de una sociedad en constante evolución" (1992)[16].

Definición de Josep María Montaner* (arquitecto): "El museo es un instrumento formativo y educativo para el pueblo" (1995)[17].

---

[12] González de León, Teodoro (1996). Retrato de arquitecto con ciudad. Editorial Artes de México. Ciudad de México: escala, 147 p.

[13] Curi, Fernanda; Collins, Suzanne (2008). *The Nucleus, Collective Research Project*: *an experiment to build a free model"*. Tesis inédita de maestría en museología. Países Bajos, Ámsterdam. Master´s degree program in Museology. Reinwardt Academy.

* Willem Sandberg (Países Bajos 1897- 1984). Diseñador gráfico. Fue curador y director del museo de arte moderno y contemporáneo Stedelijk en Amsterdam de 1937 a 1962. Durante estos años transformó el museo introduciendo nuevas técnicas de exhibición en el mundo de los museos.

[14] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

* Enrico Crispolti (Italia,1933). Profesor de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad de Siena, donde es director de la Escuela de Especialización en Historia del Arte. Ha organizado numerosas exposiciones y escrito varios libros. Participó en la Bienal de Venecia de 1976, 1977, 1978 y 1986. En 1990 se convirtió en el director artístico de la Galleria Civica di Arezzo.

[15] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

* Aurora León Alonso (España fallecida en 2000). Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y catedrática de la Universidad de Huelva.

[16] Curi, Fernanda; Collins, Suzanne (2008). *The Nucleus, Collective Research Project*: *an experiment to build a free model"*. Tesis inédita de maestría en museología. Países Bajos, Ámsterdam. Master´s degree program in Museology. Reinwardt Academy.

* Peter van Mensch (Países Bajos). Es uno de los pensadores más destacados e influyentes del mundo en el desarrollo teórico de la museología. Es profesor de historia cultural y museología teórica en la Academia Reinwardt (Amsterdam), así como director del programa de Master Internacional de Museología en la misma institución.

[17] Montaner, Josep María (1995). Museos para el nuevo siglo. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 192 p

* Josep María Montaner (España 1954). Arquitecto y catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Definición de Stephen Weil* (director de museo, curador, maestro y teórico): "La razón de ser del museo es proveer un importante beneficio público, dar un importante impacto en la vida de los demás, propongo que este beneficio sea estimulación y fortalecimiento… la visita la museo entonces no como el final sino como el comienzo de un proceso que continua mucho después de la visita" (1995)[18].

Definición de Nicholas Serota* (curador): "Un museo es un lugar donde existe un contacto natural entre los artistas y el público desarrollando elementos contemporáneos de creatividad, donde los artistas conozcan a su público y el público se convierta en creador "(2000)[19].

Definición de la UNESCO: " Una institución permanente, no lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y principalmente expone los testimonios materiales del hombre y su medio ambiente, con propósitos de estudio, educación y deleite"(2006)[20].

Algunas de estas definiciones pueden ser ambiguas e incluso utópicas, mientras que otras se vuelven muy específicas dentro de los campos de estudio en los que fueron formulas, sin embrago, el objetivo es entender el panorama desde las multi-disciplinas que los museos, sobre todo los de arte contemporáneo abarcan.

De dichas definiciones, podemos abstraer y resumir, que el museo hoy, se entiende como elemento cultural que sirve para la formación y educación de la comunidad, en un espacio de innovación y constante evolución, que fomenta la creatividad y la comunicación entre el arte y el público.

Desde la arquitectura, queda claro entonces, que el museo no es un fondo neutro sobre el cual el arte se posa de manera inocua, por tanto, es imprescindible tomar en cuenta todas las variables. El arte en la arquitectura implica experimentar con las variables materiales y logísticas del espacio humano[21].

De acuerdo con Aurora León (Historiadora de Arte) en su libro "El Museo: Teoría, praxis y utopía", los componentes esenciales del museo son: la sociedad, la planificación museística, el continente (arquitectura) y el contenido (colección y fondos del museo). Es importante entonces, entender el panorama teórico, multi-disciplinario y actual de cada uno de estos componentes, comenzando con la situación de la sociedad ante el fenómeno de los museos.

---

[18] Curi, Fernanda; Collins, Suzanne (2008). *The Nucleus, Collective Research Project*: *an experiment to build a free model*". Tesis inédita de maestría en museología. Países Bajos, Ámsterdam. Master´s degree program in Museology. Reinwardt Academy.

* Stephen Weil (Estados Unidos 1928-2005). Abogado de profesión. Fue gerente general de la Galería Marlborough de Nueva York (1963-1967) y posteriormente administrador del Whitney de Nueva York (1967-1974). Experto en derechos de autor, fideicomisos y la venta de obras de arte procedentes de colecciones de museo.

[19] Curi, Fernanda; Collins, Suzanne (2008). *The Nucleus, Collective Research Project*: *an experiment to build a free model*". Tesis inédita de maestría en museología. Países Bajos, Ámsterdam. Master´s degree program in Museology. Reinwardt Academy.

* Sir Nicholas Serota (Inglaterra 1946). Historiador de arte. Fue director del Museo de Arte Moderno de Oxford y de la Whitechapel Art Gallery. En 1988 fue director de la Tate Gallery y bajo su dirección se creó la Tate St. Ives en 1993, la Tate Modern en el año 2000.

[20] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

[21] Modesto Castro, Cynthia y Suarez, Gabriel. "La re- evolución del arte". En obras. Año XXXVIII.

La meta de los museos en la actualidad, como lo habíamos dicho anteriormente, es atraer al mayor número de personas y conseguir nuevas actividades y funciones museológicas[22]. Sin embargo en la actualidad la vista al museo, se ha convertido en algo socialmente obligado, desde las forzadas vistas escolares, hasta el signo de estatus que esta actividad puede llegar a proveer.

Juan Carlos Rico, Doctor en arquitectura, hace un fuerte análisis sobre las exigencias y condiciones actuales que implica la visita a los museos, en su libro ¿Por qué no vienen a los museos?, publicado en el 2002, analiza la experiencia que tienen los visitantes cuando acuden a éste y expone distintos factores como, las condiciones técnicas, las cuales están pensadas para la conservación de la obra y no para el confort del visitante, así como también, los grandes recorridos planteados por la mayoría de los museos que implican mucho tiempo y por tanto el cansancio de las personas que, la mayoría de las veces no saben si vieron todo el museo, y si lo hicieron, probablemente lo realizaron de manera rápida y sin entender gran parte de la exposición. Con este análisis entendemos entonces, la importancia de plantear desde su concepción, el tamaño de una exposición.

Otro factor importante que expone el autor, es que el público necesita el reclamo de una exposición temporal para ir a ver las obras, prefiere ir a los centros de exposiciones que programan con acierto sus muestras que, a los museos con colecciones permanentes; y deja en claro que, las exposiciones artísticas más visitadas en la actualidad, son aquellas que de alguna manera están presentadas como espectáculo, con base en los medios tecnológicos audiovisuales e informáticos[23].

Es claro entonces, que los espacios de exposición deben tomar en cuenta la constitución psicosomática del público, estudiando la percepción, la interpretación y la compresión de éste. Dichos conceptos están condicionados por factores urbanísticos, arquitectónicos, espaciales, lumínicos y audiovisuales. La incorporación del público a la vida del museo depende de la capacidad de penetración del edificio en la vida ciudadana[24].

El siguiente componente esencial del museo que plantea Aurora León, se refiere a la planificación museística, la cual debe tener desde un inicio, una noción clara de la razón de ser del museo y la repercusión que éste ejerce en campos tan concretos como son la sociedad, la cultura, la historia, el progreso y el arte[25].

Para esta programación museológica, se parte del carácter de la colección, analizando el tipo de público al que va dirigido y el edificio. Si ya existe un edificio, en el caso de una intervención en el patrimonio, se debe estudiar su flexibilidad ante las necesidades de la propuesta museológica, de tal forma que, las obras se pueden exponer de manera eficiente tanto técnica como pedagógicamente y el circuito a recorrer sea apto para la capacidad física y la atención del público.

---

[22] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

[23] Rico, Juan Carlos (2002). ¿Por qué no vienen a los museos?. Editorial Silex. Madrid. escala, 173 p.

[24], [25] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

La museología se erige como campo del conocimiento para conferir formalidad y rigurosidad científica a la actividad museística. Peter Van Mensch* (Profesor en museología) identifica dos períodos cronológicos distintos que supusieron cambios radicales para los museos y el pensamiento museológico, y son considerados por el autor revoluciones, las cuales tuvieron lugar, la primera, en el período 1880-1920 y, la segunda, en el período 1960-1980[26].

En la primera revolución, se introdujeron nuevos conceptos en el campo museológico con el objetivo de responder a la fuerte orientación educativa que adquirió para entonces el trabajo en los museos. En la segunda revolución (1960-1980), el interés giró en torno a la concepción de los museos como institución socio-educativa con reconocimiento político, es decir, con reconocimiento institucional, presupuestario y financiero en el sector público; esto con el objetivo de desarrollar y consolidar su rol educativo y, en definitiva, de actor social. La forma discursiva de la segunda revolución se conoce como la Nueva museología[27]. En los últimos años se ha desarrollado una nueva corriente que busca dar respuesta al papel de los museos en el siglo XXI, es la llamada "museología crítica"[28].

La denominación nace en el ámbito de la historia del Arte y surge del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección. De acuerdo con María Teresa Martín Torres (historiadora de arte), la visión de la museología crítica enfatiza el carácter interpretativo de los museos y de cómo su discurso se transcribe en diferentes tipos de políticas culturales a través de las cuales se han construido y entendido los museos[29].

Así la museología crítica, enmarca al museo como espacio de enseñanza no formal, donde se crea una comunidad de aprendizaje mediante la negociación y diálogo con el público en torno a las exposiciones de los museos, por tanto, el público que en el pasado se limitaba a aceptar lo que se le decía qué era arte y qué no, ahora toma una posición reflexiva y más abierta a expresar su opinión.

Bajo esta perspectiva el museo es entonces, un lugar para la libertad, para la creación, para la interpretación, para las expresiones culturales humanas, donde la relación entre objeto, espacio y espectador se convierte en el tema central, pero, ¿cómo se conciben estos espacios para la experiencia, espacios multi-sensoriales, espacios que se desarrollan de afuera hacia adentro, museos como verdaderos centros de comunicación con vitalidad?

Así es como llegamos al tercer componente esencial del que nos habla Aurora León, el continente. El carácter externo del edificio dice mucho a favor o en contra de la actividad que se desarrolla en el interior; por ello, la arquitectura debe tener una concepción coherente entre la estructura arquitectónica y las múltiples necesidades del museo, es decir, debe constituir bajo una forma manifiesta y convincente una expresión semántica del concepto de museo[30].

---

* Peter van Mensch (Países Bajos). Es uno de los pensadores más destacados e influyentes del mundo en el desarrollo teórico de la museología. Es profesor de historia cultural y museología teórica en la Academia Reinwardt (Amsterdam), así como director del programa de Master Internacional de Museología en la misma institución.

[26],[27] El museo, la museología y la fuente de información museística. Venezuela 2008.

[28] La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo. Argentina 2008.

[29] M.T. Martín Torres. "Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España".

[30] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

El primer elemento que concreta las ideas del museo es entonces, la fachada del edificio y su acceso, el cual de acuerdo con Aurora León, no debe ser inmediato, ya que, tanto la fachada como el acceso deben ofrecer al espectador perspectivas relajantes que no le agobien visualmente, lo más impactante de la fachada es su forma de comunicar el contenido al espectador, por tanto el exterior del edificio, debe ser perceptivo, con formas que armonicen la estética, la claridad de sentido y la nitidez estilística, evitando por todos los medios la inspiración en la grandilocuencia y monumentalidad[31].

Continuando con el exterior del edificio, la orientación es otro punto a considerar, puesto que de ella dependen factores técnicos como, la mayor utilización de luz natural para evitar abusos de luz artificial y climatización en el interior del museo.

La estructura interna del museo de arte contemporáneo, responde a la colección, a la concepción museológica y a la multiplicidad de funciones que en él se desarrollan, la arquitectura entonces, debe tener un valor flexible y abierto a posibles modificaciones o ampliaciones; el proyecto arquitectónico por tanto, responde no solo a las demandas presentes sino que prevé la evolución futura del museo.

Una de las soluciones utilizadas en contextos metropolitanos sería la de los contenedores altamente equipados tecnológicamente, configurados dentro de un envolvente cúbico, neutro y perfectamente diseñado, que define espacios interiores de la máxima flexibilidad[32].

La planta libre en arquitectura museística brinda infinidad de posibilidades espaciales internas y externas, esta simplicidad estructural (cubo vacío) es donde pueden asumirse multiplicidad de funciones museológicas según el uso de cada espacio adaptado mediante sencillas divisiones modulares del espacio[33].

*Hoxton Square Galley*, Londres.

Museo de Arte de Bregenz, Alemania

[31] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

[32] Montaner, Josep María (1990). Nuevos Museos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: escala, 180 p.

[33] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

Con este sistema de reducir al mínimo los elementos arquitectónicos, se puede decir que se obtiene una óptima apreciación de la obra, dependiendo claro, del montaje de los objetos, aunque de acuerdo con el arquitecto Teodoro González de León, dicho sistema, puede crear espacios indiferenciados que dan una sensación de provisionalidad, por tanto, la arquitectura del museo debe permitir flexibilidad y libertad al museógrafo pero sin dejar de dar una imagen de permanencia[34].

Un elemento clave en la concepción de los museos, es la luz, es imprescindible tomar en cuenta que, mediante la luz se procede a la interpretación de los objetos y del espacio. Los mensajes que envía sobre los objetos pueden ser positivos o falazmente interpretados ya que de su utilización y dirección depende el considerar la imagen como es en realidad o como queda falseada o transformada por la emisión lumínica[35].

Teodoro González de León nos dice que, el manejo de la luz, puede hacer que la visita al museo transcurra en un ambiente monótono o estimulante. Es necesario crear contrastes que rompan la monotonía y el cansancio consecuente, y para eso nada mejor que dejar entrar la luz natural, mediante vistas al exterior: a jardines, patios y calles[36].

Nos queda claro entonces, que la arquitectura puede y debe abrir nuevas posibilidades a los espacios de exposición, por medio de la iluminación, la escala, el color y los materiales, creando un diálogo visual entre el objeto expuesto y el espacio, entendiendo que el campo visual del visitante no sólo son las obras expuestas, por tanto la lectura del objeto, cambia en función de su contexto y presentación.

La tecnología en los museos es otro factor que se vuelve importante ya que crea nuevas posibilidades de comunicación. Los medios digitales y las nuevas tecnologías, abren la posibilidad de proveer varios niveles de interpretación y nos confrontan con formas más dinámicas de expresión, siempre y cuando, se utilicen como herramientas que promuevan la descentralización del conocimiento y que permitan a las personas a pensar por ellas mismas sin apartarse de la realidad[37].

El arquitecto David Dernie, en su libro Espacios de Exposición, nos habla de dos tipos de espacios expositivos, el primero lo denomina espacio narrativo, el cual trata de contar una historia, creando un contexto adecuado para el objeto expuesto, entendiendo al espacio de exposición como telón de fondo que establece un hilo conductor entre los objetos, provocando una respuesta emocional y creando un vínculo memorable con el objeto, se trata de convertir a la exposición en un lugar personal[38].

---

[34] González de León, Teodoro (1996). Retrato de arquitecto con ciudad. Editorial Artes de México. Ciudad de México: escala, 147 p.

[35] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

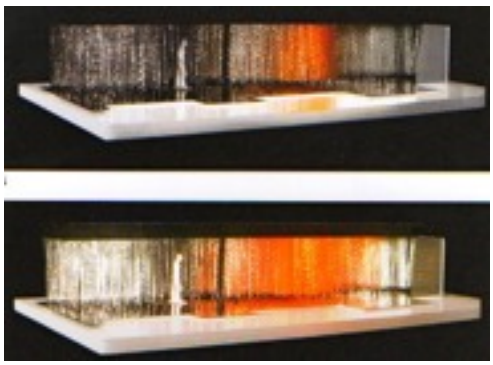
[36] González de León, Teodoro (1996). Retrato de arquitecto con ciudad. Editorial Artes de México. Ciudad de México: escala, 147 p.

[37], [38] Dernie, David (2006), Espacios de exposición. Editorial Blume. China. escala, 192 p.

*Museo memorial del Holocausto en Estados Unidos*

Museo de la Cervecería Guiness Dublín

El segundo lo denomina espacio de representación, y es aquel donde existe un diálogo entre el espacio, el cuerpo y el tiempo. El cuerpo tiene un papel fundamental en la comunicación y el aprendizaje. La experiencia de la exposición se convierte en un encuentro con el cuerpo en movimiento en un espacio de eventos. Plantea el movimiento y la acción en contra de la observación y la estática. Donde los visitantes puedan realizar conexiones personales entre las obras[39].



Bosque de luces de *Orange Imaginarium* en el Centro de ciencias de *Explore At-Bristol*

Otro tema dentro de la arquitectura del museo a tomar en cuenta, es el descanso, disfrutar cómodamente frente a una obra un tiempo indefinido, es algo que se han perdido en la mayoría de los museos, pero también el descanso visual y mental que se da por medio de terrazas o patios intercalados en el recorrido, puede enriquecer la calidad de vida del visitante.

Una de las tendencias más marcadas de finales del siglo XX es la creación de grandes complejos culturales y cívicos en los cuales los museos y salas de exposición son una pieza primordial pero no única; forman parte de un conjunto más extenso en el que se albergan bibliotecas, mediatecas, auditorios, teatros, centros administrativos, sedes de instituciones culturales, academias y escuelas de arte, centros de investigación, salas de reunión, además de restaurantes, tiendas, etc. Vuelve a ser un centro que aglutina muchas actividades culturales, tal como sucedía en los primeros museos, bibliotecas y academias, o en los museos del periodo de la ilustración[40].

[39] Dernie, David (2006), Espacios de exposición. Editorial Blume. China. escala, 192 p.

[40] Montaner, Josep María (1990). Nuevos Museos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: escala, 180 p.

El cuarto y último componente del que nos habla Aurora León se refiere al contenido, el cual marca definitivamente al museo y al público; sin él, el museo no tendría razón de ser y con él, el hombre se sensibiliza para la educación, la formación visual e intelectual y para desarrollar su sentido del gusto.

El arte contemporáneo, debido a su tamaño, forma y características, ha exigido la transformación del espacio expositivo. Art brut, pop-art, body-art, land-art, conceptual, minimal, video-art, happenings, performances, instalaciones y otras modalidades de arte interactivo o efímero han ido definiendo unas propias leyes para su ubicación en un museo. En definitiva los espacios dedicados a alojar obras de arte contemporáneo deben poseer una serie de cualidades de flexibilidad, versatilidad y alto nivel tecnológico que los define.

Andy Warhol, Silver Clouds, 1966

Marta Palau, Cascada, 1978

Liam Gillick, Depressed Signage,2005

Con el anterior análisis de los componentes esenciales del museo, nos queda claro la teoría y postura actual de las multi-disciplinas en torno a los museos, específicamente a los de arte contemporáneo; es importante apuntar ahora, la situación y problemática actual que se vive en los museos, sobretodo los de nueva planta.

Uno de los problemas tiene que ver con la comunicación, en la actualidad se dice que los museos, siguen siendo para apreciar y no comunicar, mucho de esto se debe a que los museos han olvidado que la comunicación es un diálogo y no un monólogo, al ser dueños de las piezas y su significado imponen el significado de la cultura y su producción[41].

De acuerdo con Juan Carlos Rico, los arquitectos y diseñadores, teóricos y artistas y equipo técnico son los profesionales que representan las partes de que consta un proyecto expositivo. El problema es que cada uno de ellos maneja un lenguaje propio que suele ser, en la mayoría de los casos, desconocido para los otros colectivos[42].

Pero quizá el mayor problema del museo en la actualidad radica en el acoso de las fuerzas sociales por hacer rentables las exposiciones e introducirlas en el mundo del consumo, de tal manera que no sabemos si se trata de ver y disfrutar las obras de arte o es un espectáculo comercial, si la arquitectura de estos nuevos edificios logran el diálogo con las artes plásticas innovando con los espacios expositivos o se trata de un protagonismo indiferente de alardes formales y constructivos que esconden una concepción tradicional del museo.

---

[41] Curi, Fernanda; Collins, Suzanne (2008). *The Nucleus, Collective Research Project*: *an experiment to build a free model*". Tesis inédita de maestría en museología. Países Bajos, Ámsterdam. Master´s degree program in Museology. Reinwardt Academy.

[42] Rico, Juan Carlos (2002). ¿Por qué no vienen a los museos?. Editorial Silex. Madrid. escala, 173 p.

De igual manera, es importante anotar que las teorías multi-disciplinarias que hemos analizado anteriormente, también tienen una percepción de lo que debe ser el museo en el futuro, las siguientes se muestran de manera cronológica:

Nicholas Serota* (Curador): "Los museos del futuro promoverán los distintos niveles y modos de interpretación mediante la sutil yuxtaposición de experiencias. Algunas salas y trabajos serán fijos y serán la estrella polar alrededor de la cual los demás orbitarán. Se crearan matrices de relaciones cambiantes que exploraran los visitantes según sus particularidades, intereses y sensibilidades. Cada uno de nosotros determinamos nuestro propio camino"(1987)[43].

Teodoro González de León (Arquitecto): "Los museos del futuro debe ser con una arquitectura que de la sensación de permanencia, acorde con lo que exige su contenido: el arte y que permita al mismo tiempo la máxima flexibilidad a la tarea del museógrafo, con contrastes dramáticos de luz y espacio que rompa la monotonía y aliente al visitante, y todo esto envuelto en una arquitectura que exprese misterio y sorpresa y diga, con el oscuro lenguaje de nuestro arte, qué somos y qué queremos ver" (1996)[44].

David Dernie* (Arquitecto): "Los Museos del Futuro deben ser foros activos que estimulen a las personas a exponer sus ideas y que consigan que la gente se asombre. Donde se creen estructuras para el cambio de forma material y no material y que celebren la modificación de los patrones de la comunicación contemporánea. La arquitectura estará construida sobre la base de las relaciones de los cuerpos en movimiento en el espacio, siendo entonces, una arquitectura de coreografía, de movimiento, con el objetivo de crear una memoria rica y vital de la experiencia dinámica del material expuesto" (2006)[45].

Fernanda Curi* (Museóloga):"Los museos del futuro como espacios donde el foco central sean las personas, donde los objetos sean parte del proceso pero no el factor determinante. Donde el arte y la cultura puedan discutirse, producirse, antes que legitimizar y re-localizarse en otra pared. Espacio abierto y amigable, donde la gente se involucre y cree a través del acto del cuestionamiento, diálogo y experiencias compartidas y emociones. Donde el espacio se convierte en un proceso por el mismo, un organismo que viva con base a acciones y personas en vez de solo la colección"(2008)[46].

---

[43] Dernie, David (2006), Espacios de exposición. Editorial Blume. China. escala, 192 p.

* Sir Nicholas Serota (Inglaterra 1946). Historiador de arte. Fue director del Museo de Arte Moderno de Oxford y de la Whitechapel Art Gallery. En 1988 fue director de la Tate Gallery y bajo su dirección se creó la Tate St. Ives en 1993, la Tate Modern en el año 2000.

[44] González de León, Teodoro (1996). Retrato de arquitecto con ciudad. Editorial Artes de México. Ciudad de México: escala, 147 p.

[45] Dernie, David (2006), Espacios de exposición. Editorial Blume. China. escala, 192 p.

* David Dernie (Inglaterra). Es arquitecto, diseñador de exposiciones y Director de la Escuela de Arquitectura de Manchester.

[46] Curi, Fernanda; Collins, Suzanne (2008). *The Nucleus, Collective Research Project*: *an experiment to build a free model*". Tesis inédita de maestría en museología. Países Bajos, Ámsterdam. Master´s degree program in Museology. Reinwardt Academy.

* Fernanda Curi (Brasil). Es arquitecta, urbanista y maestra en museología. Dedicada a la producción de proyectos culturales, artísticos y educativos.

De dichas perspectivas, se entiende al arte y la cultura como herramientas poderosas para la transformación social y se trata de enfatizar el arte en las actividades cotidianas de la sociedad, promoviendo y estimulando la experiencia del diálogo y la interpretación del público con el arte, por tanto, el espacio no debe definir sino potenciar dichas experiencias de aprendizaje por medio de espacios flexibles que permitan nuevas posibilidades expositivas en constante cambio y que obtenga una respuesta emocional del público.

A modo de conclusión podemos decir que, los museos durante las últimas décadas han sufrido un proceso de gran complejidad. Si a los museos del siglo XIX sólo se les exigía espacios para la exposición permanente de las obras de arte, los museos de finales del siglo XX cumplen una gran variedad de funciones, por tanto, ya no es el contenedor el que define los contenido como arte, son los contenidos los que determinan la identidad del contenedor.

Cada museo busca formas diferentes de interactuar con el público y lo que hace a un museo innovador, son las lecturas de su colección que se realizan a partir de nuevos dispositivos de comunicación, así como el uso de recursos de estimulación-interpretación y resignificación del arte.

Así es como finalizamos este capítulo, entendiendo el papel que representa el edificio del museo en la actualidad. La arquitectura de los museos del nuevo siglo, sobre todo los de nueva planta, debe funcionar como pieza clave que representa el concepto, perfil y vocación de la institución a la que sirve, pero sin perderse en el protagonismo, la monumentalidad y el alarde estructural que sólo distrae al visitante.

Los museos del siglo XXI, deben configurar sus espacios de exposición como espacios de innovación y constante cambio, donde se prevean las necesidades futuras del arte actual; como espacios que potencien la relación entre objeto, espacio y espectador, ya que el espacio no es un fondo neutro sobre el cual el arte se posa, sino que puede y debe ser entendido como un proceso por el mismo.

***Los museos de nueva planta son la promesa de una civilización que no sólo concretiza las exigencias humanas del momento sino que atiende a las metas de un futuro posible[47].***

[47] León, Aurora (2000). El museo: teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid. escala, 378 p.

# 2 El Proyecto del MuAC

El capítulo consta de tres apartados, el primero, **"Factores políticos y sociales"**, es el estudio del los antecedentes del MUAC. Se trata de entender la concepción y desarrollo del museo, desde las políticas tanto, de la institución del museo como de la misma Universidad que intervinieron en la realización del proyecto, tomando en cuenta los factores sociales que estuvieron presentes en todo el desarrollo.

**"Proceso creativo multi-disciplinario"**, es el segundo apartado donde, se analiza el perfil del museo. Se trata de tener claro la vocación del MuAC, para traducirla a términos arquitectónicos y entender los requerimientos espaciales que se solicitaban del edificio antes de las aportaciones del arquitecto seleccionado para la construcción.

El tercer apartado **"Contexto histórico-urbano-arquitectónico del Centro Cultural Universitario"**, es el análisis social, cultural, histórico y arquitectónico del espacio donde se desenvuelve el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Es en este apartado donde, se estudia la composición y distribución espacial así como, la aportación arquitectónica del CCU, de tal forma que, se pueda crear un análisis más acertado del MUAC en cuanto al sitio en el que se desarrolla.

**"Descripción del edificio"**, es el apartado final donde, se expone una descripción espacial del objeto arquitectónico que constituye el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, para así, familiarizarnos con los espacios y elementos del edificio, y entonces, comenzar con el análisis crítico del MUAC.

El objetivo del capítulo es, tener claro el panorama que existió antes y durante la construcción del edificio y el contexto en el que se desarrollo el proyecto, ya que todo edificio es producto de una cultura, en un lugar y tiempo determinados, que debe responder a las necesidades de una comunidad; y este análisis nos sirve entonces, de preámbulo para realizar de manera objetiva el estudio arquitectónico del edificio que, es el objeto del texto.

## 2.1 Factores políticos y sociales

La Universidad Nacional Autónoma de México ha sido el lugar donde han nacido, o se han desarrollado, la mayoría de los movimientos artísticos del siglo XX en nuestro país. Su vocación educativa es la que la ha llevado a ser la promotora de la cultura nacional, siendo su patrimonio artístico una de sus grandes fortalezas y parte indispensable del panorama cultural de México. En 1947 se creó la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, actualmente Coordinación de Difusión Cultural, para propagar las corrientes más significativas de la cultura de los universitarios y del público en general. Su tarea es la promoción de la cultura en sus expresiones teatrales, literarias, cinematográficas, musicales y plásticas, a través de conciertos, cine-clubes, exposiciones, mesas redondas, seminarios, publicaciones, conferencias, cursos, exhibiciones y concursos.

Hoy en día nuestra Universidad es un espacio fundamental para el desarrollo de propuestas artísticas caracterizadas por la búsqueda y la experimentación, a través de la investigación y el fomento de las artes en sus diversos espacios y recintos de exhibición[1].

Bajo este panorama, el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), se inscribe dentro de La Facultad de Arquitectura la cual, ocupa un lugar privilegiado en la Ciudad Universitaria. Forma parte de un triángulo equilátero de fuerte resonancia simbólica que encierra en su centro a la Torre de Rectoría, y cuyos otros lados son la Biblioteca Central (diseño de Juan O´Gorman), la Facultad de Filosofía y Letras, al Norte, y el estadio Universitario, del arquitecto Augusto Pérez Palacios, al poniente[2].

Torre de Rectoría

Biblioteca Central

Estadio Universitario

[1],[2] Debroise, Oliver (2008). Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

Este museo que concibió el Arquitecto José Villagrán García en 1952, se caracteriza por la sencillez de la construcción y su versatilidad; es un espacio de 2,700 metros cuadrados y más de cinco metros de altura, sin muros de separación; una especie de nave industrial con iluminación natural indirecta orientada al norte, susceptible de adaptaciones temporales y efímeras para ser transformado tanto en un espacio ferial como varias galerías simultáneas.

Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA)

Vista del interior de MUCA

En sus cuatro primeros años de existencia, el entonces llamado Museo Nacional Universitario no tuvo una línea de trabajo coherente. El espacio fue ocupado en el inicio como lugar de inscripción para nuevos alumnos y posteriormente como bodega de tránsito por las diversas facultades y otras dependencias de la Universidad en su traslado del centro de la Ciudad de México, a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria[3].

Esta etapa de confusión original, al fin y al cabo de índole administrativa, se contraponía a las intenciones del entonces director del museo, el Doctor Rubín de la Borbolla, quien tenía muy clara la misión de dicho espacio y lo bautizó en consecuencia, como Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA).

El MUCA fue inaugurado oficialmente por el Rector Nabor Carrillo Flores el 4 de Marzo de 1960. A partir de esta fecha, se presentaban un promedio de tres exposiciones al año. Casi todas fueron producidas por el equipo del museo, encabezado a partir de 1961 por Helen Escobedo, con la colaboración de los museógrafos Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera. En ese momento el MUCA, era un espacio arquitectónico único en México, concebido de antemano para dar una lectura de las obras sin adornos, ni nada que estorbara la labor de los museógrafos, es decir, el cubo blanco en su expresión máxima donde, se podía presentar prácticamente cualquier cosa, manchar y perforar las paredes, derramar ácidos corrosivos en los pisos de placas de concreto, cercenar la amplitud del espacio, aislar elementos, crear laberintos, oscurecer los techos, meter grúas, automóviles o pinturas renacentistas… lo que fuera.

[3] Debroise, Oliver (2008). Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

Espacios del MUCA en la exposición "La era de la Discrepancia"

A partir de 1966 y hasta finales de la gestión de Helen Escobedo en 1978, el MUCA se estableció como laboratorio de experimentación y espacio de vanguardia, introduciendo al país tendencias políticamente radicales y alternando exposiciones de corte didáctico organizadas por diversas facultades de la Universidad.

Poco a poco el MUCA se fue llenando de colecciones, aun cuando no estaba equipado para ello, ya que los arquitectos nunca imaginaron ese proceso y no lo dotaron de bodegas, fuera de algunos estrechos espacios de tránsito; apenas un año después de su inauguración formal, el MUCA recibió en donación un importante lote de piezas Olmecas reunidas desde los años veinte por el arquitecto y luego platero en Taxco, William Spratling, lo que alentó a varios coleccionistas privados de arte prehispánico a entregar sus colecciones a la UNAM [4].

Otro conjunto importante fue la donación de casi todas las obras incluidas en la "Exposición Internacional de Artesanías Populares" que se presentó en el Museo Nacional de Antropología en 1968. De nueva cuenta, la inclusión de esta colección y su preservación indujo a otros coleccionistas a incorporar más obra al acervo.

Así, donadores anónimos cedieron lotes de máscaras mexicanas de Guerrero, Michoacán y otros estados; un coleccionista donó una serie de estampas japonesas; otro, un teatro de sombras de figuras recortadas en papel arroz de China completo; obras de arte contemporáneo exhibidas en los Salones Estudiantiles, fueron donadas a la institución después de alguna exposición. Existen inclusive casos más problemáticos: obras literalmente olvidadas por los artistas después de una exposición que acabaron incorporadas a la colección después de varios años de "Tránsito"[5].

Dicha mezcla de colecciones, difíciles de conjugar, de manejo delicado y conservación problemática, ingresaron al acervo de manera desordenada y sin un programa específico. Entre 1990 y 1993, en un intento de renovar las estructuras del MUCA y de dotarlo de una colección, Rodolfo Rivera, quien era director de MUCA en ese momento, y sus asistentes iniciaron una campaña para obtener en donación obras de artistas mexicanos relevantes; lograron integrar a la colección 167 obras. No obstante, como suele suceder con este tipo de donativos, no todas las obras cumplen con las expectativas de un museo, ni son siempre representativas de los mejores periodos de los artistas[6].

---

[4] Debroise, Oliver (2008). Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México.

[5] MuAC: Un museo más o más público para una nueva propuesta museográfica. Enero 2009.

[6] Debroise, Oliver (2008). Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México.

Paralela a esta iniciativa de crear una colección, surge la intención de crear un museo en el que pudiera exhibirse la colección de arte contemporáneo perteneciente a la UNAM. A mediados de 1996 Rodolfo Rivera, propuso construir una nueva sede para el museo al interior del Centro Cultural Universitario. Este nuevo museo complementaría el proyecto arquitectónico original del Centro Cultural Universitario (CCU), siendo el último de los proyectos arquitectónicos contemplados en el plan que en 1976 dio origen al Centro Cultural Universitario, con el propósito de que cada una de las disciplinas artísticas contara con espacios idóneos para su exposición.

Se invitó a Orso Nuñez Ruiz, autor junto con Arcadio Artis del Centro Cultural Universitario para realizar el proyecto arquitectónico. El arquitecto Orso Nuñez, decidió ubicar el museo entre el estacionamiento de la Sala Nezahualcóyotl y la Avenida de los Insurgentes. Además del museo se incluía, una ruta escultórica que tenía la intención de aproximar visual y simbólicamente al nuevo recinto con la Torre de Rectoría. La construcción de la obra comenzaría a principios de 1999, sin embargo no se llevó acabo debido a la huelga universitaria de ese mismo año.

En 1998, cuando asumió la dirección del MUCA Sylvia Pandolfi, se consiguieron fondos para establecer el que sería el primer programa de adquisición formal de obras de arte en el país desde la década de los sesentas. El programa era un híbrido entre donaciones y adquisición. En menos de un año lograron reunir más de setenta obras de artistas, como grupo SEMEFO, Betsabée Romero y Adolfo Patiño entre otros. Lamentablemente el programa fue interrumpido por la huelga universitaria de 1999 y la sucesiva salida de Pandolfi de la Dirección de Artes Plásticas.

SEMEFO "Proyecto para parque infantil"

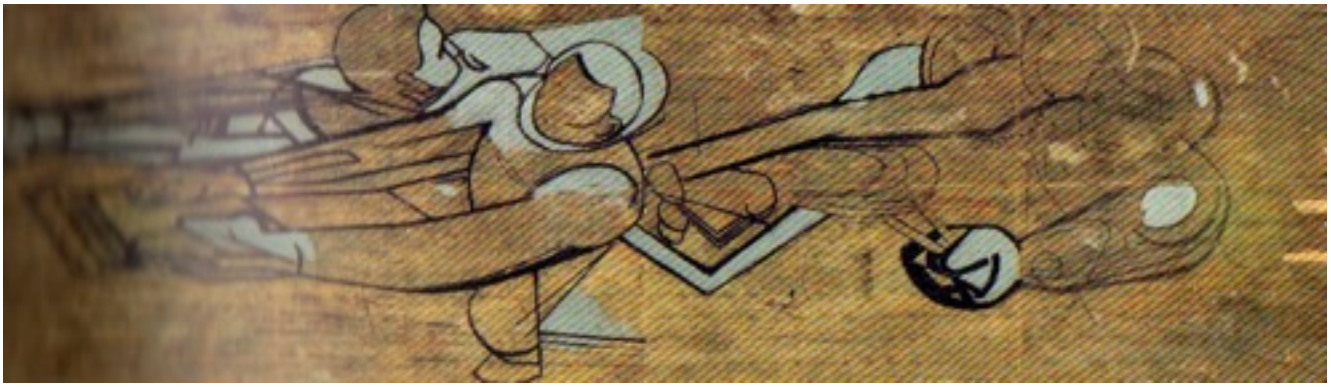
Betsabée Romero "Tattoo Car VI"

Este es, por lo menos en cuanto a su marco teórico y curatorial, el programa que se retomo en 2004, cuando La UNAM decidió crear una serie de desplazamientos institucionales, curatoriales y de compromiso a largo plazo en torno al arte contemporáneo. La Universidad se propuso generar una colección, que hasta su muerte tuvo a su cargo Olivier Debroise, que trató de mirar hacia el periodo posterior a los sesenta del arte local que estaba ausente de las colecciones nacionales, y a partir de ello crear un nuevo museo, bajo la dirección de Graciela de la Torre, Directora de Artes Visuales de la UNAM[7].

[7] Barrios, José Luis; Santamarina Guillermo; Medina Cuauhtémoc. "La promesa del MuAC". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

El 13 de diciembre de 2004, por bando del Rector Juan Ramón de la Fuente publicado en la Gaceta Universitaria, se institucionalizó el Comité de Adquisición de Piezas Artísticas. Los fondos asignados por La UNAM y sus patrocinadores serían destinados para conformar una colección de arte mexicano contemporáneo, representativa de las cuatro décadas abandonadas por las instancias culturales del país.

El perfil de la colección iniciaría, junto con las colecciones ya integradas al MUCA, en 1952, con la inauguración de Ciudad Universitaria, incluyendo obras de los artistas y arquitectos que participaron en su creación. Empezaría por los dibujos de Diego Rivera para las decoraciones en mosaico del Estadio Universitario y las maquetas de los murales de David Alfaro Siqueiros incorporadas en 2005, para luego seguir con las corrientes artísticas que se desarrollaron, aunque brevemente, en el país de los años sesentas: las diversas formas de abstracción, tanto en los medios de la pintura, la escultura y las artes gráficas; la pintura figurativa, en sus modalidades op, pop, hiperrealista, expresionista, neo-mexicanista, etcétera; la producción de carteles e impresos de tipo político; la fotografía y en particular, el fotoperiodismo, los orígenes del arte conceptual; cine en súper 8, los principios y desarrollos del videoarte; la documentación de acciones, happenings, performance, proyectos públicos, ambientaciones, instalaciones; arte sonoro; arte electrónico[8].



Proyecto para el mural: El pueblo a la universidad. La Universidad al pueblo. Por una cultura nuevo-humanista de profundidad universal.

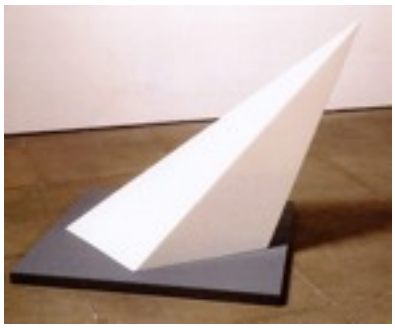
Para los fines de investigación y de educación de dicha colección, se planteó la posibilidad de poner la producción local en una perspectiva global. Era por lo tanto necesario incorporar, de una u otra manera, obras de artistas de otros países que permitieran establecer comparaciones, o construir poco a poco narrativas curatoriales más ricas y flexibles. Para ello se amplió la colección con donaciones y aportaciones a manera de comodatos a largo plazo, y con mínimas condiciones en cuanto a la exhibición y manutención de la obra. A la fecha, asociaciones civiles como el Grupo Corpus, han aportado 12 importantes piezas y la Colección Charpenel casi ochenta obras de artistas tanto nacionales como internacionales[9].

[8] Dorotinsky, Deborah. "La colección". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

[9] Debroise, Oliver (2008). Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

Gabriel Orozco "Balones acelerados"

Isa Genzken "Fahnenstange"



Sol Lewitt "Pyramid"

Debemos recordar, que toda colección nace de un interés concentrado y sostenido, al tiempo que se convierte en un reflejo del coleccionista, ya sea éste una persona o una institución. Desde esta perspectiva, el papel desempeñado por la UNAM en el estudio, desarrollo y difusión del arte moderno y contemporáneo no había sido correspondido por un equivalente ejercicio del coleccionismo universitario metódico, sin embargo es con este Comité de Adquisición, que la Universidad logra desarrollar un coleccionismo sistemático y crítico del arte reciente, acrecentando los acervos en custodia de la Dirección de Artes Visuales, y logrando la investigación y reflexión entorno a los acervos previamente atesorados por el MUCA. En conjunto, los fondos previos, las nuevas adquisiciones y las aportaciones de coleccionistas privados permiten una revisión de relevantes manifestaciones y vertientes artísticas desarrolladas en el país en las últimas cuatro décadas.

De esta manera el acervo se convierte entonces, en un patrimonio activo donde, cada una de las piezas de esta colección se plantea como pregunta abierta sobre la vitalidad del arte contemporáneo, sus herencias y propuestas; sobre el devenir de la creación artística en México y las dinámicas culturales que se tejen alrededor de su difusión y recepción[10].

Por tanto el museo nace con la función primordial de presentar al público revisiones de este acervo de arte moderno y contemporáneo, en un espacio que permita diversos acercamientos al arte, a su lectura y disfrute. El nuevo museo se propone entonces, como un espacio en el que no solamente los artistas puedan exponer sus obras, sino que parte de ellas se incorporen a su acervo para ir conformando poco a poco una colección más completa de la cultura plástica de nuestros días. Al mismo tiempo esta colección no se limitaría a su exhibición pública, sino que se extendería también hacia la investigación teórica e histórica, planteando nuevas ideas sobre la conservación y la interpretación estética e histórica[11].

La labor de un museo universitario, consiste en la producción y gestión del conocimiento, enmarcando su acción en el ámbito de la libertad, la exigencia crítica y la experimentación, de tal forma que, un museo universitario no es sólo un lugar expositivo, sino que brinda igual importancia al conocimiento y a la educación.

[10],[11] Debroise, Oliver (2008). Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

En este panorama, la Universidad asume al nuevo museo como un agente productivo, inventivo y difusor del capital cultural del arte actual. El museo de arte contemporáneo de la UNAM, en palabras de Graciela de la Torre, deberá "*ser un institución líder, de vanguardia, que sustentará su quehacer en una incesante vocación de aprendizaje, de construcción del conocimiento y de excelencia en su oferta, capaz de singularizar su presencia como referente creativo y museístico dentro de la comunidad universitaria y en el campo nacional e internacional*"[12].

Es en este nuevo espacio, donde se buscará abrir por medio de dinámicas como la investigación, la mediación y el diálogo, el papel de los museos universitarios, creando nuevos vínculos con la comunidad universitaria y el resto de la sociedad, quienes se supone encontraran en el museo, un lugar para la construcción del conocimiento propio y el goce estético.

Cuando se habla de la creación de un museo para el arte contemporáneo, es importante recordar que el arte actual se caracteriza por haber destrozado los valores estéticos tradicionales. El arte contemporáneo se basa en el concepto, puede ser también versátil y fugaz, se sirve de cualquier cosa, utiliza como pretexto estético multitud de objetos que para muchos serían intrascendentes; el arte contemporáneo se sirve del ruido, la basura, el desperdicio, la fugacidad de la luz, para dar forma a sus piezas e instalaciones. Es indudable, por ello, que la característica que aglutina, da cohesión y sentido a sus artistas, es la libertad[13].

Si el artista contemporáneo tiene a su disposición cualquier elemento para dar forma a sus obras, si tiene a la mano soportes como el video, la fotografía, la pintura, y puede utilizar diferentes programas de computadora; si le da igual que su creación dure unos cuantos momentos pues lo que pretende es provocar una reacción en el espectador, y que esa reacción sea su obra, su libertad creativa tiene que estar potenciada al límite. En el arte contemporáneo no hay leyes, no hay reglas, prácticamente no hay tendencias, solo creatividad. La libertad creativa está en el centro del proceso del arte contemporáneo[14].

Frente a este fenómeno, la misión de un museo de arte contemporáneo está precisamente en estimular esa libertad creativa, en proporcionar al artista un espacio que potencie, y que sea el artista quien modele y modere su creatividad para convertirla en creación[15].

Desde 2004, que se empezó a generar esta colección, también empezó la configuración del nuevo recinto que albergaría este acervo. El nuevo museo llevaría el nombre de Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MuAC) y se ubicaría de nueva cuenta, en el Centro Cultural Universitario (CCU). Así, a más de tres décadas de su inauguración, se sumaría a las salas de teatro, danza, música y cine, del imponente Espacio Escultórico y de la Biblioteca Nacional, este espacio dedicado a las artes plásticas con vocación contemporánea[8]. Una vez más convocaron a Orso Nuñez, a quien le solicitaron realizara un nuevo diseño que, por petición de las autoridades universitarias, debía ubicarse en un terreno distinto al que había elegido para el proyecto anterior.

---

[12] De la Torre, Graciela. "Los retos de un museo actual". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

[13],[14],[15] Alatriste, Sealtiel. "El MuAC: libertad creativa, libertad de creación". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

Conociendo bien la estructura formal y el funcionamiento del Centro Cultural Universitario, en esta ocasión, Orso Nuñez ubicó el museo en el terreno detrás del Centro Universitario de Teatro (CUT), cerca del museo Universum, pues consideraba que en este lugar podría generarse un espacio público tan dinámico como la plaza que actualmente comunica a los teatros y la librería con la Sala Nezahualcóyotl, sin interferir en las actividades ni la expresión del conjunto. Las autoridades dieron el visto bueno a la propuesta, pero repentinamente, meses después solicitaron a Núñez que suspendiera el proyecto[16].

Graciela de la Torre, Directora General de Artes Visuales y comisionada para realizar el nuevo museo Universitario, invitó personalmente en 2005, al arquitecto Teodoro González de León, para realizar el proyecto arquitectónico del MUAC. González de León propuso colocar el edificio justo en medio del conjunto, entre la Sala Nezahualcóyotl y la Biblioteca Nacional. El argumento del arquitecto para ubicar el MUAC en esta zona fue que el Centro Cultural Universitario carecía de una entrada peatonal digna, por lo que consideró necesario darle al Centro Cultural una plaza con la que le quitaría la imagen de "supermercado"[17]. Tanto la coordinación de proyectos especiales como la comisión Interna* de la UNAM aceptaron la propuesta de González de León y Graciela de la Torre. Así el edificio del MUAC, proyectado en concreto blanco y vidrio, empezó a construirse en julio de 2006 en el estacionamiento 2 del CCU, con una superficie de 13 mil 808 metros cuadrados.

La ubicación del MUAC, fue cuestionada por parte de los autores de la Sala Nezahualcóyotl y de los trabajadores de la Dirección de Obras y Conservación del patrimonio arquitectónico de la UNAM, principalmente por considerar que el edificio rompería con la armonía arquitectónica del Centro Cultural Universitario (CCU) concebido 30 años antes.

El arquitecto Arcadio Artís, uno de los creadores del CCU, envió en Octubre del 2006, una carta al entonces Rector Juan Ramón de la Fuente donde le expresaba su inconformidad con la ubicación del MUAC. Artís advirtió que era una inserción forzada, con el argumento que las dimensiones del proyecto de González de León se verían como un discurso impositivo sobre el conjunto arquitectónico, cuyo concepto favoreció un discurso orgánico, integrado al paisaje del Pedregal con edificios de concreto rayado, en color crudo; por tanto, este nuevo edificio rompería con el equilibrio del conjunto.

*"Considero que el edificio del MUAC, podría ser magnifico e incluso precioso, pero intimidante y totalitario, y, puesto en la entrada del CCU, un error. No es un edificio que se integre al entorno, ni por su color ni espacialmente, se arguye que le hace falta una plaza de entrada al CCU; pero ¿dónde, si hay varios puntos de acceso y todos de igual jerarquía?"*[18].

Sobre su tardanza en protestar por la obra, Artís explicó que no se dio cuenta antes de su ubicación ya que, la excavación empezó en periodo de vacaciones.

---

[16],[17] El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario. Diciembre del 2008. http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/10201.html

* Dicha comisión está integrada por representantes de la Secretaría Administrativa y la Tesorería de la UNAM, la Dirección General de Patrimonio Universitario, las coordinaciones de Difusión Cultural y de Proyectos Especiales, las facultades de Arquitectura e Ingeniería, la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Dirección de Obras y Conservación. El órgano colegiado evaluó aspectos como, que la obra quedara fuera de la reserva ecológica del Pedregal y que el presupuesto, de 150 millones de pesos, alcanzara para concluir la etapa constructiva del proyecto.

[18] Cuestionan ubicación de museo en UNAM. Por María Eugenia Sevilla. Diciembre 2006. En periódico Reforma.

Asimismo, en noviembre del mismo año, miembros de la Facultad de Arquitectura, mandaron otra carta al Rector De la Fuente en la que manifestaban su desacuerdo con la construcción[19]. En dicha carta se lee lo siguiente:

**DR. JUAN RAMÓN DE LA FUENTE**
**RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**
**PRESENTE**

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por su propia naturaleza, debe ser la primera comprometida con la salvaguarda de su patrimonio construido, con el respeto al medio ambiente a donde se ubica y con el impulso a las propuestas más inteligentes.

Como ya es del dominio público, se está construyendo el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) junto al Centro Cultural Universitario (CCU). No conocemos a detalle el proyecto arquitectónico pero basados en la información aparecida en varios medios de comunicación, en visitas al sitio de la obra en construcción y en la publicidad expuesta en los tapiales que circundan la misma podemos concluir lo siguiente:

1. Se trata de un proyecto arquitectónico que, por su tamaño, será mayor que todo el conjunto del CCU completo incluyendo: los teatros, las salas de cine y de danza; la sala de conciertos Nezahualcóyotl, las propias oficinas de Difusión Cultural; la librería, la cafetería y sus espacios exteriores.

2. La propuesta formal del proyecto arquitectónico es rabiosamente moderna, con acabados a base del empleo de mármol y cemento blancos, profusión de cristales, elementos metálicos, tragaluces y superficies inclinadas muy pulidas, lisas y brillantes. Lo anterior establece un contraste muy agresivo, aplastante e irrespetuoso que atropella todo el hermoso entorno del CCU.

3. Será un enorme museo blanco que con el afán de destacar sobre los colores oscuros de la lava volcánica, los verdes de la vegetación del sitio y la bien lograda integración de los edificios del CCU al entorno, siempre rivalizará, en desventaja, con ellos.

4. Su emplazamiento es una decisión rotundamente equivocada. El MUAC trata de "colgarse" al éxito de público que ha representado el CCU con sus actividades de difusión de la cultura que, regularmente, ofrece la Universidad a la sociedad que se ha acostumbrado a asistir y disfrutar de los espectáculos que allí se presentan. Recordemos que un museo, básicamente, es un sitio que invita a la contemplación.

5. Será necesario recordar, a los autores del proyecto arquitectónico y su emplazamiento, que un concepto básico de la buena arquitectura y el urbanismo es la ZONIFICACIÓN en función de las actividades que se desarrollarán en los espacios arquitectónicos que se proponen. El MUAC debería estar en la zona de museos de Ciudad Universitaria.

6. Es una vergüenza que no haya mediado una previa consulta universitaria para levantar el edificio tan importante. Que haya sido una decisión cupular y que las autoridades, que finalmente determinaron su ejecución, hayan sido engañadas por planteamientos espectaculares y arrogantes que evidencian un total desprecio al entorno y a lo que la Universidad significa como institución de respeto y mesura. Es una lástima que con lo anterior se esté dilapidando el enorme prestigio acumulado en el actual rectorado.

[19] El texto de la Carta de los Maestros de la Facultad de Arquitectura, se obtuvo gracias al Arq. Jorge Fabara.

A causa del cómplice silencio de la Facultad de Arquitectura, del Instituto de Investigaciones Estéticas y de las dependencias universitarias involucradas en el asunto, ante el atropello que significa la construcción del Museo Universitario de Arte Contemporáneo que ha emprendido la UNAM, miembros de la Facultad de Arquitectura, nos vemos en la imperiosa necesidad de manifestar nuestro enérgico repudio a esta fastuosa edificación.

Dado que el grado de avance de las obras de construcción del MUAC orientan a pensar en que es un hecho consumado, pensamos que ya nada podrá hacerse para enmendar este error. Como universitarios comprometidos con los más altos valores de esta institución, queremos dejar testimonio de nuestro desacuerdo con la construcción de este nuevo museo en el sitio a donde se esta levantando. Ojalá se rectifique, se corrija esta gravísima equivocación y se vuelva a la razón en beneficio de la Universidad.

Carta de los Maestros de la facultad de Arquitectura de la UNAM

Así también, algunos expertos en materia de arquitectura y conservación del patrimonio histórico como la arquitecta Louis Noelle, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, dio su opinión sobre el tema: "*considero necesaria la construcción del MUAC, respecto a su ubicación: ahí no debería haber ningún edificio*".

Jaime Ortiz Lajous, presidente en México del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, manifestó su inconformidad por la ubicación del proyecto: "*El CCU está perfectamente integrado a la naturaleza, a la topografía, (...) ponerle un taponzote frente a la Sala Neza es inaceptable, van a alterarlo totalmente*".

Ambos coincidieron en que una estructura de la magnitud del MUAC disminuiría las dimensiones de la Sala Nezahualcóyotl y rompería con la unidad del complejo cultural considerado como paradigma de la arquitectura mexicana de los años setenta[20].

El presidente de la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México, Leonardo Sepúlveda, fue más allá al señalar que el MUAC debería construirse fuera de Ciudad Universitaria para evitar que se continúe minando el ecosistema del Pedregal[21].

---

[20],[21] Contradice la UNAM opinión de expertos. Enero 2007.

[22] El MUAC no convence; su directora responde. Diciembre 2008.

La crítica de arte Raquel Tibol, escribió en una carta a La Jornada que el recinto "*vino a desarreglar arquitectónicamente toda esa área de la Universidad Nacional Autónoma de México*", puso en cuestionamiento su pertinencia al indicar que el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), con su sucursal en la colonia Roma, era suficiente para convocar a las corrientes contemporáneas y experimentales, y enfatizó que tanto Graciela de la Torre como Gerardo Estrada, coordinador de Difusión Cultural, "*le han impuesto a la máxima casa de estudios del país una pesadísima hipoteca*"[22].

Propuesta de Teodoro González de León

La Intención de este apartado es documentar el panorama político y social en el que se desarrolló el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, por ello, los párrafos anteriores exponen las diversas protestas que se generaron en cuanto a la construcción del museo. Será en el tercer capítulo de este documento, donde retomemos estas críticas y las analicemos puntualmente. Recordemos que sólo existe una crítica cuando existen visiones contrapuestas y una diversidad de posibilidades. A raíz de la diversidad de interpretaciones partiremos de la duda y la indagación con base a los datos y los hechos concretos que hemos expuesto hasta ahora y una vez estudiado tanto el proyecto del MUAC como el proyecto del Centro Cultural Universitario, podremos ejercer un juicio en cuanto a la arquitectura de este nuevo museo.

Finalizamos este apartado entendiendo a través de la historia y desarrolló del MUCA, el origen del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC); el cual se justifica con la necesidad de un museo que desde su inicio sea concebido como un espacio no sólo de exhibición sino de resguardo y almacenamiento de una colección ahora conjugada de manera razonada y crítica, que documenta la historia del arte reciente de nuestro país y que ayuda a la construcción del conocimiento y a la extensión de la educación dentro de la comunidad universitaria y la sociedad mexicana.

También es importante resaltar que al establecer el Programa de Adquisición de Obra de Arte Contemporáneo, La UNAM buscó responder de manera razonada, a una problemática existente: desde 1972 no se había dado un esfuerzo sostenido por consolidar las colecciones públicas; y por tanto El MUAC es resultado de una reflexión consecuente con la responsabilidad de la UNAM por la generación y difusión del conocimiento y la importancia de la cultura de nuestro país[23].

[23] Debroise, Oliver (2008). Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

Así se plantea que por medio del MUAC, la colección participe de lleno en el panorama cultural universitario donde, se vincule al arte contemporáneo con otras vertientes de la creación y el pensamiento. De tal forma que este nuevo espacio museístico, enriquezca al Centro Cultural Universitario, el cual ofrece así, una perspectiva integral de las diversas manifestaciones artísticas.

Entendemos que el MUCA fundó los primeros pasos para esta colección pero al no poder resguardar piezas que la Universidad fue adquiriendo al principio por donaciones y posteriormente por adquisiciones, se convirtió en un espacio donde era imposible albergar el proyecto que Graciela de la Torre y su equipo configuraron a partir del 2004.

Tristemente hoy en día, el espacio expositivo y de vanguardia que representó el MUCA a partir de los años sesentas en nuestro país, ha quedado olvidado desde la inauguración del MUAC. El MUCA se convirtió en un recinto despojado, todo su personal se traslado al nuevo recinto museístico dejando al MUCA sin piezas, sin personal y sin presupuesto; aunque oficialmente este recinto sigue bajo la Dirección General de Artes Visuales, la Coordinación de Difusión Cultural de la Facultad de Arquitectura recibió, al poco tiempo de la inauguración del MUAC, una carta por parte de Graciela de la Torre donde se deslindaba de cualquier responsabilidad en cuanto al MUCA Campus[24].

Con esta carta, el MUCA Campus quedo en una situación incierta, donde la Coordinación de Difusión Cultural de la Facultad de Arquitectura ha asumido una responsabilidad social, política y económica con este espacio que no es suya; sin embargo, esta Coordinación teniendo claro el compromiso de la Universidad ante la sociedad mexicana, decidió darle utilidad al recinto, bajo la idea que el espacio del MUCA es un espacio de responsabilidad universitaria para todos los mexicanos, y por tanto debe funcionar como un elemento de formación integral de la comunidad donde se puedan expresar las distintas manifestaciones culturales[25].

Debemos reconocer la gran labor que ha desarrollado en los dos últimos años la Coordinación de Difusión Cultural de la Facultad de Arquitectura en el MUCA, pero es importante anotar que, la vocación del MUCA, está en su nombre: Museo Universitario de Ciencias y Artes, y por tanto no debería ser olvidado con la creación del MUAC (que sólo trata del arte contemporáneo) y mucho menos ser administrado únicamente por la Facultad de Arquitectura. El MUCA se constituyó bajo la idea de mostrar a la comunidad tanto universitaria como del país, la labor de los estudiantes de la UNAM, así como las propuestas artísticas y científicas de mayor relevancia en el país que ayudarán a la formación de los universitarios; todo esto en un espacio único y privilegiado dentro del Campus Universitario, el cual fue nombrado recientemente Patrimonio de la Humanidad.

Es una pena que la Universidad, deje la situación del MUCA incierta, celebramos la creación de un espacio para el arte contemporáneo, pero no por ello debemos olvidar la capacidad que tuvo y debería seguir teniendo el MUCA de promover y difundir el conocimiento universitario en nuestro país.

[24],[25] Entrevista con el arquitecto Mauricio Trápaga Coordinador de Difusión Cultural de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

## 2.2 **Proceso creativo multi-disciplinario**

En el apartado anterior mencionamos que, La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), asumió en 2004 la responsabilidad de dar a luz una nueva institución de vanguardia museística que propiciara la aproximación a obras y lenguajes de la cultura visual actual desde diversas perspectivas, al tiempo de conformar, de manera sistemática, una colección de arte contemporáneo.

Dicha colección se configura en la actualidad, con mil 138 obras de arte contemporáneo, que la UNAM ha ido adquiriendo, desde 2004 hasta la fecha, con el apoyo del Patronato Universitario. En este acervo se encuentran, como vimos anteriormente, la obra de artista que en su mayoría, no habían estado presentes hasta ahora en las colecciones publicas de nuestro país. Esta colección es la que da origen al Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), siendo la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM, la encargada de coordinar el proyecto de diseño y construcción del edificio.

Para la creación del MUAC, la Universidad reunió en 2004, a un equipo interdisciplinario integrado por Karen Cordero (historiadora y curadora), Rita Eder (historiadora y crítica del arte), Néstor García Canclini (Doctor en filosofía), Renato González Mello (historiador de arte), Ignacio Salazar (director de la ENAP), Guillermo Santamarina (curador) y Francisco Reyes Palma (crítico e historiador del arte); con la idea de concebir al museo desde una perspectiva integral que colocara en la escena museal lo mejor del patrimonio académico, artístico y cultural universitario[1].

Este grupo se sirvió de la lingüística, de la psicología, de la educación, de la filosofía, de la museología, de la estética, de la historia y la teoría del arte; con el fuerte propósito de alejarse del museo tradicional, grandilocuente, nacionalista y de los discursos lineales. Así el MUAC, propone un nuevo paradigma, que radica no solamente en la manera de exponer las piezas, que se pretende innovadora, sino que al mismo tiempo plantea utilizar estas piezas para incrementar la educación, investigación y difusión del arte contemporáneo[2].

---

[1] El MuAC no convence; su directora responde. Diciembre 2008. http://www.proceso.com.mx/rv/modHome/detalleExclusiva/64976

[2] Bienvenidos a un post museo. Noviembre 2008. http://www.eluniversal.com.mx/guiaocio/359905.html

El énfasis del nuevo museo de acuerdo con el grupo de especialistas, estaría en plantear qué significa lo contemporáneo en un espacio universitario. Entendiendo el museo como un espacio de producción de conocimiento, algo que se desprende de la condición fundamental del quehacer universitario. El propósito entonces, sería tomar lo mejor de la tradición universitaria que es la necesidad de diálogo, la discusión y la crítica en términos colegiados, pero con la diferencia que no tendría la condición corporativa y cerrada de la academia[3].

En esta línea el museo tendría que dialogar con el exterior, primero porque ésa es la función pública del museo; segundo, porque al ser contemporáneo debería tener por principio, la capacidad de dialogar con la comunidad artística y con los distintos actores que están fuera del círculo académico.

La contemporaneidad de este nuevo recinto universitario, de acuerdo con el equipo interdisciplinario, no sólo estaría en su colección y en el diálogo que se establecería con el arte visual y con el propio patrimonio universitario, sino que además estaría en los programas educativos del ámbito museístico, en visionarias propuestas curatoriales y en el modo de concebir al Museo como centro de aprendizaje significativo y espacio de relación social. Por su arquitectura, su colección y la audacia de sus programas y exposiciones, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo sería entonces, un referente obligado para el circuito nacional e internacional de museos[4].

De esta manera el perfil del museo se estableció como: "una institución líder en el ejercicio de la valoración y construcción de la cultura visual de nuestro país, donde la actividad fundamental está dirigida hacia la integración valorativa de conocimientos, procesos, objetos u obras puestos en diálogo con la cultura visual, que destaca la importancia de la mediación como su más valiosa práctica de interacción con el público en la construcción conjunta de significados, induce el aprendizaje reflexivo del usuario y además de ofrecer diversas modalidades de ocupación del espacio expositivo, marcos y medios para la creación artística, se abre a la experimentación y la comunicación con los creadores"[5].

En resumen el MUAC desde un inicio se planteó como una institución de vanguardia, que sustenta su quehacer en una constante vocación de aprendizaje, de construcción de saberes y de excelencia en su oferta, capaz de singularizar su presencia como referente creativo y museístico hacia la comunidad universitaria y en el campo nacional e internacional.

Con la consigna de crear un espacio de acuerdo con los giros y necesidades del arte futuro, el propósito del MUAC sería ante todo, constituirse en un espacio que pondría al alcance del público la colección universitaria de arte contemporáneo, ofreciendo al espectador una manera novedosa de interactuar con el arte.

En el ámbito arquitectónico estos planteamientos serían concretados, según el grupo de profesionales, en primer lugar, en las salas de exposición, las cuales se pensaron como exposiciones simultáneas donde cada sala pudiera funcionar para un proyecto curatorial, un artista, una colección o un tema, con el mínimo de adaptaciones.

---

[3] Barrios, José Luis; Santamarina Guillermo; Medina Cuauhtémoc. "La promesa del MuAC". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

[4] Dirección General de Artes Visuales. Marzo 2005. http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2005/pdf/93-dgav.pdf

[5] UNAM construye el MUAC en el Centro Cultural Universitario. Agosto 2006.

Así mismo, las exposiciones siempre serían temporales, es decir que, no habría una exhibición permanente, sino que las piezas de la colección serían expuestas según ciclos curatoriales que reflexionaran sobre temas de actualidad, de tal forma que existieran múltiples recepciones por parte del espectador quien, elaboraría sus propias experiencias estéticas del acervo universitario a través del despliegue museológico[6].

Para configurar y determinar estos ciclos curatoriales, el grupo de especialistas, estableció una estructura de seminario permanente para el análisis y planteamiento de problemas, donde se buscaría que, entre la curaduría y la producción académica se generara el espacio de investigación y producción del conocimiento; y donde figurara, una nueva oportunidad para proponer lecturas y relecturas, para revisitar autores o movimientos, para reflexionar en colectivo[7].

Como mencionamos en los párrafos anteriores, la actividad fundamental del museo sería la de generar conocimiento, para ello, se configurarían espacios que funcionaran como talleres interactivos y que brindaran materiales diversos, incluso se planteó que las bodegas y laboratorios de conservación de obra fueran visibles al público, para fomentar la experiencia de aprendizaje. Aunado a estos espacios se configuró también, el denominado Espacio Experimental de Construcción de Sentido (EECS), donde el visitante podría expresar y confrontar sus opiniones referentes al museo en diversos soportes y materiales artísticos.

Además, el Museo contaría con un centro de documentación, información e investigación de arte contemporáneo, para generar una práctica viva e interactiva por complemento con el público, de tal forma que la documentación circulara para detonar preguntas a estudiantes, artistas y visitantes.

Este equipo multi-disciplinario planteo también, la concepción de un auditorio con un equipamiento que permitiera una máxima versatilidad para la presentación de los más diversos eventos audiovisuales; y como una propuesta novedosa, el nuevo recinto tendría el Espacio de Experimentación Sonora; un área para motivar la reflexión sobre las posibilidades del sonido y su potencial como lenguaje artístico[8].

El planteamiento de estos espacios, por parte del grupo de especialistas, nos da entender que el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, se pensó como un edificio de espacios incluyentes y vivos, como un edificio de punta a nivel tecnológico, museográfico y educativo donde, se propiciara una vivencia experimental en sus visitantes y que insertara a México en el circuito internacional de los museos.

Debemos anotar que La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), posee una infraestructura cultural única en America Latina y sin precedentes en el ámbito universitario internacional, y es mediante esta infraestructura que nuestra casa de estudios ha desempeñado una labor fundamental en la difusión del quehacer artístico de nuestro país. Por tanto, el hecho de concebir un edificio que desde el inicio se plantee como un museo y no sea como ha sucedido otras veces, un inmueble rescatado para ejercer funciones para las cuales no está equipado, le otorga un

---

[6] Garduño, Ana. " Una apuesta al futuro". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

[7] Barrios, José Luis; Santamarina Guillermo; Medina Cuauhtémoc. "La promesa del MuAC". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

[8] Alistan apertura del MUAC. Noviembre 2008. http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx

interés especial donde la UNAM afirma que su función no es sólo ser una fábrica de estudiantes, sino entender la cultura como parte del proyecto de una mejor sociedad[9].

Así mismo es importante recordar que un museo no es sólo un edificio. Un museo es un proyecto de interlocución entre tendencias públicas, discursos críticos, modalidades epistemológicas, tipos de sociabilidad, dispositivos de historia y memoria, y una estructura de intereses económicos, políticos y estéticos[10]. Es bajo esta perspectiva que debemos valorar al nuevo Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

También es cierto que, este énfasis en la interacción del público con el arte es una tendencia que se ha generalizado entre las instituciones dedicadas a la difusión del arte. El *MOMA* de Nueva York, la *Tate Modern* en Londres y el Museo Reina Sofía en Madrid, por mencionar algunos ejemplos, cuentan con un amplio programa dedicado a la educación, entonces el paradigma que plantea esta nueva institución quizá solo sea en el contexto de la realidad cultural del país, donde los museos solo informan, por tanto el MUAC debe lograr provocar experiencias y construir aprendizajes significativos, para entonces confirmarse como un nuevo escenario museístico que convoca a la reflexión y el análisis del arte en nuestro país.

La idea de este apartado, es entender el proyecto multi-disciplinario que configuró el perfil de MUAC y que fue determinante para la arquitectura del museo. Recordemos que en el primer capítulo del documento, estudiamos la planificación museística como uno de los componentes del museo de acuerdo con Aurora León, donde se expuso que la planificación museística debe tener desde un inicio, una noción clara de la razón de ser del museo partiendo del carácter de la colección, y analizando el tipo de público al que va dirigido.

Bajo este idea podemos decir que el MUAC se configura como un espacio de interacción entre el público y la colección, donde se crea una comunidad de aprendizaje mediante la negociación y diálogo en torno a las exposiciones del museo. Convirtiendo la relación entre objeto, espacio y espectador en el tema central. Por lo anterior podemos decir que en teoría, la filosofía del MUAC, tiene mucho que ver con la museología crítica, la corriente más contemporánea de la museología y que esta representando a los museos del siglo XXI.

[9],[10] El ojo breve / MUAC: bomba iconográfica. Noviembre 2008. http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx

## 2.3 Contexto histórico-urbano-arquitectónico del Centro Cultural Universitario

Las grandes obras arquitectónicas y monumentales comparten el atributo denominado "Genius Loci". El concepto tiene muchos significados, algunos vinculados con las cualidades y las características del sitio y otros, contemplan lo simbólico y lo espiritual. El "genius loci" es la especta cular identidad entre el emplazamiento urbanístico, la obra arquitectónica y el paisaje[1].

Es en el pedregal de San Ángel donde se descubre el "genius loci" de la Ciudad Universitaria de México. En el conjunto de lava petrificada del Xitle, de clima templado, pequeños valles, crestas y cañadas de roca. Es ahí, donde se encuentra la herencia ambiental de Ciudad Universitaria, formada a lo largo de milenios y que desde entonces invitaba a los pobladores a contemplar este paisaje exótico.

La fuerza emocional que el paisaje ejerció sobre los creadores de Ciudad Universitaria es tal que el concepto más significativo de la obra es un diálogo alrededor de los espacios abiertos y las áreas naturales donde, se desarrolla el encuentro y la convivencia de la comunidad universitaria con las condiciones naturales originales del sitio. El paisaje es determinante en la estructuración del proyecto, sin su presencia el resultado no hubiese sido el mismo, aparece como envolvente general y en lo particular opera como elemento articulador entre los volúmenes que componen al conjunto[2].

La inauguración oficial de la Ciudad Universitaria fue el 20 de noviembre de 1952, aunque el inicio de las actividades en las escuelas fue hasta marzo de 1954. A casi sesenta años de la creación del Campus, la Ciudad Universitaria sigue teniendo gran influencia en la vida política, intelectual y cultural de México.

La Ciudad Universitaria es una evocación del hombre moderno, del sitio y de su historia. Sus edificios muestran claramente la interpretación de los postulados de la arquitectura moderna internacional, racionalista, técnica y objetiva, pero al mismo tiempo de la arquitectura tradicional mexicana. La Ciudad Universitaria es una verdadera fusión, logro de la unión sin precedentes de los arquitectos mexicanos modernos; más de sesenta arquitectos y centenares de ingenieros de diversas especialidades interactuaron para dar origen a una de los conjuntos más emblemáticos del México Moderno[3].

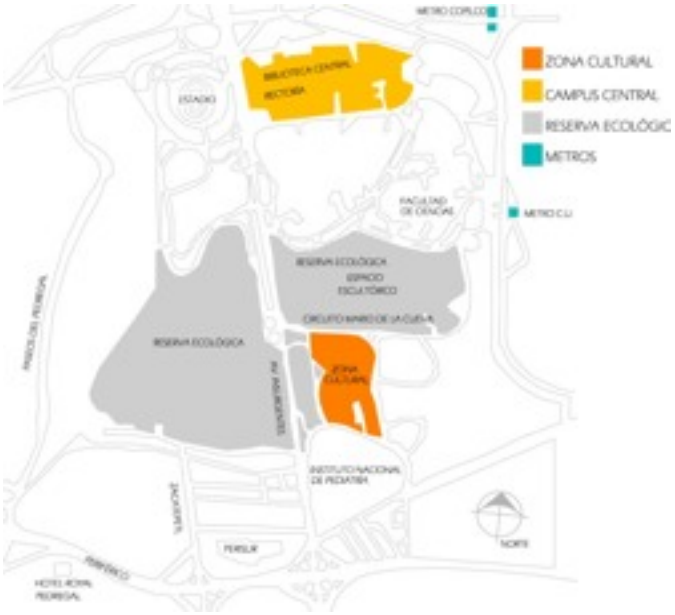
---

[1] Álvarez Noguera, José Rogelio (1994). La Arquitectura de Ciudad Universitaria. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 198 p.

[2,3] Campus Central de C.U. de la UNAM. Patrimonio cultural de la humanidad. México 2007. http:// www.unam.mx/patrimonio/index.html

A fines de la década de los setentas, se promovió la construcción del Centro Cultural Universitario (CCU), con la aspiración de proporcionar a los estudiantes y al pueblo de México recintos apropiados para el desarrollo cultural. Concebido para ser el espacio en que cada una de las manifestaciones artísticas como el cine, el teatro, la danza, la música, las letras y también las artes plásticas, tendrían cabida.

El Centro Cultural Universitario se sitúa contiguo a la Avenida de los Insurgentes, al sur de la Ciudad Universitaria, cerca del Anillo Periférico y se encuentra conectado con el circuito escolar. El proyecto del CCU, elaborado por un conjunto de arquitectos encabezado por Orso Nuñez y Arcadio Artís Espriu, tuvo como uno de sus objetivos el crear edificios donde convivieran la modernidad, la tradición prehispánica y el paisaje de la zona del Pedregal, respetando, en lo posible, la topografía original de capas de piedra volcánica con lo que se obtuvo un marcado contraste entre las formas naturales y las formas creadas por el hombre[4].




Plano de Ubicación

Mapa de localización del C.C.U.

El trazo geométrico del sitio arquitectónico se basa en un eje general Norte-Sur, que en cada uno de sus extremos agrupa los diferentes edificios. La parte norte incide en la entrada de la Biblioteca Nacional; hacia el sur, llega a la plaza que une la sala Nezahualcóyotl con los teatros, los recintos de danza, de música de cámara y de exhibición cinematográfica, y las oficinas de la Coordinación de Difusión Cultural.

Un eje rectilíneo perpendicular al primero, complementa la composición urbanística. Corre paralelo a la fachada norte del edificio de Difusión Cultural, pasa (anterior a la construcción del MUAC), por el centro de la escultura de Rufino Tamayo, hasta arribar al local del Centro Universitario de Teatro.

Otra eje más, a 45 grados respecto de los anteriores, continúa el eje central de simetría de la planta arquitectónica de la Sala Nezahualcóyotl. Esta línea se prolonga a través del patio techado del local de la librería y del vestíbulo exterior del bloque de las salas de cine, de las oficinas y del recinto de danza; los tres ejes de composición cruzan la plaza que liga las tres construcciones.

[4] Inaugurará la UNAM el Museo de Arte Contemporáneo. Noviembre 2008. http://www.eluniversal.com.mx/notas/557717.htm

Plano de Ejes compositivos

Los espacios externos se plantearon en función del movimiento de grandes públicos, y se han utilizado para presentar espectáculos al aire libre y ferias de arte popular. Los andadores se trazaron en líneas que se quiebran, permitiendo la observación de los diferentes volúmenes de los edificios, la armonía que guardan estos con el entorno de piedra volcánica, la vegetación y las diversas esculturas ubicadas estratégicamente. El espacio de estas circulaciones y vestíbulo está delimitado por los desniveles del terreno, por las fachadas de las edificaciones y por la jardinería. Los mismos cambios de nivel hacen que se perciba el lugar como abierto y continuo en todas direcciones[5].

[5] Artigas, Juan Benito (2006). UNAM México guía de sitios y espacios. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 217 p.

Plaza principal, andadores y Sala Nezahualcóyotl

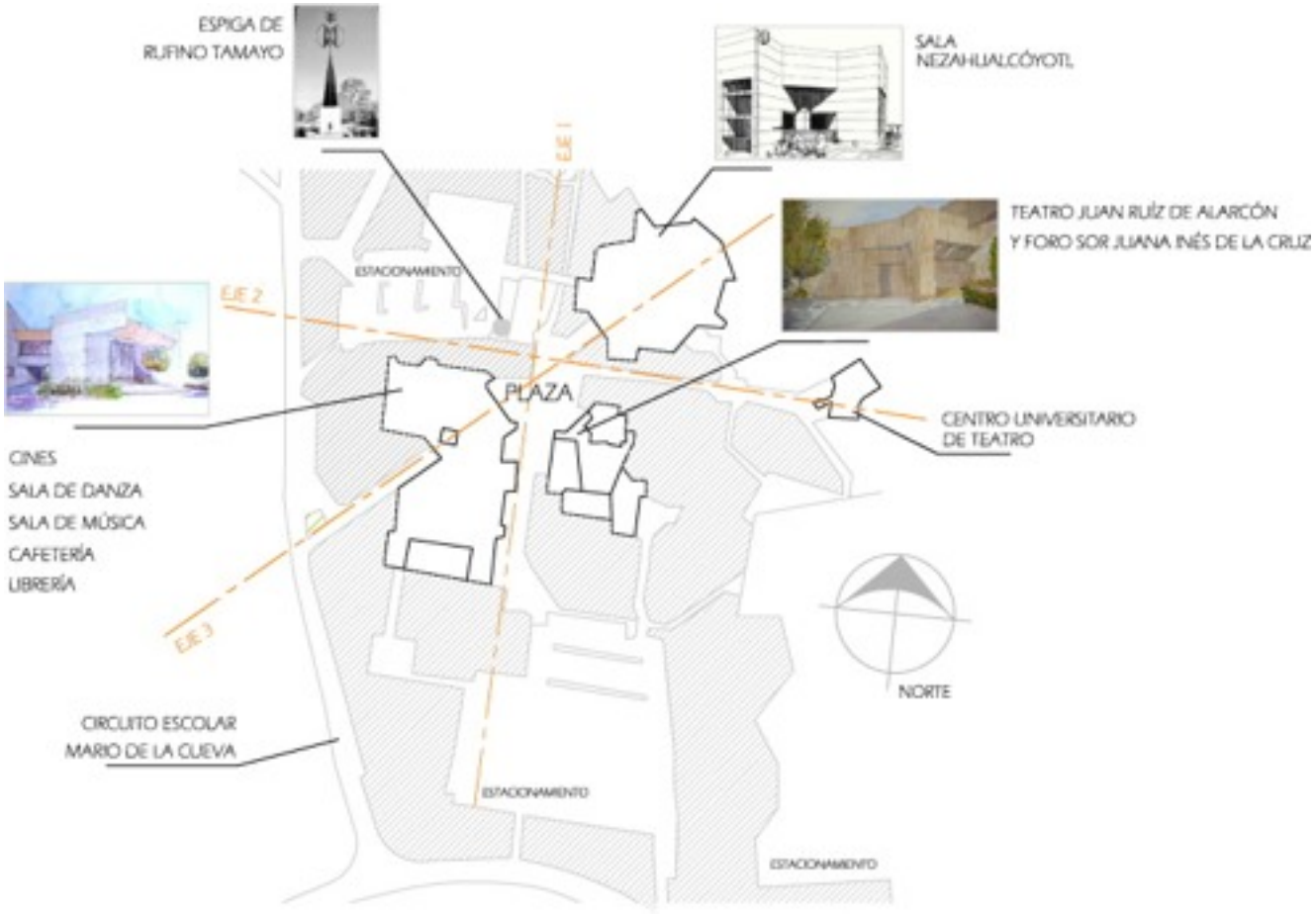
Con esta distribución general se separan la Unidad Bibliográfica, compuesta por la Hemeroteca y Biblioteca Nacional, el Instituto de Investigaciones Bibliográficas y el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación; y a partir del año 1992, el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional; de los locales propios de las representaciones artísticas, situados (anterior a la construcción del MUAC), entre amplios estacionamientos, rocas y jardines, todo ello rodeado por el circuito vehicular. El haber respeta en lo posible la topografía del terreno ha dejado constantes desniveles y, con esto, diferentes relaciones visuales entre las partes construidas y el terreno natural. Tan pronto se hunde un edificio en la lava petrificada como surge una escultura en lo alto de una roca[6].

Plano de distribución espacial del Conjunto

[6] Artigas, Juan Benito (2006). UNAM México guía de sitios y espacios. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 217 p.

Además, existió la preocupación de exaltar el material de construcción como ingrediente visual armónico que, resaltara los volúmenes quebrando la luz y definiendo la sombra, obteniendo una arquitectura pétrea a base de concreto con diferentes tratamientos en su textura; permitiendo la integración de la arquitectura con la escultura[7].

La sala Nezahualcóyotl fue el primer edificio que se construyó (1976); poco después se construyeron el Teatro Juan Ruiz de Alarcón y el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, pero fue el tercer edificio, terminado en 1980, el que comprende los cines Julio Bracho y José Revueltas, la sala de Danza, Opera y Música Electrónica Miguel Covarrubias, la sala para Música de Cámara Carlos Chávez, la cafetería Azul y Oro y la Librería Julio Torri; el que habría de redondear el proyecto para formar un verdadero conjunto arquitectónico y darle sentido a la plaza central.

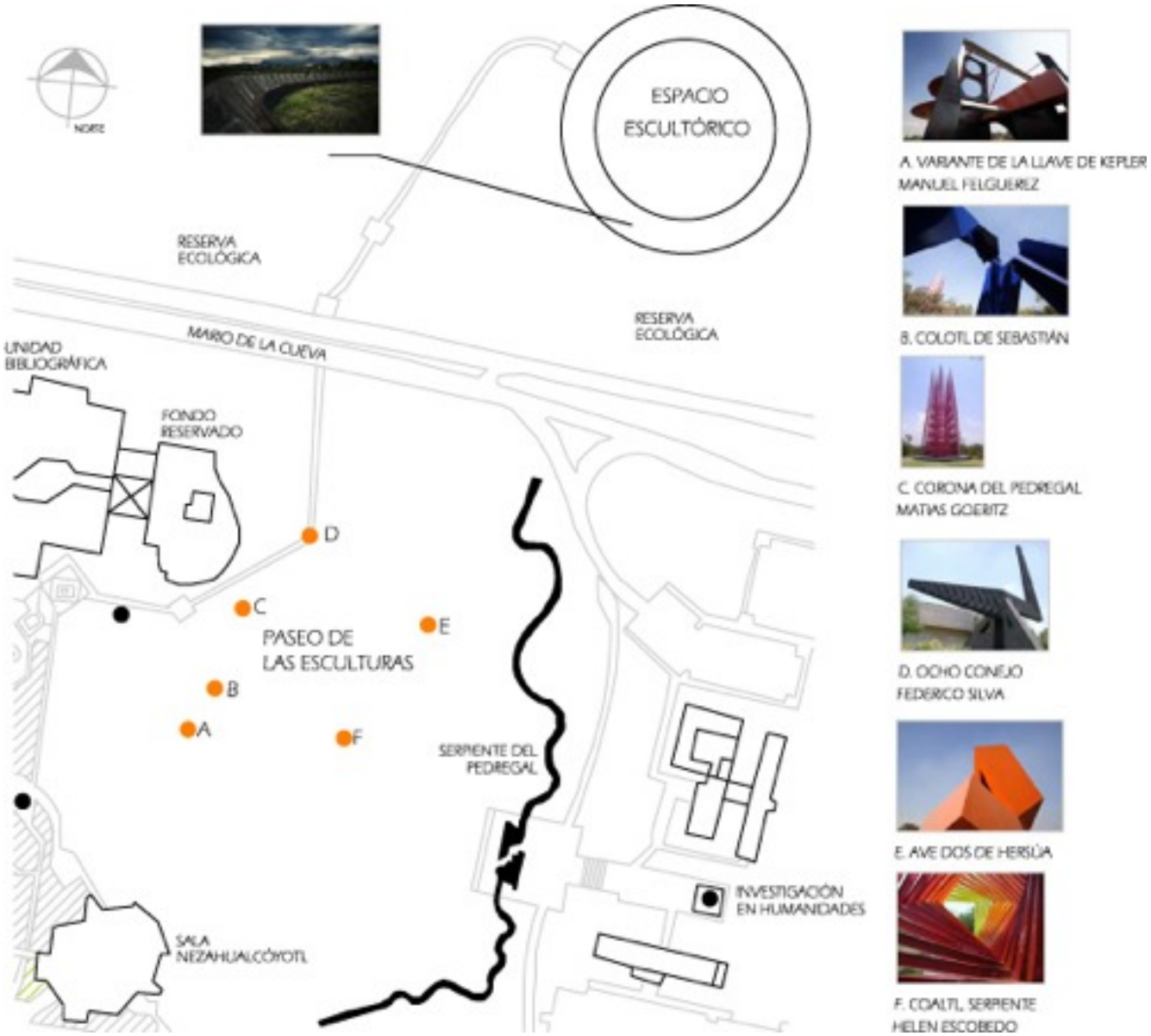



Plano de Composición de la Plaza

A principios de la década de los ochentas, en los espacios aledaños a estas construcciones, los artistas Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva, aprovecharían el paisaje natural que ofrecen la roca volcánica y la vegetación de la reserva ecológica para instalar ahí el espectacular y más ambicioso proyecto de escultura monumental: El Espacio Escultórico junto con el Paseo de las Esculturas.

[7] Álvarez Noguera, José Rogelio (1994). La Arquitectura de Ciudad Universitaria. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 198 p.

Para este proyecto, se buscaron las características físicas y los elementos artísticos, así como el significado ecológico de este espacio con el propósito de acercar su belleza y funcionalidad a la comunidad, para quien sugiere un área de encuentro, de investigación y experimentación que, además de integrarse y formar parte del paisaje circundante, se enriquece con el Paseo de las Esculturas[8], el cual se compone de seis esculturas situadas en medio de la vegetación natural del Pedregal, unas encima de las rocas y otras en las hondonadas del terreno, comunicadas entre sí por veredas. Son esculturas de forma geométrica, de varios metros de desarrollo en cualquier sentido, hechas para moverse en torno de ellas y, en algunos casos, para ser penetradas por el caminante. Seis esculturas y seis escultores, cada uno de ellos con una obra individual que constituye un importante acervo artístico en la Universidad.




[8] Álvarez Noguera, José Rogelio (1994). La Arquitectura de Ciudad Universitaria. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 198 p.

Éstos son los elementos que dan forma al espacio arquitectónico, al espacio expresivo que define al Centro Cultural Universitario y lo convierte en una creación urbanística de interés artístico[9].

Referente al urbanismo del entorno exterior inmediato, en el lado poniente de la Avenida de los Insurgentes han surgido enormes centros comerciales y de abasto, y los barrios residenciales se han llenado de viviendas, al tiempo que proliferan las construcciones de gran altura a los costados del Anillo Periférico. En los terrenos adyacentes por el lado sur, continúa funcionando el Instituto Nacional de Pediatría, y sigue siendo fundamental el área de la reserva ecológica en extensiones considerables del Pedregal, alrededor del Espacio Escultórico y a lo largo de la Avenida de los Insurgentes.

Podemos decir que el Centro Cultural Universitario, es un conjunto arquitectónico porque obedece en su distribución a un trazo geométrico ordenador que por sí mismo norma relaciones visuales y distingue actividades diferentes; porque hay una concordancia formal entre las partes y el todo, lograda con los materiales de construcción, con formas afines y con su modo de empleo. La escala monumental de cada uno de los edificios es otra característica común y, por tanto, la relación de la arquitectura con el ambiente natural es también constante. La relación entre la arquitectura y la escultura ha sido resuelta con la afinidad formal geométrica, abstracta, de las obras allí construidas, y por el hecho del contraste común que las distingue por igual del paisaje.

Este apartado nos permite interpretar al Museo Universitario de Arte Contemporáneo en su contexto urbano y entender tanto su impacto social, como su valor en relación a las obras arquitectónicas del Centro Cultural y en consecuencia su valor con relación a la memoria de la ciudad. Lo anterior nos permite entonces, realizar el análisis crítico del edificio, en el interior de la misma obra, recorriendo sus espacios y valorando su realidad material dentro del entorno y de la ciudad.

[9] Artigas, Juan Benito (2006). UNAM México guía de sitios y espacios. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 217 p.

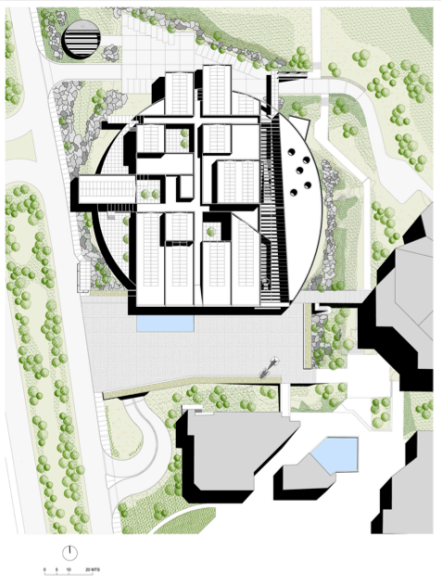
## 2.4 Descripción del edificio

El MUAC comenzó a construirse en 2004 a cargo del arquitecto Teodoro González de León, durante la gestión del rector Juan Ramón de la Fuente, del director de Difusión Cultural de la UNAM Gerardo Estrada y Felipe Leal, director de los nuevos equipamientos universitarios. Este nuevo edificio se propuso como un referente en la exposición de artes plásticas a nivel mundial[1].

Para este trabajo, el arquitecto González de León viajó a Francia, España y Japón, donde pudo ver de cerca más de 30 espacios que albergan obras de arte contemporáneo[2]. La solución arquitectónica que propuso el arquitecto para el edificio del MUAC, fue la de un museo con recorridos en un solo nivel, con iluminación natural a las salas de exposición, y donde el público mantuviera siempre un contacto visual con el paisaje del pedregal en contraste con los muros de concreto blanco y liso del museo.

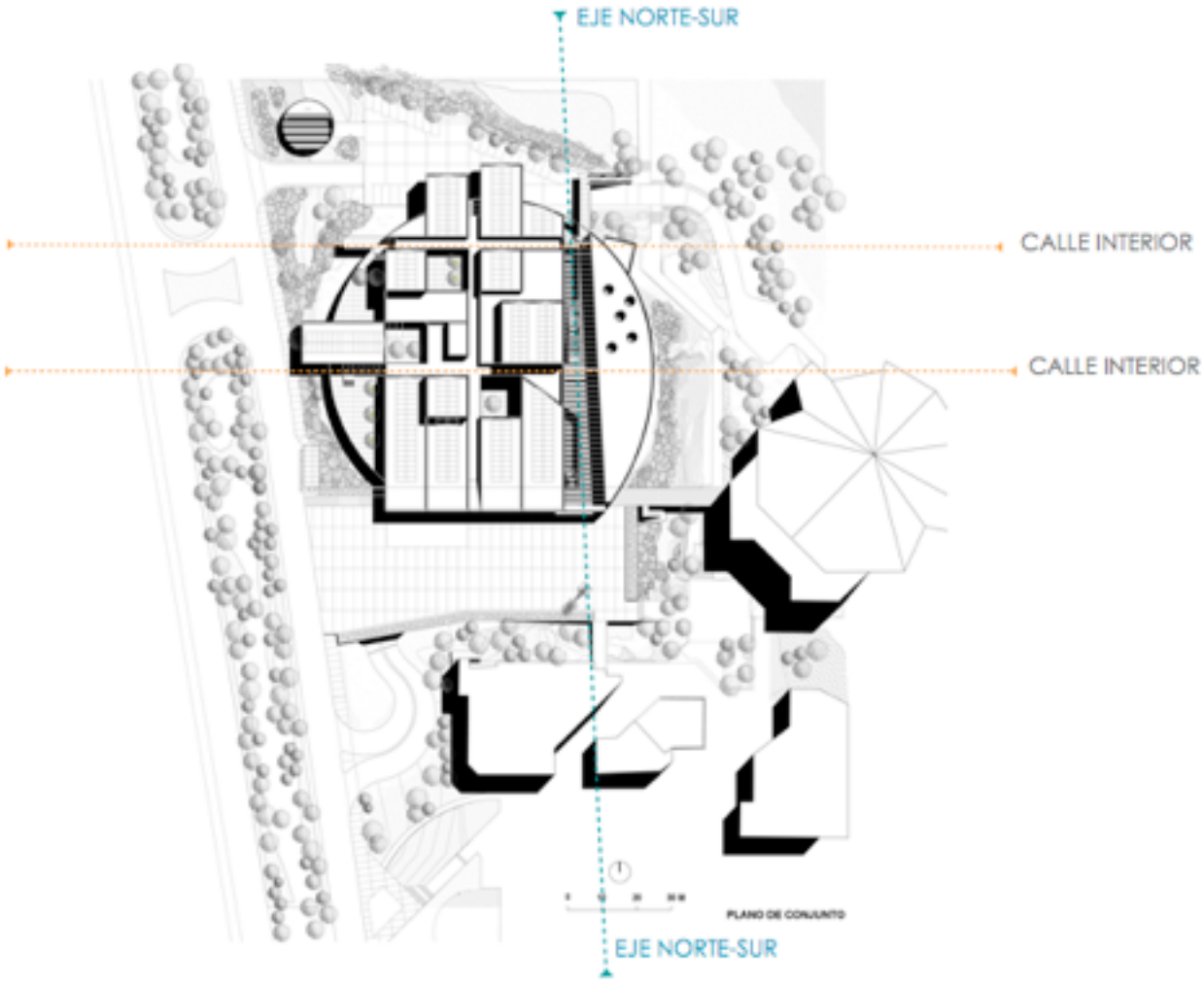
La volumetría del edificio, se desplanta en el costado de una nueva plaza que fue construida ex profeso para dar pie al MuAC y "organizar" el Centro Cultural. De esta manera, la plaza funciona como acceso peatonal al conjunto y cubre el estacionamiento subterráneo que tiene 119 cajones y cuenta con un elevador que da justo a la entrada del museo y una escalera que conduce a un costado del edificio. La plaza con una extensión de 2 mil 820 metros cuadrados, se complementa con un espejo de agua y la escultura de Rufino Tamayo: "La Espiga" que, además de marcar el ingreso, es un punto de encuentro. La plaza funciona también para exhibiciones al aire libre.

El museo dialoga con la plaza por medio de un talud invertido de enormes ventanales, que delimitan al edificio por el lado sur, permitiendo que las obras de arte que se encuentran dentro del recinto dialoguen con los visitantes que caminan por la plaza, y dejando que los que se encuentran dentro admiren el paisaje de roca volcánica que circunda al complejo.



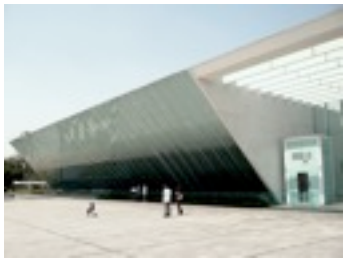
[1], [2] Inaugurará la UNAM el Museo de Arte Contemporáneo. Noviembre 2008. http://www.eluniversal.com.mx/notas/557717.html

Morfológicamente, el edificio del MUAC, es un volumen circular de dos plantas que alberga una serie de cubos de concreto blanco iluminados cenitalmente, donde algunos, se expanden más allá de la envolvente circular, mediante voladizos en una superficie de 13 mil 947 metros cuadrados totales de construcción. Estos contenedores se alinean sobre un eje norte-sur y entre otras dos calles interiores, de 4 metros de ancho, que rematan al exterior y son perpendiculares al eje, el cual, funciona como un vestíbulo transparente de doble altura que atraviesa todo el edificio conectado visualmente al norte con la Biblioteca Nacional y al sur con la Espiga de Rufino Tamayo. Sólo la fachada hacia la plaza interrumpe el círculo con una línea recta a nivel de plano de 70 m de longitud y una inclinación a 45° en alzado que impide que el sol incida directamente en las salas que dan hacia la plaza y funcione entonces, como un pórtico que alberga el acceso al museo.



Voladizos en fachada oeste

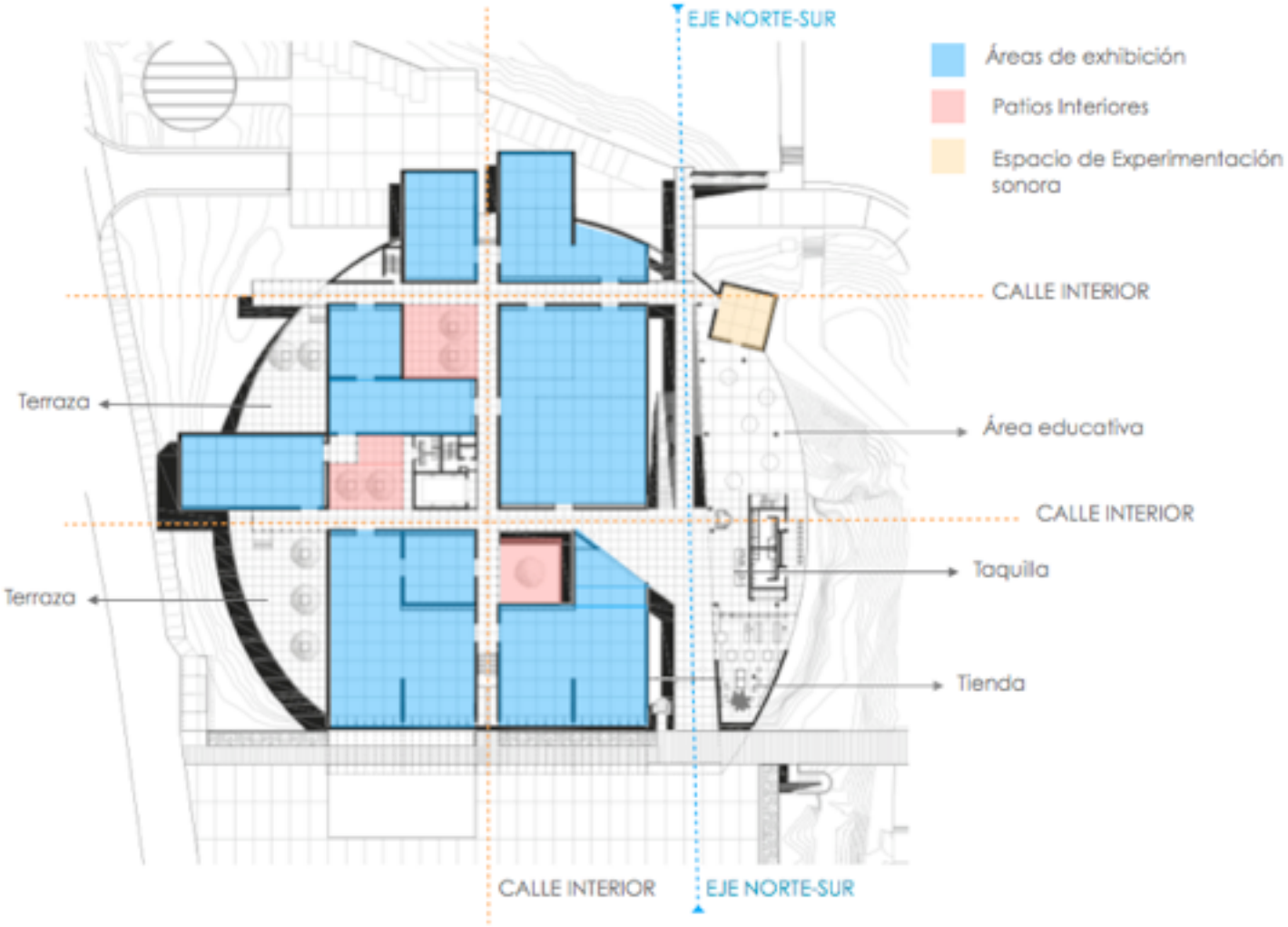
Vestíbulo de doble altura



Inclinación en fachada sur

Dentro de la estructura, con una superficies de 3 mil 286 metros cuadrados, las áreas de exhibición se organizan en una sola planta que está al nivel de la plaza de acceso y en la sección oeste, desde el eje norte-sur. Sin ninguna jerarquía, las salas se agrupan en conjuntos de diferentes dimensiones que recurren a un módulo de doce metros, con alturas de seis, nueve y hasta doce metros para dar cabida a todo tipo de intervenciones artísticas. Estas salas se conectan a tres patios y dos terrazas que también pueden ser utilizados como espacios de exhibición. La intención de esta propuesta es que cada conjunto de salas, pueda funcionar para un proyecto curatorial, un artista, una colección, un tema, etcétera, con el mínimo de adaptaciones, es decir, por medio de muros que pueden ser usados de manera aislada o unidos para formar un sólo recinto que albergue por ejemplo, una exposición de carácter monumental[3]. Los pisos de las salas expositivas, son de cemento pulido en aras de un mantenimiento mínimo.

En este mismo nivel se emplazan la recepción, la tienda, el área educativa (Ágora) y Espacio de Experimentación Sonora, agrupados al este del eje norte-sur y que se delimitan con un muro circular, que recortado por vidrio sobre el cilindro envolvente, establece la relación con el paisaje volcánico a través de una ventana corrida de 60 metros que compone la fachada este del edificio.




[3] MUAC, la Obra del Año Innovación, polémica y arte. Octubre 2009. http://www.cnnexpansion.com/obras/2009/10/28/museografia-de-luz

La planta subterránea, parcialmente excavada en la roca volcánica del sitio, completa el programa del museo y está ocupado por la Mediateca (Arkheia), la sala de conferencias, el auditorio (para 300 personas) y la cafetería.

Las áreas restringidas al público, también se desarrollan en el nivel inferior, debajo de las salas de exhibición. Tienen un único acceso por el lado norte del edificio, alojando las zonas de control y vigilancia; una entrada para personal y un andén para descarga que sirve a las unidades de sistemas y operaciones y a las de registro, embalaje y resguardo de obra. Esta entrada, tiene contigua dos bodegas, una pequeña de "tránsito", donde se conducen las obras antes de llevarlas a la bodega principal que resguarda la colección de arte contemporáneo de la UNAM. Entre estas dos bodegas, se localiza un elevador montacargas que conduce las obras a las salas de exposición. Frente a éste, se encuentra el Centro de restauración con ventanales que permiten al visitante observar el trabajo de los especialistas. De la primera a la segunda planta se accede por una escalera que desemboca en la entrada principal del museo.

Interior de las salas de exposición

Vista exterior del museo

Interior del museo

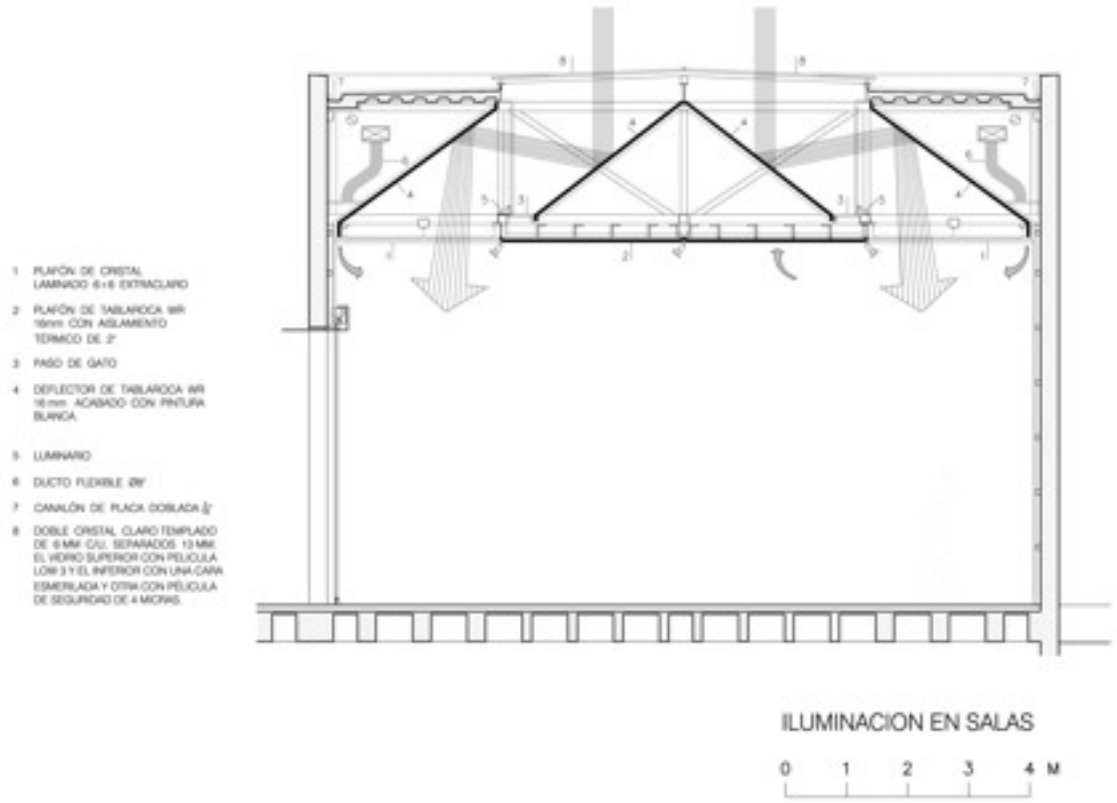
Recordemos que, el objeto arquitectónico que estamos analizando es, un museo de arte contemporáneo y por ello, el control físico del edificio responde a la colección, a la concepción museológica y a la multiplicidad de funciones que en él se desarrollan; bajo este idea, nos queda claro que, el elemento clave en la concepción de un museo, es la luz, es imprescindible tomar en cuenta que, mediante la luz y su ángulo de reflexión, se procede a la interpretación de los objetos y del espacio. Como estudiamos anteriormente, los mensajes que envía la luz, sobre los objetos pueden ser positivos o falazmente interpretados ya que de su utilización y dirección depende el considerar el objeto como es en realidad o cómo, es transformado por la emisión lumínica.

De acuerdo con el arquitecto Gustavo Avilés encargado de la iluminación del museo, la luz fue el elemento estructural de la obra. Se pretendía tener iluminación natural que no provocara sombras que afectaran la apreciación del arte. La luz tendría que ser difusa y debían habilitarse sistemas específicos en cristales que evitaran el daño por rayos ultravioleta a los objetos a exponer[4].

[4] MUAC, la Obra del Año Innovación, polémica y arte. Octubre 2009. http://www.cnnexpansion.com/obras/2009/10/28/museografia-de-luz

Con excepción de una, todas las salas del museo tienen iluminación natural filtrada a través de un "espacio-plafón" que funciona mediante un doble reflejo produciendo, una luz envolvente, uniforme y sin sombras. Dentro del espacio del plafón se alojan todas las instalaciones de climatización, y también una batería de cortinas operables que permiten oscurecer de forma completa o parcial las áreas de exhibición a plena luz del día en caso de ser necesario.

Este sistema de iluminación es complementado con luz artificial, que alumbra las salas de exposición y las obras de arte con focos halógenos que integran dimmers para atenuar su luminosidad. Estas luminarias se colocaron sobre un riel metálico anclado al plafón. Al tiempo que, los muros diagonales de yeso prefabricado de las salas fungen como reflectores que iluminan los espacios.



Vista del sistema de iluminación en el interior de las salas

El arquitecto Gustavo Avilés, comentó que, antes de instalar los equipos lumínicos, se trabajó con croquis y muestras físicas, lo que le permitió comprender el comportamiento de la luz. Incluso construyó una sala tipo a escala 1:1 en las canchas del frontón de CU con un módulo de 12 x 6 x 6 m, donde desarrolló simulaciones por computadora con soluciones de deflectores, combinación de cristales, en coordinación con especialistas y fabricantes[5].

Las zonas de circulación dentro del museo, se iluminan por medio de tragaluces y ventanales que permiten la entrada de luz natural filtrando los rayos ultravioleta hacia el interior, de esta manera la luz que baña el museo, es uniforme y envolvente, y esto hace que todos sus espacios, desde el vestíbulo hasta las oficinas de trabajo, tengan amplitud y limpieza visual.

Acceso principal del museo con vista a la sala 1

Calle interior del museo con vista a la terraza

Cuando el arquitecto Gustavo Avilés y su equipo iluminaron las instalaciones del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, buscaron que la luz no sólo enfatizara las obras de arte y las salas de exposiciones, sino que, además, resaltara el diseño del edificio. Mediante diferentes sistemas lumínicos que integran luces fluorescentes, LEDs y reflectores, se acentuó la estética visual del recinto cultural.

iluminación con un reflector fluorescente que, destaca la volumetría del museo y refleja su imagen en el espejo de agua.

[5] MUAC, la Obra del Año Innovación, polémica y arte. Octubre 2009. http://www.cnnexpansion.com/obras/2009/10/28/museografia-de-luz

Diversos estudios de iluminación de museos nos dicen que, la luz cenital que bifurca sus radiaciones lateral y oblicuamente es la más adecuada para la percepción[6], ya que brinda confort visual, y esto permite que los usuarios disfruten su recorrido por las salas, al tiempo que evidencia su máxima eficacia (siempre que no dañe a las obras) al presentarse en condiciones semejantes a las que fueron creadas las piezas. Sin embargo, al ser viva y cambiante la luz natural, ofrece un reparto desigual en el transcurso del día, además de ser la más dañina para las colecciones.

Otro factor a tomar en cuenta dentro del diseño del edificio, es el denominado "muro museográfico". Todas las salas del MUAC cuentan con ellos. Estos muros sirven para proteger los muros estructurales del propio edificio, es decir que, entre los muros estructurales y los muros museográficos de yeso prefabricado que cubren las salas, hay un espacio para colocar las instalaciones necesarias, pero además como bien sabemos, la museografía muchas veces necesita perforar, pintar o modificar los muros para diseñar una exposición. De esta manera los muros estructurales del edificio nunca sufren alteraciones.

En cuanto al sistema de resguardo y almacenamiento de la colección, el museo cuenta con tres bodegas acondicionadas con altos estándares de calidad en cuanto a climatización, seguridad, iluminación y almacenaje. Una de las bodegas es la denominada "bodega de tránsito". Las obras que llegan al museo, son depositadas ahí por un lapso de 24 horas para que, tanto las obras como su embalaje se adecuen a los estándares climáticos del museo. Una vez cumplidas las 24 horas, las obras son trasladadas ya sea a las salas de exposición o a la bodega principal que resguarda el acervo de la Universidad.

La tercer bodega es la denominada "bodega semi-restringida". Esta bodega con dimensiones menores, funciona para almacenar obra pero con la diferencia que tiene una ventana que permite a los visitantes observar y entender cómo funciona el resguardo de obras. Las tres bodegas cuentan con mobiliario de almacenamiento especializado: para las obras bi-dimensionales existen mamparas colocadas en rieles que van de piso a techo para facilitar su manejo, dichos rieles también funcionan para la estantería que resguardan las obras tridimensionales.

Las tres bodegas cuentan con un sistema de seguridad especial contra incendios. En caso de tener un incendio dentro de las bodegas, los tradicionales aspersores de agua dañarían severamente a la colección por ello, en el MUAC se optó por un sistema que automáticamente corta el suministro de oxigeno, de esta manera no se propaga la combustión y se protege al acervo. Por cuestiones obvias, este sistema sólo funciona en las noche cuando no esta trabajando el personal, en caso de que el incendio ocurra en horario laboral, las bodegas cuentan con varios extinguidores.

Finalizamos el capítulo entendiendo las raíces y antecedentes del proyecto, las teorías y métodos multi-disciplinarios que están implícitos en el objeto, el contexto urbano y arquitectónico en el cual se desplanta el edificio y la arquitectura del propio museo, para así poder entonces, realizar un análisis crítico sobre la medida en que la obra ha alcanzado sus finalidades.

[6] León, Aurora (2000). El Museo: Teoría, praxis y utopía. Editorial Cátedra. Madrid: escala, 378 p.

# 3 Análisis crítico del MuAC

El MUAC nace escindido por el debate en torno al papel de los contenedores culturales y su actuación en las ciudades. El nuevo siglo comenzó cuestionando tanto la proliferación de supermercados de arte por todo el mundo como el modelo de la arquitectura convertida en espectáculo. Cuando analizamos el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, debemos tomar en cuenta que el MUAC, no es sólo un edificio, es un proyecto de interlocución entre afectos públicos, discursos críticos, modalidades epistemológicas, tipos de sociabilidad, dispositivos de historia y memoria, y un armazón de intereses económicos, políticos y estéticos. Es en esa perspectiva que debemos valorar al MUAC.

Por ello, el tercer capítulo del documento se compone de cuatro apartados que, funcionan como guión para las entrevistas realizadas a distintos actores del arte contemporáneo que representan la visión de las multi-disciplinas que engloba un museo de arte actual. Se plantea entonces, un análisis crítico de dichas entrevistas para profundizar y enriquecer cada uno de los apartados.

El primer apartado del capítulo se denomina **"Dimensión política y económica"** donde, se pretende exponer la importancia de la participación de la UNAM en el mercado del arte, pero sobre todo, la función de la arquitectura del museo como mecanismo de legitimidad de la Institución, es decir, el carácter simbólico del edificio.

El segundo apartado **"Ubicación y contexto"**, será un estudio del emplazamiento tanto del Centro Cultural Universitario como del mismo MUAC, donde se utilizará de análogo el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) con la idea de estudiar la posibilidad del museo como re-configurador urbano y entonces entender la ubicación actual del MUAC.

**"El arquitecto"**, es el tercer apartado, y pretende estudiar la filosofía, las influencias y las constantes arquitectónicas de Teodoro González de León que se reflejan en el MUAC, así como también, se hablará de la contemporaneidad tanto del museo como del arquitecto haciendo referencia en el Museo Rufino Tamayo.

El cuarto apartado,**"La propuesta formal"**, será un análisis con base al marco teórico que se planteó en la primera parte del documento, enriquecido con la opinión de los entrevistados, de tal forma que, se pueda elaborar un juicio sobre las críticas que se le hicieron al edificio desde el comienzo de su construcción.

## 3.1 Dimensión política y económica del edificio

Cuando hablamos de la dimensión política y económica del edificio, lo primero a tomar en cuenta, es que el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), es el símbolo de una decisión institucional en términos de política cultural de nuestra Universidad, es decir, a partir del año 2004 la UNAM se convirtió en un jugador central en cuanto a la visibilidad pública del arte contemporáneo en México.

Hasta ese momento la UNAM había sido parte en la escena del arte contemporáneo en nuestro país, por un lado, con la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y por otro, con el programa del MUCA que fue creciendo en importancia a lo largo de los años noventa y con un pasado brillante en cuanto al proceso de exhibición de arte contemporáneo de los años setentas.

Hacia finales de los años noventas y principios del 2000, el campo del arte contemporáneo estaba volviéndose uno de los puntos fundamentales de actividad cultural en México, creciendo en importancia tanto en públicos como en reconocimiento internacional de artistas mexicanos, sin embargo, la constante fricción y la falta de atención por parte del INBA y CONACULTA, dejo un vacío que permitió de manera muy clara, se abriera una oportunidad para que la UNAM tomara un rol central en cuanto al arte contemporáneo.

Es importante anotar que, La Universidad Nacional Autónoma de México, es prácticamente la segunda emisora y difusora de cultura en nuestro país, después del Gobierno Federal y de acuerdo con Cuauhtémoc Medina*, por encima incluso del Gobierno de la Ciudad de México, por tanto, su compromiso con el arte contemporáneo era uno entre varios.

Es también significativo que haya sido la UNAM quien comprendió mejor que otras instituciones el potencial que involucraba hacer coincidir capitales privados y estatales en la producción de una institución pública. El entonces coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, Gerardo Estrada, invitó a Graciela de la Torre quien había creado las condiciones económicas y de gestión para la reforma del Museo Nacional de Arte (MUNAL), que en palabras de Cuauhtémoc Medina *"es con toda claridad, la empresa de museos más acaba y lograda profesionalmente que se había producido en las dos décadas previas y que además involucra un primer experimento muy exitoso de confluencia de financiamiento público y privado dentro del INBA"*.

Cuauhtémoc Medina fue consultado directamente sobre qué debía hacerse. El propuso coleccionar arte contemporáneo para llenar la ausencia de colecciones de arte después de 1968: *"El Estado mexicano había dejado de coleccionar, había cesado de su obligación de crear un referente de colecciones públicas"*. De acuerdo a su perspectiva, a partir de esas colecciones habría la necesidad de establecer un nuevo museo:

---

* Cuauhtémoc Medina (México, D.F., 1965). Licenciado en historia por la UNAM y Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex, en Inglaterra (2003). Es uno de los más influyentes críticos y curadores de México. Es investigador asociado del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y Curador Asociado de Colecciones de Arte Latinoamericano de la Tate Gallery del Reino Unido. También es miembro de Teratoma A. C., un grupo independiente de críticos, curadores y antropólogos.

*"Yo no estaba hablando necesariamente de crear un edificio, pero sí de generar un foco de atención y un campo de actividad y de presentación tanto de esa colección como de una actividad de arte contemporáneo local e internacional, pero sobretodo, generar una institución que explícitamente desafiara el monopolio del INBA sobre un campo que en realidad estaba descuidando. Eso para mi era un objetivo importante y que creo extremadamente sano que el Instituto Nacional de Bellas Artes no sea el principal gestor del arte contemporáneo además, creo que la existencia del MUAC y sobretodo su actividad de coleccionar ha obligado al INBA a elevar la calidad de su desempeño e incluso a coleccionar".*

Es claro entonces, que una de las razones por las que la UNAM decide crecer su programa de actividad cultural de manera tan sustantiva en relación con el arte contemporáneo es, porque el sector se había vuelto extremadamente importante y hacerse cargo de él, sería algo socialmente bienvenido y benéfico en términos de la visibilidad de la Institución y además, implicaría posibilidades tanto académicas como culturales que estaban siendo desperdiciadas, es decir que, El MUAC marca la posibilidad de que la energía de los artistas y públicos de arte contemporáneo en México se vea acompañada de un tejido institucional más ambicioso.

Bajo este panorama, la UNAM tomó la decisión de crear un edificio para albergar este proyecto. Recordemos que en el apartado anterior, expusimos las críticas que existieron en torno a la inversión que representaría la construcción de un nuevo espacio museístico, la crítica de arte Raquel Tibol escribió para el periódico La Jornada *"El Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), con su sucursal en la colonia Roma, son suficientes para convocar las corrientes contemporáneas y experimentales"*[1].

Con respecto a este planteamiento debemos decir que, hacer operativo el proyecto museístico del MUAC dentro de las instalaciones del MUCA Campus hubiera sido un poco difícil, implicaba el cambio de una galería universitaria a un museo público. Como vimos en los apartados anteriores, el MUCA como sala de exhibición es espléndida, con dimensiones extremadamente eficaces para un espacio de exhibición, sin embargo, no tiene la infraestructura para ser una sede museística con colección, es decir, no tiene bodegas o las condiciones climáticas para resguardar obra porque en su momento no fue pensado para ello y adecuarlo para introducir el nuevo proyecto, también hubiera representado una fuerte inversión pero sobretodo, las condiciones de protección del Campus de Ciudad Universitaria como Patrimonio de la Humanidad, hacen casi imposible crecer, modificar o transformar ese espacio.

Es claro que la gran ventaja de este lugar, es que es un espacio de exhibición que tiene a la mano a el público de los alumnos de licenciatura del campus universitario, esto lo convierte en un espacio perfecto para el proyecto de Ciencias y Artes de los alumnos de la UNAM y para los alumnos de la UNAM. Sin embargo es un lugar muy difícil de acceder para quienes vienen de fuera, para aquellos que no conocen el territorio de la Universidad y cuando están dentro se pierden.

De acuerdo con Cuauhtémoc Medina, otro punto a tomar en cuenta es que, el hecho de que El Centro Cultural Universitario no funcione exactamente dentro de la Universidad tiene ciertas ventajas en cuanto a que una universidad debe ser un lugar de actividad política, debe haber condiciones para que los estudiantes o los profesores cierren sus facultades, debe haber posibilidades para que haya disturbio social, pero un museo, con una necesidad amplia de resguardo de obras y abierto al público, no se beneficie directamente de esa actividad.

[1] Contradice la UNAM opinión de expertos. Enero 2007. http://www.cicm.org.mx/noticias.php?id_noticia=438

No debemos olvidar que el MUAC y el MUCA, son dos proyectos distintos, creados en distintas épocas y con objetivos diferentes. Cada uno debe tener su espacio y su perfil, asumirlos como un sólo proyecto en un único espacio, no hubiera sido una respuesta atinada, como tampoco ha sido atinado el abandono del espacio y del proyecto del MUCA.

Ahora bien, cuando la UNAM decide construir un nuevo edificio para albergar el proyecto del MUAC, debemos tomar en cuenta que el crear un nuevo edificio responde a su vez, a la economía de prestigio con la cual nuestra sociedad funciona hoy en día, una economía de goce y atracción, crearle una estructura de prestigio arquitectónico a un museo es uno de sus componentes históricos actuales, el Louvre era un palacio real, con esto queda claro que existe una especie de carga histórica en el significado del edificio.

Se puede llegar a pensar hoy en día dentro del circuito del arte contemporáneo, que los edificios museísticos son lo de menos o son un capricho de quienes los construyen, que lo importante es únicamente el contenido y lo que sucede dentro de ellos, pero si se profundiza la mirada, nos podemos dar cuenta que la creación del edificio es la creación del lugar de prestigio y que la inversión es una de las modalidades de su valoración. Por tanto desde el punto de vista de una política cultural, ni el contenido ni el contenedor deben descuidarse.

En el caso particular del MUAC, el edificio también sirve como mensaje político: la UNAM afirma que su función no es sólo ser una fábrica de estudiantes, sino entender la cultura y la ciencia como parte del proyecto de una mejor sociedad.

Bajo esta idea de crítica a la inversión económica en un nuevo espacio cultural, Cuauhtémoc Medina dice: "*Creo que hay un poco de vanidad modernista en argumentar que tiene que haber una especie de estructura paupérrima, modesta y antieconómica en las operaciones culturales. Me parece que esa es una ideología de prestigio subordinada que batalla luego en la escena pública. Yo estoy a favor no sólo del gasto cultural sino de su dispendio y de su ejercicio como lujo social siempre y cuando éste, no sea únicamente una adición al lujo y dispendio de sus clases superiores y privilegiadas, yo creo que el lujo y dispendio deberían ser un derecho social*".

Con esta idea de lujo cultural podemos decir que, a casi tres años de su construcción el edificio del MUAC con todo su equipamiento en cuanto a resguardo y exposición de obras, efectivamente elevo o modifico a la alza los criterios materiales y técnicos de operación de un museo de arte contemporáneo en México, es decir, las condiciones de bodega, la existencia de taller de restauración, las condiciones de climatización, las condiciones de servicios del museo en cierta manera empujan hacia la alza las suposiciones de qué clase de estructura deba tener un museo de arte contemporáneo en nuestro país y desde un punto de vista simbólico, la infraestructura del MUAC, coloca al arte contemporáneo en el mismo grado de valoración social que tienen los museos de arqueología e historia en México.

El artista plástico Gabriel de la Mora* opina: "*Creo que por fin hay un museo que cuenta con espacios para poder albergar grandes instalaciones, grandes proyectos. Es un museo digno de alguna manera, tiene las mejores instalaciones hoy en día aquí en México y es el que mejor podría funcionar para lo que está sucediendo en este momento en el mundo de arte*".

En palabras de Cuauhtémoc Medina "*la infraestructura del MUAC significa atribuirle a la gestión de arte contemporáneo un nivel de profesionalización museística que no tenía visualizada, yo creo que incluso muchos de los problemas internos del MUAC, tienen que ver con la enorme dificultad de alcanzar en la operación y en la gestión la promesa que esas condiciones infraestructurales demanda. El museo eleva no solamente en metros cuadrados sino en estilo de operación lo que debe entenderse como museo de arte contemporáneo en México, hasta en los baños esa dignificación tiene efectos de contenido*".

Digamos que hasta aquí, tenemos claro la importancia de crear el edificio del MUAC en cuanto a que legitimiza una ideología política y cultural de nuestra Universidad con respecto al arte contemporáneo, pero fueron claras las críticas también, sobre la UNAM introduciéndose en el mercado del arte, es decir, el proyecto del MUAC no sólo significó darle un espacio digno al arte contemporáneo significó también como vimos anteriormente, adquirir obras para crear una colección.

Desde el punto de vista de la maestra en museología Marcela Marcos*, el hecho de que la UNAM este coleccionando arte: "*Es un acierto, ya que entonces las burocracias y las maneras de hacer las cosas son distintas porque es la UNAM finalmente y no es el INAH que es un instituto más rígido, con mucha burocracia. No quiero decir que la UNAM no la tenga pero tiene un espíritu de educar. No es como la colección JUMEX que nadie la ve, tienen una gran colección pero esta en una bodega y se vuelve poco accesible, apenas ahora están pensando en un museo. En cambio la colección del MUAC, esta pensada para ofrecerla a todo el público*".

Por su parte, Gabriel de la Mora, también apoya que la UNAM este coleccionando, en su entrevista nos dice: "*Es triste que la mayoría de los museos en México no invierten en apoyar a los artistas y que tampoco están generando un acervo de lo que está sucediendo en este momento en el arte. Creo que la UNAM es de las pocas instituciones en México que está generando una colección, que se puede llegar a criticar la dirección que vaya llevando esta colección pero por lo menos, hay un compromiso de tener adquisiciones, cosa que no sucede con otros museos o con el Gobierno*".

---

* Gabriel de la Mora (Colima, 1968). Artista multi-disciplinario que abarca la pintura, el video, la fotografía, los objetos e instalaciones. Estudió la carrera de arquitectura en la Universidad Anáhuac (1991) y un Master of Fine Arts (MFA) en pintura, fotografía y video, en el Pratt Institute de Nueva York (2003). Ha obtenido reconocimientos como: el Primer Premio en la Bienal de Pintura Alfonso Michel (1997), La Beca Fulbright García Robles y Jacques y Natasha Gelman (2001-2003). Ha expuesto de manera individual y colectiva en Estados Unidos, Canadá, México, Centro y Sudamérica, Rusia, Francia y España. También ha participado en ferias como: ARCO (Madrid), FIAC (París), Art Basel (Miami Beach), y The Armory Show (Nueva York) entre otras. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

* Marcela Marcos (México, D.F., 1979). Actual coordinadora de proyectos/Diseño de Taller de Museografía. Estudió la licenciatura en Diseño Gráfico por la Universidad Iberoamericana, la especialidad en Museografía en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía INAH y la Maestría en Museología en la Reinwardt Academy Amsterdam (Países Bajos).

El diseñador industrial y artista plástico Martín Soto Climent* nos da otra visión en cuanto al coleccionismo actual: "*Hacer una colección es armar cotos de poder, armar ideologías, estamos viviendo un fenómeno de globalización que debe instaurar códigos de comunicación, qué es lo que vale y qué no en un mundo donde se supone que todo vale, entonces los museos funcionan como franquicias de un imperialismo mercadotécnico de las finanzas, eso es lo que son. No es gratuito que se estén haciendo estos museos por todos lados*".

Sobre el problema de coleccionar arte, Marcela Marcos, nos comenta que hoy en día, lo que le pasa a muchos museos, es que las colecciones se vuelven el lastre que cargan y eso no les permite diseñar nuevas estrategias, hacer exposiciones diferentes, o investigar hacia otras cosas porque muchos recursos se utilizan para adquirir, preservar e investigar dichas colecciones. Esto puede llegar a limitar la oferta cultural. Aunque en su opinión: "*esto no sucede tanto con el MUAC, ya que, durante sus casi tres años de existencia, el MUAC se ha perfilado también a traer curadurías internacionales, lo cual le da una apertura en cuanto a lo que ofrece, no sólo se queda en la colección sino que va más allá*".

Ahora bien, debemos destacar que la colección de arte que alberga el MUAC, como lo estudiamos en los apartados anteriores, es una colección razonada, que se supone no está legitimando a un artista en particular, sino que ofrece un discurso, un análisis coherente de este fragmento de nuestra historia visual que va de 1952 en adelante.

Es importante entender que, los artistas contemporáneos se manejan por medio de galerías en la mayoría de los casos, y por ello la obra se adquiere a través de éstas. Graciela de la Torre explica en una entrevista, que en el caso de la UNAM, existen dos comités, uno es el que decide si se autoriza o no la adquisición de la pieza, y otro acepta o no los costos[2].

Pero más allá de si la UNAM deba o no invertir en la adquisición de piezas, el tema nos lleva a un panorama político más complicado. El hecho de que el museo sea universitario, como bien lo dice en sus siglas, nos lleva a pensar, que el arte que se expone ahí debe ser por lo menos en parte, de artistas universitarios, de los artistas que hoy en día está produciendo la UNAM en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. A este argumento Graciela de la Torre responde que: "*la Universidad tiene varias directrices: investigación, docencia y difusión. El museo no es para la docencia. La ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas) es una institución docente, con sus propias galerías, y no necesariamente tenemos que hacer aquí docencia. Lo que sí podemos tener y tenemos son artistas de la ENAP. Está Eduardo Abaroa en las colecciones y otros artistas. Hay aquí un consejo de programación y en ese consejo está el director de la ENAP. Y asegura que para el rector José Narro Robles la ENAP es de primer interés*"[3].

---

* Martín Soto Climent (ciudad de México, 1977). Estudió Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Inició su carrera artística de manera independiente haciendo algunos trabajos y exposiciones en espacios alternativos de México desde el 2001. En 2006 debutó a nivel internacional en Nueva York. Desde entonces genera proyectos colectivos e individuales en destacadas galerías y museos en el circuito del arte contemporáneo internacional.

[2],[3] El MUAC no convence; su directora responde. Diciembre 2008. Diciembre 2008. http://www.proceso.com.mx/rv/modHome/detalleExclusiva/64976

Eduardo Abaroa, *Aromas del oficio 2 (cañón)*, 1997

Marcela Marcos, comenta que siendo un museo universitario es lamentable que no tenga una conexión real con la ENAP, en su perspectiva se debería de promover el arte desde esta escuela, sin embargo, el problema va más allá de los muros del MUAC, la realidad hoy en día es que la UNAM misma no ha actualizado el plan de estudios en cuanto a artes: "*No existe un programa donde los alumnos exploren nuevos medios expositivos que no se encierren en pintura, escultura y grabado que es como enseñan el arte en la ENAP, primer error, hoy en día va más allá de estas tres técnicas del renacimiento*".

En su experiencia trabajando para artistas de la ENAP, Martín Soto Climent comenta: "*Descubrí que los artistas no tenían ni idea de cómo producir nada, no tenían idea de los procesos que no son tan artesanales, de esos procesos que involucra el arte contemporáneo*".

Evidentemente lo anterior limita al MUAC, ya que el museo no pueda exponer piezas que no tienen ya una propuesta contemporánea como el perfil del MUAC propone. Entonces por qué hacer un museo universitario de arte contemporáneo donde la escuela de artes plásticas de la Universidad no tiene cabida directa en ese espacio porque no se actualizan los planes de estudio. Todo se vuelve un círculo vicioso.

Sin embargo en la entrevista con Vannesa Bohórquez[*], encargada de diseñar y crear el programa de "Enlace Educativo" del MUAC, se abre un panorama en cuanto a la misión del museo con respecto al rol educativo de su comunidad. Nos expone que: "*el primer reto del programa era, cómo te comunicabas con la comunidad universitaria que desde un inicio le tenía rechazo al proyecto, es decir, tienes un público que esta a la expectativa, que ya tiene una visión y postura antes de conocer el museo y que además le vas a exhibir una de las prácticas artísticas que a lo largo de la historia nunca había tenido tal reticencia como es el arte contemporáneo*".

Es importante resaltar aquí, que el arte contemporáneo no ha logrado formar públicos que encuentren en las prácticas plásticas actuales un vínculo sobre su contexto y lo que esta ocurriendo como si fuera un reflejo de su momento. Es cierto que el arte siempre ha sido poco entendido en su momento histórico, la diferencia es que no se trata de un arte que se esté reflejando este año, estamos hablando de una práctica que inicia en la mitad del siglo XX hasta nuestros días, y que en todas estas décadas la práctica del arte contemporáneo ha sido poco sensible a vincularse con los públicos y a generar discurso que les sean atractivos.

[*] Vannesa Bohórquez fue la encargada de diseñar y crear el programa de "Enlace Educativo" del MUAC. Actualmente es la Directora de la Colección Blaisten.

En resumen el reto que Vannesa Bohórquez plantea es: "*tienes un edificio que entra de cierta manera a modificar un paisaje que genera cierta especulación entre los universitarios que, es una población en sí misma protectora de sus tradiciones, que además, tiene un comportamiento autónomo y que además, es activa y cuestiona; junto con una práctica artística poco sensible con las poblaciones*".

Entonces, el Programa de Enlace Educativo, nace bajo la idea de verdaderamente vincular al museo con la Universidad, es decir, en qué beneficia que exista este museo a las poblaciones universitarias. Así, lo primero que se planteo fue un programa donde los representantes más importantes de las diferentes disciplinas del arte contemporáneo capacitaran a un grupo de universitarios, para que ellos comunicaran al público, que la UNAM era excepcional ya que tenía a la gente más capacitada en todos los sentidos, y estos universitarios serían entonces la cara que diera el museo antes de cualquier otra relación. El museo se abrió con 80 jóvenes de entre 17 y 24 años, con dos categorías, voluntarios y servicio social, se trabajo con ellos dos meses de capacitación muy rigurosamente, todos los días tenían cursos específicos y tenían series de lecturas, cuando ya estaban preparados entraban a público.

Vannesa Bohórquez comenta: "*Con este programa, se generaba amabilidad con la UNAM porque finalmente les dábamos una razón por la que era importante que hubiera un museo así, un beneficio real. La gran mayoría de los universitarios de las primeras generaciones, trabaja hoy en día en museos, era un poco lo que nosotros queríamos, si demostrábamos que era un lugar de excelencia y que tenían una capacitación y un rigor que no tenía nadie, cualquiera los querría contratar, entonces lo que ofrecías era la garantía que los mejores profesionales que hay en este país venían de una institución que los había capacitado. Esto se volvió un curriculum que nunca había ocurrido*".

Para complementar el Programa de Enlace Educativo dentro del museo, se creó el Espacio Experimental de Construcción del Sentido (ECCS). Se trata de un programa en una sala específica del museo donde, se le ofrece al público mucho más información entorno a las exposiciones y un espacio donde expresan sus opiniones en cuanto al arte contemporáneo. Vannesa Bohórquez comenta: " *Se trata de un programa para nutrir mucho más a las públicos, de generarles un espacio de descanso, donde se sienten y puedan estar al tiempo que, se busca la manera para que las personas dejen mensajes particulares, qué piensan de cierta exposición, etc.*".

Espacio Experimental de Construcción del Sentido (ECCS)

Se puede decir que, en la mayoría de los casos, los museos piensan en todos los servicios menos en los espacios educativos y éstos son los que trabajan específicamente con el público. Además, recordemos que en nuestro país desde los años setentas, la identidad de museo se construyó a partir del servicio y la atención a formaciones de los públicos, es decir que, los espacios educativos son los únicos que están obligados dentro de un museo en términos constitucionales.

En el caso del MUAC, se planteó desde un inicio como parte del Programa de Enlace Educativo, un espacio específicamente dedicado a la educación. En palabras de Vannesa Bohórquez: " *Se trata de generar vínculos inmediatos entre el público y las piezas expuestas, para mi era muy importante porque finalmente la razón por la que tienes un museo universitario es que en algún campo, muy probablemente no en el de exhibición porque tienes mayores restricciones, pero si en el campo educativo, tienes que servir para la formación de públicos*".

" El Ágora" espacio específicamente dedicado a la educación

Hasta aquí entendemos el porqué la UNAM decide crear una colección de arte contemporáneo y con ella un tejido institucional más ambicioso que la lleva a construir un nuevo edificio. Como vimos, este nuevo edificio, le dio al arte contemporáneo en nuestro país una valoración social que no tenía tan clara anteriormente.

Podemos estar a favor o en contra de este coleccionismo, podemos estar a favor o en contra del nuevo edificio, pero lo importante de resaltar en este apartado es que el museo es universitario. Es un orgullo que la UNAM sea quien siente las bases del panorama del arte contemporáneo en nuestro país, lo que no es un orgullo es que los alumnos de la universidad no puedan participar de manera más activa en una institución con una sede como la que representa el MUAC.

Es claro que el MUAC es la base para promover el arte contemporáneo mexicano, que es un museo que se interesa en involucrar a sus estudiantes por lo menos en sus programas educativos y tal vez en un futuro pueda exponer más claramente el arte universitario, pero esto no será posible en tanto que no se actualicen los planes de estudio de nuestra Universidad.

Por ahora la gran esperanza del MUAC en términos políticos es en primer lugar, que motive a otras instituciones y al Gobierno a elevar la calidad en los campos culturales; y en segundo lugar, que la UNAM siga demostrando ser un entidad con mayor entendimiento de la continuidad, sinergía y autonomía de sus campos culturales.

## 3.2 **Ubicación y contexto**

Recordemos que la ubicación del MUAC, fue cuestionada por parte de los autores de la Sala Nezahualcóyotl y de los trabajadores de la Dirección de Obras y Conservación del patrimonio arquitectónico de la UNAM, principalmente por considerar que el edificio rompería con la armonía arquitectónica del Centro Cultural Universitario (CCU).

También expusimos la carta de los miembros de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, de donde abstraemos: *"Su emplazamiento es una decisión rotundamente equivocada. El MUAC trata de "colgarse" al éxito de público que ha representado el CCU con sus actividades de difusión de la cultura… El MUAC debería estar en la zona de museos de Ciudad Universitaria"*[1].

Así también, algunos expertos en materia de arquitectura y conservación del patrimonio histórico como Louis Noelle Gras y Jaime Ortiz Lajous, coincidieron en que una estructura de la magnitud del MUAC disminuiría las dimensiones de la Sala Nezahualcóyotl y rompería con la unidad del complejo cultural considerado como paradigma de la arquitectura mexicana de los años setenta[2].

Después de haber estudiado tanto el proyecto del MUAC como el proyecto del Centro Cultural Universitario y de haber expuesto las diversas críticas en torno a la ubicación del museo en los apartados anteriores, recordamos entonces que, el desarrollo de la Ciudad Universitaria se ha realizado a través de muchos años y en muy diversas condiciones económicas y políticas.

Bajo esta perspectiva, podemos decir que, el Centro Cultural Universitario en su momento de construcción, también causo polémica, en un texto escrito para la Revista de la Facultad de Arquitectura en 1985, el Arquitecto Carlos González Lobo, escribe acerca del foco nodal del CCU, la Sala de conciertos Nezahualcóyotl la cual, en palabras del arquitecto *"Evoca literalmente a la filarmónica de Berlín del maestro alemán Hans Schaorun"*[3].

---

[1] Extracto de la carta de los maestros de la facultad de Arquitectura de la UNAM. Marzo 2007.

[2] Contradice la UNAM opinión de expertos. Enero 2007. http://www.cicm.org.mx/noticias.php?id_noticia=438

[3] González Lobo, Carlos. "La arquitectura Universitaria o el caso de una imposible conciliación". En Revista de la Facultad de Arquitectura / Unam. Vol. 1. Verano de 1985.

Interior de La filarmónica de Berlín

Interior de La Sala Nezahualcóyotl

El texto aquí citado, continúa la critica con la unidad de teatros y cines del CCU, y dice que son espacios que se presta poco a las actividades universitarias de experimentación teatral. En cuanto al edificio de Difusión Cultural se entiende en el texto que, el edificio se cierra con muros ciegos al paisaje extraordinario de la zona.

Para González Lobo el conjunto del CCU formula en si una paradoja espacial o tal vez una especie de política cultural ya que, para comunicar el campus central de la Universidad con el Centro Cultural Universitario en el momento de su inauguración, era bastante complicado, no existía el trébol vehicular de Insurgentes enfrente del CCU, por tanto había que recorrer distancias absurdas, en el texto se lee:

*"Para comunicar a la Universidad toda con el "Centro" Cultural Universitario se acude a una muestra de humor negro urbano, veamos: para ir desde el casco universitario CU 1945 al CCU hay que tomar Insurgentes Sur, pasar frente al Centro Cultural, llegar a Perisur, tomar el trébol circulatorio del periférico, pasando por Villa Olímpica, para 2.5 Km. después de haber pasado frente al centro, llegar a él. Un récord de cultura urbanística. Y los peatones en autobús a un Km. entre rocas agrestes y solitarias ( y los espectáculos son nocturnos)"*[4].

[4] González Lobo, Carlos. "La arquitectura Universitaria o el caso de una imposible conciliación". En Revista de la Facultad de Arquitectura / Unam. Vol. 1. Verano de 1985.

Ahora 30 años después de su construcción, el CCU resulta un paradigma arquitectónico por defender y surge entonces la resistencia al cambio. Así, cuando se crea el proyecto del MUAC, lo que ocurre es que hay un invasor a este proceso visual y a esta costumbre de practicas culturales que fue desarrollando durante 30 años el propio espacio, es decir, se anexa la presencia de las artes plásticas en el corazón del CCU.

Para la Historiadora de arte Louise Noelle Gras*, ese no era el sitio para ese museo, "*el Centro Cultural Universitario como tal ya estaba conformado como un centro cultural, que tenía un plan maestro que tal vez no era muy obvio ni muy claro pero que funcionaba muy bien, que ya estaba armado con vialidades, andadores, etc. y esto fue algo que vino a irrumpir. La explicación que me dieron fue que hacía falta una plaza para la sala Nezahualcóyotl, a mi juicio no es un explicación, si hacía falta una plaza para la sala de conciertos en lugar de un estacionamiento que había, pues entonces que hicieran la plaza, no había necesidad de irrumpir ahí con un edificio, eso no es ni bueno ni malo sobre el edificio, es sobre la inclusión ahí del edificio. Esa es la razón por la cual yo pienso que ese museo debió haber estado en algún otro lugar, conectado de alguna otra manera con el CCU*".

A casi tres años de construido el museo, la idea de un análisis del contexto y la ubicación, no es para emitir un juicio sobre si está bien o no que esté ahí, sería un poco absurdo debido a que ya está ahí. Entonces el análisis que se propone es para entender lo que ha implicado el museo con esta ubicación después de casi tres años de su construcción.

Si vemos un plano del conjunto del Centro Cultural Universitario, podemos darnos cuenta que todo el Centro estaba rodeado de estacionamientos y que las circulaciones peatonales comenzaban a partir de estos estacionamientos y conducían al interior del CCU, no existían circulaciones peatonales que conectaran directamente de Insurgentes o del Circuito Escolar hacia el centro sin pasar por los estacionamientos. Podemos pensar entonces que, la idea de los arquitectos en definitiva era comenzar el recorrido peatonal a partir de los estacionamientos.

Martín Soto Climent en su entrevista nos comenta: "*los arquitectos del Centro Cultural Universitario, desarrollaron un proyecto muy interesante, fueron armando edificios que fueron encerrando esta plaza. Lo atractivo del CCU es que tiene una serie de recorridos externos increíbles, es un espacio que te permite caminarlo y recorrerlo. El museo de Teodoro González de León, no se presta al menor recorrido externo, eso fue una falta de sensibilidad brutal, el no darte cuenta que estás en medio de todos estos jardines en uno de los pocos proyectos realizados donde el recorrido externo realmente tomó en cuenta el jardín volcánico, es una pena. Ahora es cierto que el circuito no tiene ni banqueta, caminando no se puede llegar, esta pensando para que llegues desde los estacionamientos y muy bien pensado tiene unos accesos íntimos muy agradables*".

*Louise Noelle Gras (México, 1944). Licenciatura y maestría en Historia del Arte, UIA y UNAM. Editora de la revista Arquitectura/México, 1976-1980. Investigadora del Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM desde 1982. Miembro fundador del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura, 1979. Miembro del Comité Mexicano de Historia del Arte, 1983 y del ICOMOS Mexicano, 1993. Cronista y Académica Honoraria de la Academia Nacional de Arquitectura, 1985. Miembro de Número de la Academia de Artes,1991. Ponente en congresos nacionales e internacionales, así como conferencista en diversas universidades.

Plano del conjunto del centro Cultural Universitario

Banquetas del Circuito Vehicular del CCU

Recorridos interiores del CCU

Sin embargo para el Arquitecto Teodoro González de León el CCU carecía de una entrada peatonal digna, por lo que considero necesario darle al Centro Cultural una plaza con la que le quitaría la imagen de supermercado[5].

Pero hoy en día, uno de los problemas que sigue existiendo en el CCU, independientemente de que el museo rompa con el contexto o no, es que el acceso al propio Centro Cultural y no únicamente al MUAC sigue siendo complicado. Si pensamos en ir al CCU utilizando cualquier medio de transporte que no sea un automóvil, nos topamos con varios inconvenientes por ejemplo, si utilizamos el Metrobús, no existe una estación que te deje en el CCU, por tanto puedes bajarte en la Estación Ciudad Universitario o Perisur, porque en cualquiera de las dos estaciones tienes que caminar, y tienes que caminar  la parte de Insurgentes Sur que funciona como vía rápida y que no tiene un ancho de banqueta digno, inclusive dentro del CCU el ancho de banqueta no se amplía sino hasta que cruzas los estacionamientos y entonces si, existen andadores peatonales con remates visuales que te permiten llegar a cualquiera de los edificios que conforman al conjunto.

Si decidimos utilizar el Pumabus, desde digamos la Facultad de Arquitectura, debemos tomar varias rutas de Pumabus, es decir no hay una ruta de Pumabus que te lleve directo del Campus Universitario al Centro Cultural, quizá esto no sea tan grave, lo que si es un inconveniente es el tiempo que tardan los pumabuses en llegar, ya que no existen suficientes unidades para la demanda que la Universidad tiene, por tanto puede que lleguemos más rápido caminando todo Insurgentes a que si esperamos a que llegue el Pumabus.

[5] El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario. Diciembre del 2008. http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/10201.html

La otra opción es llegar en bicicleta. Dentro de Ciudad Universitaria, sobretodo los fines de semana ésta es una actividad bastante popular, y que en los últimos años es ha incrementado en la Ciudad de México, sin embargo, en la Avenida de los Insurgentes aún resulta peligroso andar en bicicleta. Pero el problema mayor de llegar por este medio ya sea al MUAC o al CCU, es que no existe el mobiliario suficiente para estacionar la bicicleta.

Único mobiliario para estacionamiento de bicicletas en CCU.

Este panorama de acceso al Centro Cultural, se complica aún más en periodo de vacaciones donde el MUAC continúa abierto al público pero el Pumabus no, inclusive hay días en los que los propios accesos vehiculares están cerrados, entonces la gente debe caminar por las banquetas casi inexistentes que conducen a la plaza diseñado por el arquitecto Teodoro González de León.

Vannesa Bohórquez nos comenta: "*la gente hace muchos esfuerzos y le cuesta mucho trabajo entender cómo llegar, mucha de ella tiene que hablar por teléfono para ver dónde se estaciona o cómo puede llegar. La verdad el que va a un museo sea ahí, en el Centro Histórico o en Chapultepec, como ya van con una meta en particular en realidad hacen sus esfuerzos, pero es importante que antes de hacer un proyecto se estudien todas las posibilidades que están entorno a cómo se accede al él*".

Si reflexionamos, la propuesta de Teodoro González de León, era hacer un acceso digno al Centro Cultural Universitario, en términos formales lo que proyectó y construyó bajo esta idea fue una plaza que comienza a partir del Museo Universitario de Arte Contemporáneo y que funciona como punto de reunión y encuentro para los que visitan el CCU. Es claro que aún queda por resolver el acceso a esta plaza, es decir que González de León se limitó únicamente a resolver el acceso a partir de la banqueta que delimita al Centro Cultural y el resto quedo pendiente. En los últimos años La Dirección de Obras de la UNAM ha comenzado a resolver el problema de acceso peatonal al Centro Cultural, pero aún resulta complicado llegar en cualquier medio de transporte que no sea el automóvil.

Plaza proyectada por Teodoro González de León.

Entonces, cuando se cuestiona sobre la ubicación del museo y el arquitecto responde que la ubicación ahí es necesaria por que no hay un acceso digno, y además, existe un antecedente histórico del CCU donde la mayor crítica al proyecto en su momento fue el acceso, pensaríamos que, el proyecto del MUAC es una magnífica oportunidad para resolver de la mejor manera esta situación, ya que, el CCU tiene 30 años de historia, tiempo suficiente para estudiar la manera más fácil que tienen de llegar los usuarios a dicho espacio.

Recordemos que el propio museo, se planteó como un referente arquitectónico para el nuevo siglo. Hoy en día el problema mayor de nuestra ciudad es la cantidad de automóviles que existen, cada vez más se fomenta el uso del transporte público en la ciudad y sobretodo el uso de la bicicleta entonces, hubiera sido más atinado promover y resolver el acceso peatonal y de bicicleta al museo ya que, la idea del futuro no sólo en México sino en el mundo es, empezar a utilizar lo menos posible los automóviles y promover el uso de transportes públicos y ecológicos. Pero el proyecto del MUAC, sigue promoviendo el acceso al CCU en automóvil, la plaza, sigue siendo un estacionamiento sólo que techado.

El problema de la ubicación del MUAC, va más allá de si rompe o no con la armonía del conjunto, ya que ese, es un juicio estético. Debemos tomar en cuenta que entre el CCU y el MUAC hay 30 años de diferencia y son arquitectos distintos los que desarrollaron estos proyectos, por tanto, no podían utilizar el mismo lenguaje arquitectónico, en parte también, porque el MUAC se pensó como una propuesta contemporánea. El verdadero problema de la ubicación del MUAC es la poca integración al contexto en cuanto a circulaciones y accesos. El seguir favoreciendo el uso del automóvil, hace que este proyecto por lo menos en cuanto a movilidad urbana, no sea un proyecto realmente contemporáneo ni sea un proyecto referente para el nuevo siglo.

Otro punto a considerar en cuanto a la ubicación del MUAC, es el tema de los públicos, mucho se dijo acerca de que el MUAC ahí, pretendía "colgarse" al éxito de la Sala Nezahualcóyotl. Pero si reflexionamos un poco, aunque el Central Cultural Universitario, específicamente la sala Nezahualcóyotl siempre tiene público, el sector que acude a ella, es en su mayoría de la clase media de los universitarios, no es un espacio donde vayan los sectores de clases bajas de la UNAM en la misma medida, el público que no es universitario, está compuesto principalmente de adultos mayores. Puede ser entonces que, en términos de función, de tipo de público y de movimiento, el que el MUAC este ahí ha reactivado al CCU como lugar de operación, es decir que, el CCU está recibiendo otro tipo de público y por tanto modificando el uso de la zona.

Cuauhtémoc Medina opina: "*Por supuesto, para la Universidad la pregunta de donde colocar este edificio, no obtenía muchas más respuesta que dentro de la Universidad y efectivamente creo que el MUAC ahí, está transformando el carácter del CCU. Arquitectónicamente yo no siento que se haya vulnerado algo tan precioso, pero esa es una opinión casi estética, creo que hay cierta aspiración a que tuviera un valor monumental el CCU como lo tienen CU, pero la nostalgia me parece que es un sentimiento reaccionario, entiendo porqué la gente le puede tener gusto, pero ésta es una cuestión de desarrollo, se tenía que renovar el público del CCU si no ahora, si en 5 años*".

Vannesa Bohórquez con otra visión, nos cometa que, desde que se inauguró el MUAC y hasta por lo menos cuando ella dejo de trabajar ahí, el tipo de público que asistía al museo en los fines de semana era: "*en su mayoría el público que asiste a la sala Nezahualcóyotl. En los tiempos muertos en los que compraban el boleto entraban al MUAC entonces, en lugar de que el MUAC le generara público a la sala de conciertos, era la sala de conciertos la que le generaba público al museo. Sin embargo, en periodo de vacaciones tenías al público que llegaba en bicicleta, esa era la población que más llegaba al museo*".

Pos su parte, Marcela Marcos, opina que una de las cosas más importantes de un museo es la conexión con su comunidad, por tanto el que se ubique dentro de Ciudad Universitaria, esta bien para la comunidad universitaria, sin embargo, un problema que le encuentra a esta ubicación, es que esta en un punto de la ciudad, que no es tan accesible, esta muy al sur y la comunidad que lo visita es casi exclusivamente de CU y no puede tener quizá un alcance de público más diverso.

Gabriel de la Mora, en entrevista nos dice: "*la UNAM es inmensa, es una de las universidades más importantes de Latinoamérica y creo que una de las más grandes del mundo entonces, el que tenga un museo de esa calidad y esa categoría en el Centro Cultural, se me hace bueno. El público que va ahí, es un público muy importante, es un público estudiantil muy fuerte. Creo que el que este ahí, genera un público mucho más joven*".

En otra visión, para Martín Soto Climent, si es cuestionable la ubicación del MUAC: "*es una zona que ya tenía irrigación no necesitaba más, todos vamos al CCU desde hace mucho. De lo que era originalmente el CCU a ahora, se puede ver que ya le han dado bastantes golpes arquitectónicos. Entiendo que si ya tienes un centro cultural, pues sitúes un museo ahí pero lo podrían haber situado lejos y hubiera funcionado como un foco de atracción para revivir otra zona*".

Esta idea del museo como re-configurador urbano, no es nada nueva, podemos utilizar de ejemplo el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) inaugurado en 1995, que se inscribe en una serie de acciones llevadas a cabo en Barcelona durante los años ochenta y primera mitad de los noventa, cuyo objetivo era la reordenación urbana de la ciudad y su orientación, hacia un tipo de economía fundamentalmente basada en el turismo. La colección del MACBA se centra en el arte producido en los últimos 50 años, y se articula desde una perspectiva crítica que tiene en cuenta su realidad histórica y el contexto local[6].

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)

Es importante decir que el proyecto del MACBA, es un proyecto tanto del Gobierno Español como de la iniciativa privada, y es importante decirlo porque el ámbito cultural y político en el que se desarrolla el museo es por completo distinto del proyecto del MUAC. Por supuesto que el MUAC pudo haber estado en otro lugar y funcionar como re-configurador urbano, sin embargo, el objetivo de la UNAM con este museo no era ayudar a la ordenación urbana de nuestra ciudad, como el caso del MACBA que se planteó así desde un inicio. Como vimos anteriormente el MUAC es un proyecto de la UNAM, que pretende ser un referente del arte contemporáneo en México ya que, el Gobierno de nuestro país no ha participado en crear un tejido institucional en cuanto al arte actual.

[6] El MACBA desde una perspectiva crítica de la cultura.
http://www.bcn.es/publicacions/bmm/quadern_central/bmm55/3.Borja%20.pdf

Si el nuevo museo de arte contemporáneo fuera un proyecto del Gobierno de México, entonces sería lógico que este museo ayudará a la configuración urbana de la ciudad, sin embargo, al ser un proyecto de la UNAM podemos entender que lo situé dentro de su territorio y ayude como lo dice Cuauhtémoc Medina a reconfigurar el CCU en cuanto a tipo de público. Es decir que, el MUAC funciona como re-configurador pero en una escala más local que urbana.

Podemos decir que el MUAC ahí, marca la posibilidad de recibir a un público más variado, quizá en un inicio es obvio que los que asistan al museo sean del público que ya estaba acostumbrado a ir al CCU, y quizá si se pretendía que así fuera, ya que si vas a invertir en un museo, piensas en un lugar donde exista una población segura que después te permita crear nuevos públicos y no sólo al nuevo museo sino a todo el Centro Cultural Universitario. Entonces, más que pensar en qué edificio del CCU está proporcionando el público, pensemos en la idea de que los edificios pueden compartir su público y pensar que las poblaciones que ya tenía el CCU y que puede llegar a tener en un futuro, hoy en día tienen una mayor oferta cultural.

Así, con este apartado entendemos los beneficios y contradicciones en cuanto a la ubicación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo dentro del Centro Cultural Universitario. Es claro que siempre van a existir opiniones opuestas en cuanto a que el nuevo museo rompa o no con el contexto del CCU, pero este apartado pretende dejar claro que el verdadero problema de la ubicación del MUAC es que en realidad no benefició al Centro Cultural en términos de acceso al espacio, aún falta conectar de mejor manera todo el centro con el propio Campus Universitario y con la misma ciudad de México. No debemos olvidar que la incorporación del público a la vida del museo depende de la capacidad de penetración del edificio en la vida ciudadana.

## 3.3 El arquitecto

La producción arquitectónica de Teodoro González de León abarca más de medio siglo, revela constantes y formas recurrentes que, contribuyen a generar un vocabulario propio o un estilo reconocible. A efecto de situar la arquitectura de González de León es necesario encontrar el equilibrio entre los propósitos artísticos y las realidades externas, ya sean sociales, culturales o técnicas.

La arquitectura de Teodoro González de León es inseparable del proceso de modernización en México. Muchos de sus encargos han sido en el sector público para construcciones de gran escala como: El Conjunto Habitacional Mixcoac (1971), El Colegio de México (1976), El Museo Rufino Tamayo (1981) o El Centro Financiero Insurgentes-Encanto de Banamex (1989), todos ellos, proyecto en colaboración con Abraham Zabludovsky.

Conjunto Habitacional Mixcoac (1971)

Colegio de México (1976)

González de León pertenece a la que podría llamarse la "segunda generación" de arquitectos mexicanos modernos. Nació en 1926, casi un cuarto de siglo después de figuras seminales como José Villagrán, Luis Barragán o Juan O´Gorman. Si bien, Teodoro González de León asimiló muchas cosas de sus antecesores mexicanos, lo que le proporcionó los fundamentos de su perspectiva arquitectónica y de su técnica profesional fue su experiencia de trabajo con Le Corbusier entre 1947 y 1949 donde, se vio confrontado con un ideal universal que combinaba arquitectura, urbanismo y artes plásticas[1].

Si seguimos el desarrollo de González de León paso a paso, descubrimos que su vocabulario se asienta en un conjunto limitado de elementos básicos que se combinan una y otra vez de distintas maneras al servicios de una serie de funciones y significados. Hay una preocupación constante por los materiales de construcción, por los marcos de concreto y por las repeticiones de los armazones de vigas, moduladas y ajustadas para plasmar pórticos, portones, pérgolas, galerías y plataformas gigantescos.

[1] Adrià, Miquel (2010). Teodoro González de León: Obra reunida. Editorial Arquine. México D.F.: escala, 464 p.

Museo Rufino Tamayo (1981)

Centro Banamex (1989)

Escuela de derecho de Tampico (1966)

La monumentalidad y contundencia de buena parte de su obra pública llegaron a identificarse con el poder, en distintos gobiernos consecutivos, generando una ambivalente reacción de admiración y rechazo entre las generaciones posteriores. En el texto "La Lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger" de Cuauhtémoc Medina publicado para la revista Arquine del 2003 se puede leer: *"Ciertos edificios de carácter público de la ciudad de México construidos desde finales de los años sesentas hasta principios de los años noventa son, edificaciones que ejemplifican el proyecto fallido del gobierno priísta de encauzar al país a la modernidad (tercermundista o integrada, paternalista o neoliberal) y son ejemplos sustanciales del corpus central del llamado movimiento contemporáneo mexicano de arquitectura"*[2].

El texto aquí citado, hace una fuerte reflexión sobre la arquitectura de esta "segunda generación" de arquitectos mexicanos modernos de la cual, forma parte Teodoro González de León. En el texto se puede leer que se trata de edificios que tienen como característica eliminar toda noción de contexto, y lo que los define arquitectónicamente, es estar diseñados para sobresalir, renegar y desgajarse de su entorno.

Cuauhtémoc Medina en el texto, define estos espacios como espacios autoritarios ya que, desde su perspectiva, se trata de edificios de líneas monumentales, es decir, que tienen una estética no sólo de grandeza física, sino de uniformidad de materiales, con una extrema sobriedad, donde el individuo se ve constantemente confrontado no sólo con la magnitud de una edificación y la vastedad de su diseño, sino con un espacio destinado a ser recorrido por masas anónimas y además, en lugar de filtrar o negociar con el entorno de la ciudad que los rodea, son edificios que buscan obsesivamente aislarse.

Cuando Cuauhtémoc Medina habla de la uniformidad de materiales, se refiere a una de las características que distingue a la arquitectura de Teodoro González de León, el revestimiento de concreto con agregado de mármol y luego cincelado. En palabras de González de León ésta, es una solución que resuelve la complejidad técnica del concreto en la medida de los bajos recursos técnicos y de la mala mano de obra de nuestro país. Esta solución permite corregir los posibles errores en la cimbra sin que se vean. Lo que se pretende con este sistema constructivo es tener una hermandad de materiales modernos, adecuada a nuestra tecnología y que con diseño se pueda manejar[3].

---

[2] La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger. En: Arquine: revista internacional de arquitectura y diseño. Año 2003, número 23, primavera 2003.

[3] Transcripción de la Plática de Teodoro González de León para los alumnos Universidad Autónoma Metropolitana (1985).

Ciertamente este revestimiento fue una solución práctica a la falta de expresión de las superficies de concreto modernistas, y una forma de disimular la baja calidad del acabado de la albañilería local, sin embargo, Cuauhtémoc Medina en su texto nos dice que, "*el hecho de que esta clase de revestimiento prevalezca en gran parte de los edificios públicos y corporativos mexicanos del último cuarto de siglo, es también un índice de la explotación. Habla de la disponibilidad de mano de obra que caracteriza el subdesarrollo, pues se trata de un acabado que consume tal cantidad de horas de trabajo manual que sólo es financieramente posible donde predominan salarios de hambre. No es del todo casual que en México bancos y organismos públicos hayan escogido significarse con esta estética de holocausto laboral*".

Finalmente lo que el texto deja en claro es que, desde mediados de los años sesenta un grupo muy específico de arquitectos creció como grupo hegemónico al cobijo de las necesidades de monumentalización del estado priísta en sus diversas fases, formulado los edificios culturales, corporativos y públicos del país. Es esta práctica, la que se ha constituido en una suerte de estética oficial del Estado mexicano donde, Teodoro González de León junto con los demás arquitecto de esta generación, han transmitido en piedra y cemento la ideología del Estado modernizador mexicano.

El MUAC, tiene el defecto de seguir beneficiando a los arquitectos de esta generación que son considerados como los artistas oficiales de México después de 1968, es decir que México, en este nuevo siglo, aún continúa con un programa donde la función de significación del poder tanto económico como político se basa en una ideología del Estado mexicano del siglo XX.

En la entrevista Cuauhtémoc Medina nos explica: "*Básicamente hay una especie de convención que el rector de la UNAM no supo romper, y la clase política mexicana mantiene viva, de que su poder tiene que vincularse a través de estos artistas oficiales, pero no es un problema del MUAC, es el problema de la arquitectura mexicana, que es la creación de una elite de control monopólico absoluto que convierte a estos arquitectos, en los significantes del estado mexicano*".

Si pensamos que el proyecto del MUAC se planteó como un proyecto universitario y contemporáneo para el nuevo siglo, resulta contradictorio que el arquitecto del proyecto, sea uno de los principales representantes de la modernización de México del siglo pasado, pero sobretodo resulta contradictorio que sea la UNAM quien reitera que en el nivel de la comisión arquitectónica siga existiendo en este nuevo siglo, una especie de favoritismo a esta lista de arquitectos oficiales.

El principal problema de esta situación, es que Teodoro González de León es un arquitecto cuyos ideales están muy desconectados de la generaciones actuales, y por ende de las que vienen. Es un arquitecto que representa un ideología de desarrollo, progreso, monumentalidad y modernización de un Estado del siglo XX, es decir, crea una arquitectura que dialoga muy bien con las generaciones pasadas, aquellas, que crecieron bajo la idea de modernidad a través de la industrialización del país. Sin embargo, las generaciones de hoy, plantean el desarrollo del país a través de la sustentabilidad, la austeridad, el ahorro de energía y el uso de recursos renovables. Si el museo se plantea para las generaciones futuras, entonces resulta obvio que el arquitecto del museo debe ser alguien que dialogue mucho mejor con las generaciones que van estar ahí.

Esto nos lleva a pensar que, se debió hacer un concurso para seleccionar a un arquitecto que de verdad tuviera un entendimiento de lo que se espera de la arquitectura para por lo menos los próximos 50 años, un concurso que ofreciera la oportunidad de lanzar una visión distinta, nombres distintos, y razonamientos distintos de lo que es el objeto arquitectónico en este siglo.

Marcela Marcos en su entrevista nos comenta: "*Entiendo que escogieran a Teodoro González de León para legitimizar a la Institución, ya que es un arquitecto renombrado nos guste o no, sin embargo, hubiera esta mucho mejor que se hiciera un concurso en la Facultad de Arquitectura y seguro hubiera tenido mejores propuestas, eso no me queda la menor duda, pero entiendo que lo hayan hecho para legitimarlo desde un principio y comenzar a tener exposiciones grandes, a que si fuera un museo que quién sabe quien hizo y que no tiene tanta validez social en el mundo de los museos*".

Por su parte, Louise Noelle Gras en entrevista, nos da otra panorama en cuanto a la elección del arquitecto para el proyecto del MUAC: "*El MUAC se decidió hacer en parte porque la UNAM, específicamente Juan Ramón de la Fuente y Felipe Leal, se sentían con la necesidad de desagraviar a Teodoro González de León, que quería que se dijera que el plan maestro de CU era de él y como el no tenía ninguna obra en la UNAM y se considera que es un arquitecto destacado y lo es, decidieron desagraviarlo dándole una obra importante como el museo de arte*".

Martín Soto Climent nos comenta: "*Me parece que si ya te estás agarrando de algo que ya está bastante estructurado como CCU, cuál es la necesidad de darle el proyecto a un arquitecto tan renombrado como es Teodoro González de León. Creo que siendo un museo universitario podría haber funcionado como oportunidad para lanzar hacia el extranjero la imagen de un arquitecto o despacho de arquitectos jóvenes. No ganas nada dándole un edificio a alguien que ya lo tiene todo*".

Gabriel de la Mora concuerda con la idea de haber hecho un concurso: "*yo si hubiera hecho quizá un concurso, creo que hubiera sido interesante darle a algún estudiante o algún arquitecto joven la oportunidad de hacer un museo como el MUAC, dado que hay promesas muy fuertes en la arquitectura mexicana, pero si escogieron a Teodoro González de León dentro de muchos arquitectos de esa generación creo que escogieron a uno bueno*".

Hasta aquí es claro que, el análisis del arquitecto en este documento, no está planteado para emitir un juicio sobre la calidad de la arquitectura de González de León sino, para brindar el panorama de lo que implicó que fuera él, quien construiría el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Podemos pensar que fue elegido para legitimizar a la institución, bajo esta idea de que sólo los arquitectos oficiales de México pueden lograr darle el prestigio necesario a un edificio público. También podemos pensar que fue un acto de homenaje hacia Teodoro González de León por su trayectoria arquitectónica. Pero no debemos olvidar que el perfil del museo es el que debe regir todo el proyecto del museo.

Entonces, esta postura que pretendía tomar el MUAC para el nuevo siglo, es decir una postura en verdad contemporánea, debió haber sido una postura que no mirara hacia atrás, hacia el arte que confunde lo grande con lo grandioso, es decir, una postura que mire hacia los valores humanos del próximo siglo: la sustentabilidad, la sencillez, la contemplación, la producción y consumo responsable. El haber seleccionado a Teodoro González de León para construir el MUAC, implicó perder esta posibilidad.

Si le pides a Teodoro González de León que construya un museo, es obvio que te entregará un González de León a cambio, es decir, el MUAC es un edificio institucional y solemne que consecuentemente contradice la condición experimental y contemporánea que pretendía el perfil del museo. En este siglo donde la mayor crítica que se les ha hecho a los museos es que su arquitectura se convierte en espectáculo, el MUAC recurre a la majestuosidad de la arquitectura. Un recorrido alrededor y al interior del MUAC deja claro que por lo menos desde el punto de vista arquitectónico, el término de paradigma del siglo XXI rebasa el planteamiento de Teodoro González de León ya que, termina siendo un espacio muy convencional.

El área de exposiciones por ejemplo, está conformada por contenedores neutros de enormes dimensiones que, nada se alejan de la concepción tradicionalmente rectangular de los museos modernos. Es decir que, esta obra presenta todos los elementos que caracterizan a toda la obra de González de León: masividad y robustez, marcado contraste volumétrico, juego de claro oscuros, contraste de texturas, solución de los patios interiores, etc. Lo anterior no se aleja del rigor del movimiento moderno del siglo pasado, y por tanto no lo convierte en un edificio realmente contemporáneo.

Ahora bien, si comparamos el MUAC con el Museo Rufino Tamayo, de acuerdo con González de León, se puede llegar a notar cierta contemporaneidad entre ambos edificios. Hace 30 años, cuando González de León diseñó, con Abraham Zabludovsky, el Museo Internacional de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, lo plantearon como un museo con salas de exhibición de siete metros de ancho todas, pero cada una con distintos largos y distintas alturas. El mismo González de León explica: "*el Museo Tamayo fue concebido como espacio que fluye (porque puede no haber muros entre las salas) y también como espacios que puedan cerrarse como cuartos y trabajar escenografías totalmente cerradas en cada una. La museografía moderna se está conduciendo hacia esa dirección, a crear cuartos, no el espacio indiferenciado y que fluye en los cincuenta*" [4].

González de León y Abraham Zabludovsky, crearon en 1981 el Museo Tamayo como un proyecto notable que exhibe una volumetría de talud, con rampas y patios interiores bañados de luz cenital, y que desaparece en el paisaje de Chapultepec, aunque sin mimetizarse.

Interior del Museo Rufino Tamayo (1981)

[4] Con el MUAC no desaparecerá el MUCA. Diciembre 2008. http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10173.html

Aunque el MUAC y el Tamayo son dos proyectos para el arte actual, existe una diferencia de 30 años entre ambos edificios donde, el arte actual ha evolucionado rápidamente. Esto fue algo que entendió Teodoro González de León, el mismo en una entrevista explica: "*el arte contemporáneo requiere ahora de espacios diferentes, ya que la forma en la que el artista se enfrenta con el espacio es totalmente distinta; el artista trabaja dentro del ámbito del museo, ya no es sólo el trabajo que hace en su taller*"[5] .

Entonces lo que promueve como contemporáneo Teodoro González de León con el edificio del MUAC es esta nueva escala, donde las salas de exhibición, recurren a un módulo ahora, de 12 m de ancho, de diferentes longitudes y con distintas alturas (6, 9 y 12 m de alto), componentes susceptibles de ser compartimentados. De acuerdo con González de León esta estructuración de contenedores de arte de distintos tamaños y alturas, promueven la diversidad en el manejo de formatos y en los soportes de las diversas manifestaciones del arte actual.

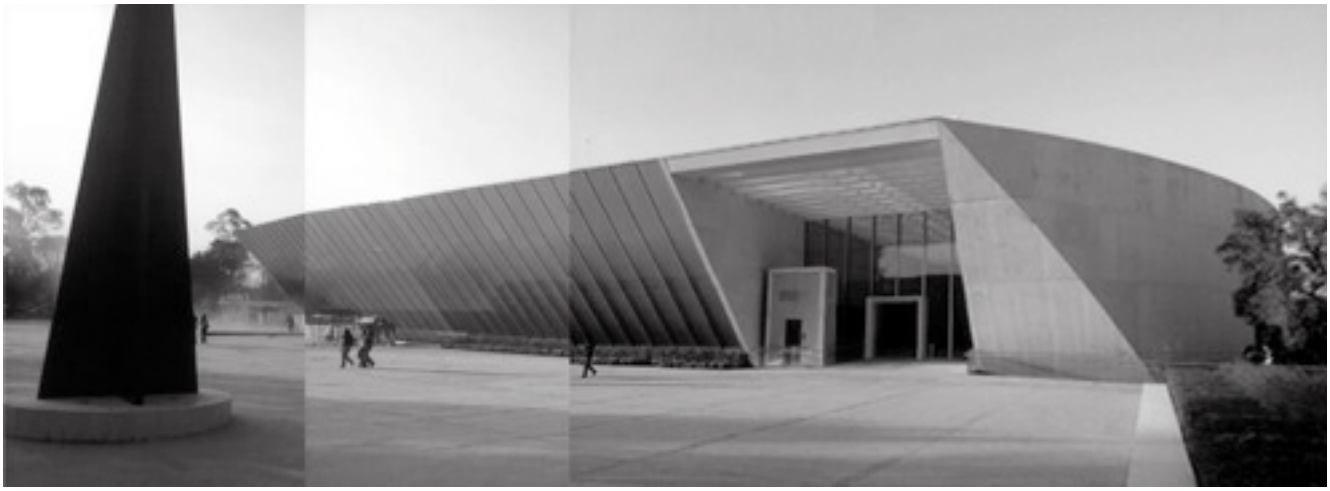
Es claro que Teodoro González de León es un arquitecto que tiene no sólo la experiencia de casi medio siglo de trabajo, sino un gran conocimiento en cuanto a la arquitectura de museos por ello, si pensamos únicamente en la función del edificio, el MUAC funciona perfectamente para exponer y resguardar obras. Sin embargo, el análisis realizado en este apartado pretende apuntar que, desde un inicio el proyecto del MUAC se planteó como un referente para la arquitectura del siglo XXI, un referente para el entendimiento y funcionamiento del museo en el nuevo siglo que debe integrar las corrientes más contemporáneas de las multi-disciplinas que abarca el arte contemporáneo. Entonces, más allá de si Teodoro González de León es buen arquitecto o no, lo que debemos pensar es si en verdad era el arquitecto indicado para expresar esta filosofía contemporánea que pretendía el museo.

[5] La evolución del museo, en un ámbito gestado para el nuevo arte. Febrero 2009. http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2009/02/24/a-01864741.htm

## 3.4 Propuesta formal

Para este apartado es importante retomar algunos de los aspectos que estudiamos en el primer capítulo del documento. Recordemos que de acuerdo con Aurora León, el primer elemento que concreta las ideas del museo es la fachada del edificio, y lo más impactante de la fachada es su forma de comunicar el contenido al espectador por tanto, el exterior del edificio debe evitar por todos los medios la inspiración en la grandilocuencia y la monumentalidad.

Si analizamos la fachada del MUAC, nos damos cuenta que el edificio se levanta a un costado de la nueva plaza, con un talud invertido de enormes ventanales, que delimitan al edificio por el lado sur permitiendo que las obras de arte que se encuentran dentro del recinto dialoguen con los visitantes que caminan por la plaza, y dejando que los que se encuentran dentro admiren el paisaje de roca volcánica que circunda al complejo. Las medidas de todo el museo y no sólo las de la fachada, no están basadas en las proporciones humanas sino, en las proporciones del arte contemporáneo.



Fachada del MUAC

Recordemos también que, el arquitecto seleccionado para la construcción del edificio, se caracteriza por la monumentalidad y contundencia de sus obras. Si analizamos la fachada desde el exterior, el gesto de abrir las salas hacia la plaza y compartir las exposiciones con el público que transita por ahí, es un gesto bastante amigable que muy pocos museos conceden, es decir que, el MUAC intenta comunicar su contenido al exterior.

Sin embargo, en entrevista con Cuauhtémoc Medina el problema con la fachada se desarrolla justo en el interior de las salas: "*este ventanal inclinado es un delirio específico del arquitecto, no está en relación con un espacio público sino que domina la sala, es profundamente estorbosa para hacer exhibiciones, es un elemento que siempre acaba obligándote a tomar decisiones acerca de qué hacer y a varios artistas les ha resultado imposible de manejar. Creo que va a ser un problema de toda la vida el hecho de que exista ahí este gesto arquitectónico tan protagónico, pero además, no muy afortunado, no creo que haya logrado esta comunicación del interior al exterior*".

Vannesa Bohórquez resalta en su entrevista otro punto importante en cuanto a esta facha inclinada: "*cuando ya tienes condiciones de inclinación y condiciones que en si mismas no permiten la incidencia directa del sol, qué tanto sentido tiene la inversión de las persianas. Hubo una interesante discusión al inicio del museo entre la visión del arquitecto y las visiones de las producciones artísticas referentes justamente a las persianas. El arquitecto pedía que estuvieran abiertas, había una pieza en particular que requería la total obscuridad*".

Interior de las salas que dan a la fachada del MUAC

Con este ejemplo que nos plantea Vannesa Bohórquez, es importante entender que el contenedor no puede superar las necesidades por las que fue hecho, las piezas van a requerir determinadas situaciones que van a ser cambiantes, porque como vimos anteriormente, en las prácticas de arte contemporáneo puede cambiar absolutamente la necesidad del espacio por tanto, tienen que ser lugares de enorme flexibilidad. Entonces, podemos estar de acuerdo en que la fachada por fuera a pesar de su escala monumental trata de hacer un gesto amigable para el público externo, sin embargo, interfiere enormemente con las actividades para las que fue creado el espacio, y termina siendo un gesto monumental y grandilocuente.

Continuamos el análisis en el interior del museo, específicamente en el interior de sus salas recordando que, los espacios expositivos deben tener un valor flexible y abierto a posibles modificaciones o ampliaciones. Las salas del MUAC están pensadas como recintos flexibles con el fin de cubrir las necesidades de cualquier obra de arte contemporánea ya que, para González de León, "*el arte contemporáneo y sus artistas han cambiado los edificios*"[1]. El museo tiene muros que pueden ser usados de manera aislada o unidos para formar un sólo recinto que albergue una exposición de carácter monumental. En las salas hay módulos de diversas alturas para dar cabida a todo tipo de intervenciones artísticas.

[1] MUAC: un museo más o más público para una nueva propuesta museográfica. Enero 2009. http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_l/557_lopezz_muac.html

Exposición: Cai Guo-Qiang, Resplandor y Soledad

Sin embargo, de acuerdo con Cuauhtémoc Medina, el problema con las salas de exposición es que, con el afán de hacer una estructura lo más abierta posible, dio por efecto el problema contrario: "*el museo tiene salas únicamente enormes y su reducción tanto en altura como en tamaño es muy difícil y muy costosa. Esto precondiciona la espacialidad de la presentación de las obras, dificulta mucho la presentación de ciertas cosas más pequeñas y hace que sea imposible la presentación de gráficas sin que sea absurda*".

Vannesa Bohórquez también nos comenta sobre el tema: "*en las exposiciones de arte contemporáneo, se requieren los espacios de pausas para que la gente efectivamente logre ver las obras, pero con las dimensiones de todas las salas del MUAC, cómo puedes garantizar que siempre vas a tener piezas que puedan estar en su plenitud sin que el espacio le gane a la propia pieza, y entonces existan piezas que no son vistas por que se pierden en la enormidad de las salas*".

Para Marcela Marcos: "*Esta bien que existan algunas salas grandes porque el arte contemporáneo requiere eso, pero no en todos los casos, me parece como museógrafa que las salas no son fáciles, yo no he trabajo ahí, pero me parece que son complicadas, como para exponer piezas en formatos chicos sin que se pierdan, si tu cuelgas un cuadro a una medida de 1.25 m y tienes 8 metros de muro pues resulta un poco extraño, pero finalmente, depende del formato de la obra*".

Por su parte Martín Soto Climent nos dice: "*el museo juega un doble papel, entonces tiene que ser muy astuto porque por un lado tiene que desarrollar un foco de atención muy fuerte pero por otro lado, tiene que permitir que el arte luzca. El MUAC tiene salas que te abruman, yo no creo en este rollo monumental del edificio, creo en la sencillez. Me parece difícil exponer ahí, creo que es un museo que funciona para exposiciones retrospectivas como la obra de un artista, pero no para hacer proyectos específicos*".

Louise Noelle Gras opina: "*creo que son espacios difíciles, no creo que sea un espacio particularmente agradable para el visitante, es un espacio demasiado grande, probablemente a ciertos museógrafos para ciertas cuestiones les funcione, no sé si para todo*".

Otro factor a considerar cuando hablamos de las dimensiones en las salas de exposición, es la seguridad de las piezas. Debemos decir que la apertura del MUAC fue un caso singular debido a las grandes expectativas por parte de la comunidad universitaria y capitalina, es decir que, el museo en sus primeros meses recibía entre dos mil y seis mil personas por día. Estamos hablando de cantidades extraordinarias de gente, lo museos en un día excepcional como, los días de inauguración de una exposición, reciben un promedio de 900 personas. Vannesa Bohórquez nos comenta que, debido a las dimensiones del museo y a la gran cantidad de público, era imposible mantener un control de seguridad en cuando al público interviniendo algunas piezas de la exposición.

Podemos decir entonces que, las salas del MUAC funcionan como grandes contenedores cúbicos, neutros, perfectamente diseñado y altamente equipados tecnológicamente, sin embargo, la escala monumental de todas las salas de exposición no permite que los curadores, museógrafos, artistas y el mismo personal del museo puedan hacer su trabajo con la libertad que el museo planteaba en un inicio, al ser tan grandes los espacios, las obras pueden llegar a perderse, o pueden sufrir alteraciones por parte del público, así como también, el trabajo de adecuación de espacios para cada propuesta curatorial resulta costoso para el museo y la curaduría entonces, debe adaptarse a las condiciones del espacio por tanto, esta máxima flexibilidad planteada por el arquitecto resulta lo contrario.

Continuamos el análisis del museo ahora en sus circulaciones. Los recorridos del MUAC, fueron planeados por el equipo multi-disciplinario con la idea de que los visitantes se convirtieran en viajeros que diseñan su propio recorrido ya que, éste no está predeterminado en un discurso lineal (los números en las salas son solamente referencias) el visitante elige entonces, por dónde empezar y a dónde dirigirse. Las área de exhibición tienen varios puntos de entrada y salida hacia las calles que conectan los espacios del museo, de esta manera cada visitante construye su experiencia[2].

Marcela Marcos nos comenta: "*al hacer museografía nos fijamos mucho en cómo comunicamos las cosas gráficamente, me parece que es muy importante hacer una buena señalización del recorrido, porque a la gente le importa, los estudios de público arrojan que si le importa saber donde está, sino le empieza a generar angustia. Dentro de un museo las personas deben poder elegir qué quieren ver y qué no, porque si no sabes qué hay y en dónde estás las cosas, cómo eliges y cómo haces tu propio recorrido*".

Vannesa Bohórquez nos dice que una de las situaciones que sucedía con frecuencia sobretodo en el periodo inaugural del museo, era que la gente se perdía al interior de las salas: "*Cuando la gente no conoce bien los espacios, éstos tienen que estar absolutamente bien señalizados, por que sino se pierde, no es un problema del MUAC, es un problema de la nación en general, creamos muchos espacios sin señalizaciones adecuadas para todo tipo de población. Los museos por lo general pueden recibir poblaciones diferente, desde el niño que es enviado de la escuela, hasta el más refinado de los intelectuales, pero aunque sean diferentes poblaciones el tema de la señalización, es un tema que va a ser un común denominador*".

[2] www.muac.unam.mx

Por su parte Cuauhtémoc Medina nos comenta: "*yo no estoy satisfecho con la circulación. Creo que es obscuro en el sentido de que no es entendible por dónde tengo que circular, yo que conozco el lugar y veo todas las exposiciones, te puedo decir que hubo un caso donde me perdí la segunda parte de una exposición. El que las salas no estén conectadas de una manera lógica hace muy difícil el recorrido por el museo, sin embargo, está pensado para que las salas funcionen de esta manera independiente y creo que ahí hay una responsabilidad mutua del museo y del arquitecto*".

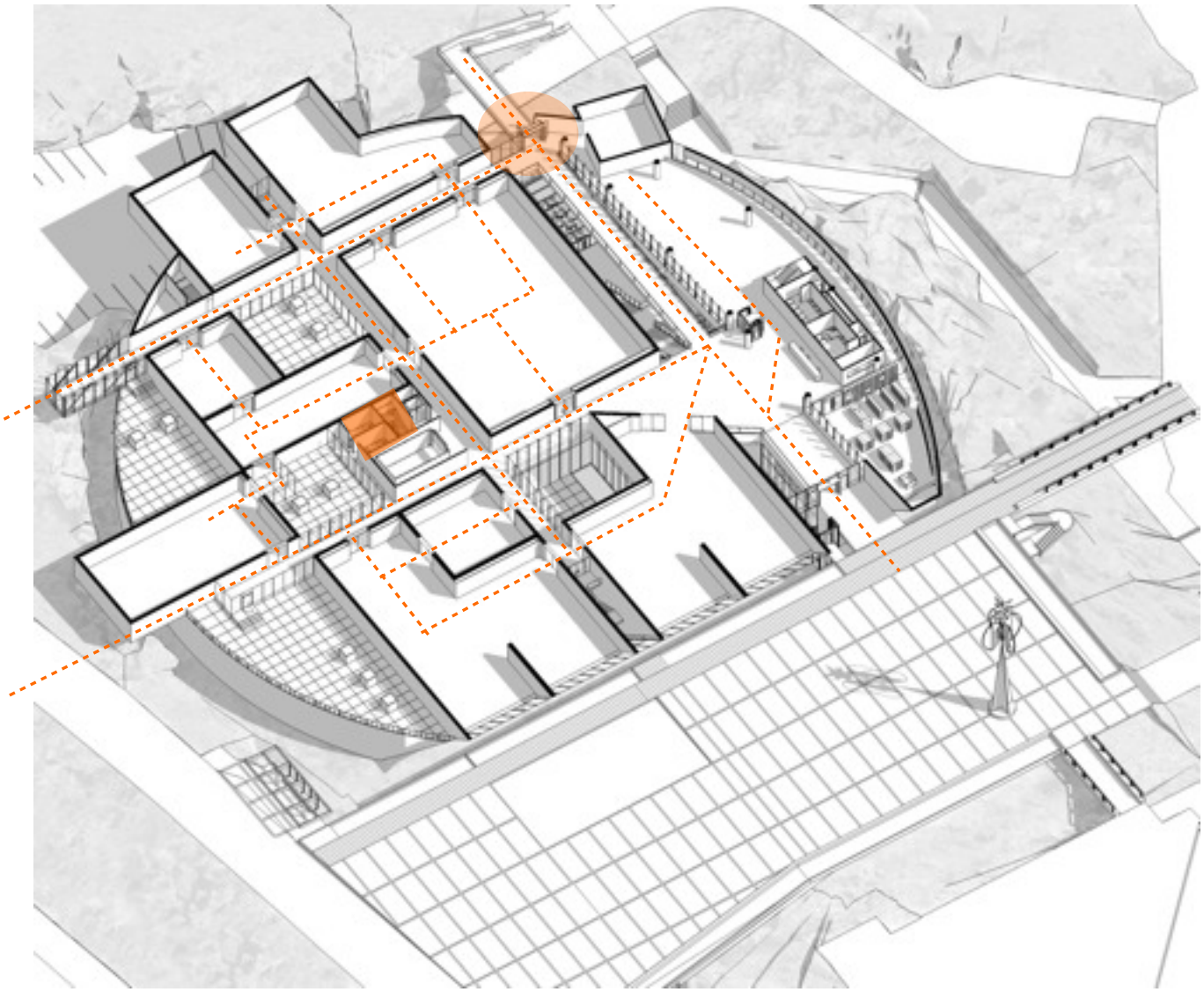
Gabriel de la Mora concuerda con que en el MUAC las personas pueden llegar a perderse si no conocen los espacios: "*Me pierdo cada que voy, no hay sentido de orientación. El día de la inauguración me perdí dos salas, como que das vueltas y no tienes nada que te oriente a nada*".

Con otra perspectiva Martín Soto Climent nos dice: "*el museo tiene un acierto en cuanto a que está concebido como calles que son sobrias y tienen remates visuales. Los recorridos del museo me parecen muy interesantes, si me invitaran a exponer ahí, yo me saldría de la salas a los pasillos*".

Como vimos en el primer capítulo del documento, una de las razones que le preocupa al público de un museo es perderse dentro de él y no poder ver todas las exposiciones, por lo tanto, la señalización dentro de un museo debe funcionar como una herramienta que ayuda al visitante a sentirse más cómodo en el espacio.

Un factor importante a considerar dentro de la circulación de un museo, es el tema de los baños. En cualquier tipo de museo, los baños siempre han sido un punto de encuentro con la gente, representan uno de los atractivos por los que la gente entra a un museo. Si analizamos los servicios sanitarios del MUAC, nos damos cuenta que, el módulo sanitario que atiende a las salas interiores, cuenta únicamente con dos baños de mujeres y dos de hombres. Vannesa Bohórquez nos comenta sobre el tema: "*en un inicio, cuando las concentraciones de gente eran tan grandes y la gente desconocía como estaba diseñado el espacio arquitectónicamente, no podían encontrar otros baños, lo cual generó que en dos ocasiones tuviéramos desbordamientos en los baños y se tenían que cerrar las zonas*".

En cuanto a circulaciones debemos resaltar que una de las grandes promesas del MUAC, era que el edificio del museo iba a permitir una conexión más clara entre el sector de la Biblioteca Nacional con los demás edificios del CCU. El proyecto del MUAC planeaba un recorrido que hacía que, desde la parte de los cines y sala de conciertos, cruzaras en una especie de puente techado hacia la Biblioteca Nacional, es decir el MUAC funcionaría entonces, como un edificio que te abrazaría y te albergaría en el tránsito hacia otro lugar. Sin embargo, lo que ocurrió es que la puerta que te lleva hacia la Biblioteca Central nunca se abrió ya que, en los primeros días de apertura del museo se dieron cuenta que, por las magnitudes de gente era imposible mantener un control de la gente que no pagaba y entraba por esta puerta. Es decir que, con este puente y esta conexión entre las dos zonas del CCU, el MUAC perdía el control de acceso de público, convirtiendo a esta idea de conexión, en una práctica que no puede llevarse acabo.



Circulaciones interiores del  museo

Puente que conecta visualmente la plaza con La Biblioteca Nacional

Podemos decir entonces que, los problemas de circulación del MUAC, son un problema de concepto, es una idea realmente contemporánea la de diseñar tu propio recorrido, sin embargo, si es necesaria cierta señalización, tal vez no tan obvia pero si, que te ayude a conocer el espacio y entonces poder definir tu recorrido. En cuanto a la conexión de espacio del CCU por medio del "puente" del MUAC, es claro que es un error de diseño, los museos por cuestiones de seguridad tienen un sólo acceso público, plantear dos significa plantear dos taquillas y dos sistemas de seguridad, es decir, duplicar el presupuesto en cuestión de accesos sino, termina pasando lo que pasa con el MUAC existe una inversión en un acceso que finalmente no se utiliza y la promesa de diseño de una conexión de espacios que resulta ser únicamente visual.

Recordemos que un elemento clave en la concepción de los museos, es la luz. Hoy en día no existe un acuerdo entre los museógrafos acerca de si es mejor hacer salas con luz natural o con luz artificial. Las opiniones están totalmente divididas entre los expertos; inclusive entre los conservadores de pintura: unos dicen que la luz natural daña y otros dicen que es la artificial. En general la exhibición de arte, siempre permite un porcentaje de luz natural y un porcentaje de luz artificial. De acuerdo con Teodoro González de León, los museos que optan por combinar las dos luces, se salvan del aburrimiento, ya que hacen cambios en la intensidad y el color de la luz[3].

El curador e investigador Héctor Palhares Meza[*], nos comenta sobre la luz natural y artificial dentro de un museo: "*cuando hablamos de luz natural dentro de un edificio, nunca debemos perder de vista el objetivo y el fin ulterior que tiene el edificio. Si yo pienso en una casa, que juegue con eso, me parece deslumbrante y maravilloso, porque es un principio de arquitectura del siglo XX que nos ha gustado y que tiene un siglo de vigencia desde Le Corbusier prácticamente, aquí en México con Luis Barragán, la mayor parte de los grandes arquitectos mexicanos, han seguido ese principio, pero cuando yo pienso en que voy a exhibir colecciones, en que voy a tener piezas donde intervengan materiales tan disímbolos como el papel, el lienzo, soportes de lámina, que no todos van a tener la flexibilidad para soportar entrada de luz natural, por más filtros UV que yo ponga o por más recursos o soluciones museográficas que pueda dar. Es muy delicado porque a veces la arquitectura no tiene el conocimiento integral de lo que implica la conservación y restauración de una pieza, entonces no solamente el museógrafo debe estar o el curador íntimamente vinculado con un arquitecto cuando se hace un proyecto así, sino también un conservador, que de pronto explique que es lo más idóneo para ese tema que a todos nos fascina que es la entrada de luz natural, es como no sé, una suerte de nostalgia cultural del hombre contemporáneo por esta relación con la naturaleza, por esta integración que viene desde el siglo XX pegando muy fuerte y que no necesariamente es la mejor solución o no necesariamente es la única vía de búsqueda en un museo*".

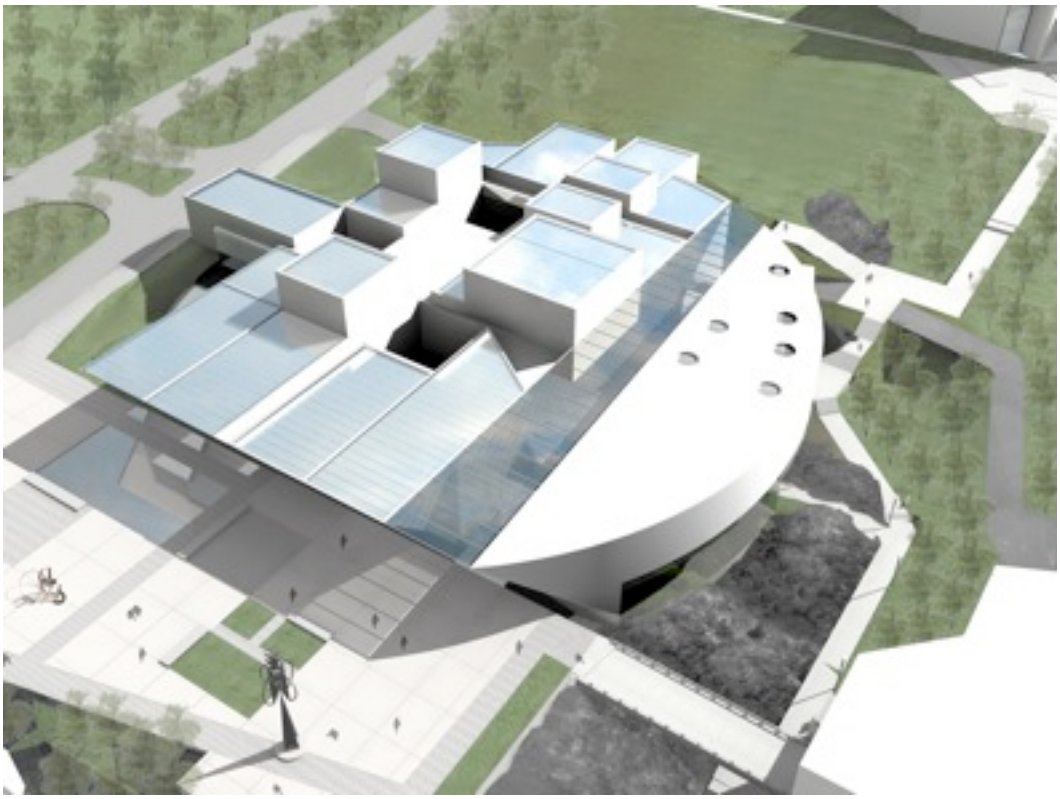
Como vimos anteriormente, el sistema de iluminación del MUAC, fue planteado para que todas las salas del museo tuvieran iluminación natural filtrada a través de un "espacio-plafón" que funciona mediante un doble reflejo produciendo, una luz envolvente, uniforme y sin sombras[*]. Este sistema de iluminación es complementado con luz artificial, que alumbra las salas de exposición y las obras de arte con focos halógenos que integran dimmers para atenuar su luminosidad.

---

[3] Transcripción de la Plática de Teodoro González de León para los alumnos Universidad Autónoma Metropolitana (1985).

[*] Héctor Palhares Meza. Curador e investigador del Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim.

[*] Ver página 76.



Render de planta de techos,  sistema de iluminación de las salas

Este sistema de iluminación natural dentro de las salas, de acuerdo con Cuauhtémoc Medina: "*es un problema muy grave ya que, introduce a las salas una cantidad de calor que es totalmente contraria a la existencia de obras de arte, pero además, sus efectos climáticos en términos de manutención son monstruosos*".

Marcela Marcos nos comenta su perspectiva en el tema: "*al no calcular los costos de aire acondicionado para estos grandes espacios lo que pasa es que el presupuesto se ve reducido a la mitad o a más de la mitad para poder enfriarlos, de qué te sirve tener un contenedor con tales características si luego no lo vas a poder llenar o no vas a poder proponer exposiciones o actividades buenas, porque no hay dinero*".

El problema que aquí se nos plantea, resulta ser un problema no sólo del MUAC, sino de la mayoría de los edificios que se están construyendo hoy en día en nuestro país, edificio que hacen exactamente lo contrario, exacerban la cantidad de luz, incrementan los niveles de temperatura y obligan al gastos de aire acondicionado, es decir que, el principal problema de contexto en la arquitectura de nuestro país, es que las cuestiones climáticas de nuestra latitud no entran en discusión a la hora de diseñar los espacios.

Debemos tomar en cuenta que en México un edificio bien orientado y bien pensado en términos climáticos, puede ser capaz de sostener rangos de temperatura muy estables, que reducen y hasta eliminan, la necesidad de gasto en aire acondicionado, es decir que, existen diversas maneras de crear arquitectura con condiciones ambientales que pueden bajar a 25ª C aún en un día caluroso si los espacios están sombreados y bien resueltos.

En el caso específico de Teodoro González de León, la propuesta del MUAC parece más una regresión que una propuesta contemporánea, porque en su trabajo previo si llego a considerar las cuestiones climáticas de nuestro país, en el Tamayo hay una explanada al frente que tiene sombra y que produce un lugar habitable, las salas de exhibición pueden funcionar sin aire acondicionado, en tanto que en el MUAC parece un hecho deliberado el no concebir los gastos sociales que implica esto.

Estos gastos sociales y económicos, también se ven reflejados en el mantenimiento del museo, es decir que, cuando se construyen edificios de estas dimensiones y características, el mantenimiento de las edificaciones se convierte en un tema muy importante, Vannesa Bohórquez nos comenta: "*En términos de museos de arte contemporáneo yo creo que siempre hay que considerar que una de las características del arte contemporáneo, tiene que ver con la baja en los recursos, una de las propuestas es, con qué tipo de materiales se generan las producciones artísticas y cada vez más son menos presuntuosos los materiales con los que se generan las producciones. Cuando es más caro el mantenimiento de los contenedores que de las producciones plásticas, se van volviendo contradicciones de las propias prácticas, es decir, cómo mantienes techos que tienen dimensiones en las que ningún trabajador puede subir a limpiar a menos que utilice grúas*".

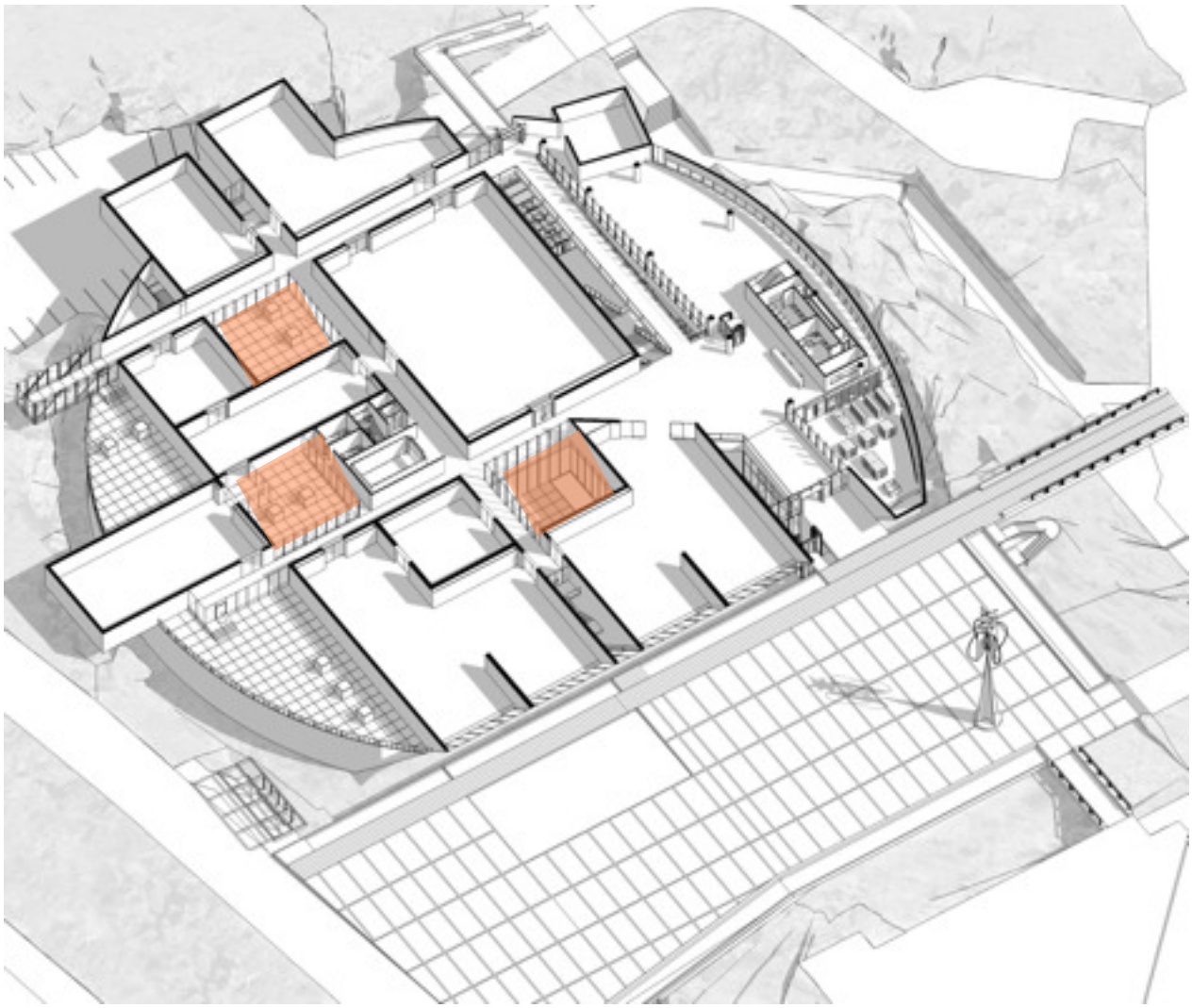
Entonces, nos puede gusta la idea de permitir la entrada de luz natural a las salas de exhibición, nos puede gustar la idea también de estos grandes contenedores sin embargo, si la función es exhibir piezas que deben tener una temperatura específica para su conservación, la entrada de luz natural se puede entenderse como un capricho, más aún cuando, la luz natural aumenta los costos de aire acondicionado y las dimensiones de las salas aumentan los costos en mantenimiento. Lo que debemos pensar en términos arquitectónicos cuando generamos proyectos museísticos es, cómo generar proyectos que dadas las condiciones reales de un país que no tiene como prioridad las prácticas culturales, les permitas dar continuidad a esos espacios al mejor grado de mantenimiento.

Como vimos en el primer capítulo, otro tema dentro de la arquitectura del museo a tomar en cuenta, es el descanso, disfrutar cómodamente frente a una obra un tiempo indefinido, es algo que se han perdido en la mayoría de los museos, pero también el descanso visual y mental que se da por medio de terrazas o patios intercalados en el recorrido, puede enriquecer la calidad de vida del visitante. En el caso del MUAC, las salas se conectan a patios y terrazas que también pueden ser utilizados como espacios de exhibición.

Terrazas y patios interiores del MUAC

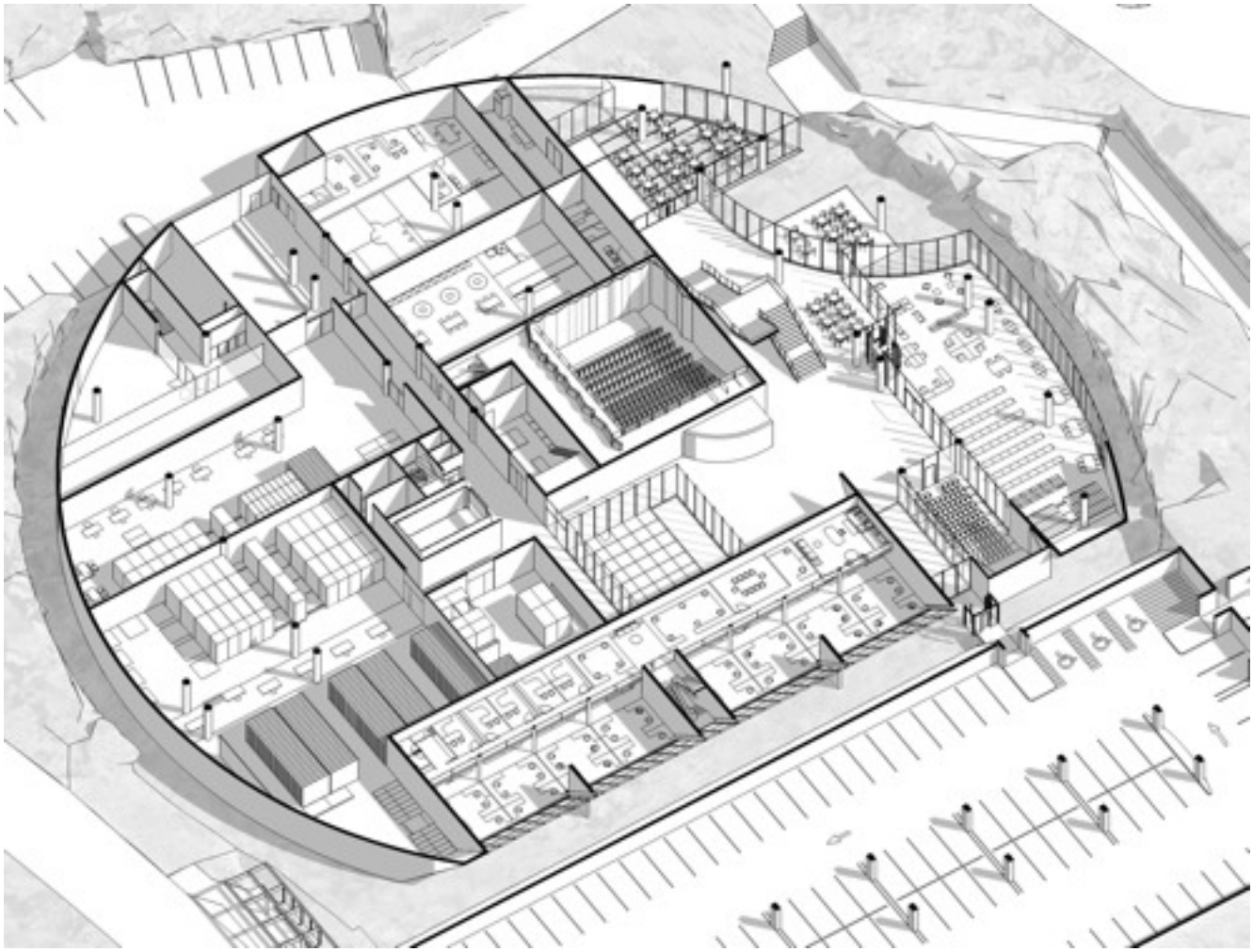
Respecto a este tema Cuauhtémoc Medina opina que el problema más grave que tiene el museo tiene que ver con estos patios interiores: *"las terrazas, todas ellas funcionarían espléndidamente en Suiza pero no en el trópico, la cantidad de calor y de luz que hay en esas terrazas las hacen muy incómodas, nadie las usa, el museo no sabe como usarlas, es un exceso de espacios abiertos, que supone la existencia de un tipo de escultura que no existe, que no está en vigencia, la desertificación en las que fueron acondicionadas en términos de sombras y la ausencia de plantas no las convierten en lugares habitables. Además, me resulta incomprensible de parte de alguien cuyo mérito histórico fue crear como en el Colegio de México, espacios abiertos que estaban sombreados de manera que no generaran esta sensación de Guantánamo que tiene esos espacios aquí, si son un error catastrófico"*.

Por su parte Vannesa Bohórquez nos dice: *"el proyecto plantea estas terrazas, pero si hay sol es imposible estar ahí, el reflejo te destruye la retina, los espacios que son de convivencia no pueden ser de convivencia, y vas perdiendo una cosa que los museos si tienen que tener y que son fundamentales, por más culta que sea la gente, porque la gente puede ver muchas horas de obras de arte, pero tiene que tener espacios neutrales donde respirar, cuando pierdes eso tienes una población que va estar menos tiempo, eso es lo que ocurre cuando los materiales son preciosos estéticamente pero no funcionan en periodos lumínicos"*.



Terrazas y patios interiores del MUAC

Ahora bien debemos decir que, existen espacios en el MUAC que están muy bien resueltos como los auditorios y la Mediateca, Cuauhtémoc Medina nos dice: "*creo que el modo en que operan los auditorios es muy satisfactorio, es la parte que uso más del museo,*". Sin embargo, los espacios que mejor se resolvieron son aquellos que son invisibles al público, es decir, las bodegas y el centro de restauración, esto significa que hubo una colaboración muy buena con el equipo museológico que dicto cómo hacerlas funcionales y como vimos anteriormente le dieron una valoración social al arte contemporáneo en nuestro país que no tenía.



Planta baja del MUAC: Bodegas, departamento de restauración, oficinas, auditorio, cafetería y Mediateca

En cuanto a la propuesta formal del edificio del MUAC, es decir su morfología y lenguaje material, recordemos que también existieron fuertes críticas. De la carta escrita por las maestros de la Facultad de Arquitectura de la UNAM podemos abstraer: "*La propuesta formal del proyecto arquitectónico es rabiosamente moderna, con acabados a base del empleo de mármol y cemento blancos, profusión de cristales, elementos metálicos, tragaluces y superficies inclinadas muy pulidas, lisas y brillantes. Lo anterior establece un contraste muy agresivo, aplastante e irrespetuoso que atropella todo el hermoso entorno del CCU*"[4].

[4] Extracto de la carta de los maestros de la facultad de Arquitectura de la UNAM. Marzo 2007.

Como respuesta, Teodoro González de León dijo: *"Hay contraste, sí, pero no es para molestar, si usted ve cómo se acerca a la Sala Nezahualcóyotl, se acerca con una curva a 25 metros de distancia, más gentilmente no puede hacerlo con ningún edificio, con una curva suave y blanca"*[5].

Render de Conjunto: Centro Cultural Universitario

En este tema es importante apuntar que existen 30 años de diferencia entre el Centro Cultural Universitario y el Museo Universitario de Arte contemporáneo así que, utilizar el mismo lenguaje arquitectónico para un proyecto contemporáneo no hubiera estado contextualizado a nuestra época, pero es importante resaltar también que un proyecto modernista como el que dio Teodoro González de León tampoco es respuesta para un proyecto que se plantea como referente del nuevo siglo como vimos en los apartadas anteriores entonces, si de todas formas se iba a irrumpir el entorno de CCU, no hubiera sido mejor que se irrumpiera con un proyecto que va en acuerdo con este momento histórico y aquí es donde viene el tema de nuevo de porqué era importante hacer un concurso y darle una salida a gente más nuevas que de verdad plasmara lo que representa la arquitectura mexicana universitaria en el siglo XXI.

[5] Defiende al MUAC González de León Por Jorge Ricardo. Marzo 2009. http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx

Entonces si rompe o no con el contexto, como vimos anteriormente es un juicio estético, que dependerá de la opinión de cada persona, y que sea un proyecto modernista, resulta obvio si el arquitecto es González de León. Sin embargo, una crítica muy fuerte que también se le hizo al museo en cuanto a la propuesta formal y que hay que apuntar es, la fuerte referencia que tiene el MUAC con el Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa, Japón.

Teodoro González de León, visitó alrededor de treinta museos en el mundo y encontró su inspiración en este espacio. No es fortuita la publicación de su libro Viaje a Japón, donde narra sus experiencias y descubrimientos personales, que lo llevaron a plantear la solución de esta obra[6].

El edifico japonés fue construido por SANAA, el despacho de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa establecido en 1995. Es importante notar las similitudes en los dos edificios: las dos plantas son circulares y tienen diferentes puntos de acceso aunque hay uno que es más protagónico que los demás; los dos museos tienen una preocupación por los espacios dedicados a los servicios educativos; los espacios públicos rodean a los edificios para provocar la interacción con las personas; de igual forma, el área de exhibición se fragmenta en numerosas galerías que le dan flexibilidad a los espacios y múltiples opciones de distribución; y, por último, hay comunicación directa entre las salas[7].

Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa, Japón

Similitudes entre Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa, Japón y el MUAC

[6],[7] MUAC: un museo más o más público para una nueva propuesta museográfica. Enero 2009. http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_l/557_lopezz_muac.html

A casi tres años de haberse inaugurado el museo, la crítica de la morfología del edificio en cuanto a que tiene una fuerte referencia con el Museo de kanazawa y en cuanto a que es una propuesta "rabiosamente moderna" que crea un contraste agresivo con el entorno del CCU, nos lleva a un callejón sin salida porque es nuevamente un juicio estético, del que nada podemos hacer porque ya está construido el museo y en realidad no es un problema que intervenga con las funciones del edificio, es decir, el edificio hoy en día opera como museo de arte contemporáneo y los verdaderos problemas que tiene de funcionamiento interno no tienen que ver con su lenguaje morfológico sino más bien con su concepción.

Por ello, la idea de este apartado es reconocer las situaciones que verdaderamente intervienen con la función del museo como, las dimensiones de las salas, su uso y mantenimiento. La situación actual de los espacio expositivos del MUAC es bastante grave, no sólo no permiten utilizarlas para la función que deben con la flexibilidad que se planteaba sino que además, sus costos de adecuación, mantenimiento y climatización, son altísimos. El origen de este problema parte de una descontextualización brutal de lo que debería ser la arquitectura en este siglo, es decir, nunca como ahora ha sido tan claro que los edificios que se construyen deben integrar en su diseño el manejo climático sustentable, así como también, se deben prever los costos y formas de mantenimiento que llevará el edificio una vez inaugurado. Esto nos lleva a pensar que quizá en un futuro habrá la necesidad de intervenir el edificio del MUAC para remediar las condiciones de climatización absurdas.

Lo anterior, representa una nueva inversión en el edificio que pudo no haber sido necesaria si desde un inicio el diseño arquitectónico hubiera partido de este principio fundamental del nuevo siglo que es la sustentabilidad. De igual forma en el tema del descanso, estos patios exteriores que hoy en día casi no pueden ser utilizados, representan un error de diseño básico. En nuestra latitud, la mayor parte del año cuando se plantean espacios exteriores son necesarios diversos mecanismos que den sombra a los usuarios. Aunque en términos prácticos la solución a este problema es bastante sencilla, debemos resaltar que fue un problema que no se tomó en cuenta cuando se diseñó el proyecto, esto denota un total desinterés en un tema que es fundamental en el diseño de un museo.

En cuanto a las circulaciones del museo es claro que es un problema de concepto, y que no sólo dependió del arquitecto sino del equipo multi-disciplinario del MUAC. Habrá que pensar en una forma de señalización clara y contemporánea que de verdad permita a los visitantes trazar su recorrido sin que éstos se pierdan. Sin embargo, debemos resaltar que, el puente que en teoría iba a conectar a todo el CCU por medio del museo, si es un error que se pudo haber evitado, y que al no planearse adecuadamente implica inversiones absurdas en situaciones que no existen como esta conexión que es simplemente visual y resulta un capricho arquitectónico.

De esta manera concluimos el capítulo, con la intención de hacer notar que aunque el MUAC fue planteado como paradigma del siglo XXI, como un post-museo y como referente arquitectónico del nuevo siglo, cuando hablamos de política cultural, de integración al contexto, de lenguaje arquitectónico y finalmente de propuesta formal cualquiera de estos tres términos rebasan por completo el proyecto. El MUAC es un museo de arte contemporáneo que no tenía México, pero eso no lo hace un referente de museo para este nuevo siglo ya que sigue utilizando los mismos cánones que utilizaban los museos del siglo XX sólo que ahora con arte contemporáneo.

# 4 Conclusión: Cultura Contemporánea

Hoy en día, pensar en un museo descontextualizado de su proyecto arquitectónico es casi impensable. Si recordamos en las primeras páginas del documento, estudiamos los grandes edificios del siglo XIX que se convirtieron en grandes galerones expositivos donde, el público se acostumbró a apreciar y entender este despliegue de obras como lo canónico, como el deber ser de un museo. Fue en siglo XX, específicamente con el Museo Guggenheim de Frank Loyd Wright cuando el edificio del museo comenzó a entenderse de otra manera causando grandes polémicas ya que, a pesar de ser un proyecto funcionalista resultó ser poco funcional, precisamente por la distribución de salas en espiral. Sin embargo, hoy en día el edificio es un baluarte del gran arquitecto del siglo XX.

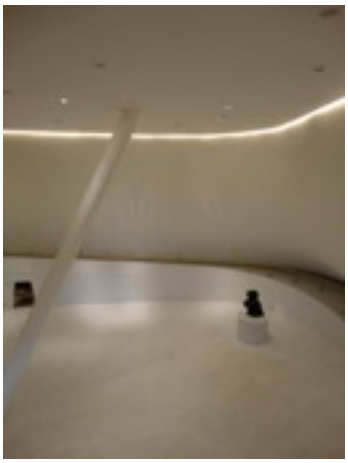
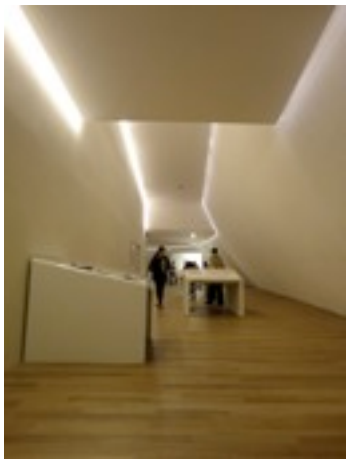
El objetivo de esta investigación es entender que, cuando pensamos en crear un edificio de museo, es absolutamente necesaria la verdadera comunicación permanente entre los profesionales del museo y los arquitectos que lo construyen. Lamentablemente parecería que las disciplinas involucrabas en la creación de un museo mantienen su individualidad y hablan lenguajes distintos.

Uno de los problemas de la arquitectura de los museos, radica en que los arquitectos encargados de realizar estos proyectos, han apostado por defender un concepto arquitectónico ya sea de formas orgánicas, formas libres, conceptos de luz natural o recorridos, siempre pensado o anteponiendo el concepto mismo de la arquitectura al de las verdaderas necesidades de un museo, es decir, la arquitectura como la protagonista del proyecto.

Este protagonismo arquitectónico es muy claro en el último proyecto de museo en la Ciudad de México inaugurado hace apenas unos meses, el nuevo edificio para el Museo Soumaya de la Fundación Carlos Slim. Este, es un proyecto arquitectónico que apostó por el concepto de "belleza y utilidad", con espacios muy amplios y con generosidad de iluminación. Durante 5 años los representantes de las distintas disciplinas del museo trabajaron el proyecto con un distancia muy cercana donde, parecía sobrentenderse que el lenguaje era el mismo.

Sin embargo, Héctor Palhares curador del museo nos explica: "*Cuando nosotros vimos y seguimos los avances de los renders en el proyecto arquitectónico, quedamos siempre muy convencidos de que iba a ser un espacio enorme, que había que meter la mayor parte de las piezas más importantes de la colección. Ya en el montaje, cuando nos entregan el edificio y nos entregan las seis plantas de exposición, tuvimos que retirar alrededor del 60% de la obra que habíamos seleccionado en los guiones curatoriales porque no cabía*".

El nuevo edificio del Soumaya tiene una superficie de 17 mil m² pero realmente para espacio expositivo son poco menos de 7 mil m². El proyecto planteó grandes vestíbulos y largos recorridos donde no se puede exhibir la colección ya que, son rampas con muros en diagonal que justamente impiden la posibilidad de que las piezas acompañen al visitante en sus recorridos como lo habían planteado los museógrafos y curadores del museo en un inicio.

Museo Soumaya Fundación Carlos Slim

En palabras de Héctor Palhares: "*Justamente fue el propio edificio el que no permitió exponer nuestras lecturas curatoriales porque hay de pronto algunas plantas que son muy estrechas tal vez en una forma longitudinal, hay otras que son más perimetrales pero que no permiten la posibilidad de la lectura que buscábamos, como se pensó virtualmente a través de los renders*".

Mucho de este protagonismo arquitectónico en los museos, se debe al acoso de las fuerzas sociales por hacer rentables las exposiciones e introducirlas en el mundo del consumo, de tal manera que, se buscan arquitectos de renombre que atraigan el interés del público. En la mayoría de los casos, estos arquitectos famosos, han proyectado espacios que disocian el objetivo del contenido de su contenedor, es decir que, la arquitectura de los museos es entendida como producto y en este sentido ha presentado ventajas hacia el exterior, ya que los museos hoy en día únicamente por su arquitectura son iconos que han aportado urbanidad y representatividad en las ciudades. Los recintos museísticos desde esta perspectiva son proyectados no solamente para resolver su interior sino para que re-elaboren una serie de relaciones a su alrededor.

Sin duda alguna, el edificio del museo es entendido entonces, como una presea arquitectónica, como un ejemplo a seguir, como paradigma incluso, pero no necesariamente es el más amable para la colección que se va exhibir dentro de ellos. Es obvio entonces, que sigue existiendo esta especie de brecha entre el edificio mismo y su proyecto de construcción.

Cuando el museo es entendido únicamente como un baluarte arquitectónico, se corre el riesgo de que el edificio se convierte en una visita obligada simplemente por su arquitectura sin que haya un acercamiento a la vocación del museo. Los grandes arquitectos que han construido los museos de los últimos años, siempre han tenido el discurso de que sus edificios fueron hechos para una colección, pero como vimos en este documento, parecería que los edificios han sido hechos para ser simplemente edificios.

No debemos olvidar, que en efecto la arquitectura dicta la experiencia que tiene el visitante, no sólo el contenido del museo sino el contenedor es importante, lo ideal sería que los dos se relacionaran de una manera equitativa donde, ninguno fuera más protagónico que el otro ya que, finalmente el objetivo de los museos es exponer lo que contienen y cuando el público se pierde las exposiciones por ver el espacio, el edificio podría ser cualquier tipo de edificio y no un museo.

Hasta aquí es claro que, los encargados del contenedor y los encargados del contenido de un museo, caminan de la mano pero por vías distintas, es decir, pueden caminar de forma paralela, pueden incluso tocarse en determinadas situaciones, pero finalmente toman su propio camino convirtiendo el proceso de materialización del museo en un proceso muy complicado y poco exitoso.

La idea de este documento, es pensar en la manera en que estos dos elementos, contenido y contenedor, caminen de la mano con un misma vocación. Hoy en día, como espectadores no sabemos si aplaudir el edificio o aplaudir el museo, cuando en realidad deberíamos plantearnos en qué momento, contenido y contenedor se nos presentará como la unión y la correcta lectura de ambos. Esa es la gran pregunta que plantea esta investigación, cómo poder conciliar estas dos dimensiones, hasta cuándo las diversas disciplinas involucradas en la creación de un museo abandonarán sus individualismos y podrán finalmente entenderse como una fusión multi-disciplinaria que apuesta por el arte.

Entonces lo que se plantea aquí, es otra mirada y otro entendimiento de lo que deben ser los museos en el siglo XXI, no sólo en la arquitectura sino en todas las disciplinas que intervienen en el proyecto museal. Recordemos que el MUAC se planteó como "*Un referente del siglo XXI por sus programas educativos, por sus visionarias propuestas curatoriales y por el modo de concebir al Museo como centro de aprendizaje significativo y espacio de relación social. Por su arquitectura, su colección y la audacia de sus programas y exposiciones, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo sería entonces, un referente obligado para el circuito nacional e internacional de museos*"[1].

Sin embargo, El MUAC hoy en día no es un espacio tan innovador como decía serlo, es un museo que sigue los mismos cánones que seguían los museos del siglo XX nada más que con arte contemporáneo adentro. Esto pasa mucho con los proyecto de museos hoy en día, leemos el perfil, la vocación, los objetivos y la misión de los museos donde cada uno parece pionero en el entendimiento de lo que debe ser un espacio museístico, sin embargo, la realidad es otra, no son tan abiertos e inclusivos como dicen serlo.

El MUAC, como la mayoría de los museos de arte contemporáneo, continúa colocando al arte en una especie de pedestal que desvincula a los universitarios y a la gran mayoría de los artistas no consagrados. Recordemos que una de las propuestas más contemporáneas de la museología crítica es entender al arte no como un fin último sino, como una herramienta de transformación social. El MUAC por ser un proyecto universitario, podría ejercer esta idea, podría vincularse de mejor manera con las facultades de la Universidad, se podría proponer como un lugar en el que la gente se sienta más invitada a participar, sin embargo, hoy en día continúa siendo un espacio cerrado en cuanto a los alcances que podría tener como institución cultural.

Esto se debe a que el museo hoy en día, sigue entendiéndose como este lugar donde todo se vuelve serio y todo se legitimiza. La palabra "museo" sigue siendo muy fuerte en el imaginario colectivo de las sociedades, cuánta gente se queda en las puertas del museo porque siente que no va entender lo que hay dentro o solamente entra a ver el espacio. Es necesaria entonces, una renovación en el entendimiento de los museos de arte contemporáneo, donde la comunicación se vuelva en verdad el factor más importante, y no sólo esta idea de preservar, investigar y resguardar, es decir, entender que hay un segundo plano donde el museo tiene una responsabilidad social.

[1] Dirección General de Artes Visuales. Marzo 2005. http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2005/pdf/93-dgav.pdf

Bajo esta idea, otro elemento que en teoría debía caracterizar al MUAC como museo contemporáneo, es su forma de comunicar y exponer las piezas la cual, está planteada por medio de exposiciones simultáneas y siempre temporales según los ciclos curatoriales que reflexionan sobre temas de actualidad donde, el espectador construye sus propias experiencias estéticas del acervo universitario[2].

Debemos anotar que existen visiones contrapuesta en cuanto a la idea de remplazar exposiciones permanentes con exposiciones temporales. Si reflexionamos, la idea del MUAC de plantear únicamente exposiciones temporales en efecto permite una oferta más diversas y promueve que el público visite el museo varias veces. Por otra parte, las exposiciones temporales han demostrado que son un gran medio de comunicación ya que, son las más visitadas por ser presentadas a manera de espectáculo con base en los medios tecnológicos, audiovisuales e informáticos, es decir que, ofrecen exposiciones de una manera mucho más dinámica.

Sin embargo, la realidad del MUAC es que hay semanas en las que el museo no está exponiendo nada ya que todas las salas se encuentran en montaje, es decir que las exposiciones no se están programando con acierto, pareciera que todas las salas se montan y desmontan al mismo tiempo. En un artículo escrito para la revista Proceso podemos leer: "*El enorme y costoso Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) permaneció dos semanas (del 31 de octubre al 13 de noviembre del 2010) con sus salas vacías, y actualmente ofrece sólo una pequeña muestra porque se encuentra en proceso de montaje. Si bien tiene anunciada una muestra del famoso y espectacular artista chino Cai Guo Qiang para diciembre, el tamaño, número de salas y costos operativos del museo no justifica la carencia de exposiciones. Construido para albergar la colección de arte contemporáneo mexicano de la UNAM, el museo no ha realizado alguna muestra dedicada exclusivamente a la promoción del patrimonio universitario*"[3].

Como bien vimos, el MUAC tiene un problema serio de presupuesto, cada vez que se cambia una exposición representa una inversión en la adecuación museográfica de salas, esto no sería un problema si el presupuesto del museo no se fuera casi integro al mantenimiento del aire acondicionado y si el cambio de exposiciones se programara de tal manera que siempre hubiera exposiciones aunque ciertas salas se estén montando.

En cuanto a la crítica que hace la revista Proceso que el museo universitario no está exponiendo tan claramente su acervo, también tiene que ver con la idea de plantear exposiciones siempre temporales. Tal vez si el MUAC planteara una sala permanente que expusiera gran parte del acervo universitario ayudaría a crear un vínculo entre el arte contemporáneo y el público mexicano, porque como bien vimos, esta corriente artística por lo menos en México, ha sido poco sensible a vincularse con los públicos y a generar discurso que les sean atractivos. Entonces si el MUAC, se planteó como un museo de arte contemporáneo que no tenía México, hubiera sido más acertado designar un espacio dentro del museo con una exposición que explicara esta corriente artística a través de su acervo y en las demás salas ofrecer exposiciones más experimentales.

---

[2] Barrios, José Luis; Santamarina Guillermo; Medina Cuauhtémoc. "La promesa del MUAC". En Revista de la Universidad de México. Número 57. Noviembre 2008.

[3] UNAM: Urge su reestructura. Por González Rosas, Blanca. Noviembre 2010. http://www.proceso.com.mx/rv/hemeroteca/detalleHemeroteca/152731

Cuando el MUAC crea y resguarda una colección pública no tiene más remedio que exponerla y aquí surge un tema interesante en relación a ser un museo referente del siglo XXI. Existen visiones contrarias en cuanto a que un museo de verdad contemporáneo no necesita una colección, como el caso del Museo Kunsthal en Rotterdam construido por Rem Koolhaas en 1992 el cual, no tiene un acervo permanente y está planteado para tener siempre exposiciones temporales. Debido a que no esta atado a cuidar y preservar una colección, tiene toda la apertura, creatividad y presupuesto para hacer un promedio de 25 exposiciones al año con una visión de la cultura en verdad contemporánea[4].

Museo Kunsthal en Rotterdam de Rem Koolhaas (1992)

En el caso de los museos que ya tienen un acervo e intentan tener una visión realmente contemporánea es decir, realmente comunicarse con el público, tienen esta modalidad de exposiciones permanentes que rotan su curaduría, no son piezas estáticas ya que, cada tanto cambian la colección que se está exhibiendo. De esta manera muestran su acervo, pero lo más interesante y que lamentablemente no sucede con el MUAC es que, todo su acervo esta digitalizado, de tal manera que el público puede opinar y escoger qué piezas quiere ver y entonces, el museo integra las propuestas del público al programa de rotación de obras de sus exposiciones permanentes.

Esta idea de tener toda la colección digitalizada sucede en los museos de la mayor parte del mundo, no en México, y el MUAC debería considerarla ya que, es un gran herramienta, no es complicada de hacerse y en verdad es una propuesta que va de acuerdo con lo que está sucediendo en este nuevo siglo.

También debemos recordar que, al ser un museo universitario debe tener un fuerte vínculo con la comunidad universitaria, como vimos en el tercer capítulo del documento, el MUAC plantea este vínculo a través de su programa de "Enlace Educativo", sin embargo, en el mismo artículo de la revista Proceso también se puede leer: *"Es inadmisible que el único guía destinado a atender al público acepte que es incapaz de explicar las obras porque no ha tenido tiempo de investigar el contenido de la exposición"*[5].

[4] The Kunsthal has no permanent collection. Agosto 1998. http://www.kunsthal.nl/en-16-Visitor_info.html

[5]UNAM: Urge su reestructura. Por González Rosas, Blanca. Noviembre 2010. http://www.proceso.com.mx/rv/hemeroteca/detalleHemeroteca/152731

Debemos recordar que, la garantía de un Estado, tiene que ver con sus servicios públicos, cuando una nación sirve, es cuando sus instituciones públicas son de excelencia, el MUAC debe comunicar la excelencia educativa, con estas líneas de la revista Proceso, se da a entender que el beneficio real que planteaba el museo para la Universidad, se está perdiendo, el área educativa está claramente debilitada entonces, cuando los interlocutores del museo universitario no tienen la máxima calidad académica, pueden convertir el mensaje de excelencia educativa en exactamente lo opuesto.

Si el MUAC comunica que, los universitarios que son capacitados ahí no son de excelencia, en realidad da igual quiénes sean los que ayuden al público en la interlocución con el arte, ya que al no tener universitarios que se formen como verdaderos profesionales lo que está generando el MUAC con este programa es simplemente mano de obra, y los que perdemos somos justamente los universitarios, está continuidad de excelencia del museo, debe venir de los universitarios y no de los funcionarios, la calidad de la UNAM está en manos de sus estudiantes ya que, es a nosotros a los que nos conviene vender que si somos de la UNAM tenemos una excelencia en nuestra formación.

Es fundamental que la UNAM tenga un museo de arte contemporáneo y es fundamental también, que nosotros como miembros de una universidad pública, no olvidemos que estamos obligados a demostrar un desempeño de mayor calidad. Por ello, es preciso que no permitamos que baje la calidad educativa y de vanguardia de nuestra Universidad. Es imprescindible entender, que en estas cuestiones no pierde el museo, pierde la Universidad, pierde la educación pública y por ende el país. Debemos entender que no nos queda más que, el museo sea perfecto, que nunca deje de ser por lo menos de los más importantes del país, debemos garantizar que todo aquello que haya surgido de la Universidad siga teniendo los estándares de calidad que deben de haber.

Escribir e investigar sobre la arquitectura de los museos en nuestro país, nos sirve para entender que, cuando la UNAM plantea una nueva sede para el arte contemporáneo como respuesta de la falta de interés por parte del Estado mexicano, sepamos qué debemos esperar de esta nueva institución. Para que el MUAC sea un museo del siglo XXI, deben entender al arte como un herramienta de transformación, a su arquitectura como un proceso de producción e intercambio con las diversas disciplinas y a su público como el principal objetivo del museo y con base a estos elementos, definir el perfil de la institución.

Proyectar un museo es todo un reto, hoy en día no es un simple edificio, es una institución, es un foco turístico y es un medio de promoción y producción de la cultura. Proyectar un museo universitario en México para el nuevo siglo, es asumir una postura que mira a los valores humanos del siglo XXI, que radican en la sencillez, la sustentabilidad, la producción y consumo más racional. Por ende, su arquitectura no debe caer en el protagonismo, no debe confundir lo grande con lo grandioso, debe entenderse y comunicarse de mejor manera con las diversas disciplinas que trabajan y viven en el museo.

El MUAC no es un caso perdido sino, una oportunidad para definir nuestro perfil como universitarios del siglo XXI. La construcción del MUAC nos marca un espacio que puede vivir con base a acciones y personas en vez de sólo una colección, un espacio en continua transformación. Puede llegar a ser un museo no sólo por lo que contiene sino por lo que le da al visitante, sin embargo, esto dependerá de nuestra capacidad de cuestionar, exigir y aportar al museo.

***"La arquitectura de los museos, ante todo, es un lugar de encuentro. Lo que los arquitectos y sus edificios quieran decir es secundario".***
Kazuyo Sejima

# Bibliografía

## Capítulo 1


Alonso Fernández, Luis (1993).
***Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo.***
Alianza Editorial. Madrid: escala, 280 p.

Baudrillard, Jean (1994).
***The System of Collecting, The Cultures of Collecting.***
Editorial Reaktion Books. Londres: Pág. 8.

Dernie, David (2006).
***Espacios de Exposición.***
Editorial Blume. China: escala, 192 p.

Fernández Arenas, José (1996).
***Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas.***
Editorial Ariel, Historia del Arte. Barcelona. Págs. 123-126.

Fernández, Miguel Ángel (1988).
***Historia de los Museo de México.***
Editorial: Promotora de Comercialización Directa. México: escala, 248 p.

González de León, Teodoro (1996).
***Retrato de arquitecto con ciudad.***
Editorial Artes de México. Ciudad de México: escala, 147 p.

Ibáñez, Miranda (2008).
***Érase otra vez un museo.***
Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 38 p.

León, Aurora (2000).
***El Museo: Teoría, praxis y utopía.***
Editorial Cátedra. Madrid: escala, 378 p.

Montaner, Josep María (1990).
***Nuevos Museos.***
Editorial Gustavo Gili. Barcelona: escala, 180 p.

Montaner, Josep María (1995).
***Museos para el nuevo siglo.***
Editorial Gustavo Gili. Barcelona:192 p.

Montaner, Josep María (2003).
***Museos para el siglo XXI.***
Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 157 p.

***MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: El edificio.*** (2004).
Editorial: MUSAC. Barcelona: escala, 144 p.

Rico, Juan Carlos (2002).
***¿Por qué no vienen a los museos?.***
Editorial Silex. Madrid: escala, 173 p.

Sigal y Moiseev, Silvia; Macedo de la Concha, Elia Gpe. (1996).
***Centro de Investigación y Servicios Museológicos.***
Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 169 p.

## Revistas

Modesto Castro, Cynthia y Suárez, Gabriel.
***La re-evolución del arte.***
En: Obras. Año XXXVIII, número 449, Mayo 2010. pp. 82-88.

## Tesis no publicada

Curi, Fernanda; Collins, Suzanne; Marcos, Marcela (et. al.) (2008).
***The Nucleus, Collective Research Project: an experiment to build a free model.***
Tesis inédita de maestría en museología.
Países Bajos, Ámsterdam. Master´s degree program in Museology. Reinwardt Academy.

## Consultas de Internet

***Antecedentes y Surgimiento de los Museos Comunitarios en México.*** México 2008.
(DE, 18 de Octubre, 2010: http://www.nuevamuseologia.com.ar/situacionenMexico.pdf).

***Breve historia del Museo de Historia Natural.*** México 2005.
(De, 18 de Octubre, 2010: http://www.sma.df.gob.mx/mhn/index.php?op=07habiaunavez).

***El Coleccionismo.*** Mayo 2007.
(DE, 24 de Septiembre, 2010: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/6/Marco Such, Mar%C3%ADa_5.pdf).

***El museo, la museología y la fuente de información museística.*** Venezuela 2008.
(DE, 10 de Septiembre, 2010: http://www.scielo.sld.cu/pdf/aci/v17n4/aci05408.pdf).

***Historia de los museos.*** Junio 2008
(DE, 24 de Septiembre, 2010: http://www.nuevamuseologia.com.ar/historia_del_museo.htm).

***La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo.*** Argentina 2006.
(DE, 2 de Septiembre, 2010: http://www.nuevamuseologia.com.ar/Museologiacritica.pdf).

## Capítulo 2


Álvarez Noguera, José Rogelio (1994).
***La Arquitectura de la Ciudad Universitaria.***
Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 198 p.

Artigas, Juan Benito (2006).
***UNAM México guía de sitios y espacios.***
Universidad nacional Autónoma de México. México: escala, 217 p.

Debroise, Olivier (2008).
***Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.***
Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

González de León, Teodoro (1996).
***Retrato de arquitecto con ciudad.***
Editorial Artes de México. Ciudad de México: escala, 147 p.

Leal, Felipe (2008).
***Proyectos Especiales UNAM 2005-2008.***
Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 207 p.

León, Aurora (2000).
***El Museo: Teoría, praxis y utopía.***
Editorial Cátedra. Madrid: escala, 378 p.

Sigal y Moiseev, Silvia; Macedo de la Concha, Elia Gpe. (1996).
***Centro de Investigación y Servicios Museológicos.***
Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala, 169 p.


## Revistas


Alatriste, Sealtiel.
***El MUAC: libertad creativa, libertad de creación.***
En: Revista de la Universidad de México. Numero 57, Noviembre 2008. pp. 44.

Barrios, José Luis; Santamarina, Guillermo; Medina, Cuauhtémoc.
***La Promesa del MUAC.***
En: Revista de la Universidad de México. Numero 57, Noviembre 2008. pp. 73-82.

De la Torre, Graciela.
***Los retos de un museo actual.***
En: Revista de la Universidad de México. Numero 57, Noviembre 2008. pp. 46.

Dorotinsky, Deborah.
***La colección.***
En: Revista de la Universidad de México. Numero 57, Noviembre 2008. pp. 55.

Garduño, Ana.
***Una apuesta al futuro.***
En: Revista de la Universidad de México. Numero 57, Noviembre 2008. pp. 48-51.

Krieger, Peter.
***Un templo para las artes.***
En: Revista de la Universidad de México. Numero 57, Noviembre 2008. pp. 52-54.

***TGL: La torre y el museo.***
En: Arquine: revista internacional de arquitectura y diseño. Año 2007, número 42, invierno 2007, p. 8.

## Consultas de Internet

***Alistan apertura de MUAC.*** Noviembre 2008.
(DE, 15 de Noviembre, 2010: http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx).

***Bienvenido a un post museo.*** Noviembre 2008.
(DE, 21 de Septiembre, 2010: http://www.eluniversal.com.mx/guiaocio/359905.html).

***Campus Central de C.U de la UNAM, patrimonio cultural de la humanidad.*** México 2007.
(DE, 19 de Septiembre, 2010: http://www.unam.mx/patrimonio/index.html).

***Con el MUAC no desaparecerá el MUCA.*** Diciembre 2008.
(DE, 3 de Noviembre de 2010: http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10173.html).

***Contradice la UNAM opinión de expertos.*** Enero 2007.
(DE, 8 de Noviembre de 2010: http://www.cicm.org.mx/noticias.php?id_noticia=438).

***Cuestionan ubicación de museo en UNAM.*** Por María Eugenia Sevilla. Diciembre 2006.
(DE, 15 de Noviembre, 2010: http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx).

***Dirección General de Artes Visuales.*** Marzo 2005.
(DE, 15 de Noviembre, 2010: http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2005/pdf/93-dgav.pdf).

***El MUAC no convence; su directora responde.*** Diciembre 2008.
(De, 15 de Noviembre, 2010: http://www.proceso.com.mx/rv/modHome/detalleExclusiva/64976).

***El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario.*** Diciembre del 2008.
(DE, 8 de Noviembre de 2010: http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/10201.html).

***El MUAC, un museo que concluye el plan maestro del Centro Cultural Universitario.*** Diciembre de 2008.
(DE, 4 de Noviembre de 2010: http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10170.html).

***EL OJO BREVE / MUAC: bomba iconográfica.*** Noviembre 2008.
(DE, 15 de Noviembre, 2010: http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx).

***Inaugurará la UNAM el Museo de Arte Contemporáneo.*** Noviembre 2008.
(DE, 21 de Septiembre, 2010: http://www.eluniversal.com.mx/notas/557717.html).

***MUAC: intento de aproximación.*** Diciembre 2008.
(DE, 21 de Septiembre,2010: http://www.jornada.unam.mx/2008/12/02/index.php?section=cultura&article=a06al).

***MUAC, la Obra del Año Innovación, polémica y arte.*** Octubre 2009.
(DE, 30 de Octubre, 2010: http://www.cnnexpansion.com/obras/2009/10/28/museografia-de-luz).

***MUAC: un museo más o más público para una nueva propuesta museográfica.*** Enero 2009.
(DE, 21 de Septiembre, 2010: http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_l/557_lopezz_muac.html).

***Propone la UNAM renovar el arte contemporáneo en el país.*** Febrero del 2007.
(DE, 29 de Octubre,2010:http://www.jornada.unam.mx/2007/02/13/index.php?section=cultura&article=a04n1cul).

***UNAM construye el MUAC en el Centro Cultural Universitario.*** Agosto 2006.
(DE, 15 de Noviembre, 2010: http://www.difusioncultural.unam.mx/index2.php?option=com_content&do_pdf971).

***Viaje a Japón de Teodoro González de León.*** Febrero 2007.
(DE, 5 de Noviembre de 2010: http://noticias.arq.com.mx/Detalles/8973.html).

# Capítulo 3


Adrià, Miquel (2010).
***Teodoro González de León: Obra reunida.***
Editorial Arquine. México D.F.: escala, 464 p.

***Carta de los maestros de la facultad de Arquitectura de la UNAM.*** Marzo 2007.

***Transcripción de la Plática de Teodoro González de León***. (1985).
Universidad Autónoma Metropolitana.


## Revistas


González Lobo, Carlos.
***La arquitectura Universitaria o el caso de una imposible conciliación.***
En Revista de la Facultad de Arquitectura / Unam. Vol. 1. Verano de 1985.

Medina, Cuauhtémoc.
***La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger.***
En: Arquine: revista internacional de arquitectura y diseño. Año 2003, número 23, primavera 2003.


## Consultas de Internet


***Acerca del Museo.*** Noviembre 2009.
(DE, 27 de Abril, 2010: http:// www.muac.unam.mx).

***Con el MUAC no desaparecerá el MUCA.*** Diciembre 2008.
(DE, 3 de Noviembre de 2010: http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10173.html).

***Contradice la UNAM opinión de expertos.*** Enero 2007.
(DE, 8 de Noviembre de 2010: http://www.cicm.org.mx/noticias.php?id_noticia=438).

***Defiende al MUAC González de León.*** Por Jorge Ricardo. Marzo 2009.
(DE, 15 de Noviembre, 2010: http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx).

***El MACBA desde una perspectiva crítica de la cultura.*** Abril del 2011.
(DE, Junio 2001: http://www.bcn.es/publicacions/bmm/quadern_central/bmm55/3.Borja%20.pdf).

***El MUAC no convence; su directora responde.*** Diciembre 2008.
(De, 15 de Noviembre, 2010: http://www.proceso.com.mx/rv/modHome/detalleExclusiva/64976).

***El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario.*** Diciembre del 2008.
(DE, 8 de Noviembre de 2010: http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/10201.html).

***La evolución del museo, en un ámbito gestado para el nuevo arte.*** Febrero 2009.
(DE, 17 de Octubre de 2010: http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2009/02/24/a-01864741.htm).

***MUAC: un museo más o más público para una nueva propuesta museográfica.*** Enero 2009.
(DE, 21 de Septiembre, 2010: http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_l/557_lopezz_muac.html).

## Capítulo 4

### Revistas

Barrios, José Luis; Santamarina, Guillermo; Medina, Cuauhtémoc.
***La Promesa del MUAC.***
En: Revista de la Universidad de México. Numero 57, Noviembre 2008. pp. 73-82.

### Consultas de Internet

***Dirección General de Artes Visuales.*** Marzo 2005.
(DE, 15 de Noviembre, 2010: http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2005/pdf/93-dgav.pdf).

***UNAM: Urge su reestructura.*** Por González Rosas, Blanca. Noviembre 2010.
(DE: 17 de Noviembre, 2010: http://www.proceso.com.mx/rv/hemeroteca/detalleHemeroteca/152731).

***The Kunsthal has no permanent collection.*** Agosto 1998.
(DE: 13 de abril, 2010: http://www.kunsthal.nl/en-16-Visitor_info.html).

***Modifican museos entornos urbanos.*** Por Oscar Cid de León. Junio 2011.
(DE: 2 de Junio, 2011: http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/DocumentoImpresa.aspx).

## Créditos fotográficos

## Capítulo 1

pp. 7
***Thesaurus en Delfos:***
http://oc.encydia.com/es/Tresaur

pp. 8
***Grabado de la Biblioteca de Alejandría:***
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/8996/Historia_universal_de_la_destruccion_de_los_libros

***Propileos de Atenas:***
http://www.grecia.co/propileos-acropolis-atenas/

pp. 9
***Galería Uffizi en Florencia, Italia:***
http://paisajesperfectos.blogspot.com/2009/03/galeria-de-los-uffizi.html

pp. 10
***Pintura del Gabinete de Curiosidades de Cornelis van der Geest, obra de Willem van Haecht:***
http://sobrebelgica.com/2010/01/15/gabinete-de-curiosidades-exposicion-en-amberes/

pp. 11
***Edificio del Escorial:***
http://www.canalpatrimonio.com/es/noticias/?iddoc=50774

***Interior de la biblioteca del Escorial:***
http://www.absolutmadrid.com/el-monasterio-de-el-escorial-ii/

pp. 12
***Museo Británico abierto al público en 1759:***
http://nottinghill-raquel.blogspot.com/

pp. 13
***Museo de Kassel, Alemania (1777):***
http://www.superstock.co.uk/stock-photos-images/1848-489122

***Museo de Louvre, Francia (1793):***
http://ookaboo.com/o/pictures/topic/126820/Federal_Triangle

pp. 14
***Exposición Universal de 1851:***
http://www.inforeloj.com/spa/item/Jaeger_LeCoultre.html

***Museo de Victoria and Albert (1852):***
http://www.mansionvitraux.com/blog/index.php/2010/05/el-museo-imperdible-de-londres/

pp. 15
***Museo Skansen en Estocolmo:***
http://www.absolutsuecia.com/skansen/

pp. 16
***Palacio de Luxemburgo en Paris:***
http://www.ojodigital.com/foro/rbanas-arquitectura-interiores-y-escultura/140188-el-palacio-de-luxemburgo.html

pp. 18
***Ecomuseo en Italia:***
http://www.museumstuff.com/learn/topics/EcomuseumDefinition_From_The_European_Network_Of_Ecomuseums

***Museo de barrio Manhattan, Nueva York:***
http://www.nochelatina.com/Articles/A-Museum-Grows-in-Spanish-Harlem-The-Reopening-of-El-Museo-Del-Barrio

***Getty Center Los Angeles, California:***
http://www.flickr.com/photos/43355952@N06/galleries/72157622913607850#photo_113493953

***Ciudad de las Artes y las Ciencias Valencia:***
http://www.portalvalencia.net/artesylasciencias-valencia.html

pp. 21
***Patio interior de la Academia de San Carlos:***
http://tramoya3.blogspot.com/2010/11/academia-de-san-carlos-la-primera.html

***Colección de estatuas de yeso:***
http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=9077

pp. 22
***Gabinete de Historia Natural, en Plateros núm. 89 y Museo de Historia Natural en el Colegio San Ildefonso:***
http://www.sma.df.gob.mx/mhn/index.php?op=07habiaunavez

pp. 24
***Galería de monolitos del museo nacional y Embajador, y ministros chinos junto a la Piedra del sol:***
Casanova, Rosa y Konzevik, Adriana (2006).
Luces sobre México catálogo de la Fototeca Nacional del INAH. Editorial RM. México: escala 295 pp.

pp. 25
***Edificio del Museo del Chopo en la Colonia San María la Ribera y Exposición Arte industrial japonés:***
Ibáñez, Miranda (2008).
Érase otra vez un museo. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 38 p.

***Exposiciones interiores del Museo de Historial Natural del Chopo:***
http://www.sma.df.gob.mx/mhn/index.php?op=07habiaunavez

pp. 26
***Museo Universitario del Chopo:***
Ibáñez, Miranda (2008).
Érase otra vez un museo. Universidad Nacional Autónoma de México. México: escala 38 p.

pp. 27
***Museo Nacional de Antropología:***
http://museoyeducacion.blogspot.com/2009/06/museo-nacional-de-antropologia-e.html

***Museo de Arte Moderno:***
http://planetaellas.wordpress.com/2011/04/04/el-museo-de-arte-moderno-en-un-sitio-web

pp. 28
***Museo Rufino Tamayo:***
http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=44&idMenu=3&Tipo=0

***Museo Franz Mayer:***
http://www.cnnexpansion.com/especiales/2010/construccion-diseno-obras-arquitectura-urbanismo

pp. 32
***Manifiesto Futurista 1909:***
http://elrincondepinton.blogspot.com/2009/01/1909-2009-100-aos-del-manifiesto.html

***Marcel Duchamp: Minúsculo Museo Portátil:***
http://www.toutfait.com/imageoftheday.php?pageno=21&pageNo=41

pp. 33
***Croquis del Museo Guggenheim Nueva York:***
http://www.paperandthreads.com/2007/03/sunday_afternoon_at_the_guggen.php

pp. 34
***Museo Vitra de Frank Gehry en Weil am Rhein, Alemania (1987-1989):***
http://www.3dsign.es/blog/2010/01/arquitecto-dia-frank-gehry/

***Museo Guggenheim de Bilbao (1991-1997):***
http://arquitectura.programasok.com/deconstruccion.html

pp. 35
***Le Magasin, Grenoble 1986:***
http://www.exporevue.com/magazine/fr/magasin_gren.html

***PS1, Nueva York, 1998:***
http://bricrotunda.wordpress.com/2010/06/29/maps-and-mazes-ps1s-greater-new-york-exhibition/

***Tate Modern, Londres, 2001:***
http://estudioindesign.blogspot.com/2010/01/tate-modern.html

pp. 36
***Giuseppe Penone, Roma:***
http://www.ecopolis.org/breath-art-giuseppe-penone-exhibition-at-villa-medici-in-rome/
***Gordon Matta-Clark Estados Unidos:***
http://despuesdeana.blogspot.com/2009/05/ventana-dedicada-gordon-matta-clark.html

pp. 41
***Hoxton Square Galley, Londres:***
http://www.hattonrealestate.co.uk/fashion-retailers-galleries-and-furniture-showrooms.html

***Museo de Arte de Bregenz, Alemania:***
http://www.urbanity.es/2009/museo-de-arte-de-bregenz-peter-zumthor-pritzker-2009/

pp. 43
***Museo de la Cervecería Guiness Dublín y Bosque de luces de Orange Imaginarium en el Centro de ciencias de Explore At-Bristol:***
Dernie, David (2006). Espacios de Exposición. Editorial Blume. China: escala, 192 p.

pp. 44
***Andy Warhol, Silver Clouds, 1966:***
http://firatgunalcs450.files.wordpress.com/2011/03/1479035742_ba1677d6fc_o.jpg

***Marta Palau, Cascada, 1978:***
http://www.martapalau.com/

***Liam Gillick, Depressed Signage,2005:***
http://www.culture24.org.uk/art/art34809

## Capítulo 2

pp. 48
***Torre de Rectoría, Biblioteca Central y Estadio Universitario:***
http://www.unam.mx/patrimonio/galeria/galeria.html

pp. 49
***Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA):***
http://www.unam.mx/patrimonio/galeria/galeria.html

***Vista del interior de MUCA:***
http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2008/era_discrepancia/fotos/33

p. 50
***Espacios del MUCA en la exposición "La era de la Discrepancia":***
http://mimar2007.blogspot.com/2007/10/la-era-de-la-discrepancia.html

pp. 51
***SEMEFO "Proyecto para parque infantil":***
Fotografía de Alejandra Gámez

***Betsabée Romero "Tattoo Car VI":***
Debroise, Oliver (2008).
Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

pp. 52
***Proyecto para el mural El pueblo a la universidad. La Universidad al pueblo. Por una cultura nuevo-humanista de profundidad universal:***
Debroise, Oliver (2008).
Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

pp. 53
***Gabriel Orozco "Balones acelerados", Isa Genzken "Fahnenstange" y Sol Lewitt "Pyramid":***
Debroise, Oliver (2008).

Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

pp. 58
***Propuesta de Teodoro González de León:***
http://thebrokenglass.wordpress.com/page/9/

pp. 67
***Plaza principal, andadores y Sala Nezahualcóyotl:***
http://www.panoramio.com/photo/7977199

pp. 71
***Plano de conjunto del MUAC:***
Cortesía de la Revista y Editorial Arquine

***Fotografías del exterior del MUAC:***
http://semioticaii.wordpress.com/page/2/

pp. 72
***Voladizos en fachada oeste, Vestíbulo de doble altura e Inclinación en fachada sur:***
http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_l/557_lopezz_muac.html

pp. 72, 73, 74 y 75
***Planos del MUAC:***
Cortesía de la Revista y Editorial Arquine

pp. 75
***Interior de las salas de exposición:***
http://www.panoramio.com/photo/18009758

***Vista exterior del museo y Interior del museo:***
http://www.eluniversal.com.mx/notas/557717.html

pp. 76
***Vista del sistema de iluminación en el interior de las salas:***
http://www.eluniversal.com.mx/notas/557717.html

pp. 77
***Acceso principal del museo con vista a la sala 1 y Calle interior del museo con vista a la terraza:***
http://www.replica21.com/archivo/articulos/k_l/557_lopezz_muac.html

***Iluminación con un reflector fluorescente que, destaca la volumetría del museo y refleja su imagen en el espejo de agua:***
http://www.cnnexpansion.com/obras/2009/10/28/museografia-de-luz

# Capítulo 3

pp. 85
***Eduardo Abaroa, Aromas del oficio 2 (cañón), 1997:***
Debroise, Oliver (2008).
Informe: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Editorial Turner de México. México: Escala, 248 p.

pp. 86 y 87
***Espacio Experimental de Construcción del Sentido (ECCS y " El Ágora" espacio específicamente dedicado a la educación):***
Fotografías de Alejandra Gámez

pp. 89
***Interior de La filarmónica de Berlín:***
http://redviajes.es/tag/orquesta-filarmonica-de-berlin/

***Interior de La Sala Nezahualcóyotl:***
http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=auditorio&table_id=748

pp. 91
***Banquetas del Circuito Vehicular del CCU y Recorridos interiores del CCU:***
Fotografías de Alejandra Gámez

pp. 93
***Mapa de las rutas del pumabus:***
http://isopixel.net/archivo/2008/02/nuevas-rutas-del-puma-bus/

***Único mobiliario para estacionamiento de bicicletas en CCU:***
Fotografías de Alejandra Gámez

pp. 94
***Plaza proyectada por Teodoro González de León:***
Fotografías de Alejandra Gámez

pp. 96
***Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA):***
http://www.spanishpodcast.org/fotos/barcelona/macba/sw/DSC05505_JPG.html

pp. 98
***Conjunto Habitacional Mixcoac (1971) y Colegio de México (1976):***
Adrià, Miquel (2010).
Teodoro González de León: Obra reunida. Editorial Arquine. México D.F.: escala, 464 p.

pp. 99
***Museo Rufino Tamayo (1981), Centro Banamex (1989) y Escuela de derecho de Tampico (1966):***
Adrià, Miquel (2010).
Teodoro González de León: Obra reunida. Editorial Arquine. México D.F.: escala, 464 p.

pp. 102
***Interior del Museo Rufino Tamayo (1981):***
Adrià, Miquel (2010).
Teodoro González de León: Obra reunida. Editorial Arquine. México D.F.: escala, 464 p.

pp. 104
***Fachada del MUAC:***
http://2.bp.blogspot.com/_4x2U7hUZq18/SwLsx3kytJI/AAAAAAAAAFg/rNq4kYCu_rY/s1600/muac.jpg

pp. 105
***Interior de las salas que dan a la fachada del MUAC:***
http://cassetteart.blogspot.com/2011/01/espectrografias-en-el-muac.html

pp. 106
***Exposición Cai Guo-Qiang, Resplandor y Soledad:***
Fotografía de Alejandra Gámez

pp. 109
***Puente que conecta visualmente la plaza con La Biblioteca Central:***
http://www.gelighting.com/imgs/resources/press_room/MUAC_1.jpg

pp. 111
***Render de planta de techos, sistema de iluminación de las salas:***
Cortesía de la Revista y Editorial Arquine

pp.112
***Terrazas y patios interiores del MUAC:***
Adrià, Miquel (2010).
Teodoro González de León: Obra reunida. Editorial Arquine. México D.F.: escala, 464 p.

pp. 113
***Terrazas y patios interiores del MUAC:***
Cortesía de la Revista y Editorial Arquine

pp.114
***Planta baja del MUAC: Bodegas, departamento de restauración, oficinas, auditorio, cafetería y Mediateca***:
Cortesía de la Revista y Editorial Arquine

pp.115
***Render del Conjunto Centro Cultural Universitario:***
Cortesía de la Revista y Editorial Arquine

pp. 116
***Similitudes entre Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa, Japón y el MUAC:***
http://www.modulo.es/blog/index.php/2010/03/pritzer/

## Capítulo 4

pp. 119
***Museo Soumaya Fundación Carlos Slim***
Fotografías de Alejandra Gámez

pp. 122
***Museo Kunsthal en Rotterdam de Rem Koolhaas (1992):***
http://www.oma.nl/

# Agradecimientos:

Cuauhtémoc Medina

Gabriel de la Mora

Héctor Palhares Meza

José Rogelio Álvarez Noguera

Jorge Fabara

Louise Noelle Gras

Lucila Rousset

Marcela Marcos

Martín Soto Climent

Norma Susana Ortega

Salvador Lizárraga

Vannesa Bohórquez

Museo Universitario de Arte Contemporáneo

Revista y Editorial Arquine

Universidad Nacional Autónoma de México