

01061

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**EL MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE DE LA
UNAM (1959-1979) CRÓNICA DE UNA INSTITUCIÓN DE
VANGUARDIA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRO EN HISTORIA
CON**

ESPECIALIDAD EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA :

BERTHA TERESA ABRAHAM JALIL



DIRECTORA DE TESIS:

DRA. ELISA GARCÍA BARRAGÁN

**DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO**

MÉXICO, D.F. 2002.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

... a la Dirección General de Bibliotecas de la
... a difundir en formato electrónico e impreso el
... contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Bertha J. J. J.

Abraham J. J.

FECHA: 28/10/2007

SERMA: Bertha J. J.

INTEGRANTES DEL JURADO:

DRA. ELISA GARCÍA BARRAGÁN
Directora

DRA. OLGA SÁENZ GONZÁLEZ
Revisora

DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
Sinodal

DRA. ALFIA LEYVA DEL VALLE
Sinodal

MTRA. LARISSA PAVLIOUKOVA
Sinodal

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“El arte reposa en el saber y la
ciencia del arte es su historia”

Friedrich Schlegel
Diálogo sobre la poesía

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

POR TODO LO QUE SON Y HAN LOGRADO:

A MIS PADRES

Josefina Jalil Dib y Gabriel Abraham Hamanoiel Ch.

A MIS TÍOS

Odeth Libi3n Dib y Fued Jalil Dib

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

AGRADECIMIENTOS

MI RECONOCIMIENTO Y GRATITUD PARA

Dra. Elisa García Barragán

Por haber compartido tan generosamente su tiempo y sus valiosos conocimientos en la dirección de este trabajo, y por su enorme paciencia

Lic. Rodolfo Rivera González

Promotor de esta investigación, por haberme brindado la oportunidad de realizarla, y con ella la grata y aleccionadora experiencia que significó trabajar en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, durante su gestión.

Todas las personas que hicieron posible que este trabajo llegase a buen fin

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Esta investigación es producto de varios años de trabajo, a lo largo de los cuales podría decir que hubo distintas etapas. En ellas encontré profesionales, compañeros de trabajo y amigos, cuya colaboración o auxilio, hicieron posible se llevara a buen término el documento que ahora se presenta.

Primero, quiero agradecer de manera muy cumplida la rica información—básica para este estudio—que me concedieron, por medio de entrevistas: Alfonso Soto Soria, —quien también me facilitó su álbum de fotografías—, Helen Escobedo, Rodolfo Rivera González, Primo Jiménez, Lilia Mendoza, Lilia Weber y Concepción Tavera; y en cuanto a conceptualización museística, las charlas con Luisa Rico Mansard, Miguel Ángel Fernández, y Rodrigo Witker, las que fueron muy orientadoras.

En la etapa en el Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM), del cual dependía el MUCA, quiero manifestar mi especial agradecimiento por su apoyo a mis compañeros de trabajo y amigos, CF. Elia Macedo de la Concha, Lic. Agustín Ávila, Arq. Celia Facio, Lic. Silvia Sigal y Moysev, Ing. Ricardo Rodríguez R., Ing. Salvador Ávila Velazquillo, Prof. Jorge Soto Soria, Carmelita Buchán Velásquez, y LAE Carlos Valdés, así como al personal secretarial y administrativo del CISM.

Posteriormente, y habiendo sido transformado el CISM en Dirección General de Artes Plásticas, la Mtra. Silvia Pandolffi, quien fue su directora, y el Lic. Jorge Reynoso, subdirector, me permitieron, amablemente, continuar consultando las fuentes de información, para complementar ésta.

En la última etapa, ya de regreso en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), y concretamente en el Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (CICSyH), con el objetivo de finalizar esta investigación, quiero manifestar mi agradecimiento al M. en A. Uriel Galicia Hernández, entonces Rector de la UAEM, al Dr. en Q. Rafael López Castañares, actual Rector de la Universidad, y entonces Coordinador General de Investigación y Posgrado, así como al Prof. Dr. Manuel Velázquez Mejía, Coordinador del CICSyH, por la confianza que brindaron a mi proyecto, y por su apoyo para finalizarlo.

De ese tiempo, agradezco a mis compañeros del CICSyH su colaboración, cuando la requerí, especialmente a la Dra. Yolanda Guadalupe Zamudio E., a Mayra Rueda Vázquez, a la LAE. Leticia Peñaloza A; al equipo de la biblioteca: Vicente Bastida D., Margarita Contreras R., Ignacio Bárcenas M., así como al cuerpo secretarial del Centro: Celia Camacho G., Alma Morones A., Luz María Flores G. y Ana Estela Rodríguez C. También agradezco al M. en IT. Marcelino Castillo Nechar la información y bibliografía que me facilitó.

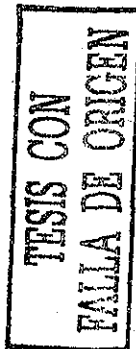
Con su orientación, don Gonzalo Pérez Gómez, Custodio Honorífico de las colecciones especiales de la Biblioteca Pública Central del Estado de México, me permitió acceder a importantes fuentes históricas.

Agradezco, también las facilidades otorgadas por la Dra. Sol Rubín de la Borbolla, para consultar el archivo del Centro Daniel Rubín de la Borbolla, A.C.

La revisión de estilo se debió a la escritora doña Carmen Rosenzweig y al Lic. Miguel Ángel Pérez Villalba, quienes generosamente invirtieron su tiempo en ello.

En las diferentes etapas de la investigación, siempre tuve el auxilio incondicional y la asesoría en informática de mi primo José Elías Jalil Fesh.

La lectura y revisión de los textos, una y otra vez, debo agradecerla muy especialmente a mis grandes amigos: Hortensia Patiño Vieyra, María del Carmen Madrid



Gómez Tagle, y Horacio Garcíarrivas Ortega, quienes además, me acompañaron y alentaron en momentos difíciles.

A punto de terminar el documento para que fuese revisado, Larissa López Patiño me auxilió en las largas horas frente a la computadora y fue Octavio Carmona González, quien llevó a cabo el diseño último del mismo, auxiliando en el cotejo Isabel Peña y Francisco Izquierdo, de quienes valoro su gentileza. De igual modo, aprecio las valiosas sugerencias en materia literaria de Alfonso Sánchez Arreche.

Agradezco, además, al M. en Pl. Gustavo A. Segura Lazcano, Coordinador General de Difusión Cultural de la UAEM, su completo apoyo en la etapa final de este proceso.

Finalmente, quiero agradecer muy especial y sinceramente el trabajo realizado por la Dra. Olga Sáenz González, revisora de la tesis, quien con sus ricas observaciones y sugerencias me llevó a precisar datos encaminados a manifestar mejor las aportaciones de este trabajo. A las sinodales Mtra. Larissa Pavlioukova, por su minuciosa revisión del mismo y sus valiosas opiniones, así como a la Dra. Alfia Leyva del Valle, y a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán, por su tiempo invertido en la lectura de esta tesis.

Reconozco con mucho gusto, la disposición y el optimismo del Dr. Aurelio de los Reyes, Coordinador del Posgrado en Historia del Arte, y su equipo, para facilitar el proceso en este complejo camino hacia la obtención del grado.

Toluca, México, Octubre de 2002

SITARIO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

I PANORAMA HISTÓRICO Y CONCEPTUAL DE LOS MUSEOS EN EL MUNDO

1. El museo como parte del patrimonio cultural.....	7
2. Las colecciones y los museos. Su origen y evolución.....	8
2.1 Museos y colecciones en Europa a partir del siglo XVI.....	11
3. Los Museos en el siglo XX.....	17

II PANORAMA HISTÓRICO Y CONCEPTUAL DE LOS MUSEOS EN MÉXICO

1. Su génesis. Época prehispánica.....	27
2. Etapa Virreinal.....	28
2.1 Nuevas instituciones artísticas y científicas que cuentan con colecciones	31
2.1.1 Creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Nueva España.....	32
2.1. 2 El Jardín Botánico	33
2.1.3 El Real Colegio Minería	37
2. 2 Inicia la revalorización de las Antigüedades a finales de la etapa colonial (1790-1810).....	39
2.3 México independiente. El siglo XIX.....	42
2.3.1 1822: El “Conservatorio de Antigüedades” y el “Gabinete de Historia Natural” en la Universidad, antecedentes del Museo Nacional.....	42
2.3.2 1825: Creación del “Museo Nacional” en la Universidad.....	43
2.3.3 El Imperio de Maximiliano. 1865: el Museo cuenta con edificio propio.....	51
2.3.4 La República Restaurada. Nuevamente “El Museo Nacional”.....	52
2.3.5 Etapa Porfirista. La Filosofía Positivista en el Museo.....	53
2. 4 Siglo XX.....	56
2.4.1 La filosofía positivista continúa en el museo. Su transformación en “Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía”. 1909.....	56
2.4.2 Nacimiento de los museos de ciencias.....	57
2.4.3 Transformación del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Sede de un nuevo concepto museográfico. 1947.....	59
2.4.4 La visión del museo en la segunda mitad del siglo XX	61
2.4.4.1 Tendencias museísticas más recientes	65
2.4.5 Conceptos de museografía y museología.....	66
2.4. 6 Tipos de museos.....	69
2.4.6.1 Museos Universitarios.....	70

III NACIMIENTO DEL MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE.

AMBIENTE CULTURAL EN EL QUE SURGE. PERÍODO DE 1946 A 1960

1. Los cuarenta.....	72
1.1 Políticas culturales.....	74
1.2 Galerías y espacios de difusión de las Artes Plásticas	77
1.2.1 La Galería de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, una institución precursora (1937-1941).....	77
1.3 Se crean nuevas Galerías. Impulso a la comercialización del arte.....	79
1.4 La construcción de la Ciudad Universitaria.....	80
2. Los cincuenta	84
2.1 Acontecimientos importantes en el mundo de la cultura y del arte.....	84
2.1.1 Traslado de la UNAM a su nuevo <i>campus</i> en el Pedregal.....	86
2.2 Continúan los eventos en el mundo del arte y la cultura.....	86
2.3 Más espacios para el arte	89
3. El Museo Universitario de Ciencias y Arte.....	92
3.1 Su nacimiento.....	92
3.2 Conceptualización del Museo.....	98
4. Los sesenta. Nuevo período presidencial (1958-1964)	102
4.1 Impulso a la cultura.....	103
4.2 Galerías, museos y espacios de exposiciones	105
4.3 Espacios para actividades culturales en la UNAM.....	107

IV EL MUCA A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA

1. Organización del Museo Universitario de Ciencias y Arte	109
1.1 El personal	109
1.2 Su presupuesto	112
1.3 Sistema de trabajo	113
1.4 Espacios y Montajes	115
2. La capacitación museográfica	118
3. Colecciones del Museo	122
3.1 Conservación del acervo	126
4. Horarios para Visitas.....	127
5. Difusión y promoción de las actividades.....	128
5.1 Publicaciones.....	129
6. La organización del Museo al finalizar la década de los setenta	133

V. EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES REALIZADAS EN EL MUCA EN SUS

PRIMEROS VEINTE AÑOS. 1959-1979

1. Año 1959	
1.1. Se anuncian las primeras exposiciones.....	136
2. Año 1960	

2.1	Primer Salón de Pintura Estudiantil.....	137
2.2	Arte Precolombino del Golfo.....	138
2.3	Exposición Retrospectiva de la Pintura Mexicana.....	139
2.4	Inician los preparativos de la magna exposición sobre Arte del Perú.....	140
3. Año 1961		
3.1	Se inaugura "Los Tesoros Artísticos del Perú".....	142
3.2	Segundo Salón de Pintura Estudiantil.....	145
3.3	"Picasso Grabador" Primera exposición de Arte Contemporáneo europeo.....	146
4. Año 1962		
4.1	Primera exposición en el campo de las ciencias biológicas:La vida y sus orígenes.....	148
4.2	"100 años de Dibujo Francés".....	149
4.3	"Tercer Salón Nacional de Pintura Estudiantil".....	150
4.4	Otras modalidades en las exposiciones.....	151
5. Año 1963		
5.1	"Escultura Africana".....	152
5.2	"La Arquitectura de Finlandia".....	155
5.3	"El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida".....	156
5.4	"Cuarto Salón de Pintura Estudiantil".....	157
5.5	Fundación de la Galería Universitaria Aristos.....	158
6. Año 1964		
6.1	"Escultura Precolombina de Guerrero".....	159
7. Año 1965		
7.1	Inauguración simultánea de cuatro exposiciones: "Escultura de la India", "Dibujos de Maestros Europeos", "Josef Albers: Homenaje al Cuadrado" y "Restauración de monumentos antiguos y sitios históricos".....	160
8. Año 1966		
8.1	"Estructuras musicales", Una novedad francesa.....	162
8.2	Finalizan los Salones de Pintura Estudiantil.....	163
9. Año 1967		
9.1	"Academias de Arte de Checoslovaquia".....	164
9.2	Homenaje Nacional a David Alfaro Siqueiros.....	166
9.3	"Tendencias del Arte Abstracto en México".....	170
10. Año 1968		
10.1	" Pintura Cubana Contemporánea".....	173
10.2	De Arshile Gorky y Robert Motherwell: "Sobre Papel".....	175
10.3	"Palabra e Imagen. Exposición Internacional de Carteles".....	177
10.4	"Cientismo": El arte de la energía.....	178
10.5	"Ambiente 68" de Luc Peire.....	182
10.6	"Arquitectos Visionarios. Planos Originales Franceses del Siglo XVIII".....	183
10.7	"La Conquista del Espacio".....	184
11. Año 1969		
11.1	"El Grabado Internacional de los siglos XVIII, XIX y XX ".....	186
11.2	"Arte Industrial de Finlandia ".....	187
11.3	"Thomas Mann." Primera exposición de tipo biográfico-documental.....	188
11.4	El Salón Independiente 1969.....	189
12. Año 1970		
12.1	"Pensamientos del Hombre a través del Arte".....	193
12.2	"Cuevas. Estatura, peso y color".....	195
12.3	"No desperdicie, Eduque." Primera exposición relacionada con la Ecología.....	201
12.4	"El Tercer Salón Independiente.....	202

13. Año 1971	
13.1 Un "Certamen de Carteles" y la enorme respuesta de los estudiantes.....	205
13.2 "Semana Santa entre los Coras. Mitos Indígenas"	
Primera exposición diseñada para ser itinerante	207
13.3 "Diseño de equipo experimental." Una muestra realizada por los científicos.....	208
13.4 "Alexander Calder" en el MUCA	209
14. Año 1972	
14.1 "Eduque Jugando".....	211
14.2 Japón en el MUCA.....	212
14.2.1 "Kenzo Tange. Arquitectura y Urbanismo".....	212
14.2.2 "Arte Japonés de Vanguardia".....	214
14.3 "Maquetas Escenográficas".....	217
14.4 "Biología es...".....	218
14.5 Exposiciones de Diseño Industrial.....	219
15. Año 1973	
15.1 "El Cuaderno Escolar de Vicente Rojo".....	220
15.2 "Los Pájaros": Escultura de Françoise Baschet.....	222
15.3 "Puntos, Números y otras cosas" : Exhibiendo las matemáticas.....	223
15.4 "Alegoría, Forma y Fantasía": Artesanía Internacional.....	224
16. Año 1974	
16.1 "Arte Conceptual frente al problema latinoamericano".....	226
16.2 "Impresiones: Una muestra en Serigrafía".....	227
16.3 "La Muerte: expresiones mexicanas de un enigma." Primera Exposición temática: un parteaguas.....	229
17. Año 1975	
17.1 "Grafismos e Imágenes comprometidas de Suecia".....	234
17.2 Exhibiciones y otras actividades culturales.....	235
17.3 Se Inaugura el Museo Universitario del Chopo.....	236
18. Año 1976	
18.1 "Sellos de la España Sellada".....	236
18.2 Otras actividades culturales y otras primicias.....	237
18.3. Inician las Performance: Stelarc en el MUCA.....	238
18.4 El Lenguaje del Vestido. Nueva exposición temática.....	239
19. Año 1977	
19.1 Continúa "El Lenguaje del Vestido". Programa de Actividades Paralelas.....	243
19.2 "Presencia de México en la X Bienal de París, 1977".....	244
19.3 Nuevamente el Arte Conceptual.....	246
19.3.1 Performance de Marta Minujin.....	246
19.4 Un punto de vista acerca de cómo funcionaba el MUCA.....	248
20. Año 1978	
20.1 "Exposición Arte Luchas Populares en México".....	250
20.2 Alfonso Soto Soría sustituye a Helen Escobedo en la Jefatura del Departamento de Museos y Galerías. Un giro en las actividades.....	250
21. Año 1979. Año de Colaboración con Embajadas.....	252
22. La Exposición sobre el Cincuentenario de la Autonomía de la UNAM, como antecedente y factor para la creación del Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM).....	255

VI EXTENSIÓN DE LOS ESPACIOS DEL MUCA

1. LA GALERÍA UNIVERSITARIA ARISTOS.....	259
1. 1 Antecedentes y origen.....	259
1. 2 Personal de la Galería.....	261
1. 3 Desarrollo de actividades.....	262
1.4 Exposiciones y actividades realizadas de 1963 a 1979.....	262
1.4.1 Año 1963	
1.4.1.1 "El Niño en la Plástica Mexicana". Primera Exposición.....	263
1. 4.1.2 "Obra Gráfica de Georges Braque".....	264
1.4.1.3 "Homenaje a Alfonso Michel".....	265
1.4.2. Año 1964	
1.4.2.1 "Colibríes y Orquídeas de México". Acuarelas de Rafael Montes de Oca...265	
1.4.2.2 "Expresiones Plásticas del Pueblo Mexicano".....	266
1.4.3 Año 1965	
1.4.3.1 "Iconos".....	267
1.4.3.2 "Rembrandt. Reproducciones de Dibujos".....	268
1.4.3.3 "Actitudes Plásticas. Selección de Artistas Contemporáneos de Estados Unidos y México".....	269
1.4.3.4 "Bronces y Piedras de Tailandia".....	270
1.4.3.5 "Natividad, Siglos XVII y XVIII".....	271
1.4.4 Año 1966	
1.4.4.1 "Herencia de Sonrientes".....	272
1.4.4.2 "Poesía Concreta Internacional".....	273
1.4.4.3 "Obras del New Graphic Work Shop".....	275
1.4.4.4 "Nueve Pintores Naif".....	276
1.4.4.5 "Los animales en la época prehispánica".....	276
1.4.5 Año 1967	
1.4.5.1 "Artesanía China".....	277
1.4.5.2 "Surrealismo y Arte Fantástico en México".....	278
1.4.5.3 "Tangente 67".....	280
1.4.6 Año 1968	
1.4.6.1 "Forma, Espacio y Movimiento".....	282
1.4.6.2 "Visibilia".....	284
1.4.6.3 "Seis Ambientes Cerámicos".....	284
1.4.6.4. "El Paraíso de los Dulces Mexicanos".....	285
1.4.7 Año 1969	
1.4.7.1 Marilyn.....	286
1.4.7. 2 "Los Animales en el Arte Popular".....	287

1.4.8 Año 1970	
1.4.8.1 Marfiles.....	288
1.4.9 Año 1971	
1.4.9.1 "Rostros, Máscaras y Caretas".....	289
1.4.9.2 "Diseños de Carlos Mérida".....	290
1.4.10 Año 1972	
1.4.10.1 "Litografía del Tamarind Workshop".....	291
1.4.11 Año 1973	
1.4.11.1 "1500 A.C. Colección del Preclásico".....	291
1.4.11.2 "La Cerámica en el Arte Popular".....	293
1.4.11.3 "Grabado Japonés. Siglo XIX ".....	293
1.4.12 Año 1974	
1.4.12.1 "Un ilustrador mexicano. Obras de Abel Mendoza".....	295
1.4.12.2 Nuevas actividades.....	296
1.4.13 Año 1975	
1.4.13.1 "Raimund Abraham. La Casa: Universo del Hombre".....	297
1.4.13.2 "Joyería y Metalistería Contemporánea. 1975. New York. USA".....	298
1.4.13.3 "10 Mujeres y Textil en 3 D " (en tercera dimensión).....	299
1.4.13.4 "África Negra. Arte/Artesanías".....	300
1.4.14 Año 1976	
1.4.14.1 "25 ceramistas contemporáneos en México".....	301
1.4.14.2 "Salón Diseño Artesanal 1976".....	302
1.4.15 Año 1977	
1.4.15.1 Más Actividades Paralelas.....	303
1.4.15.2 "México: Iconografía Popular del Siglo XIX".....	304
1.4.16. Año 1978	
1.4.16.1 "Los animales en el arte popular internacional".....	305
1.4.16.2 "El mundo de los animales".....	306
1.4.17 Año 1979	
1.4.17.1 "Obras Selectas de la Colección Franz Mayer".....	306
2. EL MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO.....	307
2.1 Origen y Antecedentes.....	307
2.2 Nueva organización y reapertura.....	309
2.3 Actividades desarrolladas en el Museo del Chopo, de 1975 a 1979.....	311
2.3.1 Año 1975	
2.3.1.1. Concurso de cuento.....	311

2.3.2 Año 1976	
2.3.2.1 Ciclos de Conferencias y Programas para niños.....	311
2.3.2.2 "80 años del cine en México": Una magna exposición.....	312
2.3.3 Año 1977	
2.3.3.1 Continúa la exposición "80 años de cine mexicano".....	317
2.3.4 Año 1978	
2.3.4.1 Programa de Actividades Paralelas.....	318
2.3.5 Año 1979	
2.3.5.1 Nueva Titular del Museo. Nueva Exposición "La Lotería".....	318
CONCLUSIONES.....	321
FUENTES CONSULTADAS.....	339
ILUSTRACIONES	
Créditos de las ilustraciones.....	367

INTRODUCCIÓN

El Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), que desde 1985 lleva el nombre de "Doctor Daniel Rubín de la Borbolla", es una importante dependencia de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la cual se manifiesta la unión museo-universidad, resultado de una tradición centenaria.

Fundado con el propósito de apoyar a la magna casa de estudios en una de sus funciones sustantivas, la de extensión y difusión de la cultura, el MUCA se adelantó en esta actividad a otros museos de ese momento, y la manera como abordó estas tareas, siendo parte de la universidad, lo hace pionero en México.

En los años cuarenta, dentro de los planes originales del nuevo *campus* de la Universidad Nacional Autónoma de México en el Pedregal de San Ángel, estaba contemplada la existencia de una instalación museística, pensando básicamente en el campo de las artes; sin embargo, el Museo Universitario fue creado tomando en cuenta también al terreno de las ciencias. La integración del Museo se llevó a cabo gracias al apoyo que el doctor Nabor Carrillo, rector de la Universidad y el doctor Efrén C. del Pozo, secretario de la misma, otorgaron a las inquietudes del antropólogo Daniel F. Rubín de la Borbolla, su fundador y primer director.

El doctor Rubín de la Borbolla fue consejero de la rectoría y "Regente de la Ciudad Universitaria". Su responsabilidad consistía en trasladar de sitio a la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyas instalaciones estaban en el centro de la ciudad, hacia su nueva sede en el sur de la metrópoli, puntualmente en San Ángel. Su nombramiento al frente del Museo Universitario se debió a que contaba con amplia experiencia en una de las funciones sustantivas de la Universidad, la de difusión y extensión de la cultura, la cual, pensaba, se podía desarrollar a través de la "institución museo".

Definía a éste como "La universidad popular libre, cuyos fines son la investigación en todos los órdenes del saber humano; la conservación de lo que constituye la cultura, así como el fomento de la autoeducación en los diversos componentes de la población".

A partir de ese concepto, fue creado el MUCA, dependencia que desde los inicios desarrolló sus programas de trabajo a la luz de esos postulados. Su tarea se distinguió, tanto por la variedad de temas expuestos, como por la versatilidad en su presentación, lo cual, pasado el tiempo, lo convirtió en un "Laboratorio de experimentación museográfica" y en un escenario en el que se presentaban manifestaciones culturales y artísticas novedosas en el ámbito nacional, cuya

calidad las equiparaba con las mejores en un nivel internacional. En ese sentido nos atrevemos a afirmar que el MUCA era una institución que iba a la vanguardia; esto es, se adelantó a establecimientos similares, dado que la visión que tuvieron sus creadores —las autoridades universitarias, así como los especialistas que lo organizaron y lo echaron a andar—, le imprimió ciertas características que no se encontraban en instituciones de igual género, en ninguna parte de México, en esa época.

La revisión de la historia del Museo lleva como fin principal reseñar sus exposiciones y actividades desarrolladas en él, dentro de su contexto histórico, y a la luz de ciertos conceptos que permitirán valorar su relevante aportación, no sólo como difusor de las artes, sino también como generador de innovaciones en la museografía y en la relación museo-visitantes; acciones que no han sido reconocidas en su justa medida, y que le dan la calidad de institución pionera en esos campos específicos del conocimiento.

Este análisis que se pretende llevar a fondo, se planteó una serie de interrogantes: ¿Qué es un museo? ¿Cuál es el origen de los museos y su papel dentro del patrimonio cultural de un pueblo? ¿Qué suerte juegan en la sociedad? ¿Cuál es su función actual? ¿Cuándo surgen los museos en México? ¿Cuál fue su evolución a lo largo de la historia y cuál la relación universidad-museo? ¿Cómo se desarrollaba el ambiente educativo y cultural al nacer el Museo Universitario de Ciencias y Arte? ¿Cuántos museos y galerías existían en México entonces? ¿Cuándo y bajo qué conceptos y realidades surgió el MUCA? ¿Cuál fue su personal, su organización, sus recursos? ¿Con cuántas áreas contó? ¿Cuándo surgieron y cómo estuvieron organizadas? ¿Qué papel jugó dentro los programas culturales gubernamentales y los de la UNAM? ¿Cuáles fueron sus actividades y trabajos entre 1959 y 1979? ¿Cuál fue el papel y la importancia de las colecciones del MUCA? ¿Cuáles fueron las posibilidades museográficas de los espacios del Museo? ¿Cuáles fueron los temas que más les interesaron a los directivos del Museo? ¿Se dio preferencia a las exposiciones de arte sobre las de ciencias y humanidades? ¿Dentro de estas últimas, cuales fueron las corrientes y estilos que se privilegiaron? ¿Hubo exposiciones cuyo tema haya sido la tecnología? ¿Qué papel jugaron los coleccionistas particulares en los programas de trabajo del Museo y de su extensión la Galería Aristos? ¿Cuál fue la relación del Museo con los estudiantes; se logró realmente la comunicación entre la dependencia y los alumnos? ¿Cómo participaron éstos últimos en el MUCA? ¿Cuáles fueron las exposiciones que aportaron más a la museografía? ¿Cuál fue el papel de los Programas de Actividades Paralelas? ¿Realmente el MUCA fue un laboratorio de Museografía? ¿En qué temas se ofrecieron más novedades al público? ¿El MUCA ayudó a la revaloración del arte popular? ¿Cómo difundía el Museo sus actividades? ¿Cuáles son las características de un museo universitario? ¿Cuáles fueron los logros del Museo Universitario y de la Galería Universitaria Aristos en el período 1959-1979? ¿Respondió el MUCA a los propósitos

para los que fue creado? ¿Cuál fue la relación del Museo Universitario del Chopo con el MUCA?
¿Qué exposiciones de relevancia se llevaron a cabo en ese lugar?

Estas interrogantes generaron las siguientes hipótesis y los objetivos a alcanzar

Hipótesis: El Museo de Ciencias y Arte de la UNAM, ha constituido un espacio cultural de vanguardia en México entre los años de 1959 a 1979, a través del cual la Universidad Nacional Autónoma de México debió contar con un escenario en el que ofrecía actividades originales y de enorme calidad, de índole tanto nacional como internacional, en cumplimiento de su función sustantiva de extensión y difusión.

Con base en esa hipótesis, se propusieron los siguientes objetivos:

Objetivo general: Revalorar el papel jugado por el Museo Universitario de Ciencias y Arte, como un núcleo dinámico, difusor de la cultura y de las corrientes y estilos artísticos nacionales e internacionales de los años sesenta y setenta; institución que a través de su presencia innovadora en el desarrollo de sus programas de trabajo, pronto ocupó una posición singular en México, a la que se puede calificar de vanguardista.

Objetivos Específicos:

- Realizar la reseña de las exposiciones y actividades desarrolladas en el MUCA entre 1959 y 1979, y de sus espacios de extensión: la Galería Aristos y el Museo Universitario del Chopo, a partir de fuentes bibliográficas, hemerográficas y de testimonios orales.
- Analizar el papel del MUCA como un recinto universitario, en cuyos espacios se ensayaron formas novedosas de difusión, tanto las nuevas creaciones del arte como de las humanidades, e igualmente de los avances en la ciencia y la tecnología.
- Determinar puntualmente las características de un museo universitario y el papel que juega como apoyo a las funciones sustantivas de docencia, investigación y difusión de la propia Universidad.

Metodología:

Para alcanzar esos objetivos se decidió llevar a cabo un estudio de carácter histórico con un criterio cronológico, más que abundar en los aspectos estéticos o plásticos, dado que las manifestaciones culturales que se presentaron en ese recinto universitario, especialmente las artísticas, fueron muy variadas. En el lapso estudiado, las exposiciones del MUCA constituyen un plural repertorio incluyente de los estilos artísticos y las corrientes entonces en boga.

A partir de las cuestiones planteadas, se consideró necesario revisar la "institución museo" desde sus orígenes y su desarrollo en el mundo occidental, ya que éstos fueron los modelos trasladados por los europeos al nuevo mundo, y para el presente caso a las colonias ibéricas, donde se adaptaron a otra realidad, distinta, a partir de la cual evolucionaron. Es precisamente en el virreinato en donde se encuentran las raíces de la relación universidad-museo/gabinete/galería, ataduras que continuaron en el México independiente, y fueron tomando diversas formas de organización hasta llegar a nuestros días.

Estimé de particular importancia el remontarme hasta el origen más lejano de los museos y la manera como éstos fueron conceptualizados, pese a lo prolijo que tal tarea pudiera parecer. La información recabada, por densa que resulte, permite situar de manera más objetiva y con mejor entendimiento, la calidad de las acciones llevadas a cabo por el MUCA, y así poder describir sus logros y valorar su importancia dentro de la museística nacional, puesto que tengo la enorme convicción de que esta dependencia universitaria se adelantó a instituciones similares en aspectos relacionados con las funciones inherentes a los museos, como son las de coleccionar, conservar, investigar y difundir.

Relevante también, me pareció efectuar un somero repaso del ambiente educativo y cultural que prevalecía en México entre la segunda mitad de la década de los cuarenta y los inicios de los sesenta (siglo XX), debido a que se estaban viviendo cambios importantes en el ámbito de la educación y la cultura, a resultas de las nuevas políticas económicas y sociales, surgidas en el país, y dado también que en ese lapso — y como parte de esos cambios— la Universidad Nacional diseñó, construyó y posteriormente hubo de instalarse en su nuevo *campus* del Pedregal de San Ángel, lugar donde fue asentado el Museo Universitario.

Al estudiar el nacimiento del MUCA, se consideró el entorno físico que rodeaba al edificio donde fue albergado, las características del mismo y la ideología bajo la cual fue organizado; así también sus funciones y los temas relacionados con su personal y recursos. Más allá de ello, se estimó imprescindible poner de relieve a las personas que contribuyeron al desarrollo de sus programas de trabajo y la forma como se llevaban a cabo estas labores; además, subrayar la capacitación museográfica, el incremento de sus acervos y de sus publicaciones.

Debido a que desde 1959 Rubín de la Borbolla y su equipo empezaron las tareas de organización de la nueva dependencia, y como antecedente ya existía el Museo de Ciudad Universitaria, se decidió iniciar el capítulo que trata la historia del Museo Universitario de Ciencias y Arte, a partir de ese año, hasta llegar a 1979 inclusive, ya que en 1980 el MUCA comenzó otra etapa al establecerse el Centro de Investigación y Servicios Museológicos, (CISM) del cual pasó a depender.

El trabajo incluye las exposiciones presentadas en el Museo, año por año, entre 1959 y 1979 y las actividades que las acompañaban, así como otras correspondientes a diversos programas de difusión. Se basa dicho trabajo en los testimonios de personas que laboraron en la dependencia desde sus inicios, a partir de los relatos de quienes eran los altos mandos, así como de otras, que desde trincheras más modestas, vivieron con cuidadoso empeño y entrega, logros y avatares de la dependencia. Todas ellas compartieron experiencias y anécdotas que le otorgan a este texto cierta amenidad, sin perder por ello peso testimonial. Tales testimonios orales fueron el complemento de la consulta de periódicos y revistas que registraron noticias, reportajes, críticas y comentarios acerca de las actividades del museo, así como de la revisión de una extensa bibliografía integrada por catálogos, folletos y carteles, editados como parte de las exposiciones.

También son objeto del presente estudio la Galería Universitaria Aristos (1963) y el Museo del Chopo (1975). Ambos espacios conformaron una ampliación de las actividades del MUCA. La Galería fue creada y entregada a la UNAM para su administración y para la difusión de las artes, por el ingeniero Manuel Klaschy, su dueño y benefactor. En este caso se hace un recuento de sus actividades, el cual finaliza en 1979, pues al igual que el MUCA, la Galería pasó a depender en 1980 del entonces naciente Centro de Investigación y Servicios Museológicos.

De forma sucinta el tema del Museo del Chopo se aborda desde 1975, año en que fue reinaugurado y adscrito al departamento de Artes Plásticas, del que dependían el museo y la galería universitaria, razón por la cual, la denominación de tal departamento fue modificada por la de Museos y Galerías de la Dirección General de Difusión Cultural.

A lo largo del trabajo se pretendió asimismo abundar en las características y funciones que debe asumir un museo universitario, como parte de la institución.

Los anteriores contenidos se presentan en los capítulos que a continuación se relacionan: I Panorama histórico y conceptual de los museos en el mundo; II Panorama histórico y conceptual de los museos en México; III Nacimiento del Museo Universitario de Ciencias y Arte. Ambiente Cultural en el que surge. Período de 1946 a 1960. IV El MUCA a partir de los años sesenta. V Exposiciones y actividades realizadas en el MUCA en sus primeros veinte años. 1959-1979. VI Extensión de los Espacios del MUCA: La Galería Universitaria Aristos y El Museo del Chopo, y Conclusiones. En la parte correspondiente a las Fuentes consultadas, se explican algunas salvedades. Complementa a tales apartados, uno más de ilustraciones, que permite valorar en mayor medida los trabajos y actividades llevados a cabo por las dependencias universitarias estudiadas en el presente espacio.

Siendo investigadora del CISM se me encomendó la tarea de recuperar la información que en torno al Museo de Ciencias y Arte se había generado; pude así indagar exhaustivamente en el archivo documental del Museo y además, dar inicio a una investigación bibliohemerográfica. Ante el interés del material recopilado y analizado, solicité se me permitiera registrarlo como proyecto de tesis para acceder al grado de Maestra en Historia con especialidad en Historia del Arte.

El hecho de haber trabajado en la dependencia y de tener un libre acceso a sus repositorios me facilitó el mejor manejo de la información, otorgándome la certeza de que el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha venido a ser una institución pionera en nuestro país; de ahí que mi propuesta en la presente tesis sea la de realizar su historia, para que de la misma se transparenten esos avances descubiertos en el MUCA.

I PANORAMA HISTÓRICO Y CONCEPTUAL DE LOS MUSEOS EN EL MUNDO

1. El museo como parte del patrimonio cultural

Los pueblos, a lo largo de su historia acumulan conocimientos, experiencias y adelantos, cuya conjunción genera una serie de características propias que los hacen diferentes a otros pueblos y sociedades.

Si consideramos que la cultura es conformada por las realizaciones técnicas, artísticas y humanísticas, las costumbres y las creencias de una cierta colectividad, así como por todos los elementos espirituales, filosóficos y científicos que le dan sentido y coherencia, aceptaremos que eso constituye lo que actualmente se conoce como el patrimonio cultural de una nación. Dicho patrimonio es resultado de un proceso histórico en el que intervienen diversos factores y actores sociales.

En la actualidad, el concepto de patrimonio cultural va más allá de referirse a lo arqueológico; lo histórico y lo artístico; incluye también a la cultura material, las tecnologías tradicionales, las costumbres y los pensamientos de los pueblos.

Existen diversos puntos de vista acerca de lo que se ha conceptualizado como patrimonio cultural de una nación. Según se ha visto, esta idea surge a lo largo de la historia, íntimamente relacionada con los términos de cultura, posesión y herencia.

Para nuestro objetivo, consideramos el concepto de cultura desde el punto de vista antropológico, el cual, según Guillermo Bonfil Batalla:

... es el conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y organización sociales, y bienes materiales que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a las siguientes.¹

¹ Guillermo Bonfil Batalla "Nuestro Patrimonio Cultural: un laberinto de significados". *El Patrimonio Nacional de México*, T. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 20.

Este concepto implica una forma dinámica de ver la cultura como un proceso en que los diferentes actores y factores se transforman acumulando al mismo tiempo experiencias, bienes materiales y todos los elementos que la constituyen. Ese acervo de productos culturales tangibles e intangibles que la sociedad emplea para enfrentar sus problemas y lograr su desarrollo —nos dice Bonfil Batalla— es el patrimonio cultural de cada pueblo, constituido por los objetos que mantiene vigentes, ya sea con su sentido y significados originales o como parte de su memoria histórica.

La selección de cuáles objetos son significativos y vigentes y cuáles no, se basa en ciertos valores y criterios que varían en las culturas de oriente y de occidente, originando políticas gubernamentales a nivel nacional e internacional encaminadas a la preservación de bienes tangibles y no tangibles; éstas a su vez son plasmadas en leyes, reglamentaciones y organismos específicos. Ambos, criterios y políticas son motivo de discusión y de constantes cambios, según el punto de vista de donde provengan.

En el contexto anterior, el museo es uno de los principales medios que la sociedad emplea para preservar sus manifestaciones culturales, y éstas conforman ese acervo, ya que originalmente la razón de ser de un museo la constituyen las colecciones. Aunque en la actualidad este planteamiento ha sido cuestionado, como se verá más adelante, pues en cuanto a su origen y funciones, va más allá de hacer solamente el papel de preservador de bienes, tal como se le consideró en diversas etapas de la historia.

2. Las colecciones y los museos. Su origen y evolución

El origen de los museos está íntimamente relacionado con la creación de las colecciones. Éstas forman parte del patrimonio cultural de los pueblos y ya las encontramos en diversas épocas a lo largo de la historia: en Egipto, en Grecia, en Roma; más tarde en el medioevo, en el renacimiento y en los tiempos posteriores a la revolución industrial.

Aunque existen antecedentes del interés por las colecciones y su clasificación, en culturas tan antiguas como la Mesopotámica², es de Grecia de donde procede el término *Museion* que los romanos transformaron en el *Museum* latino y que ha tenido diversos significados a lo largo de la

² Véase Miguel A. Madrid, *Las Exposiciones. Origen, desarrollo y clases*. México, Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Organización de Estados Americanos, 1975, p. 4.

historia. En la época clásica (s. V. a. C.) se otorgó ese nombre al templo dedicado a las nueve musas de las artes y las letras y hasta la etapa de Alejandro el Grande, las obras de arte eran tenidas como ofrendas a los dioses o como parte de las reservas públicas guardadas y estimadas en razón de su valor monetario o material.

Los *tesauroi* eran depósitos en los que se almacenaban estos objetos considerados de gran valía material y estética. Los tesoros secretos de los templos tenían ofrendas de oro, plata, objetos de bronce, estatuas y pinturas que se ofrecían a los dioses, constituyendo las primeras colecciones de ex votos llevadas a los santuarios en lugares como Delfos, Olimpia y Éfeso.

Las pinturas eran realizadas sobre *pinajes* (tablas), así que a una colección de ellas hecha por Polignoto y otros artistas la denominaban *Pinakotheke*; de ahí la palabra actual, pinacoteca. Estas obras se guardaban en un espacio de la Acrópolis.

El museo y biblioteca más famoso de la época fue fundado en Alejandría por Ptolomeo Soter, en la parte sur del río Nilo en el año 290 a. C. y destruido en el siglo III d. de C. El lugar albergaba parques zoológicos, jardines botánicos, estatuas de pensadores, instrumentos astronómicos y quirúrgicos y hasta algunas partes de animales como trompas de elefantes. Lo más importante es que funcionaba como una universidad o academia de filosofía en la que numerosos estudiantes residían ahí, sostenidos por el gobierno.

Tanto el museo como la gran biblioteca, formada ésta por rollos de papiro y otros escritos coleccionados por Alejandro el Grande, se encontraban en una zona especial de la ciudad. En ese lugar, grandes científicos y filósofos se hospedaban en la casa real disfrutando del acervo, de los laboratorios para disección y de los jardines, donde llevaban a cabo trabajos científicos. Realmente el *museoin* era un lugar de estudio en el que los más destacados investigadores y pensadores de ese tiempo trabajaron y compartieron su sabiduría. Entre ellos estaban Arquímedes, Apolonio de Pérgamo, Euclides y Eratóstenes.

Cuando el imperio de Alejandro se desmoronó y fue vencido por las influencias orientales, surgió un sentimiento de nostalgia por la pureza de la civilización helénica. Entonces, reyes de Pérgamo, como Atalo I en el siglo III a. de C., quien expuso colecciones de obras de arte en la Acrópolis de esa ciudad, y Eumenes II, que mandó "reproducir" piezas originales en el siglo II a. de C, fueron considerados, según Francis H. Taylor, como los verdaderos padres de las colecciones europeas.³

³ Véase Francis H. Taylor, "Lugar donde se cura el alma". en Teresa Crego Fuentes, *Panorama histórico y organización de los museos*, La Habana, Instituto Cubano del libro, 1973, pp. 15- 21.

Posteriormente, los romanos desarrollaron la costumbre de coleccionar obras de arte, entre las cuales gran cantidad eran resultado de sus conquistas, pues regresar de las batallas con piezas de mármol y bronce significaba el triunfo, la aportación al patrimonio cultural del pueblo romano y la conservación de un cierto *status*. Los "trofeos" eran presentados en lugares públicos como una forma de propaganda. Además, la aceptación de que la propiedad de las obras era de quienes las habían obtenido en las guerras, favoreció de manera extraordinaria la costumbre del coleccionismo privado, de tal modo que los integrantes de la clase dirigente deberían poseer su biblioteca propia, su pinacoteca, así como sus obras de arte y sus bronce griegos.

Aunado a lo anterior, en el siglo I a. de C. surgió la conciencia de la necesidad de reagrupar las obras que habían sido sacadas de su lugar de origen para ser llevadas a colecciones privadas, con lo que se aceptó que esos objetos podían ser de utilidad pública; nació entonces el *museum* latino, lo que implicó que por primera vez se conociera una declaración explícita acerca del valor de una colección como patrimonio cultural de todos.

En el pensamiento cristiano que fue extendiéndose por Europa, la misión de los objetos artísticos era la educación moral y la propagación de la fe. Más adelante, en el Imperio Bizantino, las obras producto de los talleres imperiales o las que formaban parte del botín de guerra, constituían la manifestación de un gusto por el lujo y la magnificencia. Ya en el siglo X d. de C., el emperador Constantino VII Porfirogéneta, quien era coleccionista y arqueólogo, determinó para los días de fiesta, religiosas y políticas, la exhibición pública de obras propiedad de la corona en el *Pentapyrgion*, especie de vitrina de exposición como las que hoy se emplean en los museos.

En la Edad Media el concepto de museo fue apenas mantenido con vida en Europa occidental. Iglesias, catedrales y monasterios impulsaban la veneración de reliquias de Cristo, la Virgen y los santos, las cuales eran embellecidas con metales preciosos y joyas, además también tenían encuadernaciones metálicas. A esto hay que agregar que a su regreso de oriente, los cruzados traían fabulosos objetos de arte para incorporarlos a los tesoros o colecciones de los palacios de nobles y príncipes. Éstos formaban colecciones privadas con diversos objetos que incluían insectos, animales raros, mapas, monedas, piedras preciosas y pinturas. Los burgueses cultos que en un principio encargaban obras de arte para donarlas a la iglesia, al consolidar su nivel social, empezaron a adquirirlas para decorar su casa y poseer su colección personal.

2.1 Museos y colecciones en Europa a partir del siglo XVI

El humanismo, interesado ampliamente en el pasado greco-romano, iba dando pasos desde el pensamiento supersticioso hasta el científico. En el siglo XVI aparecen dos nuevas palabras para expresar el concepto de museo: la galería (del italiano *galleria*) consistente en un gran salón iluminado por un lado, dedicado a exhibir obras pictóricas y escultóricas, y el gabinete (del italiano *gabinetto*), que por lo común constaba de una sala cuadrada que contenía animales disecados, rarezas botánicas, artefactos, minerales, curiosidades y en general, objetos maravillosos, preciosos y raros. De modo tal que las principales cortes de Italia reunieron importantes colecciones.

Dentro del Renacimiento alemán, existieron notables coleccionistas que trataron de sistematizar y exponer sus acervos; el primero, el Archiduque Alberto V de Baviera en el siglo XVI, contaba entre sus acervos con piezas exóticas e insólitas, cuyo ordenamiento e inventario solicitó al doctor Samuel Quickeberg, autor del primer catálogo que se conoce relacionado con la exposición de un museo, cuyo título es *Musaeum Theatrum*. El segundo, el elector de Sajonia Augusto I, quien en 1597, en la ciudad de Dresde, con base en los cánones establecidos por el mismo doctor Quickeberg, reunió su propia colección en siete habitaciones, a fin de exponerla, dándole el nombre de *Wunderkammer*, es decir, "Cámara de las maravillas".

Esta clase de ordenamiento y distribución, fueron descritos en 1727 por Gaspar F. Neickel en la primera obra sobre museografía de la que se tiene noticia, titulada *Museographie* y que precisamente le da nombre a esa rama del conocimiento. En aquella época, los gabinetes y las galerías fueron raramente abiertos al público; eran más bien los lugares de entretenimiento de los príncipes, prelados y personas con poder, "sus juguetes", según comenta Edward P. Alexander en su obra *Museums in Motion*.⁴

En el siglo XVII, a partir de importantes colecciones, en Francia se inauguró la galería principal de lo que hoy es el Museo del *Louvre*, con amplio apoyo del presupuesto gubernamental. En esa misma centuria, en España, los reyes Felipe III y IV, enriquecieron las colecciones y mandaron decorar los palacios reales, invitando para ello a los artistas más prestigiados de la época. La iglesia continuó coleccionando obras de arte con fines doctrinarios, cuya temática respondía a dichos fines; estas creaciones fueron depositadas en los templos, conventos, monasterios y hospitales, constituyendo el tesoro artístico más grande de ese país. Cuando en el siglo XVIII, se llevó a cabo la desamortización de bienes de la iglesia, de ahí surgieron los acervos de los museos hispanos.

⁴ Edward P. Alexander, *Museums in Motion*. Nashville. American Association for State and local History, 1982, p.8.

2.1.1. Nacen los Museos Universitarios y los Jardines Botánicos

A finales del siglo XVII los museos empezaron a ser públicos. Los dos primeros de que se tiene noticia eran museos universitarios; es decir que las colecciones y acervos fueron albergados y patrocinados por instituciones de educación superior. Uno de ellos se asentó en Basel, Suiza, donde en 1671 se abrió la primera colección universitaria de arte, constituida por el gabinete Amerbach, adquirida diez años antes por el gobierno de la ciudad. El otro, conocido como el Museo Ashmolean, fue abierto al público en 1683 en la Universidad de Oxford, Inglaterra. Este fue el primer museo público de historia natural creado, a partir de la donación que Elías Ashmole hizo de las colecciones formadas por John Tradescant y su hijo, a quienes años antes ayudó a publicar el catálogo de las mismas. Dichos acervos incluían no solamente flora, fauna y minerales, sino también –aunque en menor cantidad– obras artísticas e históricas. Debido a un acuerdo realizado en vida entre Tradescant y Ashmole, y después de una extraña historia, las colecciones pasaron a ser propiedad de este último, quien a su vez las donó a la Universidad de Oxford, bajo ciertas condiciones que las favorecían.

Además de los museos, los Jardines Botánicos constituyen otra creación que reúne el estudio de la naturaleza y el disfrute estético. Ya las antiguas culturas habían creado hermosos y grandes jardines y los monasterios medievales cultivaban y apreciaban la flora en general. Sin embargo, los verdaderos jardines botánicos empezaron a surgir en las universidades en el siglo XVI: Piza en 1543, Padua en 1587, Heidelberg y Montpellier en 1593 y Oxford en 1620; después de que Europa se había encontrado en América con culturas como la azteca, en la que los adelantos científicos en áreas como la botánica, la zoología y la medicina, iban a la par o muy por delante, con referencia a los países europeos. Basta leer las Cartas de Relación de Hernán Cortés al rey Carlos I en las que le informa, maravillado, de los jardines y zoológicos con los que contaba el rey Moctezuma II. En el viejo mundo, al igual que en el nuevo continente, los jardines fueron empleados por los estudiosos de la flora y por los médicos para probar sus remedios.

Es de subrayar que el interés por extender a la población el conocimiento de las colecciones, originalmente creadas por particulares, está relacionado con las universidades. Éstas no solamente hicieron objeto de estudio a ciertos acervos, sino que abrieron sus puertas para que más personas los conocieran.

2.1.2 Surgimiento de los grandes museos

Durante el siglo XVIII, en general se intensificó en Europa el mercado de obras de arte, aumentó la especulación de éstas y se internacionalizó la producción artística. Hasta entonces, aparte de los museos que se fueron creando, existían colecciones de tipo privado muy especializadas, que solamente en fechas muy significativas, eran abiertas para que el pueblo las viera, aunque sin ningún propósito pedagógico.

En ese siglo de las luces, cuya característica era el descubrimiento de las leyes de la naturaleza sobre las que están basadas el universo y la humanidad, los intelectuales y científicos deseaban preservar las especies naturales y las creaciones humanas, especialmente las artísticas, resguardándolas en los "museos", nombre que los enciclopedistas adoptaron para designar el sitio donde se conservarían y expondrían objetos de interés cultural. Se les otorgó además, la importante misión de educar al pueblo por medio de tales objetos, impulsando a la humanidad en su camino hacia la perfección. Surgieron entonces varios museos, entre otros, los del Vaticano; en Prusia la Galería de *Kassel*; en Berlín el *Kaiser Friedrich Museum* y en Francia, al nacionalizarse en 1793 los bienes de la corona, se abrió el palacio del *Louvre* como museo de la República. Mención aparte merece el *British Museum* en Londres, el cual según Marjorie Caygill "... fue el único museo público que, conforme a los principios dictados por Diderot y los enciclopedistas del siglo XVIII, se atrevió a ser universal —aunque perteneciente a una nación—y, al menos en teoría, permitió la entrada a todos' los estudiosos y personas con curiosidad ".⁵

En el siglo XIX las revoluciones política e industrial provocaron que los acervos formados por colecciones, tanto gubernamentales como privadas, fueran reunidos para exhibirlos al público en sitios destinados a ese fin, de modo que esta centuria es considerada por algunos como la "edad de oro de los museos." Surgieron entonces: el *Rijksmuseum* de Amsterdam, como museo nacional; mientras que en el Palacio del Prado, en Madrid, fueron conjuntadas las colecciones de la casa Real. En 1823 se creó el *Kunsthistorischs Museum* de Berlín. En esa misma ciudad, unos años después se fundó la Isla de los Museos, sitio entre dos ríos en el que fue establecido uno de los más importantes conjuntos de ese tipo de instituciones: *Alte Museum* (1830), el *Neue Museum* (1859), la *National Gallery* (1876) y otras más, ya en el siglo XX. En Munich, el rey Luis I de Baviera fundó, a partir de 1830, diversas instituciones museísticas que pretendían convertir al lugar en una ciudad-museo. En la Gran Bretaña, en 1824 se hicieron públicas dos colecciones que constituyeron la base de la *National Gallery* de Londres nacida ese año, y la *Chantery Tate*, actualmente la *Tate Gallery* de arte contemporáneo, fundada en 1897. En La Haya, en 1880 surgió

⁵ Marjorie Caygill, *The Story of the British Museum*. Londres, British Museum Publications Ltd., 1981, en Graciela Scmilchuk, *Museos : Comunicación y Educación*. México, INBA-CENIDIAP, 1987, p. 49.

su museo y luego, en 1888 fue fundado el Museo de las Artes Decorativas de París. De ese modo, en Europa se fueron creando diferentes tipos de establecimientos museísticos.

Estos centros, en su mayoría de índole privada o semipública, tenían como función principal "mostrar" los objetos ahí reunidos. En el caso de los museos con acervos artísticos, se reorganizó la experiencia del arte. Duncan y Wallach explican:

... Se dividieron las pinturas conforme a escuelas nacionales y período de la historia del arte, y fueron colocadas en marcos uniformes y sencillos con cédulas claras. Un guía del museo condujo al grupo de visitantes en su recorrido por la colección. Así, una visita a la galería se convirtió en un recorrido por la historia del arte. En otras palabras, se organizó la colección real conforme a un programa iconográfico nuevo.

... El museo no sólo reorganizó la colección sino que también transformó la experiencia del arte.⁶

Graciela Schmilchuk comenta al respecto:

Por esas fechas el museo representaba un momento en la historia del arte; ejemplificaba una categoría particular dentro de un sistema nuevo de clasificación histórica del arte. Desde entonces los museos se sentirían obligados a poseer obras que ilustraran momentos axiales en la historia.⁷

2.1.3 Museos de ciencia y tecnología

Los museos de ciencia y tecnología, fueron creados como tales en el siglo XX. Sus antecedentes fueron las colecciones alemanas compuestas por curiosidades y objetos como conchas marinas, fósiles, lagartos disecados, minerales, así como por objetos de oro y plata, por dar algunos ejemplos. Además de la gran competencia tecnológica existente durante la segunda mitad del siglo XIX, que provocó la organización de grandes exposiciones internacionales donde se presentaban los avances que en esta materia habían alcanzado los países participantes. Ejemplos de estos museos se abrieron en Londres, Francia y en Alemania, y posteriormente en los Estados Unidos de América. Su dinámica estuvo centrada por un largo tiempo en la conservación de la obra de arte y del acervo en general, cualquiera que fuera su tipo, lo cual provocaba que el público potencial se sintiese ajeno y muy alejado de esos recintos y lo expuesto en ellos.

⁶ Carol Duncan y Alan Wallach, "The universal survey Museum" en *Art History*, vol. 3, núm. 4, 1980, en Schmilchuk, *Op. cit.* pp. 148-149.

⁷ Schmilchuk, *Op.cit.* p.149.

2.2. Museos y colecciones en América del norte

En el siglo XVIII, y a la luz de la corriente de la Ilustración, en los dominios europeos en América se gestaban procesos similares a los del Viejo mundo con respecto a la creación de museos y su carácter público, los cuales eran reflejo de las preocupaciones de tipo político existentes, y de la convicción de que el conocimiento era un elemento clave para que las naciones en formación alcanzaran su propia identidad.

En las colonias de la costa Este de Norteamérica está como antecedente el Jardín Botánico, fundado en 1728 por John Bartram en Filadelfia, o el Museo Charleston de Historia Natural en Carolina del Sur, que data de 1773.

Otro estudioso que hizo contribuciones en el campo de las colecciones y de los museos, fue el pintor suizo, Pierre Eugene du Simitière, residente en Filadelfia, quien había reunido en su gabinete de curiosidades varios especímenes de historia natural y los expuso al público en 1782 con el nombre de *Museo Americano*.

Charles Willson Peale fue un hombre polifacético a quien algunos autores consideran como el precursor de la museología en ese país. Edward P. Alexander dice de él que siendo pintor, naturalista y un hábil político, convirtió parte de su propia residencia en Filadelfia, en un gabinete público abierto a la ciudadanía con el nombre de "Repositorio de Curiosidades Naturales", que se anunciaba al público en 1786.

Su acervo conjuntaba una importante muestra de cerca de 300 retratos de héroes de la independencia, la mayoría de los cuales pintó él o algún miembro de su familia; varias especies de animales, pájaros e insectos disecados; minerales y serpientes vivas en una cueva. Peale manifiesta una intención etnográfica cuando además incluye figuras de cera que representaban las razas humanas, uniéndola al concepto de "instruir y divertir". También introdujo ejemplares de animales mal formados y más tarde sus colecciones se enriquecieron con objetos que habían sido propiedad de personajes notables. En suma, reunía arte, historia y ciencias naturales que el público pagaba por ver.⁸

Aunque Peale solicitó ayuda oficial nunca obtuvo apoyo, sin embargo, debido al crecimiento de sus colecciones, su museo fue trasladado al edificio de la Sociedad Filosófica Americana en 1794. Además, surgieron sucursales en Nueva York y Baltimore. En 1827, a su muerte, las

⁸ Edward P. Alexander, *Op. cit.*, p. 11, También véase, Miguel Ángel Fernández, *Historia de los Museos de México*. México, Promotora de Comercialización directa, 1988, pp. 91- 95.

instituciones que fundó empezaron a decaer por distintas causas, de modo que la mayor parte de sus acervos fueron vendidos a Phineas T. Barnum, quien se dedicaba a divertir al público a través de espectáculos circenses.⁹

En el siglo XIX personajes importantes de los Estados Unidos de Norteamérica iniciaron su participación en la adquisición de colecciones, pues a partir de 1800 los magnates de la industria y los negocios se convirtieron en los compradores más fuertes de obras de arte. Las razones principales de estos coleccionistas eran: 1) la necesidad de darle a su nación un patrimonio cultural y artístico que reafirmase su prestigio ante el viejo continente; 2) evitar los impuestos al fisco fundando museos públicos con administración privada, y 3) lograr la consolidación de su propia personalidad.

En 1846 se creó la Institución Smithsonian con la donación del inglés James Smithson a los Estados Unidos, a fin de incrementar y difundir el conocimiento.¹⁰ Durante un tiempo esta fundación no quiso aceptar nuevas colecciones sino ser principalmente una institución dedicada a la investigación de ciencia pura. Sin embargo, en 1873, cuando George Brown Goode, un talentoso hombre del mundo de los museos, se unió a la Smithsonian, ésta empezó a transformarse en un gran museo nacional dedicado a la ciencia, las artes y las humanidades.

Los museos de arte se desarrollaron más lentamente en los Estados Unidos. Alrededor de 1870 fueron fundados el Museo de Bellas Artes de Boston y el Museo Metropolitano de Nueva York. En ese mismo año, aunque de tipo científico, surgió el Museo Americano de Historia Natural en Washington, D.C. También en el campo de las bellas artes fueron creados en 1885, la Galería de Arte Corcoran en Washington, el Museo de Arte de Pennsylvania, actualmente Museo de Arte de Filadelfia y el Instituto de Arte de Chicago. En el año 1893 se fundó el Museo de Brooklyn.

⁹ Algunas colecciones tuvieron otro sentido de rareza con fines más relacionados al negocio del espectáculo y el entretenimiento; tal es el caso de la creada por Phineas T. Barnum, cuyo acervo conjuntaba más de 600,000 piezas, entre series valiosas de obras de la naturaleza, objetos y personajes raros o anormales y animales de diversas especies.

¹⁰ Edward P. Alexander, *Op. Cit.* pp. 50 - 51, informa: "James Smithson, hijo ilegítimo de un duque inglés y dedicado estudiante de química y mineralogía, quien nunca estuvo en América, heredó un rico legado a 'los Estados Unidos de Norteamérica para fundar en Washington, bajo el nombre de *Smithsonian Institution*, un establecimiento para el incremento y la difusión del conocimiento acerca del hombre". Tal legado que consistió en 110 sacos de oro soberano equivalente a 503,318. 46 dólares, fue desembarcado en los Estados Unidos en 1835; entonces el Congreso empezó a discutir qué hacer con ese obsequio. En 1846 el Congreso creó la Smithsonian Institution con un Consejo de Regentes compuesto por el Jefe de Justicia de los Estados Unidos, el vice-presidente, tres congresistas, tres senadores y seis ciudadanos. La discusión acerca del empleo del dinero concluyó con la construcción de un edificio que albergara un museo con una colección de materiales científicos para estudiar, un laboratorio químico, una biblioteca, una galería de arte y salones de lectura.

El Museo Metropolitano, que se habría de convertir en uno de los más trascendentes y grandiosos a nivel internacional, estaba constituido por secciones de arte universal de todos los tiempos, resultado de compras y de importantes donaciones. La diferencia entre esta institución y las europeas radica en que la primera, desde su nacimiento tuvo una intención pedagógica y activa, pues ya ofrecía a principios de este siglo un boletín informativo de sus distintas actividades, tales como exposiciones, conferencias, conciertos, adquisiciones, etcétera, y una revista dirigida a la enseñanza escolar. Al respecto Binni y Pinna afirman que ya a fines del siglo XIX "... los museos de Estados Unidos son frecuentados asiduamente por el mundo de la escuela, como centros educativos complementarios de las estructuras escolares y universitarias..."¹¹

En realidad, el Museo Metropolitano sentó las bases de un museo didáctico y su ejemplo fue seguido por otros importantes museos norteamericanos y latinoamericanos.

3. Los Museos en el siglo XX

A finales del siglo XIX y casi simultáneamente, en Alemania y en los Estados Unidos de Norteamérica hicieron su aparición los rudimentos de la museografía.¹²

Wilhem von Bode, director de los Museos de Berlín, fue el iniciador de los estudios acerca de esta disciplina.

Unos años antes, hacia 1900, en los Estados Unidos de Norteamérica y a la luz de sus ideales democráticos y de su profunda fe en la educación pública, los museos norteamericanos se fueron transformando en sitios educativos como resultado de una necesidad política y una manera de llegar a la excelencia tecnológica. Edward P. Alexander plantea muy bien el proceso:

George Brown Goode fue muy lejos al declarar que: 'un museo educativo eficiente puede ser descrito como una colección de cédulas instructivas, cada una ilustrada por un espécimen bien seleccionado'. Benjamín Ives Gilman, secretario del Museo de Bellas Artes en Boston, consideraba esta concepción propia de los museos de ciencias, pero no para los museos de arte. El pensaba 'Un museo de ciencia ... en esencia una escuela; un museo de arte en esencia un templo'. Los trabajos artísticos en comunicación directa con sus espectadores necesitan una

¹¹ Lanfranco Binni y Giovanni Pina, *Museo*. Milán, Garzanti, 1979, en Graciela Schmilchuk, *Op. cit.* p. 96.

¹² Se entiende por museografía al estudio de la construcción e instalación de los museos, así como la disciplina encargada del diseño y montaje de exposiciones. En el siguiente capítulo se tratará más ampliamente el tema.

pequeña cédula; los museos de arte 'no eran didácticos; sino que su primer propósito era estético'.¹³

Gilman quería que los museos de arte contaran con intérpretes encargados de ayudar a sus visitantes a descubrir y disfrutar la belleza existente en sus colecciones, de modo que en 1907 el Museo de Boston incluyó un profesor en su equipo y evitó hacer referencia explícita al término educación, diciendo que un museo que funciona es una oficina completa si incluye: "custodiar, mostrar y enseñar." Los anteriores conceptos se convirtieron en una guía para muchos museos de Estados Unidos e inclusive para el Museo Británico de Londres, los cuales a la fecha dan gran importancia a la función educativa que deben cumplir en la sociedad.

Después de la Primera Guerra Mundial (1914 -1918) surgió la Oficina Internacional de Museos que estructuró los criterios museográficos que fueron dados a conocer a través de la publicación *Museion*, cuyos programas y soluciones técnicas siguen siendo vigentes. Este organismo rigió las actividades de los museos hasta 1939, año en que inició la Segunda Conflagración Mundial.

A lo largo del siglo XX el concepto de museo en el mundo y en México se fue transformando con la finalidad de dar respuesta a diversas necesidades. Entre algunas de las más importantes propuestas está la de M. Foyles, en los años treinta, quien definió al museo como:

...institución en la que la meta es la conservación de los objetos que ilustran los fenómenos de la naturaleza y los trabajos del hombre, y la utilización de estos objetos para el desarrollo de los conocimientos humanos y la ilustración del pueblo.¹⁴

Esta definición coincide en mucho con las tradicionales, sin embargo —dice Aurora León— aunque este concepto ya contemplaba la idea de utilizar los objetos para la instrucción del pueblo, la realidad de ese momento histórico no lo permitió y el museo siguió siendo un sitio para conservar.

En esa misma década otro autor, P. Crep, consideró la estructura arquitectónica en su propuesta, al decidirse "por un museo 'cómodo y bello, funcional y estético, arquitectónico y plástico'"¹⁵; es decir que contempla no sólo el acervo encontrado en el museo, sino el espacio que lo alberga, y la relación del mismo con los visitantes.

¹³ Edward P. Alexander, *Op. Cit.* p.12.

¹⁴ Citado en Aurora León: *El Museo, Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 74 (Cuadernos de Arte No. 5).

¹⁵ *Ibidem.* p. 75.

Años después, con V. Eliseeff se manifestó un salto cualitativo importante, pues este estudioso ya alude específicamente a las diversas actividades que debe tener el museo, al referirse a él como: "conjunto especializado o diverso en el que las funciones son múltiples. El punto común de todos los museos es el interés que reporta al patrimonio natural y cultural de la humanidad".¹⁶

En 1945, al terminar la Segunda Guerra, se creó la Organización de las Naciones Unidas (ONU), y para apoyar sus actividades en los campos de la educación, la ciencia y la cultura, fundó la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Un año más tarde se constituyó el *International Council of Museums* (ICOM). En el año de 1948, la publicación periódica *Museum*, sustituyó a la de *Museion*, y a través de ella, hasta la fecha se continúan difundiendo, a nivel profesional, las actividades de los museos.

Los anteriores hechos respondieron a un cambio en la dinámica social que buscaba ir más allá de conservar un patrimonio en forma estática. Pretendía darle otro sentido funcional, como respuesta a esa toma de conciencia de la sociedad para participar de un patrimonio cultural y artístico, así como a la necesidad de hacer llegar esos valores y ese acervo a sectores sociales hasta entonces sin acceso a ellos. Ante estas exigencias, tuvo que actualizarse el concepto de un museo preservador de colecciones y productos artísticos, más bien vistos hasta entonces de manera estática. Para ello se reconsideró su papel con relación al del visitante, ofreciendo a éste una nueva forma de comunicarse con aquél, dándole así al público una importancia mayor a la que tenía en la institución tradicional. Esta será una característica común en los museos, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En 1974 el *International Council of Museums* de la UNESCO, adoptó la siguiente definición:

Un museo es una institución permanente no lucrativa al servicio de la sociedad y su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe con propósitos de estudio, educación y entretenimiento, las evidencias materiales del hombre y su medio ambiente.¹⁷

En esta propuesta encontramos explícitamente una nueva función, que es la de investigar, la cual en el Museo Mexicano —según se verá en el siguiente capítulo— tuvo un papel importante desde sus inicios. De igual manera la orienta como una institución no lucrativa.

La *American Association of Museums* (AAM) conceptualiza al museo como:

¹⁶ *Idem.*

¹⁵ Stephen E. Weil, *Rethinking the museum and other meditations*, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 1990, p. 46.

Una institución organizada y permanente no lucrativa, esencialmente educacional o estética en su propósito, con un equipo profesional que posee, y utiliza sus propios objetos tangibles, cuida de ellos y los exhibe al público bajo un horario regular.¹⁸

En esta definición el nuevo elemento es la participación de un equipo profesional y la importancia de un horario regular; sin embargo, el propio Edward P. Alexander hace notar que este concepto ha encontrado objeciones en algunos centros de arte, museos locales, centros de ciencias y planetarios, que cuentan con una pequeña colección o con ninguna, por ello la *American Association of Museums* está desarrollando una definición especial para aquellas instituciones o centros que no poseen forzosamente un acervo.

Cabe comentar que en los últimos años ha sido cuestionado el elemento de las colecciones para considerar o no como museos, a aquellas instituciones carentes de ellas, pero que exhiben las pertenecientes a otras o las de algunos particulares, cubriendo las funciones de exponer y educar, o al menos de difundir.

Stephen E. Weil en su obra *Rethinking the museum* hace notar que la mayoría de las definiciones y conceptos de museo se dan a partir de las funciones del mismo, tal vez, dice, por dos razones: 1ª Porque enfocarlo desde esa perspectiva implica comodidad, y 2ª Porque invitar a una discusión desde el punto de vista de la retórica, significaría tocar aspectos sobre el beneficio social de un museo, y esto llevaría a una polémica acerca de los valores políticos y morales, y con ello al surgimiento de posibles conflictos entre los miembros de un mismo equipo. Sin embargo, más allá de eso, tal perspectiva funcional nos conecta con nuestras aspiraciones hacia el profesionalismo, dado que es necesario ver con claridad el concepto de museo, para qué y cómo realiza sus tareas, requiriéndose para tal asunto de un grupo de personas capacitadas que desarrollen adecuadamente las actividades correspondientes.

A ese respecto, Weil recuerda que en abril de 1970 Joseph Veach Noble publicó su "Manifiesto del Museo", en el cual describió lo que considera son las cinco funciones básicas de esta institución: coleccionar, conservar, estudiar, interpretar y exhibir, enfatizando la interrelación entre estas responsabilidades y comparándolas con los cinco dedos de una mano, "cada uno independiente pero unidos por un propósito común." De modo que si un museo omite o desatiende cualquiera de esas responsabilidades, se incapacitará a sí mismo irremediamente.¹⁹

¹⁸ *Ibidem.*, p. 45.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 57.

Durante veinte años esta propuesta de análisis fue muy útil, pues ofreció una serie de parámetros a la luz de los cuales las instituciones museísticas se podían organizar, funcionaban y se evaluaban.

En 1990 surgió otro paradigma propuesto por Peter Van Mensch en el cual se reducen las funciones esenciales a tres: preservar, estudiar y comunicar; es decir que la primera función incluye implícitamente el hecho de coleccionar, la segunda se conserva igual y la tercera comprende interpretar y exhibir.

Si analizamos los anteriores conceptos, encontraremos que de una u otra manera todos parten de la misma base que es la de contar con un acervo, el cual debe ser protegido y estudiado para presentarse a un público. La diferencia estriba en que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se ha dado mucha mayor importancia a ese público, girando alrededor de él todas las demás actividades, especialmente la educativa y la de recreación, motivos de la comunicación del museo con los visitantes. Incluso, en la década de los setenta, el italiano Crispolti —citado por León—, lo definió como un “‘Servicio cultural público’ en el que las experiencias y los objetos actuales cobren un papel vital y artístico y en el cual se llegue a una relación totalmente nueva con la obra de arte”.²⁰

Con respecto a los museos como fuente de valores, Stephen E. Weil cuestiona su papel únicamente como custodios y como medios de erudición y de educación, en clara alusión a sus tareas. Él reconoce que este tipo de instituciones transmiten valores más allá de los objetos, pero pregunta: ¿Cómo hacer conscientes los valores para nosotros [los profesionales de museos] y los visitantes? y agrega que es necesario aclarar cuáles son esos valores.

Ante esto —dice— una alternativa sería convertir al museo en un sitio donde el visitante tenga experiencias extraordinarias, un sitio en el cual pueda encontrar objetos raros, o tan valiosos que le sea difícil verlos en su vida cotidiana. Objetos que lo maravillen, deslumbren y transformen. Pero como eso no es posible en la mayoría de los casos, propone que en el museo, además de exponer, también se discutan ideas para lograr una experiencia integral.

Me parece que aquí se incursiona en lo que se conoce en nuestro medio como las actividades paralelas a una exposición. El objetivo de éstas es darle un mayor dinamismo a la muestra; ofrecer al público más información sobre el tema expuesto; involucrarlo en una serie de ocupaciones que le permitan desarrollar ciertas actitudes y aptitudes y/o comprender mejor el tema

²⁰ Aurora León, *Op.cit.* p. 76.

presentado, en el marco de una realidad más amplia. Todas estas actividades se incluirían dentro de la tarea de educar.

Plantea también algo interesante: más allá de la información, los valores y la experiencia, ¿qué otra utilidad social podrían ofrecer los museos a su público? Él sugiere dos: estimulación y autorización; esto es, el contacto con quienes visitan el museo, no como el fin en sí mismo, sino como el punto de inicio en un proceso que continúe después de que aquellos abandonen los terrenos de éste, despertándoles la motivación e inquietud por aprender y conocer más acerca de los temas expuestos; es decir autorizándolos, y con ello ofreciéndoles métodos, procesos y técnicas a través de los cuales puedan hacer juicios sobre su propio pasado y tomar decisiones más certeras acerca de su futuro.

La propuesta anterior constituye parte de lo que se ha llamado la nueva museología ²¹, la cual —explica Francisca Hernández— nace de la conjunción de diversos movimientos que fueron surgiendo en la década de los setenta y que cristalizaron en 1984 con la Declaración de Québec, en la que se proclamaron sus principios básicos. La nueva museología tiene como idea principal la visión del museo como "... ente social y adaptado, por tanto, a las necesidades de una sociedad en rápida mutación. Desde este punto de vista, se ha intentado desarrollar un museo vivo, participativo, que se define por el contacto directo entre el público y los objetos mantenidos en su contexto". ²²

En los últimos años la conceptualización de los museos ha sido enriquecida, especialmente al considerar su función educativa, la cual — al decir de Graciela Schmilchuk— "excede las prácticas explícitamente didácticas". Así, algunas tendencias como la ejemplificada por Pierre Bourdieu y Alain Darbel, proponen que los museos de arte "bajen su nivel de emisión"; es decir que proporcionen información específica y contextual de las obras, a través, entre otros, de medios verbales y gráficos que requieren los visitantes no especializados. Otras van más allá, cuestionando la estructura y concepción de los museos tradicionales, así como sus objetivos y programación. Algunas propuestas incluyen "experiencias educativas globales, que afectan a todo el proceso museológico, a museos o exposiciones que desde su origen se concibieron para el aprendizaje consciente". En éstas se emplean diversos recursos, entre ellos los museográficos, para influir en la percepción del espectador, complementándolos con la importancia que se le da a la información que se le ofrece al público. Dentro de la tendencia antes mencionada, el *súmmum* de las posibilidades es ofrecido por quienes logran la "concepción global de museo educativo", entre ellos John Stanton, en la cual se plantean los "objetivos: enseñar, explicar, fascinar y hasta modificar actitudes a través de las exposiciones."

²¹ El concepto de Museología se atenderá ampliamente en el siguiente capítulo.

²² Francisca Hernández H. *Manual de Museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994, p. 75.

Por otro lado, y con relación al apoyo didáctico a las exposiciones, también hay la inclinación a magnificar la percepción visual. Al respecto, Patterson Williams sugiere aislarse de "... la museografía, de la estructura de la colección, de las políticas de la exhibición y, sin tener en cuenta diferencias socioculturales en el público, propone objetivos y recursos comunes a todos los casos: ver, concentrarse, estar alerta, reaccionar con sensibilidad, pensar frente a un objeto. El autor elige un enfoque "del objeto como forma de estimulación más que de comunicación' ".²³

En contraposición a la postura anterior, se da aquella que a partir de la colección permanente de un museo, desarrolla diversos temas de interés para el público infrecuente de arte, logrando despertar en éste una gran motivación por medio de: proyecciones, visitas guiadas, conferencias, eventos, materiales didácticos y similares, según relata Ted Katz. Incluso, en otros casos se considera como parte de las actividades y recursos didácticos a las prácticas de expresión corporal, danza, mímica, música y teatro.²⁴

3.1 Nuevas tendencias y tecnologías en los museos.

Marta Arjona Pérez, museóloga cubana considera que en la línea de tendencia hacia la participación activa museo – público se encuentran los ecomuseos, "al aplicar las nuevas concepciones ecologistas, a través de una institución que facilitará como ninguna otra, la asimilación en la comunidad, de la importancia que tiene para el hombre la lucha por el equilibrio ecológico, la protección de la biosfera y la relación entre esta política activa y su aporte a la historia y preservación de un grupo humano determinado."²⁵ Aunada a ella, señala → otras opciones, como son:

1º La nueva concepción de trabajo con las colecciones y el público, al permitir que éste conozca el material que se encuentra en las bodegas, a fin de que pueda complementar la información que ha encontrado en las salas, acerca de un cierto conjunto. 2º La organización de salas de ciencia y técnica en museos polivalentes, o la creación de museos de ese tipo. 3º A lo anterior, hay que agregar que "...el museo, además de las múltiples funciones que le son inherentes, va a asumir la tarea de elaborar propuestas de nuevos hábitos culturales, utilizando como base variados medios de expresión, vinculados al material de colecciones y a otros recursos..."²⁶

²³ Graciela Schmilchuk, *op.cit.*, p. 252.

²⁴ Para mayor información acerca de las diversas propuestas, véase: Graciela Schmilchuk, *op. cit.*

²⁵ Marta Arjona Pérez, "La museología, tendencias actuales" en *Gaceta de Museos*. México, CONACULTA- INAH-ICOM, No. 17, Marzo 2000, pp. 44-45.

²⁶ *Ibidem.*, p. 45.

Complementando a lo anterior, los avances en la ciencia y en la tecnología han ido tomando su lugar en los museos como instrumentos útiles a la función educativa, a la difusión y a la divulgación, y como recursos que facilitan, además, las funciones de clasificación e investigación de acervos y colecciones.

Francisca Hernández resume muy bien los diversos medios, al decir que "La informática, la electrografía, el video –disco interactivo, la pantalla táctil el compact disc, el cine interactivo, la realidad virtual, y el telemuseo o museo a distancia pueden ser descritos como los nuevos medios tecnológicos que serán usados dentro de los museos para contactar con el público."²⁷

La aplicación de tales medios en el despliegue de las diferentes funciones del museo, ha empezado a revolucionarlas.

Las anteriores propuestas, cualquiera que sea su tendencia, parten de la función educativa de la institución del museo, la que, como se dijo líneas arriba, ha ido adquiriendo un papel relevante en los últimos tiempos.

3.2 Edificios para museos

Acerca del espacio donde se alberga un museo, la historia nos ha hecho ver que en el diseño o la selección del edificio, no siempre se cuenta con la posibilidad de que sus características sean las idóneas para desarrollar las funciones específicas correspondientes. Gran número de inmuebles han sido adaptados para ello, lo cual acarrea problemas por el espacio disponible. Varios de los museos del siglo XIX fueron construidos *ex professo*, pero en la primera mitad del siglo XX hay pocas construcciones que se distinguen por ello. Cuando han sido adecuadas para tal función, se requirieron arreglos para contar con circulación e iluminación *ad hoc*, objetivos que al lograrse han tenido un gran éxito.

En los últimos años se ha puesto atención al análisis del programa arquitectónico de los museos, a fin de diseñar instalaciones que respondan a nuevos criterios en los que se considera al público visitante como un elemento primordial.²⁸

Teniendo en cuenta lo anterior, encontramos que en toda definición sobre museos subyacen ciertos valores e ideologías que determinan nuevas perspectivas y concepciones que son plasmadas en los propios edificios en los que se albergan; ejemplos de ello los tenemos en el

²⁷ Francisca Hernández H., *op. cit.* p. 292.

²⁸ Para mayor información acerca del tema, Véase: Francisca Hernández H., *op. cit.* Cap. 7.

Centro *Pompidou* de París y en el reformado Museo de Arte Moderno de Nueva York. La originalidad en su arquitectura ha cambiado la forma en que el público concibe el papel de estas instituciones. A su vez, ellas se han ido convirtiendo en centros culturales de servicio al visitante, con las correspondientes implicaciones en sus edificios, espacios y planificación, en los que se incluyen al personal, las colecciones, las actividades y la museología. En este contexto, el público asistente a los establecimientos museísticos ha ido adquiriendo un papel cada vez más relevante, convirtiéndose en factor importantísimo, alrededor del cual se desarrollan las otras funciones.

II PANORAMA HISTÓRICO Y CONCEPTUAL DE LOS MUSEOS EN MÉXICO

1. Su génesis. Época prehispánica

En México se tienen importantes antecedentes con relación a la existencia de colecciones y museos o repositorios de flora y fauna, como es el caso de jardines botánicos y zoológicos.

En el siglo XVI los españoles que llegaron a América se quedaron maravillados de los avances científicos y de muchas de las características culturales de los pueblos que habitaban estas tierras. De entre ellos, los mexicas poseían en forma relevante amplios conocimientos acerca de la flora y la fauna aborígenes, los cuales fueron aplicados especialmente al avance de la medicina. Inclusive, tenían importantes zoológicos y espectaculares jardines botánicos de los cuales dejaron testimonio los cronistas de la época. Todos estos conocimientos también se reflejaron en la maestría con que reprodujeron artísticamente diversas especies a través de la orfebrería y el arte plumario.

Francisco Cervantes de Salazar alude a las maravillosas figuras de animales realizadas en oro y plata con tal maestría que muchas de ellas dejaron impresionados a los "muy doctos plateros de España, tanto que nunca pudieron entender cómo se habían labrado..."¹

En lo que concierne a los Jardines Botánicos, Francisco Cervantes de Salazar habla de ellos en su *Crónica de la Nueva España*.² al igual que Francisco Clavijero³, y el propio Cortés, quien hace referencia al conocimiento que sobre herbolaria tenían los naturales.⁴

De todos esos palacios, jardines y bosques, dice Clavijero en el siglo XVIII, no ha quedado nada más que el bosque de Chapultepec "... que conservaron para su diversión los virreyes. De lo demás casi nada dejaron en pie los conquistadores; arruinaron los más suntuosos edificios de la antigüedad mexicana... abandonaron el cultivo de los jardines y sitios deliciosos de los reyes de México y de Acolhuacán..."⁵

¹ Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*. México, Edit. Porrúa, S. A., 1985, Cap. IV., Libro 4, pp. 310-311. Véase también Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México*, México, Edit. Porrúa, S. A., 1982, T. II, pp. 323-324.

² Francisco Cervantes de Salazar, *op. cit.*, Cap. XII, p. 300.

³ Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, Libro V, parte 3, p. 130

⁴ Hernán Cortés, *op. cit.*, p. 72.

⁵ Francisco Javier Clavijero, *Ibidem*.

Los mexicanos también poseían los conocimientos para desecar plantas y animales y lograr su conservación.

Según la información con que se cuenta, los zoológicos y jardines botánicos de los aztecas eran lugares eminentemente científicos, a los que solamente tenían acceso determinadas personas, cuyos estudios favorecían a un mayor número de gente.⁶ Como puede apreciarse, los Zoológicos y jardines botánicos diferían de los actuales establecimientos, en los que a los objetivos científicos se agregan los relacionados con la educación y la recreación de los visitantes.

2. Etapa Virreinal

Consumada la conquista, en una primera etapa, la tarea de evangelización que tenían a su cargo los frailes europeos implicó la destrucción de templos, ídolos, códices y archivos, lo que significó pérdidas invaluable en el conocimiento de la historia, tradiciones, filosofía y ciencia de los pueblos conquistados. Tiempo después los propios evangelizadores empezaron a recuperar información acerca de los naturales, que eran los sujetos a quienes iba encaminada su tarea, dejando plasmados en diversas obras, los importantes datos que lograron obtener entre ellos, sobre los aspectos arriba mencionados. Además, cuando la Corona española se dio cuenta de los recursos que tenía a su disposición, consideró necesario conocer con exactitud la realidad económica, social y política de la Nueva España, por lo que creó las instancias gubernamentales para lograrlo, tales como el cargo de Cronista Mayor de Indias, cuya responsabilidad era recabar la información y los datos que más pudiese, a partir de testimonios y documentos auténticos, además de que ya un año antes había enviado a las nuevas tierras a su importante médico de cámara, el doctor Francisco Hernández, a quien nombró "Protomédico de Indias".⁷ Este científico quedó maravillado de la riqueza y variedad de la flora, la fauna y los minerales que durante cinco años estudió en la Nueva España, siendo auxiliado por médicos mexicanos que le facilitaron información sobre la herbolaria y le ayudaron a la recolección y el dibujo de las plantas.⁸

El doctor Hernández llevaba consigo a su regreso a España los resultados de sus trabajos. Entre otras cosas, esos manuscritos dieron lugar, en el siglo XVIII, a otra expedición científica a la Nueva España.

⁶ Gordon Schendel, *La Medicina en México, De la herbolaria azteca a la medicina nuclear*. México, IMSS, 19p. 59 (Colección Salud y Seguridad Social. Serie Historia).

⁷ Las facultades de un Protomédico Real eran: examinar candidatos, vigilar la práctica médica, sancionar fallas, visitar boticas, vigilar alimentos y bebidas, inspeccionar hospitales y lazaretos, combatir epidemias, buscar y hospitalizar leprosos; mandar que se recete en lengua romance; vigilar que la enseñanza médica sólo se imparta en la universidad y examinar a los médicos. véase Fernando Quijano-Pitman, "La Medicina en México" en *La Gaceta Médica de México*. México. Vol. 121, Nos. 7-8-9-10, Julio-octubre 1985, p. 230.

⁸ Véase Francisco Hernández, *Historia Natural de la Nueva España*. T. III, Vol. II, Tratado 2º, Historia de las Aves de Nueva España, México, UNAM, 1959, pp. 363-364.

Igualmente, en el siglo XVI, cuando Hernán Cortés empezó a mandar al rey español las piezas maravillosas realizadas por los indígenas, parte de los regalos que Moctezuma le había dado, hubo nobles y personajes europeos que se entusiasmaron por esos ejemplos de otras culturas y los consideraron como objetos que deberían de estar en sus colecciones. Las más de las veces, debido a los criterios eurocentristas, las obras de arte no fueron tenidas como tales, sino como "curiosidades", pasando a formar parte de los gabinetes o *Wunderkammern*. De ellas, lamentablemente parece que no se conservó ninguna, ya que todas fueron convertidas en lingotes de oro, política propia de la época. Los tesoros que actualmente se conservan en algunos museos, tanto en Europa, como en América y específicamente en México, se salvaron de la destrucción debido a que estuvieron ocultos en algunos entierros precortesianos; tal es el caso de la joyas de la Tumba 7 de Monte Albán, Oaxaca.

Muy escasa es la información acerca de las colecciones procedentes del México antiguo que se conservaban en la Nueva España en los siglos XVI y XVII. Entre ella está la noticia acerca del interés en el coleccionismo por parte del científico y literato Carlos de Sigüenza y Góngora, en la segunda mitad del siglo XVII. Del acervo que tal personaje reunió, Francisco Javier Clavijero escribió en el siglo XVIII:

Este doctísimo mexicano, como aficionado al estudio de la antigüedad, reunió un gran número de pinturas antiguas [Códices], parte comprada a grande precio y parte que le dejó en su testamento el nobilísimo indio don Juan de Alva Ixtlilxóchitl, el cual las había heredado de los reyes de Texcoco sus ascendiente... después de haberse valido de las referidas pinturas para sus eruditísimas obras, las dejó a su muerte al Colegio de San Pedro y San Pablo, de los jesuitas de México, ... juntamente con su selectísima librería y sus excelentes instrumentos.⁹

Clavijero también hace alusión a un escritor italiano Juan Francisco Gemelli Careri, autor de la obra *Vuelta al Mundo*, en cuyo volumen VI referente a la Nueva España, presenta algunas láminas que le fueron facilitadas por Sigüenza. El propio Gemelli informa en su obra que los retratos de los reyes mexicanos, los grabados de plantas y el de un pozo de mina que se encuentran en su libro, se los proporcionó dicho erudito. De igual manera la lámina de la "Tira de la Peregrinación" que aparece en él, indica que es "copia de una antigua pintura conservada por don Carlos Sigüenza"...

¹⁰

Gemelli en su obra que fue publicada en 1700, se refiere a una visita que hizo al Colegio de San Ildefonso "para ver algunas antiguallas [e indica que encontró] en el lado oriental del mismo

⁹ Francisco Javier Clavijero, *Op. Cit.* p. XXXVI.

¹⁰ Francisca Perujo, "Estudio preliminar" en *Viaje a la Nueva España de Giovanni Francesco Gemelli Careri*. México, UNAM, 1976, p. LXVIII.

algunas piedras antiguas, en una de las cuales había figuras y jeroglíficos esculpidos"... Según Ignacio Bernal, en su obra *Historia de la Arqueología en México*, las palabras anteriores sugieren la existencia de un museo o un gabinete en un colegio de la orden de los jesuitas que, años después, albergó una parte de la Universidad Nacional.¹¹

En el siglo XVIII el acervo más importante reunido hasta ese momento fue el del caballero Lorenzo Boturini Benaduci, un estudioso italiano que residió en la capital de la Nueva España de 1736 a 1743. En ese tiempo se dedicó a recorrer diferentes sitios del reino y a realizar averiguaciones acerca de quienes poseían antigüedades mexicanas, logrando reunir la más importante colección sobre el pasado indígena a la cual denominó *Museo Histórico Indiano*. En ella incluyó mapas, jeroglíficos en pieles y telas de pita, así como manuscritos posteriores a la conquista. Esta maravillosa colección iba a ser la fuente para escribir su obra *Historia de América Septentrional*. Sin embargo, en 1734, por motivos políticos, el virrey Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, ordenó le fuese incautada y depositada en la secretaría del Virreinato donde estuvo muchos años en el mayor descuido, por lo que parte de ella se dispersó. Francisco Javier Clavijero se refiere a la misma como una fuente principal para su obra sobre la historia de México, y en sus palabras testimonia la riqueza de ese importante conjunto:

Esta preciosa colección de antigüedades mexicanas, secuestrada por el suspicaz gobierno de México a su erudito y laborioso dueño, se conservaba en gran parte en el archivo del virrey. Yo vi algunas de estas pinturas que contenían algunos hechos de la conquista y algunos bellos retratos de los reyes de México. En 1770 se publicaron en México, juntamente con las cartas de Cortés, la figura del año mexicano y 32 copias de otras tantas pinturas de tributos que pagaban algunas ciudades a aquella corona, una y otras tomadas del museo Boturini.¹²

Clavijero manifiesta una amplia preocupación por el cuidado y la preservación de las antigüedades mexicanas y así sugiere a las más altas autoridades académicas del reino de la Nueva España, en junio de 1780, la creación de un museo, sugerencia que incorpora en la dedicatoria de su obra *Historia Antigua de México*:

Yo espero de vosotros, que sois en ese reino los custodios de las ciencias, trataréis de conservar los restos de las antigüedades de nuestra patria, formando en el magnífico edificio de la Universidad, un museo no menos útil que curioso, en donde se recojan las estatuas antiguas que se conservan o que se vayan descubriendo en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otros objetos semejantes; las pinturas mexicanas esparcidas por varias partes, y, sobre todo, los

¹¹ Ignacio Bernal, *Historia de la Arqueología en México*. México, Porrúa, S.A., 1979, pp. 52-53.

¹² Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, p. XXXVII.

manuscritos, así los de los misioneros y otros antiguos españoles, como los de los mismos indios, que se hallan en las librerías de algunos monasterios, de donde se podrán sacar copias antes de que los consuma la polilla o se pierdan por alguna otra desgracia.¹³

Pero Clavijero no solamente se interesaba en la preservación de las antigüedades. A su erudición, unía una gran sensibilidad, ya que también demostró una enorme inquietud por la conservación y el estudio de la naturaleza.¹⁴

2.1 Nuevas instituciones artísticas y científicas que cuentan con colecciones

En la segunda mitad del siglo XVIII, el monarca Carlos III, quien reinó de 1759 a 1788, promovió el desarrollo en los siguientes campos: de las artes plásticas, la botánica y las técnicas empleadas en la minería, primero en España y luego en la Nueva España. Esto obedecía a que en México no existían instituciones académicas dedicadas a esas áreas e impulsarlas beneficiaría a la colonia sin hacer mella a los intereses de la metrópoli. El apoyo fue tal que hubo un auge científico sin precedente —dicen Cándida Fernández y Concepción Arias— enmarcado por un crecimiento económico paralelo, resultado de las nuevas medidas de la política de la casa Real de España.¹⁵

En esa época surgieron nuevas e importantes instituciones relacionadas con la educación artística y científica, lo que implicó tareas de recolección, preservación e investigación, tanto de acervos artísticos como de colecciones pertenecientes a los reinos vegetal y mineral. Al hacer eso, al mismo tiempo se fueron creando las bases de instituciones de tipo museístico, ya que se iban reuniendo conglomerados de objetos valiosos para su aprovechamiento interno, que más adelante fueron abiertos al público en general, para su conocimiento. Los organismos en referencia son: la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Nueva España y el Jardín Botánico, contemporáneos a la creación del Colegio de Minería, institución clave en el desarrollo de la actividad minera.

¹³ *Ibidem*, p. XVIII.

¹⁴ *Ibidem*, Libro I, parte 11, p. 21.

¹⁵ Concepción Arias y Cándida Fernández, "La ciencia mexicana en el siglo de las luces", en *Historia de la Ciencia en México. Estudios y textos, siglo XVIII*. México, CONACYT-Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 22.

2.1.1 Creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Nueva España

Antecedente de la Real Academia de San Carlos en la Nueva España, es la escuela de Grabado de la casa de Moneda de México, fundada en 1778, cuyo director era don Jerónimo Antonio Gil, ex - catedrático de la Academia de San Fernando de Madrid.

Por Cédula regia del 25 de diciembre de 1783 se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que se instaló en el edificio que había sido el Hospital del Amor de Dios e inaugurada en noviembre de 1785.

En la Academia de San Carlos encontramos la primera colección de arte europeo en México. Las obras que dieron origen al acervo fueron traídas en 1788 por don Jerónimo Antonio Gil, cuando éste se trasladó a la Nueva España para asumir sus nuevas responsabilidades. Dice Thomas A. Brown, que se trataba de dibujos de partes del cuerpo humano y de entretalladuras, así como modelos en yeso de bajorrelieves antiguos, cabezas y bustos; estatuas pequeñas y una colección completa de monedas de azufre de Grecia y Roma.¹⁶ Esta colección, más unos libros, le fueron proporcionados mediante una Real orden del 21 de septiembre de 1778, por la Real Academia de San Fernando, a fin de facilitarle la tarea que desarrollaría.

En 1785 había interés por contar con reproducciones de las esculturas que se encontraban en la Academia matritense, interés surgido del señor Gil y apoyado por el virrey Conde de Gálvez; sin embargo no llegó a realizarse tal propósito por ese entonces.

Existía, además, una enorme motivación para crear la pinacoteca, la cual se inicia con la donación de varios cuadros, aportaciones cuyas fechas exactas de realización se desconocen. Sin embargo, nos dice Abelardo Carrillo y Gariel, hacia 1785 la Academia ya contaba con un total de noventa y nueve pinturas.¹⁷ El interés de crear la pinacoteca fue apoyado en 1782 por la Orden Real del 3 de noviembre que indica, que los "cuadros de los conventos suprimidos se custodien en la Academia, y colocados ordenadamente sirvan a la utilidad y recreo del público".¹⁸ Dicha orden se refería a las pinturas que se hallaban en los conventos de los jesuitas que habían sido cerrados a raíz de su expulsión del Reino, en 1767. El acervo que surgió de esa instrucción ascendió a ciento veinticuatro óleos con escenas sacras y retratos de miembros de la Compañía, así como de otros temas.

¹⁶ Miguel Angel Fernández, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷ Abelardo Carrillo y Gariel, *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, MCMXLIV, p. 10.

¹⁸ *Ibidem*, p. 13.

Aquí un paréntesis: es de llamar la atención el interés que desde el siglo XVIII manifestaron las autoridades en el sentido de que las obras de arte "fuesen de utilidad y recreo del público", pues hay una relación, y cierta continuidad, con la propuesta de los museos en la segunda mitad del siglo XX, la cual es de avanzada al indicar que sus funciones son "recrear y educar".

El acervo también se incrementó a través de compras a pequeños coleccionistas y a ciertos pintores del país. Además, en las galerías se incluían algunas obras, aunque de calidad menor, realizadas por los aspirantes al título de " Académicos de mérito".

En cuanto a la colección de esculturas, la Corona española envió a la Nueva España en 1791, un grupo de reproducciones de obras clásicas grecolatinas de gran calidad, hechas en yeso, como una respuesta a la solicitud de las autoridades de la Academia, que requerían de esos ejemplares para modelos de los alumnos. Esta colección constituyó una parte muy importante del acervo de San Carlos y fue trasladada bajo el cuidado del gran artista valenciano Manuel Tolsá, quien había sido nombrado director de Escultura de la Academia. Más tarde, él mismo donó a esa institución una colección de moldes y figuras, así como 300 monedas y medallas.¹⁹

Sobre la Academia y su colección, Alejandro de Humboldt²⁰ dejó testimonio de la situación en que éstas se encontraban en 1804, unos años antes de que se iniciase la lucha por la independencia.

Lograda ésta, en el siglo XIX, ese conjunto de obras, abierto al público, siguió siendo motivo de comentarios entre importantes visitantes extranjeros, quienes dejaron sus testimonios acerca de la triste situación en que ya para entonces se hallaba.²¹

2.1. 2 El Jardín Botánico

Con toda una tradición indígena en el uso de yerbas y plantas de tipo medicinal, a mediados del siglo XVIII los médicos criollos se encontraban muy interesados en redescubrir y estudiar la

¹⁹Abelardo Carrilo y Gariel ofrece una amplia información acerca de la creación de dicho acervo y de su traslado a América. *Ibidem*, p. 18. Para el estudio de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España son muy importantes los trabajos de Justino Fernández, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1781-1800*. México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968 (Suplemento 3, del No. 57 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas). Véase también los realizados por Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*. 2 Vols. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993. *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*. México, Sría. de Obras y Servicios, 1974, (Col. Popular Cd. de México 7).

²⁰ Véase Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. 5 Vols., México, Edit. Robredo, 1941, T. II, Libro 2º Cap. VII, p. 122.

²¹ Véase Arturo Arnaiz y Freg, "Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No.2, México, UNAM, 1938, Año 1, T.I, No. 2, pp. 21-43.

flora mexicana. Notables hombres de ciencia como José Ignacio Bartolache, José Antonio Alzate y Joaquín Velázquez de León habían realizado investigaciones sobre el tema, cuyos resultados fueron publicados en la Nueva España y en Europa; inclusive, Alzate reunió durante años especímenes para su propio museo de historia natural, siendo, además corresponsal del Jardín Botánico de Madrid, fundado a mediados de ese siglo.

Un factor muy importante en el impulso a esta rama de la ciencia fue la afición que desde muy joven Carlos III tenía por la botánica. Además del descubrimiento de los manuscritos del doctor Francisco Hernández sobre la flora de la Nueva España, documento extraviado desde 1671 a raíz del incendio de El Escorial. Los nuevos documentos encontrados en la Biblioteca Imperial de los jesuitas de Madrid, resultaron ser los borradores de la obra de Hernández, elaborados y corregidos por su propia mano y contenidos en cinco volúmenes. Los mismos, entusiasmaron al monarca español, quien ordenó la edición de la obra a Casimiro Gómez Ortega, director del Jardín Botánico madrileño, quien a su vez promovió el envío de una expedición a México, con el objetivo de preparar los dibujos necesarios para la publicación.

En 1785, el español Martín Sessé, médico militar en Cuba y quien pasó luego a México, propuso al virrey Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez, la realización de una expedición dedicada a la investigación de la flora —la cual ya había sugerido asimismo a Gómez Ortega— así como la creación de un jardín botánico en la ciudad de México, cuyas funciones serían similares a las del existente en Madrid: "...cultivar plantas; coleccionar y exhibir especies disecadas en un gabinete o museo de historia natural; enseñar la botánica y llevar a cabo expediciones científicas."²²

Carlos III aprobó la creación de esta institución en 1786, así como la realización de una Real Expedición Botánica, cuya tarea no solo sería formar colecciones de plantas, sino también de ejemplares de los reinos animal y mineral, preparando y disecando especímenes y recuperando fósiles. Cabe destacar que estas funciones coincidían con las que llevó a cabo el propio Hernández en su expedición llevada a cabo en el siglo XVI.

Martín Sessé, promotor de la iniciativa, fue nombrado director del Jardín y de la expedición. Los demás integrantes de ésta fueron: Jaime Sensevé, residente en México, nombrado botánico; Vicente Cervantes, llegado de España, designado catedrático de botánica. Como naturalistas se otorgó la función a José Longinos, también proveniente de la península Ibérica y a don Juan del Castillo, de Puerto Rico.

²² Dorothy Tanck de Estrada, "*Tensión en la Torre de Marfil*" en *Ensayos sobre Historia de la Educación en México*, México, El Colegio de México, 1985 (Centro de Estudios Históricos) p. 79.

La primera tarea de la Real Expedición fue la creación del jardín botánico. Éste fue instalado en la ciudad de México, e inaugurado el 1º de mayo de 1788, en un amplio patio del palacio virreinal, donde permaneció hasta mediados del siglo XIX. Era entonces el virrey don Manuel Antonio Flores.

Después de organizar el jardín botánico, el grupo de estudiosos se dedicó a las expediciones científicas, a excepción de Vicente Cervantes, quien quedó como encargado del funcionamiento de la institución y de impartir la cátedra de botánica, responsabilidades que tuvo a su cargo durante varios años.

Siguiendo los deseos de la Corona, en el jardín se dio especial interés a la aplicación práctica de la fitología en Medicina y Farmacéutica, carreras que impartía la universidad. Sin embargo, la relación entre el Jardín y la casa de estudios se caracterizó por una serie de tensiones, dado que aquél era independiente de ésta. Lo que hay que destacar muy especialmente, es que la Corona estaba promoviendo nuevas instituciones científicas cuyos planes y metodología estuviesen más actualizados que los de las universidades. Pero también es de subrayar que ya desde entonces una institución museística tenía un objetivo educativo, y complementaba las tareas de la Universidad, ofreciendo determinadas áreas de estudio de la ciencia.

Manuel Rivera Cambas²³ comenta que a la muerte de Carlos III se paralizaron todos los estudios y proyectos que se tenían. Sin embargo, la Real Expedición que llevó a cabo sus trabajos de 1787 a 1803, terminó con éxito su cometido, enviando a la metrópoli una rica colección que incluía plantas raras, dibujos de las más extrañas de ellas, animales disecados y, principalmente, piezas petrificadas. Otro importante resultado de sus trabajos y principal motivo de su organización fue la publicación en España de la obra de Francisco Hernández por don Casimiro Gómez Ortega.

Vito Alessio Robles²⁴ informa que, precisamente cuando el Barón de Humboldt estaba en España preparando su viaje hacia América en 1803, pudo examinar las colecciones cuyos dibujos fueron enviados al Museo de Historia Natural de Madrid. El propio sabio germano aludió a la importancia que la Corona española daba al estudio de las ciencias naturales en sus diversos reinos y al referirse a la Nueva España comentó acerca del jardín botánico "muy apreciable" que estaba en el palacio virreinal, y en el que el profesor Cervantes dictaba todos los años sus muy concurridos cursos.²⁵

²³ Manuel Rivera Cambas, *México Pintoresco, Artístico y Monumental*. 3 Vols. México, Edit. del Valle de México, S.A. de C.V., 1880-1883, T. I, p. 177. Véase también Jesús Galindo y Villa, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Breve reseña*, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1923, p. 305.

²⁴ Vito Alessio Robles, "Introducción" en Alejandro Humboldt, *op.cit.*, T. I, p. 30.

²⁵ Alejandro de Humboldt, *op. cit.*, Libro 2º, Cap. VII, T. II, p. 124.

El buen funcionamiento del Jardín permitió que se reunieran unos 6000 ejemplares de flora mexicana. Muchas plantas eran de una enorme belleza y desconocidas para los europeos, según cuentan las crónicas de la época. Y se tiene noticias de que en 1822, el profesor Cervantes, miembro de la tan mencionada Real expedición, tenía a su cargo el cuidado del jardín, el cual logró sobrevivir no solamente a las luchas de la Independencia, sino a las intenciones de la esposa de un virrey anterior que quería sembrar en él hortalizas, y a proyectos encaminados a cambiarlo de lugar. Al respecto Miguel Ángel Fernández, con acierto, nos da su punto de vista:

En muchos sentidos la supervivencia de este importante Jardín Botánico constituiría también una frágil pero conveniente línea de continuidad para que el Museo Nacional cobrara verdadera vigencia en la tercera década del ochocientos, cuando reúne las colecciones de historia, plantas vivas, documentos y piezas prehispánicas. ²⁶

2.1.2.1 Creación del Gabinete o Museo de Historia Natural

La institución que surgió a raíz de la Real Expedición y de la creación del Jardín Botánico, fue el Gabinete o Museo de Historia Natural.

En 1790 Carlos IV tenía ya más de un año de haber ascendido al trono, siendo virrey en la Nueva España don Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, conde de Revillagigedo. Fue entonces —dice Jesús Galindo y Villa— cuando el naturalista don José Longinos Martínez, miembro de la multitudada Real Expedición, dentro del programa de festividades para celebrar la ascensión al trono del nuevo monarca, estableció con sus propios recursos un museo o “gabinete” de historia natural en la casa 89 de la calle de Plateros; ²⁷ esto lo hizo, según Manuel Rivera Cambas “... no solamente para el mejor desempeño de su comisión, sino para que el público gozara del beneficio que se le proporcionaba [en el establecimiento] con la fácil instrucción”. ²⁸

El gabinete fue concebido como un sitio dedicado a reunir y exhibir muestras minerales, así como la flora y la fauna del reino. Lo trascendente de este hecho es que se trata del primer museo de historia natural en México al alcance del público.

El repositorio tenía como función primordial guardar y coleccionar piezas representativas de determinado tema y área de estudio; clasificarlas en un gabinete dedicado a tal propósito, investigar y preservar esas muestras para exponerlas, ilustrando al visitante acerca de ellas; todo

²⁶ Miguel Ángel Fernández, *op. cit.*, p. 88.

²⁷ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 305

²⁸ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, T. I, p. 177.

encaminado a difundir el conocimiento. Manuel Rivera Cambas publicó una amplia descripción del museo y su funcionamiento.²⁹

Este autor continúa informando que el acervo fue presentado con rótulos generales y particulares, y símbolos para relacionar las piezas con el catálogo. En él se especificaron las características de orden, género, especie y variedad de cada individuo y el uso que se hacía de ellas en la medicina y en la industria. Además, comenta, las labores institucionales de investigación fueron intensas, y en la clasificación de los fósiles participó el eminente científico Andrés Manuel del Río.³⁰ Esos trabajos motivaron a los particulares a formar colecciones que enriquecieran las ya existentes.³¹

En 1802, doce años después, el gabinete creado por Longinos fue trasladado de su local en la calle de Plateros al Colegio de San Ildefonso, el cual ya formaba parte de la Universidad. Su creador tenía grandes planes para el museo, por lo que llegó a solicitar en concesión algunos salones del Palacio de Chapultepec o de la Real Academia de San Carlos, para la colocación de sus muestras. Desafortunadamente dicho museo casi desapareció a causa de ciertos conflictos de Longinos con sus colegas, y asimismo debido a la guerra de Independencia. Ante esto, algunos de los objetos albergados en él fueron guardados en la biblioteca de la Universidad.

Es importante hacer notar que varios autores coinciden en que éste fue el primer eslabón del Museo Nacional Mexicano, fundado posteriormente, y un ejemplo de la actividad de hombres ilustrados de la Nueva España que participaban de ese movimiento filosófico y cultural en el cual ocupaba un lugar prioritario el conocimiento de la naturaleza.

2.1.3 El Real Colegio de Minería

El Real Colegio de Minería fue una de las más importantes instituciones científicas fundadas en el siglo XVIII en la Nueva España. La idea de establecerlo surgió entre un grupo de notables mineros, a fin de dar respuesta a la crisis en la que había caído tal actividad, crisis que se había agudizado a mediados de ese siglo, debido a la falta de actualización de las técnicas empleadas. A lo anterior contribuían las obsoletas disposiciones legales que databan del siglo XVI.

²⁹ *Ídem.*

³⁰ Don Andrés Manuel del Río, español de excepcional inteligencia y amplísima preparación en las áreas de Geología, Mineralogía, Matemáticas, Química y Medicina, adquirida en varios países de Europa. Llegó a la Nueva España en 1794. En 1795 abrió la primera cátedra de mineralogía en el recién creado Colegio de Minería, llegando a ser un gran catedrático, laboratorista e investigador. En 1800 logró aislar un elemento al que llamó *eritrono* y que resultó ser el Vanadio descubierto por el sueco Septroem, treinta años después. También fue nombrado diputado a las Cortes de Cádiz, por lo que viajó a España en 1820, de donde regresó un año después. En 1829 fue expulsado junto con los demás españoles residentes en el país, viajando a los Estados Unidos, donde recibió diversos honores. Regresó a México en 1835, continuando con sus cátedras de mineralogía y geología, hasta su muerte en 1849. Alumnos suyos fueron eminentes profesionales.

³¹ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, T. I, p. 178.

Entre 1765 y 1772, el visitador don José de Gálvez realizó un recorrido por la Nueva España a fin de reunir importante información que sería transmitida al rey Carlos III. Resultado de ello fue un informe acerca del "Estado actual de la minería en Nueva España y causas por qué no se halla en el que debiera", acompañado de una propuesta que incluía la solicitud de creación de varias instancias, entre ellas un Real Seminario que tuviese la función de educar a los jóvenes en el ámbito de la minería. Las respuestas por parte de la Corona se dieron progresivamente, entre 1776 y 1784.³²

En 1788 llegó a Nueva España un amigo del visitador Gálvez, el vasco Fausto de Elhúyar, quien había sido nombrado nuevo director del Tribunal de Minería. A él correspondió diseñar un plan para el establecimiento del Colegio de Minería, el cual presentó al Tribunal al inicio de 1790.

Con el propósito de dar respuesta a las urgentes necesidades de ese sector, el 1o. de enero de 1792 se abrió el Real Colegio en una casa vecina al hospicio de San Nicolás y en 1797 empezó la construcción del edificio que sería el Palacio de Minería, y que fue terminado en 1813. Ahí habrían de alojarse al Real Tribunal y al Colegio. Proyecto y construcción estuvieron a cargo del célebre arquitecto y escultor Manuel Tolsá.

El Colegio de Minería fue el primer establecimiento técnico y laico de su tipo en América, del cual egresaron profesionales con una excelente preparación. En 1867 fue convertido en Escuela de Ingenieros, por la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal del 2 de diciembre, y luego en 1910 con la fundación de la Universidad Nacional, la escuela pasó a depender de esta última, siendo la base para la facultad de Ingeniería de UNAM.

Esta eminente institución educativa inició la creación de diversas colecciones de minerales que sirvieron de apoyo a la labor docente, y que con los años se fueron incrementando no solamente en su cantidad, sino en su variedad.³³ Este aspecto se encontraba contemplado ya en el Plan del Colegio, que en su "Artículo 1o. De la Enseñanza" tiene un apartado sobre la creación de gabinetes.³⁴

Al respecto, Miguel Angel Fernández hace saber que alrededor de 1795 Andrés Manuel del Río solicitó a sus alumnos ordenar las muestras de minerales y piedras que ya existían en el Colegio, y con relación al primer "Gabinete Mexicano de Física", informa que Fausto de Elhúyar

³² Véase Soc. de Ex-alumnos de la Fac. de Ingeniería de la UNAM (Edit.): *El Palacio de Minería*. México, UNAM-Nueva Dimensión Arte Editorial, S.A., 1980.

³³ Véase Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, T. 1, p. 442.

³⁴ Véase Soc. de Ex- alumnos de la Facultad de Ingeniería de la UNAM. (Edit.), *op. cit.* p. 77.

hizo una lista de aparatos que serían necesarios en una futura clase de esa materia, empezando a obtenerse en 1798.³⁵

Acerca del tema, Alejandro de Humboldt dejó testimonio de que en la Escuela de Minas había " un laboratorio químico, una colección geológica clasificada según el sistema de Werner y un gabinete de física, en el cual no sólo se hallan preciosos instrumentos de Ramsden, de Adams, de Lenoir y de Louis Bethoud, sino también modelos ejecutados en la misma capital con la mayor exactitud y de las mejores maderas del país." ³⁶

Con lo anterior se constata que también las raíces de los museos de ciencia en México, datan del siglo XVIII.

2. 2 Inicia la revalorización de las Antigüedades a finales de la etapa colonial (1790-1810)

El término "antigüedades" fue empleado durante los siglos XVI al XIX para referirse a todos los objetos y obras materiales que fuesen testimonios de las culturas prehispánicas.

Durante el tiempo en que la Nueva España fue una colonia ibérica, las llamadas "antigüedades mexicanas" no constituyeron motivo ni de investigación, ni de gusto entre la sociedad novohispana en general. Existía un cierto interés por ellas entre los intelectuales, el cual se manifestaba en dos sentidos: la recolección y el análisis de documentos pictográficos escritos en lenguas indígenas o traducidos al castellano, y la conservación y estudio de las esculturas y los monumentos arqueológicos. Sin embargo, un suceso a finales del siglo XVIII cambió esa actitud, motivando una nueva forma de valorar estas piezas. El hecho se produjo en 1790, cuando al realizarse obras de nivelación en la plaza mayor de la ciudad de México, fueron descubiertos algunos monolitos aztecas, destacando entre ellos la *Coatlícue* y la *Piedra del Sol*. Entonces el virrey segundo conde de Revillagigedo, dispuso que esas antiguas piedras se trasladaran a la Universidad y que de ellas se hiciera un estudio especial. Se exceptuó del traslado la piedra conocida como "Calendario Azteca" debido a que fue solicitada al gobernante por los señores José Uribe y Juan de Gamboa, comisarios de las obras de la catedral, a quienes les fue entregada por orden verbal "con la condición de exponerla y conservarla como un apreciable monumento de la antigüedad." ³⁷ De esa manera la piedra del Sol o Calendario azteca, fue adosado a la base de una de las torres de la catedral para su exhibición, y la *Coatlícue* —a la cual se refieren los escritos de

³⁵ Miguel Ángel Fernández, *op. cit.*, Cuadro sobre Gabinetes Mexicanos. Entre pp. 122 y 123.

³⁶ Alejandro de Humboldt, *op. cit.*, T. II, Libro Segundo, Cap. VII, p. 125.

³⁷ Jesús Sánchez, "Reseña Histórica del Museo Nacional de México" en *Anales del Museo Nacional de México*, T. I, México, Imprenta Poliglota de Carlos Ramiro, 1877, p. 2.

la época como la diosa *Teoyamiqui*— que había sido trasladada a la Universidad, después de un tiempo tuvo que ser enterrada nuevamente, debido a que los indígenas volvieron a hacerla objeto de culto pues iban a verla continuamente con ofrendas y velas encendidas postrándose ante ella.³⁸

Humboldt, en su multicitado “Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España”, hace referencia a las “antigüedades mexicanas”:

Entre los escasos restos de antigüedades megicanas interesantes para un viajero instruido que quedan, ya en el recinto de la ciudad de México, ya en sus inmediaciones, pueden contarse las ruinas de las calzadas (albardones) y de los acueductos aztecas; la piedra llamada de los sacrificios adornada de un bajo relieve que representa el triunfo de un rey megicano; el gran monumento calendario que con el precedente está abandonado en la plaza mayor; la estatua colosal de la diosa Teoyamiqui tendida por el suelo en uno de los corredores de la Universidad, y por lo común envuelta en tres o cuatro dedos de polvo; los manuscritos o sean cuadros geroglíficos aztecas pintados sobre papel de maguey, sobre pieles de ciervo y telas de algodón colección preciosa de que se despojó injustamente al caballero Boturini, muy mal conservada en el archivo del palacio de los virreyes, y cuyas figuras atestiguan la imaginación extraviada de un pueblo que se complacía en ver ofrecer el corazón palpitante de las víctimas humanas a ídolos gigantescos y mounstruosos.³⁹

Continúa diciendo que los únicos monumentos que pueden llamar la atención en el valle mexicano son los restos de las pirámides de San Juan Teotihuacán; la de la luna y el sol por “su grandeza y moles.”

La selección del ámbito universitario como sitio adecuado para albergar las obras prehispánicas no fue casual. Ya existía el antecedente de una orden virreinal en 1774 para que las colecciones que conformaban el Museo Histórico Indiano del Señor Boturini, confiscado por el gobierno en 1734, fueran trasladadas a la Real Universidad. En opinión de Jesús Sánchez, probablemente este suceso “motivó en parte la orden del virrey don Antonio María Bucareli y Ursúa para que todos los documentos sobre antigüedades mexicanas que se conservaban en el archivo del virreinato, pasasen a la Real Universidad ‘como lugar a propósito para el uso de sus noticias’.”

⁴⁰ Fue entonces cuando por primera vez, en 1790, concurrieron dos factores en las instalaciones de la Universidad de México: 1º el interés por analizar los documentos rescatados y coleccionados por don Lorenzo Boturini, y 2º la conservación de los monolitos aztecas recién descubiertos y

³⁸ Enrique Florescano, “*El Museo Nacional de Antropología*” en *El Patrimonio Cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 150.

³⁹ Alejandro de Humboldt, *op. cit.*, T. II, Libro 2º, Cap. VII, p. 203.

⁴⁰ Jesús Sánchez, *op. cit.*, p. 2.

enviados a ese sitio. Estos hechos se dieron en un contexto propicio, dado el interés cada vez más creciente de los criollos por conocer y conservar su pasado, así como el deseo de identificarse con el lugar en que vivían y con el ayer de sus pobladores iniciales.

Cabe aquí hacer una serie de reflexiones acerca de la incipiente idea de nacionalismo que empezó a gestarse en el siglo XVIII entre los criollos. Este grupo, consciente de sus logros y de su valía y ante la falta de reconocimiento de los mismos por parte de los peninsulares, requería de darle bases a la idea de que el americano de Nueva España poseía su propio carácter, y ese apoyo lo buscó en los antecedentes indígenas.⁴¹

En ese tiempo se suscitó lo que se ha llamado “la cuestión americana”, que en pocas palabras consistió en una situación en la que los intelectuales de la Europa ilustrada y universalista menospreciaban todo lo que no fuera europeo. De ahí que varias obras fueran escritas por autores criollos para responder a esas falsas acusaciones y a esa actitud que minusvaloraba lo novohispano. Ya entonces empezaban a surgir las ideas de una posible independencia, aunque a un largo plazo. Así, a principios del siglo XIX y coincidiendo con las ideas antes mencionadas, se favoreció la tendencia de explorar y estudiar los monumentos arqueológicos indígenas, preservar los restos aborígenes y difundir su conocimiento a través del museo.

Una de las primeras acciones encaminadas a tal propósito estuvo a cargo del capitán español de origen austriaco Guillermo Dupaix, retirado en la Nueva España, quien en 1804 fue comisionado por la Corona para viajar por todo el reino a fin de investigar y descubrir monumentos arqueológicos, tarea que inició en 1805. En esa misión le auxiliaban el dibujante José Castañeda y el escribiente Juan Castillo. Dupaix realizó tres expediciones cuyo resultado fue una obra en dos volúmenes ampliamente ilustrada, que se titula *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España (1805-1808)* y la recolección de piezas arqueológicas. Cabe destacar —nos dice José Alcina Franch— que el cotejo que se realizó “entre las descripciones de Dupaix, los dibujos de Castañeda y las piezas arqueológicas que pasarían luego al Museo de México, nos prueban hasta qué punto las primeras eran fiel reflejo de las últimas”...⁴²

En 1808 el gobierno de la Nueva España constituyó la “Junta de Antigüedades”, organismo que se encargaría de la conservación de las colecciones de textos y de monumentos, así como de su estudio. Ignacio Bernal informa que uno de sus miembros, Ciriaco González Carbajal estudió las colecciones y formó una lista de ellas para enviarla a la metrópoli. Agrega: “No sé cual sería el

⁴¹ Para mayor información véase Jorge Alberto Manrique, “El pesimismo como factor de la Independencia de México” en *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en Homenaje a Edmundo O’ Gorman*. México, UNAM, 1968.

⁴² José Alcina Franch, “Introducción” en Guillermo Dupaix, *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España*. 2 Vols. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, MCMLXIX, p. 9.

destino de ese informe que tanto interesaría conocer, pero demuestra el hecho de que ya para entonces La Universidad tenía cuando menos una incipiente colección, por mucho que aún no se colocara en un museo o siquiera en algún salón especial ". En cuanto a la "Junta de Antigüedades", su actividad fue suspendida debido a la intensa efervescencia independentista.⁴³

A todo el aprecio anterior, se unió el reconocimiento internacional, al publicarse en París en el año de 1810 la obra del barón Alejandro de Humboldt *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, lo que significó un momento importante en la revalorización de las antigüedades americanas, dentro del contexto de la Ilustración.

2.3 México independiente. El siglo XIX

Al independizarse México de España, se buscó afirmar a la nueva nación dentro de una identidad histórica cultural con un enfoque diferente de las ciencias sociales; es decir, identificando el proyecto histórico del presente con el pasado. En esta nueva realidad era indispensable la reconstrucción de ese pasado nacional, la recuperación de su historia, el rescate de sus raíces, la formación del archivo que conservara su memoria escrita y la existencia de un museo que atesorase sus valiosos objetos. Se manifiesta, en general, una tendencia a crear instituciones culturales, de ahí que la integración de lo que sería el "Museo Mexicano" haya sido una tarea a cargo del estado, museo que desde sus orígenes fue considerado como una institución de servicio público.

2.3.1 1822: El "Conservatorio de Antigüedades" y el "Gabinete de Historia Natural" en la Universidad, antecedentes del Museo Nacional

En 1822, habiéndose convertido la Universidad en el punto de reunión de los documentos históricos y de algunos monumentos arqueológicos de México, el emperador Iturbide mandó establecer en ese lugar un "Conservatorio de Antigüedades" y un "Gabinete de Historia Natural", aprovechando los acervos de la propia Universidad albergados ahí desde 1802, así como las del desaparecido Museo de Historia Natural. Ordenó, además, que se restableciese la Junta de Antigüedades que había estado suspendida. Don Ignacio de Cubas, uno de sus miembros fue encargado por el Ministro de Relaciones Interiores y Exteriores don José Manuel Herrera, de la creación del museo y del estudio de la colección Boturini. A finales de ese año se informaba al Congreso que el museo había quedado establecido.

⁴³ Ignacio Bernal, *op. cit.*, pp. 125-126.

2.3.2 1825: Creación del “Museo Nacional” en la Universidad

2.3.2.1 Su proceso entre los regímenes conservadores y liberales

En 1825, siendo presidente don Guadalupe Victoria y Ministro de Relaciones Exteriores e Interiores, don Lucas Alamán, el primero, por conducto del segundo, dispuso que se formase un “Museo Nacional” en la Universidad, con las antigüedades en ella resguardadas y con otras que se preservaban en distintos sitios. El museo fue conformado con colecciones de monolitos traídos de la isla de Sacrificios, aquellos que estaban en el Colegio de Minería, y con otros más, donados por diversos particulares, entre ellos los que Diego de la Rosa había extraído personalmente en diferentes sitios de la ciudad y que a sugerencia del presidente de la república, donara para el museo.

En ese mismo año se comisionó al presbítero José María López, en ese tiempo en la diócesis de Chiapas, para que realizara una recolección de antigüedades y las enviara al museo que se estaba creando. Se invitó también a los gobiernos del interior para que apoyasen con piezas que consideraran valiosas para el proyecto. Entonces, la Universidad cedió “un salón de diez y nueve varas de largo por diez de ancho”,⁴⁴ en donde se colocaron estantes para las colecciones. Además, la escultura de Carlos IV que desde 1824 había sido retirada de la Plaza Mayor y trasladada al patio de la magna Casa de estudios, se convirtió en parte del acervo.

La participación de Lucas Alamán en la creación del museo fue de extrema importancia, tanto, que ya en 1822 Bustamante le llama “Fundador del Museo Mexicano”.⁴⁵

El 29 de noviembre de 1825, el presbítero Isidro Ignacio de Icaza, relevante personaje, fue nombrado su primer conservador, y prácticamente su primer director. Ignacio de Cubas le entregó a él todo el acervo reunido. Ya en funciones, Icaza elaboró el primer reglamento que fue publicado el 15 de junio de 1826, en el que aparece el nombre de “Museo Nacional Mejicano”. Tal reglamento se compone de tres partes: Objeto del museo, uso del museo y empleados. En la primera, al hablar del acervo, en el artículo 2º se refiere a las áreas que deberían ser consideradas para formar las colecciones, las cuales incluían a las ciencias naturales, a las ciencias sociales y la tecnología, tanto nacionales como extranjeras, lo cual se asienta en el artículo 3º, que detalla el tipo de objetos que pueden tener cabida en el lugar, entre ellos: monumentos mexicanos prehispánicos y de esa época, así como de otros pueblos y continentes; estatuas, pinturas e inscripciones indígenas;

⁴⁴ La equivalencia de una vara es de 0,8356 m.

⁴⁵ Ignacio Bernal, *op. cit.*, p. 126.

medallas, lápidas inscripciones y memorias relacionadas con "acontecimientos notables de ésta, y otras regiones". También incluía "las máquinas científicas y modelos de invenciones útiles"; colecciones de los tres reinos de las ciencias naturales: mineral, vegetal y animal; producciones raras de la naturaleza y obras maestras de antigüedades e historia natural... "las que den a conocer nuestro territorio, sus revoluciones y la analogía de sus moradores con los del resto del globo." ⁴⁶

La descripción anterior permite apreciar la idea que entonces se tenía de los objetos que deberían de integrar la colección de un museo.

Por otro lado, en la parte relativa al "Uso del museo" el reglamento denota que el acervo era motivo de estudio, por lo que la institución se abría al público solamente unos días. Se marcan, además, una serie de normas para cuidar y controlar ese acervo, las que reflejan el interés que se había puesto en su organización, al menos en el papel. ⁴⁷

Existen una serie de escritos que hablan de esa época, entre ellos el de un ingeniero inglés G.F. Lyon, quien residió en México durante 1826 y que en su diario se refiere al museo:

2 de octubre. Visité la Universidad donde se está formando un incipiente museo de antigüedades, pero que aún no está abierto al público. La llave infalible, [?] sin embargo, me permitió entrar a los salones, en los que solo había unas cuantas cosas de interés, con la excepción de unos trabajos de jade y obsidiana. De este último material hay una gran máscara, bien tallada y proporcionada, pulida exquisitamente ...

Había aquí una variedad de figuras de la serpiente de cascabel, de varios tamaños, y principalmente de basalto; pero todas en la misma postura, o sea un rollo compacto del que la cabeza y el cascabel quedaban un poco levantados. Junto a éstas había también unas figuras mutiladas de hombres y animales, y algunos fragmentos pequeños de deidades; todo inferior en número y variedad a lo que yo había esperado; pero muchas más venían en camino desde las provincias distantes; y no dudo que la colección llegará a ser muy interesante. En el patio de la Universidad se alza la celebrada estatua ecuestre de Carlos IV, hecha de bronce, la que una vez se alzó en un elevado zócalo en la Plaza... En un rincón del mismo patio, tras un biombo de tablonés, se hallan las estatuas de la diosa de la guerra y algunos ídolos inferiores, y la celebrada piedra de los sacrificios (la cual de

⁴⁶ "Reglamento para el Museo Nacional", Luis Castillo Ledón, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. 1825-1925*, México, Talleres gráficos del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía, 1924, pp. 60-61.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 61.

ninguna manera se usó jamás para este propósito), presentada en forma embellecida por Mr. Bullock. ⁴⁸ La gran pieza del calendario es una pieza de admirable destreza humana, y está incrustada en una pared de la Catedral, donde se puede asegurar su conservación. ⁴⁹

También conoció el Jardín Botánico del que dice:

... fui al Jardín Botánico que ocupa un reducido espacio en la parte de atrás del palacio. Era pequeño, atestado hasta el exceso, y lamentablemente descuidado, pero me regalé con la vista de dos hermosos árboles del manito o planta de mano (en la lengua mexicana macpalxóchitl: Clavijero), la que fue una vez, y se dice que aún lo es ahora, objeto de veneración por parte de los indígenas. Obtuve tres de las flores rojo sangre, que parecen en cierto modo las garras de los dragones de las vajillas de China... ⁵⁰

A través de esta crónica es posible observar, desde luego con los ojos de un europeo, la elemental organización de los repositorios, pero al mismo tiempo lo rico del acervo, tanto de las obras producidas por la humanidad, como de las creaciones naturales.

La preocupación del gobierno de la nueva nación, que ahora tenía sus fronteras más abiertas a otros países, incluía el cuidado de sus monumentos y antigüedades, por lo que empezaron a dictarse normas a ese propósito, tales como el " Arancel para las aduanas marítimas y de frontera de la República mexicana del 16 de noviembre de 1827 ", que prohibía, entre otros, la exportación de monumentos y antigüedades mexicanas. ⁵¹

Mientras tanto, el museo continuó aumentando sus colecciones. En ese sentido, en 1830 el gobierno, a través de la Secretaría de Relaciones, instruyó a la compañía de minas para que "se sirva hacer disponer colecciones en dobles ejemplares de los productos de las minas que se trabajen por esa compañía... con el fin de que puesta cada cosa con separación en el museo nacional, se dé idea al primer golpe de vista, del carácter geognóstico de cada distrito y de los productos de cada mina". ⁵²

⁴⁸ Se refiere a los dibujos que realizó el escocés William Bullock, dibujante y pintor, cuyo padre, naturalista y anticuario, fue uno de los primeros promotores del arte mexicano en Inglaterra. Ambos visitaron el país en 1822. A raíz de su estancia en México, el naturalista y anticuario Bullock llevó a cabo dos importantes trabajos de divulgación: la publicación de su libro *Six months' Residence and travels in Mexico. With plates and maps*, editado en Londres en 1824 y el montaje, por primera vez en el extranjero, de una exposición de piezas mexicanas en el *Egyptian Hall* de la capital inglesa. Para mayor información Véase Miguel Angel Fernández, *Op. cit.*

⁴⁹ G.F. Lyon, *Residencia en México, 1826. Diario de una gira con estancia en la República de México*. Trad. María Luisa Herrera Casasús, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 206.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 207-208.

⁵¹ Véase: "Arancel para las aduanas marítimas y de frontera de la República Mexicana, noviembre 16 de 1827" en Manuel Dublán y J. M. Lozano, *Legislación Mexicana*. T. II, p. 30.

⁵² "Providencia de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Abril 24 de 1830" en Manuel Dublán y J. M.

En ese mismo año en el mes de mayo, la Secretaría antes mencionada publicó una circular con relación al "Acopio de colecciones de planos, minas, cartas geográficas, objetos de historia natural y de antigüedades, curiosidades y productos actuales de las artes", en la cual se instruía "sobre el modo de coleccionar y preparar objetos de historia natural" que serían remitidos al Museo, donde se dispondría de una colección completa de los productos de la República, además, desde ahí se podrían distribuir a establecimientos similares en otros estados del país. También solicitaban ejemplares de las artes, curiosidades y antigüedades de las entidades, aun de las más comunes.⁵³

Es notable un temprano afán por reunir acervos de diferentes tipos, no únicamente para el museo de la capital, pues ya es manifiesta la inquietud por crear ese tipo de instituciones en los estados, las que encontraremos formadas a finales de ese siglo. También existe interés en las colecciones como un factor de conocimiento y orientación con relación a la producción nacional y sus necesidades:

Una colección de estos formada en la capital de la República, dará al primer golpe de vista, idea del estado de la industria nacional, llamará la atención hacia las partes que en ella necesitan y son susceptibles de más fomento, y proporcionando un conocimiento exacto de lo que cada Estado produce, dirigirá al especulador en sus empresas de todo género.⁵⁴

Vemos que el museo empieza a ser no sólo un factor de preservación y conservación encaminado a crear una identidad nacional, sino un medio de dar a conocer los recursos y las necesidades de la producción en las diversas entidades del país. Además, hay una conciencia de la importancia de difundir información por medio de exposiciones, como motivación a la búsqueda de nuevas posibilidades en el ámbito empresarial:

Así es como por medio de las exposiciones anuales de la industria en las capitales de Francia e Inglaterra, se ha inspirado emulación a los artistas, y se ha logrado la superioridad a que en ambas naciones ha llegado la industria. A iguales resultados aspira S.E. el vice-presidente con esta medida...⁵⁵

Termina el documento con una amplia y detallada serie de instrucciones acerca de como coleccionar, preparar y conservar los ejemplares de vegetales, animales y minerales que debían ser enviados al museo.

Lozano, *op. cit.*, T. II, p. 244.

⁵³ "Circular de la Secretaría de Relaciones Exteriores del 7 de mayo de 1830" en Manuel Dublán y J. M.

Lozano, *op. cit.*, T. II, p. 246.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 248.

⁵⁵ *Idem*.

Bajo estas circunstancias, Ignacio de Icaza, su conservador, solicitó, sin éxito, la ampliación de las áreas de la institución en el mismo edificio. Por otro lado, en repetidas ocasiones, el museo estuvo a punto de ser cambiado a otros inmuebles que le permitiesen extender sus instalaciones, pero diversos factores lo impidieron. No obstante todo lo anterior, en agosto de 1827 dio a la luz su primera publicación: *Colección de las antigüedades mexicanas que existen en el museo nacional*, en la cual se incluyen doce grabados de Johann Friedrich Waldeck e impresos por Mr. Pedro Robert. Constituyen éstos, los trabajos litográficos primigenios que se hicieron en México. Es importante decir que ésta fue la única publicación del museo hasta la década de los cincuenta de ese siglo.

El 20 de mayo de 1831, etapa en la que era presidente de la república Anastasio Bustamante, se expidió un decreto que autorizaba el traslado del Museo y de la Academia de las Nobles Artes al ex-edificio de la Inquisición, pues ya se tenía la inquietud de crear un establecimiento que reuniera los acervos resguardados en ambos recintos; sin embargo, la ejecución de la orden se aplazó debido a que el inmueble estaba ocupado por otras organizaciones.

El decreto del 21 de noviembre de 1831, en ese mismo período presidencial y aún con Lucas Alamán como Ministro de Relaciones Exteriores, originó el nacimiento del Museo Nacional. Se creó entonces un establecimiento científico con tres ramos: antigüedades, productos de industria, historia natural y jardín botánico, al cuál se le otorgó una Junta Directiva, conformada ésta por siete personas de reconocido prestigio, así como una "Sociedad del Museo Mexicano", cuyo objetivo era impulsar el progreso del establecimiento. Ese decreto manifiesta atención, tanto a la parte administrativa, como a la función de divulgación y promoción del propio museo.⁵⁶ La creación de la mencionada "Sociedad", refleja la voluntad de integrar dicha institución a la comunidad; a la propia sociedad.

En ese mismo año se llevaron a cabo las siguientes acciones: 1º Se nombró a don Miguel Bustamante como catedrático de Botánica y por lo mismo, director del jardín botánico, según el reglamento; 2º Se formó una biblioteca especial y 3º Se apoyó el proyecto de Waldeck para "reconocer y dibujar las antigüedades del Petén y Palenque" y para sacar algunos relieves y esculturas que se llevarían a la ciudad de México. Acciones que permiten corroborar el soporte dado a la investigación y a la labor docente de la institución.

⁵⁶ "Ley de 21 de noviembre de 1831" en Manuel Dublán y J.M. Lozano, *op. cit.*, T. II, pp. 404-406. Asimismo, Luis Castillo Ledón, *op. cit.*, p. 15.

Paralelamente al propósito y la tarea de reunir nuestros tesoros naturales y culturales, el gobierno fue estableciendo leyes que le adjudicasen el poder y el control de los mismos.⁵⁷

En esa década el gobierno continuó creando, organizando y reglamentando organismos y aspectos relacionados con la educación, el patrimonio nacional y la cultura, de modo que el 19 de octubre de 1833 se decretó la supresión de la Universidad de México y se estableció una Dirección General de Instrucción pública para el Distrito y los Territorios de la Federación. Este decreto en su artículo 3º indica:

La dirección tendrá a su cargo todos los establecimientos públicos de enseñanza, los depósitos de los monumentos de artes, antigüedades e historia natural, los fondos públicos consignados a la enseñanza, y todo lo perteneciente a la instrucción pública pagada por el gobierno.⁵⁸

Ese mismo mes se ordenó la organización de una Biblioteca Nacional Pública que sería instalada en el edificio del extinto Colegio de Santos,⁵⁹ ocupando "las piezas que se creyeran necesarias" para los libros. El acervo con que se iniciaría dicho establecimiento era el de la extinta Universidad y el del Colegio donde se iba a alojar a la biblioteca.⁶⁰ En los años siguientes aparecieron nuevos decretos en torno a la Biblioteca; todos ellos encaminados a su crecimiento y ampliación.⁶¹

En 1834, a raíz de las leyes y reglamentos expedidos por el presidente Valentín Gómez Farías, respecto al arreglo de la Instrucción Pública en el Distrito Federal, el museo quedó constituido por el "Conservatorio de antigüedades mexicanas" y el "Gabinete de historia natural", con la denominación de "Museo Mexicano". Como tal, continuaría en el salón de la biblioteca de la Universidad y en los salones adyacentes. Al conservador se le denominó director y aunque de forma general, fueron señaladas con mayor claridad la organización y la manera de funcionar del establecimiento.

⁵⁷ Véase: "Ley del 14 de marzo de 1832" en Manuel Dublán y J.M. Lozano, *op. cit.* T. II, p. 413.

⁵⁸ "Bando del 21 de octubre de 1833 que contiene la circular de la primera Secretaría de Estado, del día 19, que inserta el decreto del mismo día" en Manuel Dublán y J.M. Lozano, *op. cit.*, T. II, pp. 564-565.

⁵⁹ El Colegio de Santa María de Todos Santos fue fundado en 1573 por el doctor Francisco Rodríguez Santos, tesorero de la iglesia metropolitana. Estaba destinado a alumnos de escasos recursos destacados en letras y teología, que quisieran continuar perfeccionándose en cursos avanzados. El establecimiento se encontraba en la hoy calle de Corregidora, antes llamada Colegio de Todos Santos.

⁶⁰ "Bando del 26 de octubre de 1833 que contiene la circular de la primera Secretaría de Estado, del día 24, que incluye el decreto de esa misma fecha. Sobre organización de una biblioteca nacional" en Manuel Dublán y J.M. Lozano, *op. cit.*, T. II, pp. 575-576.

⁶¹ "Decreto del 30 de noviembre de 1867 del Ministerio de Justicia que manda establecer la Biblioteca Nacional en la Iglesia de San Agustín" en Manuel Dublán y J.M. Lozano, *op. cit.*, T. X, p. 175.

Entre las novedades del nuevo Museo estaba la creación del puesto de Vice director, el cual recaería en el catedrático de Historia Natural, que tendría como su responsabilidad el gabinete de esa área de estudio.

Según este reglamento —comenta Castillo Ledón— se daba un solo día para que el público pudiese visitar el museo y otro para poder hacerlo con permiso, indicándose un pago para quienes desearan entrar a él en otros días, pago que se emplearía en “adelantos al establecimiento”.⁶² El factor antes mencionado manifiesta una nueva modalidad en las relaciones museo-público.

En 1835 el proceso de organización y desarrollo del museo, aunque lento, iba avanzando, pues fue nombrado como su director el presbítero Isidro Rafael Gondra y la Junta Directiva ya estaba instalada. Además se impartían las cátedras siguientes: Historia Natural por el señor Bustamante e Historia Antigua por el señor Ignacio Cubas; se terminaron de clasificar las colecciones de mineralogía, ornitología y conchas del Gabinete de Historia Natural, y la Junta nombró a Ignacio Mora encargado del Bosque de Chapultepec, lugar que dependía de dicho organismo. Si bien el director no logró que se cambiase el museo al ex- edificio de la Inquisición, si obtuvo que se ampliara con otra área de la universidad.

Entre las crónicas del siglo XIX que aluden a nuestras instituciones culturales, las cartas de la marquesa de Calderón de la Barca dan una idea muy exacta de la situación del museo en la década de los años cuarenta:

El Museo... en el que debido a la falta de orden y de una clasificación de las antigüedades, y el modo en que yacen amontonadas en los diferentes salones de la universidad, no parecen, a primera vista dignas de llamar mucho la atención, pero que suben de mérito cuanto más conocidas. Es solamente desde el año 25 que el Gobierno le estableció, y desde entonces se han formado varios planes para enriquecerlo y arreglarlo, y asimismo para trasladarle al viejo edificio de la Inquisición. Sin embargo, hasta ahora no se ha tomado decisión alguna de importancia.⁶³

Las palabras de la marquesa de Calderón de la Barca sintetizan una realidad que se extendió durante cuarenta años, ya que a pesar de que en teoría y legalmente, al museo se le concedían nuevos edificios por medio de decretos, la universidad continuó albergándolo hasta el año de 1865, razón por la cual participó de los vaivenes que sufría ésta.

⁶² Luis Castillo Ledón, *op. cit.*, pp. 66-68.

⁶³ Marquesa de Calderón de la Barca, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*. México, Edit. Porrúa, 1959; Carta XXVII, p. 286.

La máxima casa de estudios fue cerrada en varias ocasiones, además de la ya mencionada de 1833. En 1834 fue reabierta por Antonio López de Santa Anna, aunque la institución ya se encontraba en condiciones deplorables. En 1857 Ignacio Comonfort la cerró y al año siguiente la reabrió el general Félix Zuloaga. En 1861 la suprimió don Benito Juárez y a él mismo le correspondió reinstalarla en 1863. Dos años después, en 1865 el emperador Maximiliano la volvió a cerrar. Sin embargo, fue él mismo quien ordenó que se le diese al museo un local propio e independiente.

Regresando a la situación del museo en la década de los cuarenta, Brantz Mayer, político, diplomático y escritor estadounidense, quien vivió en nuestro país entre 1841 y 1843, ofrece una descripción detallada del estado en que se encontraban, tanto el edificio que albergaba las colecciones, como éstas, reconociendo el valor de las mismas por sobre el desorden que privaba en el repositorio.

En los escritos de Brantz Mayer se comprueba que en el patio se hallaban los enormes monolitos prehispánicos y en el segundo piso las dos salas con las antigüedades de menor tamaño de la época precolombina, los objetos pertenecientes a la Colonia y también a la Guerra de Independencia, entre otros:

Si de la estatua de Carlos IV, que se halla en el centro del patio, vamos a la parte izquierda del cuadrilátero, observamos que las arcadas están allí cubiertas de paneles de madera de diez y quince pies de alto, y llenos, al parecer de cajas, armarios viejos, piedras antiguas y cantidad de trastos. Pero dando un real al portero tendréis libre acceso al interior, y quedaréis asombrado al encontrar en medio de ese maremágnum de basura, suciedad y muebles arrumbados, reliquias de la antigüedad por las cuales pagarían gustosos miles de dólares el Museo Británico, el Louvre, la Gliptoteca de Munich o cualquier monarca ilustrado que tuviese buen gusto para adquirir dinero para pagar.

... y en medio de este caos, se destaca el enorme y horrible ídolo de Teoyamiqui; la gran Piedra del Sacrificio (ahora con una cruz de piedra erigida en medio para santificarla); la célebre estatua del Indio Triste, desenterrada hace poco; una cabeza colosal de serpentina de tipo escultural egipcio; los dos altorrelieves de las Serpientes con Plumas, que ya describí en mi carta acerca de Cholula; mientras puestas sobre bancos adosados a las paredes y diseminados por el suelo, hay un sinnúmero de figuras de perros, monos, lagartos, pájaros, serpientes, todo al parecer en revoltura inextricable y completo descuido.⁶⁴

⁶⁴ Brantz Mayer, *México, lo que fue y lo que es*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953, Carta XV, pp. 119-120 (Biblioteca Americana No. 23. Serie de Viajeros).

Sin perder de vista que ésta es la descripción hecha por un extranjero, no podría ser más ilustrativa en cuanto a mostrar la situación real del museo.

Más adelante habla de la sección en la planta alta:

Subiendo por una ancha escalinata de piedra que se halla en la parte Este del patio, se llega al segundo piso del edificio de la Universidad, en el cual están el Museo Nacional y salas para los estudiantes. ... El primer aposento en que se entra a mano derecha es un gran salón, que como todas las cosas públicas que hasta ahora he visto en México, se halla descuidado y revuelto. En torno de la cornisa cuelga una hilera de los retratos de los virreyes con el aspecto tieso y formalista de su época severa. ...

Pasando a la sala contigua, entramos en el Museo de Antigüedades Mexicanas; y en verdad es extraño el revoltijo de fragmentos del pasado y del presente que se ofrece a la mirada del visitante. ... A la izquierda hay un gabinete de numismática, bastante rico en ejemplares españoles y monedas romanas, que bajo la dirección del señor Gondra, promete llegar a ser una colección por extremo rara y valiosa. Hay además una pequeña biblioteca con manuscritos de los antiguos misioneros de México... Cerca de esta biblioteca hay otro armario que contiene (entre toda clase de chulerías anticuadas) algunos hermosos trabajos en piedra y cera, que describí en una carta anterior. En un rincón que queda allí junto yacen cubiertos de polvo los dibujos originales de Palenque y los volúmenes de México de Lord Kingsborough, obsequiados a este museo por dicho munífico anticuario. ... El resto de la colección es valiosa. En los anaqueles contiguos se encuentran todas las antigüedades mexicanas de menor volumen, que han sido reunidas después de muchos años de labor, y que han sido clasificadas cuidadosamente.⁶⁵

El texto anterior resalta el hecho de que las colecciones estaban clasificadas; es decir, refleja el trabajo de investigación que se llevaba a cabo en la institución, independientemente del desorden o ausencia de una cierta museografía, como se le concibe actualmente.

2.3.3 El Imperio de Maximiliano. 1865: el Museo cuenta con edificio propio

El 5 de diciembre de 1865, durante el imperio de Maximiliano, se expidió un decreto que mandaba establecer el museo en el Palacio Nacional con el nombre de "Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia", bajo la protección del propio archiduque de Austria. El lugar que se le asignó fue el edificio en el que hasta 1850 había estado la Casa de Moneda, situado éste en

⁶⁵ *Ibidem*, Carta XVI, pp. 125-126.

la esquina noreste de la manzana de palacio, ángulo que conforman actualmente las calles de Moneda y Correo Mayor.

Según el nuevo decreto, el museo tendría tres departamentos: el de Historia Natural, el de Arqueología e Historia y la Biblioteca, habiendo sido nombrado como su director el doctor austriaco G. Bilimeck. Sin embargo, debido a que no se contaba con los espacios adecuados, muchas de las colecciones fueron embodegadas.

El 6 de julio de 1866 se reabrió el museo, del cual opina Miguel Ángel Fernández, “fue concebido como vehículo portador de la ideología del Imperio, antes que como instrumento de educación pública”.⁶⁶ Así, su principal objetivo “era exhibir no enseñar”, de modo que —dice Beatriz Barba de Piña Chán— “encontramos en los viejos grabados, grandes abigarramientos de objetos arqueológicos, o históricos, o de historia natural. El visitante recibía el impacto de cientos de cosas interesantes y desconocidas, con explicaciones especializadas y poco claras.”⁶⁷

Si bien ya constituyó un gran avance que el museo tuviese un espacio propio e independiente, su reorganización no fue llevada a cabo de manera inmediata; este trabajo se alargó durante muchos años. En 1867, al final del imperio de Maximiliano, Manuel Orozco y Berra ocupó el cargo de director por unos meses. En ese lapso —comenta Miguel Ángel Fernández— “pudo comprobar que las únicas salas que mantenían un decoroso nivel museológico eran las tres correspondientes al departamento de Historia natural. El Museo mexicano, a pesar de su valioso contenido, seguía esperando su turno como elemento concientizador entre los habitantes del país”.⁶⁸

2.3.4 La República Restaurada. Nuevamente “El Museo Nacional”

En el período en que se reinstaló la república, el museo volvió a llamarse “Museo Nacional”, y se le consideró un aliado de las tareas educativas en los niveles medio superior y superior, sin perder de vista que debería ser un lugar para la instrucción y esparcimiento de la población y un escaparate dirigido a mostrar a los extranjeros nuestros valores culturales y avances. Se puede pensar en que se inicia la visión del museo como un atractivo importante de la incipiente actividad turística.

⁶⁶ Miguel Ángel Fernández, *op. Cit.*, p. 134.

⁶⁷ Beatriz Barba de Piña Chan, “Sala de Presentación del Museo”. en *El Museo de las Culturas 1865-1866; 1965-1966*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública, 1967, p. 67.

⁶⁸ Miguel Ángel Fernández, *op. cit.*, p. 134.

El Museo Nacional mantuvo en gran medida la organización que se le dio durante el Imperio, la cual destacaba a la historia natural. De ella eran responsables los profesores de mineralogía y zoología, mientras que del área de antigüedades y de historia se ocupaba el director de la institución en ese tiempo, el señor Ramón I. Alcaraz. Además se otorgaba gran importancia a las funciones de conservar, clasificar y catalogar los acervos.

En esta etapa, la sección artística del museo fue anexada a la escuela de Bellas Artes. También se incrementaron las colecciones, y se dio prestigio a la institución como sede de la Sociedad Mexicana de Historia Natural, cuyos integrantes participaban regularmente en exploraciones y expediciones en diversas partes de la república. De igual forma, en esta etapa varios hallazgos arqueológicos fueron enviados al museo por disposiciones gubernamentales.

En 1870, ya consolidado el régimen de don Benito Juárez, se iniciaron los trabajos de adaptación de lo que fuera la Casa de Moneda, para las colecciones museísticas, quedando las de Historia Natural organizadas y presentadas en siete salones. Asimismo, se incrementó una biblioteca especializada, también en historia natural. Posteriormente, aunque en forma lenta, se empezó a adaptar la sección de antigüedades en el patio principal del edificio.

2.3.5 Etapa Porfirista. La Filosofía Positivista en el Museo

A partir de 1877, con el general Porfirio Díaz como presidente de la república, dio principio una definitiva y constante etapa de progreso del museo.

La filosofía positivista de Augusto Comte —de boga en el mundo— basada en el conocimiento racional y científico, y que en México, había encontrado un serio defensor y promotor en don Gabino Barreda, cambió el concepto de la educación con su nuevo enfoque de las ciencias. Se pretendía formar en los estudiantes un espíritu científico interesado en la búsqueda de las verdaderas causas de los hechos biológicos, sociales, filosóficos y de las costumbres.

Este pensamiento se reflejó en la reorganización del museo, que fue dividido en 1877 en tres departamentos: de Historia Natural, de Arqueología y de Historia, efectuándose importantes mejoras en cuanto a instalaciones, implementos y aparatos; también se enriqueció la biblioteca y se inició la publicación de una nueva etapa de *Los Anales del Museo*.⁶⁹

Acerca de estas saludables modificaciones, hacia 1880, don Manuel Rivera Cambas escribe

⁶⁹ Por ese tiempo en 1878, el destacado pintor Felipe Santiago Gutiérrez, un convencido de las bondades de los museos, publicó un artículo en el que proponía la fundación de una Galería Nacional de Bellas Artes, para que en ella quedara consignado nuestro ser político y social, así como nuestra historia, costumbres y tipos populares

detalladamente sobre las colecciones, agrupándolas como parte de los reinos vegetal y mineral, según les correspondía.⁷⁰

Con relación a las "antigüedades" describe algunas que le parecen importantes y habla de reformas que se estaban llevando a cabo en los espacios del museo, con objeto de colocar más adecuadamente las piezas.

Dos años después, en mayo de 1882, en los *Anales del Museo* se publicó el "Catálogo de las Colecciones Históricas y Arqueológicas del Museo Nacional de México. Arreglado por Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez ". Este documento obsequia una visión amplia de la institución en cuanto a su distribución y tipo de acervo. Los autores hacen la siguiente advertencia:

Las colecciones del Museo Nacional hasta el año de 1865, estuvieron colocadas en un local muy reducido, mal iluminado, compuesto de dos salas del edificio conocido entonces con el nombre de Universidad y destinado hoy para Conservatorio de Música y Declamación: por éste u otros motivos se ordenó su traslación a lugar más apropiado y a propósito; mas no estando éste dispuesto convenientemente para el objeto, resultó que el departamento de Antigüedades mexicanas no tenía lugar para sus colecciones, y que éstas fueron almacenadas desde esa época y sin exponerse a la visita del público en espera de los arreglos indispensables para el efecto.

Hoy para presentar esta nueva sección de una manera conveniente, hemos creído indispensable la formación de un catálogo con pequeñas notas explicativas [aunque insuficientes] darán alguna instrucción en la materia a las personas que desconocen la Historia Antigua y la Arqueología de México, facilitando a todos la visita al establecimiento...⁷¹

Alfredo Chavero hace una nota introductoria al texto anterior en la que reconoce el valor de ese trabajo diciendo que "... es importantísimo, porque es el primer ensayo serio de la clasificación de un museo. [Agrega] Apenas dado a la estampa no ha faltado quien de diminuto lo tache; pero compréndase que es el principio de un estudio que necesita largos años de observación."⁷²

El trabajo antes mencionado significa un gran adelanto en la conceptualización y organización del museo, así como en los métodos para manejar sus acervos y presentarlos al público. Chavero y los investigadores manifiestan ya un relevante sentido de modernidad.

⁷⁰ Véase Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁷¹ Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez, "Catálogo de las colecciones...", en *Anales del Museo Nacional*. México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1882, T. II, p. 445.

⁷² Alfredo Chavero, "Nota Introductoria al Catálogo de las colecciones...", en *Anales del Museo Nacional*. México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1882, T. II, p. 446.

En torno a la nueva clasificación y acomodo, los autores del catálogo dividen el acervo según las áreas del repositorio y consecuentemente dan información acerca de cuáles eran esas, detallando las piezas que albergaban cada una de ellas. Las notas de Alfredo Chavero indican cómo estaba la colocación y la distribución del museo.⁷³

El acervo se siguió enriqueciendo, y en 1885 se integró al Museo el llamado Calendario Azteca, que había estado al pie de una de las torres de la Catedral. También se organizaron expediciones científicas y se crearon otros departamentos y áreas, además de que hubo nuevas publicaciones, y los catálogos y guías de los departamentos que se elaboraban regularmente.

Un dato interesante que hace saber Jesús Galindo y Villa es acerca del "XI Congreso Internacional de Americanistas" que se llevó a cabo en México en 1895, y cuyos participantes visitarían el museo, lo cual dio pauta a que se le reestructurara con elementos de las colecciones que habían sido llevadas en 1892 a la magna Exposición Histórico Americana, efectuada en Madrid. Para ello se instauró, por primera vez, el departamento de Antropología y Etnografía, se imprimieron catálogos, y se abrieron todos los salones al público "hasta donde fue posible, dado el poco espacio de tiempo de que se pudo disponer". Aquí un paréntesis: curiosamente, años después en 1948, a raíz de una reunión de tipo internacional y debido a que el museo se encontraba desordenado y desactualizado por diversas razones, el mismo fue transformado, en un marco de premura similar al de la ocasión antes mencionada.

Galindo y Villa agrega que en 1895, "debido a la introducción en él de ciertos elementos extraños y nocivos, se destruyó el Departamento de Antropología con tantos trabajos creado, y se aniquiló asimismo la clasificación implantada en las colecciones de Arqueología"...⁷⁴ Desafortunadamente no da mayores explicaciones, pero sí tiene presente que el museo había sufrido una transformación.⁷⁵

⁷³ Véase: Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez, *op. cit.*, pp. 447-460.

⁷⁴ Jesús Galindo y Villa, "El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología" en *Memorias y Revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate*. México, T. 40, No. 2-6 Enero-junio, 1922, p. 322.

⁷⁵ Para mayor información acerca del tema, véase la tesis doctoral de Luisa Fernanda F. Rico Mansard, *Los museos de la ciudad de México, Su organización y función educativa (1790-1910)*. México, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, 2000.

2. 4 Siglo XX

2.4.1 La filosofía positivista continúa en el museo. Su transformación en “Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía”. 1909

La filosofía positivista continuaba manifestándose en las actividades del museo. En la época en que el licenciado Justo Sierra fue secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, la institución se convirtió en un verdadero establecimiento docente. Ahí se abrieron las clases de antropología, etnología, arqueología, historia e idioma mexicano, en las que se concedieron becas a algunos alumnos, con el compromiso de presentar trabajos escritos sobre esos cursos. También se creó un departamento de publicaciones y se reorganizó el museo a la luz de un nuevo reglamento formulado por el señor Genaro Estrada, reglamento que empezó a regir en agosto de 1907. En ese documento se da importancia a la enseñanza, pues señala como fines de la institución “ la recolección, conservación y exhibición de los objetos relativos a la historia, arqueología, etnología, y arte industrial retrospectivo de México, y el estudio y la enseñanza de esas materias.”⁷⁶

De acuerdo a la filosofía positivista y al progresivo desarrollo del museo, en 1909 se decretó la independencia de uno de sus departamentos para constituir lo que sería el nuevo “Museo Nacional de Historia Natural”, cambiando el nombre de la institución original por el de “Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía”. Para reorganizarlo, este último fue cerrado por un tiempo, llevándose a cabo un trabajo intensivo, pues urgía estuviese listo para las fiestas del Centenario de la Independencia.

El entonces Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, fue reabierto el 28 de agosto de 1910 con una visita del presidente Porfirio Díaz. En ese tiempo se llevó a cabo el XVII Congreso Internacional de Americanistas, en cuya primera sesión se inauguró el Salón de actos. Por otro lado, las colecciones de historia natural, fueron cambiadas al edificio de hierro y cristal situado en la primera calle del Chopo, al cual se le hicieron las adaptaciones correspondientes para crear ahí el Museo de Historia Natural conocido como “El Chopo”.

Entre 1889 -1890 y 1892-1910, períodos en que Francisco del Paso y Troncoso dirigió el museo, éste se convirtió en el centro nacional de la investigación histórica y antropológica, creándose un lugar de estudios que rebasó el ámbito nacional: la Escuela Internacional de Arqueología y Etnografía Americanas, inaugurada el 20 de enero de 1911, y que era resultado de un convenio con las universidades de Columbia, Harvard y Pennsylvania y con los gobiernos de Estados Unidos y Prusia. La función que en esa época alcanzó el museo como centro docente y de

⁷⁶ Luis Castillo Ledón, *op. cit.*, p. 29.

investigación formal, originó un programa de difusión de los conocimientos, producto de los trabajos llevados a cabo acerca de la historia y el desarrollo cultural de México.

La institución museística adquirió una imprenta y tuvo a su cargo un taller de publicaciones que la convirtieron en el primer establecimiento cultural mexicano donde se contaba con colecciones, personal docente, investigadores y talleres editoriales, con el objetivo de reunir, investigar y publicar los resultados de sus trabajos.

En los últimos años del gobierno porfirista, entre 1907 y 1911, el Museo Nacional llegó a su apogeo en ese proceso de organización, desarrollo y transformación.

En 1922 aún como "Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía", contaba éste con los departamentos de: antropología física y antropometría, etnografía aborigen, etnografía colonial y contemporánea (arte industrial retrospectivo), el de arqueología, con cuatro secciones, y el de historia, con igual número de salas.

2.4.2 Nacimiento de los Museos de Ciencias

Antecedentes de ellos son el Gabinete de mineralogía del Palacio de Minería, en el cual era posible encontrar —ya desde el siglo XVIII— ricas colecciones de minerales de toda la República, y junto a ellas, valiosos ejemplares de la paleontología, así como el gabinete de mecánica (antes de física), donde se guardaban importantes aparatos relacionados con la actividad de la minería, de todo lo cual hace una excelente descripción Manuel Rivera Cambas.⁷⁷

Además, ya en 1901 también existían los museos de las Escuelas Nacionales: Preparatoria (ciencias naturales y físicas); de Agricultura y Veterinaria, (mineralogía, geología, semillas, maderas, animales útiles y nocivos a la agricultura y un Conservatorio de Bacteriología), y de Medicina (con dos secciones: la anatómica y la anátomo-patológica)⁷⁸, que eran museos didácticos de corte científico, que también anteceden a importantes instituciones de ese tipo, creadas a principios del siglo XX.

Al respecto, los museos más importantes fueron el Museo Nacional de Historia Natural, en la calle del Chopo y el Museo de Geología, en la calle del Ciprés en la colonia de Santa María la Ribera.

⁷⁷ Véase Manuel Rivera Cambas, *op.cit.*, T. I, p.442.

⁷⁸ Miguel Ángel Fernández, *op.cit.*, p.153.

El primero fue ubicado en el nuevo edificio llamado Palacio de Cristal, e inaugurado el 1º de diciembre de 1913, con las colecciones antes albergadas en el Museo Nacional, que incluían los acervos de Zoología, Botánica, Geología y Mineralogía, y Biología.⁷⁹

El segundo fue construido para ser la sede del Instituto Geológico Nacional. Tal Instituto fue creado por decreto del Congreso de la Unión, el 18 de diciembre de 1888, a instancias del Ingeniero Antonio del Castillo, su fundador y primer director. Los planos y diseño del edificio estuvieron a cargo del geólogo José Guadalupe Aguilera. Su construcción empezó en 1900, y fue terminada en 1904 por el ingeniero Carlos Herrera López, aunque fue inaugurado hasta 1906. Es uno de los edificios más hermosos dedicado expresamente a Museo y, según palabras de Miguel Ángel Fernández " ... un ejemplo de la participación de artistas nacionales y extranjeros en los encargos solicitados por instituciones de la época, y el primer caso de un edificio destinado a la investigación científica y a las exhibiciones, simultáneamente."⁸⁰ Estas fueron acrecentándose con el tiempo, hasta constituir la colección más valiosa e importante de rocas y minerales del país, junto a la cual se encuentran fósiles de animales y vegetales, así como los resultados de estudios ahí llevados a cabo.

En 1956 el Instituto de Geología pasó a la nueva Ciudad Universitaria, por lo que el edificio de la Calle del Ciprés, ahora Jaime Torres Bodet, se constituyó exclusivamente en museo.

Es relevante mencionar que éste también es parte de la UNAM, además de que es el edificio más antiguo, y por demás hermoso, dedicado a museo, en el cual aún se conserva el ambiente de "gabinete".⁸¹ Ambas instituciones: el Museo del Chopo y el Museo de Geología, son testimonio de " la separación definitiva de las ciencias y las artes en los escenarios museográficos."⁸²

Cabe hacer notar que en el primer cuarto del siglo XX, ya existían, también, otros museos en la ciudad de México y en el interior de la República.

⁷⁹ En el Capítulo V: Extensión de los Espacios del MUCA, se abunda acerca de los orígenes del Museo del Chopo.

⁸⁰ Miguel Ángel Fernández, *op.cit.* p. 158.

⁸¹ Véase Lucía M. Pérez Rojas, "El Museo de Geología de la UNAM. Primer museo científico de México con casi un siglo de uso continuo", México, tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad de las Américas, A.C., Puebla. 1997.

⁸² Miguel Ángel Fernández, *op.cit.* p. 158

2.4.3. Transformación del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Sede de un nuevo concepto museográfico. 1947

El "Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía", años después sufrió una importante reorganización que hizo historia en el ámbito de la museografía mexicana. Dicha reorganización tuvo lugar debido a que las colecciones de historia fueron trasladadas al antiguo castillo de Chapultepec para crear el nuevo "Museo Nacional de Historia". Por otro lado, en el año de 1947 el doctor Daniel Rubín de la Borbolla,⁸³ ocupó el puesto de director del museo, el cual, unos meses después, en noviembre de 1948, sería sede de la tercera reunión de la Conferencia General de la UNESCO. Era ésta la primera que se efectuaría en la ciudad de México y tal compromiso requería que el museo fuese reorganizado de forma inmediata, lo que implicó todo un reto por el corto tiempo con que se contaba.

La reorganización a cargo del antropólogo Rubín de la Borbolla, se llevó a cabo a través de la presentación de las colecciones con conceptos museográficos y educativos modernos que rompían con la idea del museo en el que se encuentran los objetos amontonados, sin un mayor orden ni una explicación adecuada.

Para realizar esa tarea, el doctor invitó a colaborar con él a Miguel Covarrubias, un excelente pintor, caricaturista, antropólogo y escenógrafo mexicano, quien contaba con una enorme experiencia en los ámbitos nacional e internacional, y a René D' Harnoncourt, un austriaco que llegó a México, enamorándose de nuestro arte y cultura, y quien posteriormente fue director del museo de Arte Moderno de Nueva York. También participaron, por invitación de Rubín de la Borbolla, el entonces director del Museo de Bellas Artes, Fernando Gamboa y su esposa Susana, "debido a que en ese museo también había una tendencia renovadora", según palabras del propio doctor. Los Gamboa fueron los encargados de instalar una exposición acerca de la cultura teotihuacana.

El trabajo que se llevó a cabo en la institución sorprendió a todos, ya que se manejaron colores que no se acostumbraban tradicionalmente en los museos. Hicieron juegos con la luz y presentaron las piezas de una manera tan original, como no se había visto antes. El resultado fue excepcional y significó un parteaguas en el mundo de los museos, a nivel internacional.⁸⁴

⁸³ En 1959, Daniel Rubín de la Borbolla fundaría el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, Para una amplia información acerca de su trayectoria, Véase Bertha Abraham Jalil, *Daniel Rubín de la Borbolla, (1907-1990) Testimonios y fuentes*. 2 Vols., México, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, UNAM, 1996.

⁸⁴ Daniel Rubín de la Borbolla, "Miguel Covarrubias, mexicano insigne" en *Miguel Covarrubias. Homenaje*. México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987, pp. 138-139.

Esta experiencia y algunas más,⁸⁵ fueron una motivación para renovar los museos del país, crear otros nuevos en provincia, y preparar un proyecto de edificio que sería construido especialmente para el Museo Nacional de Antropología, el cual sirvió de base para el erigido en la década de los sesenta. También surgió la inquietud de establecer la carrera profesional de Museografía en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Al respecto, es importante destacar que cuando Rubín de la Borbolla fungió como director de la Escuela, esa carrera fue abierta a nivel técnico, y con carácter provisional, para los vigilantes y administradores del museo.

En la obra *Bosquejo Histórico de la Antropología en México*, el doctor Juan Comas se refirió a los trabajos de modernización del museo en los siguientes términos:

El propio Museo Nacional de Antropología ha sufrido recientemente una total renovación... Los salones de exhibición al público han sido totalmente reformados a fines de 1947, de acuerdo con las más modernas técnicas de museografía.

Gracias a la dinámica actuación del director del museo, Daniel F. Rubín de la Borbolla y al apoyo de la Viking Fund, se han establecido laboratorios para tecnoantropología, química aplicada especialmente a la arqueología y etnología, grabación de sonido, museografía, reparación, conservación y reproducción de piezas y fotografía. Además, funciona una estación trasmisora de radio con finalidades educativas. El objetivo que se persigue con tales instalaciones es triple: el mejoramiento de las técnicas de trabajo; la posibilidad de que los alumnos de la escuela de Antropología realicen prácticas de entrenamiento que antes estaban fuera de su alcance por falta de medios materiales, y la propia científica.⁸⁶

La experiencia y conceptos de Rubín de la Borbolla con relación a los museos, el público y la formación de profesionales en esa área, quedan de manifiesto en las palabras siguientes:

Los visitantes de los museos, forman una población muy heterogénea en cuanto a grados de instrucción e intereses personales. Esto justificó el establecimiento del programa de adiestramiento profesional en museología y museografía, teniendo como base el principio de que un museo es una universidad abierta al pueblo para provocar y estimular la autoeducación del visitante. Por primera vez se aplicó este concepto [en el Museo Nacional de Antropología] en la remodelación de los temas a presentar y en la museografía para la instalación de exposiciones permanentes y temporales, considerando que lo ideal es el cambio,

⁸⁵ Entre esas experiencias previas destacan la exposición "20 siglos de Arte Mexicano en Nueva York", dirigida y organizada por René D'Harnoncourt, en la cual formaron parte del comité organizador, Daniel Rubín de la Borbolla, Covarrubias y Alfonso Caso; y la exposición "El Arte indígena de Norteamérica", presentada en México en 1945, también a cargo de ellos, con excepción del doctor Caso.

⁸⁶ Juan Comas, *Bosquejo histórico de la Antropología en México*. México, D.F., Sobretiro del t. undécimo de la Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, 1950; pp. 131-132.

para conservar su interés, lo que redundaría en una satisfactoria y libre autoeducación.⁸⁷

2.4.4 La visión del museo en la segunda mitad del siglo XX

Si bien es cierto que a partir de la segunda mitad del siglo XX los museos en México crecieron en número y en calidad, los conceptos con relación al papel que deben de jugar en la sociedad, han reflejado una postura teórica de vanguardia, ya desde el siglo XIX. Prueba de ello es la publicación de Jesús Galindo y Villa en 1921, titulada *Los museos y su doble función educativa e instructiva*, en cuya introducción alude al año 1881, cuando se pretendió suprimir el antiguo Museo Nacional, y a la respuesta que dio la Sociedad Mexicana de Historia Natural, en un estudio dirigido a los legisladores, en el cual sintetizaba lo que era y debía de ser un museo. Al respecto cita al doctor Alfonso Pruneda, quien desde ese mismo año planteaba en su escrito titulado "Algunas consideraciones sobre los museos":

... es el museo, la historia viviente y la voz de las generaciones que fueron; retrata la civilización y el carácter de las presentes, y recoge cuidadoso las reliquias de los venideros. No sólo el sabio encuentra en los museos motivo de estudio y asuntos de investigación; el pueblo, por indocto que sea, halla también la más completa instrucción objetiva, la que, hablando a los sentidos, despierta su inteligencia y pone en ejercicio su razón, sin necesidad de fatigosos estudios en los libros, no siempre al alcance de muchos de los concurrentes a los museos. Ninguna enseñanza es de más fructuosos resultados que la que pone a la vista los hechos y los objetos en que se ocupa. Las más arduas explicaciones, la disertación más luminosa, no dejan tan profunda huella como la demostración práctica que pone al oyente en aptitud de examinar la bondad de las teorías, y por sí mismo analiza y estudia las relaciones que entre sí guardan los hechos que se le refieren. La observación propia es siempre origen de útiles deducciones y contribuye al esclarecimiento de la verdad... los museos son, por así decirlo, libros prácticos en donde el pueblo ve la ciencia de bulto.⁸⁸

En el texto anterior se presenta la idea del museo como un instrumento educativo a partir de una teoría del aprendizaje que implica, tanto las funciones de la mente como la participación de los sentidos. Plantea además, algo similar a lo que se conoce como enseñanza desescolarizada; un pensamiento de avanzada para ese tiempo. La última aseveración contiene una filosofía acerca del

⁸⁷ Daniel Rubín de la Borbolla, *op. cit.*, pp. 131-141.

⁸⁸ Jesús Galindo y Villa, "Los Museos y su doble función educativa e instructiva" en *Memorias de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"*. México, Imp. de la Sra. de Gobernación, 1921, T. 39, p. 418.

museo, que básicamente se centra en la relación de éste con los visitantes y el papel tan importante que dicha institución significa en la educación del pueblo.

Galindo y Villa complementa la reflexión anterior con la definición siguiente:

Museo es una institución destinada a guardar cuidadosamente todas las obras humanas, tanto científicas como artísticas y muchas de la naturaleza, que interesan al hombre; y para preservarlas de la destrucción y contribuir por medio de ellas a la cultura social. ⁸⁹ Síntesis que convoca a un mejoramiento de la cultura.

En esta definición se incluyen las funciones de coleccionar y preservar para contribuir al desarrollo de la sociedad y sin duda, el doctor Pruneda emplea el término de cultura social como sinónimo de educación, además es claro que en México, desde el siglo XIX, existía una preocupación por darle al museo un papel relevante, no únicamente como conservador, sino como educador.

Jesús Galindo y Villa confirma el carácter técnico de los museos y su naturaleza de indiscutibles centros de educación y de instrucción, y afirma que el concepto de museo se aplica en dos sentidos: a la institución que contiene una gran colección de objetos de arte o de ciencia, y a las instituciones destinadas a dar a conocer los productos de los países para la industria y el comercio y que se conforman a manera de exposiciones permanentes. Considera que la mejor enseñanza es la que ofrece un museo pues es "esencialmente objetiva [ya que] con ésta se obtiene el desideratum de la Pedagogía: la educación múltiple y simultánea de la atención, de la abstracción, de la vista, de la percepción, del sentimiento estético, del raciocinio; en suma, de las facultades en general de consuno con el desarrollo paralelo de la instrucción". ⁹⁰ Cita al doctor Henry Fairfield Osborn,⁹¹ quien afirma que la fuerza del museo se realiza en dos direcciones: la investigación y la enseñanza. La primera en cuanto pone a disposición de los estudiosos todo el acervo que guarda; la segunda en cuanto que realiza una labor calificada de primer orden.

Continúa Galindo y Villa diciendo: los medios que los museos emplean para lograr instruir y educar son sus profesores y los ejemplares que alberga. Los primeros, en cuanto son profesores-investigadores, además de conservadores de sus departamentos, lo que los convierte en especialistas, y reafirma:

⁸⁹ *Ibidem*, p. 419.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 444.

⁹¹ Henry Fairfield Osborn, "Discurso pronunciado en la inauguración del nuevo museo del Estado de Nueva York, Albany el 15 de enero de 1912", en *Science*. Vol. XXXVI, Núm. 929.

Los museos tienen... por finalidad suprema, la más alta y noble de la educación y la instrucción, de toda suerte de individuos, de elevar espíritu y de moralizar a las masas; son por tanto instrumentos de cultura, de popularización objetiva de infinita variedad de conocimientos humanos, y en forma amena y sugestiva.⁹²

Alude también a la comparación que el antropólogo Franz Boas hace de las instituciones museo - universidad al proponer dos puntos: 1º La presentación de los resultados de investigación de una forma sencilla, pero sin dejar de lado algunos objetos fundamentales de la ciencia, y 2º que el gran museo, al igual que la universidad, debe buscar primordialmente los ideales superiores de la ciencia, en su comunicación y en sus relaciones con el público.

Los anteriores conceptos sintetizan de manera muy clara y a la vez profunda, el papel que corresponde a las instituciones museísticas en la sociedad, especialmente con relación a la investigación y a la educación, a partir de los acervos que custodian, y/o exhiben. En ese sentido coincide con las propuestas muy posteriores de Edward P. Alexanders, y la *American Association of Museums*, que aluden a los profesionales que laboran en estos espacios y a lo relevante de su labor en el manejo del acervo.

La gran importancia que este autor le da al museo en su misión educativa y de institución popular para todos, es similar a la postura que aproximadamente cuarenta años después, manifiesta Daniel Rubín de la Borbolla, fundador del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, al decir que "el museo es la universidad popular, abierta a todos". Las anteriores palabras se complementan con todo un discurso que las apoya, del que se transcribe una selección de conceptos:

El museo practica variadas y novedosas formas gráficas, visuales directas y sencillas para impartir el conocimiento humano, haciéndolo comprensible a todos los niveles culturales de la humanidad. Hoy día es la institución más capacitada para impulsar y fomentar los hábitos de la autoeducación y el deseo de enriquecimiento del ámbito cultural del individuo.

...

Al público que visita el museo no se le exigen certificados de estudios previos; ni requisitos de edad, buena conducta, asistencia escolar regular, ni horarios fijos e inflexibles. El visitante llega al museo cuando quiere o cuando su tiempo se lo permite; sus visitas están impulsadas por la curiosidad, sin compulsiones de ninguna naturaleza; permanece en el establecimiento el tiempo que desea; observa

⁹² Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 443.

o estudia las instalaciones, las salas de exhibición y su contenido en el orden que más le plazca, y puede regresar cuantas veces su interés personal se lo demande.

El museo es la única institución de enseñanza libre de todo y para todos...

...

Por razones históricas conectadas con su origen, el museo es la institución pública de autoeducación más democrática, más libre, ágil y funcional; más flexible y mejor capacitada para impartir enseñanza y conocimientos a todo visitante. En el mundo no existe nada semejante. ... es lo que llamaríamos la universidad popular, libre, cuyos fines son la investigación en todos los órdenes del saber humano; la conservación de lo que constituye la cultura; y el fenómeno de la autoeducación de todos los componentes de la población.

...

Aunque no se tenga conciencia de ello, siempre ha existido una conexión y una estrecha vinculación entre museo y universidad. Los unen lazos de intereses científicos, docentes, culturales y artísticos comunes. El museo puede vivir sin la universidad, pero ésta difícilmente cumpliría con amplitud y generosidad sus funciones sin la existencia del museo.⁹³

La propuesta de Rubín de la Borbolla magnifica el rol del museo como institución educativa con relación a la universidad, respecto a la necesidad que ésta tiene de aquél para cumplir con sus funciones. Nuevamente éstas giran alrededor de su vínculo con el público, y las características de las visitas que éste hace al primero y que el autor citado detalla. Es de notar que él alude a la autoeducación de manera explícita, como una de las tareas a las que contribuye el museo. Y aquí encontramos puntos de coincidencia con la propuesta de Weil, en el sentido de que la institución museística tenga como una de sus tareas estimular e inquietar al visitante para aprender y conocer más acerca de un tema, ofreciéndole métodos, procesos y técnicas a través de las cuales pueda hacer sus propios juicios y tomar sus decisiones ¿y no es esto parte de la autoeducación?

Los conceptos de Rubín de la Borbolla fueron base para la creación del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, dependencia en la cual se pretendía lograr la relación entre museo y universidad.

⁹³ Daniel Rubín de la Borbolla, "La importancia del museo en la universidad latinoamericana" Ponencia presentada en la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la Unión de Universidades de América Latina (UDUAL) celebrada del 20 al 26 de febrero de 1972. Publicada en UNAM-UDUAL, *La Difusión Cultural y la Extensión Universitaria en el cambio social de Latinoamérica, II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria*. México, 1972, pp. 337-367.

2.4.4.1 Tendencias museísticas más recientes

En el marco de la "Nueva Museología", enfoque que impulsa el desarrollo de un museo vivo, que se caracteriza por el contacto directo entre el público y los objetos expuestos, en la década de los noventa, encontramos nuevas propuestas con respecto a la función de comunicar. En ese sentido, Ofelia Martínez, miembro del grupo de investigadores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, cuyos proyectos se han reunido bajo el título "El Discurso Museográfico Contemporáneo", considera que el museo o una exposición son un instrumento de comunicación. Una especie de soporte multimedia a través del cual se pretende compartir una información de índole diversa, relacionada con infinidad de temas, sean estos artísticos, científicos, técnicos o de cualquier otra naturaleza.

Ella piensa que aunque en un principio los museos se crearon para resguardar un patrimonio cultural, en ellos existía de una u otra forma un mensaje latente que se presentaba o que el mismo visitante intuía. Además —dice— los objetos que se exponen son importantes, pero constituyen solamente un elemento, dentro del conjunto de muchos otros, que el público deberá de interpretar entre toda la serie de recursos y significaciones, tales como el espacio conformado por la arquitectura, los soportes tridimensionales, los objetos, la iluminación y los elementos gráficos y audiovisuales empleados en la información. Por lo anterior, considera que la planeación, la conceptualización y el desarrollo de una exposición son de suma importancia, ya que también hoy el museo es considerado como un espacio de recreación, de estudio, de encuentro del público, al cual "se le presentan nuevas formas de percibir el entorno que le rodea", por lo que el compromiso de realizar una buena exhibición es con los visitantes. De ahí que "una puesta en escena museográfica, además de ser un medio de comunicación, es una creación artística en sí misma [aunque colectiva] que expone muchas veces otra propuesta también artística."⁹⁴

Aquí aparece de nueva cuenta el papel relevante del público, de modo que las exposiciones y su realización, una forma de difundir lo conservado, deben de ser tan importantes como el cuidado de las colecciones, pues a través de las primeras se ofrece un mensaje al visitante.

En ese sentido Manuel López Monroy, también integrante del grupo "El Discurso Museográfico Contemporáneo" comenta que hoy en día se está operando un proceso en el cual el

⁹⁴ Ofelia Martínez, "En torno a la creación de exposiciones", en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas No. 17, Museografía Contemporánea*. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, s/f pp. 8-9.

museo se visualiza menos como un sitio que alberga objetos y más "como un espacio que ayuda a quienes ingresan en él, a establecer relaciones con procesos y contextos culturales." ⁹⁵ Hace alusión al concepto de reciente creación, "Discurso Museográfico", que podemos entender como el mensaje que el museo ofrece al visitante a través de sus exposiciones y actividades, las cuales tienen un tema y un significado específico, comunicado a través de cierta estructura diseñada especialmente para ello. En este proceso, la participación del público es clave en la interpretación de ese discurso. Por lo mismo, el espacio de un museo se transita y al recorrerlo, el visitante le asigna su propio significado.

Hace un parangón entre el discurso de los medios audiovisuales y el discurso del museo, porque ambos llevan a un constante descubrimiento e interpretación de significados y ambos se transforman con el tiempo; transmiten ideas; crean expectativas y provocan emociones. ⁹⁶

Finalmente, no hay que perder de vista que el desarrollo de la informática y de las nuevas tecnologías está sirviendo como auxiliar para un mayor aprovechamiento de la información a especialistas, técnicos y público en general.

2.4.5 Conceptos de museografía y museología

Es importante aclarar que la terminología relacionada con los museos es relativamente reciente, y sus connotaciones varían de un país a otro. Tal es el caso de la palabra "conservador", por ejemplo, que significa algo diferente en Europa y en México; pues en algunos sitios quiere decir restaurador y en otros curador; esto es, el que cuida las piezas. Lo mismo sucede con el término museógrafo, el cual no existe en algunos países del viejo y del nuevo continente, donde se emplea el sustantivo de museólogo o el de diseñador, participando en los montajes de exposiciones un grupo de especialistas en diversas técnicas que van realizando, por etapas, los trabajos que requiere el montaje de una exposición.

Con relación a las disciplinas: museología y museografía, su conceptualización ha ido evolucionando, de modo que en los años sesenta se podía encontrar esta definición de la segunda:

⁹⁵ Manuel López Monroy, "De museos y laberintos", en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas No. 17, Íbidem*, p.16.

⁹⁶ Para mayor información acerca del tema Véase José de Santiago (Dir.) *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Museografía Contemporánea I y II*, Nos. 17 y 18, México, ENAP, UNAM. Asimismo Véase Lauro Zavala et al., *Posibilidades y Límites de la Comunicación Museográfica*, México, UNAM, ENAP, El Discurso Museográfico Contemporáneo, 1993.

“... es el estudio del museo en sí, y su estructura es el objeto de la museografía... ampliada en la llamada museología, que no se limita a los problemas arquitectónicos, estructurales o expositivos, sino que tiene intereses más amplios como son la extensión de la vida del museo, su funcionamiento y finalidad.” En la década de los setenta se definía a la museografía como “El estudio de la construcción, organización, catalogación, instalación e historia de los museos”⁹⁷, o también como “... el método y práctica para las operaciones de los museos en todos sus aspectos”.⁹⁸ Definiciones en las que se puede encontrar una cierta mezcla de elementos.

Durante la segunda mitad del siglo XX se fue dando el proceso de separación de la museografía y de la museología. Sin embargo, aún en los años setenta se confundían ambas disciplinas. La española Aurora León las define de la manera siguiente:

Museo-grafía es la descripción de todos los elementos concernientes al museo que abarca desde la construcción del edificio, hasta los problemas técnicos de ubicación, exposición y conservación de las piezas, mientras que la Museo-logía es la ciencia que opera sobre los datos museográficos, rectificándolos, ampliándolos y transformándolos... En otros términos, la Museografía es fenómeno y exposición y la Museología es profundización del fenómeno. Concatenando estos conceptos con los elementos constitutivos del museo resulta que la Museografía se presenta como la lectura sistematizada del público, planificación, continente y contenido, mientras que la museología es el análisis reflexivo del fenómeno museográfico.⁹⁹

En estas definiciones ya se observa con más claridad la división entre los objetos de estudio de ambas disciplinas.

En entrevista, el museógrafo Miguel Ángel Fernández—ex-Coordinador de Museos del INAH— explicó que desde hace unos diez y nueve años aproximadamente, ocurrió una revolución importante en el mundo de los museos, dado que el epicentro del interés de los mismos, derivó, de las colecciones al público visitante. A raíz de ese hecho los museos empezaron a “modernizarse” y a tratar de poner orden en su aparato teórico. De modo tal que si en un principio la museografía implicaba todo, la dicotomía; esto es, la diferencia entre museografía y museología, empezó a ser aceptada, casi universalmente, desde hace unos lustros, y abundó:

Museología es la teoría, es la reflexión y el análisis sobre la actividad museal o museística; y la museografía es su aplicación, sus técnicas de montaje y espaciales, es decir, la aplicación de conocimientos a un espacio, a una geografía.

⁹⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, T. IV, Madrid, Espasa Calpe, 1970, p. 913.

⁹⁸ Iker Larrauri, *Glosario de términos museísticos*. Publicaciones de la Escuela Nacional de Conservación, restauración y museografía. México, 1977.

⁹⁹ Aurora León, *op. cit.*, p. 92.

Hay, incluso teóricos que han ido más allá en el tema, como es el caso de Miguel Alfonso Madrid, que propone abarcar a éstos dos términos en una ciencia social a la que llama "Museonomía", propuesta que no ha tenido mayores avances.¹⁰⁰

La española Francisca Hernández, explica que, según el ICOM,

...la Museología se preocupa de la teoría o funcionamiento del museo. Por el contrario, la Museografía estudia su aspecto técnico: instalación de colecciones, climatología, arquitectura del edificio, aspectos administrativos, etc. Es ante todo una actividad técnica y práctica. Podríamos definirla como la infraestructura en la que descansa la Museología. En consecuencia, Museología y Museografía se complementan mutuamente.¹⁰¹

Debido a la necesidad urgente de aclarar estos términos, cada vez se da más importancia a los estudios relacionados con ellos. En ese sentido, las investigaciones de tipo museológico son muy recientes en México, y a propósito del término Museología, un grupo de estudiosos de tres instituciones nacionales: el Centro de Arte Mexicano, el Centro de Documentación Museológica del INAH y el Museo Franz Mayer, todos miembros del *International Council of Museums*, México, se reunieron en 1997 a fin de ofrecer una respuesta al problema. Ellos propusieron una definición que "abaricara y al mismo tiempo trascendiera los límites del museo institución de hoy", a partir de que existe un proceso permanente al que llamaron "proceso museal", que explican en su esencia, como un camino de comunicación, y a los museos no solamente como fuentes de información o instrumentos de educación —según la "Declaración de Caracas", citada por Georgina Dersdepanian — sino como "espacios y medios de comunicación que sirven para establecer la interacción de la comunidad con el proceso y los productos culturales".¹⁰² Como puede notarse, en esto coinciden con el equipo de investigadores del proyecto "El Discurso Museográfico Contemporáneo". La propuesta que ofrecen es la siguiente:

La Museología es la ciencia que estudia los postulados, acciones y consecuencias del proceso museal, cuyo hecho central, con sus repercusiones sociales, es la confrontación de individuos con una realidad planteada mediante objetos representativos que son seleccionados, conservados y exhibidos.

¹⁰⁰ Miguel Ángel Fernández. *Entrevista* del 18 de octubre de 2001.

¹⁰¹ Francisca Hernández H., *op.cit.*, p. 71.

¹⁰² "Declaración de Caracas. El museo latinoamericano hoy, nuevos retos". ICOM. Organización Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe, Caracas, Venezuela, febrero 1992. *Cit. por* Georgina Dersdepanian en "¿Hay una participación activa en los museos?", en *Gaceta de Museos*. México, CONACULTA-INAH-ICOM-México, No. 10, junio-agosto 1998, p. 16.

Este proceso museal es el punto de partida de los museos como los conocemos hoy...¹⁰³

Rodrigo Witker, Coordinador de la Maestría en Museos de la Universidad Iberoamericana, en entrevista, también incidió en las diferencias entre museografía y museología, al afirmar :

El trabajo cotidiano de los museos se divide en dos grandes áreas: la museológica y la museográfica. A la primera le corresponden todas las actividades que generan nuevos conocimientos para preservar y divulgar diversas interpretaciones sobre sus acervos y el estudio de su público. La museografía por su parte es la responsable de crear materialmente todas las exposiciones y los servicios que el museo pone a disposición de los visitantes.¹⁰⁴

De modo que Museología y Museografía se enriquecen: la primera consiste en la teoría que surge del análisis y la abstracción de los hechos museográficos; la segunda se refiere a la práctica, atiende a todas las realidades que la imaginación y la creatividad del hombre pueden ser capaces de producir en un cierto espacio, empleando determinados objetos y bajo ciertos criterios y objetivos.

Reafirmando el proceso de separación que se ha dado, encontramos que hoy en día existen publicaciones específicas sobre museología y otras más sobre museografía, lo que no sucedía en décadas anteriores, y cada día se van distinguiendo más los campos de estudio de cada una de ellas.

2.4.6 Tipos de museos

Siendo el museo básicamente una institución de carácter científico y comunicológico, es decir un centro en el cual se investiga para transmitir ciertos mensajes y para conservar su acervo en las mejores condiciones, sus programas de construcción, equipamiento, montaje, conservación y mantenimiento museográfico deben basarse en su propia especialidad, la que depende de su temática y colecciones, a fin de lograr la misión para la que fue creado.

Los museos han sido clasificados de acuerdo con la disciplina a la que están enfocados o tienen vocación, para lo cual diversos autores han propuesto esquemas. Uno de los más amplios

¹⁰³ Lourdes Turrent, "Museología. Estudio científico del proceso museal. Propuesta de una definición sistemática" en *Gaceta de Museos*, Órgano informativo del Centro de Documentación Museológica, México, CONACULTA-INAH-ICOM, México, No.8. diciembre de 1997, p. 7.

¹⁰⁴ Rodrigo Witker. *Entrevista* del 24 de octubre de 2001.

es el que plantea que los museos pueden ser: de Arte, Historia, Etnología, Ciencia y Tecnología, y dentro de estas categorías se encuentran una serie de subcategorías y especialidades.

Encontramos otras basadas en criterios como la relación entre la forma arquitectónica y la presentación de su contenido; la complejidad de funcionamiento; la forma, u otras más que parten de criterios relacionados con la administración y su gestión, considerando: la morfología, el tamaño, la distribución espacial y el programa.¹⁰⁵

También hay propuestas de clasificación como la que ofrece Gina Cucurullo de Engelmann, a partir de otras variables como son: su naturaleza; su **dependencia**, dentro de cuya clasificación encontramos a los **museos universitarios**; su movilidad; el tipo de colecciones y principalmente, su **temática**, que incluye a los **museos de ciencia y de arte**.¹⁰⁶

En todos los museos las funciones son similares; aunque, al especificar el tipo de acervo, y su misión, la problemática que enfrentan es distinta. Sin embargo, en ellos predomina un objetivo común final que es: ayudar a la mejor comprensión del mundo en que vivimos.

2.4.6.1 Museos Universitarios

Los museos universitarios son aquellos que forman parte de una institución de educación superior, como son las universidades. Sus acervos están compuestos por colecciones diversas, tanto en el campo de las ciencias como en el de las artes. Su objetivo principal —según Rodrigo Witker— debe ser el albergar lo que la universidad ha sido y es, y la forma como dicha institución observa al mundo. Eso significa que el museo debe de ser un complemento de su educación. Por otro lado, ese tipo de museo debe de ser un espacio de experimentación de los educandos, de modo que éstos puedan montar ahí sus exposiciones, expresar su manera de interpretar el mundo y presentar los resultados de sus trabajos.¹⁰⁷

Según el II Congreso de la UNESCO de 1972, citado por Ma. Teresa Cabrero, los objetivos que persiguen los museos universitarios son:

1. Favorecer la difusión, la integración y la evolución cultural.
2. Fomentar el intercambio de conocimientos científicos, la colaboración interdisciplinaria y el establecimiento de relaciones entre los diversos departamentos menos especializados de la universidad; y por último, explicar las

¹⁰⁵ Véase Francisca Hernández H., *Op. cit.*, pp. 183- 189.

¹⁰⁶ Véase Gina Cucurullo de Engelmann, "Intentando una clasificación de museos", en *Gaceta, Centro de Investigación y Servicios Museológicos*. México, UNAM. 1ª época, Vol. I, No. 2, diciembre 1980 /enero 1981, pp. 11-14.

¹⁰⁷ Rodrigo Witker, *Entrevista* del 24 de octubre de 2001.

investigaciones científicas, particularmente las que se realizan en la misma. En esta forma, el museo rompe con la monotonía del ambiente cotidiano de la universidad casi siempre apegada a los libros. El museo ejerce una atracción visual en exhibiciones llenas de colorido y objetos.¹⁰⁸

Y agrega la siguiente opinión:

El museo universitario con todas sus limitaciones museológicas y museográficas constituye un valioso recurso para la enseñanza, puesto que sus colecciones están debidamente documentadas y respaldadas por una investigación. En este sentido ofrece una base segura para la organización de actividades educativas como cursos, conferencias, visitas guiadas, así como también pone a disposición de los profesionales especialistas, publicaciones serias de su interés.¹⁰⁹

Posiblemente, al hablar de limitaciones museológicas y museográficas, Cabrero se refiere a las exposiciones y trabajos diseñados y expuestos por universitarios especialistas en ciertos campos del conocimiento, y no en el de la museografía; sin embargo, no se puede pensar que limitaciones de esa naturaleza sean inherentes a los museos universitarios. Por otro lado, son indispensables la investigación, así como las actividades educativas que en ellos se desarrollen ya que contribuyen a la formación integral de los estudiantes.

En México los museos universitarios son pocos, en comparación con los existentes en los Estados Unidos de Norteamérica, nación que ha fundado un gran número de establecimientos de esa naturaleza, de modo que la bibliografía nacional acerca del tema es muy escasa, a pesar de que en nuestro país la relación entre ambas instituciones: universidad y museo, data de la época colonial, como se ha visto en este capítulo.¹¹⁰

¹⁰⁸ Ma. Teresa Cabrero, *El Museo Universitario de Antropología*. México, UNAM-IIA, 1987. (Serie antropológicas 88. Museología) p.28.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Para información sobre museos universitarios en los Estados Unidos de América, Véase: Janet W. Solinger (Edit), *Museums and universities. New Paths for Continuing Education*. New York, National University Continuing Education Association - Macmillan Publishing Company, s/f. También: Peter Drucker: "The university art museum: defining purpose and mision" in *Museum Management*, New York -London, Routledge, 1997.

III NACIMIENTO DEL MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE

AMBIENTE CULTURAL EN EL QUE SURGE

PERÍODO DE 1946 A 1960

Pese a lo prolijo de los dos primeros capítulos, es necesario presentar una serie de antecedentes más cercanos a la creación del Museo Universitario de Ciencias y Arte.

1. Los cuarenta

En el período presidencial del licenciado Miguel Alemán, 1946 a 1952, años de la posguerra, se promovió la entrada de capitales extranjeros al país para enfrentar la crisis.

Acerca de lo que sucedía en el campo de la cultura y el arte es muy ilustrativa la siguiente opinión de Judith Alanís:

En el México postrevolucionario se dieron fundamentalmente dos tendencias que habrían de centrarse en la integración general de un nuevo concepto de lo mexicano y delinear alternativas de desarrollo en respuesta al momento histórico: el cosmopolitismo y la exaltación de lo popular.

La tendencia cosmopolita postulaba la superación integral del ser nacional a través de la emulación de modelos paradigmáticos internacionales, mientras que la exaltación de lo popular buscaba en los patrones culturales de las masas populares, la configuración de un programa de desarrollo. La repercusión de ambas propuestas en el ámbito nacional fue de la mayor importancia. Baste mencionar que el cosmopolitismo representó un impulso vigoroso y decisivo en la vida espiritual de México, ya que su actitud permeable y receptiva ante lo universal, propició una rica gama de posibilidades expresivas, con el objeto de proponer alternativas de creación que modificaran los conceptos tradicionales del quehacer artístico en favor de una expresión representativa de la identidad nacional armonizando con las manifestaciones artísticas universales.

Por otro lado, la exaltación de lo popular marcó el inicio de una vertiente de pensamiento y praxis artísticas que, por primera vez en la historia del país, incorporó al creador comprometido en la militancia social con clara conciencia de clase. Los supuestos fundamentales de su programa fueron la realidad nacional en su especial coyuntura de transformación revolucionaria y la necesidad de renovación del lenguaje plástico en concordancia con los cambios habidos en el horizonte político. Esto fue el origen de una valiosa opción del arte mexicano que

aportaría elementos fundamentales en la configuración del perfil nacional de la primera mitad del siglo XX.¹

En cuanto a la atención de los grupos indígenas y como una continuación de las políticas del sexenio anterior, se creó el Instituto Nacional Indigenista en el año de 1948.

En el campo de las artes, en esa etapa los artistas de izquierda tuvieron que luchar por sus conquistas y para que el movimiento revolucionario no perdiera su fondo popular, y aunque fueron críticos del sistema, la mayoría recibió comisiones de trabajo por parte de las autoridades.

La producción de murales fue en aumento, recubriendo las paredes de construcciones gubernamentales, pero también las de edificios particulares. Con relación a éstos, a partir de 1940 se crearon diez, y el proceso —según gráfica de Orlando Suárez en *Inventario del Muralismo Mexicano*— tuvo diversos ciclos, repuntando en 1945 cuando se produjeron otros diez, y luego en 1949, año en que se registra la creación de doce obras más. Los murales fueron pintados en provincia, pero sobre todo en la capital.²

Algunos ejemplos de ellos los encontramos en los siguientes lugares: 1) Zimapán, Hgo. , el fresco "Mineros" de Francisco Eppens (1940); 2) Guadalajara, Jal., "Cuentos Infantiles", pintura a la cera en residencia particular, Angelina Beloff (1945); 3) Monterrey, N.L., catorce tableros en temple titulados "Letanía de los Santos" y dos más al fresco en la Iglesia de Cristo Rey, todos de José Antonio Gómez Rosas (1948); 4) Córdoba Ver., también de Gómez Rosas, "Historia de Córdoba" en la Agencia Ford Sustaeta (1949).

De esa época hay más ejemplos en la Ciudad de México: 1) De Francisco Eppens, "Cultura" un fresco en la editorial Saylor (1940); 2) De Gabriel Fernández Ledezma, "Naturaleza" en piroxilina en el Hotel del Prado (1947); 3) De Jorge González Camarena, en oleo-cera "La vida, la mujer y el hombre" en el Edificio Guardiola (1941); "Germinación" en el Banco de Comercio (1944); "La industria, la banca y el comercio" en el Banco Mercantil de México (1945); "Erupción del Xitle" en Cuicuilco (1948), entre otros; 4) De Miguel Covarrubias, con la colaboración de Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledezma y Arnoldo Martínez Vedugo, "Geografía del Arte Popular de México" en lo que fuera el Hotel del Prado (1947).³

¹ Judith Alanís, "Comentario a El nacionalismo en la práctica durante el Cardenismo", Raquel Tibol, *El Nacionalismo y el Arte Mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México, UNAM, 1986, pp. 250-251.

² Orlando S. Suárez, *Inventario del Muralismo Mexicano*. México, UNAM, 1972, p. 390.

³ Véase Orlando S. Suárez, *op. cit.*

Entre 1939 y 1943, fue cuando se inició la llegada de artistas extranjeros, la mayor parte de ellos exiliados. Entonces México empezó a recibir la influencia de las nuevas corrientes y estilos europeos que constituían actitudes contestatarias ante la violencia y los horrores de la Segunda Guerra Mundial; corrientes y estilos tales como el surrealismo, el expresionismo y el abstraccionismo, todos ellos de suma importancia en el mundo de la cultura y de las artes plásticas de México, ya que fueron la base para que en nuestro país se abrieran nuevas vertientes estilísticas, diferentes a las de la pintura de la Revolución Mexicana.

1.1 Políticas culturales

En los años antes mencionados, el arribo a nuestro país de los artistas españoles trasterados, así como de los que venían huyendo de los horrores de la Segunda Guerra Mundial fue un hecho relevante para las artes plásticas. Entre los primeros podemos mencionar a: Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Arturo Souto, José Moreno Villa, José Bartolí, José Renau, Ramón Gaya, Francisco Moreno Capdevilla y Ceferino Palencia. Entre los segundos se contaban el austriaco Wolfgang Paalen y su esposa la francesa Alice Rahon, la inglesa Leonora Carrington y la española Remedios Varo, éstos últimos exponentes del Surrealismo. También llegó la fotógrafa húngara Kati Horna y el pintor ruso Vlady.

Más tarde, en 1946 el sueco Waldemar Sjölander, grabador, pintor y escultor, se estableció en México, luego, en 1949 llegó el alemán Matías Goeritz, pintor abstracto y escultor expresionista, quien también incursionó en la arquitectura a la cual nombró "emocional", por contraste con el racionalismo que imperaba; el mejor ejemplo de ésta fue el centro experimental "El Eco".

Varios de los artistas antes mencionados fundaron talleres, participaron como profesores en las escuelas de artes plásticas y realizaron obras que ahora son parte de las artes nacionales.

En 1944 David Alfaro Siqueiros fundó el Centro de Arte Realista en la calle de Sonora No. 9 de la ciudad de México, y en diciembre se creó el Conservatorio Nacional de Música.

En 1945 se abrió al público el Museo Nacional de Historia en los salones del Castillo de Chapultepec. En ese mismo año en el Museo Nacional de Antropología, se presentó la magna exposición "Arte Indígena de Norteamérica", patrocinada por varias instituciones norteamericanas, la cual, desde su apertura tuvo numerosos visitantes que fueron en aumento. Además, para cerrar 1945, se dio el Decreto de Creación del Premio Nacional de Artes y Ciencias.

El 1º de enero de 1947 fue fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, cuya misión era promover, fomentar y sostener actividades artísticas en todo México, apoyado con un excelente presupuesto para el desarrollo de sus funciones.

El 30 de septiembre de ese año se inauguró el Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes. En su discurso de inauguración, el maestro Carlos Chávez, Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, aludió a las salas o galerías que se abrieron, todas dedicadas a exhibir: pintura colonial mexicana, escultura precortesiana, arte popular, una exposición de 45 autorretratos de artistas mexicanos de los siglos XVIII al XX, la colección José María Velasco, la colección José Guadalupe Posada, así como los enormes paneles de David Alfaro Siqueiros y de Rufino Tamayo. Unos meses después de inaugurado el museo, se abrió al público el Salón dedicado a la Pintura Mexicana del siglo XIX, y el salón dispuesto para la obra de Pelegrín Clavé y "la galería para la pintura Moderna Contemporánea" [sic].⁴

En ese recinto se llevaron a cabo dos magnas exposiciones con la obra de José Clemente Orozco y de David Alfaro Siqueiros. Como parte de ellas fueron publicados importantes catálogos y se dictaron una o dos conferencias relacionadas con esos temas, como complemento a las muestras, lo que constituyó una característica novedosa en este tipo de eventos.

En 1947 tuvo lugar la Asamblea General de la UNESCO en México, cuando el licenciado Jaime Torres Bodet ocupaba el cargo de secretario de Educación; un año después fue nombrado Director General de tan importante organismo. Debido al gran acontecimiento que significaba la Asamblea, pues además era la primera reunión del recientemente formado Consejo Internacional de Museos (ICOM), se llevaron a cabo diversos hechos de relevancia en el mundo de la cultura, entre ellos la reorganización del Museo Nacional de Antropología, con una museografía moderna y un concepto diferente a lo hasta entonces conocido. Justino Fernández comenta al respecto:

El Museo Nacional de Arqueología [sic]... exhibe ahora las joyas de todos géneros que guarda en una forma más bien artística que científica (gracias a Dios) sin que con esto quiera decirse que esté ausente el científico; la selección hecha para exhibir solamente las piezas más importantes, que al mismo tiempo ilustran al público acerca de las diversas culturas indígenas, que llevada a cabo con verdadero acierto y el nuevo arreglo de las salas, bien iluminadas y despejadas, es

⁴ Carlos Chávez, "Discurso pronunciado... por el Director General del INBA... en la Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas", en, Instituto Nacional de Bellas Artes (Edit.): *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México, INBA, 1949, p. 34.

digno de un museo de tanta importancia, y se debe en parte al señor Daniel Rubín de la Borbolla y en parte al señor Fernando Gamboa, quienes se esmeraron para que la inauguración tuviera lugar mientras se encontraban en la capital los delegados de la UNESCO.⁵

Según se ha tratado en otro capítulo, es necesario decir que en realidad el responsable del proyecto de la reorganización del Museo fue el doctor Daniel Rubín de la Borbolla, quien era el director del Museo Nacional de Antropología — nombre oficial de la institución— expresamente renovada para la reunión del antes dicho organismo internacional.⁶

En 1947 se fundó la Sociedad Mexicana de Grabadores, y en 1948 se realizó en Bellas Artes una magna exposición con la obra de Rufino Tamayo; por otro lado José Clemente Orozco ofreció su VI muestra en el Colegio Nacional⁷ y se fundó el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, siendo su primer director Daniel Rubín de la Borbolla.

En 1949 el Instituto Nacional de Bellas Artes brindó un magno homenaje a Diego Rivera por sus cincuenta años de pintor, y posteriormente presentó una exposición de la obra de Francisco Goitia, la cual fue instalada en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Cervantes.

En ese mismo año la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, dice Justino Fernández "... ha logrado un franco éxito con la serie de exposiciones [de pintura, escultura, grabado y fotografía] que ha presentado en el vestíbulo de la "Biblioteca Nacional", a falta de un sitio mejor.⁸

Este comentario hace evidente la necesidad —antes mencionada— que tenía la Universidad Nacional Autónoma de México de sitios propios para el desarrollo de ese tipo de actividades. Simultáneamente la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la propia universidad, sita en Academia no. 22, realizaba exposiciones en sus salas, inclusive, ese año llevó a cabo su "Segunda exposición viajera" a varios estados de la república.

⁵ Justino Fernández, "Catálogos de las Exposiciones de arte en 1947 y 1948", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 1949, p. 4.

⁶ Véase. Daniel Rubín de la Borbolla, "Miguel Covarrubias: mexicano Insigne", en *Miguel Covarrubias. Homenaje*. México. Centro Cultural de Arte Contemporáneo, A.C., 1987, pp. 128-143.

⁷ El Colegio Nacional, importante institución cultural, fue creado por Decreto Presidencial del 8 de abril de 1943 e inaugurado el 15 de mayo del mismo año. Su propósito era impartir enseñanzas que representaran la sabiduría de la época, y fortalecer mediante conocimientos especializados la conciencia de la nación. Su lema es "libertad por el saber", *Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*, México, Porrúa. 1970, T. I, p. 462.

⁸ Justino Fernández, "Catálogos de las Exposiciones de arte en 1949", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, I.I.E., 1950, p. 4.N. de A. En ese tiempo la Biblioteca Nacional estaba en el ex templo de San Agustín, en el centro de la Ciudad.

1.2 Galerías y espacios de difusión de las Artes Plásticas

En la ciudad de México, en los inicios de los cuarenta, la difusión y la comercialización de la pintura de caballete, principalmente, y de la escultura, se llevaba a cabo por un grupo interesado en ello y las galerías que existían eran unas cuantas: La Galería de Arte Mexicano, en Milán 18, fundada en marzo de 1935 por Carolina Amor, establecimiento del cual se hizo cargo unos meses más tarde su hermana, la célebre Inés Amor, quien a través de su trabajo fomentó en los ámbitos internacional y nacional, el aprecio y valoración del arte contemporáneo mexicano, labor que realizó hasta su muerte. Acerca de esta promotora, Rufino Tamayo expresó lo siguiente: "... tuvo mucha visión, logro reunir a quienes iniciamos el movimiento artístico contemporáneo de México".⁹

Además de la antes mencionada, estaban la Galería de Arte y Decoración, en Venustiano Carranza 30, la G.A.M.A. (Galería de Arte María Asúnsolo) y la Galería Espiral.

Aquí un paréntesis para hablar de una dependencia de la UNAM que fue pionera en la tarea de difundir el arte en el último tercio de los años treinta.

1.2.1 La Galería de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, una institución precursora (1937-1941)

La Galería de Arte de la UNAM fue inaugurada en noviembre de 1937 en un local del centro de la ciudad, en la calle Dolores No. 11 y dependía del Departamento de Acción Social de la Universidad. Su director era el pintor Julio Castellanos, y las muestras en ella presentadas fueron de una gran calidad.

La primera con la que se inauguró, estaba compuesta por obra de importantísimos pintores de ese momento: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Juan O' Gorman, Jesús Guerrero Galván, Rufino Tamayo, Gerardo Murillo "el Dr. Atl", Federico Cantú, María Izquierdo, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledezma, Alfredo Zalce, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Frida Kahlo, Antonio Ruiz y el propio Julio Castellanos. También incluía obras de los escultores Luis Ortiz Monasterio, Germán Cueto y Mardonio Magaña y dibujos de José Moreno Villa. De ella Justino Fernández comentó "... fue esta exposición una excelente muestra, ... ya que, indudablemente, es una de las más importantes que se hayan presentado al público en los últimos años y desde luego la mejor del año pasado".¹⁰

⁹ Delmari Romero Keith, *Historia y testimonios. Galería de Arte mexicano*. México, GAM, 1985, p. 23.

¹⁰ Justino Fernández, "La Galería de Arte de la Universidad", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Año I, T.I, No. 2, México, UNAM, I.I.E. 1938, p. 57.

En diciembre del mismo 1937 la Galería presentó una serie de pinturas y dibujos de José Moreno Villa, la mayoría con temas poéticos y literarios.

En los años siguientes se siguieron exhibiendo muestras de importancia, las que a continuación se mencionan:

1938: 1) Grabados y Litografías de Artistas Mexicanos Contemporáneos, compuesta por obras de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, José Chávez Morado, Carlos Alvarado Lang, Rufino Tamayo, Leopoldo Méndez, Francisco Díaz de León, Feliciano Peña, Gonzalo Paz Pérez, Carlos Orozco Romero y como atractivo especial un grabado de Julio Ruelas; 2) Una exposición del pintor Francisco Gutiérrez; 3) Se exhibió el retrato que Diego Rivera le hizo al doctor Gustavo Baz, quien entonces era rector de la UNAM.

1939: 4) Los Dibujos de la Srita. Jone Robinson [sic]; 5) Litografías de los artistas del "Taller de Gráfica Popular" Luis Arenal, Raúl Anguiano, Angel Bracho, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes, Leopoldo Méndez, Isidoro Ocampo, Pablo O'Higgins, Antonio Pujol, Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre y Jesús Escobedo; 6) Exposición de diversas obras de Carlos Mérida; 7) Esculturas de Fidias Elizondo; 8) Fotografías de Manuel Álvarez Bravo.

1940: 9) Exposición de Grabados Clásicos de la Academia de San Carlos; 10) Muestras de la obra de artistas españoles en México como José Moreno Villa, Antonio Rodríguez Luna y Enrique Climent; 11) Los paisajes realizados por el mexicano Gilberto Chávez.

1941: 12) La exposición de óleos y dibujos de John Mateller, y 13) Pinturas de Juan Soriano. Todo indica que esta fue la última exposición que realizó la Galería Universitaria, la cual tuvo una corta vida, aunque como se ha podido ver, con una actividad intensa manifestada en exhibiciones de una enorme calidad.¹¹

A finales de 1941 el establecimiento ya había cerrado. Justino Fernández da testimonio de ello al decir en su *Catálogo de Exposiciones* correspondiente a ese año: "Es necesario hacer justicia a las Galerías de Arte que más se distinguieron por sus actividades... [entre ellas] la extinta Galería de arte de la Universidad Nacional cumplía con una misión necesaria y es lamentable que

* El nombre correcto debe ser Ione Robinson, ya que Justino Fernández alude a una exposición de su obra en el foyer de Bellas Artes en septiembre de 1944, Véase "Catálogo de Exposiciones 1944", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. UNAM. I.I.E., Vol. III, No. 12, p. 68.

¹¹ Para información más detallada acerca de estas exposiciones consultar a Justino Fernández, "Catálogos de Exposiciones de Arte" de los años 1937-1938, 1940 y 1941, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM, Año III, T. II, No. 3, Vol. II, No. 5, Vol. III, No. 9.

haya desaparecido, mucho deseamos que vuelva a surgir, con el mismo [sic] que tuvo en su, relativamente, corta vida".¹²

Sería años después cuando el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) y la Galería Universitaria Aristos (GUA) retomarían la importante tarea que desarrollaba la Galería de la Universidad en la céntrica calle de Dolores.

1.3 Se crean nuevas Galerías. Impulso a la comercialización del arte.

La comercialización del arte se fue incrementando, proceso en el cual las galerías jugaron y juegan un papel determinante, proceso que se desarrolló ampliamente según informa Juan Acha— en la década de los cincuenta.¹³ Así, en 1943 empezaron a surgir nuevas galerías: la del Paseo de la Reforma No. 34; la Galería Maupassant, también en Paseo de la Reforma 128; la Galería Ras-Martin, S. de R.L. Materiales de Arte y Decoración, en Palma No. 10; Arquitectura y Decoración en París No. 27, mientras que la Galería de Arte y Decoración, anterior a éstas, fue renovada. Cabe destacar que en ese año la UNAM patrocinó una exposición en dicho local, lo que manifiesta nuevamente la necesidad de la institución de un espacio adecuado para dichas actividades. También auspició "Arquitectura antigua y moderna de Brasil" en Bellas Artes. En ese mismo año la Biblioteca Benjamín Franklin presentó varias exposiciones.

A partir de entonces es notable el incremento de las actividades en el mundo de la cultura y la aparición de nuevas galerías, así como la pronta desaparición de otras; ejemplo de esto último fue el caso de las llamadas Galerías Internacionales. Entre los nuevos establecimientos estaban la Sala de Artes Plásticas; la Casa de Arte; el nuevo local del Taller de la Gráfica Popular, llamado "Galería de la Estampa Mexicana"; la Galería Moisés Sáenz de Artes de México; la Galería Mont-Orendain que desapareció más tarde y en cuyo local se creó la Galería de Ventas Libres a fin de ofrecer oportunidades a los artistas que no podían exhibir en otros sitios; la Galería Mexicana, dedicada exclusivamente a exponer obra de Diego Rivera; las Galerías Riveroll, las Galerías de Artistas Contemporáneos, el Rancho del artista y la Galería Clardecor, S.A. Además, el Nacional Monte de Piedad instaló una en su propio edificio, mientras que la Galería de Arte Mexicano estuvo cerrada en 1949, por encontrarse en reparación, reabriendo sus instalaciones al año siguiente. Completan la lista de los nuevos espacios para la comercialización de la producción artística, el Centro de Arte Mexicano en Donceles 99; la Galería de Arte en Palma norte; la Galería Albert en avenida Madero; Galerías Romano, y la Galería de Arte de la "Librería Juárez". Así las cosas, en 1950 la ciudad de México contaba con más de quince establecimientos de ese tipo.

¹² Justino Fernández, "Catálogo de Exposiciones 1941" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, I.I.E., 1942, Vol., III. No. 9, p. 68.

¹³ Véase, Juan Acha, *El Arte y su distribución*. México, UNAM, 1984, p.105.

Por otro lado, y como una manifestación del cosmopolitismo antes mencionado, los institutos de relaciones culturales internacionales empezaron a presentar exposiciones en sus propios locales. Estos eran: el Mexicano-Norteamericano; el Ruso-Mexicano, el Francés de América Latina; el Anglo-Mexicano y la antes citada Biblioteca Benjamín Franklin, dependiente de la Embajada de Estados Unidos.

Asociaciones de tipo privado como la "Sociedad de Arte Moderno", también organizaban muestras de calidad internacional con piezas de grandes artistas como Picasso y Toulouse Lautrec, entre otros.

Un factor de suma importancia en ese tiempo fue el impulso al turismo internacional receptivo, que se inició en la postguerra y que influyó en la comercialización de las obras de arte.

El desarrollo de tal turismo en el período alemanista fue visto como una oportunidad para financiar la industria de la transformación, dado que se redujeron las exportaciones y se aumentaron las importaciones. En ese ciclo todas las acciones estuvieron encaminadas a sentar las bases del desarrollo de la actividad turística al facilitar el acceso de los viajeros por las vías terrestre y aérea. Además de que en esa etapa presidencial se le da una gran importancia a las tradiciones, el folclore y el arte mexicano como atractivos para ofrecer a los turistas. De igual modo, el turismo también fue considerado un elemento de integración nacional,¹⁴ concepto que es aceptado en la siguiente administración. A lo anterior hay que agregar la comercialización del arte, dado que un cierto segmento del turismo se interesó por la compra de obra plástica, la cual en este contexto y desde el punto de vista de la teoría del turismo, pasa a ser un atractivo turístico cultural.

En la década siguiente, a los anteriores conceptos acerca del turismo, se agrega la convicción de que es un factor que facilita el intercambio de ideas y de formas de vida entre personas de diferentes países,¹⁵ incrementándose la importancia de las manifestaciones culturales como un recurso a ofrecer a los turistas.

1. 4 La construcción de la Ciudad Universitaria

En el campo de la arquitectura, el Estado promovió a través de obra pública, el uso de nuevos espacios con conceptos arquitectónicos acordes a propuestas internacionales, en obras

¹⁴ Véase: Alfonso Jiménez, *Turismo. Estructura y desarrollo*. México, Nueva Editorial Interamericana, S.A. de C.V., 1984, pp. 43-60.

¹⁵ Véase, Oscar de la Torre Padilla, *El Turismo Fenómeno Social*. México. FCE, 1982; Manuel Ortuño Martínez, *Introducción al Estudio del Turismo*. México, Porrúa, 1982.

relacionadas con las comunicaciones, los transportes, el abasto y la vivienda, así como con la educación.

En el contexto antes descrito, entre 1949 y 1954 fue construida la Ciudad Universitaria, importante proyecto en la historia de la arquitectura moderna mexicana. Respondía éste a una necesidad surgida de muchos años antes, ya que la sede de la magna casa de estudios se encontraba en el centro de la ciudad, en edificios que databan de la época colonial y que se habían convertido en obsoletos para las necesidades de ese momento. En el documento de programación de la inversión pública de 1947-1958 encontramos la siguiente justificación, que ofrece una idea clara de las circunstancias:

La Universidad Nacional Autónoma posee en la actualidad un cierto número de edificios situados en distintos lugares de la ciudad de México, en donde se imparten las disciplinas superiores encomendadas a la primera casa de estudios de la nación, lo que tiene serios inconvenientes como son, el que los edificios escolares, generalmente de origen colonial, son inadecuados para la función docente, el que la dispersión de actividades hace difícil la disciplina de la población escolar, y antieconómica la función administrativa y el que la ausencia de una higiene escolar, basada en la práctica sistemática del deporte al aire libre, agrave aún más los problemas anteriores.

Para evitar estos inconvenientes y tomar una trayectoria nueva para el porvenir, se ha proyectado la construcción de la Ciudad Universitaria en el Pedregal de San Ángel, en las afueras de la ciudad de México, donde han de quedar reunidos todos los edificios educacionales, laboratorios, talleres, campos deportivos y casas habitación para maestros, alumnos y empleados, que la integren.

Concretamente, se trata de construir dieciséis edificios educacionales, con una superficie edificada de 125 000 m², necesarios para 206 aulas, 78 laboratorios, 87 talleres generales, dos campos deportivos y los edificios destinados a casas para máquinas, almacén, imprenta y taller mecánico que utilizarán para sus fines la Escuela Nacional Preparatoria, con una población escolar aproximada de mil alumnos y las de Ingeniería, Arquitectura, Jurisprudencia, Economía, Medicina, Odontología, Medicina Veterinaria, Farmacia, Ciencias Químicas, Biología, Filosofía y Letras y Comercio y Administración, con una población de 11 000 alumnos.¹⁶

El párrafo anterior nos da una idea del problema a resolver y de las dimensiones del proyecto. Dentro de éste, y después de una serie de modificaciones en los diseños originales, se

¹⁶ Secretaría de Programación y Presupuesto, *Antología de la Planeación en México (1917-1985)*, La programación de la inversión pública y la planeación regional por cuencas hidrológicas (1947-1958). México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 597.

decidió construir —dice Pedro Rojas— “al poniente del *campus* la torre de Rectoría, y a sus lados, en las inmediaciones, al norte la Biblioteca Central, y al sur el Museo”.¹⁷

Otra característica en el programa general fue la división del conjunto universitario en cuatro grandes apartados: el de Humanidades, el de Ciencias, el de Ciencias Biológicas y el de Artes.

La realización de este magno plan fue posible gracias al apoyo gubernamental y a las gestiones del Patronato de la Construcción de la Ciudad Universitaria, cuyo presidente era el licenciado Carlos Novoa, patronato que hizo un llamado para obtener donativos. Estos ingresos permitieron que los trabajos se aceleraran, a pesar de los múltiples obstáculos técnicos, ya que como se sabe, el terreno en el cual se edificó la Ciudad Universitaria era un gran pedregal originado por lava volcánica. Hermoso sitio en el que la naturaleza produjo una obra de arte y en donde los creadores del proyecto lograron —dice Lilia M. Guzmán de Ocampo— el atributo llamado “*Genius Loci*” el cual explica:

Las obras en las que la humanidad se regocija, se reconoce y se sublima son aquellas en las que han quedado manifiestos su creatividad, su intelecto, su espíritu. El “*genius loci*” es la magia de un sitio, es el descubrimiento y el encuentro con la belleza natural de un lugar que se expresa en el paisaje: el lugar en el que el hombre puede imaginar y crear el recinto de su cuerpo y de su espíritu.

...

El “*genius loci*” es la espectacular identidad entre el emplazamiento urbanístico, la obra arquitectónica y el paisaje, reconocida por la humanidad desde Stonehenge y manifiesta en la Ciudad Universitaria de México. Es en el “Pedregal de San Angel” donde se descubre el “*genius loci*”, el emplazamiento, la estructura, la forma y la armonía con la que se expresan los elementos y los atributos naturales: la tierra, el agua, la piedra, la vegetación, la fauna, que inspiran a los creadores de la Ciudad Universitaria bajo una luz diáfana, en la “región más transparente del aire”.

...

La concepción del espacio en Ciudad Universitaria responde a la necesidad de integrar tres aspectos principales: lo urbanístico, lo arquitectónico y lo paisajístico.¹⁸

¹⁷ Pedro Rojas, *La Ciudad Universitaria, a la época de su construcción*. México, UNAM, 1979, p. 37.

¹⁸ Lilia M. Guzmán de Ocampo, “La Ciudad Universitaria en el medio natural”, en *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. México, UNAM, Fac. de Arquitectura, Coordinación de Humanidades, 1994, pp. 32-35.

Trascendentes conceptos los anteriores, que nos permiten entender la razón por la que se considera a la Ciudad Universitaria uno de los proyectos arquitectónicos más importantes en la historia contemporánea de nuestro país.

En la construcción se tenía la meta de edificar recintos que no solamente fuesen un traslado de escuelas y facultades a un sitio común, "sino la oportunidad de convivencia entre alumnos y maestros interesados no sólo en su especialización, sino con una proyección más amplia del mundo, de mayor universalidad."¹⁹

Una decisión importante fue que la edificación no se otorgó a compañías privadas, sino que cada edificio fue pensado, diseñado y construido por un grupo de universitarios; cada escuela y facultad nombró asesores técnicos y profesores distinguidos para que trabajaran con un equipo de dos o tres arquitectos que se encargaran de los diferentes bosquejos. De ese modo todos los edificios fueron obras de conjunto.²⁰ Acerca de ese proceso Jorge Alberto Manrique escribió:

Casi no hubo arquitecto medianamente importante que no tuviera oportunidad de participar en la obra. El proyecto era de unas proporciones no imaginadas en las más ambiciosas obras públicas anteriores. Se estaba en el momento de euforia de materiales novedosos y éstos se utilizaron con prodigalidad. Fue jefe de la empresa Carlos Lazo, que tuvo la inmensa habilidad de sortear los problemas y entusiasmar a los participantes, lo que hizo posible la realización de las obras en un tiempo muy corto.²¹

Otra de las características del plan de construcción fue la de dar importancia a la participación de pintores y escultores. Por ello se invitó a los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Juan O' Gorman, y Francisco Eppens, entonces poco conocido.

Al terminarse los trabajos de la Ciudad Universitaria hubo muchas críticas a favor y en contra, prevaleciendo las primeras. Jorge Alberto Manrique dijo: "[La Ciudad Universitaria] queda como una de las mayores obras arquitectónicas de conjunto, como un grupo variado pero unitario de edificios, y como una realización de indudable personalidad y novedad en su momento".²² Correspondió al siguiente período presidencial el traslado e inauguración de las instalaciones de la nueva Ciudad Universitaria.

¹⁹ Consuelo García Stahl, *Síntesis Histórica de la Universidad de México*. México, UNAM, 1978, p. 268.

²⁰ *Ibidem*, p. 270.

²¹ Jorge Alberto Manrique, "La Arquitectura", en *Las Humanidades en México, 1950-1975*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1978, p. 202.

²² *Ibidem*, p. 204.

2. Los cincuenta

El presidente Adolfo Ruiz Cortines, (1952 a 1958), recibió un país con una enorme inflación, por lo que siguió una política de austeridad que ayudó a la imagen del régimen.

Este gobierno no se inclinó por las grandes obras, sino más bien por continuar lo iniciado y por ofrecer servicios que apoyaran de manera directa el bienestar del mexicano común, dándole una enorme prioridad a la salud pública. Al mismo tiempo continuó con el impulso al desarrollo industrial por parte de empresas privadas, mediante la inversión gubernamental en infraestructura y también, de manera sobresaliente, a la producción agrícola, desarrollando el mayor volumen de obras de riego hasta ese momento.

En este período, la educación tuvo un limitado desarrollo pues se empezó a sentir la crisis como resultado del rápido aumento demográfico; a pesar de ello se hicieron esfuerzos por contribuir a la mejoría de la educación pública, tanto de la elemental como de la superior, en los ámbitos rural y urbano; además se aceleraron los trabajos para la construcción de la Ciudad Politécnica, como otra respuesta a la problemática educativa.

2.1 Acontecimientos importantes en el mundo de la cultura y del arte

En el ámbito de la cultura y el arte se llevaron a cabo importantes eventos, entre ellos destacaron los siguientes: en 1951 se inauguró en la avenida Juárez, Museo dedicado a las artes e industrias populares bajo las siglas MNAIP, que tenía como misión el rescate y la adecuada comercialización del arte popular mexicano. Al mismo tiempo se formó el Patronato de las Artes e Industrias Populares de México, del cual fue nombrado Vocal Ejecutivo Daniel Rubín de la Borbolla, quien ya era su Director.

Uno de los objetivos por los que se fundó el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares fue de instrumentar medidas prácticas tendientes a conservar, defender, proteger y fomentar el arte popular, las que implicaban, según palabras de su primer director Daniel Rubín de la Borbolla: "conocerlo, estudiarlo, trabajar directamente con el artesano, darle ayuda técnica y económica y asegurarle la venta de sus productos a un precio más equitativo, de acuerdo con la calidad de su producción y su destreza manual".²³ Con base en lo anterior, entre los años de 1952 y 1960 el MANAIP, fue un semillero de museos y talleres regionales en diversas partes de la república, instituciones cuyo objetivo era recuperar y promover diversas ramas del arte popular, lo cual

²³ Daniel Rubín de la Borbolla, "El Museo Nacional de Artes e Industrias Populares en 1960", en Bertha Abraham Jalil, *op. cit.*, T. I, p. 155.

lograron con éxito. Esas dependencias eran las siguientes: el Museo de la Laca en Chiapa de Corzo, Chiapas; el Museo de la Cerámica en Tlaquepaque, Jalisco; el Taller Escuela de Rebojería en Santa María del Río, San Luis Potosí; el Museo de Artes Populares del noroeste en Álamos, Sonora; la Huatapera, en Uruapan, Michoacán; y la Casa de los Once Patios en Pátzcuaro, Michoacán.²⁴ Acerca de ellas explicó el doctor Rubín de la Borbolla:

...además de sus funciones propias tenían a su cargo el estudio de las artesanías regionales, el programa de asistencia técnica y económica, el programa de conservación, adquisición de colecciones y el fomento del arte popular actual, apoyando el trabajo de los artesanos locales, y abriéndoles mercado por medio de los expendios de venta en el lugar, o enviando parte de la mejor producción al Museo [Nacional] en la ciudad de México.²⁵

En 1952 se llevó a Europa la magna exposición de Arte Mexicano, que conjuntaba colecciones artísticas de las diferentes épocas de la historia de nuestro país. Iba ésta a cargo de Fernando Gamboa y de un equipo de expertos que actuaron como curadores de las colecciones; ellos eran: Manuel Toussaint, Justino Fernández y Daniel Rubín de la Borbolla. La exposición se presentó en París, Estocolmo y en Londres.

En ese mismo año, bajo el patrocinio de Daniel Mont, fue construido el centro experimental llamado El Eco, el cual fue abierto en septiembre de 1953. Dicho proyecto se debía a Matías Goeritz —como ya se dijo— y respondía a los lineamientos de lo que él llamó arquitectura emocional. De ese proyecto Teresa del Conde comenta:

Allí se llevaron a cabo una serie de experimentos y de realizaciones que despertaron vivo interés entre artistas de todas las ramas y a la vez un inevitable choque con la corriente realista. Este arsenal de proposiciones vio pronto su fin con la alteración y descontextualización del edificio, lo que indica que en 1953-1954 el momento aún no era propicio para la supervivencia de un centro como ése.²⁶

En el período entre 1952 y 1953, Rufino Tamayo, debido al prestigio que a nivel internacional ya había logrado, fue comisionado para pintar dos murales en el Palacio de Bellas Artes.

²⁴ Para mayor información acerca de la labor del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares y los museos en provincia, véase Daniel Rubín de la Borbolla et al., *Instituto Nacional Indigenista, Realidades y proyectos. 16 años de trabajo*. México, INI, 1964, p. 206, (Memorias, realidades y proyectos, Vol. X)

²⁵ Bertha Abraham Jalil, *op. cit.*, T. I, p. 158.

²⁶ Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1979, pp. 24-25 (Cuadernos de Historia del arte 12).

2.1. 1 Traslado de la UNAM a su nuevo *campus* en el Pedregal.

En el contexto anterior, fue en 1954 cuando se llevó a cabo el traslado físico de la Universidad Nacional a su nuevo *campus* en El Pedregal.

El lunes 22 de marzo, en un solemne acto que se llevó a cabo en el Salón del Consejo Universitario del edificio de la Rectoría, en la Ciudad Universitaria, el Presidente de la República Adolfo Ruiz Cortines entregó a la UNAM su nueva sede en el Pedregal. De igual manera, puso en marcha las tareas de ese grandioso conjunto escolar al inaugurar los primeros cursos que ahí se impartirían.²⁷ Así, iniciaron su labor en el sitio, cinco mil estudiantes, y al mismo tiempo se trasladaron casi todos los institutos de investigación.²⁸ A lo novedoso de los edificios, se uniría un nuevo estilo de trabajo, como por ejemplo la modalidad de contar con profesorado de tiempo completo y la ampliación de los institutos antes mencionados.

A la par que se iniciaba y continuaba el traslado de la UNAM a su nuevo *campus*, hechos relevantes seguían dándose en el mundo de la cultura y del arte.

2.2 Continúan los eventos en el mundo del arte y la cultura.

En 1955 el MNAIP ofreció una importante muestra acerca de "Los Huicholes". Por su parte, el Museo Nacional de Antropología e Historia en la calle de Moneda, presentó una exposición de dibujos y pinturas del gran paisajista decimonónico José María Velasco, otra de Mateo Saldaña con obras de temas arqueológicos. También en ese recinto se abrió al público la reproducción a tamaño natural de la cámara sepulcral que había sido recientemente descubierta en Palenque.

En junio de 1958, siendo Miguel Salas Anzures el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, se inauguró la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en Bellas Artes, para lo cual se llevó a cabo un proceso de readaptación del interior del Palacio, a fin de que sus espacios funcionaran como galerías para recibir a la obra representativa de los distintos países que participarían en ella. Tres meses después se instituyó ahí el primer Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

En cuanto a la Primera Bienal, la selección de obra mexicana para participar en ella fue básicamente la que estaba dentro de la corriente nacionalista, de tal manera que la pintura de

²⁷ Para una amplia información acerca del tema véase Clementina Díaz y de Ovando, *La Ciudad Universitaria de México*. Vol. X, Reseña histórica 1929-1955, T. I, México, UNAM, 1979 (Col. Cincuentenario de la autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México).

²⁸ Véase Elisa García Barragán, *La Ciudad Universitaria de México*, Vol. X, Reseña Histórica 1956-1979. T. II, México, UNAM, 1979 (Col. Cincuentenario de la autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México).

vanguardia, salvo algunas excepciones, estuvo excluida de la muestra. Esto provocó reacciones de descontento y ataques desde el momento en que se publicó la convocatoria, pues además, ésta no consideraba a los pintores extranjeros que residían en México, no obstante haber sido ellos los maestros de las nuevas generaciones.

A fin de dar una solución al problema, paralelamente a la Bienal se organizó una Gran Exposición de Pintura y Grabado en la Galería del Bosque de Chapultepec, en la que sí tomaron parte los creadores plásticos provenientes del exterior y residentes en el país. Asimismo, con motivo de la Bienal, hubo numerosas exposiciones en los museos y galerías de la capital.²⁹

Es muy importante destacar que en el campo de las artes plásticas, en la década de los cincuenta, la joven escuela mexicana representó la ruptura con el muralismo y con el nacionalismo. Había en sus integrantes la necesidad de reformular el concepto de mexicanidad y a partir de ello hicieron un cambio de escala en sus creaciones, alejándose de lo monumental. Entre sus objetivos estaba la imposición de un lenguaje formal ajeno al nacionalismo. De ello Teresa del Conde dice:

La verdadera lucha que tuvieron que sostener los representantes de la joven pintura fue sobre todo de carácter ideológico y estuvo dirigida contra grupos organizados de artistas pertenecientes a generaciones anteriores —o incluso contemporáneas— que desde sus puestos burocráticos, o bien actuando como eminencias grises, trataban de solapar cualquier tipo de arte que se contrapusiera a los enunciados que ellos sostenían.³⁰

En general, las artes plásticas a partir de 1950 y hasta 1970, se caracterizaron por la importación de las vanguardias neoyorquinas; la profusión de bienales y de concursos y el incremento de los museos, las galerías comerciales y la educación artística. También se impuso el desarrollismo³¹ en un ambiente —antes mencionado— de gran explosión demográfica y de industrialización monopólica y transnacional.³²

La situación económica así como la ideológica y tecnológica se reflejaron en las artes plásticas de varias maneras: se generó un público de arte más numeroso, constituido en parte por el aumento de la población universitaria y de manera determinante por la transmisión a través de canales específicamente culturales como la difusión de libros y revistas sobre arte, programas de

²⁹ Véase: INBA, Departamento de Artes Plásticas, (Edit.): *Primera Bienal interamericana de pintura y grabado, Exposiciones paralelas, Programa*. México, INBA-SEP, junio/julio, 1958.

³⁰ Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 53.

³¹ "Por lo común se llama desarrollismo a la esperanza de algunas burguesías latinoamericanas de crecer económicamente mediante un desarrollo que corresponde a un nuevo modo de integración de los capitales nacionales a la estructura general del intercambio capitalista," Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 18

³² Juan Acha, *op. cit.*, p. 81.

televisión y radio, y la promoción de la ideología liberal en el sistema educativo y en los viajes de los pintores y escultores a las grandes metrópolis y centros de la cultura.

En este contexto, los grupos de poder económico aliados con las altas clases socioculturales, desempeñaron un papel importante en la producción artística de México, pues su influencia se manifestó en el apoyo a la creación de galerías, las cuales ofrecieron mayores oportunidades de éxito financiero a los artistas, ya que las instituciones gubernamentales continuaban encargando obras murales.

La labor más importante de dichos grupos fue el apoyo que le dieron en los cincuenta a las nuevas corrientes artísticas, antes mencionadas, y que fueron traídas a México por los creadores europeos que llegaron en la segunda mitad de los treinta y en los cuarenta, entre ellos: Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Matías Goeritz, Antonio Peláez, Enrique Climent, Remedios Varo y Leonora Carrington.

Retomando las palabras de Teresa del Conde diremos que "las nuevas corrientes artísticas correspondieron pues a una exigencia cultural, tanto por parte de sus productores como del público receptor".³³

Es importante mencionar otros hechos relevantes en esa década. El 30 de julio de 1958 se inauguró el Museo Frida Kahlo en Coyoacán, sitio donde todavía se pueden apreciar objetos de la vida y la cotidianidad de la pintora. En el tiempo en que fue abierto al público se encontraban en él, además de las habitaciones privadas de Frida y de su esposo Diego Rivera, pinturas y dibujos de la artista, obras de los pintores José María Velasco y Joaquín Clausell, esculturas de Mardonio Magaña, colecciones de joyas arqueológicas y arte popular, entre otros.³⁴

Unos meses después, el 17 de octubre, las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes inauguraron el Museo José Clemente Orozco en el número 113 de la calle Hamburgo, donde se exhibirían obras del famoso pintor.

En los años cincuenta, de acuerdo con lo dicho por Xavier Moysen, el número de galerías de arte en la Ciudad de México aumentó considerablemente, y su influencia fue determinante en la

³³ Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ "Museo Frida Kahlo", en L. Hernández Serrano (Edit.), *Museos y Arte de México*. México, Vol. X, No.1, p. 46.

aceptación de los nuevos derroteros artísticos, además de cumplir con la función de ser los intermediarios entre el creador y el consumidor.³⁵

2.3 Más espacios para el arte

En 1951 el Instituto Nacional de Bellas Artes inauguró la Galería Popular J.C. Orozco en Peralvillo 55, y en la ciudad de Guadalajara abrió el Museo Taller del mismo artista. Aparecieron otras galerías como la llamada 23 escalones, la de la Librería Juárez, la Galería el Saloncito; la de la Librería Francesa y la Galería de Pani. En 1952 surgieron las galerías Reger, Decor, S.A. y Prisse; esta última fue creada por un grupo de pintores en cooperativa, en una casa de la calle Londres: Vlady, Héctor Xavier, Alberto Gironella y Bartolí. De ellos dice Delmarí Romero Keith: Cuevas fue invitado por ellos para su primera exposición. Estos pintores fueron los primeros en autonombrarse independientes y constituyeron el grupo que inició la pelea contra el monopolio de la Escuela Mexicana de Pintura".³⁶

En 1953 ya existía la Galería de la Biblioteca Cervantes de la Escuela la Esmeralda; la Galería J.G. Posada en Indianilla, la Galería Nuevas Generaciones; "El cuchitril" de Obregón, S.A.; el Salón de la Estampa y el Grabado, entre otros sitios más que presentaban exposiciones.

Para nuestro tema es importante resaltar que en 1954, en la nueva Ciudad Universitaria, en el recinto de la Biblioteca Central se adaptó una amplia sala para exposiciones la cual se inauguró con una colección de pintura colonial titulada "Tres siglos de pintura mexicana". En noviembre de ese año se abrió la Galería Excélsior en el edificio de ese periódico en el Paseo de la Reforma. Otra nueva galería era la Proteo que surgió al desintegrarse la Prisse. Fue fundada bajo la idea de Alberto Gironella de abrir sus puertas a todos los estilos y tendencias, tarea retomada por la señora Joc. También ya existían la Galería Tusó, que ofrecía la venta de marcos junto con la de dibujos y grabados y la San Ángel.

En 1955 ya se menciona a las Galerías El Eco, Diana, el Círculo de Bellas Artes, los salones de *Wagons Lits Cook*, la sala de exposiciones de Petróleos de México en la avenida Juárez, la Casa del Arquitecto y la Sala Velázquez, y en las pérgolas de la Alameda Central se creó la Galería de Artes Plásticas de la ciudad de México.

³⁵ Xavier Moyssen, "La pintura y Arquitectura", en *Las Humanidades en México. 1950-1975*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1978, pp.180-182.

³⁶ Delmarí Romero Keith, *Galería de Antonio Souza, Vanguardia de una época*. México, El equilibrista, s/f, p. 16

En 1956 Antonio Souza abrió su Galería de los Contemporáneos, de clara tendencia cosmopolita de la que Delmarí Romero Keith dice:

El criterio de esta galería fue presentar la vanguardia de la época con un espíritu de transformación estética. Los artistas que ahí se iniciaron, cuarenta años más tarde, forman el grupo de pintores que innovó la pintura contemporánea en México y que hizo realidad la luminosa visión de Antonio Souza de dar cabida a un arte nuevo.³⁷

En 1957 instituciones internacionales y privadas también ofrecían exposiciones. Entre estas instituciones estaban el Instituto Indigenista Interamericano y la Universidad Iberoamericana. Además surgieron nuevas galerías: la Galería del Centro Deportivo Israelita (CDI); Galerías Carmel Art; Galerías del Frente Nacional de Artes Plásticas, y la Sala de Exposiciones Russel Davis. A la par que aumentaron los espacios para el arte, se acrecentó la actividad cultural.

En 1958 ya funcionaba la Galería Misrachi en Génova 76, así como la Galería de Artes visuales; la Galería Central de Arte Moderno (Misrachi en avenida Juárez) y la sala de Kyle de México, S.A.

Justino Fernández, en su reseña de ese año menciona al Museo de la Ciudad Universitaria, indicando que éste presentó dos exposiciones: el 5 de marzo, "La mujer en la plástica mexicana," que abarcaba desde la etapa prehispánica hasta el México contemporáneo, con ejemplos de cerámica, pintura, grabado y escultura. Entre los autores cuyas obras se exhibieron estaban: Baltasar Echave Ibía, José María Vázquez, Ignacio María Barreda, Manuel Ocaranza, José María Estrada, Hermenegildo Bustos, Felipe Gutiérrez, Juan Cordero, Julio Ruelas, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David A. Siqueiros, Rufino Tamayo, Federico Cantú y Raúl Anguiano. El 28 de noviembre se abrió la segunda muestra, relacionada con la Bienal Interamericana, que fue organizada como un "Homenaje a 5 pintores mexicanos desaparecidos", con producción de los homenajeados: Frida Kahlo, Julio Castellanos, Alfonso Michel, Miguel Covarrubias y María Izquierdo". Todos, sin discusión, creadores de una enorme calidad.³⁸

En la *Gaceta de la Universidad* del 7 de septiembre de 1959, se anunciaba que en el Museo de la Ciudad Universitaria se había instalado la exposición "Nuevos exponentes de la pintura mexicana", que incluía a 17 artistas, y era organizada por la Dirección General de Difusión Cultural en su Sección de Artes Plásticas. Acerca de ella dice:

³⁷ *Idem.*

³⁸ Justino Fernández, Catálogo de las Exposiciones de Arte en 1958, Suplemento del No. 28 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, IIE., 1959, pp. 52-54.

Esta exposición tiene un interés singular, puesto que ofrece la oportunidad de ver reunidas obras que corresponden a pintores de distintas corrientes artísticas.

...

Una exposición, como una antología literaria, tiene por lo común el carácter de un juicio valorativo, de una apreciación crítica. Esto no es, como puede suponerse, sino la principal virtud de una antología poética o una exposición de escultura; pero la actividad colectora de los antólogos, recopiladores y organizadores de eventos plásticos, es susceptible de adoptar otras formas. Una exposición podría comprender, junto al necesario aspecto valorativo, el didáctico, el histórico e, incluso el meramente periodístico o documental.

...

... si una exposición pretende ofrecer un testimonio amplio de lo que en un momento dado se produce, las libertades selectivas del organizador son mucho más grandes.

En la exposición organizada por Difusión Cultural están incluidos cuadros cuya selección se debe a este último criterio, por lo que el público podrá apreciar las direcciones antípodas o cercanas que muestran ahora un grupo de pintores destacados en el medio mexicano.³⁹

Teresa del Conde hace alusión a la exposición antes dicha, dando una enorme importancia al evento y al papel que jugó el Museo dentro de ese proceso de difusión y reconocimiento de las nuevas corrientes artísticas. Por cierto que ella lo menciona como Museo Universitario de Ciencias y Arte, aunque aún no lo era:

Si en la Bienal de 1958 se pecó por defecto, en la de 1960 el pecado fue de exceso. Estuvieron presentes los representantes de las nuevas corrientes artísticas, es cierto, pero hubo faltas inexplicables tanto de artistas extranjeros como mexicanos, además de que dentro de estos últimos fueron admitidos varios sin ningún valor a comunicar, lo que desvirtuó considerablemente la calidad de la selección mexicana. Tal es la razón por la cual la confrontación artística más interesante ocurrida por esos años, no se desarrolló en el ámbito oficial, sino fuera de él. Tuvo lugar el año de 1959 en el Museo de Ciencias y Artes de la Universidad y fue la exposición "Nuevos Exponentes de la Pintura mexicana."

La exposición de la Universidad tuvo la importancia de haber permitido que se reunieran por vez primera un numeroso conjunto de obras escogidas con criterio

³⁹ "Exposición Pictórica", *Gaceta de la Universidad*. Vol. VI, Núm. 36. Núm. 264, lunes 7 de septiembre de 1959, p. 1.

selectivo libre de prejuicios y presiones, por lo tanto diferente del que privaba en las exposiciones colectivas de carácter oficial. ⁴⁰

Con el correr del tiempo, la tónica que caracterizó al MUCA, por muchos años, coincidió con lo comentado por Teresa del Conde, convirtiéndose este Museo, en un espacio alternativo.

Las anteriores noticias manifiestan la existencia de un museo en la Universidad, que fue el antecedente del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

3. El Museo Universitario de Ciencias y Arte

3.1 Su nacimiento

En el contexto anterior y habiendo sido entregadas las instalaciones de la UNAM a la Rectoría, por el Jefe del Ejecutivo, en marzo de 1954, durante los siguientes años continuó su traslado e instalación en el Pedregal, así como la terminación de diversos edificios aún inconclusos. Elisa García Barragán, en *La Ciudad Universitaria de México, Reseña Histórica 1956-1979* da cuenta de que el 21 de julio de 1956, el rector doctor Nabor Carrillo declaró la apertura de la Librería Universitaria, y que el 21 de noviembre de ese mismo año, se colocó la primera piedra del edificio destinado a la Escuela Nacional de Ciencias Políticas, el cual fue inaugurado el 5 de febrero de 1959, poco después de dos años de iniciada su construcción. También hace saber que en 1958 se hablaba de la próxima terminación de diversas construcciones, entre ellas: el Instituto de Ingeniería, un invernadero en el Instituto de Biología y el Centro de Salud Universitaria; de "los pasillos que conectarían entre sí los edificios escolares, que protegerían contra el sol y la lluvia a los transeúntes de Ciudad Universitaria"; además de que "el alumbrado, tan indispensable, quedó instalado en las zonas de estacionamiento." Agrega que el 19 de enero de 1960, y siendo entonces el presidente de la República Adolfo López Mateos, se inauguró el Teatro de la Ciudad Universitaria, anexo a la Escuela Nacional de Arquitectura.⁴¹

Como integrante de esa serie de nuevas construcciones, el Museo Universitario quedó en un excelente sitio de la espléndida Ciudad Universitaria, al sur de la torre de rectoría; es decir, al poniente del *campus*, y frente a la Biblioteca Central. Una condicionante a favor de estos edificios es que sus accesos principales dan a la Avenida de los Insurgentes, sobre la "Plaza Alta" del rectorado.

⁴⁰ Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 52. Véase Juan García Ponce, *Nuevos exponentes de la pintura mexicana*. México, Museo de la Universidad, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, agosto de 1959.

⁴¹ Elisa García Barragán, *op. cit.*, pp. 11-15.

Pedro Rojas, en *La Ciudad Universitaria a la época de su construcción*, explica que dentro de los diferentes grupos de edificios en que se organizó toda la obra arquitectónica, "el conjunto de Artes lo integraron la Escuela de Arquitectura y el Museo. Ambos edificios, comunicados entre sí, cerraron el espacio de la gran plaza por el lado sur. El tratamiento arquitectónico de la Escuela fue adaptado a la naturaleza rocosa del terreno... El Museo quedó inmediato a la Escuela".⁴²

En el capítulo en que trata directamente de la "Escuela Nacional de Arquitectura y Museo de Arte" comenta que en el extremo surponiente de la plaza universitaria se ubicaría el conjunto de edificios e instalaciones dedicados a dicha Escuela y al centro de actividades artísticas, que se había pensado correspondería a un Instituto Superior de Arte y a los Talleres de Integración Plástica. Finalmente, el proyecto quedó constituido por "dos sectores: el de talleres de la Escuela y el de aulas, oficinas, auditorios, museos y biblioteca." Lo curioso es que habla de museos, no de uno solo y agrega:

Los museos fueron imaginados, uno con carácter pedagógico y otro dinámico. Además, una sala de la estampa. El dinámico sería el mayor, ocupando un área de 2,000 m² especial para exhibir colecciones que se presentarían periódicamente; el pedagógico tendría un área de 1,000 m² y sería para mostrar permanentemente colecciones de tipo explicativo educativo para alumnos especializados. Su iluminación sería cenital, controlada desde una altura óptima para su objeto.⁴³

Rojas informa que los arquitectos proyectistas de este conjunto fueron José Villagrán García, Alfonso Liceaga y Xavier García Lascaráin. Los asesores Fernando Gamboa, Fernando Wagner, Ignacio Asúnsolo, Juan de la Encina y los arquitectos Alonso Mariscal y Ricardo Robina. Llama la atención que entre los asesores no mencione a Daniel Rubín de la Borbolla, quien fue el encargado del traslado de la UNAM a su nuevo *campus*, además de ser Consejero Técnico de la Rectoría de 1953 a 1958 y posteriormente el fundador y primer director del MUCA, en cuyos proyectos participó, según da cuenta en sus testimonios. Esta omisión seguramente se debe a que Rubín de la Borbolla se hizo cargo de las responsabilidades antes mencionadas, a partir de 1953, con el nuevo rector doctor Nabor Carrillo, a quien le correspondió se finalizaran las obras de la Ciudad Universitaria y el traslado de la institución.

El cambio de la Universidad, desde el centro de la ciudad a sus nuevas instalaciones, entonces prácticamente fuera de la urbe, fue una tarea "de titanes" —según algunos de los testigos— labor que se continuó por varios años, mientras se concluían los distintos edificios. Para

⁴² Pedro Rojas, *op. cit.*, p. 38.

⁴³ *Ibidem*, pp. 67-68.

realizar esta tarea, el rector, doctor Carrillo Flores, a través del secretario de la UNAM doctor Efrén C. del Pozo, designó al doctor Daniel Rubín de la Borbolla, nombrándolo para tal efecto "Regente de la Ciudad Universitaria." Guadalupe Pérez San Vicente en *La Extensión Universitaria. Notas para su historia*, dijo al respecto:

El desplazamiento hacia C.U. de todas y cada una de las facultades, escuelas, institutos y dependencias universitarias, precisaba de una organización que garantizara la pérdida del menor tiempo posible en las operaciones, el máximo de seguridad en el traslado y la adecuada instalación en los nuevos locales.

Al frente del equipo que tuvo a su cargo tal responsabilidad, el rector Nabor Carrillo designó al doctor Daniel F. Rubín de la Borbolla como regente de la UNAM.

Sobre la marcha fueron resolviéndose las nuevas exigencias de docentes, de investigadores y de funcionarios de tiempo completo, de dotación de laboratorios, de equipo y del personal necesario para atender la infraestructura de conservación y mantenimiento, en fin, todas las modalidades que el reto del desarrollo en Ciudad Universitaria requería.⁴⁴

El doctor Rubín de la Borbolla dejó constancia acerca de esa misión que se le encomendó y que fue parte del proceso para llegar al MUCA:

Por ese tiempo [1953] tanto el rector doctor Nabor Carrillo, como el secretario general doctor Efrén C. del Pozo, me pidieron que me encargara del traslado de las primeras unidades o escuelas y facultades a lo que ahora es Ciudad Universitaria. Acepté la encomienda, porque al mismo tiempo se me facultaba para poder acelerar los traslados en forma verdaderamente efectiva, para hacerme cargo de realizar o pensar en un proyecto relacionado con la creación de un museo que llevaría el nombre de Museo de Ciencias y Arte (MUCA). Un museo que tuviera la posibilidad de atender las necesidades pedagógicas, científicas, culturales y artísticas de todas las dependencias de la universidad y de su correspondiente programa de extensión universitaria, que en ese tiempo se pensó debería responder no sólo a las necesidades del público en general y del universitario, sino la de las escuelas secundarias que se fueron creando en la ciudad y fuera de la ciudad.

...

Y pensó en un museo que estuviera montado cerca de un edificio que se llamaría Aula Magna, donde se desarrollarían los más importantes eventos de la universidad. Por otro lado, las autoridades decidieron que sería conveniente darle gran amplitud a la actual Escuela de Arquitectura, para que ésta pudiera albergar las aulas que fueran necesarias para todas las prácticas que tienen que hacer los

⁴⁴ Guadalupe Pérez San Vicente, Vol. VI, *La Extensión Universitaria. Notas para su historia*, T. I, México, UNAM, 1979, (Col. Cincuentenario de la autonomía de la Universidad Nacional de México) p. 166.

estudiantes de esa carrera. Y fue así como se pensó en un plan que posteriormente tuvo que ser transformado.

La premura del tiempo que se tenía para ocupar los edificios que se estaban levantando hizo que se realizara una construcción que pudiera alojar temporalmente exposiciones de toda naturaleza, particularmente aquéllas que tuvieran que ver con la arquitectura o con los planes de construcción de los edificios que faltaban por construirse en Ciudad Universitaria. Y se le pidió a un arquitecto que hiciera un proyecto de una sala de exposiciones y no de un museo para tal efecto.⁴⁵

El cambio implicó no solamente el traslado físico de recursos materiales y bienes muebles, sino una enorme labor de convencimiento entre los directores de las escuelas y facultades, así como de los propios alumnos, quienes no querían dejar los recintos del viejo barrio universitario en el primer cuadro de la ciudad, para instalarse en un pedregal solitario en las afueras de la urbe.

Todo esto fue llevado a cabo con éxito debido a la dirección y las gestiones de Rubín de la Borbolla, quien entonces fungía como Regente de la Ciudad Universitaria. Él mismo habla de la situación de la Universidad en 1954 en un artículo publicado en el periódico *Los Universitarios*, en donde describe las implicaciones que tuvo la construcción de la Ciudad Universitaria y el traslado.⁴⁶

Rodolfo Rivera informa acerca del cambio:

El brazo derecho del Doctor de la Borbolla fue don Lucio Ruiz, un hombre maduro, enérgico, muy organizado, quien había sido el intendente del Museo Nacional de Antropología, desde tiempo antes de que don Daniel fuera director de dicha institución. El señor Ruiz se encargó de contratar los empaques para las mudanzas y de vigilar cómo se trasladaban de un lado a otro las cosas de las diferentes facultades, bajo la supervisión del propio Doctor.⁴⁷

Por cierto que el señor Ruiz al jubilarse en el Museo de Antropología, se fue a trabajar al Museo Universitario de Ciencias y Arte.

El museógrafo Alfonso Soto Soria y su entonces ayudante Rodolfo Rivera, quienes fueron colaboradores y brillantes discípulos del doctor Rubín de la Borbolla, rememoran tal hecho y coinciden en esta versión acerca del proceso de nacimiento del MUCA, y entre otras cosas, comentan que como parte de los nuevos edificios estaba la Escuela Nacional de Arquitectura, y

⁴⁵ Bertha Abraham Jalil, *op. cit.*, T. I, pp. 165-166.

⁴⁶ Véase Daniel Rubín de la Borbolla, "La Universidad en 1954", en *Los Universitarios*, No. 31, 15-31 de agosto, 1974, pp. 16-18.

⁴⁷ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 3 de febrero de 1995. Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre 1995.

aledaña a ella el proyecto de una zona comercial que incluía librería, oficina de correos, de telégrafos y una sucursal bancaria; todo esto muy cerca de la terminal de autobuses, de tal forma que muchos de los estudiantes que utilizaban esos servicios tenían que pasar por el área. Además, al proyecto de la Ciudad Universitaria se le integró lo que debería ser una unidad cultural compuesta por una biblioteca, una sala de exposiciones temporales, un teatro —con todas las instalaciones necesarias para ofrecer funciones de ballet, dramas, conciertos, etc.— y un museo. La localización de este conjunto se pensó también cerca de la terminal de camiones, por la razón antes dicha. Sin embargo, a los arquitectos se les ocurrió integrarlo a la Escuela de Arquitectura, argumentando la liga histórica de esta última, con las Artes Plásticas. Lo anterior hizo que tal escuela se adueñara completamente de la sección, con la idea de utilizarla, pero como las actividades correspondientes no les eran prioritarias, la sociedad de alumnos se instaló en la zona de lo que serían las bodegas del museo y también albergaron ahí algunos clubes, entre ellos el "automóvil club", que originalmente había estado en la Casa del Lago.

En cuanto al espacio destinado al museo, al principio se le empleó básicamente para las tareas de inscripción en varias facultades que solicitaban un local para ello, y también para la celebración del tradicional baile de fin de año de la Escuela de Arquitectura, pues los entusiastas estudiantes retomaron lo que había sido el famoso baile de máscaras de la Academia de San Carlos.

Es importante tener presente que desde los planes iniciales de la Ciudad Universitaria estaba contemplado contar con esa área para el museo. Al respecto, la Gaceta de la Universidad de agosto de 1955, al hacer recuento de las actividades artísticas en la institución dice:

...habría que mencionar la importancia de las colecciones de arte... la Universitaria... el proyecto de establecer un museo modelo, probablemente único en el mundo, en el que será presentada una colección suficiente para dar una imagen completa del arte en sus diversas épocas, y que, con fines pedagógicos, será abierto en la Ciudad Universitaria...⁴⁸

Es el 16 de julio de 1956 cuando en la *Gaceta de la Universidad*, de manera singular y sin ninguna información previa, aparece mencionado por primera vez el museo, bajo el grandilocuente título de Museo Nacional Universitario (Escuela de Arquitectura) de la Ciudad Universitaria, en el cual tendría lugar la "Exposición Francesa de Publicaciones Científicas."⁴⁹

⁴⁸ "Actividades artísticas en la UNAM", *Gaceta de la Universidad*, Vol. II, No. 32, lunes 8 de agosto de 1955, No. 51, p. 1.

⁴⁹ "Exposición Francesa de Publicaciones Científicas", *Gaceta de la Universidad*, Vol. III, Núm. 29, lunes 16 de julio de 1956, Núm. 100, p. 3.

Será seis meses después cuando se publique una nueva noticia de la dependencia, la cual se refiere al "Museo de la Ciudad Universitaria en el edificio de la Escuela de Arquitectura." Data ésta del 14 de enero de 1957, y continúa el mismo semanario anunciando la muestra "Obras Maestras del Grabado Europeo. Siglos XV al XIX", que se presentaría los meses de enero y febrero; posteriormente se informó de su prolongación hasta abril.⁵⁰

A partir de esa fecha se le dio al museo el título antes dicho; sus actividades dependían de la Dirección General de Difusión Cultural, y continuaba siendo sede de interesantes exposiciones: "La Mujer en la Plástica Mexicana", en marzo de 1958, que fue inaugurada por el rector doctor Nabor Carrillo, acompañado por el doctor Efrén C. del Pozo, secretario general de la institución. Esta colección, que incluía obras desde la época prehispánica hasta la contemporánea, estuvo siendo anunciada hasta el mes de mayo.⁵¹

Es hasta la primera semana de diciembre cuando aparecen noticias de una nueva exhibición en el Museo de la Ciudad Universitaria, cuyo título era "Homenaje a cinco pintores desaparecidos", a saber: Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, María Izquierdo, Alfonso Michel y Frida Kahlo.⁵²

Al año siguiente, 1959, se anunciaba para el mes de agosto la apertura de "Nuevos Exponentes de la Pintura Mexicana".

Las exposiciones que ocupaban el Museo eran esporádicas, aunque de una gran calidad, especialmente las tres últimas. Esta situación la explica Alfonso Soto Soria de la manera siguiente:

Durante varios años y hasta noviembre de 1959, anualmente, Raúl Henríquez, Jefe del Departamento de Artes Plásticas dependiente de la Dirección General de Difusión, solicitaba a la Facultad de Arquitectura el espacio dispuesto para el museo, a fin de instalar una exposición de artes plásticas que permanecía abierta al público por un período no muy largo.⁵³

Con relación a la dirección del Museo, según lo dicho por Rodolfo Rivera, terminado de construir el espacio correspondiente al mismo, se nombró como su director al destacado artista

⁵⁰ "Obras Maestras del Grabado Europeo. Siglos XV al XIX", *Gaceta de la Universidad*, Vol. IV, No. 2, lunes 14 de enero de 1957, No. 126, p. 2. Véase, "Obras Maestras del Grabado Europeo. Siglos XV al XIX", *Gaceta de la Universidad*, Vol. IV, No. 13, lunes 1º de abril de 1957, No. 137, p. 8.

⁵¹ "La Mujer en la Plástica Mexicana", *Gaceta de la Universidad*, Vol. V, Núm. 11, lunes 17 de marzo de 1958, No. 187, pp. 1 y 3.

⁵² "Homenaje a cinco Pintores Desaparecidos", *Gaceta de la Universidad*, Vol. V, Núm. 48, lunes 1º de diciembre de 1958, No. 224, p. 1.

⁵³ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 14 de diciembre de 2000.

europeo Mathias Goeritz,⁵⁴ quien nunca pudo ocupar el cargo debido a la oposición del grupo de los pintores muralistas. Continúa el licenciado Rivera:

... un hecho fortuito influyó para que dicha área [el museo] fuese entregada a don Daniel y fue el siguiente: en el amplio recinto hubo un baile de los alumnos en el que tuvo lugar una riña, lo cual decidió al señor rector Nabor Carrillo, quien era muy amigo del doctor Rubín de la Borbolla, a entregarle la dependencia, a fin de que hiciese el museo.⁵⁵ En esta tarea empezó a trabajar en 1959, siguiendo las instrucciones de que dicho Museo se montase con la mayor rapidez posible para poder recuperar esos espacios.⁵⁶

Lo anterior fue corroborado por Alfonso Soto Soria, quien también habla del origen y actividades del MUCA, en sus memorias.⁵⁷

Así pues, el doctor Rubín de la Borbolla y su equipo se dedicaron a la organización de lo que sería el Museo Universitario de Ciencias y Arte. De ese proceso el propio Alfonso cuenta:

Ante la premura de organizar el museo y contando con todo el apoyo de la rectoría, al ser desocupado el espacio por los miembros de la comunidad de Arquitectura, nos dimos a la tarea de diseñar y construir el mobiliario museográfico: mamparas y vitrinas, además de instalar las oficinas para ocupar la tercera parte del local, que era muy amplio.⁵⁸

3. 2 Conceptualización del Museo

La idea original que se tenía era la de crear un Museo de arte solamente, pero Rubín de la Borbolla lo concibió como un Museo de Ciencia y Arte, por estar más acorde con las políticas de la Universidad Nacional; además, cabe recordar que su creador era un hombre que se formó en el mundo de las ciencias biológicas y de las humanidades. Al respecto, el propio doctor relata:

⁵⁴ Mathias Goeritz, originario de Danzing, Alemania, quien radicaba desde 1949 en México, era Maestro de medio tiempo de la Escuela Nacional de Arquitectura, a partir del 1° de abril de 1954, Véase *Gaceta de la Universidad*, Vol. IV, No. 22, No. 146, p. 6.

⁵⁵ Respecto de ese suceso, una nota del 1° de Noviembre de 1959 en la prensa periódica, lo registra al decir que el tradicional baile anual de Arquitectura terminó en la madrugada anterior en una pelea en la que hubo varios disparos. Véase *Excelsior*, México, Domingo 1° de noviembre de 1959, Sec. D, p. 1.

⁵⁶ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 3 de febrero de 1995. Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

⁵⁷ Véase Alfonso Soto Soria, *Una vida, muchas vidas, Memorias*, Cuenca, Ecuador, CIDAP, 1997.

⁵⁸ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 14 de diciembre de 2000.

... un museo que tuviera la posibilidad de aprovechar todo el conjunto intelectual, científico y artístico, humano, de la universidad, que propiamente constituye la fuerza más grande intelectual y artística de México, y que pudiera diseñar un programa científico de exposiciones didácticas para los estudiantes y para los maestros. Un museo que permitiera, al mismo tiempo, que todo ese material y todo ese esfuerzo y gastos hechos dentro del claustro universitario, se pudieran extender fuera, hacia el público; dándole a éste la oportunidad de conocer lo que hacía o hace la universidad, a través de sus exposiciones. Contábamos, como nunca, con la posibilidad de tener una dependencia que aprovechara los conocimientos de la intelectualidad universitaria, y que pudiera realizar los propósitos para los que se había creado. Este museo no era una casualidad, ni el capricho de una autoridad; era la continuidad de una tradición educativa que inició la Real y Pontificia Universidad en el siglo XVI. De esa manera fue como el MUCA se convirtió en el primer edificio propiamente constituido para toda clase de actividades, que permitía todo tipo de exposiciones.⁵⁹

El doctor de la Borbolla se dio cuenta de que mientras más exposiciones se montaran en el museo, más oportunidades se daría a los estudiantes para visitarlo. Lo concibió también como un museo dinámico, tanto en sus dimensiones como en sus programas de actividades, que presentase cada determinado tiempo eventos diferentes de las distintas áreas que conjuntan la universidad, de tal modo que los alumnos acudiesen a él en repetidas ocasiones.

Por otro lado, siendo un museo universitario, se tendría que dar servicio a toda la comunidad y no solamente a una de las áreas que se manejaban en la institución. Era necesario darle atención a todas las Facultades, para que de alguna manera pudieran participar, y para poder llevar a los estudiantes un alimento cultural valioso.

A ese respecto, una de las primeras noticias que sobre el MUCA y sus programas se publicaron en la prensa, fue a través de una entrevista a su ya entonces director Rubín de la Borbolla, por Isidro Mendicuti del *Novedades*, en la que se reconfirma lo antes mencionado:

El Museo Universitario recientemente construido dentro de la Ciudad Universitaria, es el primer local que existe en México, proyectado precisamente para llenar las funciones de un museo, y constituirá un decidido apoyo a la enseñanza académica y técnica, así como a las labores de investigación que permanentemente desarrollan los diversos institutos especializados de la propia UNAM.

....

⁵⁹ Bertha Abraham Jalil, *op. cit.*, T. I, p.166.

El proyecto de funcionamiento del Museo Universitario, añadió nuestro informante, prevé la celebración sistemática de exposiciones sobre historia de las ciencias, las matemáticas, la astronomía, la medicina, el arte antiguo, etcétera, concebidas con criterio didáctico, toda vez que están destinadas especialmente a estudiantes, maestros e investigadores, así como a acrecentar el índice de cultura del público en general.

Asimismo, se organizarán exposiciones cada dos años para presentar los adelantos más recientes en determinadas ciencias, con la explicación objetiva de en qué consisten tales adelantos, con objeto de dar ocasión al público de compenetrarse de la contribución de México, y en especial de las Escuelas, Facultades e Institutos de la UNAM, al progreso científico.

Hasta ahora, dijo el doctor Rubín de la Borbolla, las hazañas de los sabios e investigadores mexicanos en terrenos de la medicina, química, física astronomía, etcétera, sólo son conocidas por círculos muy reducidos de especialistas en cada materia. Es necesario, no obstante —y el Museo Universitario tendrá esa misión— difundir una visión más exacta de lo que ocurre en las ciencias y en las artes.⁶⁰

También se informó en esa ocasión que se pretendía llevar a cabo intercambios con otras universidades de la provincia, recibiendo colecciones para su exhibición, y posteriormente prestándolas a otras instancias educativas en diversos sitios de la república. Fue relevante la importancia que se le dio a este punto, al referirse a él, Mendicuti indicó:

Primer paso en la estrecha colaboración que mantendrá la Universidad Nacional Autónoma con las universidades del interior de la República, anunciada por el Presidente López Mateos en su informe al Congreso del primero de septiembre último, en diciembre será la inauguración del Museo Universitario de Artes y Ciencias, con una exposición de arte prehispánico de las culturas del Golfo de México.⁶¹

El tipo de edificio que se le destinó al Museo determinó su funcionamiento. Rubín de la Borbolla dice:

Me comprometí a trabajar con los arquitectos para que se reformara una parte del museo, de manera que fuera un verdadero edificio convertido en un gran cajón con altura suficiente para que se tuviera una luz natural, que le permitiera crear una atmósfera adecuada para las exposiciones; toda clase de exposiciones,

⁶⁰ Isidro Mendicuti, "El Museo Universitario de Artes y Ciencias, una realidad en diciembre", *Novedades*, México, 12 de noviembre de 1959.

⁶¹ *Idem.*

pero que al mismo tiempo pudiera contar con la suficiente iluminación artificial para realizar cualquier tipo de exposición. Así fue como este museo se convirtió en el primer edificio propiamente constituido para toda clase de actividades, que permitiera toda clase de exposiciones. Se pensó que las paredes pudieran ser utilizadas de cualquier modo, así como el piso; cosas pequeñas, pero que son de gran importancia para el museo. Se pensó en las bodegas, en los laboratorios para el trabajo de preparación de los estudios, tanto museográficos como museológicos.⁶²

Seguramente estas adecuaciones al edificio se hicieron a partir de que a Rubín de la Borbolla se le pidió se hiciera cargo del museo en 1959, aunque hay que tener presente que él estaba encargado del traslado de la institución al *campus*, desde 1953.

Regresando a los inicios del Museo Universitario, Alfonso Soto Soria comenta que:

La prioridad era ocupar los espacios y realizar una exposición que justificara esto, pero inmediatamente después hubo que pensar en la organización y en las características del museo. Así, a partir de sus dimensiones y no contando con acervos propios, el Doctor y su equipo empezamos a preparar las exposiciones con colecciones prestadas, lo que fue determinando el funcionamiento de la dependencia, cuyo programa era a base de muestras de diferentes temas.

El doctor Rubín de la Borbolla tenía entre sus planes el montaje de importantes exposiciones, dado sus contactos con personas del mundo de los museos en los Estados Unidos, como Dudley Easby, director del Museo Metropolitano de Nueva York, o con el señor Rockefeller. Él quería hacer grandes cosas, pero debido a los altos costos que esto implicaba y a los cambios políticos que posteriormente se suscitaron en la Universidad y que afectaron al Museo, esos planes ya no se llevaron a cabo. Estos primeros tiempos y la urgencia de encontrar respuestas a las necesidades que iban surgiendo, permitieron que el MUCA fuera descubriendo sus caminos, los cuales se fueron plasmando en sus programas posteriores.⁶³

⁶² Daniel Rubín de la Borbolla, *Entrevista* en la Ciudad de México por Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera González, el 8 de enero de 1985, con motivo del XXV Aniversario del MUCA. Archivo del CISM de la UNAM, actualmente Dirección General de Artes Plásticas.

⁶³ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

4. Los sesenta

Nuevo período presidencial (1958-1964)

Cuando el licenciado Adolfo López Mateos ocupó el poder en 1958, la inversión pública aumentó, pero no tardó en haber problemas a causa de la crisis política interna y al agotamiento de una primera etapa en el proceso de industrialización. Se ratificó entonces, como alternativa económica, el fortalecimiento del capital privado, la industrialización y el control de las demandas populares.

Para lograr determinado equilibrio en esa área y una aparente paz social, el régimen obtuvo elevados préstamos del extranjero que hicieron ascender la deuda pública externa. Por otro lado, se retomaron las políticas de los años cincuenta: prestación de servicios de salud, de cultura y de recreación y algunos planes de edificación de la vivienda. Para llevar a cabo estos programas, el gobierno encargó a un reducido número de arquitectos las obras del sexenio: museos y teatros, además de hospitales, clínicas y unidades habitacionales, a través del Seguro Social.⁶⁴

Ejemplos de edificios de esa etapa en la ciudad de México son el Centro Médico Nacional; unos Hospitales del IMSS; el Conjunto habitacional Unidad Independencia; la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco; el Edificio de la Procuraduría de Justicia; el Instituto Nacional de Protección a la Infancia e importantes museos como el Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno, ambos inaugurados en 1964.⁶⁵

También a ese momento corresponde la construcción de grandes hoteles en la ciudad de México, como el María Isabel y el Alameda.

A la educación se le dio una gran importancia, al hacer una planeación a largo plazo, diseñando en 1959 un plan a cumplir en once años. Además se creó la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos, se unificó la enseñanza para niños indígenas monolingües, a través del Servicio de Promotores Culturales, y el Instituto Politécnico Nacional inauguró su Ciudad Politécnica en Zacatenco.

⁶⁴ Véase Humberto Ricalde y Gustavo López, "Arquitectura en México 1960-1980", en *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX, 1900-1980*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982, Vol. 2, Núms. 22-23, pp. 130-131.

⁶⁵ Para más información acerca de hechos relevantes en los períodos presidenciales atendidos en este estudio, véase Juan Zurita Lagunes (Coord.). *Los presidentes de México ante la nación 1821-1984*. México, XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados, 1966. T. IV, Informes y respuestas desde el 30 de noviembre de 1934 hasta el 1º de septiembre de 1966.

Por otro lado, El Colegio de México emprendió tareas de enseñanza en nuevas ramas y constituyó algunas áreas de investigación que enriquecieron a las ya existentes: el Centro de Estudios Históricos, el Centro de Estudios de Relaciones Internacionales, el de Estudios Lingüísticos y Literarios, y el de Estudios Económicos y Demográficos, los cuales desde sus inicios funcionaron con altos niveles de exigencia y con sistemas de becas.

Hacia 1960 diversas universidades de provincia ya seguían el modelo de la Universidad Nacional de México que había obtenido su autonomía en 1929, inclinándose también por dicha autonomía, aunque con subsidios de la federación o de los gobiernos estatales – modelo, hasta la fecha, muy discutido. Aunado a esto se acentuó la tendencia a la descentralización de la educación superior y al robustecimiento de las universidades de provincia, de modo tal que la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Educación Superior (ANUIES) fue dando cada año más importancia a sus conferencias regionales.

El entonces Secretario de Educación Jaime Torres Bodet hacía hincapié en lo trascendente de tener clara la misión de las universidades, la cual consistía en: "constituir centros orgánicos de —pensamiento y acción— para la transmisión y el renuevo de la cultura",⁶⁶ buscando el equilibrio entre la preparación y la actuación.

La actividad del Turismo, desde el punto de vista gubernamental, no es solamente un instrumento de ayuda económica, sino un factor que contribuye a facilitar el intercambio de ideas y formas de vida entre personas de diferentes países; se le ve como un medio de comprensión y de paz, y se desarrolla una enorme promoción internacional a los recursos nacionales. Así, en 1959 se crea el Departamento Autónomo de Turismo, dependiente del Poder Ejecutivo, y en 1962 se elabora el primer plan de desarrollo turístico.

4.1 Impulso a la cultura

A principios del régimen, el presidente López Mateos creó el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), que sirvió para difundir los valores culturales de México en el extranjero, el cual fue dirigido por el Embajador Miguel Álvarez Acosta. En ese período, como parte de la apertura y la ampliación de relaciones con otros países, el Ejecutivo realizó una serie de viajes a diversas naciones de Latinoamérica y de Europa en las que, entre otros, se firmaron convenios de intercambio cultural que abrieron las puertas a una serie de eventos, en algunos de los cuales, como se verá más adelante, estuvo involucrada la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Museo Universitario de Ciencias y Arte.

⁶⁶ Jaime Torres Bodet, "Perspectivas de la educación en México" en *Cincuenta Años de Revolución*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962, T. IV, p. 16.

El año de 1960 es de gran significado, toda vez que hubo importantes acontecimientos en los ámbitos educativo y cultural. El programa de los libros de texto gratuitos se empezó a aplicar en las escuelas primarias; se instituyó el Día Internacional de la Mujer y se firmó un Pacto Cultural entre México y Perú, al cual seguiría una importante exposición titulada "Los Tesoros Artísticos del Perú", que se inauguró a principios de 1961 en el Museo Universitario de Ciencias y Arte.⁶⁷

En el campo de la plástica el Estado dio un giro en cuanto a su política cultural, reconociendo la ruptura con la Escuela Mexicana y promoviendo, con cautela, a las consideradas nuevas corrientes en México. Este cambio fue resultado de un proceso en que —según se ha visto— las diferentes tendencias artísticas fueron evolucionando en los años cincuenta, hasta consolidarse. Rita Eder agrega al respecto:

A este viraje contribuyó la crítica de arte de todas las tendencias ideológicas que se adhirieron (unas más tarde que otras) a la defensa de la abstracción y casi con igual dogmatismo, paradójicamente, combatieron el realismo social por convertirse en la dictadura de los valores plásticos.⁶⁸

Acerca del tema es interesante la opinión de Teresa del Conde, quien dice:

No fueron los funcionarios de gobierno, por lo general muy poco versados en cuestiones de arte, quienes se opusieron a las corrientes de vanguardia; la oposición fue generada por los propulsores de un arte oficial concebido y fomentado como parte de una política cultural, desde camarillas extraoficiales.⁶⁹

Este cambio de actitud se manifestó en la realización, en 1960, de la Segunda Bial Interamericana en Bellas Artes, cuyos lineamientos dieron cabida a las nuevas corrientes artísticas. En ella participaron Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Germán Cueto, Helen Escobedo, Angela Gurria y Pedro Coronel, entre otros. Evento que no fue todo lo rico e imparcial que se esperaba.

A raíz de la bienal, el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó cincuenta y cuatro exposiciones en la ciudad de México, más otras dos que se llevaron a cabo en el Museo José Clemente Orozco de Guadalajara.

⁶⁷ "Se firma pacto cultural entre los gobiernos de México y Perú", *Excélsior*, México, 4 de febrero de 1960, Sec. A, pp.1 y 14. Acerca de la exposición se hablará ampliamente en otro apartado.

⁶⁸ Rita Eder et al., *Helen Escobedo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1982, p. 15.

⁶⁹ Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 54.

Fue en esa década cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes con sus funciones descentralizadas, dio lugar a que en 1961 ya funcionaran más de treinta institutos regionales y escuelas de arte en varias partes de la república.

El secretario de Educación Jaime Torres Bodet hacía notar que la obra del multicitado Instituto Nacional de Bellas Artes, y en plano similar la del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como la del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, requerían de créditos superiores a los que les asignaba el presupuesto de egresos. La mención que hace de las tareas que correspondían a esas instituciones reflejan los lineamientos que en materia de política cultural se aplicaban. Tales incluían: impulsar a las agrupaciones culturales, intensificar la enseñanza artística, la investigación arqueológica y la protección de los monumentos nacionales; apoyar a la promoción de las artes y de las letras mexicanas, y llevar a cabo una política de creación de grandes y pequeños museos (nacionales y regionales), así como de bibliotecas generales o especializadas.⁷⁰

En ese sexenio se dio un amplio impulso a la escultura y se restableció La Comisión de Pintura Mural, misma que había desaparecido con la muerte de José Clemente Orozco y la de Diego Rivera. Sus nuevos integrantes fueron David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman, José Chávez Morado, Jorge González Camarena y Federico Cantú.

4.2 Galerías, museos y espacios de exposiciones

En 1960 las Artes Plásticas contaban en la Ciudad de México con cerca de veinte galerías: Galerías Excélsior, Taller de Gráfica Popular, Galerías Chapultepec, Galería Kamffer, Galería Diana, Salón de la Plástica Mexicana, Galería Génova, Galería Tusó, Galerías Velázquez, Galería de Artes Visuales Argos, Galería Arte de Coleccionistas, Nuevas Galerías Glantz; Galería Central de Arte Misrachi, Galería de Arte Contemporáneo, Galería "Ayesa"; Centro de Arte Contemporáneo, Galerías México, y Galería José Ma. Velasco en Peralvillo, entre otras.⁷¹

Además de estos locales, se continuaba exponiendo en las salas de los Institutos de Relaciones Culturales y otros sitios privados, como por ejemplo en el Instituto de Arte de México y en el México City Center.

⁷⁰ Véase Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, p. 19.

⁷¹ Véase Justino Fernández Catálogo de las Exposiciones de Arte en 1961, Suplemento del No. 31 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, I.I.E. México, 1962, pp. 5-7, Asimismo, véase "Guía de Exposiciones", *Excélsior*, México, 9 de marzo de 1960, Sec. A, p. 39.

En ese entonces en la ciudad de México seguían funcionando varios museos de mayor o menor antigüedad; ellos eran: el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec; el Museo Nacional de Antropología, que aún estaba en la calle de Moneda; el Museo de Geología, en Torres Bodet 176, Col. Sta. María la Rivera; el Museo Tecnológico Industrial, situado en el Bosque de Chapultepec, el Museo Nacional de Historia Natural en El Chopo y el Museo de Higiene en Donceles 39. Hacia el sur y más alejado de éstos, estaba el Museo Histórico de Churubusco, en el ex convento del mismo nombre.

En los alrededores de la Capital estaban el Museo Colonial de San Agustín Acolman, el Museo Arqueológico de San Juan Teotihuacán y el Museo de Arte Colonial de Tepotzotlán.

En 1960, además de los anteriores, existían otros de menos antigüedad como el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, en la avenida Juárez No. 44; el Museo Frida Kahlo, en Londres 127, Col. del Carmen Coyoacán; el Museo de Arte Religioso y del Tesoro Artístico de la catedral de México, en la calle de Guatemala 17; el Museo Etnológico de figuras de cera, en las calles de Seminario y Guatemala; el Museo Memorial José Clemente Orozco, en la calle Hamburgo; el Museo Colonial del Carmen, en la Villa de San Angel. En la calle de Rivera de San Cosme 83 estaba el Museo Nacional de Pedagogía, el cual contaba con un archivo técnico, uno fotográfico y una biblioteca; el Museo Histórico de la Casa de don Venustiano Carranza, en Lerma 35, que mostraba los objetos y enseres personales del caudillo; el Museo de El Colegio de las Vizcaínas, en la Plaza de las Vizcaínas, con colecciones de arte colonial; el Museo Postal, en el tercer piso del edificio central de correos; el Museo de Armas de la Secretaría de la Defensa Nacional, en Lomas de Sotelo; el Museo local de Cuicuilco, de tipo arqueológico, en el km. 16 sobre la carretera Insurgentes a Tlalpan. En Monclova 50 estaba la Galería Taurina Celerino Velázquez, la cual inició su formación desde 1905 aproximadamente, y cuyas colecciones estaban compuestas por más de 20 mil fotografías de la fiesta brava, cabezas de toros famosos y trajes de luces de corridas importantes. La Casa Chata de Tlalpan, un museo de charrería que presentaba las más completas colecciones del siglo XIX relacionadas con ese deporte; el Museo Histórico, recinto de homenaje a don Benito Juárez en el Palacio Nacional, y el Museo de la Flora y Fauna, en el Bosque de Chapultepec.⁷²

⁷² L. Hernández Serrano (Edit.), "Guía General de museos, monumentos y galerías de arte", en *Museos y Arte de México*. Ed. Mensual, Vol. X, 1, 1960, México, pp. 27-60, Véase también Adriana Malvido Arriaga y Myriam Cerda G. *Atlas Cultural de México*. Museos. México, SEP, INAH-Edit. Planeta, 1987, pp. 85-116.

4.3 Espacios para actividades culturales en la UNAM

Entre 1954 y 1960 se había manifestado un acelerado proceso de crecimiento de la población estudiantil de la UNAM.

Elisa García Barragán, al referirse al discurso pronunciado por el doctor Nabor Carrillo, rector de la magna casa de estudios, en la ceremonia de inauguración de clases el 29 de febrero de 1960, estando presente el presidente Adolfo López Mateos, glosa los datos relacionados con ese aspecto:

... en 1954, cinco mil estudiantes empezaron a trabajar en el Pedregal con espíritu universitario... Para 1955, la población estudiantil era de nueve mil estudiantes, en 1956 de quince mil, en 1957 de veintidós mil, en 1958 de veintiséis mil y que en 1959 se terminó el traslado con la incorporación de la escuela nacional de Ciencias Políticas y Sociales, última proyectada para la Ciudad Universitaria.⁷³

La anterior información manifiesta un número considerable de estudiantes a los que había que atender, no solamente en las aulas, sino a través de los programas de actividades de difusión y de extensión. Así, en la nueva Ciudad Universitaria, las actividades culturales de la Coordinación de Difusión y de las diversas escuelas y facultades consistían mayormente en conferencias dictadas por especialistas. Las relacionadas con el arte tenían lugar en la Facultad de Filosofía y Letras, pero también en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuya sede estaba fuera de la Ciudad Universitaria, en el centro de la capital, la que tenía buenas salas de exhibición, según dice Justino Fernández, entre ellas las galerías del Museo de Pintura de San Carlos, que habían sido remozadas y reordenadas.

En la misma Ciudad Universitaria comenzaron los cine-clubs, organizados por estudiantes de diferentes carreras y funciones en el Teatro Universitario, en la Escuela Nacional de Arquitectura. Asimismo se podía disfrutar de espectáculos de danza, conciertos y, aunque pocas veces, de exposiciones de arte que se llevaban a cabo en la Biblioteca Central y en la antes mencionada Escuela de Artes Plásticas.

De igual forma, la UNAM contaba con otros sitios para la difusión cultural como La Casa del Lago en Chapultepec, que era un foro donde se presentaban distintos tipos de actividades,⁷⁴ la

⁷³ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁴ La Casa del Lago fue construida en la época del Porfiriato en el Bosque de Chapultepec por órdenes de José Ives Limantour, secretario de Hacienda, para albergar al "Automóvil Club". El edificio fue inaugurado oficialmente el 29 de abril de 1908, luego, entre 1929 y 1954 fue sede de los laboratorios y del archivo del

Escuela Nacional de Arquitectura, que también ofrecía exposiciones en su sala; y la Escuela Nacional Preparatoria No. 4, que en ese año instaló la III Exposición Nacional de Pintura Interpreparatorias.

En el contexto descrito fue inaugurado el Museo Universitario de Ciencias y Arte en febrero de 1960.

Instituto de Biología de la UNAM. En 1958 fue destinada por el rector doctor Nabor Carrillo para centro cultural. Su primer director fue el escritor Juan José Arreola, quien hizo de este lugar un verdadero manantial de actividades culturales, iniciando con recitales de poesía, exposiciones, cine, danza, juegos y torneos de ajedrez y concursos educativos; actividades que con los años fueron diversificándose, ofreciendo a los universitarios, y en general a los habitantes de la ciudad, un centro de cultura y de recreación muy importante. La inauguración formal de La Casa del Lago fue el 15 de septiembre de 1959, época cercana a la creación del MUCA. Véase Malena Mijares (Edit.), *Coordinación de Difusión Cultural. Crónica, 1989-1992*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural 1992, pp. 215-227. Véase también Margarita Nelken, "La Casa del Lago"; *Revista de Revistas*, No. 2720, México, noviembre 8 de 1959, pp. 48-49.

IV EL MUCA A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA

1. Organización del Museo Universitario de Ciencias y Arte

1.1 El personal

El museo nació como una entidad autónoma, lo cual favoreció a esta dependencia, ya que el doctor Rubín de la Borbolla, su director, acordaba directamente con la rectoría, a través del doctor Efrén del Pozo, secretario de la Universidad.

En 1959, en pleno proceso de organización, constituían el personal del museo el director, su secretaria Alicia Licona, don Lucio Ruiz, de quien se ha comentado que fue el brazo derecho del Doctor en el traslado a la nueva Ciudad Universitaria y que permaneció en el lugar por años; Juan Olalde, un ejidatario de los afectados por la expropiación de los terrenos en los que se construyó el nuevo *campus*, quien fue contratado como auxiliar de intendencia, y en el área de museografía Alfonso Soto Soria y su joven auxiliar Rodolfo Rivera, quienes habían empezado a colaborar en la institución en agosto de ese año. Ambos tenían como antecedente su trabajo en el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, al frente del cual también se encontraba Daniel Rubín de la Borbolla.

El 28 de febrero de 1960 se abrió el museo, para lo cual se había solicitado un cuerpo de vigilancia especializado que dependía directamente de la Oficina de Seguridad y Vigilancia de la ciudad universitaria. Este grupo estaba conformado por entre doce y catorce elementos, quienes permanecieron en el museo hasta 1974 o 1975, cuando fueron sustituidos por personal más joven.

En 1961, el licenciado Jaime García Terrés, director general de Difusión Cultural, fue nombrado Embajador de México en Grecia, por lo que el licenciado Raúl Henríquez pasó a ocupar ese puesto. Luego, él y el licenciado Raúl Ortiz y Ortiz, jefe del Departamento de Becas, invitaron a Helen Escobedo a fungir como jefe del Departamento de Artes Plásticas de dicha Dirección.

Su tarea principal sería la de organizar exposiciones de Arte Contemporáneo en el MUCA, cuyo director seguía siendo el doctor Rubín de la Borbolla.

Aquí cabe hacer un paréntesis para hablar de la trayectoria de Helen Escobedo al momento de tomar posesión del cargo antes mencionado. Nacida en México, de padre mexicano y madre inglesa, inició con el maestro Germán Cueto, sus estudios de escultura los cuales continuó de

manera formal y durante tres años en el *Royal College of Art* en Londres. Su aprendizaje en nuestro país y en Europa, dice Rita Eder, "la prepararon para entender el valor del espacio como modelador y el cultivo expresionista de la forma". Helen regresó a México en 1954 y dos años después expuso en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, recibiendo una opinión favorable de los críticos de arte Jorge J. Crespo de la Serna, Margarita Nelken e Ignacio Martínez Espinoza, quienes "destacan la excelencia del oficio y saludan su obra, señalando la escasez de escultura en el medio y la promueven como un valor nuevo".¹

En 1957 se fue a vivir a Europa, pasando en Suecia la mayor parte del tiempo. Regresó en 1959 para permanecer en el país, donde se integró inmediatamente al ambiente artístico nacional y participó en dos exposiciones colectivas: la Segunda Bienal Interamericana, mencionada antes, y otra de Escultura Contemporánea efectuada en la Alameda Central, cuyo objetivo era dar a conocer las nuevas corrientes. En 1961, el mismo año en que se integró a la UNAM, realizó su segunda exposición en la Galería de Arte Mexicano, ocasión en la que se comprobó su talento y la necesidad de una exposición monotemática, según los críticos Crespo de la Serna y Nelken.²

Así pues, la maestra Escobedo estableció su oficina en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, pues el espacio que existía en el piso 10 de la torre de rectoría era insuficiente. Ahí empezó a colaborar con Daniel Rubín de la Borbolla en muy buenos términos.

En 1965, al iniciar el doctor Ignacio Chávez su segundo período de rectorado, se llevó a cabo una reestructuración administrativa y el museo fue adscrito al Departamento de Artes Plásticas y por consiguiente a la Dirección General de Difusión Cultural, cuya cabeza era el arquitecto Raúl Henríquez Inclán. Fue entonces cuando el doctor Rubín de la Borbolla dejó la dirección del mismo, pues empezó a tramitar su jubilación, continuando como asesor de la dependencia desde 1965, hasta su muerte en diciembre de 1990.

Alfonso Soto Soria cuenta que en ese tiempo Helen Escobedo le ofreció a él que se hiciese cargo del MUCA, pero el museógrafo consideró que no era necesario un director, toda vez que los lineamientos para el establecimiento eran emitidos desde la Dirección General de Difusión Cultural, pasando por el Departamento de Artes Plásticas. De ahí que se pensara en una Jefatura Técnica y en una Jefatura Administrativa, con lo cual la dependencia funcionaría perfectamente.³

Entonces el arquitecto Raúl Henríquez, Director de Difusión Cultural invitó a Rodolfo Rivera a que se encargara del Museo, no como director, sino como Administrador del mismo, y a la maestra

¹ Rita Eder et al., *op. cit.*, pp. 29-30.

² *Ibidem*, p. 31.

³ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

Escobedo se le hizo responsable de las actividades del propio museo, como Jefe del Departamento al que éste había sido adscrito. Rodolfo Rivera comenta:

Fue en ese momento cuando empezamos a contratar a la gente para el museo, ya que antes de eso solamente trabajábamos en los períodos en que se iba a realizar una exposición; es decir que, por lo menos los museógrafos, no estábamos considerados en la planta de empleados. Nuestro sueldo iba incluido en el presupuesto de la propia exposición.⁴

En 1975 se cambió el nombre de la dependencia por el de Departamento de Museos y Galerías, instancia frente a la cual Helen Escobedo continuó como Jefa.

Así, el museo cambió de categoría, pues habiendo nacido autónomo, pasó a formar parte de un departamento desde entonces, y hasta el año de 1980, cuando se creó el Centro de Investigación y Servicios Museológicos.⁵

En ese tiempo el director del Centro se convirtió en responsable del museo, pero no específicamente en su director. Lo anterior nos lleva a concluir que curiosamente, el único que en realidad ocupó ese puesto, fue su fundador, Daniel Rubín de la Borbolla.

Entre 1971 y 1976 el maestro Alfonso Soto Soria estuvo fuera del MUCA, pues el recientemente creado Instituto Mexicano de Comercio Exterior lo invitó a dirigir la División de Diseño. En el último año mencionado se integró nuevamente al Museo; no obstante, durante el lapso que estuvo fuera siguió participando en el montaje de algunas exposiciones en él y en la entonces ya existente Galería Universitaria Aristos. El maestro Soto Soria, en 1978, ocupó el puesto de Jefe del Departamento de Museos y Galerías, en sustitución de Helen Escobedo, y permaneció en esa posición hasta principios de 1980, cuando —según se ha dicho— se creó el Centro de Investigación y Servicios Museológicos, nombrándose como a su director al licenciado Rodolfo Rivera.

En 1975 Rodolfo Rivera fue adscrito al Museo de El Chopo, primero como su museógrafo y después como responsable o como Coordinador de actividades, donde permaneció hasta 1977, año en que dejó de laborar en la Universidad. Meses después regresó a la institución para hacerse cargo, con su propia compañía, de un proyecto específico, el cual consistió en el diseño y montaje

⁴ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 3 de febrero de 1995, Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

⁵ *Idem.* N. de A. El Centro de Investigación y servicios Museológicos fue tema de otro trabajo ya publicado: Silvia Sigal y Moisev y Elia Guadalupe Macedo de la Concha, *Centro de Investigación y Servicios Museológicos. Génesis y trayectoria 1980-1996*. México, D.F., CISM, UNAM, 1996.

de la exposición acerca de los cincuenta años de la autonomía de la UNAM en 1979, después de lo cual, y en ese mismo año, se reintegró al MUCA.

Como ha podido verse, a lo largo de veinte años, cuatro personas tuvieron a su cargo el MUCA: Daniel Rubín de la Borbolla, Helen Escobedo, Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera.⁶

Concepción Tavera —“Conchita”, como siempre se le conoció en el equipo— informa que en 1974, cuando entró a colaborar al museo, “trabajaban ahí Rodolfo Rivera, Helen Escobedo, Alfonso Soto Soria, Male Hope, Gloria Valdés y Lilia Mendoza, poco tiempo después llegó Ivonne Ramírez.”⁷

Agrega además, que el noventa por ciento del equipo eran mujeres, casi todas casadas, con las correspondientes responsabilidades, que de pronto las colocaban en situaciones complicadas en cuanto a tiempo y tareas, de modo que todas se ayudaban y apoyaban para cumplir con sus trabajos, dado que se integró un grupo muy compacto, tanto laboral como afectivamente.

Debido a las necesidades que en ese entonces tenían los programas del Museo, no existía un organigrama ni asignación de actividades específicas para ese pequeño, pero muy activo y entusiasta equipo que ahí trabajaba, pues todas y todos participaban en las distintas labores que había que cumplir.

La mayoría de las personas antes citadas continuaban en la dependencia en 1980, año en que se creó el Centro de Investigación y Servicios Museológicos, al cual fue integrado el MUCA.

1. 2 Su presupuesto

Con relación a este importante rubro, Rodolfo Rivera informa que en los primeros años del Museo no se contaba con un presupuesto previo; lo que se hacía era programar las actividades y junto con ellas un cálculo de gastos por evento, luego el director tramitaba los recursos con los

⁶ Además de ellos, en la década de los sesenta estuvieron colaborando en la dependencia, Lucio Ruíz, Alicia Licona, Lilia Mendoza, Primo Jiménez, Yoshiko Shirata, Milena Esguerra, Juan Hiera y Ramiro Ramírez, entre otros. En la segunda década, continuaban Primo Jiménez y Lilia Mendoza; y también participaron en la dependencia, Gloria Valdés, Concepción Tavera, Lilia Weber, Ana Bolaños, Ana Shapiro de Zagurí, Yolanda Mora, Ana Luisa Vega —quien murió muy joven— Virginia de María y Campos, Raúl López y Miguel Alfonso Madrid, entre otros. Claudio Goekler, Magdalena Clasing y María Elena Hope, trabajaron más directamente en los programas de la Galería Universitaria Aristos.

⁷ Concepción Tavera, *Entrevista* del 15 de noviembre de 2000.

cuales se adquirirían los elementos necesarios y posteriormente se llevaban a efecto las comprobaciones de lo invertido.⁸

Por otro lado, al depender el Museo de la Rectoría, el director Rubín de la Borbolla manejaba directamente todos los asuntos con dicha instancia, incluyendo los costos, sin una supervisión contable. Esto era posible —dice Alfonso Soto Soria— debido a que el Doctor era una persona muy organizada que tenía todos los gastos perfectamente controlados. De ese modo los presupuestos se operaban muy libremente.⁹

En la época en que Helen Escobedo estuvo al frente del Departamento de Artes Plásticas, acordaba directamente con el director general de Difusión Cultural, lo cual facilitaba la presentación de las exposiciones y la solicitud de presupuesto para las mismas. Aunque es de notar que éste no era mucho —comenta la maestra— pero existía gran libertad para el trabajo, y los recursos que se tenían eran suficientes para realizar acciones de calidad.¹⁰ En el punto del presupuesto, Alfonso Soto Soria hace notar que “éste era poco, si lo comparamos al que tenían otras actividades culturales que absorbían el mayor porcentaje del mismo en la Dirección General de Difusión Cultural,”¹¹ con lo que se deduce que la dependencia contaba con el apoyo económico necesario, aunque no excesivo, para el buen rumbo de sus programas.

1. 3 Sistema de trabajo

Respecto a la actividad museográfica, Rodolfo Rivera explica:

Se desarrolló ésta de una manera pragmática y empírica, como en muchos otros museos, pero la modalidad que se tuvo en el MUCA fue que en esa institución, quien incursionó en los terrenos de la museografía lo hizo en todas las múltiples facetas que incipientemente componían esta área. La gente tenía que aprender principios de carpintería, de pintura, de electricidad, de iluminación, de rotulación y de dibujo, pues el equipo era tan pequeño, debido a los pocos recursos con los que se contaba, que era necesario que participaran en las tareas antes mencionadas. Esto fue una línea de trabajo que el director, el doctor Rubín de la Borbolla veía con muy buenos ojos, pues le daba una enorme satisfacción ver que los museógrafos eran también, pintores de brocha gorda y carpinteros o electricistas, cuando se requiriese.¹²

⁸ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 3 de febrero de 1995.

⁹ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

¹⁰ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

¹¹ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 14 de diciembre de 2000.

¹² Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 3 de febrero de 1995.

De la etapa en que el Museo dependía directamente de la Jefatura de Artes Plásticas, la maestra Escobedo dice:

Entre los miembros del pequeño equipo de trabajo, en sus diferentes niveles, se logró una excelente coordinación: dirección, museografía, artes plásticas, secretaria y asistente. Participaban todos y hablaban de todo ya que manejaban el mismo idioma. Se reunían en los pequeños despachos que se encontraban en la parte superior del Museo y que consistían en un espacio abierto sin paneles donde cada quien tenía su escritorio. Éramos realmente un equipo muy pequeño; me sorprende lo que logramos hacer tan pocas personas.¹³

Tiempo después aumentó el personal, y entonces —aquí sintetizo a Helen— se empezó a consultar a diversos especialistas para el diseño y organización de ciertas exposiciones, formando un equipo teórico funcional. El grupo del museo trabajaba junto con los consultores diseñando una ruta crítica, decidiendo las bases teóricas de las que partiría la clasificación del acervo para la museografía, e inclusive el tema se discutía hasta quedar de acuerdo todos. Se analizaban las entradas, se diseñaban zonas de descanso y de lectura en las cuales se ponían textos; hasta se estudiaba la forma en que se debía de atraer al público.¹⁴

En ocasiones, también otros museógrafos de entonces apoyaban la instalación de las exposiciones. Uno de ellos, el maestro Iker Larrauri deja constancia.

Nosotros, entusiasmados jóvenes, donde estaba trabajando Alfonso Soto Soria, íbamos y todos ayudábamos, donde estábamos trabajando, venía Alfonso y nos auxiliaba. Había una especie de hermandad de los museógrafos de esa época. Íbamos de un lado a otro, a Bellas Artes, por ejemplo y pintábamos y auxiliábamos a colgar, a quitar, a poner; luego íbamos a otro lado. Había una relación profesional muy estrecha entre los museógrafos de esa generación.¹⁵

Primo Jiménez, multifacético colaborador del MUCA, que lo fue por muchos años, comenta acerca del apoyo que proporcionaban los amigos de los museógrafos:

... llegaban a colaborar sin cobrar un quinto, sólo por el afecto que le tenían al profesor Soto Soria y al licenciado Rivera... ayudaban cuando no tenían clases, o sábado y domingos...

Aun los familiares del reducido personal que ahí laborábamos, cuando se iban a realizar las exposiciones, asistían en ocasiones a auxiliarnos, ya que no

¹³ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Iker Larrauri, *Entrevista* del 16 de enero de 1992

había empleados de intendencia para hacer la limpieza del museo, y entonces nosotros también la teníamos que hacer. Venían mi esposa, mis hijas y mi hermano a enfrentar ese problema, para que la inauguración fuera exactamente en la fecha programada.¹⁶

Concepción Tavera habla del asunto:

Hacíamos de todo... barríamos, íbamos a recoger el material para la exposición, luego lo devolvíamos a sus dueños, montábamos las vitrinas, seleccionábamos la bibliografía, desarrollábamos la investigación, diseñábamos los catálogos e íbamos a la Imprenta Madero a ver su edición, coordinábamos la exposición... ¡No tienes idea de todo el trabajo que desarrollábamos!

...

Era muy gratificante trabajar en el museo, no tanto por la parte económica, sino por todo lo que se podía obtener para la dependencia. El MUCA era como nuestra casa y nosotros éramos como una familia; nos ayudábamos y opinábamos de los diferentes asuntos. ¡Trabajar en un museo y especialmente en un museo universitario, por todas sus exposiciones temáticas, es una experiencia muy enriquecedora!¹⁷

1. 4 Espacios y Montajes

El MUCA era un espacio novedoso en el ámbito de los museos. Rodolfo Rivera dice al respecto:

Desde el punto de vista del espacio, el MUCA fue la gran sorpresa para quienes empezamos a trabajar en él. Cualquier profesional de la museografía desearía contar con un recinto de estas características: 2,700 metros cuadrados con una altura de 5.50 metros, sin ninguna limitación, excepto las columnas. El lugar no contaba con plafón y las estructuras estaban descubiertas. El tipo de iluminación que se utilizaba era muy limitado y propiamente era la iluminación del día. Sin embargo, el espacio en sí era extraordinario; sus posibilidades eran y siguen siendo ¡enormes!¹⁸

Iker Larrauri da su punto de vista:

¹⁶ Primo Jiménez, *Entrevista* del 22 de febrero de 1995.

¹⁷ Concepción Tavera, *Entrevista* del 15 de Noviembre de 2000.

¹⁸ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 3 de febrero de 1995.

El museo como espacio arquitectónico, propiamente, es un espacio amplio; es lo que uno como museógrafo sueña. Tener un foro cinematográfico podría ser el ejemplo, aunque ahora ya no se conocen; más bien sería un foro de televisión, donde uno arma su museografía, mueve la iluminación, coloca las lámparas donde conviene y subdivide las áreas. El MUCA es un espacio muy amplio, con un mínimo de columnas, pensando en el sistema de soporte de los techos, con una iluminación uniforme, tanto la natural como la artificial, que uno puede manejar: oscurecer o iluminar parcialmente; con tomas de corriente para instalar otros sistemas de iluminación como los de las vitrinas, por ejemplo. Todo está muy bien concebido...¹⁹

Considerando que todas las exposiciones del MUCA son temporales, explica Soto Soria:

El sistema que se empleó desde sus inicios fue el de un sistema modular, ya que permite utilizar todo el equipo para realizar muros, divisiones, etcétera, y se puede emplear en diferentes ocasiones, hasta que debe desecharse por la frecuencia del uso. Por otro lado, la riqueza de la presentación dependía del presupuesto con que se contara; es decir, a mayor presupuesto, mayores recursos. Aunado a esto influía la sensibilidad y el criterio del museógrafo encargado del diseño de la exposición, incluyendo el tipo de vitrinas, la gama de colores, y la clase de montajes.

En esa primera época se desarrolló la museografía que desapareciese en función del objeto. De ahí que se realizaran montajes museográficos tranquilos, poco elaborados, que permitieran el lucimiento del acervo (como si fuese el fondo musical en una película). Para ello se emplearon vitrinas lo más sencillas posible, los muros lisos y poco complicados. Desde luego, el uso del color era fundamental y una de mis preocupaciones más grandes, aspecto en el que realizamos la mayor cantidad de experimentaciones.²⁰

Una de esas experimentaciones fue el uso del color negro cuando todo mundo pensaba que era un color fúnebre, y sin embargo resultó todo un éxito. Con relación a esto Primo Jiménez comenta:

Cuando llegué al museo en 1965, las exposiciones las pintábamos todas de negro y los frentes con un gris oscuro para que hubiera un rompimiento de color. Para iluminar cada pieza, utilizábamos los spots, los intensos y los concentrados. Para dirigir la luz hacíamos un escudo de hoja de lata o de cartón de modo que, aplicado al spot, hiciera una ráfaga de luz. Esto fue evolucionando de acuerdo a las

¹⁹ Iker Larrauri, *Entrevista* del 16 de enero de 1992.

²⁰ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

exigencias de la exposición y de acuerdo al presupuesto, ya que no en todas las exposiciones se tenía todo el dinero para que el museógrafo hiciera lo que desease, sin tener límites.²¹

Helen Escobedo señala al respecto:

Eso era lo maravilloso de este museo: para cada exposición, o se reducían los espacios, como por ejemplo en "Picasso Grabador" en la cual se instalaron cuartos pequeños, según la obra, o se abrían las mamparas, se quitaban los corredores y se hacían salas más grandes; tal fue el caso de la muestra sobre "Cinetismo". Si se iba a presentar "Arte Africano", se hacían las vitrinas, se pintaban los muros de naranjas, de ocre, de sienas, de rojo óxido y de cafés, y las piezas exhibidas, en lugar de desmerecer lucían mucho más, porque no se sentía la museografía, pues con ella se ponía en evidencia a la obra. Se le daban los colores y los espacios que necesitara. Con el diseño de rutas críticas se buscaba la forma en que el público viera de la manera más idónea lo que ahí se presentaba; inclusive, había exposiciones que eran para niños y jóvenes y entonces se bajaba la altura a la que se montaba la obra.²²

En el período comprendido entre 1960 y 1979, sintetiza Rodolfo Rivera:

Hubo dos maneras de trabajar las exposiciones: una la forma tradicional de montaje como en cualquier galería, aunque con una connotación de mayor exigencia y profesionalismo y otra donde aparecerían, desde el inicio, una serie de líneas que marcarían un estilo de museografía diferente. Esto se fue dando en el camino, en la experiencia, a partir de las colecciones que debían de exponerse. En 1960, por ejemplo, la exposición de "Arte Precolombino del Golfo" sólo necesitaba un espacio de alrededor de 450 metros de los 2,700 con que cuenta el museo; entonces, había que darle determinada iluminación y ambientación, lo que implicó un reto. Así, la forma de instalar las vitrinas, la iluminación, etcétera, aunque de una manera incipiente, fueron aportaciones nuevas. En cambio, las dos siguientes exposiciones: "El Primer Salón de Pintura Estudiantil" y "Retrospectiva de Pintura Mexicana", no aportaron nada, ya que solamente fue necesario colgar cuadros con un cierto orden y considerando una serie de elementos de carácter estético y nada más.

En cambio "Los Tesoros artísticos del Perú" que fue la primera exposición que ocupó todo el museo, llevó meses de montaje e implicó nuevo mobiliario y nuevos elementos, de tal forma que ya hubo un discurso diferente. Así fue como se

²¹ Primo Jiménez, *Entrevista* del 22 de febrero de 1995.

²² Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

fueron creando nuevos caminos en la museografía, buscando dar respuesta a las necesidades que presentaba cada nueva exposición.²³

El registro fotográfico de las exposiciones instaladas en ese tiempo, permiten apreciar la calidad de los montajes desde los inicios del museo.

Cabe destacar, dada su relevancia, que el estudio de los procesos y ensayos museográficos realizados en el MUCA durante treinta y cinco años es motivo de otro trabajo de investigación sobre ese tema, razón por la cual no se abunda en el mismo.

2. La capacitación museográfica

El experimentado museógrafo Alfonso Soto Soria ofrece una interesante explicación de cómo, en esa dinámica de trabajo, se fue dando la capacitación museográfica:

Dado que el museo, a pesar de haber ido incrementando sus colecciones, seguía siendo un espacio de exposiciones temporales que se multiplicaban año con año, el MUCA se convirtió en un centro de experimentación y de aprendizaje. Fue el mejor laboratorio de instalación museográfica que haya existido en México, dado que teníamos que pasar de una exposición a otra. En un año teníamos que montar determinado número de ellas, veinte o veinticinco; todas distintas, que tenían como propósito alimentar el conocimiento y las inquietudes de la población universitaria de todas las especialidades. Esto nos fue dando experiencia y un gran conocimiento, no solamente a mí, sino a las personas que colaboraban conmigo. De modo que nos permitió la capacitación en diversas áreas de la museografía: programación, montaje, diseño de exposiciones, curaduría...

Esta sensibilidad la habíamos desarrollado con la gran experiencia que nos había dado el trabajo en el Museo de Artes e Industrias Populares, donde también estábamos montando exposiciones por diferentes lugares.

En la UNAM, la exposición "Tesoros Artísticos del Perú", por la diversidad de materiales que implicó el acervo, nos dio la capacidad para manejarlos. Creo que ésta [la práctica], ha sido la fórmula de capacitación museográfica en México.²⁴

Alfonso Soto Soria, quien considera que es muy importante la formación de profesionales, hace notar, el hecho de que en esa época no hubiera estudios formales de museografía o de museología en México, a excepción de algunos cursos que promovió la Organización de Estados Americanos en coordinación con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, y en los cuales él

²³ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

²⁴ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

y Rodolfo Rivera eran profesores, factor que permitió incorporar como personal del MUCA a egresados de esos cursos, quienes en una primera instancia estuvieron realizando sus prácticas correspondientes en el museo. Ellos fueron, entre otros, los previamente mencionados: Miguel Madrid, Ana Zaguri, Lilia Weber y Ana Bolaños.

Lilia Weber, comenta al respecto:

Yo participé en el Curso de Museografía de la OEA, donde nos exigían realizar una serie de prácticas en algún museo, por lo que ingresé al MUCA. Mi estancia en ese lugar me formó bajo la visión y dirección de Alfonso Soto Soria y de Rodolfo Rivera.

Nosotros apoyábamos el montaje de las colecciones. Veíamos las obras, las medíamos y luego debíamos de hacer propuestas de cómo distribuirlas para su montaje. También manejábamos los carteles a los que les poníamos vidrios y los sujetábamos con alfileres. Además le colocábamos los cristales a las vitrinas y las agrupábamos según el criterio acordado. Luego Alfonso y Rodolfo daban los toques finales... o a veces cambiaban todo y nos decían: no esto no es así...

También recibíamos cursos acerca de temas como: diseño, colecciones, concepto de exposiciones y preparación de pintura. Esta parte teórica la impartía Miguel Madrid y luego estos conocimientos los aplicábamos en la práctica. Por cierto que Alfonso, quien nos enseñaba el manejo de color, fue el primero que usó naranja y rojo.

Yo entré al MUCA en 1977 y estuve ahí hasta 1985, año en que me fui al Museo de la Medicina Mexicana como Directora y en cuyo proyecto colaboré como coordinadora de imágenes.²⁵

El testimonio de Lilia Weber es un ejemplo de lo que se logró en el Museo en materia de capacitación. Por otro lado, Rodolfo Rivera ratifica acerca del tema:

La actividad del MUCA fue eminentemente formativa, desde el punto de vista de lo que constituye todo el panorama de la actividad museográfica. Lo mismo se llegaba a barrer la sala, que a clavar o a cortar. Había que hacer las cosas con un mínimo de recursos, pero aun así se hacían con muchísima calidad. A partir de esta experiencia se verificó un principio que es clave en la formación en esta área: "Para saber hacer las cosas hay que aprenderlas aquí, en el ejercicio, y después podrás dirigir a los demás porque ya se tiene la experiencia abrevada de la propia experiencia".²⁶

²⁵ Lilia Weber, *Entrevista* del 14 de noviembre de 2000.

²⁶ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

En otras palabras, se aplicó el principio "Se aprende haciendo", estilo de trabajo —como se mencionó antes— muy apoyado por el director Rubín de la Borbolla, pues a él le daba una enorme satisfacción ver que los museógrafos tenían los elementos técnicos para realizar diversas actividades cuando era necesario. Agrega Rivera:

Esto nos dio muchas posibilidades en el manejo de material, de recursos y acabados que con el tiempo han hecho a la museografía mucho más polifacética. ... Por eso siempre he dicho que el Museo Universitario ha sido desde sus inicios un laboratorio de experimentación museográfica y de formación y capacitación de su personal, sin discriminación de sexo, porque en él lo mismo han tenido oportunidad hombres y mujeres.

Ahí se fue gestando una dinámica que más tarde daría lugar a un estilo de trabajo, un estilo de conseguir las cosas y de proyectarlas, el estilo de la "Museografía Universitaria".²⁷

El maestro Primo Jiménez, dice acerca del tema:

Yo empecé a trabajar la Colección "Roch", que es una serie de piezas prehispánicas de la zona de Tlapacoya, encontradas al abrir la carretera. Yo me encargué de restaurarlas, pero me gustaba colaborar en todas las tareas; así, nosotros antiguamente resolvíamos algunos desperfectos de mamparas que estuvieran mal, haciendo un picadito, haciendo una pasta que aplicábamos con cepillo para que diera un acabado rústico; y era como íbamos aplicando en algunas salas ese tipo de emplaste, para después darle su color necesario.

Cuando trabajaba la colección Roch, a veces lo suspendía porque me mandaban a ver al personal que estaba abriendo las cajas de las exposiciones que llegaban; ese personal eran don Lucio, don Justino, y otra persona. En una ocasión *me tocó sacar una colección procedente de Checoslovaquia, formada por maquetas de yeso que cuando llegaron estaban rotas, lo cual causó angustia ya que debido a eso había la posibilidad de que no se inaugurase la exposición. Entonces les dije -yo puedo restaurar esas maquetas; eran tres las que estaban desechas... Y cuando terminé, el Señor Soto Soria y Rodolfo Rivera quedaron encantados con el trabajo. La exposición se inauguró con el nombre de "Academia de Arte de Checoslovaquia".*

Después ya me iba ambientando con el trabajo y un día el profesor Soto Soria me pidió que les ayudara a cortar unas "marialuisas"; me quedé asombrado —¿unas marialuisas, qué es eso?— Las marialuisas es la mascarilla que cubre un dibujo. Se hizo un listado de las obras y comencé a elaborar las mascarillas. Nuevamente les encantó mi trabajo y esto me abrió las puertas para seguir

²⁷ *Idem.*

colaborando con ellos.²⁸

Posteriormente al maestro Jiménez se le dieron tareas relacionadas con el traslado de acervo, el auxilio en el montaje de exposiciones y como encargado de exposiciones itinerantes. Primo estuvo laborando en el Museo hasta el 9 de febrero de 1998, fecha de su jubilación.

Lilia Mendoza, quien fue la encargada de las colecciones por más de veinte años, nos habla de su experiencia:

Éramos muy pocas las personas quienes vimos nacer este museo inicialmente, y todas formábamos un grupo que podía hacer cualquier cosa que se nos ordenara, como ir a pegar carteles, recoger obra, o ir, inclusive, a diferentes partes de la república a montar exposiciones. Por ejemplo, a mi me tocó trabajar con el Instituto de Artesanías Jalisciense, una muestra a base de la colección de artesanías internacionales, que fue planeada desde aquí para ser presentada en la feria de octubre.

El museo creció mucho y en ese crecimiento se nos dio la oportunidad de intervenir a todos. Actualmente (1995) las actividades se han agrupado por áreas, pero no por eso hemos dejado de participar en ciertas cuestiones que abarca el organigrama del museo.²⁹

Otras personas que estuvieron capacitándose en la dependencia fueron Aurelio Ríos, estudiante de Arquitectura, quien luego se integró al museo, y Raúl López, originario de Puebla, quien desde el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares mostró interés por los trabajos que ahí se desarrollaban, motivo por el cual se le invitó a colaborar en el MUCA, según palabras de Alfonso Soto Soria. Lilia Weber alude a Mario López, quien estudió Diseño y estuvo trabajando en la exposición que se llevó a cabo con motivo de la Autonomía de la UNAM, en 1979, y que posteriormente se integró como miembro del equipo del MUCA.

Concepción Tavera, quien también se especializó en ese espacio museístico, relata su experiencia:

En el Museo llevé a cabo toda mi formación, tanto en la teoría, —pues nos ofrecían muchos cursos—, como en la práctica.

Cuando entró Miguel Madrid al museo nos impartió diversos cursos relacionados con temas como los siguientes: el patrimonio cultural, la museografía, los acervos y las colecciones... etcétera. Este ciclo se inició entre 1978 y 1979. Miguel era una persona muy profesional, muy respetuosa, amable y muy dedicada

²⁸ Primo Jiménez, *Entrevista* del 22 de febrero de 1995.

²⁹ Lilia Mendoza Trejo, *Entrevista* del 22 de febrero de 1995.

a su trabajo. ¡Aprendimos mucho del profesor Madrid !³⁰

Lo anterior da cuenta de otra etapa en el Museo, relacionada con la formación de sus integrantes, en la cual se combinaron la práctica y la teoría. Cabe destacar que Miguel Madrid se dedicó más al desarrollo de la parte teórica del mundo de los museos.

Respecto al punto de la capacitación museográfica, Rodolfo Rivera y Alfonso Soto coinciden en que actualmente no existe una amplia bibliografía en la que se pueda estudiar museografía, a pesar de que México es uno de los países más destacados con relación a la actividad museográfica, y no obstante los diversos intentos que se han realizado en cuanto a cursos, diplomados y hasta maestrías.³¹

Resumiendo, diríamos que toda esa actividad museográfica y los logros en este terreno "son producto de una larga experiencia, de viajar, de ver, de observar, de realizar, de hacer", lo cual se lleva a cabo en el MUCA desde hace más de 35 años; además de las experiencias previas de sus creadores.

3. Colecciones del Museo

El Museo Universitario inició su labor sin colecciones propias. Sus primeras exposiciones fueron con base en acervos públicos y privados que se facilitaron a la institución en calidad de préstamo.

A lo largo de sus primeros veinte años, el Museo recibió la donación de colecciones que se exhibieron en sus espacios. Esto se comprueba tanto al revisar las listas de muestras ahí presentadas, en la etapa estudiada, y la documentación relacionada con los inventarios. Así, para 1978 se contaba con el siguiente acervo:

³⁰ Concepción Tavera, *Entrevista* del 15 de noviembre de 2000.

³¹ Ciertamente, la mayoría de la bibliografía que existe acerca de museografía en nuestro país se encuentra en idioma extranjero; sin embargo, en la última década, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, se conformó un equipo colectivo de investigación para el proyecto "El Discurso Museográfico Contemporáneo, Un estudio Analítico y Algunas Consideraciones Propositivas", cuyo principal objetivo es: "Evaluar el discurso museográfico de algunos de los museos y exposiciones considerados como más representativos de la museografía contemporánea, lo mismo en México que en el extranjero". Ese grupo ha publicado los resultados de sus trabajos y son parte de los esfuerzos que se están realizando por los profesionales de museos de México. Véase Lauro Zavala et al, *Posibilidades y Límites de la comunicación museográfica*, México, UNAM, DGAPA, ENAP, 1993. El Discurso Museográfico Contemporáneo y Roger Miles (Comps.), *El Museo del Futuro. Algunas perspectivas europeas*. México, UNAM, CONACULTA, DGAPA, ENAP, 1995. José de Santiago (Edit.), *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Museografía Contemporánea*, No. 17. México, UNAM, ENAP, s/f. Es importante considerar también a la Colección *Gaceta de Museos, Órgano informativo del Centro de Documentación Museológica*, CONACULTA-INAH-ICOM-MÉXICO. Además han proliferado los cursos acerca de museos, así como los diplomados y las maestrías, en un afán de responder a la necesidad de capacitación de profesionales en el área.

-La primera colección donada al MUCA está compuesta por ciento sesenta y dos piezas arqueológicas de la zona del Golfo, que lleva el nombre de su donador, William Spratling. La mayoría de las figuras son femeninas, aunque también hay masculinas. Sus medidas oscilan entre 15 y 30 centímetros de altura. Destaca una hermosa máscara de unos 13 centímetros de ancho, decorada con pintura negra. Otra pieza que llama la atención es la de un hombre de pie de alrededor de 50 cms. de alto, recargado en un bastón, cuyo cuerpo está pintado de negro, excepto su vestimenta y su tocado. El acervo también incluye ejemplos de caritas sonrientes muy bien conservadas y muchas piezas fragmentadas.

-La más numerosa de las colecciones arqueológicas es la "Roch", formada por piezas del preclásico; hermosas figuras femeninas de entre 10 y 15 centímetros de altura, muchas de ellas procedentes de la región de Tlapacoya. También hay figuras zoomorfas, vasijas y figuras humanas en posición sedente, a muchas de las cuales les falta la cabeza, así como las manos y los pies; sellos, malacates, piezas de obsidiana, cuchillos y lajas. Son más de diez mil las piezas que forman parte de este conjunto.

-La colección "Kanffer", donada por Raúl Kanffer en los años 1969 y 1971, está constituida por doscientos cincuenta y cuatro vasijas de diferentes tamaños y formas, que son ejemplo de bellos trabajos artísticos de varias culturas, tales como las del Golfo, del Occidente y de los Mayas.

-El conjunto "Lindau" está conformado por sesenta y cuatro piezas de calidad extraordinaria de la cultura de Occidente y fue donado al museo por su propietario apellidado Lindau y por su esposa. Tiene figuras humanas muy bien conservadas, de unos 20 a 40 centímetros de alto, así como vasijas, cuencos y platos. Algunas obras parecen ser más bien de la época colonial o hasta posteriores. En varias de las figuras antropomorfas, ya sean prehispánicas o más tardías, son resaltadas las partes sexuales, tanto en hombres como en mujeres. Este acervo, de manera especial, requiere de un estudio minucioso para conocer la antigüedad y procedencia de los objetos, así como su significado dentro de un contexto histórico y cultural.

-Una importante colección que incluye varios lotes, es la "Cordry", donada por Donald Cordry y su esposa. Uno de ellos, de tipo arqueológico, lo conforman 254 piezas prehispánicas de barro de diferentes tonalidades y culturas, procedentes básicamente del Occidente y del Golfo.

Otros conjuntos de esta colección son los siguientes: Máscaras de diferentes regiones del país, especialmente de Guerrero y Michoacán, las que eran parte de ciertos rituales y ceremonias, por lo que su riqueza iconográfica es amplia. Fundamentalmente hay caras barbadas y otras que aluden a la muerte o con símbolos demoníacos, por sólo mencionar algunas. Un lote más está compuesto por muñecos de distintas partes del mundo, como por ejemplo de Japón, Tailandia y

Estados Unidos, además de una sección especial y más numerosa de muñecas mexicanas. Aparte de éste se halla el conjunto de artesanías mexicanas con juguetes y objetos como peinetas, peines, broches de hueso y madera, y lo que se conoce como la colección de miniaturas, que está conformada, entre distintos objetos más, por cajitas de varios estilos, así como por prendedores y silbatos. Por otro lado, el lote de Estampa Japonesa, llamado *Ukiyoe*, es de gran calidad xilográfica, teniendo como temas actores de teatro kabuki y cortesanas. Los autores de los 10 grabados son Kumiyoshi, Kunishika y Toyokuni. Dos de esos trabajos son trípticos de unos 60 centímetros de largo.

La colección también incluye joyería de diversas regiones, más bien tipo bisutería, y títeres de sombras chinescas, empleados en el llamado teatro de sombras, los que le dan un valor inigualable a la colección, pues por su calidad y su finura son únicos.

- Ricardo Hecht y su esposa donaron un importante conjunto de piezas africanas, chinas, tailandesas e hindúes y una valiosísima pieza arqueológica: "El personaje de las tres caras".

Cabe destacar que los distintos conjuntos de objetos arqueológicos del Museo Universitario de Ciencias y Arte suman más de 12,000 piezas, mismas que fueron clasificadas con el apoyo del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la propia Universidad, con la finalidad de tener una información más completa de las mismas.

-Otra de las más importantes colecciones es la formada por "Las Artesanías Internacionales", donada por el Comité Organizador de la Olimpiada de 1968, después de terminada ésta, ya que como parte de la Olimpiada Cultural, alrededor de 45 países presentaron ejemplos de su arte popular. Esta donación fue posible gracias a la intervención del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, a la sazón, Presidente del Comité Olímpico Mexicano, así como de Alfonso Soto Soria, del doctor Daniel Rubín de la Borbolla y de Rodolfo Rivera, integrantes del mismo Comité.

La colección contiene secciones de cerámica y alfarería, textiles, cestería, instrumentos musicales, trabajos en madera y en metales como el cobre y el bronce; juguetes de diferentes materiales; otros productos en cuero, así como en barro de diversos tipos; esculturas populares de temas religiosos en madera, y trabajos en fibras vegetales.

Estos acervos se han ido enriqueciendo con diversos obsequios de otros países que no estaban representados en la colección original. Actualmente se cuenta con las muestras de 53 naciones, entre ellas: Alemania, Polonia, Grecia, Uruguay, Paraguay, Panamá, Perú, Cuba, Chile, Jamaica, Nicaragua, India y Nepal.

-El conjunto titulado "El Juguete Popular Mexicano" tiene alrededor de 40 años de antigüedad y era parte de la colección de la artista Lola Cueto. Al decir de Lilia Mendoza, éste es el único acervo que fue comprado, aunque con un valor estimativo, ya que la situación personal de la hija de la señora Cueto le impedía realizar la donación. Sin embargo ella no quería que ese conjunto se fuese al extranjero, pues había cinco museos más que deseaban adquirirlo; así, gracias a la insistencia de la maestra Escobedo, quien en ese momento (1971) estaba al frente del Museo como Jefe del Departamento de Artes Plásticas, y a la generosidad de Mireya Cueto, se adquirió esa colección que es muy valiosa, pues la componen juguetes que actualmente ya no se hacen.

El patrimonio del Museo se ha ido incrementando gracias a los legados de origen oficial o de origen privado. Otras colecciones son las siguientes:

-Los diseños de Carlos Mérida, que consiste en cuarenta y ocho dibujos originales y cuarenta y ocho goauches, haciendo un total de noventa y seis, cuyas medidas oscilan entre los 21 por 25 y 30 centímetros, aproximadamente.

-Dieciocho bocetos de Diego Rivera sobre el escudo del Estadio Universitario, del Teatro Insurgentes y del Palacio Nacional.

-Obra gráfica de artistas contemporáneos mexicanos, consistente en una carpeta con trabajos de: Helen Escobedo, Kasuya Sakai, Gunther Gerso, Gilberto Aceves Navarro, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Bryan Nissen y Vicente Rojo.

-En cuanto a material gráfico están también las exposiciones: "Semana Santa entre los Coras", "Vida Universitaria" y "100 Grabados. 100 Fotografías de Checoslovaquia".

Entre las colecciones de esta época hay una sección compuesta por reproducciones de obras clásicas de pintura y de escultura internacional, como son:

-Copias de 20 cuadros de los siguientes artistas japoneses: Utagawa Hiroshige, Katshushica Hokusai, Kim-Hong-Do (Tanwon), Shunsao Katsukawa y Utumaro Kitakawa.

-Reproducciones de pintores internacionales de distintas épocas y escuelas, las cuales suman cuatrocientos treinta y ocho, excluyendo las veinte japonesas antes mencionadas; todas montadas en bastidores. Las reproducciones son de dibujo, grabado y pintura europea de los siglos XIV al XIX, así como del Impresionismo y del Postimpresionismo. Entre ellas encontramos

obras de Alberto Durero, Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Giotto, Pieter de Hooch, Lorenzo de Credi, El Greco, Francois Desnoyer, Piero de Cosimo, Thomas Eakins, Fra Angélico, Nicolás Froment, Thomas Gainsborough, Paul Gauguin, David Gerard, Eugene Delacroix, Manet, Degas y muchos otros.

-De las culturas del antiguo Mediterráneo se cuenta con reproducciones de esculturas, como cabezas griegas, etruscas y romanas, así como figuras humanas y zoomorfas de Egipto y también de la cultura Asiria.

De todo este acervo se han organizado diferentes exposiciones, con base en distintos criterios, las que han servido y sirven para programas de intercambio con otras instituciones.³²

Lilia Mendoza, la encargada de las colecciones desde 1969,³³ informó que los bienes que posee el MUCA están inventariados y cuentan con su ficha correspondiente —lo cual se comprobó— que fueron elaboradas en coordinación con el Patronato Universitario y la Dirección General de Bienes Artísticos dependiente de la Dirección de Patrimonio Universitario. Agregó que además de las fichas que internamente se manejan, se cuenta con un archivo fotográfico.³⁴

Cabe destacar que en este trabajo no se considera el importante acervo de Artes Plásticas que fue conjuntado desde 1980 a 1998, etapa en la que Rodolfo Rivera fue Director del Centro de Investigación y Servicios Museológicos del cual formaba parte el Museo Universitario.

3.1 Conservación del acervo

Una de las funciones inherentes a los museos es la conservación de los acervos. Acerca de este proceso en el MUCA, dieron su testimonio quienes colaboraron en la institución muchos años; Alfonso Soto Soria, dijo:

La UNAM cuenta con un Departamento de Restauración de Bienes Muebles, por lo que el MUCA no podía tener su propia sección dedicada a ello. Sin embargo, se tuvo la oportunidad de contratar a personas expertas en restauración para que estuviesen en el museo a cargo de las exposiciones, e inclusive, se llegó a realizar una campaña de fumigación, dado que parte importante del material de las

³² Guadalupe Pérez San Vicente: *op. cit.*, p. 239. Véase también Lucía Martínez Villegas e Hilda Rivera Delgado (Recops. y Orgs.), *La Extensión Universitaria en la Universidad Nacional Autónoma de México. Información General 1973-1978*. T. II, Vol. VI, México, UNAM, 1979 (Col. Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México) pp. 92-93.

³³ Lilia Mendoza Trejo permaneció como encargada de las colecciones del MUCA hasta el 1º de julio de 1999, fecha de su jubilación.

³⁴ Lilia Mendoza Trejo, *Entrevista* del 22 de febrero de 1995.

colecciones eran fibras naturales, lo cual significaba que siendo material orgánico podían estar infectadas o en peligro de ello. La primera especialista que se contrató fue una japonesa Yoshiko Shirata, a partir de la exposición "Tesoros Artísticos del Perú" a fin de que atendiera las colecciones de textiles que procedían de ese país. No obstante que ella llegó para trabajar solamente en ese proyecto específico, permaneció en el museo alrededor de diez años.³⁵

Otra persona encargada de la restauración fue el antes citado, maestro Primo Jiménez, quien es autodidacta, con una enorme sensibilidad para esta tarea. Él restauraba cerámica, madera y algún otro material que lo requiriese.

En realidad nunca hubo un equipo formal de curadores en el museo y cuando había un problema serio de conservación, se contrataba el servicio en el exterior. Lilia Mendoza abunda en el tema :

En la actualidad el propio edificio donde están instaladas las bodegas permite la conservación de los objetos, ya que se tiene una temporada de seis meses de calor y otra de seis meses de frío, lo cual en su momento hace que las piezas se conserven. Justamente por esos cambios climáticos no se tienen problemas de polilla, ni de ningún tipo de insecto, que son los que más pueden dañar la conservación de las piezas. Cuando se recibe alguna pieza estropeada o sufre deterioro en el lugar, Primo Jiménez es quien se hace cargo de su restauración.³⁶

Finalmente, hay que destacar que periódicamente se revisan las colecciones, en coordinación con el personal de la Dirección General de Bienes Artísticos, para comprobar su conservación y asegurarse de que los objetos existen a la fecha.

En el período que abarca este trabajo y muchos años después, nunca hubo problemas de pérdidas del acervo propiedad del Museo.

4. Horarios para visitas

El Museo inició dando un servicio al público de las 10:00 a las 17:00 horas, de martes a domingo, según informa Alfonso Soto Soria, ya que la visita a la UNAM era considerada como una oportunidad para hacer un día de campo. Este horario tuvo vigencia los 4 o 5 primeros años de

³⁵ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

³⁶ Lilia Mendoza Trejo, *Entrevista* del 22 de febrero de 1995.

nacida la dependencia; posteriormente, por problemas y disturbios en el *campus* y por asuntos de tipo laboral, el Museo fue cerrado los fines de semana y solamente se abría de lunes a viernes.

Cuando se llevaba a cabo una inauguración en horario vespertino, ésta era a las 19:00 horas, finalizando alrededor de las 9 de la noche.

Desde un principio hubo el interés de las autoridades del Museo por llevar el control del número de visitantes al mismo. Primero se contabilizaban de manera simple por los empleados que estaban a la entrada, posteriormente, alrededor de 1963, —informa Helen Escobedo— se emplearon los pequeños instrumentos que con solo oprimir un botón, automáticamente realizan la suma. Desafortunadamente, hoy en día, no existen los archivos referentes a tales registros.

5. Difusión y promoción de las actividades

El MUCA, como muchos otros museos, tuvo que enfrentar el problema de la falta de recursos encaminados a una amplia difusión de las actividades que en él y en sus espacios de extensión —la Galería Aristos y el Museo del Chopo— se llevaban a cabo. Helen Escobedo da testimonio de que les “faltaba presupuesto para propaganda, y no se tenían los recursos electrónicos con los que ahora se cuenta. Había que utilizar los medios tradicionales: llamadas por teléfono, envío de invitaciones por correo y la prensa, por ejemplo, para hacer promoción de una nueva exposición.” Así, esa función se llevaba a cabo a través de boletines que se entregaban al radio, a la *Gaceta de la Universidad*, al periódico *Los Universitarios*, así como a los diarios nacionales; además, los colaboradores del Museo salían a repartir volantes y a aplicar encuestas para saber si la población estudiantil lo conocía o si lo había visitado, a fin de motivar al público para que asistiera a la dependencia.

En general, a pesar de que se ofrecían exposiciones de temas tan variados y ricos, como se verá en los próximos capítulos, a las cuales se les hacía una enorme promoción, no había la respuesta que se esperaba de la población universitaria en cuanto a la frecuencia y al número de visitantes al recinto. Acerca de este punto Concepción Tavera comenta:

No tienes idea de la cantidad de promoción que se hacía a cada exposición por diferentes medios. Sin embargo, era una tristeza que después del día de la inauguración, en general, había pocos visitantes al museo. Inclusive, Ana Bolaños entró a trabajar con nosotros en el Año Internacional del Niño y llevó muchos grupos a visitarlo.

Pero con relación al público universitario, tal vez el bajo número de visitantes se debió a que el MUCA era una propuesta que se adelantó a su tiempo, o tal vez no

acertábamos a darle a la comunidad universitaria lo que esperaba del museo... no lo sé.³⁷

Con relación a este tema, en otro capítulo del trabajo, Rodolfo Rivera informó que fue necesario abrir una nueva puerta al *campus* universitario, debido a que la población estudiantil no visitaba con asiduidad la dependencia. Esa nueva entrada se inauguró en noviembre de 1974 con la apertura de la exposición "La muerte: expresiones mexicanas de un enigma".

Por otro lado, Helen Escobedo hace notar que, si bien no se tenían todos los recursos para la difusión, " en el medio de los intelectuales y artistas, el MUCA era reconocido como un sitio de avanzada; un espacio donde se podían apreciar las expresiones plásticas más novedosas, ya que los programas de Bellas Artes tenían otro enfoque."

Lo anterior nos plantea que el Museo Universitario, como muchos otros museos de nuestro país, enfrentó un problema que a la fecha sigue vigente; tal vez ahora en menor proporción, y que consiste en una falta de cultura que incluya la visita a los museos por motivos de aprendizaje, de estudio o simplemente de recreación, por un lado, y las carencias en materia de presupuesto para llevar a cabo programas de difusión que lleguen a muchas más personas, quienes podrían disfrutar de las actividades que ofrecen este tipo de instituciones culturales, más allá de un selecto grupo de visitantes, con el cual normalmente cuentan los museos.

5.1 Publicaciones

El Museo Universitario de Ciencias y Arte, desde sus primeras exposiciones, incluyó como parte de ellas el diseño y la publicación de carteles promocionales de cada evento, así como de los catálogos y/o folletos en los cuales se ofrecía al público la información acerca de cada tema en exhibición, costumbre que se continuó en la Galería Universitaria Aristos, desde sus inicios.

Al realizar un análisis de las publicaciones del MUCA y de la Galería, observamos en ellas las siguientes características: todas tienen el mismo formato, en cuanto que son de pasta delgada y medidas de 22 por 24.5 cms., a excepción de algunas en las que la opinión y participación en el evento de otras instancias o grupos, era determinante o así lo requería la naturaleza del mismo, como por ejemplo en la de "El Tercer Salón Independiente. 1970", cuyo órgano de difusión consistió en un periódico de gran formato, siguiendo la línea de ese material que fue el utilizado por los artistas para crear las obras que constituirían la muestra. Por lo que hace a la promoción del fotógrafo "Romano Cagnoni", es un catálogo en blanco y negro diferente en sus medidas (21.5 por

³⁷ Concepción Tavera, *Entrevista* del 15 de noviembre de 2000.

26.5 cms.), con una pasta más gruesa que la normalmente acostumbrada en las publicaciones del MUCA; esto obedecía a los deseos de la Compañía Olivetti, ya que ella intervenía en la edición.

Formato y diseño se adecuaban también al tema de la exposición. Por ejemplo, en el catálogo correspondiente a "Homenaje al Cuadrado" se hizo un folder cuadrado —valga la redundancia— en cuya portada se inscribían varios cuadrados de diversos tamaños, albergando en su interior una publicación de menores dimensiones (17.8 por 17.8 cms.) con información muy completa. En cambio "Maquetas Escenográficas" dio lugar a un tríptico-carpeta que, en hojas separadas, contenía fotografías de nueve de las veinte obras presentadas, complementadas por escritos en las páginas interiores del citado tríptico.

En el caso de la exposición "Tangente 67" se produjeron dos delgados cuadernos, uno negro y otro morado, cada uno dedicado a un autor y presentados en una carpeta que reproducía en su portada algunas obras exhibidas. Cada cuadernillo contiene un texto, datos del autor, el catálogo de lo expuesto y más fotografías del acervo.

Para la muestra "No desperdicie, eduque", la creatividad de los organizadores fue ampliamente manifiesta al transformar bolsas de papel de estraza en un tipo de folleto-carpeta, en el que se colocaron novedosos recortes, figuras geométricas y juegos encaminados a despertar la conciencia, no sólo de conservación, sino también de observación. De manera especial, este folleto resultó muy original y acorde con el objetivo de la muestra.

En las exposiciones relacionadas con temas científicos como "Puntos, números y otras cosas" y "Biología es...", se crearon —nuevamente— carpetas dentro de las cuales se encontraban, en el primer caso, unas láminas con la historia gráfica de las matemáticas, en las que —con espíritu lúdico— se representaba a los científicos que participaron en la evolución de esta ciencia y para hacer más atractivo el tema, ensamblando dichas láminas, se podía conformar una figura geométrica. En el segundo caso se diseñó un tríptico que mediante fotografías daba a conocer el ambiente que se pretendía crear en la exposición, el cual se resumía en el siguiente texto: "En vez de intentar una definición de la biología, como la que daría un diccionario, hemos decidido crear en el Museo Universitario un ambiente que muestre a esa ciencia... para que el asistente encuentre sus propias respuestas a las múltiples cuestiones que la biología presenta al hombre actual." Este folleto contiene además, algunas estampas didácticas.

Para "Arte Conceptual Internacional. Década del 70", en un tipo de papel muy sencillo y en tonos grises y negros, se reprodujeron las obras expuestas, recreando éstas y con ellas la experiencia que surge de ese tipo de producciones, introducidas en una cartera blanca y sepia. Para la exposición titulada "Arte Conceptual frente al problema latinoamericano" se tuvo un

folder similar en su contenido, aunque el papel de éste fue diferente y se emplearon más colores en su diseño.

En general, los catálogos de las exposiciones de arte incluyen una serie de fotografías, generalmente en blanco y negro, y en ocasiones algunas a color, que permiten apreciar parte de la colección. Ejemplo de estos últimos son los casos de: "Escultura Africana", "Obras Selectas de la Colección Franz Mayer" y "Pintura Cubana Contemporánea", por citar algunos. Las publicaciones también aportan información sobre los autores de las obras, ya sean exposiciones individuales o colectivas e inclusive, con cierta frecuencia se inserta su fotografía, de modo que el documento permite saber qué obras se presentaron y quienes son sus creadores; además, algo que resulta muy interesante es que muchas veces, a través de estas publicaciones también se puede conocer acerca del montaje de la exposición, ya que se incluyen fotografías de la museografía o de las instalaciones, como por ejemplo en la de Luc Peire "Ambiente México 68", en la de "Visibilia" de Gerd Leufert y en la de "Joyería y metalistería/ New York/USA".

Algunas ediciones por su contenido, formato y gran número de páginas son más bien la crónica y memoria del evento, tales son los de las magnas exposiciones "Los Tesoros Artísticos de Perú" y "La muerte: Expresiones mexicanas de un enigma", de una enorme calidad, tanto en el contenido como en la forma, ediciones que constituyen testimonios relevantes, especialmente el segundo, en el que es posible valorar los avances que en la calidad editorial ya se tenían en 1975.

Las publicaciones que acompañaron a las muestras acerca de temas prehispánicos difieren entre sí, pues en algunas ocasiones se le dio prioridad a la fotografía sobre el texto, como en el caso de "La Huasteca"; en la de "1500 A.C. Colección del Preclásico", el escrito de doce páginas está complementado con fotografías de 132 figurillas del acervo; en otras como "Herencia de Sonrientes", a pesar de que el folleto sólo consta de ocho páginas, el texto y la fotografía ocupan espacios similares.

Los impresos de las exhibiciones de culturas de otros países, como el caso de "Escultura Africana", ofrecen una abundante información acerca del tema.

Además de los anteriores tipos de catálogos y folletos, es importante hacer notar que en diversas ocasiones las muestras fueron acompañadas por un sencillo díptico, aunque con las mismas medidas que las publicaciones antes descritas. Ejemplos de ellos son: "Caligrafía Masao Harada. Ikebana Midori Yamazaki", "Diseños de Carlos Mérida", "Rembrandt. Reproducciones de Dibujos", "Holanda, país y pueblo" y "Marfiles".

En la extensión de los trabajos impresos incidieron varios factores, entre ellos la importancia y magnitud del evento, las otras dependencias universitarias y/o las instituciones externas

involucradas en la organización junto con el Departamento de Artes Plásticas. Por otro lado, influían los apoyos que se recibían de los co-organizadores, tal fue el caso de "Romano Cagnoni", que presentó la compañía Olivetti, o "Arte Japonés de Vanguardia", patrocinada por la Secretaría de Relaciones Exteriores y la Embajada del Japón, de cuyas muestras se hicieron publicaciones extensas y de calidad, que incluyen un buen número de fotografías.

Aunque en ocasiones los créditos pueden no ser muy exactos o completos —según información de quienes participaron en esas actividades— en casi todos los casos las ediciones dan fe de las instancias, de las autoridades que apoyaban los trabajos, así como de las personas que organizaban y llevaban a cabo las exposiciones y todos los demás eventos.

Respecto a los carteles, la variedad es mayor en cuanto a medidas, formato y diseño, existiendo una congruencia entre éstos y la publicación que acompañaba cada muestra.

Se podría llevar a cabo un estudio más exhaustivo de los catálogos, folletos y libros, lo cual no es nuestro objetivo; sin embargo, lo que aquí se quiere hacer constar es que desde sus inicios, el personal del MUCA y de la Galería Universitaria Aristos, integrantes del Departamento de Artes Plásticas, posteriormente de Museos y Galerías, tuvo el cuidado y el acierto de incluir las publicaciones en casi todas las exposiciones que se realizaron; estas ediciones son de una gran calidad, seriedad y dignidad, llegando en ocasiones a la elegancia, independientemente de su extensión.

Esta producción editorial es de trascendental importancia, ya que finalmente, los documentos, aunados a una memoria fotográfica, son los únicos testimonios que dan fe de las actividades que se llevaron a cabo, las que siendo de naturaleza temporal, implican un enorme esfuerzo y una serie de trabajos en los que se involucra a todo un equipo especializado, durante un período considerable de tiempo.

La colección de publicaciones, por su contenido y por su diseño, es una invaluable fuente de información acerca de los trabajos de la dependencia universitaria, testimonio de su labor en veinte años y manantial de saber y de disfrute estético. ¡Vale la pena conocerla!

6. La organización del Museo al finalizar la década de los setenta

Al finalizar la década de los setenta y como resultado de la experiencia de quienes habían trabajado en la dependencia a lo largo de casi veinte años, encontramos publicados cuáles eran los objetivos del Departamento de Museos y Galerías, así como sus actividades relacionadas con la función de extensión; los que a continuación se exponen son básicos:

Objetivos:

Presentar a la comunidad universitaria y al público interesado un panorama ilustrado de las expresiones artísticas y científicas que se llevan a cabo en México y en otros países del mundo.

-Exhibir con rigor temático exposiciones que contengan, al lado de su valor estético, la precisión histórica y el interés social, visualizados con los medios plásticos y de expresión que requiere este tipo de promociones.

Actividades:

-Planear, investigar, recolectar y seleccionar el material que se emplea en el montaje de las exposiciones.

Para dejar constancia de cada exposición, se forman catálogos donde se presenta el material gráfico y los textos escritos por especialistas en el tema.

Actividades paralelas:

Para reforzar, ampliar y propiciar las actitudes críticas del visitante en torno a las exposiciones, se organizan mesas redondas, conferencias, foros abiertos, espectáculos musicales, representaciones teatrales, exhibiciones de películas.

Organizar talleres de creatividad para niños y adolescentes.³⁸

Un somero análisis de las líneas anteriores hacen ver que las tareas del MUCA estaban centradas en la organización e instalación de exposiciones temporales y de actividades complementarias a las mismas. En el documento citado no aparecen de manera explícita las funciones de coleccionismo, sino básicamente las referentes a estudiar, exponer y difundir.

³⁸ Lucía Martínez Villegas e Hilda Rivera Delgado (Recops. y Orgs.), *op. cit.*, p. 87.

V. EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES REALIZADAS EN EL MUCA EN SUS PRIMEROS VEINTE AÑOS.1959-1979.

Si bien el doctor Rubín de la Borbolla, director del Museo Universitario, tenía una idea muy clara de lo que quería que fuese este lugar, de cuál sería su función, y cuál su papel en la comunidad estudiantil, no hubo en sus inicios un programa previo de exposiciones, y éstas se fueron llevando a cabo según las circunstancias.

En realidad Rubín de la Borbolla tenía pensado presentar importantes muestras, aprovechando sus igualmente importantes relaciones con notables personajes del mundo de los museos norteamericanos; sin embargo, debido a los altos costos que implicaban esas actividades y a que el MUCA, con el cambio de la Rectoría dejó de depender directamente de esa instancia, esto ya no fue posible.

Las colecciones exhibidas desde la apertura de la dependencia nos permiten ver que las mismas se fueron programando y organizando según las obtenidas por el Director en diversos medios y gracias a sus contactos. Así, en la etapa en que Daniel Rubín de la Borbolla estuvo al frente de la dependencia, sus relaciones y amistades fueron determinantes en la organización de exposiciones de cierto tipo y temas. Posteriormente, cuando Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas, tuvo a su cargo el Museo, éste fue sede de otra clase de exposiciones y de actividades relacionadas no solamente con el quehacer de la población estudiantil, sino particularmente con las corrientes artísticas que en ese momento se imponían en la plástica nacional e internacional.

En este capítulo se realizará un recorrido a lo largo de los veinte años que incluye este estudio. En el mismo, se hará hincapié en las exposiciones que respondan a los siguientes criterios: 1. la calidad de su acervo o lo novedoso del mismo; 2. lo original de su museografía; 3. las actividades paralelas que lo acompañaron o bien, 4. el impacto que tuvieron entre los visitantes y entre los críticos o entre la prensa, en general.

1. Año 1959.

1.1 Se anuncian las primeras exposiciones

En 1959 el Museo era conocido como Museo de Ciudad Universitaria, pues desde 1956 había estado funcionando con la presentación de una o dos exposiciones anuales.

Fue en noviembre de ese año cuando la prensa nacional empezó a hablar del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Ciudad Universitaria. Un reportero del *Excélsior* apuntaba que la dependencia iniciaría sus actividades con esa nueva categoría el 10 de diciembre próximo, o bien en la primera quincena del mes que corría. Esa información provenía del doctor Daniel Rubín de la Borbolla, su recientemente nombrado Director, quien anunciaba la exposición con la cual se inauguraría el museo. Él se refería a la colección de "Arte precolombino del Golfo" y celebraba que la presentación de ese acervo coincidiera con la primera reunión en nuestro país de la *American Society of Anthropology*. El periodista comenta:

El entrevistado no sólo hacía hincapié en el carácter didáctico de la exposición, sino también en lo adecuado del edificio para albergar tan importante muestra del pasado prehispánico. [Y agrega]:

Al público se le ofrecerán permanentemente temas de ciencia y arte, no sólo de México sino de todo el mundo. Para ello el museo se manejaría con un sistema de intercambio con instituciones extranjeras de cultura y con las universidades de los estados, ya que al no poseer un acervo propio, de esa manera organizaría exposiciones temporales.¹

Es conveniente destacar que desde los inicios del Museo, la difusión de sus actividades fue amplia y a través de diferentes periódicos. Así, con relación a su apertura, encontramos información en fuentes como *El Nacional* y *La Prensa* del 12 de noviembre, *El Popular* del día 13 y el *Novedades* del 15 de ese mes.²

No obstante lo anunciado, el museo se inauguró hasta el mes de febrero del año siguiente con la exposición antes mencionada y con una más de arte contemporáneo, para la cual, también en 1959, la Dirección de Difusión Cultural convocó a los estudiantes universitarios al Primer Concurso de Pintura Universitaria, entre el 19 de octubre y el 19 de diciembre. Con las obras de los participantes se montaría "El Primer Salón de Pintura Estudiantil" en 1960.

¹ "Permanente exhibición de temas científicos en el nuevo museo de la Universidad", *Excélsior*, México, jueves 12 de noviembre de 1959, Sec. A, p. 35.

² "Acción de la UNAM para beneficio de estudiantes de las provincias", *El Nacional*, México, 12 de noviembre de 1959, pp.1 y 8. "Exposición del Arte Precolombino de la Región del Golfo", *La Prensa*, México, 12 de noviembre de 1959. "Se abrirá una exposición sobre el arte precolombino del Golfo", *El Popular*, México, 13 de noviembre de 1959.

Como respuesta a la convocatoria, se recibieron ciento noventa y cuatro cuadros realizados por ochenta jóvenes creadores, obras de todos los estilos y proporciones, iniciándose con este evento una actividad que se efectuó anualmente en la Universidad por un buen tiempo. El jurado de esta primera ocasión estuvo compuesto por personajes de gran prestigio en el mundo de las artes y de la cultura: Justino Fernández, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; Roberto Garibay, director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, también de la UNAM; el reconocido pintor Raúl Anguiano; el poeta y crítico de arte Luis Cardoza y Aragón y el director del Museo, Daniel F. Rubín de la Borbolla. Ellos otorgaron los siguientes premios, que fueron detallados en la *Gaceta de la Universidad* del 15 de febrero de 1960.

El primero fue para Miguel Hernández Urbán por su obra al óleo "Desnudo de adolescente", y el segundo para Edmundo Aquino Pérez por un óleo también, titulado "Astillero". Los miembros del jurado recomendaron que se dieran un tercer y un cuarto premio a cuadros realizados en la técnica antes dicha: "Pajareros" de Antonio González y "Chamulas" de Rodolfo Almeida, alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Además concedieron tres menciones honoríficas a las pinturas: "Pedregal", de Salvador de la Fuente Pinoncelly; "Número dos", de Rodolfo E. Almeida, ambos también alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y a "Arrabal" de Leonardo Nierman, alumno de la Escuela Nacional de Comercio y Administración.

2. Año 1960

2.1. Primer Salón de Pintura Estudiantil

La inauguración del Salón se tenía programada originalmente para el 26 de febrero, pero por causas de fuerza mayor se pospuso para el 4 de marzo. En ella estuvieron presentes el rector doctor Nabor Carrillo Flores; el señor Ortiz Zárate, representante de la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública; el señor Benjamín Orozco, subdirector de Difusión Cultural; un representante del Instituto Politécnico Nacional, y el doctor Justino Fernández, director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

El diario *El Nacional* dio a conocer las palabras del rector, quien al ser entrevistado, después de haber llevado a cabo la apertura, manifestó: "Me siento altamente orgulloso del gran talento que están demostrando los jóvenes que se vienen dedicando al difícil arte de la pintura".³

El periódico *El Universal* del 8 de marzo, al comentar la exposición, hizo hincapié en que:

La proyección hacia el futuro es uno de los aspectos más importantes de esta exposición...

En el salón, el visitante puede encontrar muestras más o menos logradas de casi todas las escuelas pictóricas modernas. Hallará... una verdad indiscutible. La pintura ocupa un sitio importantísimo entre los medios de expresión del estudiante universitario... Muy probablemente, entre los expositores se encuentren los grandes pintores mexicanos del futuro.⁴

Y vaya que ese comentarista tuvo razón, pues hay que destacar que en ese primer concurso sobresalieron quienes han llegado a ser notables figuras en las artes plásticas. A cuarenta años de distancia, sabemos que la organización del Primer salón de Pintura Estudiantil y los siguientes, fueron actividades con una enorme visión, ya que promovieron el interés de los alumnos en la pintura y favorecieron que jóvenes estudiantes de otras disciplinas fueran incentivados a continuar por el camino de las artes plásticas; basta ver que importantes lugares han llegado a ocupar en ese ámbito, quienes fueron reconocidos en ese Primer Salón.

2.2 Arte Precolombino del Golfo

En 1960, junto al Primer Salón de Pintura Estudiantil se presentó la muestra ya anunciada: **"Arte Precolombino del Golfo"**, debido a que la UNAM le había publicado a William Spratling en 1960, un libro titulado: *Más humano que divino*, en el que se mostraba una colección de su propiedad compuesta por figuras prehispánicas de la zona de Remojadas, en Veracruz. Esa edición incluía la magnífica fotografía lograda por Manuel Álvarez Bravo, así como notas arqueológicas de Alfonso Medellín y un prólogo de Gordon F. Ekholm.⁵

Teniendo como base esa colección, Rubín de la Borbolla solicitó a Alfonso Medellín Zenil, director del Museo de Arqueología de Jalapa, otro acervo que complementara a la primera, presentándose ambas. Medellín, al igual que Spratling, era amigo del Doctor, además de haber sido su alumno. Aparte de las personas antes mencionadas, colaboraron en el evento, la Universidad de Veracruz, el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Artes e

³ "Se inauguró el Salón de Pintura Estudiantil", *El Nacional*, México, sábado 5 de marzo de 1960, p. 5.

⁴ "Se inauguró el Salón de Pintura Estudiantil", *El Universal*, México, martes 8 de marzo de 1960, 1ª Sec., p. 8.

⁵ Véase "Interesante obra de Spratling da a conocer la Universidad", *El Nacional*, México, Martes 8 de marzo de 1960, p. 32. Véase también "Arqueología. Un arte sonriente del México Antiguo", *El Universal*, México, 24 de abril de 1960. "Arte Indio en la UNAM", *El Nacional*, México, 21 de julio de 1960.

Industrias Populares, el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán, el doctor Rafael Martín del Campo y el señor Raúl Kamfer. Correspondió al maestro Alfonso Soto dirigir los trabajos de museografía.

Con esta exposición se pretendía iniciar la colaboración entre la UNAM y las universidades de provincia, colaboración que había anunciado el Presidente Adolfo López Mateos en su informe al Congreso del 1º. de septiembre de 1959. De hecho, debido a esta muestra comenzaron los intercambios con los estados, en este caso con la Universidad de Veracruz. Elisa García Barragán, en la *Reseña Histórica* que hizo del MUCA para la obra *Museo Universitario de Ciencias y Arte. Tres décadas de expresión plástica*, hace notar que "En el convenio y en la información dada a la prensa se indicaba que la muestra podría ser itinerante y que ambas universidades la ponían a la disponibilidad de aquellas otras que lo solicitaran".⁶ Además, se inició la serie de importantes exposiciones de arte prehispánico que se llevaron a cabo en el MUCA durante los siguientes cuatro años.

Al finalizar la muestra, el señor Spratling, en un rasgo de generosidad, decidió donar su colección al MUCA, con la cual la dependencia comenzó a constituir su acervo.

A raíz del obsequio realizado a la Universidad —informa el periódico *Excélsior*— el artista Rufino Tamayo y su esposa Olga ofrecieron a Spratling una recepción en la que estuvieron presentes el rector Nabor Carrillo, la señora Amalia Castillo Ledón, subsecretaria de Cultura, el doctor del Pozo, secretario de la UNAM, el doctor Eusebio Dávalos, director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el doctor Daniel Rubín de la Borbolla, su esposa Sol de Rubín y el licenciado Alfonso Caso y su esposa María Lombardo de Caso.⁷

2.3 Exposición Retrospectiva de la Pintura Mexicana

En septiembre de ese año, con motivo de la instalación en México de la III Conferencia de la Asociación Internacional de Universidades, se organizó en el Museo Universitario una "**Exposición Retrospectiva de la Pintura Mexicana**". En ella se incluyeron piezas de diferentes épocas: reproducciones fotográficas de pinturas murales prehispánicas; óleos de autores de la colonia como Baltazar de Echave, Miguel Cabrera y otros diez pintores; óleos del siglo XIX: unos

⁶ Elisa García Barragán, "Reseña Histórica. El Museo Universitario de Ciencias y Arte: un libre hogar de colores y formas", en *Tres décadas de expresión plástica. El Museo Universitario de Ciencias y Arte*. México, UNAM, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1993, p. 19.

⁷ "Agasajaron los señores Tamayo al Señor Bill Spratling", *Excélsior*, México, 19 de marzo de 1960, Sec. B, pp. 1 y 3.

Anónimos y otros de autores como Landesio y Saturnino Herrán, por ejemplo. Para mostrar la pintura contemporánea se presentaron cuarenta y tres cuadros que incluían autores de la talla de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Chávez Morado, entre otros. En una última sección, bajo el título de "La nueva pintura" se exhibieron sesenta y seis obras de artistas como: Alvar Carrillo Gil, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Gironella, Pedro Coronel y otros más que participaban en la corriente de "la ruptura".

Esta exposición —dice Alfonso Soto Soria— "ofreció la oportunidad de contemplar juntas un buen número de obras importantes para la comprensión de la evolución de la pintura y de la tradición técnica mexicana".⁸ Cabe resaltar el comentario final en el boletín que habla de ella, pues ya hace alusión al montaje, aunque sea casi de paso:

En realidad, el montaje de cada nueva exposición de pintura muestra (a veces por influjo de los medios que se tienen a mano), una forma nueva también de incursionar en nuestro acervo pictórico y de valorar antológicamente a sus representantes.⁹

Esta muestra es la primera en la que se reunió acervo artístico de primerísima calidad de diferentes épocas de nuestra historia, y una de las pocas en la que presentó una panorámica histórica, pues posteriormente las exposiciones fueron más especializadas en sus temas, ya sea que se centraran en una época, en un estilo o corriente, o en un solo autor. Por otro lado, es de notar que la prensa universitaria puso su atención no solamente en la colección, sino en la manera como estaba exhibida, con lo cual el personal del MUCA empezaba a ofrecer novedades en el ámbito de la museografía.

2.4 Inician los preparativos de la magna exposición sobre Arte del Perú

En septiembre *La Gaceta de la Universidad* también informaba que Daniel Rubín de la Borbolla había sido comisionado por la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores para disponer en Lima, Perú, los preparativos de una exposición de arte peruano contemporáneo que se presentaría en la Ciudad Universitaria.¹⁰

⁸ Alfonso Soto Soria, *Entrevista del 2 de noviembre de 1995*. Véase Juan García Ponce, *Exposición retrospectiva de la pintura mexicana*. México, UNAM, Museo de la Ciudad Universitaria, [1960].

⁹ "Exposición retrospectiva de pintura", *Gaceta de la Universidad*, Vol. VII, Núm. 38, 19 de septiembre de 1960, Núm. 318, p. 1.

¹⁰ "Exposición de Arte", *Gaceta de la Universidad*, Sec. Breves, Vol. VII, Núm. 36, 5 de septiembre de 1960, Núm. 316, p. 5.

Julio Scherer García, del periódico *Excélsior*, publicó el 18 de octubre lo siguiente:

El doctor Rubín de la Borbolla que fue a Perú, recorrió el país, cruzó por todos los museos y las más ricas colecciones privadas, e integró junto con un equipo de técnicos, extraordinaria colección de objetos de oro, de telas, como sólo son capaces de hacer los hindúes [sic], de muestras admirables de los periodos prehispánico, colonial y contemporáneo, no cesaba de mostrar una y otra fotografías sobre piezas de arte popular, que sobre él ejercen especial fascinación.

...

Rubín de la Borbolla... todo lo que tiene que decir lo sintetiza en unos cuantos conceptos: "Nunca se había formado, ni siquiera en Perú una exposición como la que será instalada en la Ciudad Universitaria, y cuyas primeras cajas están por ser embarcadas. Es seguro que nunca volverá a integrarse un conjunto de la riqueza que se enviará a México dentro de unos cuantos días, pues no es fácil reunir lo mejor de todos los museos peruanos y de sus colecciones particulares, que no han puesto el menor obstáculo para que el arte del que están tan orgullosos sus poseedores, pueda ser aquilatado en todo su enorme valor.

...

La Exposición será fascinante. Todo lo mejor del Perú lo traeremos a México. Habrá hasta música y los ejemplos de sus grandes templos y de sus zonas arqueológicas privilegiadas, [se presentarán] en fotomurales gigantescos.¹¹

En el mes de noviembre llegaron los acervos a México, siendo entregados al rector doctor Nabor Carrillo por el embajador del Perú, doctor Germán Arámburu Lacayo. El periódico *Excélsior* informó en una nota que en esa ocasión también estuvieron presentes los señores Eusebio Dávalos, director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el doctor Leopoldo Zea y otros funcionarios y que el embajador manifestó "su satisfacción por ser él, en representación de su país, el primero en contribuir al intercambio de valores culturales y artísticos, programado por el museo universitario".¹²

La prensa nacional atendió ampliamente la llegada de las colecciones, dando lugar a encabezados como: "Rica colección de arte peruano llegó a la C.U." en *Últimas Noticias* del 8 de noviembre, "3,000 Joyas de Arte Peruano" en *El Universal* del 9 de ese mes, y "Oro y leyenda del Perú" en una revista de circulación nacional, donde Ignacio Vado informó que "Veintidós toneladas de la más selecta expresión del arte de un pueblo hermano, realizado desde sus orígenes hasta nuestra época, han arribado en parte y el resto está a punto de llegar al puerto de Veracruz

¹¹ Julio Scherer García, "Trasplante artístico de Perú a México", *Excélsior*, México, 19 de octubre de 1960, 1ª Sec. p. 19.

¹² "Entregó el Embajador Arámburu la colección que será exhibida aquí", *Excélsior*, México, 9 de noviembre de 1960, 1ª Sec. p. 42.

alrededor del día 27 del presente, para ser exhibidas en el Museo de Artes y Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México”...¹³

De manera especial se habló de la colección del oro, la cual —dado su valor— fue resguardada por el ejército mexicano. La misma arribó el día 22 por Aerovías Peruanas, acompañada de su propietario el señor Miguel Mújica Gallo, quien dijo ser “dueño de la colección de oro precolombino más importante en el mundo y poseedor, también, de una de las más representativas colecciones de armas antiguas...” y agregó que el valor de su colección era de alrededor de treinta y cinco millones de soles.¹⁴ Acerca de ella Alfonso Soto Soria comentó:

Todas las piezas eran parte de la colección del Museo del Oro, cuyo dueño es el señor Mújica Gallo, excepto una hermosa urna con forma femenina de la cultura moche, que es una de las piezas más bellas que he visto; tanto que la fotografié por todos lados.¹⁵

En el mes de diciembre de 1960 la exposición estaba en plena preparación con el acervo facilitado por el gobierno peruano. En su instalación —dice la *Gaceta de la Universidad*— “se estaban ensayando nuevos métodos museográficos, bajo un tratamiento didáctico útil para el universitario y a la vez, de fácil comprensión para el público que visitará la Ciudad Universitaria”.¹⁶

3. Año 1961

3.1 Se inaugura “ Los Tesoros Artísticos del Perú ”

En 1961 se inauguró la tan anunciada exposición “”, que fue uno de los grandes proyectos del MUCA. Tuvo su origen en el Convenio sobre Intercambio Cultural firmado por los presidentes Manuel Prado, del Perú y Adolfo López Mateos de México el año anterior, y en el hecho de que el doctor Rubín de la Borbolla hubiera aceptado la responsabilidad de presentar en el espacio del Museo Universitario una colección tan valiosa. En opinión de Rodolfo Rivera, “esta fue una exposición magna por su calidad, pues daba a conocer la riqueza cultural de un país, con una amplitud no superada hasta la fecha”.¹⁷

¹³ Ignacio Vado, “Oro y Leyenda del Perú”, Noviembre, 1960. (Sin referencia).

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 14 de diciembre de 2000.

¹⁶ “Exposición”, *Gaceta de la Universidad*, Sec. Breves, Vol. VII, Núm. 52, 26 de diciembre de 1960, Núm. 332, 1960, p. 4. Véase también Arnulfo Uzeta R., “Comenzó a instalarse la exposición peruana”, *Excélsior*, México, 24 de diciembre de 1960.

¹⁷ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

Por su parte, Soto Soria comentó acerca de ella:

Esta exposición fue presentada en el Museo de la Ciudad Universitaria debido a que en ningún otro lado había un espacio tan grande para el acervo. Ni Bellas Artes tenía ese espacio. Además, su montaje le dio la oportunidad al museo de completar su mobiliario museográfico y el equipo que requería.

Las piezas exhibidas eran tantas, que calculamos que el recorrido se llevaría una hora, y así fue, de tal modo que las autoridades estaban ya en la inauguración y el personal técnico seguía pintando al final de la exposición.

El montaje de tan rico acervo requirió de mucho tiempo, tanto que la última semana ya no salíamos del museo para nada. Ahí nos llevaban los alimentos, ahí dormíamos...¹⁸

La colección mostraba las diferentes etapas históricas de ese país, desde la prehispánica hasta la contemporánea. Respecto de la primera, las piezas de oro que se exhibieron no se han vuelto a ver en México. Basta revisar la memoria que se realizó para la exposición, la cual fue editada en forma de un amplio y espléndido libro en el que se puede verificar lo antes dicho, además de conocer muchas de las piezas exhibidas y saber quienes participaron en todo el proceso de organización y de montaje.

En el prólogo, Daniel Rubín de la Borbolla informa que la exposición ha sido instalada con joyas de colecciones particulares y oficiales representativas de lo más valioso y característico del arte peruano de todos los tiempos:

Limitaciones de índole diversa obligaron a restringir determinadas secciones... La exposición se ideó y planeó con cierto criterio artístico sin que falte por ello, material informativo sobre la geografía, la vida y otros aspectos del Perú. Comprende una sección informativa, una de arte precolombino, tal vez la más importante con más de 300 piezas, de las cuáles 212 eran de oro y las restantes de madera, hueso, cerámica, pluma y textiles; exponiéndose al final una momia de Tiahuanaco. La sección de arte colonial, en la que se presentaron alfombras, mobiliario, objetos de plata, pintura, escultura, retablos y fotografías de los principales monumentos coloniales. La sección de arte popular, mostraba la artesanía del país y la de arte moderno, ofrecía pintura y escultura de los autores de ese momento.¹⁹

¹⁸ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 14 de noviembre de 2000.

¹⁹ Daniel Rubín de la Borbolla, *Los Tesoros Artísticos del Perú*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú- UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1961. Véase también "Tesoros artísticos del Perú", *Gaceta UNAM*, Vol. VIII, Núm. 5, lunes 30 de enero de 1961, Núm. 337, pp. 1 y 5.

“Los Tesoros Artísticos del Perú” fue inaugurada en una magna ceremonia por el presidente Adolfo López Mateos, junto con el presidente del Perú, Manuel Prado. Durante ella el rector doctor Nabor Carrillo aprovechó la ocasión para agradecer el apoyo y despedirse, ya que terminaba su período en tan alto puesto.

Fue esta la primera exposición que ocupó los 2700 metros cuadrados de la superficie que tiene el museo y por su relevancia la prensa continuó hablando del evento con gran interés.²⁰

Como parte de ella, el 8 de marzo siguiente fue desenfundada una momia peruana del siglo X. Este acto se transmitió por televisión y en él participaron, los doctores Rubín de la Borbolla, Eusebio Dávalos, Santiago Genovés, Alberto Ruz L., y los médicos Luis Alberto Vargas y José Pérez Orozco. La prensa informó que todo el proceso —que fue muy emocionante— duró más de una hora y dio interesantes datos acerca de la cultura incaica.²¹ Con relación a este hecho, el periódico *El Universal* escribió:

Fue desenvuelto un fardo funerario procedente de Paracas, que el gobierno peruano envió “por una consideración especialísima” para que fuera estudiado en México, como parte de dicho evento cultural.²²

Por cierto —dice Alfonso Soto Soria— “que esa momia se convirtió en parte del acervo del museo cerca de dos años, hasta que fue enviada al Instituto Nacional de Antropología e Historia”.²³

La gran publicidad que se hizo a la exposición fue benéfica para el MUCA, y tuvo efectos decisivos, ya que permitió que el público, más allá de los universitarios, conociera la existencia de este recinto cultural.²⁴ Alfonso Soto Soria explica:

...se consolidó la actividad del museo para el futuro, ya que ésta lo dio a conocer dentro del ámbito cultural, pues en esa época la ciudad era más pequeña.

²⁰ Véase “Inauguraron los dos presidentes la exposición”, *Últimas Noticias*, México, 2ª Edición, 18 de enero de 1961. Véase también, “En marcha el convenio cultural México-Perú. Los presidentes ALM y Prado inaugurarán una exposición”, *Diario de la Tarde*, México, 18 de enero de 1961. Alejandro Campos, “Tesoros de arte peruano en la exposición que fue inaugurada. Los Presidentes de México y el Perú en la ceremonia del acto más saliente de la visita de Prado, bello discurso”, *El Nacional*, México, 19 de enero de 1961, pp. 1 y 7. Ariel Ramos, “Lazos de arte entre México y Perú”, *El Universal*, México, 19 de enero de 1961.

²¹ Véase “Estudian en la universidad una momia peruana”, *Novedades*, México, 9 de marzo de 1961, 1ª Sec. pp. 1 y 7. Asimismo, “Filmaron en video-tape el desenfundamiento”, *Novedades*, México, 21 de marzo de 1961.

²² “Fue desenfundada una momia peruana”, *El Universal*, México, 9 de marzo de 1961, 1ª Sec. pp. 1, 9 y 11.

²³ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 14 de diciembre de 2000.

²⁴ Véase “Arrollador éxito tiene la Exposición del Perú”, *La Prensa*, México, 12 de marzo de 1961.

Así, el museo se convirtió en un sitio acostumbrado a las visitas del público en general y no sólo a las de los universitarios, en una época en la que Ciudad Universitaria era uno de los puntos de esparcimiento y visita dominical de muchos mexicanos que iban a los jardines del lugar como día de campo. Esto influyó entonces para que la Dirección de Difusión Cultural empezara a organizar actividades al aire libre, como conciertos, por ejemplo.²⁵

El 7 de abril del mismo año fue clausurada la exposición por el Director de la dependencia, doctor Rubín de la Borbolla y por el doctor Germán Arámburu embajador del Perú en México.²⁶

“Tesoros artísticos del Perú” fue una de las exposiciones paradigmáticas no solamente para el Museo Universitario, sino a nivel nacional, ya que en ella se exhibió un acervo excepcional en cantidad, calidad y variedad, que además provenía de otro país, lo que implicó una serie de preparativos y recursos de tipo material y humano, que favorecieron el desarrollo del MUCA como un laboratorio museográfico.

Ciertamente esta exposición era resultado de los convenios llevados a cabo por el Ejecutivo Nacional; sin embargo, el MUCA, gracias a sus dimensiones, resultó ser el espacio más adecuado para tan importante compromiso y tan espléndido acervo. La calidad de sus directivos y de su equipo de trabajo permitió que el Museo pudiese cumplir con éxito esta empresa, y al mismo tiempo lo convirtió en un escaparate de difusión de una cultura milenaria y universal, en los ámbitos nacional e internacional. En esta ocasión la UNAM cumplió con creces su papel de difusora cultural.

3.2 Segundo Salón de Pintura Estudiantil

Debido al éxito que tuvo el primer certamen de pintura entre los universitarios, en agosto de 1962, la Dirección General de Difusión Cultural había convocando al Segundo Concurso de Pintura Universitaria, en el cual se contemplaban dos secciones: la “José Clemente Orozco”, para estudiantes inscritos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y la Sección “Diego Rivera”, para alumnos de cualquier facultad o escuela que no fuese la de Artes Plásticas. La creación de dos categorías nos hace pensar que la primera experiencia llevó a los organizadores a considerar que para contar con parámetros más uniformes y justos, era conveniente diferenciar a quienes estaban formándose como profesionales de las artes plásticas y a quienes practicaban la pintura como un pasatiempo.

²⁵ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 14 de diciembre de 2000.

²⁶ Véase “Se clausuró ayer la exposición de arte del Perú”, *Novedades*, México, 8 de abril de 1961.

El 11 de julio de 1962, el rector doctor Ignacio Chávez hizo entrega de los premios correspondientes a dicho certamen, e inauguró el "**Segundo Salón Nacional de Pintura Estudiantil**". El jurado estuvo compuesto nuevamente por personalidades de reconocido prestigio en el campo de las artes plásticas: Justino Fernández, Alvar Carrillo Gil, Gunther Gerzo y Roberto Garibay. Los ganadores de la Sección José Clemente Orozco (para estudiantes profesionales de Escuelas y Academias de Arte del país) fueron Edmundo Aquino Pérez en el primer lugar—quien en el certamen anterior había obtenido el segundo— y Manuel Salinas Gómez en el segundo; además hubo una mención para Olga Méndez Gaytán. En la Sección Diego Rivera (para estudiantes activos de cualquier escuela o facultad profesional del país que no sea de Artes Plásticas) los ganadores fueron, del primer lugar Carlos Peinador y del segundo Salvador Pinoncelly; además recibieron mención Maximiliano Cortés, Javier Girón de la Peña y Rodolfo Almeida.²⁷

En los siguientes años se continuaron realizando estos salones bajo la misma tónica, hasta llegar a 1966, año en que se efectuó el séptimo y último de ellos.

3. 3 "Picasso Grabador".

Primera exposición de Arte Contemporáneo europeo

La primera exposición de arte contemporáneo en el Museo Universitario de Ciencias y Arte fue encargada a Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas, para lo cual solicitó la asesoría de Inés Amor, directora de la renombrada Galería de Arte Mexicano. Ella le sugirió la Exposición "**Picasso Grabador**", que era una extraordinaria colección del doctor Alvar Carrillo Gil, la cual no se había exhibido hasta entonces.

Con respecto a tal exposición, la maestra Escobedo, refirió que el catálogo fue diseñado por Vicente Rojo y que la museografía a cargo de Alfonso Soto Soria "fue soberbia". Relató asimismo la anécdota de un percance que consistió en omitir el crédito en la invitación, como dueño de la colección, al doctor Carrillo Gil, a pesar de que en el catálogo aparecía un dibujo de Picasso dedicado a él, y en el cartel la leyenda "Colección Carrillo Gil"; además de que en la entrada de la exposición se destacaba un agradecimiento al mismo. Así, a raíz de esa omisión, don Alvar le llamó por teléfono y le canceló la exposición a casi tres días de llevarse a cabo la inauguración. Gracias a la intervención de Inés Amor, quien le explicó al coleccionista que Helen era novata en estos quehaceres, y a que la propia maestra Escobedo le ofreció mil disculpas, fue posible la

²⁷ Véase "El rector Ignacio Chávez entregó premios a pintores estudiantiles", *El Nacional*, México, 12 de julio de 1961, 1ª Sec. p. 6. Véase también "Apertura del Salón de pintura del estudiante", *Novedades*, México, 13

apertura de esa primera exposición, "en la que hubo un público muy grande e importante y donde los periódicos cubrieron muy bien la noticia".²⁸ La anécdota anterior refleja los mil y un detalles que una exposición implica, pudiendo ser la omisión o el descuido de alguno de ellos la causa del éxito o del fracaso de un evento de esta naturaleza, o el motivo de que instancias oficiales o particulares le abran o cierren puertas a una institución de este tipo.

En esta ocasión se diseñó una museografía especial — dice Rodolfo Rivera— y debido a la premura que se tenía para la inauguración, apoyaron en los trabajos los museógrafos Isabel Marín, Miguel Celorio e Iker Larrauri.²⁹ Con relación a eso, hay que recordar lo que este último dijo acerca del apoyo para el trabajo que existía entre los museógrafos en esa época.

El crítico de arte Crespo de la Serna comentó la muestra de Picasso:

La Universidad —en su hermoso museo— despliega un gran contingente de dibujos, grabados, reproducciones estupendas, así como libros sobre él o ilustrados por él.

....

La visita a esta exposición alegra el alma y lo coloca a uno en un terreno en que puede admirar, analizar y justipreciar esta magna obra sin temor: con entera confianza, con el ánimo levantado, sin titubeos, con la satisfacción de hallarse ante manifestaciones legítimas, sinceras...

...

¡Gran lección la de la obra gráfica de Picasso expuesta en la Universidad! lección de sapiencia, de fe, de buen humor y picardía; de auténtica humanidad.³⁰

La *Gaceta de la Universidad* del 18 de diciembre informa que como "un homenaje a los ochenta años de Picasso la Universidad Nacional Autónoma de México, además de la exposición de grabados que instaló en el Museo de Ciencias y Arte... acaba de publicar un texto sobre la vida y obra de este ilustre pintor".³¹ Por otro lado, en la revista *Mañana*, del 25 de noviembre, Julio González Tejada ofreció un amplio reportaje gráfico acerca de los "Ochenta años de Picasso".³²

El catálogo de la muestra, titulado *Picasso Grabador Exposición/Homenaje a los 80 años de Picasso*, contiene: un texto acerca de Picasso, por Luis Cardoza y Aragón; otro acerca de la obra

²⁸ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

²⁹ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

³⁰ Jorge J. Crespo de la Serna, "De aquí y de allá. Picasso Grabador y Estampas D'Epinal", *Novedades*, México, 8 de noviembre de 1961, 2ª Sec. pp. 1 y 3.

³¹ "Homenaje a Picasso", *Gaceta de la Universidad*, Vol. VIII, Núm. 51, lunes 18 de diciembre de 1961, No. 383, p. 1.

³² Julio González Tejada, "80 años de Picasso", *Mañana*, México, Noviembre 25, 1961, No. 952, portada y pp.

Picasso, contiene: un texto acerca de Picasso, por Luis Cardoza y Aragón; otro acerca de la obra grabada de Picasso, de la autoría del doctor Alvar Carrillo Gil, algunos escritos del mismo Picasso; una selección de sus datos biográficos y una serie de anécdotas titulada "Cosas de Picasso".

El día de la apertura estuvo presente el señor Stanislas de Villele, agregado cultural de la Embajada de Francia en México y en representación de la UNAM el arquitecto Raúl Henríquez, subdirector de Difusión Cultural de la Universidad, así como la maestra Helen Escobedo, según informaba el periódico *Novedades*.³³

Con "Picasso Grabador", la UNAM, a través del MUCA, estaba uniéndose al reconocimiento de un artista de talla internacional en sus ochenta años de vida, y al mismo tiempo, ofrecía a los estudiantes y al público en general, la posibilidad de disfrutar las primicias de una colección original de un artista de primera, que de no ser presentada ahí, para mucha gente habría sido imposible conocer. Lo anterior había sido convertido en realidad gracias a los contactos de la Jefe del Departamento de Artes Plásticas y de personas como Inés Amor, quien manifestaba un enorme interés por apoyar a la Universidad y su labor de difusión cultural. Por otro lado, el MUCA iniciaba sus relaciones de trabajo e intercambio con las embajadas extranjeras, en este caso, la de Francia, que además de participar en esta importante exposición, le facilitó al Museo otra pequeña colección de estampas bélicas del siglo XIX, titulada "Imágenes D'Epinal", que se inauguró al mismo tiempo que la de Picasso.

4. Año 1962

4. 1 Primera exposición en el campo de las ciencias biológicas:

"La vida y sus orígenes"

"La vida y sus orígenes", que había sido presentada el año anterior en la Facultad de Ciencias con el título de "Biología es...", fue la primera que se exhibió en el Museo, relacionada con las ciencias biológicas. En esta exposición, que se presentó a principios de 1962, el montaje fue especial, diferente al anterior de la Facultad. En la *Gaceta de la Universidad* del 30 de abril de ese año se comentó: "Esta exposición se trasladó de la facultad de Biología, al Museo, por petición unánime y por su magnífica presentación".³⁴

La muestra original había sido realizada por un grupo de alumnos de la facultad, quienes

³³ "Exposición de 40 obras del pintor [sic] D'Epinal", *Novedades*, México, 29 de octubre de 1961, 2ª Sec. p. 14.

³⁴ "Dos exposiciones", *Gaceta de la Universidad*, Vol. IX, Núm. 17, lunes 30 de abril de 1962, Núm. 401, p. 1.

tuvieron el apoyo del rector Chávez.

Rodolfo Rivera, informó que el nacimiento de la exposición "Biología es..." se debió a la inquietud de cinco jóvenes estudiantes, entre los que se encontraban él y José Sarukán, años después rector de la Magna Casa de estudios, quienes fueron a hablar con el doctor Rubín de la Borbolla, persona con muchos deseos de apoyarlos, pero que careciendo de recursos para ello, los envió con el doctor Ignacio Chávez, nuevo rector desde el mes de febrero. Él los apoyó económicamente, así que los estudiantes trabajaron arduamente en labores de electricidad y carpintería, deseosos de montar su exposición. Posteriormente el acervo fue trasladado al MUCA, que con ello empezaba a cumplir su misión como "Museo Universitario de Ciencias...

Mayor información acerca de esta muestra se tiene a través de fotografías, y en ellas es posible notar la presentación de un tema científico, de una manera clara y didáctica. (Véase Sec. de ilustraciones) De modo que es importante destacar que el MUCA también empezaba a albergar exposiciones de ciencia, con lo cual colaboraba a la difusión de esa parcela del conocimiento. Además, de que enfrentaba con éxito el reto de lograr la presentación de ese tipo de temas, empleando recursos museográficos que permitieran exhibirlos en una forma clara y didáctica. Por otro lado, continuaba apoyando las inquietudes de los alumnos de la Universidad.

4. 2 "100 años de Dibujo Francés"

En 1962 y nuevamente como resultado de los convenios culturales que efectuaba el presidente Adolfo López Mateos, se trajeron al país dos importantes colecciones, una de pintura francesa de los últimos cien años y otra de dibujo. La primera se exhibió en el Palacio de Bellas Artes y la titulada "**100 años de Dibujo Francés**" se presentó en el MUCA.

Esta última fue una exposición con 147 dibujos originales de 87 artistas de la calidad de Toulouse Lautrec, Degas y Renoir, por ejemplo. Tan importante muestra fue inaugurada por el propio presidente de la República el 2 de octubre, 24 horas antes de iniciar una gira por cuatro países orientales. Le acompañaron al corte del listón el embajador de Francia, señor Raymond Offroy; el embajador de México en ese país, señor Ignacio Morones Prieto; el secretario de Educación, licenciado Jaime Torres Bodet; el canciller Manuel Tello y el rector Ignacio Chávez. La prensa informó de la permanencia del licenciado López Mateos por casi una hora en el recorrido de la exposición; sugirió él, se hiciese un álbum de reproducciones de las obras que se estaban presentando – lo que al parecer nunca se llevó a cabo. Varios periódicos dedicaron amplios espacios al evento.³⁵

³⁵ Véase "Abrió ALM la exposición '100 años de Dibujo Francés'", *El Universal*, México, 3 de octubre de 1962, 1ª Sec. p. 11. Asimismo, "Inauguró ayer el presidente en la C.U., 'Cien años de dibujo francés'", *Excélsior*,

Con relación a la presencia del Ejecutivo en la Universidad, en esa ocasión, Rodolfo Rivera cuenta una anécdota :

El licenciado López Mateos estaba tan de plácemes, que su visita se prolongó de cuarenta minutos, que era el tiempo que originalmente estaría, a dos horas y media, ya que el Jefe de Estado estaba tan a gusto disfrutando la exposición y conversando con la gente de la embajada y con las demás personalidades asistentes que, al parecer, se le olvidó el tiempo. Ante esto, quienes estaban angustiados eran los miembros del Estado Mayor, que no sabían qué hacer para sacar al Presidente del lugar.³⁶

En los primeros años del museo, como se puede apreciar, se acostumbraba que el presidente — quien era recibido con gran gusto en la Universidad—, inaugurase las exposiciones relevantes y sobre todo, las que estaban relacionadas con los acuerdos que él había logrado, en una etapa en que México estaba ampliando sus relaciones y su presencia en el ámbito internacional, y en que las políticas presidenciales daban un enorme impulso a la difusión cultural.

4. 3 “ Tercer Salón Nacional de Pintura Estudiantil ”

Al iniciar el año fue publicada la convocatoria para el “Tercer Salón Nacional de Pintura Estudiantil.” El período para entregar trabajos iba del 28 de febrero al 30 de junio. En esta ocasión la invitación al concurso ya tuvo un carácter nacional de forma explícita. La entrega de obra de los estudiantes de la ciudad de México debería de realizarse en el MUCA, y la inauguración se anunciaba para el 5 de septiembre siguiente.³⁷

El Salón fue inaugurado en esa fecha, habiendo recibido 240 trabajos de 163 estudiantes. El Novedades hizo saber que el rector, doctor Ignacio Chávez, en el breve discurso inaugural que pronunció, dijo estar profundamente impresionado y satisfecho por la exposición que demostraba el sentido artístico que existía en la juventud.³⁸

Nuevamente conformaron el jurado importantes personajes: Jacques Laval, Rufino Tamayo, Mathias Goeritz y Helen Escobedo.

México, 3 de octubre de 1962, Sec. A, pp. 1 y 19. “Miles de personas visitan la Exposición francesa”, *Gaceta de la Universidad*, Vol. IX, Núm. 40, lunes 22 de octubre de 1962, Núm. 424, pp. 1 y 8.

³⁶ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 3 de febrero de 1995.

³⁷ Véase “Tercer Salón Nacional de Pintura Estudiantil”, *Gaceta de la Universidad*, Vol. IX, No. 11, lunes 19 de marzo de 1962, No. 395, p. 8.

³⁸ “Inauguran en la CU el III Salón Nacional de Pintura Estudiantil”, *Novedades*, México, 6 de septiembre de 1962.

En la Sección José Clemente Orozco, para alumnos de pintura, el primer premio fue declarado desierto; el segundo fue para el oaxaqueño Antonio Morales Valdés, quien estudiaba en la Academia de San Carlos, por su cuadro "Moros" y el tercero lo obtuvo Virgen Aurora Aguilar Ferrer. En esta ocasión también se concedieron tres menciones honoríficas.

En la Sección Diego Rivera, el primer premio fue para el estudiante de Arquitectura Rodolfo Hurtado Duhart por su obra "Angustia"; el segundo para Fernando del Moral López, de Ciencias Químicas de la UNAM por "Enigma de la Tabla Periódica", y el tercero para Salvador Pinoncelly, alumno de Arquitectura, por "Ciudad".³⁹

Cabe destacar que en este tercer concurso la participación de los estudiantes siguió siendo numerosa, pero ya se da por desierto un primer lugar, y además, Salvador Pinoncelly obtiene un tercer lugar en la Sección Diego Rivera, cuando en el concurso anterior había logrado un segundo premio y en el primer certamen una mención honorífica. Lo interesante es que él es un ejemplo de que los estudiantes seguían entusiasmados en participar en esta actividad anual. ¡Realmente eran motivados a ello!

4. 4 Otras modalidades en las exposiciones

Siguiendo la línea de relación con las representaciones extranjeras, al finalizar la muestra "La vida y sus orígenes", se exhibió una exposición fotográfica que la Embajada del Japón prestó al MUCA, titulada "**Raíces de la Arquitectura Japonesa, Fotografías de Yukio Futagawa**". Fue la primera colección que se presentaba en el Museo con el tema de la arquitectura. Debido a su importancia, fue inaugurada por el embajador del Japón, Kaoru Hayashi, el 7 de mayo.

Las siguientes exposiciones respondían a otras necesidades, una de filatelia, fue organizada e instalada por una asociación de estudiantes que se dedicaba a tal actividad y se tituló "**Filatélica Unampex 62**", con ella nuevamente el MUCA estaba al servicio de las inquietudes de los alumnos.

Otra modalidad para conseguir exposiciones fue a través de contratos. Tal fue el caso de "**El mundo visto por los fotógrafos de Magnum**", solicitada al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Era ésta una serie de fotografías muy bellas, montadas sobre placas de aluminio, que

³⁹ *Idem.*

resultado del trabajo de la Compañía *Magnum Photos*, que reunía a un grupo internacional de fotógrafos que recorrían el mundo captando sus imágenes.⁴⁰

Esta muestra fue inaugurada el 16 de agosto, por el agregado cultural de la Embajada de los Estados Unidos, señor James Webb y su esposa, y por el licenciado Raúl Ortiz, por parte de la Universidad, permaneciendo abierta hasta finales de octubre. Algunos periódicos como *El Universal* la anunciaron.

Es importante hacer notar que hasta ese momento, debido a la variedad de temas y de objetos que conformaban las exposiciones, unas requerían de museografía muy especializada; tal fue el caso antes mencionado de "Los Tesoros artísticos del Perú" así como el de "Picasso Grabador", mientras que otras eran colocadas en un espacio especialmente adecuado para ellas, al cual solamente se le cambiaba el color y se colgaban los cuadros. En ocasiones eran las propias asociaciones o los grupos, los que realizaban el montaje de su acervo sin que interviniese el personal del MUCA, según aconteció con la anterior sobre filatelia. En todo caso, en las exposiciones —aunque fueran fotográficas exclusivamente— provenientes de otros países, había una relación directa del MUCA con las embajadas correspondientes y una participación de las mismas en la inauguración, con lo que apoyaban el trabajo de la dependencia universitaria, y ésta a su vez ofrecía a la comunidad estudiantil, colecciones que permitían conocer otras realidades más allá de nuestras fronteras.

5. Año 1963

5.1 "Escultura Africana"

Un importante grupo de gente amiga del Director, doctor Daniel Rubín de la Borbolla, apoyaba las acciones del museo de diversas maneras, una de ellas era a través del préstamo de conjuntos originales. Entre tales personas estaba Ricardo Hecht, quien tenía un enorme interés por las actividades culturales, así como por los objetos exóticos y el arte primitivo. Precisamente en uno de los viajes que hizo a París adquirió una gran colección de arte africano, la que ofreció al MUCA, muy generosamente, para una exposición.

"**Escultura Africana**" fue la primera gran exposición de piezas auténticas del continente negro que presentó el Museo Universitario. Ese acervo fue enriquecido con otras provenientes de la colección de William Spratling y unas más, propiedad de diversas personas que conformaban el

⁴⁰ "Cómo ven el mundo los fotógrafos de Magnum", *Gaceta de la Universidad, Ibídem*.

grupo antes mencionado. Ignacio Rodríguez en el periódico *Excélsior* informó que la colección estaba compuesta de esculturas de las tribus Baules, Senufos, Benin e Ife y Bambaras.⁴¹

En esta ocasión, al igual que en las dos importantes exposiciones anteriores, hubo una planeación museográfica en la que se consideró el manejo del color y del espacio. "Se hicieron las vitrinas —dice Helen Escobedo—, se pintaron los muros de ocre, de naranjas, de sienas, de rojo óxido, de modo que el acervo lucía mucho más porque la museografía ponía en evidencia la obra".⁴² Complemento de la misma fue la elaboración de un catálogo en el cual se encuentra un texto sobre Arte Africano, muy completo y didáctico, escrito por Daniel Rubín de la Borbolla.

La crítica de arte Margarita Nelken hizo un reconocimiento a la exposición y al trabajo de quienes la habían hecho realidad:

En el Museo de Ciencias y Arte de la Ciudad Universitaria, una exposición de escultura africana viene a mostrar no sólo aspectos por todos conceptos importantísimos de la expresión artística de los distintos pueblos del África Negra, sino, para quien guste de buscar en las fuentes, más o menos claras y directas del arte moderno, algunos de sus más notorios y decisivos puntos de arranque.

Pero es de legítima justicia subrayar, ante todo, con elogios sin reservas, el "montaje" de esta exposición en el cual Soto Soria, una vez más da fe de su exquisita sensibilidad y comprensión de lo que a cada expresión artística le cumple para imponerse en su mayor amplitud, y la introducción al catálogo (éste realmente magnífico) en la que el muy erudito director del Museo de Artes Populares, doctor Rubín de la Borbolla, sin asomo de pedantería, presenta un panorama completo del arte africano, en una síntesis que es exhaustivo estudio del mismo en su aparente tono de divulgación. Para el profano como para el enterado, este estudio de Rubín de la Borbolla, unido al breviario del Fondo de Cultura de Denisse Paulme, dedicado a las "Esculturas de África Negra", dicen todo lo que esencialmente se ha de saber para un conocimiento justo e incluso profundo de la materia.⁴³

La *Gaceta de la Universidad* informó que la exposición fue inaugurada el 9 de mayo con la presencia del licenciado Jaime García Terrés, en ese momento director general de Difusión Cultural, el arquitecto Raúl Henríquez, subdirector de la misma; la maestra Helen Escobedo, jefe de Artes Plásticas y el doctor Daniel F. Rubín de la Borbolla, director del Museo Universitario.⁴⁴

⁴¹ Ignacio Rodríguez, "Arte Africano", *Excélsior*, México, *Suplemento dominical*, 2 de abril de 1963, p. 4.

⁴² Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

⁴³ Margarita Nelken, "Exposiciones. Escultura Africana", *Excélsior*, México, 7 de junio de 1963, Sec. B, p. 15.

"Exposiciones. Escultura Africana (2)", *Excélsior*, México, 8 de junio de 1963, Sec. B, p. 15.

⁴⁴ "Escultura Africana", *Gaceta de la Universidad*, Vol. X, No. 20, 10 de junio 1963, No. 453, p. 3.

Las fotografías de la muestra son testimonio de la excelente y novedosa museografía que se diseñó para exhibir las piezas escultóricas. En la instalación se aprecia una variedad de vitrinas y de montajes plenos de colorido, de acuerdo al tamaño y dimensiones de las piezas, que permiten apreciar mejor cada una de éstas. Por otro lado, el catálogo, y en especial el texto de Daniel Rubín de la Borbolla es una muy buena lección para comprender la geografía y los pueblos africanos, así como sus manifestaciones de arte. Para muestra transcribimos unos párrafos:

El arte africano no es primitivo, ni es inocente expresión de un pueblo salvaje o primitivo; es un arte rural y sus fronteras con el arte popular son difíciles de determinar. ... Está motivado, enriquecido y vitalizado continuamente por las ideas abstractas que lo originan, y éstas, a la vez, se sustentan en los más elevados y espirituales mecanismos de la cultura.

....

El arte figurativo africano comprende, entonces, las figuras que albergan a los antepasados, las imágenes de dioses, héroes o gobernantes y los fetiches. La escultura de dioses no es más sobresaliente que la de los antepasados, como si ritual o religiosamente hubiera un equilibrio de valores y fuerzas que los hacen aparecer iguales ante los hombres.

....

La máscara es sin duda la escultura más vital y dinámica en la vida espiritual del africano. Encarna el espíritu que representa y convierte al hombre, momentánea o temporalmente, en un dios. Por ello sobrepasa en jerarquía a otras representaciones artísticas y tiene trascendental importancia en el ritual africano.⁴⁵

Los párrafos precedentes son ejemplo de la profundidad y al mismo tiempo de la claridad con que se exponían los conceptos relacionados con la colección exhibida.

Con esta exposición verdaderamente novedosa, se continuaban presentando los temas antropológicos, aunque ahora pertenecientes a otras culturas tan lejanas como el propio continente negro, y se avanzaba en la forma didáctica de ofrecer dichos temas al público visitante, la cual se manifestó en el montaje y en el excelente contenido del catálogo correspondiente. Es de reconocer que colecciones de esta naturaleza eran accesibles al MUCA, gracias al grupo de personas cercanas a su Director, dispuestas a apoyar las actividades que ahí se organizaban. Podríamos decir que en casos como estos el Museo se convertía en un mediador entre particulares que eran dueños de las colecciones, y el público que difícilmente tendría acceso a ellas por otro medio, con lo que la dependencia cumplía con la labor de difusión.

⁴⁵ Daniel F. Rubín de la Borbolla, *Arte Africano*. México, D.F., UNAM-D.G.D.C.-MUCA, Mayo-junio 1963, pp.5; 20-21.

5.2 “La Arquitectura de Finlandia”

Fue otra magna actividad cultural realizada en colaboración con la embajada de ese país, la cual dio motivo a la visita del connotado arquitecto Alvar Aalto, quien eligió la exposición como laboratorio y aula para atender a maestros, alumnos, amigos y público en general.

Con motivo de esta exposición vinieron a México varios de los grandes arquitectos del mundo, como el antes mencionado Alvar Aalto, además de Aarne Ervi, Osmo Sipari, Toivo Korhone y otros. Esta muestra era básicamente fotográfica, con breves explicaciones acerca de cada edificio presentado en ella, las cuales se reproducen en el catálogo.

Debido a su relevancia, también fue inaugurada por el presidente Adolfo López Mateos, con la presencia de los señores Algar Von Geiroth, encargado de negocios de la Embajada de Finlandia; Manuel Tello, secretario de Relaciones Exteriores y del rector Ignacio Chávez, quien dirigió unas palabras, al igual que el señor Viljo Revel, presidente del Comité de Exposiciones del Museo de Arquitectura de Finlandia. En tal ceremonia estuvieron presentes los arquitectos visitantes, correspondiendo al mexicano Oscar Urrutia dirigir el recorrido y la explicación.⁴⁶ Su escrito en el catálogo permite comprender la trascendencia del tema de la exposición:

Son muy pocos países en el mundo de los que podemos decir como de Finlandia: la arquitectura ‘finlandesa’, y entender algo muy concreto que se refiere a una producción arquitectónica, que en su conjunto mantiene unidad de expresión y de contenido; ningún país ha producido en la época moderna una corriente estilística que se mantenga por encima de sí misma al nivel de los valores universales, renovándose en un fluir de formas, texturas y colores impregnados de eso que podemos llamar pulcritud.

...

Una generación creadora tiene que contar con genios, la especie da para ello, y Finlandia ha dado al mundo uno de los mayores genios de la arquitectura: Alvar Aalto. Su producción universal, en el estricto sentido de la palabra, nunca se aleja del sello personal de su creador, quien se entrega a un mundo que lo escucha y en silencio lo sigue...⁴⁷

La respuesta de alumnos y profesores de la Facultad de Arquitectura, especialmente, fue muy entusiasta, y se puede constatar en las fotos tomadas en tal ocasión.

⁴⁷ Véase “Abrió ALM la exposición de Arquitectura Finlandesa”, *Excelsior*, México, 4 de octubre de 1963. Asimismo, “Arquitectura de Finlandia en México”, *Excelsior*, México, 6 de Octubre de 1963.

⁴⁷ Oscar Urrutia *et al.*: *Arquitectura de Finlandia*. México, UNAM-Museo de Arquitectura de Finlandia-Museo de Ciencias y Arte, octubre-noviembre, 1963, p. 9.

La posibilidad de haber traído al MUCA la muestra de obra de arquitectos que en ese momento ocupaban un lugar preponderante a nivel internacional, nuevamente convertía al Museo en un escaparate a través del cual se apreciaba la cultura de otro país; una ventana a un mundo singular, al que se podían asomar no sólo los estudiosos de la materia, sino todo aquél que quisiera saber del tema, ya que además en ese espacio Alvar Aalto dialogó y compartió sus conocimientos con los mexicanos. El hecho de que el Jefe del Ejecutivo haya inaugurado la muestra, ofreció nuevamente al museo la oportunidad de tener una labor de difusión y extensión a nivel nacional.

Como resultado del trabajo y la colaboración de los universitarios, la Embajada de Finlandia entregó condecoraciones a las personas que habían participado en la organización de esa exposición: al rector Ignacio Chávez, a Helen Escobedo, a Daniel Rubín de la Borbolla y al arquitecto Urrutia.

5. 3 “El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida”

En ese año, la relevante muestra del país nórdico coincidió con otra no menos destacada acerca de la obra del gran creador plástico guatemalteco Carlos Mérida. Su título era **“El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida”** y fue posible —dice Rodolfo Rivera— debido a la cercanía afectiva de Alfonso Soto Soria con el maestro, de quien había sido su alumno:

Para esta ocasión Alfonso hizo un ejercicio muy valioso de análisis de la obra de don Carlos, a partir de sus dibujos. Realizó un trabajo de investigación al respecto, con lo que se convirtió en un pionero en la manera de cómo se debe dar un mensaje en una exposición de artes plásticas. Ofrece, a través de su trabajo de auscultación de la obra del artista, una lección sobre el modo cómo se fue transformando ésta a través del tiempo. En otras palabras, explica cómo empieza siendo un pintor académico figurativo y su proceso, hasta llegar a la síntesis de las líneas con el geometrismo, que es casi la última etapa de su obra. Se mostró asimismo en esa ocasión cómo el pintor podía complementar una obra arquitectónica. ¡Esta exposición fue una gran lección; fue eminentemente didáctica!⁴⁸

El texto de Margarita Nelken refiriéndose a tal muestra es muy elocuente y reafirma las palabras de Rodolfo Rivera:

Quisiéramos hallar términos especialmente adecuados, es decir que no hubieran sido trillados en glosas con frecuencia desorbitadamente hiperbólicas, para elogiar como cumple esta exposición —nutridísima— y en cuanto a ella se refiere directamente su instalación, modelo insuperable en su género, que según nos enteran, ha sido posible merced a la colaboración del ayudante de Carlos Mérida, Reynaldo Valdés y de su equipo, pero en el cual nos complace destacar el acierto, la pericia y el fervor del montaje debido a la sensibilidad de Alfonso Soto Soria; y el catálogo admirablemente comprendido con su clara explicación del significado de la exposición por ese erudito de buena laya que es el director del Museo Universitario, doctor Rubín de la Borbolla y la aguda exégesis de la obra de Mérida por Mathias Goeritz en lo que cabría decir lo espiritual y la no menos certera de Soto Soria en lo que atañe a los aspectos técnicos.

Aquí nos es dado ver con ejemplar nitidez el proceso mental técnico de un muralismo que quizá como ningún otro, conjuga sus formas y cromatismos con los espacios que los enmarcan.⁴⁹

Con el trabajo realizado en esa exposición, el equipo del MUCA se introducía en una nueva modalidad, ofreciendo la posibilidad de entender la obra de arte y su proceso creativo, desde un punto de vista diferente y didáctico, con lo cual continuaba cumpliendo uno de los propósitos para los que había sido creado: "Mostrar permanentemente colecciones de tipo explicativo..." Por otro lado, esa forma de exhibir los acervos colocaba a la dependencia en una posición de avanzada en el ámbito de los museos mexicanos y en el estudio de las artes plásticas.

5.4 "Cuarto Salón de Pintura Estudiantil"

Éste se celebró en Noviembre de 1963. *El Universal* dio a conocer a los ganadores: en la sección José Clemente Orozco, para estudiantes de pintura, los dos primeros lugares se declararon desiertos y el tercero fue para Byron Gálvez Avilés por su obra "Paisaje"; hubo dos menciones honoríficas: para Antonio Morales Valdés y Roberto Hernández Malpavón, mientras que en la sección Diego Rivera, para alumnos de otras carreras, también los dos primeros sitios se declararon desiertos y el tercero fue otorgado a Rodolfo Rivera, quién ya era estudiante de la Facultad de Leyes, y colaboraba como museógrafo en el Museo Universitario. Se otorgaron menciones honoríficas a José Tercero Barragán de la Universidad Iberoamericana; a Leopoldo Castillo Macedo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y a Víctor Jiménez del Instituto Politécnico Nacional.⁵⁰

⁴⁸ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

⁴⁹ Margarita Nelken, "Exposiciones: la de Carlos Mérida", *Excelsior*, México, 23 de octubre de 1963, Sec. B, p. 6. Véase también "Exposición en la Ciudad Universitaria", *El Universal*, México, 10 de octubre de 1963, 3^a Sec, p. 7.

Es de notar que en este Salón, a diferencia de los anteriores, ya empezaron a considerarse los primeros lugares desiertos. Los dos años siguientes se convocó a tal certamen, pero su importancia fue disminuyendo, de modo que el séptimo fue suspendido por falta de participación. Lo cierto es que en los primeros destacaron jóvenes que después fueron artistas brillantes, con los cuales el MUCA cumplió con su labor de impulsar y difundir las nuevas corrientes en las artes.

5.5 Fundación de la Galería Universitaria Aristos

En ese mismo año de 1963 la Galería Universitaria Aristos fue fundada e integrada como parte del Departamento de Artes Plásticas y una extensión de los espacios del MUCA. Entonces se decidió —explica Helen Escobedo— que las grandes exposiciones temáticas de arte abstracto, arte contemporáneo, cinetismo, etcétera, serían presentadas en el MUCA, y las exposiciones más pequeñas, "tipo joya", se expondrían en la Galería Aristos, en donde se requería de un número menor de obras.⁵¹

Con relación a este punto, dos años después, en una entrevista que la periodista Margarita García F. del periódico *El Día*, le hizo a Helen Escobedo, habló ésta sobre los criterios para seleccionar las exposiciones:

Hay que tener en cuenta si se van a presentar en el museo o en la galería. En general, las exposiciones que hemos presentado son de tipo didáctico. Para las individuales siempre se expone la obra de artistas consagrados como Picasso, Braque, Joseph Albers. Es decir, nunca hemos presentado una exposición de un artista joven; para eso están las galerías con las que no tratamos de competir. También, como el museo está en la escuela de Arquitectura, hemos montado exposiciones que muestren las relaciones entre el artista y la arquitectura. Por ejemplo, la gran exposición: "Diseño, composición: la integración plástica" del pintor Carlos Mérida, y una del japonés Yukio Futagawa, hecha con fotografías extraordinarias. Otra fue la de Arquitectura de Finlandia, en la que se contó con la presencia del arquitecto finlandés Alvar Aalto.

También hemos tratado de conseguir obras de colecciones muy importantes que están en el país. Las del doctor Carrillo Gil, son extraordinarias; no desmerecerían en los mejores museos del mundo. Es muy importante que estas personas presten sus colecciones al MUCA, y pueda verlas todo el mundo. El señor Stavenhagen, Ricardo Hecht, el doctor Leof y el señor William Spratling, entre muchos otros, poseen piezas muy bellas del arte precolombino. ...⁵²

⁵⁰ Véase "Se abrió el IV Salón de Pintura estudiantil, ayer", *El Universal*, México, 7 de noviembre de 1963.

⁵¹ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

⁵² Margarita García F., "Entrevista con Helen Escobedo. Las Artes Plásticas en la Universidad", *El Día*,

Las palabras de la Maestra Escobedo confirman la política que se fue dando en cuanto a la selección de colecciones y acervos para exhibir en el Museo y posteriormente en la Galería, selección basada en la situación de los espacios y sus dimensiones.

6. Año 1964

6.1 "Escultura Precolombina de Guerrero"

En 1964 la exposición más importante que se presentó en el MUCA fue "Escultura Precolombina de Guerrero" conformada por una colección de más de 450 piezas, la cual dio lugar a la elaboración de un catálogo, mismo que dada la importancia de su contenido fue recibido exitosamente, por lo que se agotó el mismo año de su edición. Para esta exposición el doctor Rubín de la Borbolla realizó una profunda investigación, cuyos resultados fueron los primeros que ofrecían luces sobre el tema, los cuales fueron publicados en dicho catálogo. Era éste un estudio estilístico, pionero desde el punto de vista arqueológico. Aunado a ello, la exposición reunió otras piezas importantes que provenían de colecciones particulares, principalmente de dos de ellas, la de William Spratling y la del doctor Milton Arno Leof. Unas cuantas piezas más pertenecían a los señores Kurt Stavenhagen, Josué Sáenz, Pelham Wrigth, Franz Feuchwanger, Ricardo Hecht y Alfonso Soto Soria. Conjuntar tan rica colección era posible por el reconocimiento que los coleccionistas daban al director del museo, a quien le otorgaban su confianza y con ella, como se ha reiterado, los acervos de su propiedad.

Lo novedoso en esta ocasión fue que, tanto la investigación como la colección, dieron pauta a un tipo diferente de museografía, ya que se diseñaron espacios para los resultados de un estudio y se emplearon ciertos colores, así como un nuevo concepto en el uso de las vitrinas, el cual se puede apreciar en las imágenes fotográficas de tal exposición. Cabe destacar que en el catálogo que se editó aparecen fotografías de primera calidad de las piezas exhibidas, constituyendo un material de gran valía para los especialistas.⁵³

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, 6 de julio, 1965.

⁵⁴ Véase Daniel Rubín de la Borbolla y William Spratling, *Escultura precolombina de Guerrero*. México, Ed. Bilingüe, UNAM, MUCA, 1964. Véase también "Exposición en CU 'Escultura Precolombina de Guerrero' ", *Gaceta de la Universidad*, Vol. IX, No. 12, 30 de marzo, 1964, No. 490, p.2.

7. Año 1965

7.1. Inauguración simultánea de cuatro exposiciones: "Escultura de la India", "Dibujos de Maestros Europeos", "Josef Albers: Homenaje al Cuadrado" y "Restauración de monumentos antiguos y sitios históricos".

El 8 de junio de 1965 fueron abiertas al público, al mismo tiempo, cuatro exposiciones: "Escultura de la India", "Dibujos de Maestros Europeos", "Josef Albers: Homenaje al Cuadrado" y "Restauración de monumentos antiguos y sitios históricos". Este hecho hizo evidente lo extenso de la superficie del museo. La inauguración de tan ricos y diversos acervos estuvo a cargo del doctor Roberto Mantilla, secretario general de la Universidad.

"**Escultura de la India**" era una suma de piezas traídas de esa nación por Ricardo Hecht, persona cercana a la Dirección del Museo, con quien se acordó presentarlas en ese recinto. Según *El Sol de México*, el acervo incluía treinta y dos piezas talladas en madera y piedra de diferentes épocas, en especial de los siglos XV y XVI, que representaban escenas de la vida de Buda, diferentes deidades, bailarines y animales sagrados. Llama la atención que un periodista anónimo aluda la ausencia de algún catálogo sobre las obras expuestas.⁵⁴ Este conjunto de objetos, complementado con dibujos y fotografías, permitió realizar un diseño museográfico de gran calidad. En la revista *Artes y Letras* de julio y agosto de ese año aparece el siguiente comentario: "La escultura de la India revela, nuevamente, la presencia y distancia de un arte donde el erotismo y la religiosidad se unen para llegar a una sorprendente fusión de espíritu y materia"...⁵⁵

Con esta exposición en Museo presentaba por primera vez una colección de arte antiguo de Asia, con lo cual ofrecía a la comunidad universitaria la ocasión de disfrutar de piezas originales y de gran calidad de la milenaria India. Hay que considerar que tal acervo era propiedad de un coleccionista particular, conocedor, lo cual, unido a los conocimientos del Doctor Daniel Rubín de la Borbolla, eran garantía de que se estaba ofreciendo un excelente acervo. A resultas de ello, el MUCA continuaba ofreciendo a los visitantes la oportunidad de acercarse a distintas manifestaciones de la cultura mundial. Llama la atención que no se haya realizado un catálogo sobre tan importante acervo.

"**Dibujos de Maestros Europeos**" traída de Nueva York, y de la cual la revista antes mencionada se expresa así:

Menor, la exposición de dibujos europeos, alguno extraordinario de Pisanello, otro incompleto de Rafael, Tintoretto, Durero, Rembrandt, Ingres el de

⁵⁴ "Interesante exposición de la UNAM de Iconografía Hindú del siglo XVI", *El Sol de México*, México, 5 de julio de 1965, Sec. Nueva Generación, No. 25, p. II.

mayor limpieza, no son aquí sino reflejos de una pintura y un arte que sigue siendo el arquetipo real y existente de estas reminiscencias cuyo valor reside en su cualidad misma de signos y de recuerdos.⁵⁶

No se cuenta con mayor información acerca de esta colección, pero el hecho de que haya sido presentada con otras tres y no exista un catálogo, nos hace pensar que debieron de ser reproducciones, pues de haber sido originales, por pequeña que fuera esta muestra ameritaba un trato aparte. De cualquier manera, ofrecía al público el conocimiento a importantes artistas europeos clásicos, de diferentes épocas.

La tercera de estas muestras, "**Josef Albers: Homenaje al cuadrado**", fue facilitada por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, como parte de un programa de intercambio con Iberoamerica. Constaba de 36 obras originales que —según la *Gaceta de la Universidad*— "representan la culminación de la vida de un artista consagrado al color, quien desde muy joven empezó a producir pintura 'no objetiva' estimulado por los futuristas de Alemania".⁵⁷ Esta exposición formó parte de los "Homenajes" que se concentran —según palabras del autor— en "la instrumentación de las infinitas posibilidades y las relaciones sin fin entre el color y la luz".⁵⁸ El catálogo fue diseñado buscando en su forma congruencia con el tema de lo expuesto.

La museografía fue muy sencilla pues así lo requería el acervo, del cual se comentó en la revista *Artes y Letras*:

Muy distinta es la obsesiva variación sobre un mismo tema, el Homenaje al cuadrado de Josef Albers. A veces recordamos a Mondrian, es cierto; pero la pintura de Albers, que integra estructura y color vivo y fuerte, tiene una dimensión de profundidad pocas veces alcanzada en el abstraccionismo puro. Unidos, el afán de precisión matemática y la artesanía, estos cuadros, todos centrados en la parte inferior de la tela, todos distintos en el color, son manifiestos en la variabilidad de una misma idea constante: objetos puros de lejanía y creaciones de espacio con relieve y distancia logrados a base de un mínimo lineal y pictórico. Lo que ganan en economía los cuadros de Albers, lo ganan igualmente en profundidad.⁵⁹

Con Homenaje al Cuadrado, el MUCA exhibió por primera vez el trabajo de un creador alemán, vecindado en los Estados Unidos de América, cuyas propuestas estéticas —que partían de la Bauhaus— eran ampliamente innovadoras. Al mismo tiempo, el MUCA se convertía en una extensión del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

⁵⁵ S/T, *Artes Letras*, julio-agosto, 1965, s/p.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ "Cuatro exposiciones en el Museo Universitario de Ciencias y Arte", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XII, No. 24, 21 de junio de 1965, No. 550. p. 8.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ S/T, *Artes Letras*, julio-agosto, 1965. s/p.

La cuarta muestra, que era de tipo fotográfico: **“Restauración de monumentos antiguos y sitios históricos”** se presentó en el Museo gracias al arquitecto Víctor Manuel Villegas, quien participó en proyectos de esa naturaleza en Guanajuato y en zonas arqueológicas como Bonampak. Él ofreció al MUCA el archivo, resultado de sus trabajos en México, Sudamérica, España, Francia e Italia. En tales fotografías se podía apreciar el proceso seguido en diversos trabajos a los cuales hace alusión el título de la exposición.

Con la inauguración de cuatro muestras a la vez, el MUCA creaba cuatro salas diferentes y daba opciones diversas al visitante. Era la primera vez que se inauguraban tantas exposiciones a un tiempo, con lo que se ponía de manifiesto las dimensiones del MUCA, que permitían ofrecer al público –a la vez– cuatro distintos temas.

8. Año 1966

8. 1 “Estructuras musicales”, una novedad francesa.

En el primer semestre de ese año y gracias a la intervención de Helen Escobedo, se llevó a efecto otro evento titulado: **“Estructuras Musicales”**, que fue un importante acontecimiento pues estuvieron presentes dos escultores franceses, los Hermanos François y Bernard Baschet, autores de una singular obra en la que sus esculturas eran al mismo tiempo instrumentos musicales; es decir, conjuntaban la escultura con la música. Ellos constituyeron todo un espectáculo presentado en el vestíbulo del museo, sin ningún marco museográfico, al que se refirió la *Gaceta de la Universidad* en los términos siguientes:

Estos diseños han sido reconocidos por sus cualidades estéticas como ‘estructuras’ y, por sus inusitadas calidades sonoras como aparatos musicales. Están hechos de varillas de cristal y de diversos metales: hierro, acero y aluminio, como amplificadores se usan globos de plástico y conos de cartón y de láminas de acero.

Para su ejecución los músicos usan los dedos húmedos, baquetas de hule o arcos, estiran las cuerdas como si fueran arpas, o los tocan como un piano. Sus diversos sonidos se pueden equiparar a los de los tambores africanos, campanas, instrumentos de cuerda y metales.⁶⁰

“El entusiasmado público participaba tocando los instrumentos musicales”, comentó Helen Escobedo, y el periodista Gabriel Pereyra escribió en *El Día*:

En el ambiente de austeridad del museo resuena la música de Bach. Mientras los estudiantes, con serio y profesional aspecto, inspeccionan todas y cada una de las estructuras. Sonríen al arrancarles sonidos y vuelven a estar serios.

François Baschet, el creador de la estructura explica su trabajo: su voz suave se deja escuchar en el ámbito del museo: En este siglo cada quien tiene que llegar al arte por un camino u otro.

Estoy tratando de crear —prosigue— clubes en todas las universidades y escuelas que visito (si hay algún Beethoven o Mozart en el auditorio, favor de inscribirse con un servidor) con el objeto de que se instalen pequeñas orquestas con estas estructuras que dirige Jacques Lasary. Música del siglo XVIII tocada con instrumentos del siglo XXI — apunta uno de los espectadores. —Naturalmente dice Baschet— no hemos creado estas estructuras para tocar a Bach. Si se tocan estos autores es para que la gente que no entiende de música, encuentre lógicos los instrumentos. Pero yo creo que se debe escribir la música adecuada a las estructuras y a nuestro tiempo.⁶¹

Estructuras Musicales —comentó un periodista anónimo en *La Prensa*— fue uno de los primeros eventos de las nuevas cortes artísticas internacionales que se presentarían en el MUCA en los años siguientes.⁶²

Dados los testimonios anteriores, podemos afirmar que el MUCA seguía siendo escenario de manifestaciones culturales novedosas en las que se unían diversos campos del arte; en este caso, la escultura y la música. Además, se continuaba despertando el interés de los estudiantes, quienes participaban entusiastamente en las actividades relacionadas con esta exposición.

Cabe destacar que en ese 1966 tuvieron lugar dos importantes hechos: en abril renunció al cargo de rector el doctor Ignacio Chávez, y le sucedió en el puesto el ingeniero Javier Barros Sierra, quien tomó posesión el 11 de mayo siguiente.

8.2 Finalizan los Salones de Pintura Estudiantil

Ese año finalizó con los trabajos que el Museo llevaba a cabo para apoyar anualmente a otras áreas de la Universidad Nacional. Entre ellos, cabe mencionar que el "**Séptimo Salón de Pintura Estudiantil**" fue suspendido, pues el material presentado a concurso no reunió los

⁶⁰ "Original Exposición en el MUCA en C.U. 'Estructuras musicales'", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XIII, No. 15, 18 de abril de 1966, No. 590, p. 3.

⁶¹ Gabriel Pereyra, "Estructuras para una música de hoy o de mañana", *El Día*, México, 9 de abril de 1966, 1ª Sec. p. 9.

⁶² "Música a tono con la era espacial", *La Prensa*, México, 12 de enero de 1966.

requisitos de calidad, por lo cual el jurado decidió cancelar el evento. Con lo ocurrido, esta fue la última vez que se convocó al certamen, siendo obvio que el ciclo del mismo había concluido.

9. Año 1967

Este año se suscitaron diversos cambios de importancia en el MUCA, ya que entre otras cosas hubo un completo apoyo por parte de la rectoría para atender problemas de mantenimiento.

Acerca de ello, la maestra Escobedo cuenta que presentó su renuncia ante el ingeniero Javier Barros Sierra, la nueva máxima autoridad universitaria, dándole por causa que el Museo carecía de un techo adecuado que en tiempo de lluvias dejaba pasar el agua; pues su cubierta era de polietileno, lo cual ponía en peligro las obras de arte ahí presentadas. Después de escucharla, el rector no le aceptó que dejase el cargo y además apoyó el cambio del área afectada, que fue sellada y en la que se colocaron placas de acrílico.

Por otro lado, en ese tiempo Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera estaban involucrados en los trabajos de preparación del Programa Cultural de la Undécima Novena Olimpiada a efectuarse en México al año siguiente. Esto permitió que a través de los contactos que ahí realizaron, se pudiesen llevar a la Universidad una serie de actividades y exposiciones importantes, sin altos costos económicos para la institución. Entonces se conjuntaron dos logros: primero, las mejoras a las instalaciones del MUCA, principalmente el cambio total del sistema de luces, la renovación del plafón y el pulimento de los pisos; segundo, la reapertura del museo con una de las exposiciones internacionales, titulada "Academias de Arte de Checoslovaquia", que fue la primera de una serie de relevantes muestras albergadas en la dependencia a partir de ese año.

9.1 "Academias de Arte de Checoslovaquia"

Constituyó una exhibición panorámica de lo que se hacía en ese país con relación a la enseñanza de las artes plásticas; podía apreciarse en ella la producción de los alumnos de esas escuelas como un abanico de expresiones diversas, lo que permitió realizar una museografía muy interesante. En su catálogo se puede contemplar parte de ese trabajo.

La *Gaceta de la Universidad* da cuenta de que la muestra estaba compuesta por 374 obras de artes gráficas y plásticas: pintura, arquitectura, escultura, así como de la presentación de técnicas de conservación y de restauración. Incluía, también, cerámica y porcelanas, películas de dibujos animados, marionetas, muestras de trabajos en cristal y glípticas (grabados en piedras

preciosas), elaboración artística de metales, escenografía, titiritería y fotografía. Entre las piezas más notables se contaba con un gobelino de 3.06 metros de ancho por 9.50 metros de largo. El montaje de la exposición estuvo a cargo de Rodolfo Rivera y de Alfonso Soto Soria; la inauguración fue realizada por el rector Javier Barros Sierra y el embajador de Checoslovaquia, Karel Hanusu.⁶³

Margarita Nelken le dedicó a la exposición su columna en el periódico *Excélsior*, durante varios días, del 10 al 14 de junio, llevando a cabo un detallado análisis de la misma.⁶⁴

La revista *Arquitectura* del tercer trimestre de 1967 ofrece un excelente comentario acerca de ese acervo procedente de un país socialista de Europa oriental, y de paso da otro, no menos interesante, acerca del propio museo:

Una de las más finas y hermosas colecciones de arte que se haya tenido en nuestra ciudad en los últimos tiempos es la que realiza el MUCA, contiguo a la Escuela Nacional de Arquitectura en la Ciudad Universitaria.

Pocos ciudadanos conocen este museo de la Ciudad Universitaria, que es posiblemente el mejor de México, y que pese a la excelencia y el interés de sus exposiciones, queda generalmente marginado por su distancia al centro de la ciudad [Enseguida alude a la exposición de Siqueiros que también se había instalado en el Museo]. Tiene que ser un verdadero acontecimiento como la gran muestra de Siqueiros —todavía abierta cuando escribimos estas líneas— el que despierte la atención del público en general hacia este centro de cultura que a veces, incluso, los estudiantes de arquitectura se dan el lujo de ignorar... [Agrega]... El aliento creador de las escuelas superiores de arte de Checoslovaquia y de sus jóvenes alumnos y maestros, se encuentran por encima de los dogmas políticos.⁶⁵

No se puede pasar por alto la opinión que externa el columnista, a casi ocho años de inaugurado el MUCA, acerca de la gran calidad de sus exposiciones y del escaso público asistente a ellas, debido a su lejanía de la ciudad de México y a la indiferencia de los propios universitarios. Problemas a los que también aludieron, en las entrevistas, algunas personas que colaboraron en el museo.

Esta es la primera vez que una nota periodística comenta esta situación, que nos lleva a

⁶³ "Museo Universitario de Ciencias y Arte", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XVI, No. 19, 5 de junio de 1967, No. 633. p.3. Véase también, "Se inició la exposición checoslovaca", *Excélsior*, México, 19 de mayo de 1967, 1ª Sec. p. 4-A.

⁶⁴ Véase Margarita Nelken, "Exposiciones: Academias de Arte de Checoslovaquia", *Excélsior*, México, 10 al 14 de junio de 1967.

plantearnos lo siguiente: ¿Unas exposiciones despertaban más el interés del público estudiantil que otras? Considerando los comentarios acerca de la participación de los alumnos en muestras anteriores y en algunas más que se verán enseguida, se pudiera pensar como una probable respuesta la anterior, pero no se puede soslayar la posibilidad de que el MUCA tuviese el problema —muy común— de muchos museos, de no contar con recursos suficientes para una mejor y mayor difusión de sus programas de actividades, o de que en ciertas exposiciones era necesaria una estrategia diferente para atraer a los propios universitarios y otro tipo de propaganda para lograr que el público en general llegara hasta la Ciudad Universitaria. Los anteriores comentarios requieren de ser tomados con cautela, ya que por otro lado, tampoco se dispone de datos procedentes de archivos, acerca del número de visitantes diarios al Museo.

9. 2 Homenaje Nacional a David Alfaro Siqueiros

En el año de 1967 el MUCA recibió una magna colección cuya exhibición tenía como objetivo ofrecer un homenaje nacional al gran pintor muralista David Alfaro Siqueiros. La razón por la que la UNAM y no Bellas Artes realizó ese reconocimiento fue debido a que la comunidad artística no estaba de acuerdo en los conflictos que Siqueiros había tenido con las autoridades, a causa de su ideología, de modo que había una oposición para realizar tal homenaje, lo que permitió que fuera la Universidad Nacional la institución que lo llevara a cabo. Así, esta gran exposición titulada "**Siqueiros**", que incluía toda su trayectoria, fue una de las que ocuparon los 2,700 metros cuadrados del MUCA.

En ese tiempo el artista se encontraba en el umbral de la producción de lo que sería el Polyforum, por lo que también se exhibieron ejemplos de las esculto-pinturas que posteriormente serían instaladas en el mencionado recinto.

La experiencia de la maestra Escobedo en la organización de ese evento está llena de anécdotas. El siguiente texto permite conocerlas y además proporciona información acerca de la manera como trabajaba su equipo:

En la exposición de Siqueiros, como en otras, se pedía el apoyo de los especialistas, ya que los miembros del equipo no se consideraban "todólogos"... En esa ocasión nos apoyó Raquel Tibol, quien nos dijo dónde se localizaban los cuadros de Siqueiros y quiénes los tenían, además ayudó a que los coleccionistas nos abriesen las puertas. También nos apoyó bastante Meche García Ponce, hoy Felguérez.

⁶⁵ M.G.M., "Arte de Checoslovaquia", *Arquitectura*, 3er trimestre de 1967, Sección de notas y noticias, s/p.

Se visitaron muchas colecciones, ya que la idea era realizar una retrospectiva, empezando con los dibujos de su más tierna infancia, los cuales fueron facilitados por su esposa Angélica, hasta incluir los préstamos de obras de la envergadura de las que tenía el Museo de Arte Moderno de Nueva York, logrando reunir un acervo de primera, con piezas extraordinarias.

Poco antes de inaugurar la muestra, Alfonso Soto, nuestro museógrafo, había colocado los cuadros en el piso, ya que teníamos dos obras idénticas y una de ellas era copia, por lo que necesitábamos saber cuál era la original, lo que nos diría el maestro Siqueiros. Al llegar él, nos indicó que el del marco feo era el original y el del marco bonito era la copia, por lo que sugirió que sólo se les cambiara el encuadre, sugerencia a la que no accedí debido a las implicaciones legales que podría tener, por lo que decidimos no incluir a ninguno de los dos cuadros en la exposición.

Por otro lado, —continúa Helen— se le había presentado a don David todo el material reunido, informándole que ya estaba fotografiado y en la imprenta, para ser publicado en el catálogo que estaría listo para la inauguración. Entonces, el Maestro empezó a pasear por todo el museo revisando el acervo, e indicando que iba a hacer una depuración ya que había unos cuadros que no le gustaban y que a esos les iba a dar la vuelta, de tal modo que quedara la cara contra la pared.

Yo le dije —Maestro, no nos haga eso por favor, ya que todo está en el catálogo y si no aparecen van a pensar que nos lo robamos.

No, no, no —dijo— yo voy a hacer aquí una limpieza- y volteó cuadro tras cuadro, cuadro tras cuadro, dejando solamente como la tercera parte. Ya al salir agregó: -Te voy a mandar más obra porque se van a quedar cortos. Te voy a enviar lo que hice en la cárcel, ya que de esos tienen muy poquitos y para mí es de lo mejor que he hecho y también les voy a mandar mis murales que ya están terminados y son para el Polyforum.

-Pero Maestro —insistí— no nos haga esto, ya estamos por inaugurar, además ni van a caber, pues son inmensos.

-Sí, si caben —respondió— miden cuatro metros.

Insistí —no, adentro no caben y además ya está terminada la museografía.

Pues no importando mi opinión, al otro día, a las siete de la mañana, llegaron los camiones con las esculto-pinturas que después pasaron a formar parte del Polyforum.⁶⁶

La jefe del Departamento de Artes Plásticas terminó esta parte del relato explicando que algunos murales, debido a sus dimensiones, cupieron de manera sesgada a la entrada del museo, y que además habló con Angélica, la esposa del artista para decirle que iba a exponer toda la obra, según el plan original, ya que la opinión del artista era extemporánea y echaba por tierra todo el trabajo previo. Habiendo quedado de acuerdo en lo anterior, también decidieron que el día de la

apertura la señora de Siqueiros retendría en su casa al maestro, de modo que se presentase a la exposición a las siete treinta de la noche, hora en que llegaría el rector a inaugurarla, lo cual doña Angélica cumplió al pie de la letra.

Helen continúa hablando de la inauguración:

Como a las 7:15, llegaron don David y su esposa; éste de muy buen humor, vestido con un overol, como si terminase de pintar; también llegó el rector y en ese momento se presentó el grupo MURO que era antisiqueiriano y de extrema derecha. Uno de sus integrantes se acercó a Siqueiros retándolo a pelearse ahí mismo, pero el artista que tenía "mucho colmillo", les contestó: -Miren muchachos, como quieran: a trompadas, a patadas, a cuchilladas o con rifle, pero ahorita me van a dejar inaugurar porque aquí está el señor rector; vamos a dar una vueltecita y nos encontramos a la salida. Dieron la vuelta y el rector lo sacó por la puerta de atrás y, tal parece que se lo llevó a su casa o algo así. Finalmente no pasó nada y la exposición fue un éxito, quedando en segundo término cuáles obras estaban incluidas en la exposición.

Yo estaba muerta del susto, Alfonso Soto estaba muy ecuánime y Raquel Tibol se moría de la risa pues decía que así era la vida de David.⁶⁷

Acerca de este incidente la prensa nacional registró que durante la inauguración el alumno Fernando Baños, dirigente del grupo MURO, se acercó a Siqueiros y casi a gritos lo retó a una polémica sobre el comunismo. Es de llamar la atención que nadie hubiera evitado que el joven llegase hasta el artista y que después gritara "Viva el MURO, viva el MURO", a lo que otros estudiantes corearon: "Viva Siqueiros, viva Siqueiros", después de lo cual se inició el recorrido.⁶⁸

En el periódico *La Prensa* aparecieron el texto siguiente y varias fotos del hecho antes descrito:

La exposición consta de 200 trabajos del extraordinario muralista, desde los que se realizaron en 1907, cuando la creación del artista representaba una búsqueda, hasta la del presente año en el que la búsqueda persiste como una forma de reencontrar a cada paso, en cada cuadro, el valor estético original. En los cuadros se advierten los tratamientos empleados, las tentativas abandonadas, los hallazgos y las realizaciones. En el público de la ceremonia inaugural se

⁶⁶ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Eduardo Deschamps R., "Pugna al abrir Siqueiros su exposición", *Excélsior*, México, 8 de agosto de 1967, Sec. A, pp. 1 y 2. Véase también "Exposición retrospectiva de la obra del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros", *Impacto*, México, 16 de agosto de 1967, donde se presenta un amplio reportaje gráfico de la

encontraban los mismos críticos, los mismos descubrimientos, las mismas satisfacciones. Sólo el artista había cambiado.⁶⁹

El catálogo titulado *Siqueiros Exposición Retrospectiva 1911-1967* es muy completo, dado que contiene los siguientes apartados: La Presentación de Luis Cardoza y Aragón, 1940; Diálogo con Siqueiros por Raquel Tibol; Testimonios, quince de ellos, entre los que se encuentran los del Dr. Atl, Paul Westheim, Justino Fernández, José Juan Tablada, Carlos Pellicer y Carlos Fuentes; la cronología del artista y el catálogo de la obra. En los créditos referentes a la museografía aparecen Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera. Margarita Nelken escribió en su columna periodística de *Excélsior* críticas favorables a la muestra.⁷⁰

Por otro lado, diversos periódicos y revistas dedicaron sus páginas durante varios meses a hablar de la exposición. De entre los artículos escritos destacan los siguientes: "Mi posición en el arte", en *Siempre* del 23 de agosto de 1967; "Nuevos honores para un discutido maestro mexicano: Siqueiros", en *Life en español* del 20 de octubre de 1967; "Con los ojos de mi tiempo. Dos Siqueiros: La luz y el ocaso", en Diorama de la Cultura de *Excélsior*; "Ese autorretrato. Expresionismo Siqueiriano", en Diorama de la Cultura de *Excélsior*; "¿Cómo nació la pistola de aire? Un relato de Siqueiros", en Diorama de la Cultura de *Excélsior*. Por su parte Antonio Garza escribió en *Novedades* del 4 de agosto "Siqueiros y la obra de su vida".

En el periódico *La Prensa* del 7 de agosto y en el *Excélsior* del día 8, fue publicada una inserción que anuncia la muestra y agradece a la UNAM en los siguientes términos:

Los copartícipes de la Escuela Taller Siqueiros de Cuernavaca, artistas, técnicos, historiadores, fotógrafos y artesanos nacionales y extranjeros, agradecen al ingeniero Javier Barros Sierra, Rector de la UNAM; a los miembros del Consejo Universitario de la misma; al señor Gastón García Cantú, Director General de Difusión Cultural; al señor Alfonso Soto Soria; a la señora Helen Escobedo; al señor Rodolfo Rivera del equipo de museógrafos del Departamento de Artes Plásticas, este homenaje extraordinario que se le rinde al movimiento muralista del arte mexicano en la persona de uno de sus más destacados representantes [Firman 51 personas].⁷¹

inauguración.

⁶⁹ L.F.R., "Barros Sierra inaugura obras de Alfaro Siqueiros en la UNAM", *La Prensa*, México, 8 de agosto de 1967, p. 31.

⁷⁰ Véase Margarita Nelken, "Exposiciones, Retrospectiva Siqueiros", *Excélsior*, México, 2, 10 y 11 de agosto de 1967, Sec. B.

⁷¹ "Siqueiros, Exposición organizada bajo los auspicios de la Universidad Nacional Autónoma de México", *La Prensa*, México, 7 de agosto de 1967. Véase también "Siqueiros, exposición organizada bajo los auspicios de la UNAM", *Excélsior*, México, 8 de agosto de 1967.

La *Gaceta de la Universidad* informó que a finales de agosto más de cuarenta y cinco mil personas habían visitado la muestra.⁷²

Exposiciones como este homenaje, debido a sus características en cuanto a la calidad de la obra, sus dimensiones, lo elaborado y valioso de las aportaciones de su catálogo y el gran trabajo y profesionalismo de su equipo, le iban dando al MUCA un lugar de primera importancia dentro de las instituciones museísticas de la capital, además de que lo colocaban como un escaparate alternativo a los de las instituciones gubernamentales. De ese modo el Museo Universitario continuaba cumpliendo otro de los propósitos para los que había sido creado como parte de la UNAM: "estar abierto a todas las corrientes de pensamiento". ¿Qué mayor muestra de ello que ofrecer un homenaje nacional en ese momento histórico, al controvertido David Alfaro Siqueiros?

9.3 "Tendencias del Arte Abstracto en México"

El MUCA continuaba abriendo sus espacios no sólo a las diversas corrientes de pensamiento nacional e internacional, sino también a los distintos estilos y producciones artísticas, de modo que después de recibir en sus instalaciones la obra de uno de los tres grandes representantes de la Escuela Mexicana de pintura, atento a los nuevos estilos en nuestro país y en el extranjero, a finales de ese año presentó una exposición acerca de las intertendencias del arte abstracto en nuestro país y en Nueva York, cuyo título fue "**Tendencias del Arte Abstracto en México**".

Con esta muestra de gran belleza, la dependencia se equiparó en nivel a los museos y las salas de arte contemporáneo más importantes de esa gran urbe norteamericana.

"Tendencias del Arte Abstracto en México" fue inaugurada el 5 de diciembre, y en la sección "Vida Universitaria" de la *Gaceta de la Universidad* se comentó:

...es una muestra representativa de las diversas corrientes del arte abstracto en México; la presentación museográfica es magnífica; creo que es el salón con más posibilidades para hacer llegar al gran público las manifestaciones de nuestro arte, porque posee un espacio libre con una movilidad absoluta. [Enseguida hace alusión a la pobreza de técnicas de expresión y continúa haciendo un reconocimiento]... a algunas cosas de verdadero interés: las esculturas de

⁷² "Exposición de Siqueiros en la UNAM", *Gaceta de la Universidad*, Año XVI, No. 22, 31 de agosto de 1967, <637> p.11.

Hofmann-Ysenbourg, las pinturas de Kazuya Sakai, Pedro Coronel, Antonio Peyri,
Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Cordelia Urueta y Lilia Carrillo.⁷³

En el catálogo se publicó un interesante y didáctico texto titulado "Abstraccionismo", de Luis Cardoza y Aragón, además de que se incluye a los 31 artistas expositores, que presentaban 151 obras. Según una fuente periodística, este documento sería enviado a los principales museos del mundo; vale la pena consultarlo.⁷⁴

Leonor M. de Villafranca explicó en la revista *Mañana* que la exposición citada tenía su origen en la de Siqueiros y a sugerencia de éste; además se consideró el interés de los propios estudiantes por conocer la producción de la plástica nacional ubicada dentro de las nuevas tendencias abstractas. Agrega que para su organización se contó con la asesoría del Instituto de Investigaciones Estéticas, y con las sugerencias del crítico Luis Cardoza y Aragón y del pintor Vicente Rojo, quienes ayudaron a hacer la selección de los artistas y de sus trabajos; alude además, a Alfonso Soto Soria como el responsable de la museografía. Ofrece también algunos comentarios acerca de las variantes, tanto en pintura como en escultura. Termina diciendo: "La idea de presentar esta exposición ha sido muy acertada —aun cuando no se haya logrado reunir las obras de todos los artistas mexicanos— por lo que merece ser altamente elogiada."⁷⁵

A inicios del año siguiente, como una actividad paralela a la exposición, se realizó una mesa redonda acerca del arte abstracto, en la que participaron algunos artistas y críticos de arte, entre los que estaban José Luis Cuevas, Al Koting, Selden Rodman, Aldo Griebert, Oscar Urrutia, Antonio Rodríguez, Vlady, Jorge Alberto Manrique, Mathias Goeritz y el connotado escultor Alexander Calder, quien fue el invitado de honor. Este acto fue ampliamente publicitado, antes y después de su realización.

El periódico *El Día* del 24 de enero de 1968, publicó una muy crítica reseña de la mesa redonda de la autoría de Alaíde Foppa, titulada "Hambre y saciedad de arte abstracto. Mesa Redonda en el Museo de la Universidad" de la que sólo basta leer el siguiente fragmento para darse cuenta de la incomunicación y las divergencias entre los artistas. Dicho en otras palabras, para notar que algunos creadores "eran más ruido que nueces":

La presencia de Alejandro Calder, quien irradia un prestigio internacional, parecía ser la principal atracción del encuentro. En realidad, el viejo artista, creador

⁷³ "Arte Abstracto", *Gaceta de la Universidad*, Sec. Vida Universitaria 2, Vol. XVII. Nva. Época, No.1, 1º de enero de 1968. p. 10.

⁷⁴ Véase Luis Cardoza y Aragón, "Abstraccionismo" en *Tendencias del Arte Abstracto en México*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias Arte, diciembre, 1967-Enero 1968. Véase también "Catálogo con las obras del museo en la UNA" [sic], *Excélsior*, México, 8 de diciembre de 1967, p. 33.

⁷⁵ Leonor M. de Villafranca, "Arte abstracto en C.U.", *Mañana*, México, 6 de enero de 1968, Sec. Arte, p. 52.

de los móviles y hoy en México para llevar a cabo algunos trabajos dentro del programa olímpico, no sé hasta que punto siguió el curso [de la discusión]. Cuando se le invitó a hablar al final, por considerársele el huésped de honor que debía de cerrar el debate, sólo dijo, después de un largo gemido y en deficiente español: "Yo no entiendo nada de todo esto; pero sigo mi camino". Un reproche para los artistas que hablan demasiado y una afirmación contundente de que lo importante es lo que hace el artista y no lo que dice.

Una verdadera discusión sobre el arte abstracto fue, en realidad, soslayada.⁷⁶

La periodista agregó que en esa ocasión José Luis Cuevas dijo que el abstraccionismo mexicano era malo y que sin embargo "era mejor que la obra de Diego Rivera"... . Comentario que refleja el momento que se estaba viviendo en el mundo del arte en nuestro país; la corriente de la "ruptura" en contra de la Escuela Mexicana. Alaíde Foppa, además de la reseña anterior, escribió en ese mismo periódico un artículo en tres partes titulado: "Tendencias del Arte abstracto".⁷⁷

Crespo de la Serna aplaudió la exposición y de manera especial a Helen Escobedo, a Alfonso Soto Soria y a sus colaboradores. Enseguida transcribimos su comentario acerca de la museografía:

La disposición de cuadros y esculturas con unos grandes rectángulos murales de diversos colores, intercalados convenientemente para hacerlos resaltar, es un verdadero hallazgo; y lo que sugieren ópticamente, va de acuerdo con el espíritu de la búsqueda y experimentación en pos de expresiones nuevas que caracterizan la modalidad actual de lo abstracto en Arte.⁷⁸

El Sol de México en su edición del 13 de enero informó que hasta ese día habían visitado la exposición 4, 450 personas y que se esperaba todavía un número similar de asistentes, pues la muestra se cerraría el 5 de febrero.⁷⁹

Sin lugar a dudas, el año de 1967 fue de suma importancia en el logro de los objetivos del MUCA, dado que presentó la retrospectiva de uno de los tres grandes muralistas, y posteriormente dio cabida a la nueva corriente, conocida como "de la ruptura"; de modo tal que a principios de 1968, la dependencia había avanzado un gran trecho en el apoyo a la difusión y promoción de las

⁷⁶ Alaíde Foppa, "Hambre y saciedad de arte abstracto. Mesa Redonda en el Museo de la Universidad", *El Día*, México, 24 de enero de 1968, Sec. Cultura de Hoy, El ancho mundo, p. 9.

⁷⁷ Véase Alaíde Foppa, "Tendencias del arte abstracto" (I) (II) (III), *El Día*, México, 3, 6 y 8 de enero de 1968, Sec. Cultura de Hoy, el ancho mundo, pp. 9. 10. 9.

⁷⁸ J.J. Crespo de la Serna, "Arte abstracto en México", *Novedades*, México, 17 de enero de 1968.

⁷⁹ "Arte abstracto", *El Sol de México*, México, 13 de enero de 1968, Sec. El arte y la cultura, p. 6.

artes plásticas, pues era sede de importantes exposiciones y eventos representativos de las diversas tendencias en el ámbito nacional como en el internacional, y en esa apertura también se manifestaba la universalidad de la institución.

10. Año 1968

El año de la Olimpiada en México, determinante en nuestra historia por los cambios y sucesos políticos, sociales y culturales que se suscitaron, enmarcó una serie de actividades como parte de un programa internacional en el cual participó la Universidad, a través del Museo Universitario. En ello influyó —como se comentó previamente— el que Alfonso Soto Soria, Daniel Rubín de la Borbolla y Rodolfo Rivera formaron parte del comité organizador de la Olimpiada cultural, presidido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, lo cual significó una excelente oportunidad para que el MUCA estuviese considerado como uno de los escenarios de ese magno evento.

10. "1 Pintura Cubana Contemporánea"

El 22 de febrero, en plena efervescencia olímpica, se inauguró esta muestra que reunía 78 obras de 15 autores destacados en la plástica de la isla caribeña, entre ellos, Amalia Peláez, Cabrera Moreno, Antonio Vidal, Adigio Benítez, Salvador Corratge y Fayal Jamis.

La exposición fue organizada en colaboración con la Casa de las Américas y en ella estaban representadas las diferentes tendencias de la pintura cubana: cubismo, simbolismo, barroco cubano, temas político-sociales, pop art, vinculación a la realidad cotidiana de Cuba y temas revolucionarios. En una entrevista que Crespo de la Serna le hizo a Lesbia Vent Dumois, una de las artistas participantes, se trata ampliamente el origen y las particularidades de la exposición y de la pintura cubana de ese momento.⁸⁰

En esta ocasión —según palabras de Rodolfo Rivera— "museográficamente se logró un salón muy hermoso, a lo que contribuyó la calidez de las obras, todas de gran formato, que reflejaban el sentir cubano". En el catálogo publicado para acompañar a la muestra aparecen todos los expositores con una de sus creaciones y sus datos biográficos.

⁸⁰ Véase, J.J. Crespo de la Serna, "La pintura cubana contemporánea", *Novedades*, México, 28 de marzo de 1968. 23ª Sec. pp. 1 y 6. Véase también "Pintura Cubana Contemporánea", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XVI, Nueva Época, No. 6, 15 de marzo de 1968, p. 15.

El brillante escritor Alejo Carpentier advierte en la presentación del catálogo:

Quince pintores cubanos muestran sus obras en esta exposición. Quince pintores que en Cuba trabajan, con toda libertad de expresión, para mostrar su mundo interno, o su visión de aquello que circundando, rodeando, marcando, da estilo y empaque, peculiaridad y color a lo inventado, inscribiendo en una trayectoria que, pese a la diversidad de sus manifestaciones, a la distinta personalidad de sus artistas, se nos muestra coherente en su conjunto, en la misma diferenciación de rumbos, fieles, sin embargo, a un cierto aire común, a un cierto "aire de familia", que habrá de percibirse en una exposición como la que hoy se presenta.⁸¹

A ese respecto, Eduardo Deschamps, del periódico *Excélsior*, escribió:

Alegoría, juventud, novedad es todo lo que produce ver la exposición de 78 pinturas contemporáneas de Cuba, expuestas desde anoche en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Ciudad Universitaria.

Es curioso observar que un país declarado a sí mismo como marxista leninista, en su arte demuestre una libertad tan lejana a las pretensiones del 'realismo socialismo' y en el caso de Cuba produzca obras del más absoluto abstraccionismo y hasta del nuevo 'pop art' norteamericano.

En la muestra, sin embargo, hay demostraciones en contra del presidente Johnson, contra el militarismo de Estados Unidos, contra los 'gorilas' de Iberoamérica, además de homenajes a José Martí.⁸²

En otros periódicos como *El Heraldo* del 12 de marzo se publicaron reportajes sobre la inauguración y posteriormente comentarios y críticas alrededor de lo expuesto, como la de Crespo de la Serna en *Novedades* del día 28, y la de Alaide Foppa en *Excélsior* del día 31, y algunas más que aparecieron en revistas como *Tiempo*, del 25 de marzo.

Esta exposición era una novedad respecto de las anteriormente presentadas, ya que era la primera proveniente de artistas plásticos del único país socialista de América. Sin embargo, es de llamar la atención la variedad de estilos y corrientes que se exhibían —según comentó el periodista Eduardo Deschamps— que eran la prueba de la existencia de un ambiente de apertura para la creación en la isla caribeña. Lo más interesante fue que enseguida de esa exhibición se albergó otra proveniente de los Estados Unidos de América, que era un ejemplo de la vanguardia en las nuevas tendencias internacionales. Con ello se ponía de manifiesto que el Museo

⁸¹ Alejo Carpentier, "Presentación" en *Pintura Cubana Contemporánea*. México, UNAM-Museo Universitario de Ciencias y Arte, Febrero-Marzo 1968, s/p.

Universitario trascendía las diferencias de pensamiento y daba cabida a las manifestaciones artísticas procedentes de sistemas político-económicos antagónicos, por el sólo hecho de ser producciones de calidad. Además continúa siendo notable que autores de renombre internacional escriben para los catálogos del MUCA.

10. 2 De Arshile Gorky y Robert Motherwell: "Sobre Papel"

En el mes de mayo y enseguida de la espléndida muestra cubana, el Museo Universitario abrió sus puertas a otra de gran relevancia que llegó a México gracias al comité organizador de la Olimpiada, en colaboración con el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Era ésta sobre las obras de Arshile Gorky y Robert Motherwell, importantes exponentes de la expresión moderna de la pintura y pilares del arte abstracto en los Estados Unidos. La colección llevó por título "**Sobre Papel**" y fue inaugurada por el licenciado Fernando Solana, secretario general de la UNAM, permaneciendo abierta al público durante los meses de mayo y junio en horarios matutino y vespertino de 10:00 a 14:30 hrs. y de 16:00 a 19:30 hrs.

El interés de los críticos de arte y de los periodistas por las actividades del MUCA iba en aumento, de modo que en la sección de artes plásticas de la *Gaceta de la Universidad* se encuentran valiosas opiniones a favor de la exposición, emitidas por J.J. Crespo de la Serna, Manuel Felguérez, Arnaldo Cohen y Mathias Goeritz.⁸² Además, en la revista *Calli*, Raquel Tibol presentó una reseña de la exposición; Luis Carlos Emerich habló de la muestra en el periódico *El Día* del 11 de mayo; la revista *Siempre* de ese mes, publicó la entrevista "Con Robert Motherwell", por Margarita García Flores; otra, por Concepción de Icaza, apareció en la revista *Mañana* del 18 de mayo. El crítico Antonio Rodríguez en la sección "El Gallo Ilustrado" de *El Día*, escribió acerca de Gorky:

Fino dibujante y discreto colorista, para quien una simple mancha basta a veces para poner una explosión de luz y de vida en una superficie despojada de toda sensualidad,...

Abstracto para unos, surrealista para otros, este georgiano de origen que se suicida a los 43 años de edad, en pleno auge de su carrera, nos deja en su obra una sensación de tristeza, que el refinamiento de su dibujo informal, de sus medios tonos y de sus delicadas armonías acentúan.

⁸² Eduardo Deschamps, "De Zeus a Coatlicue", *Excélsior*, México, 23 de febrero de 1968, 1ª Sec. pp. 1 y 17.

⁸³ Véase "Sobre papel", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XVII, Nueva Época, No. 10, México, 15 de mayo de 1968, p. 13.

[De Motherwell dijo lo siguiente]:

No es el pintor de armonías suaves, ni de estados de alma apacibles. Los colores negros, rojos y ocre. Las franjas largas, vigorosas y tensas. Las manchas que caen sobre el papel blanco, justamente como manchas. La textura del papel grueso, de envoltura sobre cartón. El dibujo que huye de la melodía, de la pincelada larga, enérgica antisensual: todo eso sitúa a este pintor en un tiempo y espacio.⁸⁴

Fue esta la primera exposición de artistas norteamericanos contemporáneos, cuya obra era de vanguardia, además de que, siendo tan diferente la producción de cada uno de ellos, permitía valorar y comparar el trabajo de dos creadores coetáneos. Es oportuno citar lo que Juan García Ponce escribió en el catálogo:

La reunión de estos "papeles" de Robert Motherwell y Arshile Gorky en una sola exposición no se antoja casual. Gorky y Motherwell pertenecen a la legendaria época heroica de la pintura norteamericana. Sus nombres están inevitablemente asociados en la aventura que a través del descubrimiento de la vanguardia europea llevó a los pintores estadounidenses a la creación de todo un movimiento en el que distintas individualidades lograron encontrar una nueva identidad para la pintura de su país. ...

Se trataba sin duda de un gran rompimiento, un gran estallido en nombre de la libertad del artista y de su derecho a expresar su propia pasión con un lenguaje en el que la única regla sería la soberana voluntad del creador. Y la explosión, a pesar del pleonasma, adelantaba la vanguardia. ¿Hasta donde? Tal vez hasta su última frontera, hasta el punto en el que ya sólo se puede mirar hacia atrás.

...

En esta exposición no es difícil advertir que tanto Robert Motherwell como Arshile Gorky han buscado y alcanzado esa identidad de que habla Rosenberger de una manera tan total que el intento de hallar cualquier paralelismo exterior entre ellos está destinado al fracaso.⁸⁵

Las líneas anteriores daban la pauta para comprender mejor la producción presentada en las salas del MUCA.

⁸⁴ Antonio Rodríguez, "Con tinta negra y roja. Dos artistas norteamericanos: Gorki y Motherwell", *El Día*, México, Sec. El Gallo Ilustrado, 28 de mayo de 1968.

⁸⁵ Juan García Ponce, "Sobre Papel" en *Sobre Papel. Obras de Arshile Gorky y Robert Motherwell*. México.

10. 3 "Palabra e Imagen. Exposición Internacional de Carteles"

En la línea de los grandes eventos del 68, también en colaboración con el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada y estando en auge el movimiento "psicodélico", se trajo al MUCA otra colección procedente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Bajo el título anterior, el 4 de julio el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, director de la Olimpiada Cultural, inauguró una gran muestra ante la presencia del rector, ingeniero Javier Barros Sierra y del arquitecto Javier Urrutia, director del Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Ese día asistieron alrededor de 500 personas muy interesadas en observar los carteles de importantes artistas internacionales como Picasso, Braque, Toulouse Lautrec y muchos otros. Un periodista anónimo del *Excélsior*, al comentar esta apertura, dijo que los estudiantes la esperaban con interés y, además, que en el evento se ofrecieron aguas frescas y dulces mexicanos.⁸⁶

La exposición reunía trescientos carteles, siendo de 1880 los más antiguos, contándose entre ellos ejemplares de diferentes estilos: *art nouveau*, expresionismo, constructivismo, cubismo, surrealismo, *Bauhaus* y el diseño industrial. Todos eran ejemplo de trabajos en los que se utilizaban nuevos métodos de impresión y materiales novedosos propios de este siglo; sin embargo, lo que más llamó la atención de los jóvenes fueron, precisamente, los carteles "psicodélicos" en ese entonces de moda.

Como actividad paralela, la prensa anunció una mesa redonda en el MUCA, para el 18 del mismo mes, en la que se abordaría el problema del cartelismo en México, "única ciudad en el mundo donde no puede haber carteles por disposición de una oficina de gobierno". En ella se intentaría buscar los medios para hacer que la reglamentación de la ciudad fuese transformada, de tal modo que pudiese haber este tipo de publicaciones en la capital y al mismo tiempo se abriese una nueva fuente de trabajo y de expresión de los artistas.⁸⁷ Participaron destacadas personalidades del mundo de la cultura y especialmente del arte: Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Mathias Goeritz, María Luisa Mendoza, Lance Wyman, el licenciado Saldaña, como representante de la Dirección de Acción Social, y otros representantes por la UNAM y por Bellas Artes.

El periódico *Novedades* dio cuenta de otro de los actos complementarios, que fue una conferencia sobre "Cartelismo", dictada por Mildred Constantine, organizadora de la muestra.

UNAM – Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-junio 1968, p.7-8.

⁸⁶ "Gran interés provocó el pabellón de carteles 'hippies' en la C.U.", *Excélsior*, México, 5 de julio de 1968, 1ª Sec. p. 21-A.

⁸⁷ "300 carteles de Kokoshka, Picasso, Kandinsky, Braque y Toulouse Lautrec, desde hoy en C.U.", *Excélsior*,

Además de lo anterior, en el Museo se ofrecían visitas guiadas.⁸⁸ La revista *Mañana*, en su número 1300 del 27 de julio, le dedicó un artículo muy extenso titulado "La historia del siglo XX en carteles". Agustín Barrios Gómez en *El Herald de México* del 25 de julio, en su sección "Comentarios de Hoy", dedicó un espacio amplio a hablar de los anuncios, de su historia y de la exposición en el Museo.

A partir de ésta, ya se destacan las visitas guiadas, que reflejan el valor que se comenzaba a dar las actividades que ayudasen a entender más la obra. Además, los programas de actividades paralelas a las exposiciones iban en aumento; ambas cosas como parte del papel educativo del museo.

10. 4 "Cinetismo": El arte de la energía

En ese mismo año y también coincidiendo con la Olimpiada Cultural, se presentó en el MUCA una exposición de las que podrían calificarse como inolvidables por lo novedoso y original, y por haber participado en ella artistas de fama internacional. Su tema era el "Cinetismo", entonces una corriente de vanguardia a nivel mundial, definida como "el arte de la energía"; del movimiento, y que implicaba la participación del público.

Esta exposición consistía básicamente en enormes ambientaciones creadas por un grupo de artistas renombrados, de diferentes nacionalidades: Julio Le Parc, Hans Haacke, Günther Uecker, Jesús Rafael Soto, Takis, Yaacov Agam y otros.

La prensa anunció profusamente el evento. *Excélsior* del 23 de junio se refirió al mismo en estos términos:

Serán exhibidos 18 ambientes 'cinéticos'. Desde luz pura, hasta un cuarto de burbujas, otro de vapor, uno más de rayos 'láser' y un ambiente de luz estroboscópica.

Willoughby Sharp, director de 'Kineticism Press', de Nueva York, realizador de otras exposiciones semejantes, se encargará del montaje. Todo el material será construido en México. Después de presentarse aquí, la exposición será llevada a recorrer el mundo.

Los 18 ambientes cinéticos fueron proyectados por artistas de once países. Por lo demás, no habrá un solo objeto. Se trata de ayudar al público a redescubrir los elementos naturales por medios mecánicos y técnicos.

México, 4 de julio de 1968, 1ª Sec. p. 17-A.

⁸⁸ "Exhibición de carteles del museo de N.Y.", *Novedades*, México, 6 de julio de 1968, Sec. Sociales, pp. 2 y 4.

...

Toda la exposición será una unidad laberíntica en la que el público entrará en uno de los ambientes y seguirá pasando de uno a otro recibiendo diferentes impactos.⁸⁹

Florencio Ruiz de la Peña en *El Sol de México* publicó una crónica la cual, aunque muy larga, se transcribe, debido a que ayuda a comprender este tipo de producción tan poco convencional:

Es el arte más nuevo del mundo y su propósito, sencillo, es utilizar todos los medios de la imaginación para crear obras en movimiento.

Es quizá el arte de la juventud, que deseosa de participar en todas las formas en el mundo que la rodea, encuentra satisfacción en poder oír, gustar, tocar, oler y ver las obras que realizan estos nuevos artistas de vanguardia.

El cinetismo, que con este renombre engloba a todas las obras artísticas en movimiento, tiene actualmente su mejor expresión mundial en 18 obras de los más distinguidos exponentes de esta corriente del pensamiento que se presentan en el Museo Universitario de Ciencias y arte.

Para montar estas 18 obras cinéticas, a cada uno de los artistas se le construyó un pequeño cuarto. Allí desbordaron su imaginación creadora para montar un 'ambiente', nombre que se le da a la obra artística que se presenta.

...

En los 18 ambientes hay de todo, pero lo básico es la energía, latente o manifiesta. Por ejemplo, Whitman, en un cuarto oscuro presenta sólo energía eléctrica trazada por una pequeña línea roja en las paredes y un punto, que son emitidos por una lámpara especial.

Hay otros que son un simple cable electrizado ligeramente, que a la altura de la cabeza de los espectadores cruza una habitación decenas de veces y que sólo al ser tocado se nota su energía al dar un 'toque' que es sólo un cosquilleo.

También la energía depende del mismo espectador, que al pasar mueve tiras metálicas que penden del techo y al tocar entre sí despiden sonidos armónicos. O bien el visitante mueve unas varillas que semejan, por lo tupido y delgado, una lluvia que se solidificó en metal.

Para otros como Mac Clanahan, el movimiento de los espectadores, al pasar sobre su obra, en un cuarto de arena, va trazando caprichosas esculturas, tan caprichosas como las formas que en el techo reflejan los visitantes a su paso, por las sombras que provocan lámparas colocadas en el suelo.

El límite de lo increíble lo ponen los ambientes en que sale vapor de una tubería, que traza fantásticas volutas en el aire, y que sólo se equiparan con las

⁸⁹ "Arte 'Cinético', Burbujas, viento, 'rayos láser', luz, movimiento y estroboscopios en la Ciudad Universitaria", *Excélsior*, México, 23 de junio de 1968.

'esculturas' de David Medalla, hechas con espuma que adquiere caprichosos contornos.

Medalla dice: mis esculturas respiran, sudan, crecen y se deterioran. Utilizo los elementos. Busco, por medio de estas fuerzas, estructuras metódicas continuas, que pueden suscitar ternura y amor en el alma brutalizada del hombre actual.

La obra del cinetismo, con la finalidad de hacer resaltar el movimiento, utiliza todos los elementos, dice Bernard Aubetin:

Luz, movimiento, sentido, aire, agua, fuego y las condiciones atmosféricas conducen, sin restricción, a la conquista del espacio.

Por ello Han Haacke logra sus esculturas simplemente haciendo que aparatos lancen aire que al chocar con las personas o entre sí, forman diversas corrientes.

La luz tiene también intensa utilización. Agam pone un gran foco en medio de un cuarto y sube y baja su intensidad alocadamente [el bombillo se prende cuando se escuchan voces y se apaga cuando se queda sola la sala]...

... por ser tan extrañas las formas en que los cinetistas montan sus ambientes, es que las reacciones de los espectadores sean tan variadas.

Para algunos, el cinetismo no pasa de ser un entretenimiento. Para otros, el significado que trató de darles el autor es lo importante e intentan desentrañarlo.

Se oyen entonces explicaciones lógicas o absurdas, jocosas o serias, pero todas producto de un impacto que no puede rechazar ninguna mente abierta a los nuevos campos de la expresión actual.

Por eso son los jóvenes y quizá aún más los niños, los que con mayor interés han ocurrido a contemplar esta expresión del arte, que tiene la finalidad de llevar a los mexicanos un mensaje de unión con las nuevas expresiones y manifestaciones que surgen entre los pueblos.⁹⁰

La maestra Escobedo relató una anécdota acerca de algo que sucedió el día de la inauguración; lo cual pasado el tiempo no puede menos que provocarnos risa y que además es una invitación a considerar todos los retos técnicos que tiene que atender el equipo de un museo que incursiona por nuevos caminos en la presentación de contenidos novedosos, así como la museografía empleada para ello, retos que fueron enfrentados con éxito por quienes colaboraron con el MUCA.

⁹⁰ Florencio Ruiz de la Peña, "Arte de energía y de movimiento", *El Sol de México*, México, 21 de julio de 1968, Sec. A, pp. 1 y 9.

La anécdota tiene que ver con la visita previa a la inauguración por parte del rector, quien iba acompañado de su esposa y un grupo de alrededor de quince personalidades, a fin de revisar cómo había quedado la exposición antes de que se abriera al público. Y resultó que ese día, debido a que hubo descargas eléctricas se descompuso todo y algo sucedió con las bombas de agua, de modo que en una de las instalaciones en que se empleaba el líquido, éste se desparramaba por un muro y fuera de control cayó al piso, afectando a otra instalación que empleaba burbujas hechas con jabón, ocasionando que los visitantes, a su paso, se mojaran los pies. Cuando llegaron al corredor de aire, donde la experiencia incluía ligeras descargas eléctricas, éstas se agrandaron, debido a que tenían los pies húmedos; luego llegaron al cuarto de la arena, que al mezclarse con el agua, provocó que con las pisadas se hiciera lodo.

Ante esa inesperada situación, el rector dijo que eso no se podía inaugurar así, ordenando que de no estar en correcto estado las instalaciones, el acto se cancelaría. Este sorprendente problema fue atendido aceleradamente por el equipo del Museo, que hizo la limpieza y las adecuaciones necesarias, dejando todo listo. Y Helen Escobedo terminó el relato diciendo "... así, la exposición se inauguró con "bombo y platillo". A partir de ese momento no pasó nada en absoluto, solamente la llegada de un público inmenso que formó filas para entrar.⁹¹

Con relación a lo anterior, el periódico *Excélsior* aludió a la tardanza de 40 minutos para que comenzara la inauguración, la cual —dice— estuvo a cargo de el licenciado Fernando Solana, secretario general de la UNAM, acompañado de Gastón García Cantú, director de Difusión Cultural de la institución.⁹²

Para esa original muestra se elaboró un catálogo bilingüe, inglés- español, en el que cada artista presentó su concepción del arte y la experiencia que pretendía producir en el espectador.⁹³

La instalación en el MUCA de "Cinetismo", merece trato aparte ya que solamente en un espacio de tales dimensiones fue posible llevar a cabo tan novedosa presentación internacional, que ofrecía al visitante algo diferente más allá de observar una obra artística, pues le permitía estar dentro de ella y rodeado de la misma. Las posibilidades técnicas y la capacidad de sus museógrafos también coadyuvaron a hacer que el arte del futuro se hiciera realidad en ese presente. Aunado a ello, la prensa dedicaba amplios espacios a lo exhibido en ese espacio universitario. Ciertamente, los avances que se iban logrando a lo largo del tiempo en la

⁹¹ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

⁹² "Aunque incompleta, fue abierta anoche la exposición de Cinetismo, en la C.U.", *Excélsior*, México, 13 de julio de 1968, p. 30-A. Véase también "Helen Escobedo en 'Movimiento'", *Ibidem*,

⁹³ Véase Willoughby Sharp y Mathias Goeritz, *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales. Kineticism. System Sculpture in Environmental Situations*. México, Ed. Bilingüe, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM-Programa Cultural de la XIX Olimpiada, julio-agosto, 1968.

dependencia, la consolidaban como un ámbito en el que se podían disfrutar actividades originales y de calidad, como fue en este caso.

10. 5 “Ambiente 68” de Luc Peire

En ese mismo año, en el vestíbulo del MUCA se presentó la obra del artista belga Luc Peire: “Ambiente 68”. Éste, que fue una actividad de menores alcances, consistía en una caja de cristal forrada de espejos, cuyas dimensiones lo hacían un modelo perfectamente fiel al modular del arquitecto Le Corbusier, modular que medía en su interior 3,39 X 3,39 X 2,26 metros, con una serie de grafismos que Peire había trabajado sobre los espejos. Así, la sensación que se tenía al entrar a ese sitio era excepcional, pues parecía que se estaba en el vacío, ya que la imagen de la persona se multiplicaba hacia arriba, hacia abajo y hacia los lados, hasta el infinito.

Cuenta Rodolfo Rivera que esta muestra tuvo también su lado simpático ya que en esa época estaba de moda la minifalda y no obstante que sólo podían pasar hombres y mujeres por separado, cuando entraban las primeras al lugar, se escuchaban una serie de gritos; “suponemos —termina Rodolfo— que por la sorpresa que provocaba tal ocasión”.

El catálogo publicado para la presentación incluye algunas fotografías que permiten saber en qué consistía esa experiencia. Además, en el periódico *La Prensa* se publicó una nota que ayuda a entender mejor el tipo de producción que se presentó:

Luc Peire, artista belga, dice de su obra que toda se fundamenta en verticalismo y espacio. “Para mí, la verticalidad es la vida; desde hace años ella es parte integrante de mi obra”.

Peire ha presentado sus trabajos en los más importantes museos del mundo. Ira [sic] Rodríguez Prampolini manifiesta al respecto que se trata de un 'cuarto cuyas proporciones proyectan al espectador hacia una infinita elevación o descenso, dentro de un caleidoscopio de líneas rítmicas. Y añade 'Luc Peire no invade los terrenos de la tercera dimensión'; sin embargo, el espacio efectivo está trastocado por la multiplicación al infinito.⁹⁴

Acerca de esta presentación, aparecieron numerosos artículos en la prensa y una vez más

⁹⁴ “En el museo nacional de arte moderno [sic] se inaugura hoy la exposición Ambiente México 68”, *La Prensa*, México, 1º de septiembre de 1968, N. de A. Me parece importante hacer notar una característica que se va a repetir en las publicaciones diarias, el que la noticia tenga varios errores o inexactitudes, Aquí se refiere a “Ira” Rodríguez en vez de a Ida y su encabezado había del “Museo Nacional de Arte Moderno”, cuando la sede era el MUCA.

se ofrecía al público algo nuevo en nuestro país; el MUCA continuaba cumpliendo con su papel de institución cultural de vanguardia.

10. 6 "Arquitectos Visionarios. Planos Originales Franceses del Siglo XVIII"

Con el título anterior, cerró el año una colección de 148 proyectos arquitectónicos, aparentemente fuera de toda realidad, y que nunca se llevaron a cabo. Un periodista anónimo de *La Prensa* informó:

La muestra contiene planos, proyectos, dibujos y grabados de un importante grupo de arquitectos franceses que resultaron muy avanzados para su tiempo. ... Los proyectos muestran hasta dónde habría llegado ya la arquitectura moderna, si estos grandes artistas hubieran podido erigir desde entonces la totalidad de los edificios que planearon.⁹⁵

Entre los proyectos estaban: "Palacio Municipal para la Capital de un Imperio" de Boullée, "Ojo reflejando el interior del Teatro de Besançon" de Ledoux, y "Laberinto subterráneo para una casa gótica" de Lequeu. La exhibición se organizó con el Departamento de Historia de la Escuela Nacional de Arquitectura, en colaboración con la Embajada de Francia. La mayor parte de los materiales exhibidos fue proporcionada por la Biblioteca Nacional de París y por la Universidad de Saint Thomas, de Houston, Texas.

El periódico *El Universal* da constancia de la inauguración el 29 de noviembre por el licenciado Fernando Solana, secretario general de la UNAM, en representación del rector, quien estuvo acompañado por el arquitecto Ramón Torres Martínez, director de la Facultad de Arquitectura, Jacques Vimont, embajador de Francia en México, el señor Lemagny, conservador de grabados de la Biblioteca Nacional de París, Gastón García Cantú, director general de Difusión Cultural de la UNAM y Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas de la UNAM.⁹⁶ *El Heraldo* del 9 de diciembre, anunció visitas guiadas en la exposición, la cual continuó siendo publicitada por el mismo periódico hasta el 23 de diciembre de ese año.⁹⁷

Si bien es cierto que esta muestra tuvo hasta 400 visitantes por día —según informaba la *Gaceta de la Universidad* del 15 de enero del año siguiente— parece que a raíz de la efervescencia política de 1968, no se le dio toda la importancia que merecía. Esta información nos

⁹⁵ "Visionarios Franceses", *La Prensa*, México, 28 de noviembre de 1968.

⁹⁶ "Una original exposición", *El Universal*, México, 1º de diciembre de 1968.

⁹⁷ "Visita guiada a la exposición Arquitectos Visionarios", *El Heraldo*, México, 9 de diciembre de 1968.

lleva a comentar algo que tiene que ver también con la siguiente exposición y es el hecho de que, a pesar de que estas exhibiciones eran de primerísima calidad, las circunstancias políticas influyeron para que no fueran visitadas por la cantidad de público que podría haberlo hecho.

10. 7 "La Conquista del Espacio"

Es necesario ponderar que además de las anteriores actividades, como parte del programa de la Olimpiada Cultural, estaba contemplada en el MUCA y en el *campus* universitario la presentación de una excepcional exhibición científica cuyo título era **"La Conquista del Espacio"**. En enero de ese año Florencio Ruiz de la Peña informaba:

México presentará la mayor exposición que se haya realizado sobre temas de la conquista del espacio y con ella difundirá entre la juventud del mundo que se reúna durante la Olimpiada, el ideario de que las conquistas que se han alcanzado deben ser en beneficio de la humanidad.

Se insistirá en que la conquista del espacio debe de ser ajena a todo espíritu bélico y, por el contrario, generadora de la convivencia universal.

El MUCA... será el organizador. El financiamiento correrá por cuenta del Comité Organizador de la Olimpiada, y en su mayor parte, por las naciones participantes en este evento.

.....

Participarán en esa exposición (que ocupará los 2,500 metros² del MUCA y una explanada frente a él de 4,500 ms²) estados en general...

Y como parte de esa convivencia que se desea transmitir al mundo, sabios de esos países sustentarán conferencias sobre sus especialidades y, en el seno de mesas redondas podrán intercambiar conocimientos.⁹⁸

Esa magna muestra incluía la instalación en el *campus* de un cohete Thor, pero debido a que se desencadenó el movimiento estudiantil, este proyecto se vio alterado y tuvo que ser desplazado a otras instalaciones ubicadas en la avenida Universidad y Río Mixcoac.

En *Excélsior* del 20 de octubre fueron publicadas unas fotografías acerca de la inauguración y de la propia exhibición e instalación, cuyos títulos permiten constatar la importancia que el comité encargado de la Olimpiada Cultural le dio al evento, pues hasta uno de los cosmonautas soviéticos estuvo presente en nuestro país. Algunos de los encabezados y pies de fotografía rezaban:

"Globos olímpicos adornan la exposición espacial instalada en Río Churubusco y Av. Universidad. Al fondo, la cápsula espacial 'Apolo 17' de las que

⁹⁸ Florencio Ruiz de la Peña, "Exposición espacial en México", *El Sol de México*, México, 13 de enero de

se han lanzado a fin de estudiar las posibilidades de llevar tres hombres a la luna” ;
“El ingeniero José Antonio Padilla Segura lee el discurso inaugural de la
'Exposición del conocimiento del espacio'. Lo escuchan el embajador Fulton
Freeman, el arquitecto Oscar Urrutia, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, la
señora de Titov y el Cosmonauta German Titov ”.⁹⁹

De haberse llevado a cabo los planes originales de exponer “La Conquista del espacio” en el MUCA, éste se hubiese consagrado como una sede capaz de presentar no solamente la vanguardia en el arte, sino también en la tecnología, resultado y parte de la ciencia. No obstante que las circunstancias políticas impidieron que esto se llevara a cabo, es de considerar que dentro de los planes del Comité Olímpico, el espacio universitario llenaba los requisitos para exponer un acervo tecnológico de tanta envergadura.

11. Año 1969

La intensa actividad que tuvo el museo en el trascendente año de 68 no decayó en el siguiente, ya que sus instalaciones continuaron siendo sede de hasta doce exposiciones, y foro de diversas actividades. Ambas, exposiciones y actividades, variaron en su relevancia y dimensiones. Enseguida se enuncian, para luego hablar de las más trascendentes:

“El Grabado internacional de los siglos XVIII, XIX y XX”; “Rostros fingidos, colección internacional de máscaras”; “Arte Industrial de Finlandia”; “Calcas” del japonés Akira Hirakawa; “Arquitectura. Premio Industrial Monterrey”, en apoyo al grupo “Alfa”; “Homenaje a los Arquitectos González Reyna y Langenscheidt”, reconocimiento póstumo a dos arquitectos que habían muerto recientemente junto con el tenista Ozuna; “Thomas Man”, colección fotográfica y documental acerca del escritor alemán; “25 dibujos de Oswaldo Guayasamin”, ecuatoriano que fue colaborador de Siqueiros; “El Salón Independiente 1969”; “Las artes plásticas al servicio de la arquitectura”, como un homenaje a Le Corbusier, facilitada por la Embajada de Francia. Al final del año, con acervo de la bodega, se presentaron: “Josef Albers/ Carlos Mérida”, que era una comparación de ambas obras y “Figurillas de Remojadas”, piezas arqueológicas del Golfo.

1968.

⁹⁹ “Exposición El conocimiento del espacio”, *Excélsior*, México, 20 de octubre de 1968, Sec. Olimpo de México, p. 25-A.

11. 1 “El Grabado Internacional de los siglos XVIII, XIX y XX”

El 11 de marzo de 1969 se inauguró la muestra, en la parte correspondiente a los siglos XVIII y XIX y el 15 de abril se abrió un segundo salón de grabado internacional con obra de artistas del siglo XX.

La exposición tenía como objetivo mostrar un panorama amplio sobre el grabado, tanto nacional como internacional en lo que tienen de intercomunicación, influencias, nuevas aportaciones y diferentes trayectorias.

En el primer salón se reunió obra facilitada por coleccionistas, que incluía diversos autores europeos: como Gustav Doré, Egerton, Picart Liancourt, Nebel, Pietro Gualdi, quienes trataron temas costumbristas, paisajes y edificios de la época; y autores del país, tales como Villasana, Manilla, Morales y Escalante, que ilustraron libros de varios temas en textos escolares y novelas. La inauguración — informó la prensa— estuvo a cargo del licenciado Jorge Hernández Campos, jefe del departamento de Artes Plásticas del INBA y de la maestra Helen Escobedo.¹⁰⁰ En el segundo salón también se incluyó obra de mexicanos y de extranjeros. Entre los primeros se contó con producción de Orozco, Tamayo, Méndez, Anguiano, Zalce y de otros autores del Taller de la Gráfica Popular. En cuanto a los segundos, se exhibió producción de Picasso, Braque, Chagal, Kathe Kollwitz, Renato Guttuso, Verni y Dalí, por decir algunos nombres.

La revista *Siempre* se refirió a la muestra en estos términos: “La mejor exposición de grabados que se ha presentado en México hasta la fecha puede verse actualmente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte.”¹⁰¹ Este comentario es sumamente importante, dada la fuente de la que proviene, pues respalda la calidad de las obras que se presentaban en el Museo y la labor de aportación que éste estaba llevando a cabo en el ambiente cultural de México. En ese marco se anunció un homenaje póstumo al grabador mexicano Leopoldo Méndez.

Por otro lado, en el mes de abril inició un programa titulado “Curso Vivo de Arte” — anunciado en *Excélsior*— en el cual se ofrecían visitas guiadas a cargo de especialistas como Raquel Tibol, Ignacio Márquez Rodiles y Alberto Híjar.¹⁰² Este era una nueva modalidad que se integraba al programa de actividades paralelas y que enriquecía el papel educativo de la

¹⁰⁰ “Tres siglos de Grabado Internacional a partir del 11 en la C.U.”, *Excélsior*, México, 6 de marzo de 1969, Sec. A, No. de pág. no legible.

¹⁰¹ “La mejor exposición de grabados que se ha presentado en México hasta la fecha puede verse actualmente en el Museo Universitario de Ciencia y Arte”, *Siempre*, México, 7 de mayo de 1969, No. 828, p. 7.

¹⁰² “Curso Vivo de Arte”, *Excélsior*, México, 13 de abril de 1969, Sec. D, p. 4.

dependencia y el desarrollo de la función sustantiva de difusión. Además de que esos recorridos a diversos sitios estaban a cargo de profesionales del arte de reconocido prestigio.

11. 2 “Arte Industrial de Finlandia”

Teniendo como antecedente la exposición "Arquitectura de Finlandia", presentada en 1963 en el Museo, la Embajada en México le ofreció a la dependencia una nueva titulada **“Arte Industrial de Finlandia”**, que tuvo lugar durante los meses de mayo y junio, después de la titulada “Rostros fingidos, colección internacional de máscaras”.

Uno de los propósitos de la exposición era presentar la producción industrial de ese país, precisamente a los industriales y empresarios mexicanos, a fin de incrementar el comercio entre ambas naciones.

La inauguración estuvo a cargo del rector Javier Barros y del embajador de Finlandia en México Kai Somerto, estando presentes otras personalidades como Gastón García Cantú, director general de difusión Cultural, el reconocido arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el embajador de Suecia Tord Goransson, H. Olot Gummerus, director de la Asociación de arte y diseño industrial de Finlandia y Borje Rajalín, diseñador de la exposición.

En ella —informa la prensa— se exhibieron artículos de cerámica de artistas destacados como Back Goran y Bryk Rut; piezas de vidrio, de metal, de plástico y productos sintéticos. Una gran variedad de joyería en oro y en plata, de telas, tapices y alfombras de "nudo", cubiertos, cristalería con variedad de formas y entre los muebles había sillas, sillones en madera y metal, y muchas más combinaciones y formas de diseñadores como Gullinnchsen, Haapalamen y otros artistas. La muestra incluía fotografías donde se veía la gran variedad de artículos industriales finlandeses utilizándose en empresas como bancos, restaurantes, oficinas y casas, destacando una que mostraba juguetería para niños.¹⁰³

Blanca Haro se refirió a la exposición en el periódico *Excélsior*, en los términos siguientes:

Finlandia viene a América Latina... con unas cuantas muestras preciosas de su arte industrial, pero más que un conjunto de objetos sobrios y elegantes, lo que esta exposición enseña es la actitud que un país inteligente ha tomado hacia la producción de la belleza en gran escala para el consumo de masas.

En la exposición se pone de relieve ante nuestros ojos, de una manera muy objetiva, lo que las grandes industrias y el gobierno de Finlandia han logrado al

utilizar la intuición del artista productor de objetos únicos, incorporándolos a la industria a fin de reproducir sus 'modelos' al máximo, sin detrimento de su valor original y abaratando el costo.

...

Tanto en la cristalería como en la cerámica, los productos plásticos y el mueble, los finlandeses han conseguido encontrar la expresión justa —sin más y sin menos— de lo bello unido a lo funcional...¹⁰⁴

La revista *Diseño y Forma*, en su número 2, fue dedicada al diseño industrial de Finlandia, y el catálogo publicado para la ocasión tiene un texto del antes mencionado H. Olot Gummerus que presenta una visión histórica del tema, acompañada de fotos de sus principales representantes, en las diferentes ramas.

Con esta exposición, la Universidad a través del MUCA colaboraba ahora al impulso del sector industrial y al intercambio internacional, más allá del campo artístico, pues facilitaba sus espacios como escaparate para la divulgación y el conocimiento en las áreas del comercio y la industria del país, con lo cual estimulaban una función que ya desde el siglo XIX se le había otorgado a museos y salas de exposiciones.

Cabe aquí hacer una reflexión en cuanto a las amplias posibilidades de los espacios del museo, ya que éstos permitían montar exhibiciones que hubiesen requerido de los ofrecidos en centros feriales o centros de exposiciones —actualmente tan en boga— edificios que son indispensables en las sociedades industrializadas y que forman parte de este nuevo orden globalizado. Así, el MUCA iba más allá de exponer solamente producción artística; daba respuesta a diversas necesidades relacionadas con diferentes ramas de la tecnología y con las áreas de estudio que ofrecía la propia institución.

11. 3 “Thomas Mann.” Primera exposición de tipo biográfico-documental

También novedosa, por ser la primera de tipo biográfico-documental que se presentaba en el Museo, y además perteneciente no a las artes plásticas, sino a las letras, fue la muestra dedicada a “Thomas Mann”, el célebre escritor alemán Premio Nobel de Literatura, la cual fue organizada en colaboración con el Instituto Cultural Alemán *Goethe-Institut*, A. C. y el gobierno de la RFA, inaugurándose el 29 de julio.

¹⁰³ “La última Thule en la exposición de Finlandia”, *Excélsior*, México, 15 de mayo de 1969, Sec. A, p. 25.

¹⁰⁴ Blanca Haro, “Arte Industrial de Finlandia, o el descubrimiento del diseño hasta la producción de belleza a escala masiva”, *Excélsior*, México, 20 de mayo de 1969, Sec. A, Olimpo de México, p. 20.

En el periódico *Excélsior* se informó que el acervo estaba constituido por 55 fotografías, cartas, opúsculos, comentarios y otros documentos, en su mayoría material desconocido, y por la obra literaria, con 206 números en catálogo, todo dividido para su exhibición en seis capítulos.¹⁰⁵

Unos días después, la misma fuente dijo que debido al deterioro que sufrió parte del material en su traslado a México, fue necesario que los técnicos y museógrafos de la UNAM revisaran y restauraran cuidadosamente las fotos y manuscritos que integraban la muestra.¹⁰⁶ Esta noticia hace evidente la capacitación que tenía el personal del MUCA en cuanto a la restauración, ya que podían enfrentar el problema del deterioro de una colección a causa de su manejo. Con ello cumplía la función de preservar, la cual es inherente a toda institución museística.

Margarita García Flores publicó en *El Universal* una entrevista a Helen Escobedo en la cual la maestra explicó la finalidad de la exposición, destacando que deseaban, valiéndose de imágenes ópticas, "presentar de modo plástico y en un ambiente propicio, la vida y la obra de Thomas Mann,... quien mediante autodisciplina y animado de un fuerte sentido de responsabilidad, partiendo de su experiencia más íntima y la imagen de nuestro tiempo, elabora una obra literaria de dimensión universal". Al mismo tiempo se pretendía ofrecer, a través de más de 200 fotos facsímiles, de originales y de fragmentos de textos, "una idea de su estilo de trabajo, la manera como elaboraba sus materiales."¹⁰⁷ En el catálogo correspondiente aparece detallada la cronología y la obra del autor.

Queremos suponer que el montaje de esta obra debió de haber sido un reto, ya que el acervo era compuesto básicamente por documentos, lo cual ocasiona que sea más difícil lograr una presentación didáctica y amena. No obstante, el MUCA seguía abriendo posibilidades en sus espacios para difundir la obra de autores de relevancia internacional, que habían trascendido su tiempo; esta vez en el campo de la literatura.

11. 4 “ El Salón Independiente 1969”

En 1969, el “Salón Independiente” que se llevó a cabo en el MUCA tuvo su origen en el del año anterior, cuando un incidente representó un importante parteaguas en el campo de la pintura, ya que se dio la ruptura entre un grupo de artistas y las instituciones oficiales que los promovían. Estos artistas disidentes organizaron su salón en la Casa de Isidro Fabela en San Ángel y al año siguiente, el Museo Universitario les abrió sus puertas, dando lugar a la exposición “Salón

¹⁰⁵ “Vida y obra de Thomas Mann en una exhaustiva exposición que abrirá la UNAM el viernes 25”, *Excélsior*, México, 20 de julio de 1969, Sec. A, p. 27.

¹⁰⁶ “Se aplazó otra vez la exposición de Thomas Mann”, *Excélsior*, México, 25 de julio de 1969, Sec. Deportiva, Sub. sec. Olimpo de México, p. 8.

¹⁰⁷ Margarita García Flores, “Thomas Mann”, *El Universal*, México, 27 de julio de 1969, Sec. Revista de la Semana, p. 13.

Independiente 1969”.

Helen Escobedo, quien en el evento de 1968 participara como escultora, relató el antecedente del “Segundo Salón Independiente” en el MUCA, el cual se sintetiza enseguida:

En 1968 Bellas Artes invitó a los artistas a la “Exposición Solar” para que enviaran obra relacionada con el tema “El Sol”, cuya forma de exhibición sería decidida por el jurado. Al llegar a la inauguración, los autores exponentes se percataron de que la clasificación que había sido empleada era la siguiente: los buenos en la planta baja, los mediocres en la planta media y los malos en el tercer piso. Esta situación les pareció imperdonable, cuestionando los criterios del jurado para definir a los buenos, a los malos y a los mediocres, máxime que todos habían sido invitados a esa exposición. Ante tal hecho, se reunieron y decidieron retirar su obra del lugar, lo que ocurrió entre gritos e insultos. Buscaron entonces un espacio donde presentar sus trabajos durante la Olimpiada y consiguieron un Salón en el Instituto Isidro Fabela en San Ángel, donde con *dificultad cupieron todas las obras que iban a exhibirse. A partir de ese hecho los artistas decidieron independizarse y realizar sus objetivos, valiéndose de fondos propios, por medio de la venta de sus obras.*¹⁰⁸

Xavier Moysen hace notar la parte positiva de este acontecimiento al decir:

Si bien la exposición resultó un fracaso y prueba de ello está en la selección de artistas que se premiaron, por otra parte sus repercusiones fueron favorables al inyectar una nueva dinámica a un ambiente artístico que parecía extenuado en polémicas ajenas a la acción, a la toma de una postura definitiva ante el aparato oficial; lo mejor que de allí salió fue la creación del Salón Independiente, constituido por jóvenes artistas que a la fecha son dignos representantes del arte actual de México.¹⁰⁹

Helen Escobedo en su calidad de jefe del Departamento de Artes Plásticas, del cual dependía el MUCA, y miembro de ese grupo, ofreció la dependencia a los artistas inconformes, como un espacio libre para presentar sus exposiciones. Ella se los propuso a manera de un sitio experimental en el que los creadores plásticos trabajarían, tanto en el diseño de la museografía, como en el montaje, aspectos que serían decididos únicamente por ellos. Así se llevó a cabo la *preparación y organización del “Salón Independiente 1969”.*

Los creadores plásticos realizaron diversas actividades previas a la apertura del salón anual, dentro de las cuales estuvo un ciclo de mesas redondas —de las que habló la prensa— y en las

¹⁰⁸ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

¹⁰⁹ Xavier Moysen, “La pintura y la escultura” en *Las Humanidades en México 1950-1975*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1978, p.187.

que participaron artistas, intelectuales y personalidades del mundo de la cultura, atendiendo a dos temas: "Función de las bienales internacionales" y "Función del museo de arte moderno", participando en esta última Alfonso Soto Soria y Helen Escobedo.¹¹⁰ Con estas actividades aparece una nueva modalidad, ya que generalmente los programas paralelos a las exposiciones se llevan a cabo después de la inauguración de éstas. Sin embargo, en esta ocasión las mesas redondas fueron empleadas para que el público entendiese la razón de la muestra, dados los títulos de aquellas. No deja de ser interesante esta posibilidad como un medio de motivar y despertar expectativas frente a una próxima apertura, parte de la función educativa del Museo.

Eduardo Deschamps, de *Excélsior*, informó que los artistas también prepararon una exhibición de modas muy especial que apoyase la celebración del segundo salón, para la cual diseñaron unos cuarenta trajes que serían realizados en materiales diversos, tales como plástico, vidrio, aluminio, etcétera. En la puesta en escena de los modelos se usarían las ideas de Juan José Gurrola, Carlos Monsiváis y Alejandro Jorodowsky, con el propósito de efectuar un excepcional *happening*, evento que estaba sujeto a las posibilidades económicas del grupo.¹¹¹ Es relevante que en este Salón de productores plásticos estuviesen involucrados escritores de primera línea, colaborando con los primeros en el alcance de sus objetivos. Esto quiere decir que en el MUCA se empezaban a dar los trabajos que involucraba a varias disciplinas, lo cual no dejaba de ser novedoso.

Por otro lado, algunas de las opiniones de los participantes en el Segundo Salón fueron: "Nos agrada exponer en este lugar, porque nos interesan las nuevas generaciones, porque aquí daremos a conocer a los 90,000 estudiantes nuestras obras maestras o nuestro arte experimental" afirmó Francisco Icaza. Vlady por su parte, subrayó que este movimiento independiente de México "participa de un movimiento mundial ya que los artistas se han cansado de la influencia de los funcionarios o los comerciantes que manejan el arte".¹¹² Estas opiniones revelan el ambiente de libertad que se daba en la Universidad y en el espacio donde expondrían los autores, además de que éstos se interesaban en tener contacto con el público estudiantil, lo cual contribuía a que el Museo cumpliera con su papel de ofrecer todo tipo de exposiciones a la población universitaria. Esto se corrobora al conocer — en datos más adelante—la cantidad de gente que estuvo en la inauguración. La misma tuvo lugar el 16 de octubre, por parte del rector Javier Barros Sierra, quien al abrir el "Salón Independiente 1969" declaró: "Es al estado y no a la UNAM a quien le corresponde responder si en México hay la ausencia de una efectiva política cultural, como han

¹¹⁰ "Vivisección de las bienales internacionales de arte por el Salón Independiente, el 30", *Excélsior*, México, 26 de julio de 1969, Sec. A, p. 16.

¹¹¹ Eduardo Deschamps, "Diseños audaces, belicosos, sacudidores", *Excélsior*, México, 21 de septiembre de 1969, Magazine Dominical pp. 4 y 6.

¹¹² Patricia Montelongo, "Segunda Exposición de pintores de protesta", *El Heraldo de México*, México, 15 de octubre de 1969, Sec. A, p. 2.

denunciado los pintores jóvenes. La universidad tiene una política artística y cultural en general, perfectamente trazada."¹¹³

En la apertura —informaron los periódicos— estuvieron alrededor de 3 000 personas, las más de ellas estudiantes, y los artistas en diálogo con ellos. María Luisa Mendoza publicó una crónica de la inauguración, plena de ironía y anécdotas, en *El Día* del 26 de octubre.

La muestra estaba formada por las ambientaciones que para esta ocasión hicieron los artistas. Participaron treinta y un mexicanos y siete extranjeros; estos últimos fueron Shusaku Arakawa, de Japón; Marcelo Bonevardi y Antonio Seguí, de Argentina; Rafael Canogar y Antonio Saura, de España; Marta Pan, de Francia, y Fernando Szyslo, de Perú. Fueron invitados cinco creadores más, quienes en ese entonces eran los jóvenes del grupo: Sebastián, Herzúa, Roberto Real, Raúl Tovar y Moreno Ortega. Algunos integrantes ya con renombre en esta agrupación eran Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Vlady y Marta Palau. Acerca del conjunto exhibido, Helen Escobedo dijo que todos propusieron su mejor obra y luego dio unos ejemplos. Ella realizó un corredor por el que tenían que pasar los visitantes; Arnaldo Coen presentó unos torsos pintados a los cuales el público les podía tirar pelotas, como en una feria de pueblo; Gilberto Aceves Navarro expuso libros que luego quemó, lo cual era un acto de rechazo a los críticos que deciden si la obra es mala o si escriben en contra de ella. Por su parte, José Luis Cuevas realizó lo que llamó el dibujo más largo del mundo para el cual compró un rollo de papel de fábrica, en el que desarrolló una obra de ocho metros, la que se extendía y hacía suponer que todo el rollo estaba dibujado.¹¹⁴ Como puede verse, las obras eran novedosas dentro de lo que antes se había presentado en el MUCA.

El Salón Independiente obtuvo gran importancia a nivel internacional, sin embargo, no se pudo evitar que entre tantos miembros, la obra de unos fuese mejor que la de otros. De cualquier modo el grupo decía no a los comités que juzgaban a las creaciones plásticas y a las bienales; inclusive hicieron un "Manifiesto en contra de los jurados". Además, lo valioso de esto —continúa Helen— "era que los críticos de arte ya asistían a la muestra; en la prensa se hablaba de lo que se hacía pues era muy atrevido... En pocas palabras, la universidad era el lugar para experimentar".¹¹⁵

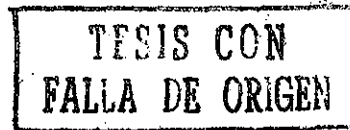
De entre los especialistas que estuvieron en la exposición, Luis Cardoza y Aragón publicó un amplio recorrido por el Segundo Salón, ofreciendo una importante opinión acerca del museo y de

¹¹³ Rodolfo Rojas Zea, "Se Inauguró el Salón Independiente 69. Al estado le toca decir si hay ausencia de política cultural, afirma Barros Sierra", *Excélsior*, México, 17 de octubre de 1969, Sec. A, 2ª parte, p. 24.

¹¹⁴ Helen Escobedo. *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

¹¹⁵ *Idem*.

sus visitantes:



Es un acto de, solidaridad, de inquietud, de creatividad, de deseo y de necesidad de renovación. Quedó abierto, por dos meses, en la mejor sala de exposiciones de la ciudad de México, y con un público inmediatamente asegurado, de lo mejor de México: el de los cien mil estudiantes.¹¹⁶

La anterior opinión acerca del propio Museo, proviniendo de un crítico de tan reconocido prestigio, es un valioso reconocimiento a los programas que se estaban desarrollando en la dependencia universitaria.

Por muchos días esta exposición ocupó diferentes planas en los periódicos nacionales más importantes, así como en revistas; inclusive en el diario *The News* se escribió acerca de ella. Desde luego —debido a lo controvertido de la exposición y a la variedad de los artistas— las críticas fueron en pro y en contra del Salón Independiente, donde las obras eran bastante heterogéneas, tanto en su temática como en su calidad. De cualquier manera, ya para entonces el apoyo del Museo Universitario a los movimientos artísticos de vanguardia era innegable.

12. Año 1970

En mayo se inició un nuevo período de rectorado en la UNAM, habiendo sido designado para tal cargo el doctor Pablo González Casanova, lo cual trajo consigo cambios administrativos.

En ese año se redujo el número de exposiciones, en comparación a las del año anterior; sin embargo, las principales fueron muy originales y el tiempo de su permanencia mucho mayor.

12. 1 "Pensamientos del Hombre a través del Arte",

Los meses de marzo y abril estuvo instalada la muestra "**Pensamientos del Hombre a través del Arte**", que había sido presentada anteriormente en diversas ciudades de los Estados Unidos de Norteamérica y en Sudamérica. Era promovida por la *Container Corporation of América* (CCA), que inició una serie publicitaria bajo el rubro de "Las grandes ideas del hombre occidental", consistente en tomar alguna importante idea de los pensadores de la cultura occidental, y encargar

¹¹⁶ Luis Cardoza y Aragón, "Salón Independiente 69", *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXIV, No. 2, Octubre, 1969, s/p.

a un artista que la interpretara plásticamente. Esta colección estaba compuesta por más de noventa obras de pintores y escultores.

Años después, como resultado de esa promoción aumentaron los acervos de la CCA, por lo que ésta los puso a circular en galerías y museos de los Estados Unidos de Norteamérica. A partir de entonces, las colecciones artísticas de "Las grandes ideas" estuvieron viajando por varios países.¹¹⁷

Diversas publicaciones nacionales destacaron que en la exhibición estaban incluidos cuadros de dos pintores mexicanos contemporáneos; ellos eran José Luis Cuevas y Pedro Friedeberg, quienes respectivamente habían dado forma a través de la línea y color, a pensamientos de Federico Nietzsche y Ralph Waldo Emerson.¹¹⁸

Entre muchos ejemplos podía admirarse a René Magritte interpretando a John Milton: "Si se lanzan al viento todas las opiniones humanas para que luchen entre sí a fin de que surja la verdad, y nosotros como espectadores desconfiados dudamos de la fuerza de la verdad contra la mentira, ¿quién ha visto que en una lucha libre y abierta, la verdad haya llevado la peor parte? A Robert Vickere representando las palabras de Victor Hugo: "Nada en el mundo... ni siquiera todos sus ejércitos... son tan poderosos como una idea a la que le ha llegado la hora".¹¹⁹

Después de dar algunos nombres de los expositores, se constata que las obras presentadas eran de primerísima calidad de autores que tenían ya un prestigio a nivel internacional. A ese propósito, en el catálogo se pueden conocer los pensamientos que dan lugar a las obras plásticas y las fotografías de éstas.¹²⁰

Con motivo de la exposición Herbert Bayer visitó México. Él era arquitecto, diseñador, pintor, escultor, fotógrafo y responsable de la campaña publicitaria de la *American Paper Container Corporation*, desde hacía 18 años. Uno de los propósitos de su visita —informó *Excélsior*— era darle una pequeña preparación a las personas que iban a explicar la exposición en la UNAM.¹²¹

¹¹⁷ Véase "Inauguración de la Exposición Pensamientos del hombre a través del arte en el MUCA", *Gaceta UNAM*, Vol. XIX, Nueva época, No. 3, 1º de marzo de 1970, pp. 11-12.

¹¹⁸ Véase "Obras sobre el pensamiento del hombre a través del arte en la Universidad", *El Nacional*, México, 7 de marzo de 1970, 1ª Sec. p. 8. También véase "Interesante colección pictórica en la UNAM", *El Heraldo de México*, México, 7 de marzo de 1970, Sec. A, p. 8. "Se inaugura hoy la famosa exposición 'Pensamientos del hombre a través del arte'", *Ovaciones*, Segunda edición 124, México, 5 de marzo de 1970, 1ª Sec. p. 4.

¹¹⁹ "Pensamientos del hombre a través de su arte", *Excélsior*, México, 8 de marzo de 1970, Suplemento Dominical, pp. 4 y 5.

¹²⁰ Véase: Milena Esguerra (Coord.) *Pensamientos del hombre a través del arte*. Traduc. Beatriz Flores de Galindo. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, marzo-abril, 1970.

Lo novedoso de esta exposición es que obras de arte de la literatura eran la base para crear obra plástica, lo cual permitía apreciar la interpretación que podía hacer un creador plástico de la obra de un literato o de un filósofo; en fin de alguien que manejaba la palabra como un instrumento de creación. Por otro lado, continuaban las visitas guiadas como parte de la labor educativa del Museo y esta vez la capacitación para ellas era facilitada por un especialista relacionado con la colección, quien había viajado expresamente para tal fin. Esto refleja la calidad, así como la novedad en las actividades que continuaba ofreciendo el MUCA.

12. 2 “ Cuevas. Estatura, peso y color”

El periódico antes mencionado, informó el 30 de junio: “ El Museo de Ciencias y Arte en la UNAM será convertido en generador de cultura y polémica”, haciendo alusión al programa cultural anunciado por Helen Escobedo, el cual se desarrollaría a partir de julio. A este respecto cabe decir que para entonces —y por todo lo que se ha visto— el MUCA ya tenía un buen rato generando cultura y polémica.

El programa que se comenta incluía una radiografía de la personalidad y la obra de José Luis Cuevas, la presentación de música contemporánea como valor plástico, el montaje del 3er. Salón Independiente, discusiones y confrontaciones de arquitectos y pintores con el público. En otras palabras, se proyectaba “convertir al museo en lugar de reuniones públicas permanentes, centro vital generador de cultura y polémica donde se podría alternar la consulta de libros con el café y el cine club”.¹²²

En cuanto a la exposición “**Cuevas. Estatura, peso y color**” era el título que se le daría a la presentación del *curriculum vitae* de José Luis Cuevas. Quién es, cómo es, por qué es así, qué ha hecho y cómo lo ha hecho.¹²³

En esa muy comentada muestra se presentaron unas 150 obras originales de José Luis Cuevas, así como fotografías acerca de su vida privada, fotomurales de diferentes dibujos y pinturas que se encontraban en diversos lugares y permitían ver su evolución como artista, además de una serie de ensayos y escritos sobre su obra, por críticos de arte mexicanos y extranjeros. El objetivo de la muestra era dar a conocer al José Luis Cuevas integral, como artista y como hombre, pues se decía que, aunque personaje de nuestro tiempo, promotor de tumultos e identificado como “ave de tempestades”, el público conocía poco de él.

¹²¹ Carla Stellweg, “Herbert Bayer cree que la pintura es un ‘arte muerto y las galerías’: ‘un fastidio’”, *Excélsior*, México, 19 de marzo de 1970, Sec. D, sub. sec. Olimpo de México, p. 5.

¹²² “El museo de ciencias y arte en la UNAM será convertido en generador de cultura y polémica”, *Excélsior*, México, 30 de junio de 1970, 1ª Sec. p. 18.

Excélsior informó que el 19 de agosto, el rector Pablo González Casanova llevó a cabo la inauguración, acompañado por el doctor Leopoldo Zea, director general de Difusión Cultural de la institución; que asistieron a ella más de 3000 personas entre estudiantes, intelectuales, artistas, profesionales y "curiosos" y que el artista guió personalmente a la comitiva; agrega que el rector permaneció 80 minutos en la exposición, "felicito a Cuevas y expresó sus reiteradas muestras de simpatía y admiración por su obra, que en esa ocasión fue mostrada desde el reverso".¹²⁴

Rodolfo Rivera comentó que cerca de mil piezas fueron las que integraron el acervo, instalado en siete salas de forma muy original, con una magnífica museografía de Alfonso Soto Soria, en la cual se ofreció un nuevo discurso museográfico.¹²⁵

Tomando como fuente la descripción hecha por *Excélsior*, es posible conocer la distribución de la colección, que fue de la siguiente manera:

En una sala estaban los materiales bibliográficos, el *curriculum vitae* de Cuevas; textos, libros y documentos de la crítica nacional e internacional, sobre el entonces joven artista; tratados de arte contemporáneo en los que él figuraba; catálogos y carteles de sus exposiciones en todo el mundo; libros que había ilustrado dentro y fuera de México.

En otra sala se llevaba al espectador al centro del estudio de Cuevas, revelando la férrea disciplina y la exigencia del autor, quien antes de firmar una obra que le satisfizo, había dejado muchas de ellas en proceso o las había destruido; bocetos que traducían su preocupación plástica, autorretratos recogidos del cesto. Cartas escritas por él, sus diarios, libretas de apuntes de viajes y fotos de su vida privada.

En una sección se veía su obra: litografías, de las series Quevedo, Kafka y Charenton; dibujos y viñetas e ilustraciones para diversas publicaciones, nacionales y extranjeras.

Más allá aparecían caricaturas de Cuevas y retratos de él mismo, hechos por artistas como Vlady, Gironella, Sofía Bassi, Góngora, Corzas y otros.

Los aspectos que no pudieron ser incluidos fueron proyectados en diapositivas que el público observaba en pequeñas pantallas, como por ejemplo los apuntes de Cuevas en España, consistentes en escritos sobre una codiciada libreta colocada en una vitrina.¹²⁶

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ "Peso, color y firmas en chamarras. El rector inauguró la exposición de José Luis Cuevas", *Excélsior*, México, 26 de agosto de 1970, Sec. A, p. 18.

¹²⁵ *Idem.* Asimismo, Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

Opinión generalizada entre los creadores plásticos fue que la exposición sentaba un precedente en el país, al ofrecer la obra de un artista como unidad integral, ya que Cuevas exponía no sólo los trabajos terminados, sino los procesos que seguía hasta llegar al final. Además, desde el punto de vista de la difusión, la muestra presentaba ejemplos de formas diferentes para lograr que la producción de un creador fuese mejor comprendida por el público. Inclusive, Ana Ma. Pecanins, directora de una conocida galería, dijo: "aunque el espacio es vital, las galerías podrían hacer en lo futuro exposiciones como las del Museo Universitario, que expone al mismo tiempo el mundo de niño y de hombre, las imágenes de su tiempo y cómo las captó el artista."¹²⁷

Diversas publicaciones diarias y periódicas dedicaron sus páginas a comentar la exposición y la obra de Cuevas, entre ellas el periódico *Novedades* del 27 de agosto, *El Día* de la misma fecha, donde en la columna "La O por lo redondo" María Luisa Mendoza hizo una apología de la exposición; la revista *Siempre* del 16 de septiembre, en la que Jorge Alberto Manrique escribió "Cuevas 1970", que finaliza diciendo:

No es fácil, sin duda, llegar a ese punto de conciencia y Cuevas parece haberlo alcanzado. La exposición del Museo Universitario, magnífica en todos sentidos, servirá como punto de referencia a quien ahora o después estudie la obra de Cuevas; quedará también, tal vez, como modelo de cómo puede presentarse gráficamente la biografía de un artista.¹²⁸

En esa misma publicación, Margarita García Flores escribió "¿Usted también votó por Cuevas?", en donde habla ampliamente del artista y presenta las opiniones de diversos especialistas, entre ellos: Alfonso Soto Soria, Rodolfo Rivera, Kasuya Sakai, Ma. Luisa Mendoza y Carlos Valdés. Merecen destacarse las palabras de Alfonso Soto Soria, pues entre otras cosas manifiesta el papel que estaba desempeñando el MUCA como laboratorio de museografía, la importancia de su equipo de trabajo y los nuevos conceptos en el diseño de las exposiciones:

[El Museo Universitario] "ha querido presentar un ejemplo claro y definitivo de lo que es un artista contemporáneo. Nos fijamos en Cuevas porque sigue las corrientes contemporáneas, tiene un gran reconocimiento mundial y su producción

¹²⁶ "El momento de la creación, el lado oculto de José Luis Cuevas, en una gran exposición el 25 para CU", *Excelsior*, México, 16 de agosto de 1970, Sec. A, 2ª Parte, Olimpo de México, p. 26.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ Jorge Alberto Manrique, "Cuevas en 1970", *Siempre*, México, 16 de septiembre de 1970, No. 899, Suplemento La cultura en México, No. 499, pp. II y III.

artística es de una solidez absoluta. La obra que presentamos en esta exposición no es precisamente las que presentan las galerías... lo que más abunda en esta exposición es toda la obra preparatoria para cumplir con lo que él se ha fijado... Quisimos mostrar cómo un artista vive diariamente con su país y produce *diariamente para su país*. En realidad se han exagerado un poco las dificultades para montar una exposición como ésta. Cada material nos indica con claridad el sistema de montaje y de ambiente que debemos darle. Desde luego, se necesita tener una idea muy clara de lo que se quiere decir. Como es una exposición dirigida al público universitario, debe de ser didáctica. También significó un saqueo absoluto de la intimidad del artista. Nos metimos a la casa de José Luis Cuevas para revisar todos los cajones, los archivos fotográficos, sus diarios, sus cartas; después de esto no fue muy difícil planear la secuencia de la exposición. Esto fue posible porque el museo es un gran laboratorio. Su tamaño nos permite hacer lo que queramos. Además tenemos muy buen equipo de trabajo. En esta ocasión nos enfrentamos a un guión que pudiera presentar de forma muy completa la personalidad de Cuevas. Una exposición así no se puede realizar sin la colaboración entusiasta de muchas personas: diseñadores que hacen el catálogo y los carteles, de fotógrafos, de carpinteros, de museógrafos.¹²⁹

Rodolfo Rivera complementó lo anterior, diciendo:

Sí, detrás de una exposición como la de Cuevas hay muchas horas de trabajo que todos hicimos con gusto. Como dice Alfonso Soto Soria, la museografía no fue difícil porque el material que debemos de exponer, determina el sistema que seguiremos para el montaje.¹³⁰

En el artículo de Margarita García Flores, ya referido, la periodista dio a conocer algunas opiniones sobre la museografía de la exposición, las cuales son testimonio del papel que el MUCA estaba desempeñando. Carlos Valdés dijo:

Esta es la más extraordinaria de las exposiciones del año, porque es obvio, nunca se había hecho una que reuniera una obra tan extraordinaria. El impacto que he recibido es indescriptible porque es muy diferente ver cuadros o dibujos aislados a ver toda la obra. La exposición ha sido muy bien realizada, es lo mejor que he visto en mucho tiempo. Difusión Cultural ha logrado algo muy bueno.

¹²⁹ Margarita García Flores, "¿Usted también votó por Cuevas? Una encuesta de Margarita García Flores", *Siempre*, *Ibidem*, pp. IV, V y VII.

¹³⁰ *Ibidem*.

Manuel Felguérez dio una opinión un tanto contradictoria, suponiendo que la misma haya sido registrada sin errores:

Esta exposición es muy impresionante porque a pesar de haber poca obra, da al público una imagen muy completa de lo que es el autor que está atrás de ella. ... La museografía da mucha importancia a la obra a pesar de que son reproducciones y cosas pequeñas. Es una exposición importante en cuanto a difusión, no en cuanto a producción. [???

Eduardo Terrazas dijo:

Como todas las exposiciones del Museo Universitario, la de Cuevas también está muy bien montada, con gran sentido del color y de las dimensiones.

Por su parte, el reconocido crítico Antonio Rodríguez externó un generoso comentario:

La exposición está muy bien montada. Seguramente fue muy difícil por la cantidad y calidad de la obra en la que predomina el blanco y negro. Eso plantea muchas dificultades al museógrafo y él ha salido con bien de esta tarea. Merecen ser felicitados el museógrafo y la UNAM por haber presentado esta exposición que es la única verdaderamente completa que se ha hecho en México.¹³¹

En ese mismo número de *Siempre*, Carlos Monsiváis escribe "Cuevas Polemista", donde reseña de qué manera el artista se fue formando como una persona polémica frente a los muralistas y después ante diferentes situaciones del Estado, en un momento en que no existía la crítica ni los cuestionamientos a las entidades oficiales.

Jorge Crespo de la Serna publicó una descripción del recorrido que hizo en el museo, que finaliza así:

La exposición, obra maestra de sus organizadores Helen Escobedo, Norma Castro y algunos amigos del artista, es una maravilla de presentación debido a los museógrafos Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, así [como] a la fotógrafa Paulina Lavista...¹³²

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Jorge J. Crespo de la Serna, "Exposición de José Luis Cuevas", *Novedades*, México, 2 de septiembre de 1970, Sec. Colaboraciones especiales, p.5.

Raquel Tibol escribió sobre los siguientes aspectos: los motivos, la muestra en sí, el significado de la misma para el artista, y acerca del catálogo al que llama folleto, argumentando que no contaba con la lista de obra. De la museografía, entre otras cosas dijo: "Como concepción museológica se sale de lo común. Si hubiese competencia entre museógrafos, con este trabajo, Alfonso Soto Soria estaría en situación de ventaja frente a sus colegas".¹³³ Es de notar que el término museológico que maneja esta crítica refleja la mezcla y aún no clara división que se tenía en los setenta de los conceptos Museología y Museografía.

La publicación incluye un poema inédito por Octavio Paz dedicado a José Luis Cuevas, textos de Fernando Benítez, de Leonel Góngora, del mismo Cuevas y su *curriculum vitae*. De modo que en esta ocasión, como en anteriores, también complementaba a la exposición un catálogo que incluía textos de grandes escritores.

La exposición estuvo acompañada por actividades paralelas como visitas guiadas y mesas redondas en las que participaron el propio Cuevas y los críticos Raquel Tibol y Alberto Híjar, dentro del "Curso Vivo de Arte 1970", durante septiembre y principios de octubre.

Cabe hacer especial énfasis en esta exposición ya que todos los testimonios hacen evidente que el personal del MUCA estaba siendo pionero en la forma de diseñar y exponer la obra de un artista que para entonces contaba con reconocido prestigio. Son innegables la calidad y originalidad de los trabajos museográficos y del mismo guión —al cual se refiere Tibol como museológico— que dio lugar a la exposición, independientemente del propio acervo. Sorprenden las opiniones de críticos de arte y de los propios creadores acerca de lo excepcional de la muestra. Por otro lado, continuaban organizándose actividades paralelas dentro del programa "Curso Vivo de Arte", lo cual suponemos hacía más rico el conocimiento de la obra de Cuevas. No hay duda de que esta exposición estaba reflejando los avances en la calidad y creatividad en el trabajo del equipo del MUCA, aparte de que sus actividades continuaban siendo vanguardia en el mundo de la cultura; para muestra, son suficientes las variadas opiniones arriba transcritas.

¹³³ Raquel Tibol, "Cuevas: el sepelio de una etapa", *Excélsior*, México, 23 de agosto de 1970, Sec. Diorama de la Cultura, pp. 2 y 3.

12. 3 "No desperdicie, Eduque".

Primera exposición relacionada con la Ecología.

Ese mismo año el museo recibió una muy novedosa y visionaria exposición, cuya temática estaba relacionada con la Ecología y la preservación del medio ambiente, lo que se refleja en su título. Se le califica como visionaria, pues actualmente en las escuelas se está enseñando a los alumnos cómo emplear y reciclar materiales, y ésta se muestra se exhibió hace más de treinta años.

"**No desperdicie, Eduque**" era parte de los trabajos del seminario "La reforma educativa y los medios de información". Fue inaugurada el 10 de noviembre, siendo su propósito demostrar la posibilidad de reutilizar los desperdicios industriales, domésticos e individuales. En ella se exhibían muchos tipos de objetos y muebles creados con desechos como polietileno, empaques de plástico, latas, cartón y otros materiales que se creía no tenían ningún uso. Los alumnos y maestros de los talleres de diseño de la Escuela Nacional de Arquitectura fueron los responsables de la elaboración de esas piezas.

Varios periódicos se ocuparon de la muestra, informando que entre lo que se podía observar en ella estaban lámparas hechas con cartones porta huevos, o con envases plásticos de gelatina; un ajedrez en que los alfiles eran viejas bujías y los peones eran tornillos; una bolsa de mano hecha con envoltura de cigarrillos; un chal tejido con cubiertas de caramelos; una mini escultura a base de popotes; cajas de cerillos convertidos en llaveros; lámparas a base de tubería para agua; mesas de centro y burós hechos con rines y botes, tarjeteros sacados de cajas de cerillo, etcétera.¹³⁴

Salomé Herrera de *El Sol de México* opinó:

La exposición constituye una magnífica muestra del ingenio de quienes elaboraron los trabajos y de los múltiples usos que se les puede dar a los materiales que actualmente son designados como desechables y que podrían mejorar la vida de muchas familias si se les enseña cómo utilizarlos. Para los alumnos de primaria y secundaria constituye un gran ejemplo ya que pueden desprenderse muchas enseñanzas de actividades manuales que posteriormente sean útiles para ellos. Además, que su elaboración les habrá de despertar una serie de habilidades que les habrán de ser de gran utilidad en el proceso educativo y

¹³⁴ Véase José Reveles, "No desperdicie, eduque", *Últimas Noticias*, México, 10 de noviembre de 1970. Asimismo, "No desperdicie, eduque", *Órgano del Consejo de Difusión Cultural*, UNAM, No. 2, s/p. "Atractiva exposición de diseños hechos con material de desperdicio, en la C.U.", *El Universal*, México, 13 de

formativo en que se encuentran.¹³⁵

Eduardo Vaughan del *Novedades*, hizo un comentario relacionado con el éxito de la misma, dado el número de visitantes, y de paso informó cuántas secciones la componían:

La exposición, que es la primera que se ha presentado en México, ha tenido un éxito sin precedentes. No sólo la visitan los estudiantes de la universidad, sino que han llegado personas de diversos países interesadas en ver los objetos elaborados con desperdicios. Tan sólo en 8 días la exposición ha sido visitada por más de 14,000 personas, dijo Norma Castro, quien gentilmente nos acompañó a recorrer las tres secciones en que está dividida la sala...¹³⁶

Esta exhibición resultó muy motivante y su catálogo fue ejemplo de gran creatividad, ya que emplearon bolsas de diversos tipos de papel, entre ellos el de estraza. Paralelamente y dentro del "Curso Vivo de Arte", en el mes de diciembre se desarrollaron tres coloquios con la participación de arquitectos, diseñadores, publicistas y estudiantes.

Una vez más el MUCA atendía un tema que para ese tiempo era de avanzada: la preservación de la ecología, y como parte de ella el reciclaje de materiales. No se sabe que tanto pudo haber influido la exposición en el ánimo y el cambio de actitudes de quienes la visitaron, pero lo cierto es que ya había una preocupación por tan importante tema, el cual formaba parte del ámbito de las ciencias. Y era de tal envergadura el asunto que el MUCA recibió numerosos visitantes, parte de ellos provenientes de otros países. Aunado a ello, la preocupación educativa no cesaba, ya que las actividades paralelas continuaban en un afán de favorecer la comprensión del tema por los visitantes. Además, el Museo era un foro de los resultados del trabajo de los alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura, dependencia que hasta ese momento era la que más estaba relacionada con él, seguramente debido a su cercanía física y a que el tipo de los trabajos que en ella se producían, lo permitía.

12. 4 El Tercer Salón Independiente

También en 1970 se efectuó el "Tercer Salón Independiente" y según informó Helen Escobedo, para llevarlo a cabo, los artistas donaron obra que sería vendida por las hermanas

noviembre de 1970, 1ª Sec. p. 15.

¹³⁵ Salomón Herrera, "No desperdicie, eduque", *EL Sol de México*, México, 16 de noviembre 1970.

¹³⁶ E. Vaughan, "Una original exposición: no desperdicie... eduque". *Novedades*, México, s/f.

Pecannins, quienes formaban parte del Salón como animadoras; además de que los mismo artistas consiguieron recursos a base de donaciones de cualquier tipo de papel.¹³⁷

Sobre este Tercer Salón, Raquel Tíbol escribió que debido a la falta de presupuesto, los artistas decidieron emplear materiales tales como periódico viejo, cajas usadas, carretes de hilos vacíos, papel para embalaje desechado y engrudo sintético, que era posible comprar por kilos, y que podrían servir para hacer nuevas creaciones. De ese modo el Museo Universitario se convirtió en laboratorio febril ya que los artistas estaban trabajando en él desde la segunda quincena de noviembre. La constante era el papel periódico y de revistas, usado como base para el dibujo, la pintura o como recubrimiento de bultos escultóricos, y presentado también como elemento elocuente, tomando en cuenta su función en la vida cotidiana. Cada quien en su parcela se expresaba con plena libertad, tratando ambiciosamente de ponerse a tono con el clima de laboratorio experimental propuesto como principio para ese año. El experimento consistía en ver la posibilidad de producir, empleando únicamente papel, tanto en espacios planos como en relieves y escultura.¹³⁸

En el Salón de 1970 participaron 40 pintores y escultores, tanto mexicanos como extranjeros. Entre los miembros del Salón estaban: Gilberto Aceves Navarro; José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Felipe Ehrenberg, Manuel Felguérez, Leonel Góngora, Arnaldo Coen, Myra Landau, Marta Palau, Roger Von Gunter, Sebastián, Miguel Aldana, Héctor Navarro, y desde luego, Helen Escobedo. Entre los invitados nacionales y extranjeros figuraban: Allan Jones, Phillip Bragar, Joy Laville, Omar Rayo, Leopoldo Flores, Pedro Friedeberg, Ernesto Mallard, y Margot Fanjul, quienes en su mayoría decidieron hacer su obra en el sitio de la exposición, lo cual permitió una enorme convivencia entre los artistas.

En la muestra muchos de los trabajos eran esculturas, entre ellas una serie plegable basada en formas geométricas simples; esculturas cinéticas de fibra y papel, a las cuales el público podía accionar moviéndose de sitio o acelerando la vibración de unas pequeñas barras que cruzaban un círculo; una más consistía en un laberinto de conos blanquinegros móviles. También hubo trabajos considerados como parte de la integración plástica. Otros artistas desarrollaron murales, entre ellos uno hecho en serigrafía a color, sobre papel periódico, y otro con diarios enrollados y libros semiquemados, protestando contra la información como vehículo de estupidez. Se encontraba además, un pabellón con dibujos casi del tamaño de un mural, trazados sobre cartón; muros móviles, un gran cubo de cilindros a través de los cuales pasaba luz matizada, refulgente y azul, y

¹³⁷ Helen Escobedo. *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

¹³⁸ Raquel Tíbol, "Insólito monumento al papel: El Salón Independiente 1970", *Excélsior*, México, Suplemento Dominical, 29 de octubre de 1970. "Catálogo con las obras del museo en la UNA" [sic], *Excélsior*, México, 8 de diciembre de 1967, p. 33.

unas cajas plateadas empotradas sobre fondo negro. Hubo cuadros y hasta una pintura "pisable", pues era un paisaje con mariposas y flores. El periódico *Excélsior* hizo una descripción detallada de algunas obras.¹³⁹

La inauguración tuvo lugar el 4 de diciembre por el doctor Leopoldo Zea, en su calidad de director de Difusión Cultural de la UNAM. Ese día, los artistas dijeron en una breve conferencia de prensa, que la exposición representaba "un hito más en la búsqueda de nuevas expresiones, esta vez a partir del papel periódico (como material plástico)".

En ese momento, la situación económica condicionó, no solamente el material empleado en la producción de sus obras, sino hasta el del propio catálogo, que fue sustituido por un ejemplar de periódico de dimensiones mayores a las convencionales, cuyo título y otros datos son los siguientes:

"SI. *BOLETIN*. Museo Universitario de Ciencias y Arte. C.U. 3 de diciembre 1970, México, D.F. Exposición anual realizada por los miembros del salón independiente, agrupación de artistas que se proponen incluir en sus actividades todas las posibilidades de la expresión plástica, y mantener el intercambio personal con los artistas de otros países."

A las ocho páginas del periódico las caracteriza el buen humor, la sátira y la ironía, tanto en sus fotografías, como en su diseño y textos. Para muestra, un botón:

LAS BIENALES SON SANAS. LOS PREMIOS DAN VERDADERO IMPULSO CREATIVO.

El director de la última bienal de Barlovento declaró que todos los objetivos de este evento han sido sobrepasados, puesto que los artistas que intervinieron en la trascendental competencia se encuentran en su mejor forma, con bíceps por todas partes y una ancha sonrisa en los labios. Para la próxima bienal, declaró, esperamos romper nuestros propios récords y dar un ejemplo a las generaciones futuras. Los primeros premios serán seguidos de medios primeros premios y los segundos premios de medios segundos premios, y así sucesivamente, de modo que la multiplicación de las recompensas, posible gracias a la generosidad de nuestros patrocinadores, estimule la unánime diversidad de talentos al servicio del espíritu y otras disciplinas. A continuación se sirvió un copioso buffet.¹⁴⁰

La prensa y los críticos de arte publicaron opiniones, en general, adversas al "Tercer Salón

¹³⁹ Véase, "Hoy abre Salón Independiente su 3ª exposición: Arte colectivo a partir del papel periódico", *Excélsior*, México, 3 de diciembre de 1970, 2ª Sec. A, Olimpo de México, p. 27.

¹⁴⁰ Véase, folleto S/A, *SI. BOLETIN*, México, D.F., MUCA, UNAM, 3 de diciembre 1970. Véase también S/A, "Se abrió el Tercer Salón Independiente. Esculturas cinéticas con noticias; pinturas con editoriales; el

Independiente", el cual fue la última acción conjunta de ese grupo de creadores plásticos que posteriormente se disolvió.

Caben aquí varios comentarios: primero, la calidad de la obra presentada varió mucho, y aunque los artistas estaban en contra de los certámenes y bienales, no pudieron escapar a una realidad que era innegable: las diferencias en lo creado, que manifestaban niveles en la producción. Por otro lado, la novedad que constituyó producir a base de papel periódico, y el hecho de que los mismos artistas, además de la colección fuesen responsables de la museografía, no constituyeron elementos suficientes para lograr el éxito del año anterior. Así pues, el impacto de este Salón Independiente de 1970 entre el público y los críticos no fue favorable. Y aunque en esta ocasión los resultados no fueron los esperados, se debe reconocer que el MUCA seguía corriendo el riesgo de apoyar la búsqueda de nuevos caminos en el arte.

13. Año 1971

Ese año, Alfonso Soto Soria dejó la dependencia, pues había sido invitado por el recientemente creado Instituto Mexicano de Comercio Exterior para dirigir la División de Diseño; sin embargo siguió participando en los proyectos y el montaje de algunas de las exposiciones del Museo Universitario y de la Galería Aristos.

13.1 Un "Certamen de Carteles" y la enorme respuesta de los estudiantes

Inició 1971 con la convocatoria, por parte de la Dirección de Difusión Cultural, para un "Certamen de Carteles" cuyos temas eran, precisamente, la difusión cultural, el teatro, la música, el radio y la televisión, las ciencias, las humanidades y las artes plásticas. Los premios constituían un buen incentivo: el primero, de diez mil pesos, para la categoría de difusión, en tanto que para las demás era de tres mil; a los segundos y terceros lugares se les otorgarían menciones. La fecha límite para entregar los trabajos era el 15 de marzo y tres meses después, el 15 de junio, se abriría una exposición con todos los carteles participantes en el MUCA.

Las obras ganadoras serían utilizadas como logos para representar a las diversas actividades culturales que se llevaban a cabo en la Universidad Nacional Autónoma de México.

La respuesta a la convocatoria fue más que halagadora, ya que se recibieron 772 carteles y todos fueron exhibidos. El jurado calificador estuvo formado por el arquitecto Ramón Torres

periodismo como mural", *Excélsior*, México, 4 de diciembre de 1970, 2ª. Sec. A, Olimpo de México., p. 34.

Martínez, director de la Escuela Nacional de Arquitectura; el escultor Manuel Felguérez, representante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas; Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas, Lance Wyman, diseñador gráfico, Jorge Alberto Manrique, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas y el arquitecto Benjamín Villanueva, director de la Casa del Lago. Resultaron premiados los autores que concursaron con los pseudónimos: El hacedor, Soms, Magallanes, Juquiniva, Tauro, Iller y Anfesto.¹⁴¹

Diversas publicaciones nacionales y de la propia Universidad cubrieron el evento; entre ellas, el Suplemento dominical de *Excélsior* ofreció una reseña de la obra expuesta.¹⁴² Por su parte, la Revista *Universidad* del mes de septiembre publicó varias entrevistas. Una de especial interés para nuestro tema fue la que concedió el museógrafo Alfonso Soto Soria (a quien por cierto le llaman Adolfo) y la pregunta que le hicieron fue ¿Qué problemas hubo ante el montaje de la exposición? Su respuesta ofrece interesantes elementos acerca del funcionamiento del MUCA, en cuanto a sus espacios, instalación de las exposiciones y difusión, motivo por el cual se transcribe una buena parte de ella:

El montaje en sí fue bastante complicado por la enorme cantidad de material que nos llegó. Sorprendentemente el nivel de calidad era muy alto y el éxito del concurso en cuanto a concurrencia sobrepasó nuestros cálculos. Esto nos obligó a abrir nuevas áreas del museo que no pensábamos incorporar a la exposición y dividir con mucho cuidado las diferentes secciones, y planear un montaje que era bastante complicado por la diversidad de materiales que se usaron, sobre todo en cuanto a superficies. No podíamos, por ejemplo, proteger todos los carteles con vidrio, porque el costo hubiera sido verdaderamente muy elevado. También fue un éxito la organización y la concurrencia puesto que al hacer una evaluación del material, nos dimos cuenta de que por lo menos un cincuenta por ciento de los carteles era de nivel casi profesional...

La exposición ha tenido mucho éxito; ha sido de las más visitadas por dos razones: el tema es apasionante, hay mucha inquietud por parte de la juventud hacia el cartel; por otro lado, [cerca de] 780 personas enviaron carteles y lógicamente esta exposición asegura la asistencia de los participantes, de todos sus amigos y familiares, y desde luego, de gran cantidad de estudiantes de la universidad. Esto confirma una observación mía: en las exposiciones del Museo Universitario en que participan estudiantes o gente de distintos lugares, se asegura un éxito que no se tiene generalmente cuando se monta una exposición que ha

¹⁴¹ Véase, "Concurso de carteles en la Universidad", *Gaceta UNAM*, México, 3ª época, Vol. II, 13 de enero de 1971, No. 43 p. 3. Asimismo, "772 carteles serán mostrados en una exposición", *Gaceta UNAM*, *Ibidem*, No. 40, 14 de junio de 1971, p.3.

¹⁴² "Perdió el color", *Excélsior*, México, 13 de junio de 1971, Sec. Magazine Dominical, pp.4, 5, 6.

sido organizada exclusivamente por nosotros, sin la participación de los estudiantes.¹⁴³

En la declaración anterior, Soto Soria toca un punto interesante con relación a la asistencia de los universitarios al museo, en el que se reconfirma la importancia de llevar a cabo actividades en las que ellos estuviesen directamente involucrados o el que las colecciones exhibidas fuesen de su pleno interés. Nos permite, también, conocer los problemas que tiene que enfrentar un museógrafo al contar con una colección tan amplia para ser montada, problema que podía solucionarse gracias a los amplios espacios que ofrecía la dependencia universitaria. De esta ocasión, especialmente se pueden confirmar algunos de los factores que inciden en el éxito de un museo universitario: la importancia de involucrar a los estudiantes en sus actividades, y la posibilidad de contar con espacios y recursos posibles de manejar para solucionar situaciones imprevistas, unidos a la creatividad de los profesionales del propio museo.

13. 2 “Semana Santa entre los Coras. Mitos Indígenas”.

Primera exposición diseñada para ser itinerante.

Mientras se preparaba la exposición antes mencionada, el 20 de abril se inauguró otra de tipo fotográfico diseñada con el propósito de que fuera itinerante. Se titulaba **“Semana Santa entre los Coras. Mitos Indígenas”** y en ella se conjuntaba la información obtenida por el reconocido antropólogo Fernando Benítez y las fotografías logradas por Héctor García. Incluía ésta una colección de máscaras empleadas por ese grupo étnico en sus celebraciones religioso–paganas para la Semana santa. Una serie de fotos de gran tamaño presentaba diferentes aspectos de las ceremonias, que eran una especie de introducción al mundo mágico del peyote, y complementaba a las imágenes una colección de discos en los que Benítez daba lectura a algunos textos donde vertía sus observaciones sobre los coras.

La muestra fue una realización de Rodolfo Rivera, y su propósito, decía el catálogo, era “demostrar que en México el mito no es un fósil, sino algo vivo, una historia verdadera determinada por su significado espiritual.”¹⁴⁴

El profesional de la lente Héctor García, no sólo obtuvo en Nayarit esa serie de placas, sino

¹⁵¹ Josefina Oseguera y Margarita García Flores, “Concurso de Carteles en la Universidad, Encuesta”, *Revista Universidad*, Septiembre de 1971, Sec. de Artes Plásticas.

¹⁴⁴ Véase María Elena Porter (Coord.), *Semana Santa entre los Coras. Mitos indígenas*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, mayo-junio, 1971.

que logró la filmación de un interesante y valioso documental de una hora y media, acerca de el cual también habló la prensa.¹⁴⁵

“Semana Santa entre los Coras” exhibición itinerante, ha sido presentada en muchos lugares de la República durante más de veinte años. Es ejemplo de uno de los servicios que el MUCA empezó a ofrecer desde entonces, y que posteriormente siguió brindando el Centro de Investigación y Servicios Museológicos.

Lo original en esta ocasión es que por primera vez el Museo creó una muestra para que funcionara como itinerante. Ese tipo de exposiciones tienen una serie de implicaciones, pues deben ser diseñadas de tal forma que permitan su fácil manejo y traslado e impidan su deterioro, lo cual fue logrado. Como ejemplo, tal colección continuaba siendo presentada en 1984, en un museo de la ciudad de Toluca, encontrándose el acervo en perfectas condiciones y obteniendo satisfactorios resultados entre el público visitante. Además, en dicha muestra se reunió la calidad del trabajo de un investigador de primera línea y de un fotógrafo de reconocido prestigio, bajo un argumento de tipo antropológico, con lo que el Museo seguía incursionando en diversas áreas de la ciencia. Y es que en realidad —revisando la relación de exposiciones— hacía varios años que no se exponía un tema de esa naturaleza en el MUCA, que entonces se atendió de forma innovadora, en cuanto a su diseño, presentación y museografía.

13. 3 “Diseño de equipo experimental”.

Una muestra realizada por los científicos

Destacó en este año una exposición relacionada con el campo de las ciencias, denominada “**Diseño de equipo experimental**”, que se llevó a cabo junto con el Departamento de Ciencias de la Dirección General de Difusión Cultural, por la invitación que hizo Rodolfo Rivera a tal departamento. Participaron en ella, del 10 al 27 de junio, la Facultad de Ciencias, el Instituto de Geofísica, el Centro de Investigación de Materiales, la Facultad de Química, el Instituto de Investigaciones Biomédicas, el Instituto de Ingeniería, el Laboratorio Nuclear, el Instituto de Física y el Instituto de Astronomía; todos ellos concentrados en el Museo Universitario.

El objetivo principal de la muestra —informó la *Gaceta UNAM*— era dar a conocer a estudiantes, maestros y empleados de la Universidad, el equipo científico que se había diseñado,

¹⁴⁵ Blanca Sevilla, “Los indígenas: ejemplos notables de las culturas ancestrales”, *El Heraldo de México*, México, 25 de abril de 1971, Sec. C, p. 2. Véase también, “Fotos de la Semana Santa de los Coras en el museo de C.U.”, *Excélsior*, México, 20 de abril de 1971, Sec. A, Olimpo de México, p. 27.

construido y adaptado en esa casa de estudios, por sus profesores y alumnos.¹⁴⁶ A fin de lograrlo, se exhibieron más de cien aparatos, lo que representó una oportunidad para que la institución hiciese gala de la capacidad de aprovechamiento de sus recursos y sus laboratorios tanto en la enseñanza, como en la investigación científica.

Como parte del equipo exhibido llamaron la atención, entre otros, una computadora analógica del Instituto de Investigaciones Biomédicas, un mareógrafo y un fotómetro del Instituto de Geofísica, varios aparatos de vidrio soplado de la Facultad de Química, los polariscopios y el equipo electrónico del Instituto de Ingeniería; el instrumento para medir conductividad térmica y el separador de helio, ambos del Centro de Investigación de Materiales.¹⁴⁷

Esta muestra reunió varias características importantes: primero, la temática y el acervo correspondían al campo de las ciencias, y no a los espacios de las artes o de las humanidades; segundo, permitió demostrar la creatividad de los universitarios, pues daba a conocer aparatos, algunos quizá rudimentarios, pero que ayudaban en la enseñanza de los principios científicos y otros, importantes aportaciones de la UNAM a la sociedad, y tercero, fue una exposición didáctica en la cual los jóvenes resultaron ser los más interesados. Para ellos, este evento significó un especial ejemplo de la extensión universitaria que disponía de una excelente sede donde también se albergaba a las ciencias. Una vez más se hacía evidente el papel del Museo Universitario como escaparate de los avances en las funciones de docencia e investigación.

13. 4. “Alexander Calder” en el MUCA

Otro acontecimiento importante en el MUCA fue la presentación de la obra del gran escultor norteamericano Calder, quien revolucionó a la escultura contemporánea al integrar espacio y movimiento. Esta exposición que se tituló **Alexander Calder**, fue organizada bajo los auspicios del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y debido a su relevancia contó con diversos apoyos, tales fueron los de la Compañía Olivetti Mexicana, de Transportación Marítima Mexicana, de la Embajada de los Estados Unidos en México y del propio artista.

La inauguración, efectuada el 28 de octubre, estuvo a cargo del rector de la UNAM, el doctor Pablo González Casanova. En esa ocasión —informó la *Gaceta UNAM*— el artista Mathias Goeritz condujo la visita, en la que expresó: “Para Alexander Calder el arte es un juego y el que no sienta deseos de divertirse y jugar con sus obras no tiene sensibilidad”. Además, el escultor, arquitecto y

¹⁴⁶ “Exposición de aparatos científicos construidos en la UNAM”, *Gaceta UNAM*, México, 3ª época, Vol. II, 7 de junio de 1971, No. 37, p.1. Asimismo, “Exposición de aparatos científicos construidos en la UNAM”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. II, No. 39, 11 de junio de 1971, pp. 1-2.

¹⁴⁷ “Diseño de equipo experimental”, (Sin referencia).

pintor, relató anécdotas de la vida de su amigo Alexander, quien deseaba que el público jugara con sus obras. Acerca de lo expuesto comentó que en la colección, constituida por más de cincuenta obras se podían apreciar los móviles: estructuras metálicas delicadamente balanceadas que pueden ser puestas en movimiento por corrientes de aire o impulsadas mecánicamente y los estables, esculturas abstractas realizadas en metal, alambre o madera. También estaban representados sus más recientes monumentos públicos, sus primeras construcciones en alambres, así como caricaturas y esculturas en madera, acuarelas, dibujos, grabados y joyas, bañados por su sentido del humor, dulce e infantil, pues él consideraba que el arte debería de hacer gozar, de hacer reír al espectador.¹⁴⁸

Raquel Tibol, acerca de lo expuesto dijo:

Bien puede afirmarse que desde la gran exposición de Henry Moore en El Palacio de Bellas Artes, no había llegado a México otra muestra de escultura moderna tan importante como esta que ahora se podrá ver en el museo de Ciudad Universitaria. Además, hay que adelantar que en el conjunto maravilloso priva una elegancia que puede clasificarse como clásica.¹⁴⁹

Raquel Tibol también informó que está fue la primera ocasión en que el museo puso a disposición del público un libro para que los visitantes expresaran por escrito sus opiniones, lo cual era otra novedad en las tareas del MUCA.¹⁵⁰

Hay que recordar que en enero de 1968 Calder ya había estado presente como invitado de honor en una mesa redonda sobre el arte abstracto, celebrada en el Museo Universitario. Años después, en 1976, el periódico *Los Universitarios*, editado por la UNAM, publicó una entrevista que se le hizo al mismo artista, en la cual se puede apreciar el origen y el sentido que tiene su obra.¹⁵¹

El comentario de Tibol nos lleva a constatar la importancia que tuvo esta exhibición en el mundo del arte, dado el reconocimiento internacional con que contaba el multifacético artista y la calidad de su acervo. Además, su presentación era posible gracias al gran apoyo de diversas

¹⁴⁸ "Afirmó Goeritz: 'Para Alexander Calder el arte es juego' ", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. III, No. 38, 29 de noviembre 1971, pp. 3-4.

¹⁴⁹ Raquel Tibol, "Primera Exposición de esculturas de Alexander Calder en México, el 28", *Excélsior*, México, 23 de octubre de 1971, Sec. A, 2ª parte, p. 24-A.

¹⁵⁰ Raquel Tibol, "Alexander Calder y sus reacciones entre universitarios", *Excélsior*, México, 7 de noviembre de 1971, Suplemento Dominical, Sec. D.

¹⁵¹ Véase Katherine Kuh, "Alexander Calder", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 83-84, 15-30 de noviembre de 1976, pp. 22-23.

asociaciones y compañías, lo cual fue una estrategia frecuente en las presentaciones del Museo. Cabe resaltar que contar con patrocinadores, fue una de las estrategias que permitió al MUCA presentar obra de excelente calidad a lo largo de los años, y sigue siendo la adecuada para cualquier museo.

14. Año 1972

14.1 "Eduque Jugando"

A resultas del éxito que en 1970 tuvo la Universidad con la exposición "No desperdicie, eduque", en 1972 se repitió este esquema para crear "**Eduque Jugando**", cuyos principales organizadores fueron los profesores, arquitectos Juan Antonio García Gayou y Guillermo Rivera Gorozpe, asesorados por Francisco Reyes y Palma y Jaime Arteaga. Los participantes eran, en su gran mayoría, alumnos de la asignatura "Diseño Básico" del primer año de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, y el cartel fue obra del artista Sebastián. Esta exposición fue inaugurada por el rector Pablo González Casanova. Una columnista del *Novedades* que firma como TERE, destacó el aspecto lúdico de la muestra, al decir:

En estas obras lo más importante es la participación, conjugando el arte y el juego que enriquecen la enseñanza con forma, color, vida, pasando de lo plano al volumen, de la línea abstracta al pensamiento vivo.¹⁵²

Entre las instalaciones a las que alude en su artículo aparecen unos "móviles con un sinnúmero de piezas que se pueden combinar de mil maneras diferentes, para lograr las más extrañas figuras"; un "juego a base de cubos y canicas con el que los niños aprenden lo referente a continentes o a meses del año" y unas "piezas de madera de distintos colores con las que la imaginación y el ingenio de los niños dan vida a extrañas ocurrencias." Quiénes visitaron la exposición opinaron que fue muy simpática y creativa. Siguió anunciándose en *Excélsior* hasta el 6 de febrero.

Aunque no se tiene más datos sobre esta muestra, un breve análisis lleva a considerar que en la Escuela de Arquitectura continuaban buscando diversas posibilidades en el desarrollo de sus alumnos, motivando a la vez a éstos, a crear nuevos instrumentos didácticos, para ofrecerlos a la sociedad. Al mismo tiempo el MUCA seguía siendo un espacio para mostrar ciertos resultados de

¹⁵² TERE, "Eduque jugando, maravilloso sistema de enseñanza", *Novedades*, México, 31 de enero de 1972, Sec. Novissimo, p. 2.

la docencia e investigación. Posiblemente el público más numeroso fue de estudiantes de la propia universidad.

14. 2 Japón en el MUCA

En este año las actividades del MUCA estuvieron especialmente relacionadas con el Japón, así en el mes de febrero las hubo organizadas por los becarios japoneses, a fin de aumentar la comunicación con el pueblo de México; la primera de ellas fue una exposición titulada **“Japón: arquitectura y diseño infantil”**.

14.2.1 “Kenzo Tange. Arquitectura y Urbanismo”

Posteriormente, gracias a la Escuela Nacional de Arquitectura y a la Embajada de ese país, en abril se presentó una exposición realmente importante sobre la obra de un famoso arquitecto, titulada **“Kenzo Tange. Arquitectura y Urbanismo”**, la cual estaba constituida por una colección de alrededor de cincuenta y cinco fotografías de gran formato, montadas en paneles por los propios nipones. Al respecto, Rodolfo Rivera relató, de manera coloquial, un hecho que reflejaba los avances técnicos que en cuestión de instalaciones ya tenían

A los japoneses que llegaron a montar las fotografías, se les indicó el área para ello; entonces se pusieron sus guantes, aplicaron un pequeño aditamento en cada esquina de los cuadros, a los que colocaron en los muros del Museo, quedando como si estuvieran suspendidos de ellos. Era la primera vez que en México se conocía un adhesivo de doble cara, el cual no lastimaba las paredes, y las fotografías quedaban instaladas como si fueran fotomurales.¹⁵³

El 3 de abril el rector inauguró la muestra. La prensa dejó constancia de que a esa ceremonia llegó Tange con casi una hora de retraso, cuando ya la máxima autoridad se había retirado. Sin embargo, y a pesar de esa aparente descortesía, al llegar el artista al acto, el público asistente lo aclamó “como si fuera un atleta o un torero”... “en una de las inauguraciones de muestras más tumultuosas de que se tenga memoria en Ciudad Universitaria”. Tange, en una improvisada conferencia de prensa hizo “un apasionante llamado a los artistas y los arquitectos de hoy para ‘abrir los ojos, sensibilizarse ante el complejo encanto del mundo del presente’ y pidió que utilicen esas señales para crear el arte y el urbanismo de hoy.”¹⁵⁴

¹⁵³ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

¹⁵⁴ “Kenso Tange pide a urbanistas y artistas usar los recursos modernos”, *Excelsior*, México, 4 de abril de 1972, Sec. A, p. 26.

Lo más interesante de esta exposición era que Tange exhibía un proyecto para la Bahía de Tokio, donde le ganaba terreno al mar y creaba toda una ciudad flotante. Éste se encontraba plasmado en una maqueta muy grande que se montó sobre el espejo de agua del museo ya que él mismo Kenzo consideró que era el lugar ideal pues recreaba aquella bahía. Acerca del mensaje manifestado por Tange en esta obra, Manuel Capetillo comentó:

Kenzo Tange se preocupa porque las más altas aspiraciones humanas sucedan en el mejor desarrollo de la vida. ... piensa en el futuro, en técnicas realizables que parecen fantásticas, piensa en sistemas urbanos que no eluden el problema de la población, en ciudades en las que el hombre encuentre su estatura dentro de los elementos menores; ahí, en la habitación familiar, como en la Catedral de Santa María se busca que el hombre futuro realice el ideal de su forma de ser, que descubra en sí mismo lo que sustancialmente ha debido ser siempre."¹⁵⁵

La crítica Berta Taracena hizo importantes comentarios acerca de la obra y los conceptos de Tange, los cuales eran aplicables a la ciudad de México, desde los años setenta y a los que, es obvio, no se hizo ningún caso:

Tange ha tenido la oportunidad de hacer planes para reestructurar ciudades devastadas por la guerra. Aún así, reconstruyendo metrópolis que eran sólo montones de cenizas, se percató de que era indispensable tomar en cuenta la poderosa presencia de la tradición para llevar a cabo su nueva edificación y planeación...

La visita de Tange a México hizo reconsiderar la urgencia de que se preste atención al urbanismo y a la arquitectura, que cotidianamente sufren un asalto en la antigua ciudad de los palacios, como consecuencia de los problemas causados por la explosión demográfica...

Tange lanza un grito de alerta acerca de la necesidad de hacer más orgánico y humano el medio ambiental del habitante de las megalópolis...¹⁵⁶

Como parte de esta exposición, el famoso arquitecto dictó varias conferencias, las cuales estuvieron muy concurridas, según informo Rodolfo Rivera.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Manuel Capetillo, "Kenzo Tange, arquitecto y urbanista", *El Heraldo de México*, México, 14 de mayo de 1972, Sec. Cultural, No. 340, p.1.

¹⁵⁶ Berta Taracena, "La Ciudad Nueva", *Tiempo, Semanario de la vida y de la verdad*, México, 8 de mayo de 1972, Vol. LXI, No. 1,566, p. 53.

Con la exposición de Tange, el MUCA, como espacio universitario, contribuía al conocimiento de los conceptos más avanzados en materia de urbanismo. A treinta años de distancia podemos asegurar que tales conceptos eran visionarios; que la UNAM en su labor de difusión y extensión los ofrecía a su comunidad y a toda la sociedad. Sin embargo, al día de hoy, la realidad de nuestras metrópolis difiere de lo propuesto hace tres décadas. Quienes tienen el poder de decisión y la preparación, ignoraron las advertencias de quien poseía una visión futurista, a propósito de una urbanización que considerara la calidad de vida. Surge aquí una reflexión que sigue siendo vigente ¿Cómo saber qué tanto influye en los visitantes lo expuesto en el museo? ¿Es posible despertar la conciencia de quienes tienen la posibilidad de conocer nuevas opciones, a través de lo exhibido en el museo? Seguramente estas y otras preguntas han dado lugar en años recientes a los estudios de público, que en la década de los setenta no se acostumbraban. No obstante lo anterior, es de recalcar que una vez más el Museo Universitario era escenario para la exposición y su autor, cuya presencia era un gran honor, pues con sus conocimientos y experiencias enriquecía a los estudiantes de arquitectura y a todo el público interesado en esos temas. La asistencia de tanta gente a la inauguración, y posteriormente, comprobaba el éxito que se podía alcanzar en una labor conjunta del MUCA con otra instancia universitaria, en este caso, la escuela Arquitectura. Finalmente, es necesario comentar que en esta ocasión hubo una novedad de tipo museográfico aportada por los japoneses. Podríamos considerar que esta fue una de las principales exposiciones, junto con sus actividades paralelas, que contribuyó a la formación de los estudiantes, al menos en el campo de la arquitectura y del urbanismo.

14.2. 2 “Arte Japonés de Vanguardia.”

En los meses siguientes el MUCA fue sede de otra exposición nipona, ya que del 20 de julio al 20 de agosto se presentó “**Arte Japonés de Vanguardia**”. Dicha muestra se debió al maestro Fernando Gamboa, quien debía de exponerla en el Museo de Arte Moderno, lo cual le era imposible debido a compromisos previos, por lo que la ofreció a la dependencia universitaria. Esta muestra se presentó bajo el patrocinio de la *Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores* y de la Embajada del Japón, y fue organizada en coordinación con la Asociación del Festival de Arte del Japón.

La colección era obra producida entre los años 1969 a 1972 por 32 pintores, 25 grabadores, 23 escultores y otros artistas, haciendo un total de 104 piezas, las que permitían apreciar la producción de las nuevas generaciones niponas.

¹⁵⁷ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

Takeshi Kanazawa, secretario de la Asociación del Festival de Arte del Japón y cabeza de la delegación en México, explicó acerca del reciente arte de vanguardia de su país:

A pesar de que éste se inició imitando, los artistas japoneses han conservado la sensibilidad y la técnica refinada que caracteriza al arte nipón. [Agregó] A pesar de que la gente cree que no existe el modernismo en el arte japonés, es momento de demostrar al mundo que tenemos una técnica y un arte moderno propios, pues en muchas partes es conocido por su 'ukiyo-e' (grabados tradicionales).¹⁵⁸

Raquel Tibol se refirió a la exposición como importantísima,

Porque nos enseña obra muy reciente de 81 artistas japoneses, porque esa obra es en un porcentaje muy elevado de vigorosa originalidad, porque en su realización se han empleado frecuentemente técnicas y materiales contemporáneos en elocuente correspondencia de forma y contenido, porque esas creaciones son fruto o respuesta respecto a una precisa e intransferible realidad científico-técnica, política-social-ecológica; -económica-cultural-masiva; -urbana...

Lo verdaderamente relevante de esta exposición es que todo Japón está presente. Están su tierra, su agua, su cielo, sus habitantes. Dicho en pintura, en escultura, en fotografía, en estampas, en objetos. Está la posguerra y la presencia norteamericana que ha permeado profundamente todas las formas de existir y del convivir, también las tendencias artísticas. Pero el pop, el op, el ob, el conceptual, el serial no son imitados ni traducidos, sino transferidos. De todas estas posibilidades o estilos los artistas japoneses dan su propia versión, que tiene un ámbito japonés y cuestiona o comenta realidades japonesas, las cuales se universalizan en la medida que problemas y situaciones semejantes se dan en otras regiones, en otras partes.¹⁵⁹

Al final de su artículo hace notar que puso especial cuidado en destacar la edad de los artistas, "... para llamar la atención de aquellos funcionarios de la cultura mexicana que no se atreven a jugar sus cartas con las generaciones más jóvenes y piensan que aseguran el triunfo al sacar de gira una y otra vez a los súper consagrados".¹⁶⁰

¹⁵⁸ "El arte japonés apenas se está logrando desprender de la imitación: Kanazawa", *Excelsior*, México, 15 de julio de 1972, p. 6-d.

¹⁵⁹ Raquel Tibol, "Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes", *Excelsior*, México, Diorama de la Cultura, 30 de julio de 1972.

¹⁶⁰ *Idem.*

El anterior comentario lleva a pensar que lo expuesto en el MUCA también daba motivo para cuestionar posturas oficiales que muchas veces pecaban de conservadoras en el campo de la difusión y promoción de las artes plásticas en México. Por otro lado, debido a que esta colección estaba compuesta por obra de gran calidad de jóvenes artistas nipones, el MUCA ofrecía a sus pares en el país y a la comunidad en general, la oportunidad de conocer otras formas de interpretación de diversos temas.

El artículo de Juan Acha, publicado so pretexto de la muestra, es de especial interés, dado que principia aludiendo al montaje museográfico y a los efectos que a través de él es posible producir en el visitante, en una área en que coincidía la instalación de dos exposiciones: "Diseño Industrial Escandinavo" — abierta un mes antes— y la que nos ocupa.

Quien visite la muestra "Arte Japonés de Vanguardia", en la UNAM, no podrá pasar por alto la obra ambientalista que sirve de entrada sin la expresa intención artística tradicional: dos enormes paneles flanquean un espejo de agua, cuyo fondo está pintado con las mismas formas simples y los colores primarios de los paneles. De tal modo que las formas de estos se reflejan en el agua y juegan con las del fondo. Los tres elementos forman un conjunto artístico muy bien logrado con el otro panel en relieve, perteneciente a la exposición contigua "Diseño Industrial Escandinavo". ¿Por qué extrañarnos? El arte no sólo vive donde lo aislamos y lo rotulamos; y si lo rotulamos es precisamente para enseñar a ver la realidad con nuevos ojos. Tampoco el arte es cuestión de nacionalidad, pues el relieve nórdico armoniza con los elementos hechos *in situ* con el simple propósito de ambientar el envío japonés.

El visitante, al experimentar el impacto visual y muscular (kinestésico) de la entrada, ya está —por decirlo así— iniciado para responder positivamente a la muestra, cuyo mérito principal reside en venir libre de orientalismos. Sus organizadores han puesto énfasis en los aspectos universales y generacionales del arte, hoy decisivos culturalmente.¹⁶¹

Efectivamente, los museógrafos universitarios iban logrando diversas maneras de exponer las novedades que recibían en materia de acervo, y el comentario de Acha es un reconocimiento a sus trabajos, por los efectos que podían producir en el público visitante. A través de la museografía se conseguía resaltar la universalidad del arte más allá de las fronteras, pues una muestra era japonesa y otra nórdica, y posibilitar su aprecio y disfrute.

El catálogo de la muestra japonesa es muy extenso; está compuesto por 102 páginas con láminas de muy buena calidad, lo que permite entender la obra a la que se alude.¹⁶²

¹⁶¹ Juan Acha, "Arte Japonés de vanguardia ¿para qué samuráis?", *Excelsior*, México, Diorama de la cultura, 30 de julio de 1972.

¹⁶² Véase Fujii Heigio, Helen Escobedo e Ichiro Hariu, *Arte Japonés de Vanguardia*, México. Traduc. Horacio

14.3 “Maquetas Escenográficas”

Otra relevante exposición en ese año fue la que pudo admirarse durante los meses de septiembre y octubre, titulada “**Maquetas Escenográficas**”, cuyo origen fue el trabajo de un grupo de jóvenes y entusiastas alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, quienes tomaron un curso experimental de escenografía impartido por primera vez en México por el eminente escenógrafo polaco Krzysztof Pankiewicz. Resultado de este interesante curso fueron veinticinco maquetas que luego se exhibieron. Entre sus autores se encontraban Bernardo Recamier, Manuel Covarrubias, Lydia Elizalde y Jorge Reyna.

Esta vez la museografía fue responsabilidad de Rodolfo Rivera, quien relató la manera como inició el proceso de creación:

...la exposición ocupaba como medio museo; entonces la concebí como un túnel completamente oscuro, donde las maquetas flotaban en el aire, por lo que el techo tenía que ser un plafón oscuro, y pinté una línea blanca en el piso.

Continuó explicando cómo fue que logró reunir catorce mil pesos (entonces cantidad muy respetable) que hicieron posible el montaje, en el que le ayudaron un grupo de sus capaces compañeros de la Facultad de Derecho —donde cursaba la licenciatura— equipo del cual se expresa así:

Han sido de los colaboradores más brillantes que ha tenido la historia del museo... a quienes les hablé y les pedí me ayudaran a montar la exposición. Así, llegaron todos ellos, unos señores abogados vistiendo traje, y cuando les dije de lo que se trataba, se quitaron los sacos y me empezaron a ayudar a pintar, lo cual fue una bonita experiencia.¹⁶³

Esta anécdota manifiesta nuevamente la creatividad con que se sustituía la falta de recursos de la dependencia, buscando siempre alcanzar sus propósitos; en este caso con el auxilio de personas que se encontraban en otras áreas, pero que a fin de cuentas eran universitarios.

Regresando a la museografía lograda en esta muestra, Raúl Demesa hizo una descripción y con ella un reconocimiento al talento que le dio origen:

Flores Sánchez. UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte- Japan Art Festival, julio-agosto de 1972.

¹⁶³ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

La exposición de maquetas escenográficas es una buena muestra de lo que el genio de los mexicanos puede lograr con unos cuantos elementos.

Recorrer el museo es toda una experiencia agradable para el fin de semana. Pankiewies, [sic] el maestro polaco de los muchachos que exponen ahí, dice que la escenografía requiere de sus creadores mucha habilidad y aptitudes para la carpintería, ingeniería, sastrería, pintura, escultura, dirección de teatro, actuación, arte y técnica. Esto se constata al admirar la obra de los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que realizaron sus maquetas luego de tomar el curso experimental de escenografía con el maestro Pankiewies.

Las maquetas se exponen en un laboratorio en el que uno se guía siguiendo una raya blanca pintada en el piso. En la penumbra del laberinto uno puede admirar detenidamente las maquetas que brillan en la oscuridad como si fueran estrellas en una noche despejada. ... las maquetas que se exhiben en el Museo Universitario de Ciencias y Arte son en sí mismas un espectáculo.¹⁶⁴

Ese no fue el único artículo que aludió a la colección creada y a la excepcional museografía de la exposición, ya que se publicaron varios más muy interesantes, entre ellos: "Muestra su obra la nueva generación de escenógrafos mexicanos" de Héctor Xavier Cortina en *Novedades* del 8 de octubre de 1972. "Más escenarios para Hamlet" de Emma Rueda en *El Nacional* del 15 octubre y el Suplemento dominical de *Excélsior*, del 22 del mismo mes.

El catálogo es un tríptico - carpeta que guarda una serie de láminas, correspondientes a varias de las maquetas producidas, las cuales son realmente excepcionales.

Con la presentación de las maquetas, el MUCA se convertía, entonces, en escenario para difundir los frutos de los alumnos de la Escuela Nacional de Teatro, y en ella se unían la calidad de los trabajos con la excepcional museografía a la que habían dado pauta. De ese modo se conjuntaban los avances de los estudiantes de la Escuela y los de los profesionales del MUCA, con lo que éste continuaba apoyando a la docencia e investigación, dando a conocer sus mejores resultados y ocasionando favorables comentarios entre los especialistas y críticos.

14.4 "Biología es..."

En 1972 tuvo lugar una importante actividad en el área de las ciencias biológicas, surgida de las relaciones del Museo con el Departamento de Ciencias, al llevarse a cabo "Biología es..." —título de la nueva exhibición— que tenía como intención mostrar lo que es esta ciencia y las

¹⁶⁴ Raúl Demesa, "La escenografía como espectáculo", *El Día*, México, Suplemento Fin de Semana, 13 de

partes que la conforman. El diseño pretendía que el asistente encontrara sus propias respuestas a las múltiples cuestiones que la Biología presenta al hombre actual; por lo mismo, la intervención del público era elemento esencial del ambiente, de modo que las opiniones de tal público complementaban lo exhibido.

Estuvo abierta de septiembre a noviembre y su catálogo es una especie de carpeta - memoria fotográfica en la que se puede apreciar el montaje, que se caracterizó por su didáctica.

Con relación al MUCA y a las dos últimas exposiciones, Raúl Demesa escribió un comentario que constituye el reconocimiento a la versatilidad y universalidad de la dependencia, así como al trabajo de sus museógrafos. De igual manera hace evidente que el Museo estaba logrando su misión con éxito:

Este es un museo que nunca es el mismo. Nunca presenta las mismas cosas, ni exhibe objetos viejos que en otro lado ya no sirven...

Este museo singular lo mismo presenta exposiciones de arte japonés que sobre juguetes educativos o sobre dulces mexicanos y maquetas escenográficas. en medio de inquietudes juveniles, de investigaciones científicas y de actividades culturales, el museo cumple su función de difundir la cultura.

Dos museógrafos: Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera se encargan de la ambientación de las exposiciones y siempre logran que la muestra en turno se integre con el espacio y los muros del edificio. El trabajo es arduo, pero los resultados siempre son atractivos, y si no, baste con acudir este fin de semana al Museo Universitario de Ciencias y Arte, para constatar que la exposición sobre "Biología es..." y la de escenográficas, son realmente extraordinarias.¹⁶⁵

Comentar "el comentario" sería redundante. Si los trabajos del MUCA lograban provocar tales opiniones y sugerencias, es porque realmente eran de calidad y estaba cumpliendo con sus programas y su razón de ser.

14.5 Exposiciones de Diseño Industrial

El 16 de junio se inauguró "**Diseño Industrial Escandinavo**", muestra conformada por más de 400 productos industriales para exportación, procedentes de Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia, que fueron expuestos en una superficie de 700 metros cuadrados, con el propósito de

octubre de 1972, p. 5.

¹⁶⁵ *Idem.*

difundir sus técnicas y lograr su aplicación en los procesos industriales de México. Esta actividad fue organizada por el Instituto Mexicano de Comercio Exterior y las embajadas de los países ya mencionados, permaneciendo abierta durante treinta días, según informó *El Universal*.¹⁶⁶

En ese mismo año, en coordinación con la División de Diseño de la Escuela Nacional de Arquitectura, se organizó “**Diseño Industrial. Muestra Estudiantil**”, que fue el inicio de los salones, casi anuales, que se instalaron en el Museo con los trabajos desarrollados por los alumnos de esa licenciatura de la Escuela Nacional de Arquitectura.

Se atiende este rubro, porque el Museo continuó ofreciendo sus espacios para dar a conocer los trabajos de los alumnos de una nueva carrera como era la de Diseño Industrial, por un lado; por otro, permitía que los intercambios internacionales de México con otros países en asuntos de tipo industrial, se llevaran a cabo. Las instalaciones del MUCA eran espacios dignos de la calidad de los acervos que llegaban del extranjero con propósitos de cooperación económica internacional.

15. Año 1973

En enero de 1973 tomó posesión como nuevo rector el doctor Guillermo Soberón Acevedo y como nuevo secretario general el licenciado Sergio Domínguez Vargas; más tarde, en el mes de junio, el licenciado Diego Valadés asumió el cargo de director general de Difusión Cultural.

En ese año continuó la intensa actividad del museo al realizar diez exposiciones, de las cuales se atenderá a las más importantes en este apartado. Tal serie inició con una gran muestra artística que ocupó la mayor parte de su espacio.

15.1 “El Cuaderno Escolar de Vicente Rojo”

Incluía 150 obras entre pinturas, dibujos y serigrafías, sin considerar los carteles, portadas para libros, discos, revistas y diseños para diversas publicaciones y folletos. Fue inaugurada el 26 de abril y estuvo abierta hasta el mes de junio.

Su catálogo es muy original, pues consiste en un cuadernillo con forros en cartulina color rosa viejo y hojas de fino papel en verde y rojo, e incluye dos escritos, uno de Fernando Benítez y

¹⁶⁶ “Se inauguró la muestra de Diseño Industrial Escandinavo”, *El Universal*, México, 17 de junio de 1972, Sec. 1ª p. 10.

otro de Juan García Ponce, en cuya impresión se juega con los mismos tonos y el color negro.

Diversos artículos fueron publicados alrededor de la exposición, unos a favor y otros en contra. Entre ellos, la periodista Bambi escribió en *Excélsior*:

La carrera de este artista ha sido producto de un desarrollo lógico, casi orgánico, podría decirse. Sus primeros intentos fueron dentro del terreno figurativo, pero sin pretensiones realistas; trazaba sus figuras y las geometrizaraba. El segundo paso fue aumentar sus geometrificaciones, y superar cada vez más la anécdota. Ahora ha entrado en el difícil terreno del arte abstracto. Pero en todos estos pasos el artista ha sido fiel a sí mismo. ... ¹⁶⁷

Angélica Prieto del periódico *Los Universitarios* entrevistó a un grupo de estudiantes que habían visitado la exposición, reportando en "Los Estudiantes y el Cuaderno Escolar de Vicente Rojo" sus diferentes opiniones y reacciones, con lo que se constata que el museo estaba cumpliendo con otro de sus objetivos al motivar diversos pensamientos y reacciones en el público estudiantil. A continuación transcribimos algunos ejemplos:

Aunque dicen que el artista no siempre trata de comunicar sino nada más de expresar, a fin de cuentas termina comunicándonos algo. Con cada Señal, Rojo me está comunicando dolor, aburrimiento, gozo, tristeza... Dolores Casanova. Filosofía.

Las Señales en tonos grisáceos, terrosos me parecen tristes y serias, pero las prefiero a las de mucho colorido, donde quizá haya demasiada alegría. Me quedó con Señal en marrón y gris pero no acepto las que llevan ni azul ni morado: Las siento frías. Alejandro Ariza. Diseño Industrial.

En esta exposición hay de todo. Desde la T dorada y la T plateada, que nada más dice uno, bueno, ¿y qué? Hasta la Señal Centrada que va más allá de la definición intelectualizada del arte. Eso le salió a Rojo desde muy dentro y así lo mandó, muy lejos, muy lejos, muy dentro de uno. Rafael Gracida. Psicología. ¹⁶⁸

Lo novedoso en esta muestra fue la presentación de un artista mexicano cuya obra se inscribía en el geometrismo; su catálogo, así como tener la oportunidad de conocer los efectos a que la misma daba lugar entre los estudiantes de distintas disciplinas.

¹⁶⁷ Bambi, " 'Vicent le Rouge' 'Vicent the red' 'Vicente Krásnyi' y 'Vicente Ch'ih' ", *Excélsior*, México, 26 de abril de 1973, Sec. B, pp. 1 y 2.

¹⁶⁸ Angélica Prieto, "Los estudiantes y el Cuaderno Escolar de Vicente Rojo", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 5, 30 de mayo de 1973, p. 12.

15. 2 “Los Pájaros”: Escultura de Françoise Baschet

Después de la exposición de estilo geometrista, el Museo Universitario ofreció al público una muestra plena de dinamismo, obra del escultor francés Françoise Baschet, creador de estructuras musicales, quien realizó una escultura a la que llamó “**Los Pájaros**”, cuyo antecedente era una que había donado al museo en 1968 y que se titulaba “Galaxia”. Susana Insunza del periódico *El Día* habló de ello:

“Los Pájaros” fue montada en el espejo de agua del museo, era una obra compuesta por aves de acero que subían y bajaban, volaban, giraban y silbaban movidos por el agua que era parte de la misma y por tulipanes que también subían, bajaban y se inclinaban. La danza estaba acompañada por los sonidos que, a manera de canto, emitían las aves entre chorros de agua iluminados por reflectores de colores. Esta fuente tenía una altura de 3 metros...

La reconstrucción de la fuente fue una aportación desinteresada del propio Baschet que estaba de vacaciones en México y quiso invertir su tiempo de descanso retrabajando su obra. Para ello presentó 11 bocetos de los cuales fue seleccionado el ya mencionado. El 8 de mayo fue inaugurada.¹⁶⁹

Complementa a la explicación anterior una bella descripción de Angélica Prieto acerca de la forma en que funcionaba la fuente, la cual fue un verdadero deleite estético:

Los Pájaros de los que yo hablo no tienen plumas pero sí alas, y por tanto vuelan. Revolotean todo el tiempo, de un lado a otro: suben, bajan y dan vueltas. Es toda una hermosa parvada de aves amantes de las flores. Porque siempre se las ve por sobre un sembrado de tulipanes muy especiales. Al igual que los tulipanes de Holanda, no huelen nada; pero a diferencia de aquéllos, éstos se mueven, son unas flores danzarinas.

Si a las aves les gusta bailar, ¿por qué no a las flores? Los tulipanes se inclinan a beber agua y se enderezan, mirando al cielo para agradecer la música que se va a iniciar. Los pájaros comienzan a cantar y silbar y al ritmo de sus notas y de su movimiento las flores se mecen entre los chorros de agua que las humedecen constantemente para mantenerlas frescas.

¹⁶⁹ Susana Insunza, “La fuente de los pájaros”, *El Día*, México, Suplemento de Fin de semana, No. 17, 15 de junio de 1973, pp. 8 y 9.

Estas aves y estas flores viven en el espejo de agua del Museo Universitario de Ciencias y Arte y nunca salen de allí, sólo el grato recuerdo que dejan en quienes los van a admirar.¹⁷⁰

Es innegable lo novedoso de esta exposición en la que se reunía escultura cinética y música, y en la que, además, el autor aprovechó el recurso espacial del museo —el espejo de agua— para lograr un efecto realmente poético, según trasmite en su texto Angélica Prieto. Lo anterior da pautas para valorar lo novedoso del acervo expuesto, así como de su instalación, que se refleja en los comentarios de la prensa.

15. 3 “Puntos, Números y otras cosas”: Exhibiendo las matemáticas

Dentro de los múltiples intereses del Museo Universitario y contrastando con el evento anterior, en el mes de agosto estuvo nuevamente en sus espacios el Departamento de Ciencias, con la exposición “**Puntos, Números y otras cosas**”, la cual giraba alrededor de las Matemáticas, y cuyo objetivo era informar a los estudiantes acerca de éstas, demostrándoles que no es una disciplina rígida.

La muestra estaba dividida en tres secciones: la primera trataba del espacio en que vivimos y se refería a la Geometría; la segunda, titulada “¿Cómo le haría?”, ofrecía lo que es la teoría de las gráficas, y en la tercera se ilustraban las ideas básicas acerca de los conjuntos, además de que cuestionaba al visitante sobre su capacidad para contar. Complementó a esta exposición un catálogo que en su formato sigue la misma línea que el de la titulada “Biología es...”, empleando un sobre-bolsa donde se guardan unas láminas que se ensamblan para formar un educativo tríptico, cuyo tema es la historia de las matemáticas.

La exposición —informaba *Los Universitarios*— fue hecha por un equipo de universitarios, entre quienes estaban Luis Estrada, Arturo Treviño, Jorge Barreto, René Sagastume, Luis Montejanos, Carlos Bosch, Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera.¹⁷¹

Cabe destacar que llevar a cabo una exposición acerca de un tema tan abstracto como las matemáticas, constituía un gran reto museográfico, y reflejaba el interés de diversas áreas de la UNAM para unir esfuerzos a fin de favorecer el aprendizaje, en este caso de las ciencias exactas.

¹⁷⁰ Angélica Prieto, “Los Pájaros de Baschet”, *Los Universitarios*, México, UNAM, Sec. Artes Plásticas, 1973, p. 71.

¹⁷¹ “¿2 y 2 son 4? Una exposición de Matemáticas”, *Los Universitarios*, México, UNAM, Sec. Ciencia, No. 8, 15 de agosto de 1973, p. 13.

15. 4 "Alegoría, Forma y Fantasía": Artesanía Internacional

En cuanto a la Colección de Artesanía Internacional donada al MUCA por el Comité de la Olimpiada de 1968 —de la cual ya se ha hablado en repetidas ocasiones— solamente se había exhibido una parte de ella, por lo que deseando mostrar un porcentaje mucho mayor de las colecciones, Rodolfo Rivera diseñó una gran exposición con el sesenta por ciento del acervo, la cual se tituló "**Alegoría, Forma y Fantasía**". El periódico *Novedades* hizo saber que la misma incluía una selección de piezas de treinta países: vasijas, platos y otros objetos de alfarería, joyas, trajes y objetos ceremoniales, entre los que figuraban penachos, máscaras, bastones para celebrar ritos; tapices y otros tipos de artículos de enorme belleza.¹⁷²

A propósito de la apertura, Rodolfo Rivera relató que estaba programada para las siete de la noche y no se contaba con asistencia del público, por lo que el licenciado Diego Valadés, director de Difusión Cultural, quien había ido a inaugurarla, se dio cuenta de la importancia de la petición que había estado haciendo Rodolfo para abrir una nueva puerta del museo hacia el *campus* universitario, a fin de atraer más visitantes, puesto que el acceso existente estaba del lado de lo que actualmente se considera la puerta de servicio. Después de lo sucedido, el licenciado Valadés dio todo su apoyo para llevar a cabo dicha modificación, por lo que Rodolfo terminó diciendo que "aunque la inauguración fue todo un fracaso, se logró una enorme conquista para el MUCA".¹⁷³

Independientemente de lo sucedido en su apertura, la muestra tuvo una buena difusión. En noviembre apareció un artículo en *Los Universitarios*, que hablaba del acervo presentado e invitaba a conocerlo.¹⁷⁴ También otros periódicos publicaron comentarios, entre ellos, *El Heraldo de México* anunciaba la exposición así:

¿Cómo parten las nueces los alemanes? Pues con un cascanueces, pero no uno simple en forma de tenazas, sino que utilizan un lindo muñeco como los que se dicen hay en los cuentos. Puede ser un soldado con grandes bigotes, portando un arma en las manos, tallado en fina madera, pintado y hermosamente decorado... Y ¿qué es el ñanduti? Nada menos que un delicado y fino encaje que tejen las mujeres del Paraguay y constituye una de las artesanías típicas del lugar. Lo hacen en un enorme bastidor y por atrás ponen una enorme tela negra que les sirve de fondo para distinguir las figuras que forman... Panamá por su parte no se queda atrás con sus molas, blusas confeccionadas con varias capas de tela recortada formando diversos diseños y que son un ejemplo típico del arte cuna... Todo esto

¹⁷² "Artesanía de todo el mundo", *Novedades*, México, 24 de octubre de 1973, Sec. Sociales, p. 10.

¹⁷³ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

¹⁷⁴ Véase Angélica Prieto, "Alegoría Forma y Fantasía", *Los Universitarios*, México, UNAM, Sec. Exposiciones No. 13, 1º de noviembre de 1973, p. 12.

se conoce, por ejemplo, en la exposición de Arte Popular Internacional que con el nombre de “Alegoría, Forma y Fantasía” está siendo presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, —anexo a la Escuela de Arquitectura en Ciudad Universitaria— exposición integrada por bellas piezas decorativas, ceremoniales, de uso cotidiano, que forman parte de la colección donada a dicho Museo por el Comité organizador de los XIX Juegos Olímpicos de 1968...¹⁷⁵

No cabe duda que ese texto era una invitación a disfrutar de tan valioso acervo.

En un artículo en *Excélsior*, al referirse a la que sería la siguiente exhibición de tres artistas belgas, Raquel Tibol reconoció, “de paso”, la calidad de las dos anteriores al decir:

...en el Museo de Ciencias y Arte de la Universidad, donde simultáneamente se estaban ofreciendo otras exposiciones de muy alta calidad, como la de “Obras Selectas de la Artesanía Internacional”, que es parte de la donación hecha por el Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos al museo universitario, y la ingeniosísima “Puntos, Números y otras cosas”, en el cual la historia de las matemáticas fue presentada con un delicioso sentido del humor e ingeniosísima museografía.¹⁷⁶

Con la presentación de las artesanías de diversas partes del mundo — a cinco años de su donación— el MUCA ofrecía a la comunidad universitaria la oportunidad de conocer manifestaciones de calidad en el ámbito del arte popular, con lo que seguía diversificando sus posibilidades de difusión de la cultura y ofreciendo exposiciones que no era posible ver en otros sitios en este país. Por otro lado y con relación a la mínima o nula respuesta del público a su inauguración, se hizo evidente la necesidad de adaptar una parte de las instalaciones del MUCA para facilitar la entrada y atraer de mejor manera al público estudiantil. Pero por otro lado, aparece un primer testimonio de la falta de respuesta de la comunidad a las actividades del museo, lo cual habría que considerar si era producto de la inadecuación de las instalaciones o de la necesidad de otra estrategia de difusión.

16. Año 1974

En 1974 se empezó a preparar la muestra sobre el tema “La muerte”, y de manera simultánea se presentaron otras cuyos asuntos eran sobre arte actual.

¹⁷⁵ Virginia Llarena, “Alegoría Forma y Fantasía, Exposición en Ciudad Universitaria”, *El Heraldo de México*, México, 16 de octubre de 1973, Sec. C, Sub. sec. Ciencia, arte y cultura; reloj de sol, p. 4.

¹⁷⁶ Raquel Tibol, “Gran exposición de arte belga en la UNAM”, *Excélsior*, México, s/f.

16. 1 “Arte Conceptual Frente al problema latinoamericano”,

A mediados de año se expuso “Arte Conceptual Frente al problema latinoamericano”, que reunía alrededor de unas 120 heliográficas y fotocopias, en las cuales estaban plasmados los conceptos de 13 autores y de 21 invitados, cuyos trabajos habían sido enviados por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, Argentina. Cabe aclarar que estas obras no eran fáciles de entender para el común de la gente que las visitaba. Raquel Tibol publicó un excelente artículo en *Los Universitarios*, analizando la exposición y el arte conceptual en sí, texto que permite entender en qué consiste dicha manifestación:

El hecho de que la exposición... sea una de las más aburridas que hayan podido verse en esa institución, preocupada por su permanente actualización, no sólo no le resta importancia, sino que quizá haya servido para acrecentarla. El arte conceptual, en principio, reniega del objeto, de lo palpable y visible. Rechaza de manera radical los valores convencionales referidos a la sensualidad, a los diversos sentidos de la belleza, a la conciencia del estilo. Al conceptualista le repugna la sola posibilidad de incitar o provocar emociones a través de los sentidos...

...

En menos de un año se presentaron en México tres importantes exposiciones conceptuales... La del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM no sólo es la mayor en volumen sino que es la más pretenciosa en su determinación pues ha proyectado superar la ocurrencia gratuita, la divagación incitante, el desconcierto como valor estético, para fincar su interés en factores políticos.¹⁷⁷

Los anteriores conceptos ratifican el papel de avanzada que en cuanto a exposiciones ya tenía el MUCA, compitiendo con otras instituciones especializadas.

En esta ocasión, en lugar de catálogo se hizo una carpeta con copias de las heliográficas expuestas, en cuya introducción Helen Escobedo explicó:

...existen hoy día artistas que se agrupan para proponer ideas sobre la creación, más que para crear objetos asimilables a los mecanismos de consumo. En América Latina este movimiento procura incorporar el arte a la política

¹⁷⁷ Raquel Tibol, “Arte Conceptual frente al problema latinoamericano”, *Los Universitarios*, México, UNAM, Sec. Artes Plásticas, No. 30, 31 de julio de 1974, pp. 11-12, También en ese número se publicó otro artículo crítico acerca del tema, titulado “Del Arte Conceptual”, p.13.

convirtiendo esta nueva expresión en denuncia, sugerencia y hasta burla de los sistemas.

Aunque a primera vista presentar una muestra de copias heliográficas es un hecho bastante insólito, es gracias a esta modalidad que esta muestra de arte conceptual latinoamericano ha sido posible. Es más, también encontramos dentro de la esencia del arte conceptual, la búsqueda de nuevas formas de presentación de las ideas a fin de que la comunicación sea lo más inmediata y clara posible.¹⁷⁸

La descripción del catálogo facilita la comprensión de la colección que se exponía, la cual rompía con los cánones tradicionales, según lo dicho líneas arriba. Con relación a ello, hay que destacar que dado lo complejo del tema, el programa de actividades paralelas fue encaminado a favorecer su comprensión. De tal modo que como parte del "Curso Vivo de Arte", tuvieron lugar unas mesas redondas sobre el Arte Conceptual. A manera de ejemplo, la primera se tituló "Cuatro coloquios" y en ella participaron los artistas Juan José Gurrola, Víctor Muñoz, Carlos Finck y Juan Acha como moderador.

Arte Conceptual reunió una colección novedosa, un programa de actividades paralelas encaminadas a su comprensión, y logró un fuerte impacto en la prensa y entre los críticos de arte. No se tiene información para saber la reacción del público, lo cual hubiera sido muy interesante.

16.2 "Impresiones: Una muestra en Serigrafía"

Fue organizada con la Asociación Mexicana de la Industria Serigráfica (AMIS). Acerca de ella Juan Acha redactó un artículo en el que describe su contenido y las partes en que estaba dividida:

Con la intención de introducirnos en el actual mundo de la masificación de las imágenes, el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM presenta una exposición alrededor de la serigrafía, su técnica y obras. Consta de tres partes: la artística, la tecnológica y la informática.

En la primera hay una buena selección de serigrafías a color, de artistas mexicanos y residentes... [el geometrismo] representa una fuerza importante y nueva, con la cual cada día se comprometen más artistas jóvenes.

Aquí encontramos las obras de varias generaciones: la de Mérida, Gerzo y Goeritz; la de Felguérez, Sakai y Rojo; la de Helen Escobedo, Palau y Aldana; y la

de Regazzoni, Anaya y Juan Salazar. El conjunto total nos da cuenta del buen nivel medio del grabado mexicano y de muchas de sus cúspides...

La figuración moderna la representan José Luis Cuevas, Aceves Navarro, Cantú y Ceniceros; cada uno dentro de su modalidad y calidad conocidas. [También se encuentran] Friedeberg... Aristes Coen... Cuéllar... Arias Murueta.

La segunda parte comprende maquinaria de varios tipos que reproduce imágenes con la técnica serigráfica. Se muestra así, la unión del arte con la tecnología, el parentesco de la estética con la máquina.

La tercera y última parte, la forman serigrafías comerciales y otras informaciones útiles, tales como señales de tráfico, anuncios, etiquetas, carteles, todos los cuales también pueden ser concebidos y diseñados como obras de arte. Aquí se une lo estético con lo útil y sus obras predominan y dominan nuestro ámbito visual...

La exposición, en suma, está hecha con un criterio universal, como corresponde a una universidad.¹⁷⁹

Angélica Prieto, motivada por la exposición, publicó un artículo en *Los Universitarios* en el que invitaba "... Si usted desea aprender más acerca de la serigrafía, visite en el Museo de Ciudad Universitaria la exposición 'Impresiones'."¹⁸⁰ Como actividades paralelas, se ofrecieron dos visitas guiadas y dos coloquios.

En esta ocasión, la Universidad mostraba no solamente los resultados de los avances técnicos en materia de producción de arte, sino todo el proceso para lograrlos, de modo que se ofrecía al visitante la posibilidad de un aprendizaje —una vez más— que iba más allá de la interpretación artística de la obra; se daba la oportunidad de conocer la manera como se había llegado a ella.

En el momento en que se llevó a cabo esta muestra de obra gráfica, era más que probado que el MUCA contaba con el apoyo y la confianza de los creadores artísticos, lo cual se manifestó en la producción de una carpeta con diez serigrafías donadas a la dependencia por algunos de ellos, a fin de crear el Patronato del Museo Universitario. Los autores eran Gilberto Aceves Navarro, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Brian Nissen, Vicente Rojo, Kasuya Sakai, David Alfaro Siqueiros y Francisco Toledo.

¹⁷⁸ Helen Escobedo, "Presentación" en *Arte Conceptual frente al Problema Latinoamericano*. MUCA, Ciudad Universitaria, enero-febrero 1974, s/p.

¹⁷⁹ Juan Acha, "Exposiciones: La 'mass-production' del arte", (Sin referencia).

¹⁸⁰ Angélica Prieto, "La Serigrafía", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 23-24, 30 de abril de 1974, p. 27.

Esta carpeta se presentó en la Galería Universitaria Aristos, en un coctel que la Dirección General de Difusión Cultural organizó para agradecer a los creadores su importante donación, encaminada a formar el antes citado Patronato. Surgía éste por la necesidad de obtener fondos para que la dependencia pudiese efectuar sus trabajos. Dicha carpeta se le entregaría a quien aportase la cantidad de 20,000 pesos, al convertirse en miembro de tal asociación. Según una fuente periodística, lo que los directivos del Museo se proponían con la creación del Patronato era acondicionar salas permanentes para exponer sus colecciones: la de arte popular universal, donada por el Comité Olímpico de 1968, la de arte oriental y la de pintura contemporánea, además de adquirir proyectores, pantallas, sistemas de iluminación y sonido y otros implementos indispensables en un museo moderno. En esa ocasión también se informó que la denominación del Museo de Ciencias y Arte cambiaría a la de Museo Universitario, pues un nuevo Museo de Ciencias y Arte se estaba acondicionando en lo que había sido el antiguo de El Chopo en la colonia Guerrero, del cual había sido nombrada directora Elena Urrutia.¹⁸¹ Al continuar la revisión de las noticias y de las publicaciones, es importante señalar que ese cambio de nombre no se llevó a cabo entonces. Por otro lado, no se puede pasar por alto la noticia de que se quería acondicionar varias salas permanentes en el MUCA, lo cual —hasta la fecha— no se realizó, y los motivos se ignoran.

16. 3 “La Muerte: expresiones mexicanas de un enigma”.

Primera Exposición temática: un parteaguas

Fue el 14 de noviembre cuando el rector doctor Guillermo Soberón inauguró **“La Muerte: expresiones mexicanas de un enigma”**; cuyos trabajos museográficos representaron una importante aportación del MUCA. Esta relevante muestra estuvo dividida en cuatro secciones: prehispánica, colonial, contemporánea y popular. En la correspondiente a la primera se exhibieron 50 piezas arqueológicas gracias a la colaboración del Instituto Nacional de Antropología e Historia y del Instituto de Arqueología de la Universidad de Veracruz. En el área dedicada a la época colonial se mostraron diversos cuadros y ex-votos de las colecciones del Museo Nacional del Virreinato y de la Pinacoteca Virreinal. En la sección de arte popular podían apreciarse valiosos ejemplares del mismo, complementados con ofrendas mortuorias que instalaron artesanos de las diferentes delegaciones del Distrito Federal. Las piezas exhibidas eran propiedad del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares y de varios coleccionistas. En la sección de arte contemporáneo se contó con obras de los mejores grabadores, pintores y fotógrafos de nuestro país.

¹⁸¹ “El Museo Universitario de Ciencias y Arte. Actividades del museo en 1974”, Archivo Hemerográfico del CISM, actualmente Dirección General de Artes Plásticas.

A propósito de la muestra Helen Escobedo dijo:

Fue la primera exposición temática que se realizó y resultó [extraordinaria], ya que significó un esfuerzo inaudito en el montaje, pues se ocupó absolutamente todo el museo. El tema de la muerte se manejó, desde la época prehispánica, hasta nuestros días.

En la primera área del montaje, correspondiente a la época prehispánica, la sala era circular con los techos bajos y oscuros. De las piezas arqueológicas que pertenecían al Museo de Antropología o a colecciones particulares y que no se habían podido conseguir en préstamo, se hicieron fotografías amplificadas, las cuales se presentaron acompañadas de grabaciones de poemas de Octavio Paz y de Nezahualcóyotl; éstos últimos en náhuatl.

La siguiente sala [época colonial] se extendió a lo largo de un corredor de color morado, en cuyo fondo estaba la figura de un Cristo, significando un cambio en el sentido que se le daba a la muerte, diferente al de las culturas prehispánicas. En esa área se colocaron pinturas y esculturas religiosas.

Seguía la sala del muralismo, a la que, por razones obvias, era imposible trasladar las obras; de ahí que se realizara, con proyecciones por detrás de la pantalla, un ciclorama de los trabajos de Rivera, Orozco y Alfaro Siqueiros, con pistas de sonido de la revolución, las cuales nos fueron prestadas por la cineteca. Enseguida estaba instalada una sala de artistas contemporáneos en la que se presentaron obras acerca del tema, y de entre las cuales se hizo una selección; así se exhibieron producciones de Cuevas, de Tamayo, de Gironella y de Soriano, por ejemplo, manejándose la luz natural en esa zona.

La última área exponía la artesanía relacionada con la muerte. Ahí se mostraron los objetos de azúcar, de cerámica, de madera... Además, se mandaron traer equipos de artesanos de pueblos aledaños a la capital, como por ejemplo Mixquic, para que hiciesen sus ofrendas en el museo. Ellos las elaboraron y estuvieron pendientes de que permaneciesen frescas el tiempo que duró la exposición, la cual se tuvo que extender varios meses más, debido a su éxito.¹⁸²

Helen agregó que para atraer a los estudiantes de las diferentes facultades y escuelas, al final de la exposición se montó una especie de pequeño foro donde se realizaron mesas redondas en las cuales se discutieron temas relacionados con la muerte, como por ejemplo el de "La Eutanasia". Con el fin de anunciar el evento, colocaron en los autos de los alumnos de las carreras de Leyes y de Medicina, volantes en los que además se daban a conocer los nombres de los participantes, que en ese caso fueron un criminólogo, un sociólogo, un médico y un religioso, todos

¹⁸² Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

de renombrado prestigio, de modo que a quienes les interesaba el tema asistían al Museo, teniendo que recorrer la exposición, para finalmente llegar al foro y escuchar la mesa redonda. Gracias a esta estrategia fue como muchos estudiantes descubrieron la existencia del Museo.¹⁸³

Además de la entusiasta descripción de la jefe del Departamento de Artes Plásticas, Rodolfo Rivera, quien fue el museógrafo en tan importante muestra, narró su rica experiencia:

De la exposición sobre la muerte podría yo escribir un libro, pues implicó ¡muchas experiencias y emociones!

Para ese tiempo, la gente recordaba la forma en que los arquitectos habían diseñado unos planos maravillosos y unas hermosas maquetas, los cuales, al llegar al lugar donde había que hacer las instalaciones, no coincidían con la realidad del museo, ni con las medidas. Entonces yo les ofrecía ayudarles a los arquitectos... les decía: háganle por aquí o por allá y va a quedar igual.

Hago esta referencia, porque ya que se tuvo todo el material aglutinado para la exposición: piezas arqueológicas, pintura colonial, pintura del siglo XIX, pintura contemporánea y las expresiones populares, como las ofrendas, bajé a la sala y les dije a los carpinteros y pintores: - aquí va a ser la entrada y aquí un círculo y luego un pasillo y aquí otro círculo y luego otro pasillo, en donde se va a escuchar la voz de Sor Juana Inés de la Cruz diciendo: "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón..."

Lo que quiero decir es que no hubo un plan previo, no hubo un plano, ni un proyecto. La exposición se fue haciendo en el sitio, levantando todo en el espacio. Los planos con los que ahora se cuenta se hicieron después de que la exposición estaba montada y que resultó ser un "gran espectáculo" que marcó una gran época, al grado tal que el Rector del momento, el doctor Soberón, efectuó varias reuniones oficiales en el marco de la exposición; entre ellas una cena, pues quería que todo el mundo viera la muestra.

El maestro Fernando Gamboa quien la inauguró, dijo: "He visto nacer a uno de los grandes museógrafos de México"... yo, al escucharlo, me sorprendí...

Quiero decir, además, que en esta exposición, por primera vez se dio el manejo del espacio, del color, de la luz y el empleo del sonido. Y también por primera vez, aunque en una forma rudimentaria; de hecho con las manos, dos o tres días antes de la inauguración estuvimos en las bodegas grabando los efectos, las voces y todo lo que se requería, lo cual demuestra que cuando se tienen deseos de hacer las cosas, estas se logran con muy pocos recursos...¹⁸⁴

¹⁸³ *Ídem.*

¹⁸⁴ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

Rodolfo Rivera también explicó que en la exposición, a cada espacio se le diseñó una forma diferente y una música especial, lo cual la hacía impactante, porque quien entraba a una rotonda de pronto oía la voz de Nezahualcóyotl; caminaba a la siguiente y ahí se hablaba de Mictlán, el lugar de los Muertos; bajaba y al fondo se encontraba una cruz atrial de la colonia y entonces se empezaba a escuchar la voz de Sor Juana Inés de la Cruz. Se pasaba luego a un espectáculo acerca de la temporalidad del cuerpo; de cómo se desgarraba la carne, y ese camino llevaba a una cripta con un esqueleto al centro, y unos versos de Villaurrutia; luego, "Muerte sin fin" de Gorostiza... Así continuaba el recorrido, pasando por el siglo XIX, con la obra de José Guadalupe Posada y los dichos populares, y de ahí al salón donde estaba el espectáculo multimedia "La noche de las balas" de Martín Luis Guzmán, para luego iniciar el trayecto por el arte del siglo XX, y posteriormente el tránsito al ambiente de las costumbres populares.¹⁸⁵

Uno de los grandes aportes de esta exposición fue que, por primera vez, se integraron todas las actividades de difusión cultural alrededor de un tema; esto es, teatro, música, danza, cine y artes plásticas. Concepción Tavera comentó:

La exposición alrededor de "La muerte" fue la que más éxito tuvo, por lo menos en los años en los que yo trabajé en el MUCA, pues fue espectacular...

Se hicieron tumbas, se colocaron velas y se abarcó el tema desde la época prehispánica. Era una exposición muy completa. ¡El trabajo era titánico! ya que además nosotros reuníamos el material que se exponía y luego lo devolvíamos; no había choferes ni equipos de embalaje... Era una gran muestra por sí misma, pero lo era aún más por todas las actividades paralelas que organizábamos. Nosotros tratábamos de tener a los mejores poetas, a los mejores músicos. Para el programa de actividades paralelas fui a buscar al maestro Jaime Sabines... y me llamó la atención que él trabajara en una fábrica de alimento para animales... y pensé... ¿Cómo es posible que el maestro Sabines trabaje aquí? Le fui a pedir que participara con nosotros leyendo parte de su poesía relacionada con la muerte... tu sabes... "La muerte del Mayor Sabines"... y me dijo que lo haría encantado... También le pedí a Guadalupe Trigo, quien era mi amigo, que le pusiera música a un poema del mismo maestro Sabines y lo hizo con gusto. ¡Realmente era muy gratificante el trabajo en el Museo!¹⁸⁶

Lo relatado por Conchita Tavera, además de confirmar el valor de la exposición, manifiesta

¹⁸⁵ *Ídem.*

¹⁸⁶ Concepción Tavera, *Entrevista* del 14 de diciembre de 2000.

la importancia que tenía el entusiasmo de los colaboradores en el MUCA, quienes participaban de las diferentes tareas que había que realizar, pues el equipo no era muy grande; por otro lado, hace notar la importancia que tenían sus contactos personales para lograr el éxito de las empresas a que se lanzaban.

La *Gaceta UNAM* del 15 de noviembre, además de informar sobre la inauguración de la importante muestra, anuncia actividades paralelas; como la presentación de la banda de música de la Delegación de Iztapalapa y la del grupo de Poesía de Xochimilco, que ofrecería un espectáculo de expresiones populares con el tema de la muerte, durante el cual se expondrían los títeres de calavera de Milpa Alta y Tláhuac. Anuncia, también a Jaime Sabines y a Guadalupe Trigo, quienes participarían en el ciclo *Música y Literatura*, el primero dando lectura a su producción y el segundo ilustrándolo musicalmente. En ese mismo ciclo participarían Jaime Labastida, Heraclio Zepeda, Juan Bañuelos, Oscar Oliva y Rafael Ramírez Heredia como literatos, y Miguel A. Cortés en la música.

También se daban a conocer los ciclos *La muerte y el cine* y *Ecocidio: La muerte y el medio ambiente*, y el desarrollo de varias mesas redondas.¹⁸⁷

Testimonio de ese gran trabajo es un excelente libro de 150 páginas en inglés y en español, donde consta el programa de actividades llevadas a cabo, así como la información acerca de las obras exhibidas, además de los textos de renombrados especialistas que participaron como asesores, proporcionando material y escritos. Ellos fueron Eduardo Matos Moctezuma, Paul Gendrop, Jorge Alberto Manrique, Alberto Híjar y Víctor Fosado.

A resultas de la exposición, el número 35 de la revista *Los Universitarios*, dedicó sus 16 páginas a igual número de tópicos acerca de la muerte. Entre los participantes que conforman el catálogo, aparecen importantes escritores, entre otros, Salvador Elizondo, Carlos Illescas, Ricardo Pozas y Gabriel Careaga.¹⁸⁸

Tan amplia información acerca de esta excepcional muestra es prueba del camino que — a lo largo de catorce años—los profesionales del MUCA ya habían recorrido. La conceptualización, diseño y desarrollo de “La muerte...” , solo pudo haber sido posible debido a que ya se había logrado un cúmulo de experiencias museológicas y museográficas que permitían pensar en algo más ambicioso: la presentación multidisciplinaria de un tema, manejado a niveles profundos por

¹⁸⁷ “El rector inauguró anoche interesante exposición en el Museo Universitario”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. IX, No. 2, 15 de noviembre de 1974, pp. 1 y 3.

¹⁸⁸ Véase *Los Universitarios*, No. 35, “Interpretaciones Mexicanas de la muerte”, México, UNAM, 31 de octubre de 1974.

renombrados especialistas de diversas áreas de las ciencias, las artes y las humanidades, empleando nuevos recursos en el diseño y montaje, así como en las actividades paralelas, de modo que la aportación de la muestra era en cuanto al fondo o tema y las diferentes formas en que fue presentado e interpretado. Esta exposición se convirtió en paradigma, de cómo deberían de trabajarse las siguientes en todos los aspectos: selección de tema, diseño de guión, selección y obtención de acervo, montaje, proyecto y desarrollo de actividades paralelas y estrategias de difusión.

17. Año 1975

En junio de 1975 continuaba la exposición "La muerte: expresiones mexicanas de un enigma", y su programa de actividades paralelas, entre ellas, la obra de teatro "Muerte sin fin", basada en el poema de José Gorostiza. La articulista María Teresa Marván escribió acerca de esa representación en *Los Universitarios* del mes de julio.¹⁸⁹

En ese año se estaba preparando una grandiosa muestra sobre indumentaria, cuyo responsable era Rodolfo Rivera. Se pretendía lograr una presentación en grande, al igual que la anterior acerca de la muerte, pero la Jefatura del Departamento de Artes Plásticas le pidió al museógrafo que se hiciera cargo del Museo del Chopo, por lo que la propia maestra Escobedo se encargó de los trabajos para dicha exposición, la cual se inauguró hasta 1976.

En 1975 fue notable la reducción del número de muestras; más bien se desarrollaron actividades dentro del campo de la difusión cultural. Cabe atender a la siguiente, dado que fue la primera que se presentó en el Museo, cuya característica principal era su contenido político, al denunciar un golpe de estado.

17.1 "Grafismos e Imágenes comprometidas de Suecia"

Fue organizada por el Comité Nacional para las exposiciones de Arte Sueco Contemporáneo en el Extranjero, y antes de traerse a México se presentó en Cuba. El embajador de Suecia en nuestro país, Harald Edelstam, explicó en el catálogo el origen de la exposición y de su contenido temático. Surgía ésta, de las relaciones amistosas e intensas entre Suecia y Chile, durante el gobierno del presidente Salvador Allende; tanto que el Museo de Bellas Artes de Santiago iba a

¹⁸⁹ Véase Ma. Teresa Marván Lizardi, "Muerte sin fin", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 51-52, 30 de julio de 1975, p. 31.

presentar una exposición de arte contemporáneo sueco, cancelada a causa del golpe de Estado de septiembre de 1973. Ese hecho, en el que se dio muerte al presidente chileno, así como a la democracia y libertad en Chile, indignó al gobierno y al pueblo suecos, ya que además se inició una época de terror y opresión por parte de la Junta militar. De modo que los suecos querían continuar enérgicamente su crítica a dicha Junta, e informar sobre sus brutales métodos y la persecución de opiniones, pues estaban convencidos de que la dictadura fascista debía ser aplastada y la democracia y la libertad, restauradas.¹⁹⁰

Per Anderson uno de los artistas que participó en la muestra explicó en una conferencia-diálogo en el foro del MUCA:

...con esta exposición, los artistas suecos contemporáneos demuestran que no están preocupados por limpiar de literatura, panfletismo y obviedad sus imágenes... Estos dibujos, grabados, litografías, serigrafías y gouches, no son prendas para boutiques: son productos visuales de una actuante, de una politizada, de una comprometida opinión pública.¹⁹¹

Es necesario destacar que esta fue una de las primeras exposiciones con un tema profundamente político que era una denuncia contra un sistema de gobierno dictatorial, además de haber sido una de las más importantes presentaciones en ese año. En esta ocasión el MUCA exponía una muestra fuertemente contestataria acerca del estado de cosas en un país de América del sur frente al cual, otro del norte de Europa disentía, y ese tipo de disensiones era posible en los espacios de la UNAM, de la cual era parte el Museo.

17.2 Exhibiciones y otras actividades culturales

En contraste con los propósitos y contenidos de la muestra anterior y de una más sobre escultura prehispánica, titulada: **“W. Spratling”**, **“Las Camas”** fue un evento simpático. Era ésta una idea de Feliza Bursting, escultora colombiana, quien llegó al museo con el propósito de hacer una instalación con catres.

Cuenta Helen Escobedo que la artista visitante trabajaba con pedacería de tubos que era conectada y luego enchufada, de modo que aquellos se movían produciendo un efecto singular.

¹⁹⁰ Véase Harald Edelstam, en *Grafismo e Imágenes comprometidas de Suecia*, “Prólogo” en *Contra esto... y aquello*, NUNSUKU, Modern Musset Skeppsholmen, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Enero-Febrero 1975.

¹⁹¹ Raquel Tibol, “El Arte en la Nueva Resistencia”, *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 42, 15 de febrero de 1975, UNAM, pp. 2-3.

Para realizar dicha instalación consiguieron unos catres en el mercado, los cuales fueron colocados en un espacio redondo y oscuro que había formado parte de la exposición con el tema de la muerte, y que le gustó a la escultora. Ahí, las camas fueron cubiertas de satines de colores brillantes y los tubos enchufados fueron puestos debajo de los catres, produciendo un efecto de camas en movimiento, con las consecuentes y diversas interpretaciones del público, las que iban de lo pícaro a lo chusco... De modo que esta vez se ofrecía otro tipo de espectáculo que caía en el ámbito de lo lúdico. Hay que destacar esto, ya que no fue común el tipo de actividades cuyo propósito principal fuera provocar risa.

Por otro lado, en ese año el acervo del museo empezó a exhibirse más frecuentemente, alternándolo con las muestras temporales. De igual manera, se llevó a cabo la "**III Muestra de Diseño Industrial**", cuyo objetivo, según palabras del arquitecto Ernesto Velasco, jefe de la licenciatura de Diseño Industrial, era "motivar a los alumnos de la carrera a mejorar sus técnicas y a la difusión de la profesión del diseñador industrial, en ese momento aún no muy conocida".¹⁹²

17. 3 Se Inaugura el Museo Universitario del Chopo

De enorme importancia fue la inauguración el 25 de noviembre del Museo Universitario del Chopo por el rector Guillermo Soberón. Como coordinadora del mismo se nombró a Elena Urrutia. Dicha dependencia pasó a formar parte de la jefatura a cargo de Helen Escobedo; debido a ello, el Departamento de Artes Plásticas modificó su denominación para convertirse en Departamento de Museos y Galerías.

En otro apartado de este trabajo se trata de manera especial el tema del Museo Universitario del Chopo como un espacio de extensión del MUCA.

18. Año 1976

En ese año el museógrafo Alfonso Soto Soria regresó a trabajar al MUCA, pues había estado colaborando con el Instituto de Comercio Exterior. Este hecho es relevante, ya que en 1978 sustituyó a Helen Escobedo en la Jefatura del Departamento.

18. 1 "Sellos de la España Sellada"

Inició 1976 con una muestra que tenía un trasfondo político de protesta y denuncia. Se titulaba "**Sellos de la España Sellada**" de la artista catalana Marta Palau, la cual se inauguró el 15

¹⁹² "Diseño Industrial, de Arquitectura, expone importantes modelos de uso necesario. En el museo Universitario, durante un mes", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XI, No. 21, 12 de noviembre de 1975, pp.1-2.

de enero. Estaba compuesta por 40 serigrafías, cuyo tema iba en contra de las arbitrariedades de la dictadura franquista y en honor de los poetas antifranquistas Miguel Hernández, Federico García Lorca, Antonio Machado, Rafael Alberti y Pablo Neruda. Pretendiendo explicar el sentido de la exposición, Raquel Tibol escribió en el catálogo:

Para dibujar empleó profusamente la técnica de impresión por sellos. Acumular vertiginosamente formas dadas para no clausurar el fluir de las emociones, de la indignación ante la superficialidad cómplice a que orilla muchas veces el nivel de vida. Los bancos usan sellos, los monopolios usan sellos, las poderosas cien familias usan sellos, los sectores duros usan sellos... Todos pusieron sus sellos para que en la España sellada nada cambiara...¹⁹³

La muestra estuvo acompañada por un ciclo de actividades paralelas; así, en febrero se anunciaba "España", espectáculo poético musical en el Foro del Museo Universitario,¹⁹⁴ y en ese mismo mes el artista catalán Antonio Muntada presentó su "Proyecto a través de Latinoamérica", que consistía en trabajos encaminados a "la búsqueda de un método para el arte, que no lo tiene, con un enfoque múltiple de orden psicológico, sociológico y antropológico", según decía la *Gaceta UNAM*.¹⁹⁵

Esta muestra fue la segunda con una temática política que también atendía a un problema de gobierno en un país extranjero, con lo que se manifestaba el arte como un instrumento de denuncia de una situación político-social anómala; situaciones ante las cuales una comunidad universitaria no puede ni debe cerrar los ojos.

18.2 Otras actividades culturales y algunas primicias.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es notable el giro que se dio al programa de actividades del MUCA en este año, ya que solamente se tuvo la presentación de la exposición pictórica de la artista antes mencionada, quien contaba con reconocido prestigio, y el fondo de tal muestra era contestatario. Después de ella se expusieron dos colecciones fotográficas obtenidas en diversas partes del planeta, que ofrecían distintas realidades socio-políticas, y a la vez denunciaban problemas del mundo contemporáneo, por lo que su tónica fue similar a la presentada por la pintora española. En cuanto a las actividades culturales, aunque pareciera que diferían de la temática de las exposiciones, en

¹⁹³ Raquel Tibol, "De la España Sellada", en *Sellos de la España sellada, Una reacción de Marta Palau*, México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Enero, 1976, s/p.

¹⁹⁴ Véase "España, Espectáculo Poético Musical", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XII, No. 6, 20 de febrero de 1976, p. 10.

¹⁹⁵ "Trabajos de Antonio Muntada en el Museo de Ciencias y Artes", *Gaceta UNAM*, México, 3ª época, Vol. XII, No. 8, 25 de febrero de 1976, p.7.

realidad se encontraban en el ámbito de lo contestatario, pues el tipo de canciones era de protesta, así como los temas de la poesía social; y qué decir de la temática del simposio titulado "Simbiosis hombre-máquina", que atendía a un asunto que hoy más que nunca tiene actualidad, la relación humanidad – tecnología, que ha provocado efectos contradictorios.

En agosto, la *Gaceta UNAM* empezó a anunciar una exposición cuya preparación estaba a cargo del museógrafo Rodolfo Rivera y del investigador Aurelio de los Reyes, autor del libro *Los orígenes del cine en México: 1896 a 1930*, la que se presentaría en el Museo Universitario del Chopo y tendría como tema "80 años de cine en México".¹⁹⁶

También en la *Gaceta UNAM*, pero en un número de septiembre, Helen Escobedo anunció la apertura de la muestra "El lenguaje del vestido", cuyo propósito era "hacer que el público se analice a través de su ropa, al presentar en forma gráfica lo que ha hecho el hombre a lo largo de la historia para cubrir o adornar su cuerpo".¹⁹⁷

18. 3 Inician los Performance: Stelarc en el MUCA

Destaca entre las actividades de ese año, y en general en la historia del Museo, la presentación de los espectáculos de vanguardia en México, como son las llamadas *performance*, entendiendo como "performero" — según palabras de Helen Escobedo— "a quien usa su cuerpo como obra".

Una de las más importantes *performance* fue la de Stelarc, un artista australiano residente en Japón y que junto con los científicos nipones había desarrollado los robots más perfectamente logrados hasta ese momento. Él había viajado por todo el mundo presentando su espectáculo, que era casi inverosímil, puesto que con el auxilio de aparatos electrónicos, amplificaba los sonidos del cerebro, del corazón y del torrente sanguíneo.

Helen Escobedo relata este interesante y al mismo tiempo anecdótico episodio:

Stelarc vino a verme y me dijo - voy a hacer una performance desnudo - yo le dije, así como desnudo, lo veo difícil; pero si tu presentación es muy experimental te voy a conseguir una entrevista con las personas de la Casa del Lago -porque ahí también se estaban realizando muchas actividades interesantes. Al frente de ella se

¹⁹⁶ "El cine es agente de cambio, pero no se puede conocer hasta donde llega su influencia", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIII, No. 30, 30 de agosto de 1976, p. 5. N. de A, De esa exposición se hablará en otro apartado.

¹⁹⁷ "El lenguaje del vestido es hacer que el público se analice a través de su ropa", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIII, No. 34, 10 de septiembre de 1976, pp. 23 -24.

encontraba Juan Vicente Melo, además de que teníamos mucha comunicación entre todas las áreas de la cultura de la Universidad. Entonces, Stelarc hizo su *performance* en ese sitio, aunque no desnudo, y luego lo presentó en el MUCA, pues ya lo conocía el público.

En esa ocasión, el señor apareció sin ropa, sentado, con las piernas cruzadas, en un escenario oscuro, debajo de un enorme árbol cuyas raíces tocaban su cabeza, árbol que habíamos ido a sacar del Pedregal y el cual regresamos a plantar, por obvios motivos ecológicos.

Stelarc usaba unos anteojos biselados, mandados a hacer especialmente, a los que se les proyectaba un rayo láser; entonces él, al recibir el rayo en los espejos, empezaba a escribir, por medio de ellos, una serie de signos en la pared. Al mismo tiempo tenía cables conectados en diferentes áreas del cuerpo: en la muñeca, en el estómago y en la pierna, de modo que se podían captar todas sus pulsaciones. Él mismo, realizando movimientos con los músculos, empezaba a pulsar y a hacer correr y a detener la corriente sanguínea. También estaba conectado a unos audífonos, conexión en la que incluía al corazón. Entonces, se oía el palpar de éste, el correr de su sangre, su pulso, y se veían la escritura en el muro con rayos láser, y la raíz de ese árbol, maravillosamente iluminada. Cómo fondo se escuchaba una especie de cántico de poesía concreta. ¡Ante este conjunto de expresiones, el público estaba absolutamente fascinado! .

Esto era una "*performance*", algo no muy acostumbrado en ese momento. Stelarc regresó varias veces a México, actuando nuevamente en el Museo, en una de cuyas ocasiones se estrelló contra un cristal sin que le pasara nada; posteriormente se presentó en el Espacio Escultórico de la Universidad.¹⁹⁸

Es conveniente destacar que el MUCA fue escenario de las *performance* en los años setenta, cuando las mismas eran una novedad y eran escasos los lugares donde se les podía apreciar. Esto era posible en el Museo y la de Stelarc fue un gran espectáculo que debió de impactar a quienes lo presenciaron.

18. 4 El Lenguaje del Vestido. Nueva exposición temática

Para finalizar 1976, el jueves 9 de diciembre se llevó a cabo la apertura de la muy anunciada exposición "**El Lenguaje del Vestido**". Esta muestra tenía como antecedente un arduo trabajo de investigación que el personal del Departamento de Museos y Galerías llevó a cabo durante año y medio, el cual incluyó la consulta de numerosos libros acerca del tema, seleccionando el material que se encontraba en la propia colección del MUCA y enriqueciendo a ésta con la colaboración de

la familia Saldivar y de otras personas que facilitaron algunas prendas dignas de exhibirse. También se organizó un programa de actividades paralelas, entre ellas varias conferencias y mesas redondas, a las que se invitó como participantes a destacados intelectuales e industriales del país; obras de teatro y películas sobre la industria del vestido y la fabricación de materiales textiles; actividades que fueron publicitadas en la *Gaceta UNAM*.¹⁹⁹

Helen Escobedo explicó que esta exposición pretendía dar respuestas a la pregunta “¿Qué es el vestido?”, y continuar con el objetivo de atraer al público universitario. Para su integración se revisaron diversas colecciones de indumentaria propiedad de particulares, a fin de encontrar prendas de diferentes etapas y no solamente del siglo pasado, pues los investigadores estuvieron buscando ropa aún más antigua y piezas sofisticadas, entre otras, cinturones de castidad. Fueron incluidos asimismo trajes de torero, de médico, de arquitecto y vestimenta típica de diversas regiones. Sin embargo, surgieron algunos problemas, pues estando las prendas en exhibición, después de dos meses sus dueños las requerían para usarlas en alguna festividad o por alguna razón especial; de modo que había que devolverlas y conseguir otras para sustituirlas.

Helen también relató que en la muestra, en una de las entradas al espectáculo se buscaba guiar al público a partir de dos grandes preguntas, una basada en la teoría de la evolución: ¿Somos descendientes del mono? y otra de tipo religioso: ¿Somos descendientes de Adán y Eva?. Esta entrada la componía un corredor muy largo, en el que a su inicio, del lado derecho, había una foto ampliada de la pintura “Adán y Eva” de Kranach, cuyo original se encuentra en el Museo de San Carlos. Luego, con base en foto impresiones, se presentó a esa misma pareja con diversas vestimentas pertenecientes a dilatadas etapas de la historia de la humanidad, primero con una hoja de parra, luego con una piel de lobo continuando con otras ropas, hasta portar un traje como el de los cosmonautas.

Del otro lado del corredor, justo enfrente, se colocaron unos carteles adquiridos en Inglaterra, que representaban gorilas vestidos según la moda de diferentes épocas, y al final del pasillo, el visitante encontraba una especie de organigrama de la vestimenta de la humanidad a través del tiempo.

Un artículo en la *Gaceta UNAM* permite conocer algunos elementos empleados en la museografía:

¹⁹⁸ Helen Escobedo, Entrevista del 12 de diciembre de 1995. Véase “El espectáculo de Stelarc en CU, fue una muestra de las posibilidades humanas ante la electrónica”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIII, No. 29, 18 de agosto de 1976, pp. 5-8, fotos.

²²⁵ “ ‘El Lenguaje del vestido’ en el Museo Universitario de Ciencias y Artes”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIII, No. 49, 29 de octubre de 1976, p. 16. Véase también “El vestido como protección, pudor y protesta puede

Con diapositivas, ampliaciones fotográficas, posters y vestidos originales, entre los que se cuentan máscaras y trajes ceremoniales de pueblos de Oriente y Occidente, uniformes deportivos, de astronauta y de buzo, armaduras del siglo XVI, la labor coordinada por Helen Escobedo ha permitido un interesante recorrido por el universo complejo del vestido.

Al análisis crítico de por qué nos vestimos contribuyen los testimonios de intelectuales...

Asimismo, el *collage* musical de Rodolfo Sánchez Alvarado ambienta las distintas partes de la muestra, pues ha elegido desde fanfarrias de caza y música del Siglo de Oro español, hasta la cítara de Ravi Shankar, las canciones de Bob Dylan y la "Suite de New Orleans" de Duke Ellington. La música autóctona aparece junto a las composiciones de Varease, Stravinsky y Messiaen, sin olvidar los ritmos de mariano Merceron y Pérez Prado. A la salida de la exposición... cuando aún se medita en la ropa como elemento erótico... el espectador se enfrenta a un juego de espejos que le permiten verse desde todos los ángulos, y en una pared contigua la pregunta: ¿Eres como te vistes? Al público le corresponde dar una respuesta.²⁰⁰

A ese apartado entraron muchas personas y debido a que podían verse a sí mismas desde todos los ángulos posibles, se reían mucho. Una anécdota relatada por la maestra Escobedo como parte de esta descripción fue la siguiente:

Una mañana se escuchaba mucho ruido y carcajadas, y como me encantaba ver las reacciones del público, me dirigí al lugar. En ese día había llegado de visita un grupo de costureras de una fábrica, quienes, por primera vez, se estaban viendo de cuerpo entero en espejos de piso a techo, ya que —me contaron— tenían pequeños espejitos donde nada más se podían ver la cara, de modo que para poder mirarse por detrás se tenían que ayudar colocando el espejo en diversos ángulos, por lo que nunca antes habían observado su cuerpo completo, y mucho menos reflejadas a ciento ochenta grados, lo cual dio lugar a sorpresas y bromas: "Mira como traes las medias chuecas... mira que gorda eres"...²⁰¹

Diversos comentarios hechos por quienes visitaron la muestra fueron recogidos por escrito y colocados en un lugar visible, para que el mismo público los leyera.

Esta exposición fue muy controvertida, según consta en los artículos y publicaciones que aparecieron acerca de ella. Por ejemplo, Macario Matus dijo:

ser analizado en el 'Lenguaje del vestido'. Fue inaugurada ayer en el Museo Universitario de Ciencias y Arte", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. IX, No. 13, 6 de diciembre de 1976, p. 16.

²⁰⁰ Véase "¿Eres cómo te vistes?, pregunta obligada a la salida de la exposición 'El Lenguaje del vestido' ", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIV, No. 16, 13 de diciembre de 1976, pp. 8-10.

²⁰¹ Helen Escobedo, Entrevista del 12 de diciembre de 1995.

No se trata —aclaran los organizadores— de un desfile de modas, ni la exaltación de la frivolidad, al contrario, intenta ser un estudio crítico y sociológico del complicado tema del vestido, presentándolo en el contexto sociocultural de los albores de la humanidad hasta un supuesto futuro. La muestra tiene como finalidad principal, despertar la conciencia colectiva a fin de alertar al público ante la manipulación de los comerciantes y a cuestionar en forma objetiva su forma de vestir.²⁰²

Frente al anterior comentario favorable, Ignacio Márquez Rodiles escribió un artículo muy crítico titulado "Invitación al fastidio", en el que dice:

El tan anunciado como elaborado evento produce, sin embargo, una impresión decepcionante. El equipo que había logrado éxitos culturales evidentes con las muestras de la muerte y el arte negro, en esta ocasión incurre en las más deplorables deficiencias de los museos del pasado: anquilosados, pesadamente pedagógicos y por ende aburridos hasta la exasperación. Ni siquiera se aprovecharon —en este caso—, las experiencias con revistas de modas y de los museos de figuras de cera, antecedentes menores pero espectaculares de un proyecto destinado a un público que ejerce, aunque con alcances limitados, una función crítica. Para una universidad que, a falta de modelos académicos válidos, mantiene impertérrita una actitud crítica, el lenguaje del vestido debiera haber significado algo más trascendente y sociológico. A la pedagogía de la vitrina estática y el letrerito pedante, hubiera mejor correspondido una pedagogía activa que invitara al espectador universitario a la reflexión y al examen de la realidad de su tiempo.²⁰³

El periódico *Los Universitarios*, publicó diversos puntos de vista de intelectuales que contribuyeron a la muestra, entre ellos; "El traje indígena en México" de Gutiérrez Tibón; "El traje espacial", de Mario Mutschelechner; "¿Hasta cuándo se vestirá el hombre?", de Raquel Tibol; "Viste como puedes y te diré quien eres", por Jorge Alberto Manrique y "¿Por qué vestimos?", de Jorge Ibarguñoitia.²⁰⁴

Al año siguiente la exposición continuaba abierta al público y con ella las actividades paralelas que la complementaban. Sin embargo, todo indica que la muestra anterior con el tema de

²⁰² Macario Matus, "En el Museo Universitario: El lenguaje del Vestido", *El Nacional*, México 10 de diciembre de 1976 p. 15.

²⁰³ Ignacio Márquez Rodiles, "Invitación al fastidio", *Excélsior*, México, suplemento dominical, s/f.

²⁰⁴ Véase *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 79-80, 15-30 de septiembre de 1976, pp. 2-4. Véase también Mónica Garibay, "Helen Escobedo, En el Museo hacemos milagros", *Los Universitarios*, No. 79-80, 15-30 de septiembre de 1976, UNAM, pp. 2-5 10.

"La muerte..." había despertado en el público y en los críticos amplias expectativas alrededor de los trabajos que exponía el MUCA, a las cuales no se respondió en la exhibición acerca de la indumentaria. Y vaya que hubo trabajo previo para llevarla a cabo, sin embargo debió de haber habido alguna falla en el montaje museográfico que –al parecer– se excedió en el material expuesto y la manera de presentarlo. No obstante, las tareas que estaban realizando el equipo del museo implicaban investigar, exponer y difundir alrededor de un solo tema, dinámica que se había impulsado en la exposición precedente y continuaba en ésta.

19. Año 1977

El 3 de enero, el rector doctor Guillermo Soberón Acevedo tomó posesión de su cargo por un segundo período de cuatro años, y entre las reformas al organigrama incluyó la creación de la Coordinación de Extensión Universitaria. En febrero se dio a conocer el acuerdo correspondiente, ocupando ese cargo el arquitecto Jorge Fernández Varela, según informó la *Gaceta UNAM*.²⁰⁵

19.1 Continúa "El Lenguaje del Vestido". Programa de Actividades Paralelas.

Mientras tanto, en el MUCA siguió abierta la exposición acerca del vestido, complementada con una gran diversidad de actividades, entre ellas, otra muestra. A partir del 20 de enero se inició un ciclo de conferencias con el título: "Vestir/ Significar/ Imponer", en el que hablaron el doctor en Filosofía Cesáreo Morales, con el tema "Moda e Ideología"; el maestro Armando Partida con "Cultura Aparente y no aparente", y el doctor Néstor García con "Estética de lo cotidiano" y "Diseño del ambiente"; para finalizar, todos participaron en una mesa redonda.

En el mes siguiente el museo inició otra serie titulada "Moda Kitsch y significación", a cargo del maestro Alberto Híjar y se ofrecía asimismo el programa "Sábados de los niños", que incluía visitas guiadas, actividades creativas y teatro.

En marzo, la doctora Johanna Faulhaber, eminente antropóloga física, ofreció una conferencia cuyo título era "Dime cuánto mides y te diré cómo te vistes". Merece una mención especial la calidad de los ponentes que participaron en los programas antes mencionados, quienes eran profesionales de primerísima calidad, que formaban parte de la comunidad universitaria.

²⁰⁵ "Toma de posesión del Coordinador de Extensión Universitaria", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIV, No. 35, 9 de febrero de 1977, pp. 1-2.

El 27 de abril se inauguró la muestra complementaria a la de la vestimenta, antes mencionada, titulada "**Si los artistas nos vistieran**", la cual surgió de un pequeño concurso que el MUCA llevó a cabo entre creadores plásticos, a fin de diseñar el traje que les gustaría ponerse en algún momento. En el certamen hubo alrededor de quince participantes con sus propuestas. Aunque este evento ya no fue incluido en el catálogo, los diseños constituyeron la pequeña exposición en la cual los artistas sugerían de qué manera debería vestirse la gente.

La cantidad de actividades paralelas que acompañó a la exposición acerca del vestido, así como la calidad de los participantes en ellas, refleja el interés que tenía la directiva del MUCA por llevar a cabo una exposición que cumpliera con un cometido didáctico, además de atender al tema desde una perspectiva multidisciplinaria, lo cual para entonces era novedoso. Otra novedad fue la organización de una exposición más pequeña a la sombra de la principal, pero relacionada con ella, que permitió hacer gala de la creatividad de algunos creadores plásticos.

19.2 "Presencia de México en la X Bienal de París, 1977"

En septiembre la dependencia universitaria alojó nuevamente una exposición de gran importancia, se trataba de "**Presencia de México en la X Bienal de París, 1977**", compuesta por la obra de los grupos que estuvieron en aquel evento; ellos eran: "Proceso pentágono", "Summa", "Taller de arte e Ideología" y "Tetraedro". La muestra era simultánea a la que se presentaba en la capital francesa y fue organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en colaboración con el MUCA. En Francia, Helen Escobedo era la coordinadora de esa representación mexicana.

El catálogo publicado con ese motivo tiene un texto introductorio del famoso escritor Gabriel García Márquez, quien ofrece una explicación de las razones por las que los grupos mexicanos en un principio no querían participar en la bienal, accediendo posteriormente. Esto tenía que ver con el nombramiento del coordinador de la bienal,

...un funcionario oficial del gobierno del Uruguay. [Ya que] lo menos escandaloso que esto daba a entender a los buenos entendedores, y aún a los malos, era que a la sombra de las dictaduras infames de los gorilas hay un ambiente propicio para las artes.

También les alarmó a estos pintores que la directiva de la Bienal contestara a sus reclamos con el argumento sospechoso de que el certamen es apolítico. En primer lugar, en estos tiempos aciagos de nuestro continente, donde el fascismo avanza con pasos de animal grande, no se puede hacer nada que no sea político de todos modos. En segundo lugar, la vida nos ha enseñado que todo el que se confiesa apolítico no es más que un reaccionario al acecho de su mejor ocasión.

Querían decir, sin más vueltas, que en América Latina se acabaron para siempre los términos medios.

Sin embargo, después de pensarlo con muy buen criterio, estos pintores sabios, además de jóvenes consideraron que no participar en la Bienal tenía dos lados negativos. Uno era dejarle todo el campo libre al adversario para que se despachara con la cuchara grande. Otro era fomentar la idea injusta de que todos los pintores que participan en el certamen están al servicio del fascismo en América Latina.

De modo que su decisión final me parece correcta: participar dentro de un espacio físico y político propio, y con éste catálogo de aclaración. Si yo fuera pintor, y joven, por supuesto, estaría en este espacio.²⁰⁶

La exposición, su contenido político y el hecho de atreverse a publicar textos tan denunciadores como el anterior, son un reflejo del compromiso que el MUCA iba adquiriendo ante situaciones políticas injustas que era necesario señalar. Una vez, más esto era posible debido a la universalidad de la UNAM y a que el propio Museo continuaba respondiendo a las necesidades políticas sociales de ese momento histórico, con lo que iba desempeñando un papel de vanguardia.

En otro apartado, unas líneas del crítico Alberto Híjar ratifican la postura ideológica de esos artistas y del fondo de su obra:

Los cuatro grupos mexicanos no tienen una posición homogénea, lo cual hace especialmente interesante su declarado y activo repudio al fascismo. El geometrismo proclive al arte purismo, el juego a veces trivial con la información monopolizada, la trasposición subvertida de los signos populares, constituyen un discurso variado, abierto e interpelador, no siempre en ruptura con la contemplación.²⁰⁷

Con esta importante muestra, el MUCA nuevamente estaba participando en un evento de nivel internacional, de forma simultánea a otras instituciones y comprometiéndose con un problema que atañía a América Latina.

²⁰⁶ Gabriel García Márquez et al.: Grupo Proceso Pentágono/Grupo Suma/Grupo Tetraedro/Taller de Arte e Ideología. Presencia de México en la X Bienal de París. Representación enviada por el INBA y exhibida simultáneamente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte. México, UNAM, MUCA, 1977, s.p.

²⁰⁷ *Ibidem*

19.3 Nuevamente el Arte Conceptual

En octubre se anunciaba una exposición de Arte Conceptual, misma que había sido presentada anteriormente, aunque esta vez se le tituló "**La Década de los 70**" y estaba compuesta por 210 trabajos de 80 creadores de diferentes países. Junto a ella, en el mes siguiente se abrió al público "**Veintiún artistas argentinos**", conjunto de documentales, grabados, pinturas y esculturas del grupo Centro de Arte y Comunicación de Argentina (CAYC). Ambas exposiciones estaban vinculadas con la que se realizaba en el Museo Carrillo Gil, anunciada como "IX Encuentro Internacional de Video Arte", evento para el cual se encontraban en el país artistas de diversas partes del mundo.²⁰⁸

Se atiende a estas exposiciones, pues dieron lugar a un evento que, por su originalidad, se tratará enseguida.

19.3.1 Performance de Marta Minujin

En ese año el Museo Universitario fue escenario de un *performance* relacionado con el Arte Conceptual, pues por ese tiempo llegó a México la artista argentina Marta Minujin, de quien Noemi Atamoros escribió:

Marta Minujin "crea situaciones de arte vivo" y como una avanzada de la exposición "Arte Conceptual Internacional, década del 70" dará un ejemplo de "su arte agrícola en acción metafísica latinoamericana" el 26 de los corrientes a las 12:30 horas, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte.

La exposición de arte conceptual será inaugurada el 30 de este mes, en el mismo Museo Universitario, institución que la organizó en colaboración con el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires.

Marta Minujin dice que este último año se ha dedicado al "arte agrícola en acción" y explica que es una especie de ópera cantada, con frutas o vegetales.

Reúne a más de treinta personas voluntarias, a quienes enseña una combinación de poesía, arte conceptual, textos, música, ruidos, movimientos del cuerpo y acciones. Todos cantan a coro: "Esto es un contexto de arte donde la teoría es la práctica agrícola, cola cola (esto como un eco). Metafóricos, significados, crean código intencional. Esta es una manipulación de las fuentes naturales".

Todo esto mientras el grupo de actores entra a la sala, todos vestidos (o más bien disfrazados) de blanco de pies a cabeza, con cubetas amarillas tapándoles la cara por las que ven a través de dos hoyos. Estos empiezan a manipular las frutas

²⁰⁸ "Veintiún artistas argentinos en el Museo Universitario de Ciencias y Arte", Gaceta UNAM, 4ª época, Vol. I, No. 48, 5 de diciembre de 1977, pp.16-17.

o vegetales (en este caso serán toronjas) que han sido previamente colocadas a lo largo del escenario y sobre el piso, en costales; las sacan y empiezan a tapizar el escenario con ellas.

Marta Minujin afirma que este espectáculo se hace "sin sujeto, sin imagen, sin gusto, sin belleza, sin mensaje, sin talento, sin técnica, sin idea, sin intención, sin arte y sin sentimiento", pero en el cual hay una participación pasiva del público en el que se produce una modificación en la percepción.

Así —agrega— se le da a la gente conciencia de su propia energía porque ésta no tiene conciencia de su creatividad. Una toronja tiene energía y mucha más tienen tres mil toronjas.²⁰⁹

Con relación a lo anterior, la maestra Escobedo relató que Marta Minujin, era una artista argentina muy importante, que hacía instalaciones gigantescas. Gracias al patrocinio de un compatriota, llegó al museo con la intención de realizar una de ellas, de modo que solicitó un espacio a la señora Escobedo. A dicha petición Helen le contestó que no estaba considerada para participar en la muestra, pero que con mucho gusto le daría un lugar. Y aquí empieza otra simpática anécdota relacionada con la instalación antes dicha, relatada por la jefe del Departamento de Museos y Galerías:

Marta necesitaba un marco de cuatro metros por cuatro metros, color amarillo limón y dijo: quiero comprar papas para rellenar el cuadrado, —que medía unos 10 cms. de alto— y hacer una especie de naturaleza muerta en el piso. -¿Y qué va a pasar con las papas? le pregunté – ella contestó: pues ahí se pudren. Entonces le repliqué - Eso no va a ser posible, pues en México es imposible pensar en comida podrida así, y menos en la Ciudad Universitaria, porque tendríamos serios problemas. Además las papas están carísimas. Ante esto, la artista decidió usar toronjas, lo cual se le permitió con la condición de que no se pudrieran. Rentó unas toronjas que le parecieron preciosas. Solicitó, después diez o doce estudiantes voluntarios. Estos voluntarios deberían de colocarse en la cabeza cubetas con agujeros simulando ojos, para que viesen lo que estaban haciendo, y la artista les inventó una cancioncita tipo poesía concreta: "Toron-toron-toron-ja - ja-ja. Toronjaja-To-to-ron-jajaja. Toron-toron-toron..." Haciendo esto, los estudiantes se sentían un poco tontos, pero como tenían la cabeza cubierta con la cubeta, tenían el consuelo de que nadie los reconocería. Ella —Marta— entraría vestida de blanco con su cubeta blanca y ellos con cubetas color limón. El día que se presentó la señora Minujin, era sábado en la mañana y se estaban realizando los talleres infantiles. Así pues, entraron los estudiantes cargando los costales con las toronjas y cantando "Toron-toron-toron-ja...etcétera", en un auditorio donde las

²⁰⁹ Noemí Atamoros, " 'El yogur es leche fracasada', dice la argentina M. Minujin", *Excelsior*, México, viernes 25 de noviembre de 1977, Sec. B, pp.1 y 14.

tres primeras filas estaban ocupadas por niños, y el resto por estudiantes y el público en general. Además, en la primera fila estaba una crítica de arte que detestaba ese tipo de expresiones artísticas.

Empezaron, pues, a colocar las toronjas en hileras, siempre cantando. La crítica estaba tan molesta que tomó una toronja y se la aventó a Marta Minujin, pegándole a la cubeta. La artista levantó la cubeta sobre su cabeza para ver quien le había golpeado y los niños, señalando a la responsable le decían -ella fue, ella fue. Entonces los mismos niños empezaron a aventar las toronjas pues pensaban que era parte de la función, de tal modo que al final no quedó ninguna fruta sana.

Ante esto, buscamos una solución para ver que hacíamos con tanta toronja y decidimos correr la voz de que quienes quisieran se podrían llevar toda la fruta que pudieran, a condición de que no usaran ni bolsas, ni costales; es decir, solamente usando las manos y los brazos, ya que se regalaba la fruta "magullada pero fresquecita". De ese modo, en veintisiete minutos desaparecieron las toronjas. El ingenio del público fue notable pues hubo muchachos que se quitaron los pantalones, les hicieron nudos en las piernas y los usaron como costales; otros realizaron la misma operación con las camisas, o aún, llevándolas puestas, las rellenaron de fruta.

Esta situación hizo que la artista Minujin se pusiese furiosa porque ese no era el evento que había planeado, pero años después, en Argentina, había incorporado todas las fotos y los recortes de periódico a su álbum, ya que salió la noticia en los diarios nacionales en la sección cultural, como parte de su quehacer, y el final de uno de sus *performance*.²¹⁰

La posibilidad de llevar a cabo actividades de las del tipo antes descrito, ratificaban la postura de avanzada del MUCA. Desde luego que no todos los espectadores y o participantes estaban o no de acuerdo con ellas, pero eso no les quita su originalidad.

19. 4 Un punto de vista acerca de como funcionaba el MUCA

Al terminar el año, Armando Torres Michúa, crítico de arte, en un recuento de las exposiciones de la UNAM en 1977, se refirió a las del MUCA de la manera siguiente:

Entre diciembre de 1976 y finales de noviembre de 1977, el Museo Universitario presentó una gran exposición (El Lenguaje del Vestido). Incompleta interpretación del tema con un gran despliegue publicitario a la que continuó una menor (Sí los artistas nos vistieran) y seis menores: cuatro de ellas en colaboración con otras instituciones. Sobresalieron, por diversos motivos, la del

²¹⁰ Helen Escobedo, Entrevista del 12 de diciembre de 1995.

Cartel Cubano, la anual de los alumnos de la Carrera de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura y la pequeña de los cuatro grupos de artistas mexicanos (SUMA, TAI, Proceso-Pentágono y Tetraedro) representantes de nuestro país en la Bienal de París, Francia.²¹¹

Torres Michúa continúa la crítica acerca del funcionamiento del museo, y propone algunas medidas que considera convenientes sobre el uso de los espacios, los horarios, los programas de actividades y las relaciones con otras instituciones y dependencias tanto del exterior, como del interior:

Al tomar en cuenta el espacio disponible en este museo (mil ochocientos metros) se comprende la necesidad de replantear las funciones que debe cumplir dentro de la comunidad universitaria nacional. Al no ser una simple sala de exhibiciones o galería de artes plásticas y contar con una serie de colecciones nada despreciables; deberían de adoptarse nuevos criterios que lo transformen en un museo vivo, atento a los problemas actuales y culturales del país.

Dos o tres salas permanentes, dinámicas, como serían las de Arte Precolombino (Colecciones Spratling y Roch-Kamper), Arte Popular Internacional (donaciones que alcanzan la cifra de cinco mil piezas), atraerían visitantes y serían el centro de diversas muestras temporales paralelas que agilizarían, al completar, su trabajo de divulgación estética.

Algunas medidas convenientes serían:

Cumplir estrictamente con los horarios anunciados interrumpidos por las funciones del Foro que deberían servir de apoyo y nunca de estorbo. Tienen que cambiar de lugar y programarlo racionalmente con espectáculos adecuados — los merolicos también atraen al público—, de alta calidad. (Durante las distintas funciones del foro, se impide la entrada al museo.)

Instituir un programa anual de eventos, conferencias, exposiciones, para evitar las improvisaciones y prever el financiamiento.

Mover parte de sus colecciones por otros recintos de la UNAM, para aprovechar parte de los gastos de organización y montaje y evitar las "eternizaciones", tan comunes en éste y otros museos o galerías de la Universidad.

Establecer estrechas ligas con instituciones y especialistas universitarios que asesoraran sus actividades.

Pedir la colaboración de las Escuelas de la UNAM, para la organización o difusión de sus eventos (diseño de carteles, publicidad, conciertos, conferencias, cursillos, etcétera).²¹²

²¹¹ Armando Torres Michúa, "La Universidad pintó bien en 1977, 84 Exposiciones", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 109-110, Diciembre 1977, pp. 9-10.

²¹² *Idem.*

Es interesante conocer un punto de vista de alguien ajeno al museo, acerca de cómo funcionaba y de lo que en él se hacía entonces. Al parecer el MUCA estaba en una etapa crítica en la que no estaba cumpliendo de la mejor manera los objetivos para los cuales había sido creado.

20. Año 1978

20.1 "Exposición Arte luchas populares en México"

En febrero de ese año se llevó a cabo el Congreso Nacional de Historiadores de México y América Latina, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por lo que en el MUCA se presentó la "**Exposición Arte luchas populares en México**" (Gráfica vinculada a los movimientos populares en México 68-78). En ella se incluía obra del "Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura", conformado por artistas, tanto jóvenes, como consagrados. En la presentación, el catálogo explica el propósito de la muestra:

... presenta el resultado del trabajo colectivo desempeñado por estos grupos, que surge de la necesidad de crear un arte capaz de unificar diversas disciplinas que den fuerza a las manifestaciones populares y que se aboque a una investigación profunda, cuyo objetivo principal sea el de encontrar los elementos comunes en el creador individual, en su medio y en su circunstancia.²¹³

El MUCA continuaba siendo un espacio para las denuncias de tipo político a través del arte. Sin embargo, en ese año, la dinámica en el programa de actividades dio un giro debido al cambio administrativo que tuvo lugar el 21 de febrero.

20.2 Alfonso Soto Soria sustituye a Helen Escobedo en la Jefatura del Departamento de Museos y Galerías. Un giro en las actividades.

En virtud de que Helen Escobedo pasó a formar parte del equipo de artistas que realizaría el Espacio Escultórico de la Universidad, Alfonso Soto Soria tomó posesión como jefe del Departamento de Museos y Galerías, ante el licenciado Hugo Gutiérrez Vega, director general de Difusión Cultural en ese momento. En el número de *la Gaceta* en que se da la noticia, se dice que

²¹³ Ivonne Ramírez (Coord.), "Presentación", en *Exposición arte luchas populares en México*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Museos y Galerías, MUCA, FMGTC, AHLC, febrero 1978, p. 2.

Alfonso es jefe del MUCA, referencia que hace evidente la falta de claridad que se tuvo por años con relación a la dirección del Museo Universitario y su integración dentro de un departamento de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM.²¹⁴ El mismo órgano informativo entrevistó a Soto Soria semanas después, ocasión en la que él ofreció sus puntos de vista acerca de la cultura y los museos, abordando especialmente el tema de los planes que tenía para el Museo Universitario. De eso, el periodista destacó:

Para este año, indicó el profesor Soto Soria, se espera aumentar la participación de los diversos sectores de la comunidad universitaria —estudiantes, maestros, investigadores y trabajadores— en exposiciones donde muestren lo que se hace en la UNAM. El material estará formado por trabajos de alumnos y profesores, en lo que respecta a escuelas y facultades, y de investigadores, en lo que toca a los institutos. Se están considerando 35 temas, de los cuales se escogerán los de mayor interés para la comunidad.

...

Asimismo se exhibirán a corto plazo en el Museo de Ciencias y Artes piezas de colecciones que integran el patrimonio de esa dependencia, reunido desde su fundación hace 16 años.

Paralelamente, se seguirán realizando las actividades complementarias correspondientes a cada exposición: conferencias, mesas redondas, debates, etcétera, explotando al máximo las posibilidades de cada tema.²¹⁵

A la luz de esas palabras, los programas de 1978 giraron alrededor del acervo existente en el museo, cuyas colecciones fueron sacadas de las bodegas para exhibirse nuevamente: **Artistas del Renacimiento, dibujos** y **Artistas del Renacimiento, italianos y flamencos**.²¹⁶ **"Los Impresionistas"**, reproducciones de pinturas de esa corriente artística; **"Arte prehispánico"**, constituida por el rico acervo arqueológico donado por Raúl Kamffer, la denominada **"Carlos Mérida"**, con algunos diseños del pintor guatemalteco y **Arte de Remojadas**, entre otras.

Las actividades de escuelas y facultades en la dependencia fueron mínimas; únicamente se retomó la muestra que organizaba la Escuela Nacional de Arquitectura y Diseño, interrumpida dos años, así que en éste presentó la **"V Muestra Anual de Diseño Industrial"**. Además, "El taller de Creatividad Infantil" —al que la *Gaceta UNAM* le dedicó un artículo— seguía funcionando los

²¹⁴ "Nuevo Jefe del Museo Universitario de Ciencias y Arte", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 18, 2 de marzo de 1978, p. 25.

²¹⁵ "Proyección de los museos y galerías de la UNAM. 'La Ciudad de México es también un museo', Soto Soria", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 26, 10 de abril de 1978, p. 12.

²¹⁶ Véase "Imagen Universitaria. Los Artistas del Renacimiento", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 35, 1, de abril de 1978, pp. 16-17. Véase también "Cartelera cultural", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 36, 5 de junio de 1978, pp. 30-32.

sábados en las áreas de música, danza, expresión corporal y artes plásticas, así como en teatro y literatura, para el segmento de adolescentes.²¹⁷

En 1978, debido al restablecimiento de las relaciones entre México y España, en la UNAM se llevaron a cabo "**Las Jornadas Universitarias Españolas**", dentro de la cual se montó la exposición titulada "**Valle Inclán y su tiempo**", inaugurada el 6 de noviembre, a la par que dichas jornadas.²¹⁸

La relación de actividades previamente hecha nos permite apreciar el giro que se dio al programa de trabajo de la dependencia universitaria. De pronto se le otorgó gran importancia a la exhibición del acervo del museo y a las actividades institucionales, pero en ese año no se llevó a cabo una exposición que pudiese considerarse verdaderamente novedosa.

21. Año 1979. Año de colaboración con Embajadas

El año de 1979 se caracterizó por actividades y exposiciones organizadas en coordinación con varias representaciones extranjeras en el país, en el marco de la celebración del cincuenta aniversario de la autonomía de la UNAM.²¹⁹

Las actividades fueron: "**La Jornada Cultural Libanesa**", que duró diez días, se desarrolló en diversos recintos de la UNAM, y estuvo compuesta por varias exposiciones, conferencias y exhibiciones de cine y teatro. La muestra con la que se inauguraron las actividades en el MUCA se tituló "**Arte Libanés**" y conjuntaba obra de varios artistas: acuarelas de Leonardo Chafick, pintura de Magdalena Chemaly y esculturas de Charlotte Yazbeck, además de artesanías y libros de Líbano.²²⁰

²¹⁷ "Imagen Universitaria. Taller de Creatividad infantil", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 7, 23 de enero de 1978, pp. 15-16.

²¹⁸ "España y México, variaciones de una misma cultura", *Gaceta UNAM*, 4ª. Época, Vol. II, No. 74, 9 de septiembre de 1978, p. 2. Véase también "En el Museo Universitario de Ciencias y Arte. Jornadas Universitarias Españolas", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 74, 13 de septiembre de 1978, pp. 16-17. *Ídem*, Cartelera Cultural pp. 30-31.

²¹⁹ Aquí un paréntesis para mencionar dos importantes eventos que, aunque no tuvieron lugar en el Museo, fueron de trascendencia en el ámbito cultural universitario, ya que además, participaron en ellos dos personas que colaboraron en el MUCA por muchos años: Rodolfo Rivera y Helen Escobedo.

El primer acontecimiento tuvo lugar el 22 de enero, cuando el señor rector Soberón puso en marcha los festejos del cincuentenario de la autonomía universitaria en el Palacio de Minería, con la "Exposición sobre la UNAM", cuya museografía e instalación estuvo a cargo de la compañía que había formado Rodolfo Rivera al salir de la Universidad en 1977. De esta exposición se hablará más ampliamente en otro apartado, ya que significó un importante antecedente para la creación del Centro de Investigación y Servicios Museológicos, en 1980.

El otro importante evento fue la inauguración del "Centro del Espacio Escultórico" el 23 de abril a las 13:00 horas, y en cuya creación participó Helen Escobedo.

²⁴⁶ Inauguró el embajador la jornada cultural libanesa, *Gaceta UNAM*, Vol. III, No. 5, 18 de enero de 1979, pp.

Como parte de las actividades de ese año y dentro de las colaboraciones con las embajadas, en mayo se presentó "**Dibujo Norteamericano (1927-1977)**", en coordinación con la de los Estados Unidos y bajo los auspicios de la Agencia Internacional de Comunicación de Washington, D.C. En ella se incluían dibujos de destacados artistas como Albers, Le Brun, Baskin, Marisol y Tobey. En las obras se empleaban las técnicas: tinta, carbón y acuarelas. En esta exposición, comenta *la Gaceta UNAM*: "... se puede apreciar la importancia que tiene el arte contemporáneo en Estados Unidos, como una manifestación plástica, donde se encuentran plasmadas distintas posiciones".²²¹

Es importante destacar que en tal ocasión la museografía fue responsabilidad de un equipo que se estaba formando en el MUCA como profesionales de esa disciplina. Ellas eran Ana Zagury, Lilia Romero y Yolanda Mora y Concepción Tavera, quien estaba a cargo de la Coordinación general.

Una tercera realización conjunta con representaciones de gobiernos extranjeros tuvo lugar en el mes de junio: "**La Jornada Cultural de Israel**", parte de la cual fue la muestra plástica que se tituló "**Imagen de Israel en el Arte Mexicano**", en la que se mostraron obras de importantes artistas nacionales, "quienes con técnicas bien distintas y estilos muy definidos coinciden de uno u otro modo con el pueblo de Israel". Entre ellos figuraban Feliciano Béjar, Leonardo Nierman, Leonora Carrington, Francisco Corzas, Benito Messeguer, Vlady e Icaza. La Jornada se desarrolló durante diez días, e incluyó exposiciones en distintos planteles de la universidad, películas, conferencias, programas de radio y televisión y espectáculos de danza.²²²

Con la inauguración de la muestra acerca del gran científico alemán, cuyo nombre la titulaba: "**Einstein 1879-1955**", se dio comienzo en la Universidad Nacional a la "**Jornada Cultural de la República Federal Alemana**".²²³

Aunque no estuvo ligada a una embajada, en abril se abrió al público la muestra "**Arte y magia de los Huicholes**", junto con la presentación de la película "Ojo de Dios". El objetivo era ampliar la información que se tenía sobre la mitología de este pueblo y poner de relieve la importancia de la magia en todos los aspectos de su vida. La muestra incluía 35 tablas de madera con estambre aplicado con cera, pertenecientes a la colección del señor Juan Negrín; 12

4-5. Cartelera informativa, pp. 31-32.

²²¹ "En el Museo Universitario de Ciencias y Arte: Dibujos Norteamericanos (1927-1977)", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. III, No. 35, 14 de mayo de 1979, p. 26.

²²² "Inauguración de la Jornada Cultural Imagen de Israel en el arte mexicano", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. III, No. 38, 7 de junio de 1979, pp. 5-6, Anuncio, p. 32.

²²³ "Jornada Cultural de la República federal Alemana", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. III, No. 49, 16 de agosto

esculturas en cantera labrada; 16 objetos diversos como jícaras e indumentaria y 16 piezas más de la colección de Alfonso Soto Soria. El catálogo informa, a propósito de la película "Ojo de Dios, Imagen de una época desaparecida", que ésta fue producida por el Instituto de Estudios Etnológicos y William Kemper, para el Museo de Ciencias y Arte.²²⁴

Aunque la colección exhibida no había sido de reciente creación, es importante valorar el esfuerzo que significó la realización de la muestra, y la de la película, en cuya filmación participaron cerca de 40 actores, más 14 personas con sus respectivas familias y todo un equipo de apoyo técnico. Además es notoria una preocupación por el incierto destino de uno de los muchos grupos indígenas de México, asunto que más de veinte años después, aún es un problema en vías de solución.

En ese mismo año se llevaron a cabo otras exposiciones, cuyo guión y montaje museográfico no fueron mayormente complicados.

Cabe destacar la muestra "**Historia de la Contaduría Pública**", realizada por Rodolfo Rivera para la Tesorería del Distrito Federal y que luego fue presentada en el MUCA, a cuyo equipo ya se había reintegrado el museógrafo.

En la exposición se ofrecían los antecedentes históricos de la actividad contable, desde los egipcios hasta la actualidad; las instituciones de enseñanza más renombradas de esa disciplina; los distintos campos de trabajo para quien se había formado como contador, así como los personajes relevantes que destacaron en esa profesión. La muestra permaneció hasta finales de año y fue acompañada de un excelente y completo catálogo.²²⁵ Su importancia radica, primero que nada en el hecho de que el tema tratado en la exposición no era de tipo artístico, sino histórico, relacionado con una materia administrativa, sin embargo, a través del manejo de la museografía se logró ofrecer una visión interesante del mismo, con lo que se vislumbraba las posibilidades que podría tener el empleo creativo de la misma.

En noviembre se llevó a cabo el inicio de una jornada cultural cuyo eje era Japón; parte de ella fue la muestra titulada: "**El grabado moderno japonés**", que permaneció hasta el 3 de diciembre.

de 1979, p. 13.

²²⁴ Fernando Benítez, "Simultáneamente a la exposición se proyectó la película multi-imagen 'Ojo de Dios'. Comentarios", en *Arte y Magia de los Huicholes*, México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, abril de 1979.

²²⁵ "Fue inaugurada la exposición Historia de la Contaduría", *Gaceta UNAM, Ídem*, p. 10.

Éste fue el último evento que se presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Arte como una dependencia del Departamento de Museos y Galerías, ya que al siguiente año fue creado el Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM), instancia a la que quedó adscrito el MUCA.

22. La Exposición sobre el Cincuentenario de la Autonomía de la UNAM, como antecedente y factor para la creación del Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM).

Fue esta exposición el primer escaparate de ese tipo que tuvo la Universidad Nacional Autónoma de México para dar a conocer su pasado y su presente. Se originó a finales de 1977, cuando el licenciado Jorge Carpizo, Abogado General de la Universidad,²²⁶ invitó al licenciado Rodolfo Rivera para que expusiera ante el rector su inquietud, acerca de una magna exhibición en la que se dieran a conocer a la comunidad los significados, logros y beneficios de la Universidad, de manera amplia, ya que en 1979 se realizarían los festejos para celebrar los cincuenta años de la Autonomía Universitaria.

Así fue como Rodolfo Rivera se entrevistó con el doctor Guillermo Soberón, quien se interesó por esa propuesta y le solicitó que diseñara un proyecto, el cual aceptó, después de conocerlo, por lo que decidió se presentara a los directores de la UNAM, en ese entonces entre 115 y 120, considerando facultades, escuelas, institutos, centros y todas las áreas de apoyo administrativo.

La presentación despertó interés y entonces se conformó un equipo de trabajo por universitarios que no estaban laborando dentro de la institución, dado que disponían de más tiempo para convertir este proyecto en una realidad. La *Memoria de la Exposición sobre la Universidad* da constancia:

La idea de la exposición surgió un año antes de iniciar los trabajos de montaje, esto es a fines de 1977. Durante varios meses se trabajó en redondearla y pulirla para presentarla a la consideración de las autoridades universitarias, que la aprobaron para integrar el calendario de festejos conmemorativos del cincuentenario de la autonomía universitaria.

Durante tres o cuatro meses se preparó el montaje, primero se hizo un llamado a las dependencias universitarias para colaborar, visitando cada una, en seguida se iniciaron los diseños y pruebas del sistema modular, la adaptación del

²²⁶ El licenciado Jorge Carpizo fue nombrado Secretario Ejecutivo de la Comisión Organizadora de los festejos por los 50 años de la Autonomía Universitaria.

Palacio de Minería, la construcción de mamparas, vitrinas, capelos y la recopilación del material. Por último se inició el montaje la última semana de 1978 y la inauguración se efectuó el 22 de enero de 1979. En la exposición trabajó un equipo de aproximadamente cien personas de diferentes dependencias universitarias.²²⁷

Acerca del diseño y creación de la muestra Rodolfo Rivera comentó:

Esto significó una "gran aventura", pues hubo necesidad de hablar con todos los directores, plantearles las interrogantes acerca de sus dependencias y de los ámbitos en que desarrollaban sus acciones, lo que implicó llegar a conocer realmente a la Universidad.

Surgieron muchos retos, como por ejemplo ¿cómo representar al Instituto de Matemáticas si todo es abstracción?, Se trabajaron muchas semanas para unificar criterios y tener una visión de cómo montar la exposición y reunir el material necesario. El resultado fue óptimo ya que por primera vez se mostró una cara completa de la UNAM. Y junto con la exposición se organizaron programas de actividades paralelas.²²⁸

La exhibición, histórica por su tema y por lo que ella misma significó como novedad, estuvo distribuida en varias salas. La primera presentaba un recorrido cronológico que abarcaba los orígenes de las universidades en el mundo y la fundación de la Real y Pontificia Universidad de México, en 1553, hasta llegar a la UNAM en 1979.

En la sala 2 se exponían una serie de fotografías originales amplificadas, acerca del movimiento de 1929, gracias al cual se logró la autonomía de la Universidad Nacional.

En la sala 3 se mostraba a la Universidad en Cifras, con estadísticas e ilustraciones, a fin de reflejar su crecimiento demográfico.

En tres salas más se observaban los avances de las funciones sustanciales de la UNAM: educación, investigación y extensión de la cultura, así como la estructura académica.

En otras áreas se podía apreciar información acerca de la estructura jurídica y administrativa de la Universidad. En sitio aparte se exhibían algunas piezas importantes del patrimonio universitario y se explicaba la forma en que éste obtenía recursos.

²²⁷ Elena Jeannetti Dávila et al.: (Coords.): *Memoria de la Exposición sobre la Universidad*, Volumen XI, México, UNAM, (Colección Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México), 1979, p. 480.

²²⁸ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 8 de febrero de 1995.

Complementariamente, los recintos más importantes del Palacio de Minería fueron abiertos al público para su conocimiento y disfrute: La Capilla, la Sala de Rectores, el Salón Rojo y la Biblioteca.

Esta exposición estuvo visitada a lo largo del año por numerosas agrupaciones y cientos de personas de la institución y de otras instancias ²²⁹ y por no universitarios, procedentes de todos los niveles sociales, educativos y gubernamentales; encabezados por el Jefe del Ejecutivo, licenciado José López Portillo. ²³⁰

Entre los grupos que asistieron a admirarla se contaron: El Consejo Universitario; ²³¹ integrantes del movimiento Autonomista de 1922; ²³² miembros de la Junta de Gobierno del Patronato Universitario; ²³³ profesores e investigadores eméritos; la Comisión Interna de Administración de la Universidad; ²³⁴ asociaciones gremiales del personal académico y administrativo; el Consejo Directivo de la Sociedad de Ex Alumnos de la Facultad de Ingeniería; miembros de la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior; ²³⁵ Intelectuales de América Latina; ²³⁶ directores y maestros de escuelas incorporadas a la UNAM ²³⁷ y miembros del H. Cuerpo Diplomático. ²³⁸

El 3 de diciembre el Presidente de la República clausuró formalmente los festejos del

²²⁹ Véase "En el Palacio de Minería. Gran afluencia de visitantes a la exposición "La Universidad de México 1929-1979", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. III, No. 10, 8 de febrero de 1979, pp. 6-7. "En el Palacio de Minería, Continúa la afluencia de visitantes a la muestra sobre la Universidad", *Gaceta UNAM*, No. 24, 29 de marzo de 1979, pp. 3-4. Véase también "La semana en Minería: La Universidad crea cultura y se vincula a los problemas sociales", *Gaceta UNAM*, No. 26, 5 de abril de 1979, pp. 8-9.

²³⁰ "Declaración del Presidente de la República durante su visita a la exposición en el Palacio de Minería, Soy un universitario orgulloso de la UNAM", *Gaceta UNAM*, No. 14, 22 de febrero de 1979, pp.1-8.

²³¹ "El Consejo Universitario visitó la exposición Cincuenta años de Autonomía", *Gaceta UNAM*, No. 16, 1º de marzo de 1979, pp. 6-7.

²³² "Visitaron la exposición en Minería los integrantes del movimiento autonomista de 1922", *Gaceta UNAM*, No. 20, 15 de marzo de 1979, p. 7.

²³³ "Los miembros de la Junta de Gobierno del Patronato Universitario, profesores e investigadores eméritos visitaron la muestra sobre la Universidad", *Gaceta UNAM*, No. 21, 22 de marzo de 1979, pp. 2-5.

²³⁴ "Afluencia de visitantes a la exposición en el Palacio de Minería, La visitaron los miembros de la Comisión Interna de Administración", *Gaceta UNAM*, No. 28, 16 de abril de 1979, pp. 12-13.

²³⁵ "Continúan. Las visitas... Fueron invitados representantes de las Asociaciones gremiales del personal académico y administrativo, el Consejo Directivo de la Sociedad de Ex Alumnos de la Facultad de Ingeniería y miembros de la Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior", *Gaceta UNAM*, No. 29, 19 de abril de 1979, pp. 14-16.

²³⁶ "Intelectuales de América Latina visitaron el Palacio de Minería", *Gaceta UNAM*, No. 31, 26 de abril de 1979, pp. 1-5. "Visitaron la Exposición en Minería Directores y Maestros de Escuelas incorporadas a la UNAM", *Gaceta UNAM*, No. 40, 14 de junio de 1979.

²³⁷ "Visitaron la Exposición en Minería Directores y Maestros de Escuelas incorporadas a la UNAM", *Gaceta UNAM*, No. 40, 14 de junio de 1979.

²³⁸ "Miembros del H. Cuerpo Diplomático visitaron la exposición 50 años de autonomía", *Gaceta UNAM*, No. 49, 5 de julio de 1979, p. 4.

cincuentenario de la autonomía de la Universidad Nacional ante la presencia del rector doctor Guillermo Soberón y de la comunidad universitaria.²³⁹

La novedosa y completa exposición que ofreció tan amplio panorama acerca del tema, sensibilizó a las autoridades y a la comunidad sobre las bondades de la museología y de la museografía. Por otro lado, a Rodolfo Rivera le permitió tener un acercamiento con el rector Soberón, a quien le planteó las posibilidades que tenía el desarrollo de la actividad museográfica, elevándola a un rango jerárquico mucho mayor que el de un Departamento de Museos y Galerías; de modo que a consecuencia de los festejos de la autonomía, se iniciaron los trabajos de preparación para una nueva dependencia: El Centro de Investigación y Servicios Museológicos.

²³⁹ "Clausuró el Presidente de la República los festejos Conmemorativos del Cincuentenario de la Autonomía Universitaria", *Gaceta UNAM*, No. 87. 4° época, Vol. III, 6 de diciembre de 1979, pp. 2-11.

VI EXTENSIÓN DE LOS ESPACIOS DEL MUCA

En 1963 la Galería Universitaria Aristos fue fundada y adscrita al Departamento de Artes Plásticas para su administración y promoción. Años después, en 1975 al mismo Departamento, se le asignó el Museo del Chopo, circunstancia que originó el cambio de su nomenclatura por el de Departamento de Museos y Galerías. En ambos espacios, el Museo y la Galería, se llevaron a cabo exposiciones y actividades, de las que se hablará en los apartados correspondientes.

1. LA GALERÍA UNIVERSITARIA ARISTOS

1. 1 Antecedentes y origen

En la década de los sesenta, el centro tradicional de la metrópoli, conocido como el primer cuadro, empezó a crecer hacia el sur, hacia colonias de gran tradición como la Roma sur y la ex-Hipódromo Condesa, dando lugar a nuevas y modernas construcciones. Una de ellas, en la avenida Insurgentes y Aguascalientes, fue el conjunto "Aristos" cuyo dueño el ingeniero Manuel Klachky, decidió que uno de los nuevos espacios debería dedicarse a fomentar el conocimiento de las expresiones plásticas, a través de exposiciones. De modo que se lo ofreció a Inés Amor, de quien era amigo, para que trasladara ahí su Galería de Arte Mexicano, o para que pusiese una sucursal de la misma. Sin embargo, ella no aceptó esa propuesta, y siendo miembro del Consejo del Museo Universitario decidió llamar a Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas, a fin de comentarle el asunto, pues lo consideró una excelente oportunidad para que la Universidad tuviera una extensión cercana a la comunidad. Las gestiones de la señora Amor fueron más allá y sugirió a don Manuel Klachky que cediera la galería a la UNAM, lo que fue aceptado por el magnánimo empresario. Klachky tomó durante varios años el mecenazgo de lo que sería una nueva dependencia de la Magna Casa de Estudios. Alfonso Soto Soria informó del arreglo al que se llegó:

Hicimos un convenio con el Ingeniero Klachky por el cual él no nos cobraría renta, instalaría la galería de acuerdo a nuestras necesidades y nosotros nos comprometíamos a hacer al año, cuatro o cinco exposiciones de muy alta calidad.¹

¹ Alfonso Soto Soria, *Entrevista* del 2 de noviembre de 1995.

Rodolfo Rivera, complementa la información anterior al decir que:

La Galería Aristos abrió sus puertas el 12 de marzo de 1963, siendo inaugurada por el señor rector doctor Ignacio Chávez y contando, desde entonces, con el apoyo del ingeniero Manuel Klachky quien, desde sus inicios y durante trece años pagó la renta, los gastos de luz y de teléfono, alfombró los espacios y apoyó en los costos de realización de las exposiciones, proporcionando, además, el primer equipo museográfico de la propia galería.²

Efectivamente, esto duró hasta 1976, año en que debido a la situación económica que vivía el país, el ingeniero Klachky se vio obligado a vender el Conjunto Aristos, por lo que la Galería pasó a ser arrendataria de los nuevos dueños.

En la presentación del catálogo de la exposición inaugural consta un reconocimiento al mecenas:

Si esta nueva galería de arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, abre hoy sus puerta al público, se debe esencialmente a la generosidad y a la visión cultural del señor ingeniero Manuel Klachky. Comprendiendo él la necesidad de que se habilitara un nuevo local dedicado al arte en la zona de la ciudad donde se alza el Conjunto Aristos, ha cedido a la universidad, con altruismo ejemplar, el local en que ahora se inaugura La galería universitaria Aristos. Además, el señor ingeniero Manuel Klachky ha prestado al proyecto de instalación de la galería su ayuda incondicional y desinteresada.³

La apertura de la nueva dependencia fue anunciada en diversos periódicos nacionales; *Excelsior* del 10 de marzo de 1963, y el *Novedades* del 12 del mismo mes.

Una vez inaugurado el novedoso espacio, Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas, se encargó de manejarlo, asesorada por la experiencia de Inés Amor. De esa etapa inicial habla Rodolfo Rivera:

Entre 1963 y 1968 fue quizá la época de mayor esplendor de la Galería, ya que resultó el escaparate de vanguardia en ese punto de la ciudad, contando con un numeroso público, no solamente en el día de la inauguración de una exposición,

² Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

³ Inés Amor (Dir. Huésped), *El niño en la plástica mexicana, (De los tiempos precolombinos a nuestros días)*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, marzo, 1963, s/p.

sino a lo largo del tiempo en que permanecía ésta. La Galería tenía un público muy *ad hoc* al tipo de manifestaciones artísticas que ahí se presentaban.⁴

1. 2 Personal de la Galería

Desde su nacimiento, la Galería contó con una coordinadora de actividades y un cuerpo de vigilantes y veladores, todos dependientes de la jefatura de Artes Plásticas.

Las personas que desempeñaron el papel de coordinadoras en la primera época fueron jóvenes propuestas por Inés Amor, quienes, deseosas de aprender, trabajaban por gusto sin recibir remuneración alguna.

La primera que ocupó ese puesto —al decir de Rodolfo Rivera— fue Josefina "Pepita" Gómiz, y de 1964 a 1968 lo desempeñó Naya Márquez, quien aparece en 1967 citada en los catálogos como encargada de la coordinación y junto con ella Rosa María García Ascot. Posteriormente, de los años 1968 a 1970, fue coordinadora Milena Esguerra, quien compartió la responsabilidad en ese primer año en dos eventos con Bertha Fernández Muñiz. Con posterioridad, de finales de 1971 hasta 1974, María Elena Hope fue quien organizó las actividades de esta Galería Universitaria. A principios de 1975 se hace cargo del empleo Gloria Valdés, y a partir de mayo de ese año hasta diciembre de 1976, Marta Turok K. es quien lo ocupa. Más tarde Magdalena Clasing se responsabilizó de la Galería por cuatro años; su nombre aún aparece en agosto de 1979 en los créditos del catálogo de la última e importante exposición de la etapa previa a la creación del Centro de Investigación y Servicios Museológicos.⁵

Es necesario decir que dada la relevancia de algunas exposiciones, se invitaba a personas de reconocido prestigio a participar como directores huéspedes de las mismas.

Los custodios que colaboraron en la Galería fueron los mismos desde el inicio de los trabajos. Rodolfo Rivera destaca la participación de Heriberto Piña uno de los fundadores, quien desde 1963 permaneció en la dependencia hasta 1984, año de su fallecimiento. Junto a él cita a Ramiro Ramírez, intendente muy dinámico, que apoyó bastante a la Galería. Él estuvo trabajando ahí hasta que en 1975 el propio Rodolfo Rivera lo llamó para organizar el Museo del Chopo.⁶

⁴ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

⁵ Véase La Colección de Catálogos de Exposiciones de 1963 a 1979, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos.

⁶ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

1. 3 Desarrollo de actividades

Quienes empezaron a organizar y a desarrollar las actividades de la Galería no eran profesionales en el área, aunque colaboraban en forma gratuita y entusiasta bajo la asesoría de la maestra Escobedo y en una primera etapa, de Inés Amor. De manera *sui generis* llevaban a cabo sus tareas en dos fases, una previa a la inauguración de la muestra, en la que preparaban la información correspondiente para su difusión, y ya en el desarrollo del evento atendían a la prensa y a los invitados; y en una segunda fase asistían a la galería al día siguiente de la apertura. Posteriormente estaban en contacto con los custodios vía telefónica, o bien visitaban la dependencia esporádicamente, hasta el momento en que se iba a llevar a cabo la siguiente exposición. También se encargaban de organizar y coordinar las actividades paralelas, cuando éstas se incluían en el programa. De ese modo quedaban cubiertas las necesidades de funcionamiento de ese novedoso espacio cultural.

La difusión de las exposiciones era a través de la *Gaceta de la Universidad* en el ámbito interno universitario; hacia el exterior, la más importante era la que se hacía personalmente y "de boca a boca", ya que la gente interesada en las manifestaciones del arte formaba parte de un círculo en el que todos se conocían; la señora Amor asimismo, apoyaba con ese tipo de publicidad desde su Galería. La prensa nacional también colaboró para dar a conocer los eventos.

Merece destacarse que en las actividades desarrolladas con la Aristos no había gran afluencia de visitantes, sino más bien era un grupo selecto el que estaba pendiente de las presentaciones en una galería no comercial; según comenta Rodolfo Rivera, "la asistencia a las inauguraciones de la Aristos era bastante considerable y había un gran interés y amplias expectativas respecto de sus exposiciones".⁷

Los presupuestos para desarrollar los proyectos de la Galería eran mínimos y se reducían a lo que costaba la instalación de cada muestra. En ellas, el mayor costo lo constituían los catálogos, cuyo proceso estaba a cargo del personal del Museo Universitario de Ciencias y Arte.

1. 4 Exposiciones y actividades realizadas de 1963 a 1979

La influencia de Inés Amor fue muy importante durante años, en la adquisición y préstamo de exposiciones para la Galería Aristos. "Ella era la madrina y la curadora" ofreciéndole un gran apoyo a Helen Escobedo, actitud altruista que ésta siempre ha reconocido.

⁷ *Idem.*

1.4.1 Año 1963

1.4.1.1. "El Niño en la Plástica Mexicana". Primera Exposición

La apertura de la galería tuvo lugar con una muestra de interés e impactante por su plasticidad: "El Niño en la Plástica Mexicana (De los tiempos precolombinos a nuestros días)", en la que estuvo reunido un acervo muy valioso.

En esta colección, como lo indica el título, se podía disfrutar de la niñez como tema de pintura y de escultura en diferentes etapas de la historia de nuestro país, y fue el historiador y crítico de arte Francisco de la Maza, quien redactó el texto introductorio del catálogo, publicación en cuyas páginas se incluyeron espléndidas fotografías, desde la cultura Tlatilca hasta el siglo XX.

Alaide Foppa publicó en el periódico *Novedades* un texto descriptivo de la muestra, con el que nos lleva de la mano a un recorrido por la misma:

La confrontación de varios artistas ante un mismo tema es interesante: nos da la evidencia de la pluralidad del arte, es decir, de la pluralidad del hombre. El tema cambia de una interpretación a otra; ni siquiera son variaciones, son temas diferentes.

...

Los niños coloniales también son serios y suntuosos. Tantas galas los entristecen: son prisioneros de sus rígidos trajes bordados, de sus cándidas calzas, de sus zapatos con hebillas.

Y no parecen alegrarse los del siglo XIX, aunque el pintor ponga en sus manos pequeños tesoros: una muñeca, un pájaro, una canastilla. Me atrevería a decir que en toda la exposición sólo hay un niño feliz: es un niño de Diego Rivera, su nieto, que tiene las mejillas rosadas, la picardía en los ojos, el candor en los labios, una simetría de dulces curvas en la construcción del rostro: un niño vestido de azul contra un fondo azul más claro que lleva entre las manos una roja pala de playa. Es también un verdadero retrato. El pintor quiso captar esa edad, esa hora feliz, ese momento de reposo en el juego, del niño que conocía muy bien y amaba. Y su gracia directa llega a nosotros.

Hay niños aburridos como el de Olga Costa, acompañada de una mexicana, colorida y alegre, naturaleza muerta. O como el de Rodríguez Luna, tan cándido, elegante, delicado, en su traje oscuro: tan cerrado en su correcta educación y en sus finos modales, que no puede seguramente jugar, ni sonreír, ni hacer travesuras...

...

Las selecciones son siempre arbitrarias y un tanto ocasionales: Podría haber más, podría haber menos, podría haber mejor. Aquí en todo caso hay —además de muchas cosas buenas— una tónica que quizá sin proponérselo, han logrado los organizadores, y que abre el camino a sugestivas divagaciones.⁸

En el marco de la muestra, la escritora Rosario Castellanos, quien era entonces jefe del Departamento de Información y Prensa de la Universidad, ofreció una disertación acerca de "El fin de la inocencia". Así la Galería Aristos, desde sus inicios incluyó ciertas actividades complementarias de los acervos exhibidos.

1. 4. 1. 2 "Obra Gráfica de Georges Braque"

La siguiente exposición, abierta el 17 de junio, se tituló "Obra Gráfica de Georges Braque"; una colección de grabados del artista francés, reproducciones, carteles y libros, propiedad del doctor Alvar Carrillo Gil, quien generosamente facilitó la obra.

Inauguró la muestra el doctor Roberto L. Mantilla, secretario general de la Universidad y durante el acto —consta en la *Gaceta de la Universidad*— el licenciado Jaime García Terrés, director de Difusión Cultural, agradeció al doctor Alvar Carrillo Gil su "gesto tan altruista" al haber prestado su colección de grabados del gran artista francés, señalando que "nunca antes se presentó en México un conjunto tan completo y de tan elevada calidad estética, de la gráfica de Braque".⁹ En respuesta a las palabras anteriores, el doctor Carrillo Gil manifestó su agradecimiento a la Universidad por ese esfuerzo cultural y reconoció en los organizadores el buen gusto y brillante acomodo de la exposición. Además, "señaló que el catálogo de presentación le parecía una verdadera obra de arte a la altura de los mejores del mundo".¹⁰

La edición contó con la introducción del doctor Carrillo Gil, un texto de Juan García Ponce, una nota biográfica del autor y la relación de la obra expuesta, amén de una serie de ilustraciones sobre el acervo; todo integrado en un excelente diseño.¹¹

En el periódico *Excelsior*, Margarita Nelken hizo un reconocimiento a tan excelente muestra:

⁸ Alaide Foppa, "Remembranza de una exposición. Los niños, tema y pretexto en la plástica mexicana", *Novedades*, México, Sec. México en la Cultura, México, 12 de mayo de 1963, p. 10.

⁹ "Exposición 'Obra Gráfica de Georges Braque' en la Galería Universitaria", *Gaceta de la Universidad*, Vol. X, No. 24, 8 de julio de 1963, No. 457, p. 3.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Véase Alvar Carrillo Gil (Dir. Huésped) y Juan García Ponce, *Obra Gráfica de Georges Braque*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, Junio, 1963.

En verdad que la galería universitaria "Aristos" (Insurgentes sur 421) y el doctor Alvar Carrillo Gil merecen la gratitud de todos los que aman la cosa artística. Éste por haber prestado su maravillosa colección de grabados y litografías, reproducciones de pinturas y carteles de Georges Braque; aquélla por ofrecérselos en una representación que no podría ser mejorada.¹²

1.4.1. 3 "Homenaje a Alfonso Michel"

En octubre se realizó el "Homenaje a Alfonso Michel", muestra que reunió 51 obras de varias colecciones particulares, todas ellas de gran calidad. En el catálogo aparece una puntual y sentida semblanza del artista realizada por Juan Soriano, y un texto de Juan García Ponce, quien en esta ocasión fue el director huésped.

Margarita Nelken escribió en *Excélsior* acerca de la exposición en términos encomiásticos, sobre todo con relación a la museografía a cargo de Alfonso Soto Soria, y en cuanto a la obra presentada, lamentó la ausencia de algunos cuadros que podrían haber sido conseguidos con facilidad en calidad de préstamo, aunque no por ello dejó de reconocer lo valioso de la muestra como homenaje a tan gran creador.¹³

Las tres exposiciones antes mencionadas, permanecieron abiertas al público entre dos y tres meses. Las tres ofrecieron colecciones de enorme calidad, dos de tipo nacional y una de tipo extranjero y todas novedosas, con lo que la galería iniciaba siguiendo la misma tónica que el MUCA.

1.4.2. Año 1964

1.4.2.1 "Colibríes y Orquídeas de México"

Acuarelas de Rafael Montes de Oca

En febrero, Carolina Amor de Fournier editó la obra del doctor Rafael Montes de Oca, referente a colibríes y orquídeas de nuestro país.

Este trabajo había sido publicado en el siglo XIX por el impresor Ignacio Escalante, con ilustraciones de Hesiquio Iriarte, cuyas litografías posteriormente habían sido iluminadas a mano. Agotada esta edición, Montes de Oca se dedicó durante más de dos años a la producción de una

¹² Margarita Nelken, "Exposiciones. La obra gráfica de Braque", *Excélsior*, México, 19 de junio de 1963, Sec. B.

¹³ Margarita Nelken, "En el homenaje a A. Michel", *Excélsior*, México, Diorama de la Cultura.

bella colección de acuarelas, todas ellas con sus textos correspondientes. Este acervo se exhibió al público en 1964, casi cien años después, con el título "**Colibríes y Orquídeas de México. Acuarelas de Rafael Montes de Oca**". La exposición constaba de 59 cuadros, cada uno con sus respectivas leyendas de "género-especie" y el nombre de la orquídea. Un novedoso montaje fue complementado con delicados arreglos florales en los que los bulbos de las flores servían de apoyo a pequeños colibríes. En el catálogo de la muestra queda constancia de que en ella fueron exhibidas aves y orquídeas disecadas.

En esa ocasión actuó como directora huésped la propia señora Amor de Fournier. Margarita Nelken y Alfonso de Neuvillate escribieron acerca de "Colibríes y Orquídeas de México".

1.4.2.2. "Expresiones Plásticas del Pueblo Mexicano"

Ese mismo año se presentó la exposición manejada por don Víctor Fosado "**Expresiones Plásticas del Pueblo Mexicano**", que pretendía mostrar diversos objetos artísticos en los que se hubiesen empleado todo tipo de materiales. El montaje contó con una museografía especial y la curaduría de la exposición estuvo a cargo del propio señor Fosado, quien escribió el texto del catálogo.

Los coleccionistas que prestaron obra fueron Inés Amor, Víctor Fosado, María del Pilar Fosado, Raúl Kampfer, Ricardo Hecht, Julio Castellanos y el Museo Nacional de Arte Popular. Un texto anónimo de *Novedades* expresó el sentido estético de la muestra:

Esta exposición presenta sin ninguna intención didáctica y sin ninguna cronología, varios aspectos de la expresión plástica del pueblo mexicano, cuya profunda sensibilidad manifestada en sus producciones artísticas y desarrolladas durante siglos, ha dado origen a una fuerte tradición, plena de costumbres ancestrales e interpretaciones propias de las influencias recibidas en diferentes periodos de su historia.¹⁴

En efecto, la muestra lejos de ser didáctica, cifraba su interés sobre todo en el disfrute estético. El siguiente comentario de Margarita Nelken, hace pensar que así fue:

No podemos decir que nos descubra nada. Pero ¡qué encanto en el conjunto, tan admirablemente presentado por ese museógrafo de insuperable pericia y exquisita sensibilidad que es Alfonso Soto Soria!

¹⁴ "Exhibición de Acuarelas de Rafael Montes de Oca", *Novedades*, México, 2ª Sec. 14 de agosto de 1964, pp. 1y 4.

Pinturas y esculturas ; cerámicas y bordados; cofres en madera pintada y objetos de vidrio; juguetes y ex - votos, imágenes y papeles picados... Todas las facetas de esa maravillosa intuición decorativa del pueblo mexicano, a lo largo de varias centurias. Una fiesta para los ojos y para el sentimiento. Y sin duda también, para muchos, una lección¹⁵...

Al abrirse al público tal exhibición Naya Márquez ya era coordinadora de la Galería. María Luisa Mendoza en su columna del periódico *El Día* hizo referencia a ella, y de paso reconoció la filantropía de quien aportó el local para convertirlo en recinto de arte:

Naya Márquez dirige la galería, y la generosidad del ingeniero Manuel Klachky la hizo posible, ya que cedió el local a la Universidad como una colaboración ejemplar y un modo único de ayuda a la cultura mexicana.¹⁶

Es importante destacar que en este año la galería expuso colecciones relacionadas con otros ámbitos: el arte popular, desde un punto de vista meramente estético, y la pintura aplicada a serios estudios dentro de las ciencias naturales, pinturas que — en su exhibición— fueron acompañadas, de animales disecados y de plantas, con lo que se empezaba a manifestar la versatilidad que caracterizaría al establecimiento cultural durante muchos años.

1.4.3. Año 1965

1.4.3.1. “Iconos”

La exposición “**Iconos**” —representaciones pictóricas dedicadas al culto en el cristianismo oriental— fue una propuesta del rector Ignacio Chávez, quien tenía una colección de ellos que había sido traída de Rusia, la muestra se complementó con otras piezas facilitadas por particulares, gracias al apoyo del archimandrita, doctor Pablo de Ballester quien tuvo a su cargo la selección, y logró reunir cuadros muy valiosos, en total 127 piezas cuyos orígenes iban desde el siglo XV hasta el XX, y representaban a diferentes estilos y facturas, variando entre bizantino puro, griego-macedónico, eslavo, cretense y ruso; entre artesanía monástica, y popular.



¹⁵ Margarita Nelken, "Exposiciones, 'Expresiones Plásticas' ", *Excélsior*, México, 26 de agosto de 1964, Sec. B, p. 6.

¹⁶ Ma. Luisa Mendoza, "Un avión cargado de ¡remembranzas!. Una Universidad cargada de: galerías", *El Día*, México, 18 de octubre de 1964, 1ª Sec. p. 4.

Las obras según informaba la *Gaceta de la Universidad* pertenecían a colecciones privadas de familias que las habían adquirido en sus viajes a Europa y al oriente, piezas que al ser exhibidas fueron acompañadas de objetos litúrgicos del culto ortodoxo.¹⁷

El periódico *Novedades* del 11 de diciembre informó que se había ofrecido un coctel de preinauguración a los dueños de las obras, el doctor Ignacio Chávez, licenciado Trinidad García, Franz Friedler, Ricardo Hecht, Gabino Fraga, el pintor Jesús Reyes Ferreira, Tassula de Yanakulis, doctor Federico Marín y doctor Mario González Ulloa, entre otros.¹⁸

A la importancia de la exposición se unieron por primera vez una serie de conferencias, pues debido a la gran riqueza y variedad del acervo, era necesario explicar su antigüedad, origen e importancia. Las sesiones estuvieron a cargo del doctor Pablo de Ballester, quien fungió también como director huésped de la exposición. Dichas conferencias se refirieron a "la Historia del Icono", "Arte y técnica del Icono", y "Metafísica del Icono". Helen Escobedo comentó que debido a la gran afluencia de público, "tuvimos que sacar altavoces al patio interior porque la Galería se llenaba 'a reventar' ".¹⁹

Las conferencias reconfirmaron la categoría de la "Aristos" como galería institucional, en donde las exposiciones, complementadas con actividades paralelas, ayudaban a entender las muestras o ampliar la información acerca de lo que ellas contenían. Con esto la dependencia iba enriqueciendo su labor como un medio de extensión universitaria.

La prensa nacional dio amplia cuenta de esta exposición: *Excélsior*, al igual que *El Día* del 26 de diciembre; *Novedades* del 14 de enero y *El Universal* del día 30 del mismo mes.

1.4. 3.2 "Rembrandt. Reproducciones de Dibujos"

En los meses de abril y mayo se presentó "Rembrandt. Reproducciones de Dibujos", colección propiedad del grabador Leopoldo Méndez, quien fue director huésped de la exposición e hizo la presentación que apareció en el sencillo díptico que la acompañó. Acerca de la muestra Jorge J. Crespo de la Serna opinó:

¹⁷ "Exposición de Iconos en la Galería Aristos", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XII, No. 2, 11 de enero de 1965, No. 528, p. 4.

¹⁸ "Valiosa exposición de Iconos", *Novedades*, México, 2ª Sec. 11 de diciembre de 1964, pp. 9 y 18.

¹⁹ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 diciembre 1995. Véase "Historia, arte y misticismo de los iconos", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XII, No. 6, 8 de febrero de 1965, No. 532, p.7.

tal prodigio gráfico a Emik y Binger, de Haarlem, Holanda. Formaban parte de portafolios cuidadosamente editados por F. Lippman y colaboradores, y han sido facilitados para esta ocasión memorable por el grabador Leopoldo Méndez, que además, ha colaborado con Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, museógrafos del Museo Universitario de Ciencias y Artes, en la instalación admirable de esta exposición que es imprescindible que sea vista, no sólo por todo artista que se respete, sino por los estudiantes de artes plásticas, sean de centros privados, incluyendo a los que autodidácticamente estén relacionados con el arte de la pintura y el grabado.²⁰

La muestra, al igual que la precedente, ya conlleva un fin didáctico muy definido, en correspondencia con las tendencias del MUCA, ambas dependencias universitarias dedicadas a la difusión cultural.

1.4.3.3. "Actitudes Plásticas. Selección de Artistas Contemporáneos de Estados Unidos y México"

En el mes de junio, el rector Ignacio Chávez inauguró "**Actitudes Plásticas. Selección de Artistas Contemporáneos de Estados Unidos y México**". Ahí se presentaba una panorámica de los creadores plásticos más importantes de esos años. Entre los extranjeros figuraban Gorky, Hare, Hoffman, Libermann y entre los nacionales, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Gironella, Wolfgang, Paalen y Carlos Mérida. Un conjunto integrado por 19 trabajos de norteamericanos y 23 de mexicanos, cuya conjunción fue posible —una vez más— gracias al apoyo de la galería de Inés Amor. También colaboraron la *Farfiel Foundation* y se contó con obras del doctor Alvar Carrillo Gil, la galería Juan Martín, Gelsen Gas, Maka y Alfonso Soto Soria.

Entre las críticas acerca de la exposición, Margarita Nelken en *Excélsior*, cuestionó fuertemente la selección de los artistas mexicanos incluidos en la muestra, considerando que faltaban varios de los mejores productores plásticos del país.²¹

En el marco de esta exposición se realizaron dos mesas redondas presididas por el crítico norteamericano Harold Rosenberg.

²⁰ Jorge J. Crespo de la Serna, "El Rembrandt dibujante", *Novedades*, México, Sec. de aquí y de allá, 21 de abril de 1965, pp. 1 y 5.

²¹ Margarita Nelken, "Exposiciones. Exposición Pictórica", (I, II, III) *Excélsior*, México, 4, 6 y 8 de junio de 1965.

1.4.3.4. "Bronces y Piedras de Thailandia"

Constituyó un relevante acontecimiento, la presentación en los meses de septiembre a noviembre, de la colección original de **"Bronces y Piedras de Thailandia"**, propiedad de Ricardo Hecht y esposa, evento que fue inaugurado el 28 de agosto por el doctor Roberto L. Mantilla, en ese momento rector interino de la UNAM.

La muestra, resultó excepcional pues reunía 75 piezas creadas entre los siglos VI al XIX de nuestra era, las cuales ejemplificaban diferentes estilos del arte budista durante diversos periodos. Del total de las piezas, siete eran de piedra y el resto de bronce. El periodista de la *Gaceta de la Universidad* ofrece una idea de lo exhibido:

La casi totalidad de las esculturas representan a Buda: a veces de pie, caminando; a veces sentado y en ocasiones acostado. Aparte de esas esculturas de cuerpo entero, hay otras en que se representan la cabeza o el rostro de Buda y otras más en que se presentan las manos, estando juntos el índice y el pulgar... Así vemos posturas de Buda en "comuni3n con la tierra", "ahuyentando el temor", "en oraci3n". El tama1o de las esculturas va desde 18 cent3metros, hasta m3s de 2 metros.²²

En tal ocasi3n, el director hu3sped fue el doctor Daniel Rub3n de la Borbolla; la museograf3a, "desarrollada a base de los colores de Tailandia y Cambo3a", estuvo a cargo de Alfonso Soto Soria y Fernando Belain fungió como asesor t3cnico de la exposici3n.²³

En su columna del *Exc3lsior*, Margarita Nelken reconoci3 el trabajo de los organizadores, as3 como la generosidad de quienes facilitaron el acervo:

Y ante todo, a la vez que felicitar a los organizadores de dicha exposici3n por el acierto de su iniciativa, y entre ellos en particular al director hu3sped Daniel F. Rub3n de la Borbolla, al asesor t3cnico de la misma, el pintor Fernando Belain y los muse3grafos Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, a quienes se debe su magn3fica instalaci3n, es de elemental justicia agradecer a los coleccionistas se1or Ricardo Hecht y se1ora, la generosidad de haber hecho posible esta presentaci3n.

Y es que en M3xico, hay muchas m3s, y m3s valiosas colecciones privadas de las que se supone; pero pocas veces tiene el p3blico oportunidad de poder

²² "Exposici3n sobre Thailandia", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XIII, No. 37, 20 de septiembre de 1965, No. 563. p. 3.

²³ *Idem*.

contemplar sus tesoros. Por ello aparece tan elevado el ejemplo dado por los afortunados dueños de este riquísimo conjunto.²⁴

Este último comentario le da más valor al hecho de que las autoridades del MUCA y de la Galería lograran que colecciones privadas de enorme calidad, pudiesen ser exhibidas en un espacio universitario, permitiendo que más personas tuviesen acceso a ellas.

1.4.3.5 “Natividad, Siglos XVII y XVIII”

Cerró el año “Natividad, Siglos XVII y XVIII”, una colección que constaba de 35 pinturas y varias esculturas de la época colonial, relacionadas con el tema del nacimiento de Jesucristo. Ese acervo pudo ser reunido, gracias a que diversos particulares facilitaron obras de su propiedad. Ejemplos de ello fueron “La Virgen con el niño”, del taller de Luis Jiménez; “Adoración de los Reyes”, de Cristóbal de Villalpando; y “Natividad”, de Juan del Castillo. El director huésped fue el licenciado Gonzalo Obregón y la inauguración de la muestra se efectuó el 22 de diciembre, por el arquitecto Raúl Henríquez, quien ya era director general de Difusión Cultural de la UNAM. Margarita Nelkel le dedicó su columna en *Excélsior* donde comentó:

...Lo más interesante de la exposición... son las obras que aseveran bien en su barroquismo, bien en sus acentos populares, un sabor netamente mexicano que se impone por encima de las influencias de fuera.²⁵

Esta colección permaneció abierta al público hasta el mes de febrero del año siguiente.

1965 es un año notable por el aumento en el número de exposiciones, así como por los nuevos temas de las mismas. Ahora se presentaban las últimas corrientes en el arte nacional e internacional, así como un acervo antropológico —de primerísima calidad— de un país asiático, y obras de arte popular religioso, procedentes, también, del extranjero. Además, es necesario destacar que los acervos exhibidos eran —en gran parte— producto de la colaboración de uno o varios coleccionistas particulares, quienes manifestaban una enorme generosidad al prestar su obra. Por otro lado, la época permitía que los responsables de la galería consideraran adecuado combinar la presentación de conjuntos artísticos originales, con la de reproducciones de alta calidad del trabajo de un artista europeo.

²⁴ Margarita Nelken, “Exposiciones. Escultura de Tailandia”, *Excélsior*, México, 8 de septiembre de 1965, Sec. B, p. 2.

²⁵ Margarita Nelken, “Exposiciones. Galería Aristos” (I y II), *Excélsior*, México, jueves 6 de enero de 1966 y viernes 7 de enero de 1966.

1.4.4 Año 1966

En este año, el número de exposiciones presentadas fue el mismo que el del anterior, así como la variedad de los temas atendidos; además se empezó a exhibir el acervo propiedad del MUCA.

1.4.4.1 “Herencia de Sonrientes”

Así se tituló a la exposición en la que se presentaría la colección donada al MUCA por William Spratling, compuesta por figuras prehispánicas del área de Remojadas, Veracruz, de donde provienen las caritas sonrientes, y fue el propio donador quien actuó como director huésped.

La inauguración, el 10 de febrero, nuevamente estuvo a cargo del arquitecto Raúl Henríquez, quien ofreció un público reconocimiento a Spratling por su amplia labor y generosidad. La muestra permaneció abierta hasta fines de marzo. Gabriel Pereyra, del periódico *El Día*, se refirió a ella:

Hace siete años, al inaugurarse el museo Universitario de Ciencias y Arte, en la CU, se expuso una colección de aproximadamente doscientas figurillas de barro de las culturas [sic] de nombre “Remojadas”, que florecieron en la región semitropical del sur del estado de Veracruz.

Todas ellas procedían de una cultura cuyas motivaciones o estímulos fueron el pleno deleite de vivir y el acendrado gusto por las cosas íntimas y hogareñas. El reflejo de esa filosofía lo podemos admirar hoy, a casi veinte siglos de distancia, en la muestra que la galería Universitaria Aristos nos ofrece...

Herencia de sonrientes se titula, y es la muestra de una civilización cuyo común denominador son unas caras sonrientes y al cual puede denominársele — dice William Spratling— un complejo de gente alegre, porque sus esculturas muestran en la cara el júbilo de una gran sonrisa y de los cuerpos emanan gestos que revelan gozo y buen humor.

Hubo un hombre en especial, enamorado de las manifestaciones artísticas de las “remojadas”: William Spratling, estudiante de arquitectura en la Universidad de Tulane, E.U., que desde su llegada a México, contribuyó con artículos y conferencias al movimiento intelectual de nuestro país.

Coleccionista de las "caritas sonrientes" donó su colección a la Universidad en 1959, para que se abriera al público el museo Universitario de Ciencias y Arte. Pidió en ese tiempo que su donación no fuera dada a la publicidad.²⁶

Jorge J. Crespo de la Serna escribió acerca de la exposición, haciendo hincapié en la característica de esa actitud sonriente de las piezas expuestas, actitud no muy común, —dijo— en las esculturas prehispánicas. En cuanto al libro editado por la UNAM, *Más humano que divino*, se refirió a él como "un estudio acucioso de la cultura y el arte del pueblo que allí habitó".²⁷

1.4.4.2 "Poesía Concreta Internacional"

La siguiente exposición, según declaraciones de la maestra Escobedo, se debió a la inspiración de Mathías Goeritz, quien hablaba de Poesía Concreta y proponía se hiciese una exposición acerca del tema, entonces muy de moda en Europa, cuando aún no se conocía en México.

Para llevarla a cabo, el maestro Goeritz ofreció el amplio material con el que contaba: numerosa obra impresa, fotografiada y escrita, con la cual se instaló una exposición de enorme éxito, cuyo título era "Poesía Concreta Internacional".²⁸

El catálogo explica ampliamente en qué consiste ese tipo de arte y ofrece algunos ejemplos. Dice: "La poesía concreta se basa en las relaciones visuales de los diversos elementos, y en su relación con el espacio plano bidimensional, dentro del que se encuentran contenidos."²⁹ En otros términos, consistía en un ejercicio a base de elementos tipográficos de letras y alfabetos. "Por ejemplo —comentó Rodolfo Rivera— con la repetición constante de palabras: oro oro oro; amor amor amor, Goeritz formó una preciosa celosía, que constituyó un muro al inicio de la exposición, la cual fue un elemento novedoso y de avanzada".³⁰ Precisamente Mathías Goeritz fue el curador y director huésped.

Un periodista del *Excélsior* que firmaba con las iniciales RAS, aludió a una definición del tema:

²⁶ Gabriel Pereyra, "Herencia de sonrientes, vestigio de una singular y añeja cultura", *El Día*, México, lunes 14 de febrero de 1966, 1ª Sec. p. 2.

²⁷ Jorge J. Crespo de la Serna, "Herencia de sonrientes", *Novedades*, México, miércoles 2 de marzo de 1966, pp. 4 y 10.

²⁸ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

²⁹ Max Bense, Prefacio a *Poesía Concreta Internacional*, Stuttgart, 1965. Cit. en, *Poesía concreta internacional*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, marzo- mayo, 1966, s/p.

³⁰ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 febrero de 1995.

"La poesía concreta —afirma el profesor Bense— se transmite simultáneamente en varios terrenos: en el puramente visual, en las asociaciones fonéticas y semánticas, y en la combinación de los tres."

Según el profesor Bense, "existe una definida similitud con las composiciones y los arreglos tipográficos de los carteles; por esto, agrega, la comunicación esquemática de la poesía concreta se aproxima a la publicidad".³¹

La muestra resultó por demás interesante, y años después al tema tratado se le conocería como "arte conceptual," siendo presentado en el MUCA con ese nombre.³²

Sin embargo, otras opiniones no estuvieron precisamente, a favor de la exposición. Tal es el caso de la emitida por Margarita Nelken:

Se titula esta exposición que actualmente presenta la galería Universitaria Aristos (Insurgentes sur 421) "Poesía Concreta". Nosotros, la verdad creemos debería mejor llamarse poesía abstracta. O mejor aún, residuo rezagado del dadaísmo.

Digamos, eso sí, que está admirablemente presentada. Y que por ello los plácemes a su organizador y sin duda inspirador Mathías Goeritz, y a su "montador" Alfonso Soto Soria, deben de apuntarse en primer lugar. Digamos también que el catálogo, con texto firmado por Ida Rodríguez, es modelo de elegancia y buen gusto.

El resto del escrito denota desacuerdo con este tipo de expresiones:

Hojas y más hojas de signos, de letras, en combinaciones más o menos graciosas, muestran cómo estos "divertimentos" ya ingenuos a fuerza de petulantes, se dan por igual en Escandinavia que en Brasil, en Checoslovaquia que en Japón, en Inglaterra o en Suiza. Exactamente como se dan émulos de cancioneros melencólicos con guitarra eléctrica. Bueno, al cabo quizá esté bien que veamos que México no tiene por qué quedarse atrás en este terreno. Aunque con el mismo retraso con que ha emulado "collages", Pop art y art pop, que tampoco tienen nada que ver con la expresión plástica, ni concreta, ni abstracta.³³

³¹ RAS, "Aparece en el DEFE la poesía concreta", *Lunes de Excélsior*, México, 28 de marzo de 1966, p. 9-B.

³² En 1974 se presentó en el MUCA la exposición "Arte conceptual frente al problema latinoamericano", que también fue considerada una muestra de vanguardia.

³³ Margarita Nelken, "Exposiciones. La Galería Aristos", *Excélsior*, México, martes 12 de abril de 1966.

Esa muestra fue tema de diversos artículos periodísticos como el de Jasia Reiehardt en *El Día*, titulado "Los ámbitos de la poesía concreta" y "Max Bense y la estética matemática" en *El Heraldo de México*.³⁴

Como complemento a la exposición, el día 12 de mayo Mathias Goeritz sustentó una conferencia. Esta, por las características del tema en sí mismo, fue una de las primeras presentadas en la galería, que empezaron a causar polémica entre el público y los críticos.

1.4. 4. 3 "Obras del New Graphic Work Shop"

En ese tiempo y continuando con las exposiciones insertadas dentro del marco internacional, se invitó a jóvenes del *New York Graphic Work Shop*, que formaban un taller de Estados Unidos, para que presentaran su producción en la galería, a fin de ofrecer un panorama de lo que se estaba creando en el mundo de las impresiones gráficas. Entre los propósitos de este taller, integrado por una de las generaciones más jóvenes y brillantes de grabadores, estaba el de utilizar nuevos materiales como el plástico, el nylon, el vidrio, el yeso y el papel *maché*. Así, bajo el título "**Obras del New Graphic Work Shop**", expusieron sus grabados cuatro artistas, de quienes la *Gaceta de la Universidad* dijo que Liliana Porter, de Argentina "empleó el aguafuerte con agregados plásticos"; Luis Camnitzer, de Uruguay hizo "intentos tridimensionales en sus enormes grabados"; José Guillermo Castillo, de Venezuela "construyó bloques con materiales plásticos, en los que el grabado queda estampado antes de que éstos fragüen", y que Sharon Arndt, de Estados Unidos de Norteamérica manejó espacios abstractos blancos o de color de accidentada superficie".³⁵

La inauguración el 6 de junio, fue presidida por el licenciado Fernando Solana, secretario general de la UNAM, estando presentes los dos primeros artistas mencionados.³⁶

Esta muestra dio lugar a opiniones controvertidas en el ámbito de la crítica de arte. Escribieron acerca de ella, entre otros Jorge J. Crespo de la Serna, Alfonso de Neuvillate y Margarita Nelken.³⁷

³⁴ Véase Jasia Reiehardt, "Los ámbitos de la Poesía concreta", *El Día*, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical, México, 10 de abril de 1966. Véase también "Max Bense y la Estética matemática", *El Heraldo de México*, México, Sec. Cultural, domingo 17 de abril de 1966, pp. 5-7.

³⁵ "Revolucionaria exposición de grabados", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XIII, No. 19, 27 de abril de 1966; No. 5., p. 3. Véase también Alfonso Neuvillate (Dir. Huésped), *Obras del New York Graphic Workshop*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, junio, 1966.

³⁶ "Se inaugura una exposición en la Galería Aristos", *Novedades*, México, 31 de mayo de 1966, Sec. Sociales, p. 3.

³⁷ Véase Jorge J. Crespo de la Serna, "Obras del *New York Graphic Workshop*", *Novedades*, México, 31 de mayo de 1966. Véase también, Margarita Nelken, "N.Y. *Graphic Workshop*", *Excélsior*, México, 12 de junio de

1.4.4.4 “Nueve Pintores Naif ”

En septiembre se presentó la exposición “**Nueve Pintores Naif**”, y ésta contenía sesenta obras de importantes artistas nacionales entre quienes estaban: Abraham Ángel, Mardonio Magaña, Ezequiel Negrete, Luis Jasso, Nahuí Ollin, Antonio Ruiz, “El Corzo”, Jaime Saldívar, Juventino Ocampo, Máximo Pacheco, Luz Caballero de González, Ramón Cano, Fernando Castillo y Francisco Tortosa, un extranjero radicado en México. Lo curioso es que al revisar el número de autores que exponían en esa ocasión, resultaron ser más de nueve.

El director huésped fue Jorge Hernández Campos, jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Su opinión, que sintetiza de excelente manera la génesis de ese estilo con tan magníficos exponentes, fue publicada en *Novedades* y también en el catálogo de la muestra; aunque sin su firma:

En cierto modo los “naifs” encarnan el drama del individuo de nuestro siglo. Hombres sin escuela ni generación, productos de una soledad reforzada por el surgimiento tardío de su vocación, héroes marginales, quijotes mínimos de paraísos retrospectivos, conmueven por la unanimidad con que va a desembocar en un mismo estilo tanto más sorprendente cuanto que llegan a él por propio descubrimiento, por vías rigurosamente originales.³⁸

Margarita Nalken dedicó su columna durante dos días para hablar de los “naifs”[sic].³⁹

1.4.4.5 “Los animales en la época prehispánica”

El año 1966 cerró con la exposición “**Los animales en la época prehispánica**”, un gran conjunto de piezas arqueológicas del doctor Josué Saenz y de otros coleccionistas, entre ellos José Chávez Morado, William Spratling y Kurt Stavenhagen. Esta muestra tuvo como director huésped al doctor Rodolfo Martín del Campo y fue preparada por la maestra Helen Escobedo y Naya Márquez, haciéndose cargo de la museografía Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera. Este último recuerda que en esa exposición se lograron enormes avances. Crespo de la Serna escribió acerca de la misma:

1966, Sec. C, pp. 5 y 6. Alfonso de Nevillate, “Revolución Mundial del arte de grabar”, *Lunes de Excélsior*, 30 de mayo de 1966, Sec. B, p. 9.

³⁸ “Exposición de óleos de pintores primitivos”, *Novedades*, México, 1º de octubre de 1966, 2ª Sec. pp. 1 y 6. Véase Jorge Hernández Campos (Dir. Huésped) *Nueve pintores 'naif'*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, septiembre 1966, s/p.

³⁹ Margarita Nelken, “Exposiciones, Nueve Pintores 'naifs'”, *Excélsior*, México, 7 y 8 de octubre de 1966.

Las esculturas son de varios tamaños. Hay una que debe verse a través de una lupa. El ambiente de la sala —dedicada, como se ha dicho, a esculturas prehispánicas— se halla completado con grandes reproducciones de grafismos pintados en frescos y códices: águilas, peces, caracolas, culebras, conejos, jaguares. Una sección está dedicada a los sellos y pintaderas, verdaderas esquematizaciones ornamentales de animales que, por cierto, tienen mucho parentesco con pinturas de adorno de los indios de los Estados Unidos, y mucho también con objetos del Perú y otros pueblos americanos.

...

En unas vitrinas se exhiben numerosas piezas de pequeñas dimensiones, procedentes de Guerrero, Michoacán, Valle de México (preclásico), Teotihuacán y —asómbrense— de Jaina, con toda la finura exquisita de sus “tanagras” tan célebres.

Lo sorprendente de esta colección que comento es su variedad, la riqueza de los distintos ejemplos —algunos absolutamente desconocidos o poco difundidos, inclusive en su propio terreno: el Museo de Arqueología. El arreglo o museografía de la exposición es una obra de arte en sí, y anticipa por su método crítico todo juicio ulterior. Lo estimula, lo ayuda. Se debe a Alfonso Soto Soria y a Rodolfo Rivera, que merecen toda clase de plácemes.⁴⁰

La variedad de temas expuestos en la “Aristos” continuó en el año antes descrito. La novedad fue la exhibición de muestras arqueológicas.

1.4.5 Año 1967

El número de muestras se redujo; no así su calidad y novedad. Las tres que se presentaron en este año fueron diversas y muy novedosas. Y como se verá enseguida, una pertenecía al arte popular y dos al arte contemporáneo, una de artistas nacionales y otra de extranjeros.

1.4.5.1. “Artesanía China”

En febrero se inauguró una exposición con el título de “**Artesanía China**”, nueva colección que facilitaron algunos de los principales amigos de la Galería entre quienes figuraban, Ricardo Hecht y su esposa, y otras personas como Raúl Abarca, Ignacio Aguirre, Daniel F. Rubín de la

⁴⁰ Jorge J. Crespo de la Serna, “Los animales en el arte prehispánico”, *Novedades*, México, 7 de enero de 1967, 2ª Sec. pp. 1 y 4.

Borbolla y Alfredo Torres Soto. Se incluían piezas de madera y de marfil, así como pinturas y porcelanas de excepcional factura y calidad.

Salvador Elizondo fue el director huésped, y autor del texto introductorio, en el que ofreció una interesante comparación entre la cosmovisión del artesano oriental, frente el productor de occidente, como origen de cada tipo de artesanía:

Mientras nosotros pensamos denodadamente en términos de trascendencia, los artistas y los artesanos chinos piensan en términos de inmanencia; mientras nosotros pensamos en el arte en términos de ideal, los chinos piensan en términos de realización; mientras nosotros pensamos en términos de eternidad, ellos piensan en términos de instantaneidad; mientras los alarifes cristianos concibieron las catedrales, los calígrafos chinos redujeron el concepto de eternidad a unos cuantos rasgos del pincel.

...

La presente exposición reúne un conjunto de piezas que atestiguan con gran solvencia de la perspectiva dentro de la que han sido realizadas.

....

El visitante encontrará en todos estos objetos una imagen desconcertante y real de ese mundo cuya característica esencial es, en su espiritualidad contemplativa, una paciencia milenaria.⁴¹

Las palabras anteriores ofrecían una posibilidad de ir más allá del disfrute estético de lo exhibido, pretendiendo facilitar su comprensión.

1.4.5.2. "Surrealismo y Arte Fantástico en México"

En julio de ese año y como resultado de una inquietud de la maestra Escobedo, se expuso "**Surrealismo y Arte Fantástico en México**", con la idea de difundir en el país el conocimiento de estos estilos, sus manifestaciones y los artistas que los desarrollaban. En esa exposición se conjuntaron trabajos de creadores de primerísima calidad: Leonora Carrington, Remedios Varo, Pedro Friedeberg, Kati Horna, Gunther Gerzso, Lola Álvarez Bravo, José García Ocejo, José María García Saiz, Julio Castellanos, Allan Glass, José Horna, Frida Kahlo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Juan O'Gorman, Guillermo Meza, Roberto Montenegro, José Guadalupe Posada, Julio Ruelas, Jesús Reyes Ferreira, Antonio Ruiz, Juan Soriano, Xavier Esqueda, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Jorge Wilmot y otros más; un total de treinta y ocho expositores y cerca de cien obras.

⁴¹ Salvador Elizondo (Dir. Huésped) *Artesanía China*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, febrero, 1966, s/p.

La directora huésped fue Ida Rodríguez Prampolini, quien explicó el surrealismo en México:

El término surrealismo se ha convertido en los últimos años en una palabra “comodín” en la literatura del arte. Cuando en una obra artística se presentan a la vista elementos en los cuales predominan la imaginación desbordada, la alegoría, la metáfora, la fantasía, se recurre a menudo al clasificarla, al uso del término “surrealismo”. El empleo de este concepto resulta el más adecuado para suplir la interpretación huidiza y difícil de descifrar de muchas obras del pasado y del presente que esconden su verdadero ser y significado tras de metáforas de espíritus y situaciones culturales no suficientemente entendidas (Arte de culturas primitivas, arte exótico, folklórico, arte alejado de la cultura cristiana–occidental, etc.).

...

El surrealismo es la búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia y para lograr esta finalidad, cualquier método es válido: la hipnosis, el sueño, el ensueño, la enfermedad, las drogas, la locura, etc.

...

El arte de la fantasía mexicana que suele clasificarse como surrealista, está prendido de otras vivencias y obedece a propias y profundas maneras del ser del mexicano.

...

Para la mentalidad mágica no existe clara diferencia entre la existencia real, la vida consciente, y las imágenes que brotan del subconsciente, ya sea en el sueño o en el ensueño. Esta explícita ambición de los surrealistas que con tesón trataron de alcanzar, en muchos de los artistas mexicanos se da con plena naturalidad, el sentimiento mágico de la vida les proporciona la basta libertad de la fantasía.⁴²

Entre las obras exhibidas, y ejemplos de los conceptos anteriores, estaban las que describió un periodista anónimo de *Novedades*:

Un panal incrustado con abejas, perlas, desnudos, molinos de viento, miniaturas, focos eléctricos, cáscaras de huevos, llamado “caja” por su autor, Alan Glass. Relojes y sillas en formas de manos, pies y mariposas, de Pedro Friedeberg. Esculturas, máscaras, marionetas y cuadros de Leonora Carrington. Una pistola compuesta de huesos de pollo de Wolfgang Paalen, titulada “El genio de la

⁴² Ida Rodríguez Prampolini, “El surrealismo y el arte fantástico mexicano”, en *Surrealismo y arte fantástico en México*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, s/f, s/p.

especie". Fotos de Kati Horna representando a Beatriz Sheridan como "El Vampiro". Un cuadro semipop de Xavier Esqueda, "Acapulco ready made".⁴³

Acerca de la muestra Margarita Nelken opinó:

Presentada por la galería Aristos, bajo la dirección de Helen Escobedo, y admirablemente montada por Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, una de las exposiciones más sugestivas, y que se nos hacía necesaria, ya que era urgente demostrar, de una parte, la trascendencia del movimiento surrealista en nuestra plástica, de otra, cómo han sido, por mucho, los introductores del surrealismo en la escenografía y pinturas mexicanas, quienes iniciaron la total renovación de una escuela ya anquilosada en rutinas académicas y también en afanes de transposición de postulados revolucionarios, desde luego nobilísimos, pero a la vuelta de unos lustros, a su vez trasnochados, en sus empecinadas reiteraciones.⁴⁴

Diversos columnistas hablaron favorablemente de la muestra, entre ellos Jorge J. Crespo de la Serna y Toby Joysmith, quien escribió en inglés.⁴⁵

La presentación de tan excelente colección continuaba consolidando a la galería como un sitio destacado en el ámbito de difusión de las artes.

1.4.5.3. "Tangente 67"

Para cerrar ese año se presentó la obra de dos artistas y la relación existente entre su producción y el mundo occidental, titulándola "**Tangente 67**". Ellos eran el escultor Morio Shinoda con "**Erótica**", y el serigrafista Eugenio Carmi, con "**Stripsody**", muestra para la cual se contó con la colaboración de las *Kiko Galleries*, de Houston, Texas.

La museografía fue responsabilidad única, por primera vez, de Rodolfo Rivera, quien comentó —a manera de anécdota— que cuando la pintura de la Galería había sido terminada, y las bases y otros elementos museográficos estaban listos para hacer el montaje de la obra, llegó uno de los artistas expositores y opinó que el propio local, así como se encontraba, era una

⁴³ "Surrealismo en la Galería Aristos", *Novedades*, México, s/f. s/p.

⁴⁴ Margarita Nelken, "Exposiciones. La del Surrealismo", *Excélsior*, México, 23 de julio de 1967, Sec. Sociedad, p. 3-C.

⁴⁵ Véase Jorge J. Crespo de la Serna, "Surrealismo y Arte fantástico en México", *Novedades*, México, 19 de julio de 1967. Véase también Toby Joysmith, "The gallery goer, The heritage of fantasy in mexican art", *Novedades*, México, 19 de julio de 1967.

maravillosa obra de arte, por lo que ya no era necesario colocar sus piezas. “Comprobé entonces —agregó—, que es posible crear ambientes aun con la ausencia de objetos y sólo manejando el espacio y el color”.⁴⁶

En el periódico *Novedades* Gloria González Aguirre hizo una reseña de la exposición, la cual permite imaginar cómo fue ese evento:

Arte Sicodélico en México. Figuras que emergen de los rincones para cobrar vida. Continuos movimientos acompañados por luces y sonidos, usando exclamaciones onomatopéyicas inventadas por las tiras cómicas. El objeto: perder la noción del tiempo y del espacio.

El lugar: la galería Aristos de Insurgentes Sur 421.

“Stripsody”, el título de las obras que forman la colección del italiano Eugenio Carmi, en el que las señales del tránsito, el teléfono, el “metro”, los lavatorios públicos, las escuelas y las carreteras, fijan la mente del autor.

En esta ocasión, Carmi presenta al público mexicano los sonidos onomatopéyicos lanzados por las tiras cómicas, que califica como un componente diario de nuestro lenguaje. Las palabras onomatopéyicas sin referencia semántica, adquirieron una base semántica; en ocasiones, los sonidos inventados por este artista se convierten, gradualmente, en signos precisos, según el escritor Umberto Eco, quien escribió el prefacio del libro *Stripsody*, de Carmi, muy comentado en Italia.

Junto con Carmi, el escultor japonés Morio Shinoda, exhibe su escultura “Erótica”: “Un espacio no definido ni autónomo, sino más bien una posición momentánea en el infinito.”

El problema del espacio, es decir “Ku-kan”, es esencial en el trabajo de Shinoda. Su problema inmediato es cómo detener permanentemente un espacio y definirlo como una entidad concreta.

Shinoda ha recibido el premio de escultura Kotaro Takamura, la más alta distinción concedida a un escultor japonés, en 1966... Imagen potencial es el título que da Shinoda a su obra. Sus trabajos muestran diversas partes del cuerpo en posturas absurdas.

Esta exposición conjunta que lleva el nombre de “Tangente 67”, no es ni de pintura, ni de escultura propiamente. En ella se presentan los trabajos de estos dos buscadores de un arte en el ámbito internacional, para crear un arte que expande la mente, como es el arte Sicodélico.⁴⁷

⁴⁶ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

⁴⁷ Gloria González Aguirre, “Novedosa exposición de arte sicodélico, Tangente 67, en la Aristos”, *Novedades*, México, 22 de septiembre de 1967, 2ª Sec. pp. 1 y 8.

Se unió a la muestra, otra modalidad que fue muy aplaudida, y consistió en una exhibición de vestidos hechos con material plástico, de acuerdo a la época y al tema de las obras expuestas.

⁴⁸ Al respecto, la fuente periodística antes citada dijo:

Acompañaron a esta exposición un grupo de chicas que vestían trajes largos y cortos, formando caprichosas figuras, especialmente geométricas, confeccionadas en plástico y sujetas por cadenillas. Fueron diseñados estos trajes por Manola Candela, y los lucieron Rosa María García Ascot, María Luisa Lozano, Pola Weiss y Mane Giral. ⁴⁹

Ésta fue una de las primeras exposiciones muy revolucionarias, que respondía a la época, la primera en que se presentaban una mancuerna formada por un escultor y un pintor extranjeros, que creaban algo diferente y la primera que era acompañada de otra modalidad, como lo era un desfile de modas. La galería "Aristos" iba a la par que el MUCA en el camino de la vanguardia.

1.4.6. Año 1968

En ese año se expusieron cinco muestras, tres de ellas provenientes del extranjero, de las cuales dos eran de arte contemporáneo, dos más giraban en torno al arte popular —una retrospectiva de cerámica y una de dulces mexicanos— y otra fotográfica, relacionada con las olimpiadas, de la cual únicamente se citará el título, por considerar que no tuvo mayor trascendencia: "**Olymp'Art Photo/Grenoble/ México 68**", desde el punto de vista artístico.

1.4.6.1. "Forma, espacio y movimiento"

En 1968, aprovechando la coyuntura que significó la llegada de artistas de diferentes países para participar en la Olimpiada Cultural, la galería Universitaria invitó a exponer a Willi Gutmann — un creador suizo— quien estaba interesado en la escultura monumental y había diseñado una pieza para la "Ruta de la Amistad". Gutmann expresó que "El estatismo de una escultura se acrecienta a medida que aumenta su tamaño: La relación entre la escultura y la construcción da por resultado una escultura arquitectónica." Así, en febrero bajo el título "**Forma, espacio y movimiento**", se exhibieron 68 esculturas en aluminio, todas móviles y adaptables, pues por ejemplo, se doblaban o reducían de tamaño, además de tener una magnífica precisión matemática; estas piezas se complementaban con algunos dibujos y cuadros sobre triplay. Gutmann hizo algunos comentarios a la periodista Gloria Lara, encaminada a facilitar la comprensión de su obra:

⁴⁸ Véase In y out, "Los 60's arte y modas en la Galería Aristos", *El Heraldo de México*, México, Sec. En Sociedad, lunes 25 de septiembre de 1967.

⁴⁹ Gloria González Aguirre, "Novedosa exposición de arte sicológico, Tangente 67, en la Aristos", *Novedades*, México, 22 de septiembre de 1967, 2ª Sec. pp. 1 y 8.

El arte es una de las mejores formas para la emancipación del hombre a través del hombre mismo ... el arte abstraccionista ... permite al artista desarrollarse con plena libertad, ya que... nada se copia, todo se hace.

...

No puedo detenerme nunca en las cosas existentes y explotar solamente sus posibilidades como generalmente se hace con el desarrollo de una silla, la cerámica, el diseño formal de los muebles funcionales, una habitación y la arquitectura de una casa; mi interés está centrado en la creación y la invención. En consecuencia es natural que mis esculturas sean dinámicas y se hallen en movimiento.⁵⁰

La exposición fue organizada en colaboración con la Embajada de Suiza. En *Excélsior* se informó que en la inauguración estuvieron presentes el señor Jean Louis Pahud, embajador de Suiza en México; el licenciado Ernesto Casanova, agregado olímpico de Suiza; Manuel Disler, secretario de la Embajada; el ingeniero Pablo Guerber, presidente del Club Suizo de México, y Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas, de quien se dijo: "ha hecho una gran labor en pro de esta primera manifestación cultural de Suiza, junto a Rodolfo Rivera y Alfonso Soto Soria, quienes se ocuparon de la museografía en forma extraordinaria".⁵¹

Eduardo Deschamps también de *Excélsior*, escribió:

Anoche, al conocer de cerca la escultura geométrica del suizo Willi Gutman en la Galería Universitaria Aristos, el público de pronto se enfrentó a tres nuevas dimensiones del arte moderno:

1) Las formas sacadas rigurosamente de las placas de metal por Gutman, llevan a pensar en las flores ocultas que tiene el mineral adentro, en la vida contenida que existe dentro del aluminio, material preferido por el artista.

2) Descubrió que este arte escultórico tan razonado y aparentemente frío, es como una prefiguración del "arte popular futuro".

3) Que es posible jugar directamente con las obras, tocarlas, trastocarlas y, a capricho, participar un poco de la experiencia del autor original. Esta vez el público no tuvo el letrero consabido de los museos y las galerías; "no tocar". Aquí sí podía intervenir en la recreación de nuevas formas artísticas. La exposición es como un perfeccionado "mecano" que invita, excita la imaginación...⁵²

⁵⁰ Gloria Lara, "Willi Gutmann en la Aristos", *Gaceta UNAM*, Vol. XVII, Nueva Época, No. 6, 15 de marzo de 1968, pp. 14-15.

⁵¹ "Primera exposición cultural de Suiza", *Excélsior*, México, 17 de febrero de 1968, Sec. B, p. 6.

⁵² Eduardo Deschamps, "De Zeus a Coatlicue", *Excélsior*, México, 16 de febrero de 1968, 1ª Sec. pp. 1 y 16.

Todo parece indicar que esta muestra fue un parteaguas en el campo de las exposiciones de arte, ya que permitía al espectador tocar el acervo expuesto, situación poco común en museos y galerías, al menos en esos años.

1.4.6.2. "Visibilia"

Desmontada la obra de Gutman, se presentó la exposición del pintor Gerd Leufert, nacido en Lituania y nacionalizado venezolano, titulada "Visibilia". El autor declaró a la *Gaceta UNAM*:

Visibilia nació hace más de veinte años, cuando comencé a guardar todas aquellas imágenes que surgían espontáneamente de mi trabajo gráfico y que, por una u otra razón, despertaban mi interés. El propósito fundamental para la publicación del libro que ahora exhibimos en Aristos, es volver a establecer una relación directa entre el espectador y la imagen, sin que mediasen en la apreciación los factores asociativos y convencionales.⁵³

Rodolfo Rivera informó que para efectuar la instalación de la obra, se desmanteló la Galería y se colocaron unos exhibidores de cartón que Leufert traía, con los que armó una especie de mecano del que se desprendían unos brazos, al final de los cuales colocaron unas láminas donde estaban los diseños gráficos, de modo que con el juego de luces se proyectaban una serie de sombras muy bonitas sobre la pared, que fueron reproducidas sobre los muros.⁵⁴

En el catálogo aparecen varias fotografías en las que se puede apreciar este montaje. La muestra permaneció abierta al público durante abril y mayo, época en que la coordinadora de la galería era Milena Esguerra.⁵⁵

1.4.6.3. "Seis Ambientes Cerámicos"

Con la colaboración del programa cultural del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, durante los meses de junio y julio estuvo en exhibición la muestra "Seis Ambientes Cerámicos". En ella, seis modalidades diferentes en la historia de la cerámica: el Perú precortesiano, el Perú popular, el México precortesiano, el México popular, el México moderno y la cerámica de la compañía de las Indias.

⁵³ "Visibilia en Aristos", *Gaceta UNAM*, Nueva Época Vol. XVII, No. 8, 15 de abril de 1968, p. 13.

⁵⁴ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero de 1995.

⁵⁵ Véase, Milena Esguerra (Coord.), Gerd Leufert, *Visibilia*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, abril-mayo, 1968, s/p.

Esta exhibición se pudo realizar debido al rescate de diversas piezas de cerámica, antiguas. De nuevo, coleccionistas cercanos a la galería colaboraron, entre ellos, Raúl Kamffer, quien había recuperado piezas muy importantes; y en esta ocasión, el tantas veces mencionado Ricardo Hecht, facilitó piezas de porcelana fabricadas por la compañía de las Indias, de China y de la época preincaica del Perú. Además de ellos, prestaron obras Daniel Rubín de la Borbolla, Graziella Díaz de León, Hugo Velásquez, el ceramista Jorge Wilmot y Rodolfo Rivera.

Entre el acervo se hallaban seis o siete valiosas tinajas de Tonalá del siglo XVIII y otras más antiguas. La coordinación estuvo en manos de Milena Esguerra y Bertha Fernández Muñiz. Además de los acostumbrados créditos en la museografía para Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, en el catálogo se reconoce la participación de los arquitectos Rodolfo Almeida, Carlos Héctor Álvarez y Alberto Robledo.

1.4.6.4. “El Paraíso de los Dulces Mexicanos”.

Culminó el año con la exposición titulada **“El Paraíso de los Dulces Mexicanos”**. Al respecto cuenta Helen Escobedo:

De las conversaciones entre los miembros del equipo de trabajo, salió la idea de hacer una exposición recolectando dulces, desde los que se hacían en época de nuestros abuelos, hasta los que ahora existen. De modo que pedimos apoyo acerca de la historia del dulce y no sólo eso, sino que también invitamos a participar a artistas como Olga Costa, por ejemplo.⁵⁶

Con base en el plan trazado, los equipos del MUCA y de la Galería reunieron todo tipo de confites y golosinas, hasta llegar a cien tipos, entre los que había paletas, trompadas, charamuscas, muéganos, galletas, morelianas, camotes, pinole, figuras de gelatina, chocolates, jamoncillos, etcétera, etcétera, los que se presentaron en diversas formas, como por ejemplo una pirámide realizada con cocos. Esa exposición tornó a la Galería en el paraíso de los caramelos.

En el catálogo se encuentran fotografías de figuritas tradicionales, así como algunas recetas de dulces típicos. Esta muestra estuvo complementada con algunas obras pictóricas de Olga Costa, María Izquierdo y Luis García Guerrero, entre otros.

Su director huésped fue Víctor Fosado, especialista en arte popular, gracias a cuyo escrito podemos saber algo más de ella:

⁵⁶ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

En las fiestas y ferias regionales es muy importante la participación de los dulceros, cuyas golosinas vienen a dar luz y color a los puestos donde se exhiben con gran variedad de formas y tonalidades. En esta exposición presentamos una muestra de la confitería, cuya importancia, dentro de las artes populares, radica en el valor plástico. Así podemos encontrar dulces como la gran variedad de figuras de azúcar rellenas de mieles diferentes, sabores y composiciones; las calaveras de azúcar, decoradas de una manera clásica y barroca; los marquesotes de Tehuantepec, decorada de una forma muy caprichosa; las palomitas y demás animales de pasta de pepita...

No cabe duda de que todo esto ha tenido también su influencia en las artes plásticas, por lo que presentamos una serie de pinturas antiguas y contemporáneas en las que se presentan dulces de diferentes tipos...

Ojalá que el gusto ingenuo y original del artesano del dulce, apreciado en todo su valor, resucite el gusto por el exuberante adorno de esas mesas plenas de postres que son un adorno y deleite.⁵⁷

Coordinaron los trabajos de esta "deliciosa" muestra Milena Esguerra y Berta Fernández Muñiz.

La variedad y riqueza de las presentaciones en la galería continuaba, además de que manifestaba la creatividad de sus organizadores y museógrafos, respecto de los temas y sus montajes. Al igual que en el MUCA, el hecho de que parte del equipo estuviese integrado al comité olímpico, ofreció a la galería "Aristos" la posibilidad de ser escaparate de algunas muestras de calidad, traídas del extranjero.

1.4.7. Año 1969

En este año solamente se expusieron dos colecciones; una de ellas producto de una interesante investigación iconográfica con la participación de los estudiantes, y otra más en la que se exhibía una parte del acervo de arte popular recientemente donado al MUCA por el Comité Olímpico Mexicano.

1.4.7.1 Marilyn

En 1969 unos estudiantes de la Facultad de Filosofía se acercaron a la Galería Aristos para solicitar una exposición sobre la famosa artista del cine norteamericano, Marilyn Monroe; de inmediato se llevó a cabo una investigación iconográfica en colaboración con el cine club de esa

⁵⁷ Víctor Fosado (Dir. Huésped), "Psicorrelación de los dulces mexicanos" en *El paraíso de los dulces mexicanos*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, diciembre de 1968-enero de 1969, s/p.

Facultad. Gracias a ello se logró reunir fotografías que abarcaban desde la niñez de Marilyn hasta su deceso. De esta muestra que lógicamente se llamó "**Marilyn**", Helen Escobedo comentó:

Se invitó al entonces no tan conocido escritor Carlos Monsiváis, quien aportó muy buenas ideas, y en ella se presentaron todos los aspectos de la actriz como tal, como mujer, como muñeca, como suicida.

En el montaje se incluyó una especie de columna compuesta de varios cubos, en los cuales se presentaba el cuerpo de la actriz por partes: abajo sus piernas, en el siguiente sus muslos, luego la cintura y así hasta llegar a la cabeza. De tal modo que el público podía mover los cubos, lo cual les permitía ver a la actriz en movimiento. Fue una exposición que facilitó la participación del visitante.⁵⁸

En el catálogo Monsiváis puntualizó:

Porque hablar de Marilyn Monroe y acompañar esas palabras con fotos y consignar las fotos en una exposición y otorgarle a todo el título general homenaje a Marilyn Monroe puede ser una actitud al borde de otra: la necrofilia como turismo, la búsqueda del mito como lugar común; puede ser (esperemos que no), el aviso de la exégesis que desea garantizarse el derecho surreal de seguir eternizando sus propias interpretaciones, en un proceso donde cada vez sufre mayor merma, mayor ocultamiento, el objeto primero de la indagación, en este caso Marilyn Monroe...⁵⁹

Desde la óptica de Rodolfo Rivera, el exitoso despliegue de la obra fue muy de vanguardia, ya que un montaje de ese tipo no se había hecho ni siquiera en los Estados Unidos. Ni que decir que en la galería era algo totalmente novedoso.

1.4.7.2. "Los Animales en el Arte Popular"

En agosto de ese año, teniendo como base las colecciones de arte popular de la Olimpiada Cultural de 1968, se exhibió "**Los Animales en el Arte Popular**". El propósito de esta exposición fue presentar la artesanía que con esa temática se estaba realizando en otros países de Asia, África, Oceanía, Europa y América. Soto Soria explicó en el catálogo:

Dentro de la considerable gama de formas y diseños que nutre a las artesanías, tal vez el grupo más destacado lo forman representaciones de animales. No existe ningún pueblo productor de artesanías que no las use constantemente.

⁵⁸ Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

⁵⁹ Carlos Monsiváis, "Marilyn como pretexto para hablar de Marilyn" en *Marilyn*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, marzo-abril de 1969, s/p.

Los animales, amigos o enemigos del hombre, útiles o dañinos, siempre han convivido con él, formando parte de su mundo y de su vida diaria. Muchos de ellos siguen conservando su valor mitológico o ritual, otros son solamente amables y simpáticos. ...

....

En esta exposición dedicada a los animales, es posible apreciar la extraordinaria riqueza de formas técnicas y materiales que el arte popular contemporáneo sigue produciendo. También se muestran los resultados que muy distintas sensibilidades y formas de vida producen al inspirarse en un mismo tema. A la vez, se podrán apreciar las soluciones que imponen las distintas materias y técnicas de elaboración.⁶⁰

El tema de la primera exposición fue realmente novedoso, ya que se atendió a una artista del drama, dentro del campo del séptimo arte: la cinematografía.

1.4.8. Año 1970

1.4.8.1. Marfiles

En ese año Ricardo Hecht adquirió en su viaje a China un grupo de marfiles bellamente trabajados, los cuales ofreció a la Galería para que se expusiesen en ella, con el objetivo de dar a conocer la enorme destreza de los artífices chinos en el tallado del marfil. Este conjunto, presentado bajo el título de **Marfiles**, fue complementado con piezas de Mario Viancini y su esposa, y con parte del acervo del Museo Universitario de Ciencias y Arte. El díptico que acompañó a la exposición dice:

La extraordinaria habilidad de los artífices chinos junto con la refinada cultura que desarrolló ese país a través de seis mil años de historia, han formado una de las más valiosas tradiciones en el tallado del marfil, produciendo piezas que han llegado a todos los países del planeta...

Bolas concéntricas que giran unas dentro de otras, talladas en una sola pieza, colmillos enteros cubiertos por escenas en que docenas de personajes tallados en miniatura representan la vida y costumbres populares. Budas, deidades, animales y una enorme variedad de temas y motivos inspirados por la naturaleza, la religión, la vida diaria, etcétera, plasmados en marfil por las

⁶⁰ Alfonso Soto Soria, *Los animales en el arte popular*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, agosto-septiembre 1969, s/p.

habilidosas manos de los artesanos de China, forman parte de valiosas colecciones de todo el mundo.⁶¹

La museografía, explicó Rodolfo Rivera, tuvo que diseñarse de forma diferente, pues había necesidad de manejar objetos de tres dimensiones. La muestra permaneció de enero a marzo.

1.4.9. Año 1971

1.4.9.1. "Rostros, Máscaras y Caretas"

El 3 de junio de ese año inició la exhibición "**Rostros, Máscaras y Caretas**", compuesta por 200 máscaras procedentes de pueblos de varias regiones del mundo y de épocas. Pertenecían estas piezas, en su mayoría, a la colección de arte popular internacional del MUCA, otras eran de Helen O'Gorman, Luisa Reynoso, Fernando Juárez Frías, Raúl Kamffer, seis miembros de la familia Hecht, y Alfonso Soto Soria, entre otras personas.

Lo expuesto era de una enorme versatilidad ya que incluía caretas de esgrima, cascos de jugadores de fútbol americano, y máscaras ceremoniales de diferentes culturas y épocas, mezclados con rostros creados por artistas contemporáneos como Leonora Carrington, Kati Horna, José Luis Cuevas y Germán Cueto.

Muy ilustrativo resulta el texto de la justificación del evento en el catálogo:

Desde los comienzos de la historia humana, el hombre, imponente ante los caprichos de una naturaleza incomprensible, reconoce las fuerzas que rigen su vida e intenta combatirlos, dominarlos o poseerlos a través de la magia. El hombre primitivo cubre su rostro, expresión esencial de pensamientos y emociones. Tras la máscara, auxiliado por su fe inquebrantable en la transferencia mágica del poder, encarna a otros seres posesionándose de sus fuerzas, domina a los espíritus, se siente valeroso ante los enemigos...

La máscara es mágica. Su existencia depende del rito, de la ceremonia, del hechizo de un culto. El hombre lo inventó en su necesidad de dominio, en su inagotable afán de supervivencia; como expresión simbólica de creencias comunes...

La evolución de la máscara es parte intrínseca de la evolución del hombre.

...

⁶¹ Milena Esguerra (Coord.) *Marfiles*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, enero-febrero, 1970, s/p.

La máscara ha cambiado al compás de la ciencia y del ritmo de la vida actual: ya no la usamos solamente para apoderarnos de fuerzas ocultas, sino para protegernos de lo real, de lo concreto. En la guerra, la máscara se emplea contra gases nocivos y en la paz, como mascarilla quirúrgica contra gérmenes y virus. La emplea el deportista para librarse de golpes, y el cosmonauta para poder respirar.⁶²

La coordinadora en la Galería era en ese momento María Elena Porter. La *Gaceta UNAM* del día 7 de junio señaló la importancia de esta interesantísima muestra.⁶³

1.4.9.2. "Diseños de Carlos Mérida"

Finalizó ese año con la presentación de una de las colecciones de dibujos de Carlos Mérida, facilitada a la dependencia por el pintor y su esposa; en ella se pudieron observar proyectos de este artista no llevados a la práctica.

El conjunto se tituló "Diseños de Carlos Mérida" y se ofreció como un homenaje al maestro en el 80 aniversario de su nacimiento. En el tríptico hecho para tal evento dice Alfonso Soto Soria:

Carlos Mérida, inspirado tanto en el folklore indígena de Guatemala y de México, como en las realidades de la vida actual, ha desarrollado una larga y fructífera labor en el campo del diseño. Los proyectos de sus obras, realizados con la misma meticulosa disciplina que caracteriza a otros grandes precursores del diseño moderno como Joseph Albers y Alexander Calder, constituyen una colección de valor inestimable para estudiar las bases del diseño plástico, y junto con su extraordinaria obra pictórica, colocan a Carlos Mérida en el grupo de los grandes maestros del arte americano.⁶⁴

Los dibujos del gran artista guatemalteco permanecieron expuestos hasta abril del año siguiente.

⁶² María Elena Porter (Coord.), *Rostros, máscaras y caretas*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, junio-julio, 1971, s/p.

⁶³ Véase "200 máscaras de todo el mundo expuestas en la Galería 'Aristos'", *Gaceta UNAM*, Vol. II, No. 37, 7 de junio de 1971, p. 4.

⁶⁴ Alfonso Soto Soria, *Diseños de Carlos Mérida*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, diciembre, 1971, s/p.

1.4.10. Año 1972

1.4.10.1. "Litografía del Tamarind Workshop"

En mayo se ofreció al público una exposición organizada bajo los auspicios del Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, denominada "**Litografía del Tamarind Workshop**", un taller fundado en 1960 por la grabadora June Wayne, que pretendía ser un proyecto visionario, dando difusión a nuevos descubrimientos técnicos y estímulo a la interacción artista-grabador, así como ofreciendo importantes oportunidades a nuevos valores. En el tríptico publicado para complementar la muestra se explica:

...ya en 1940 el interés por la litografía comenzó a decaer y los siguientes veinte años fueron de tal esterilidad que la enseñanza de la técnica adquirió dimensiones de curiosidad histórica.

El Tamarind Workshop nació para llenar el vacío de esos años de abandono. Fundado en 1960 por la grabadora June Wayne, con ayuda de la Fundación Ford, el Tamarind se ha convertido en fuerza vital para la conservación del arte litográfico, formulando normas éticas que definen una litografía original, dando difusión a nuevos descubrimientos técnicos, estimulando la interacción artista-grabador, y dando oportunidad a miembros y becarios de explotar todas las posibilidades de la técnica y de adaptarlas con libertad a las exigencias de su creatividad individual.⁶⁵

Más de sesenta artistas fueron incluidos y la muestra continuó hasta finales de octubre, pese a que originalmente debería haber concluido en el mes de junio. En el resto del año no se tienen noticias de otra exposición.

1.4.11 Año 1973

1.4.11.1 "1500 A.C. Colección del Preclásico"

En marzo, con motivo de la celebración del X aniversario de la Galería Universitaria Aristos, se inauguró: "**1500 A.C. Colección del Preclásico**" en la cual se presentaba parte de la colección de más de cinco mil piezas arqueológicas de ese período, principalmente de la zona de Tlapacoya, perteneciente a la ya mencionada donación hecha a la UNAM por el señor Mario Rosch.

El catálogo compuesto de más de cuarenta páginas, contiene un amplio y técnico texto de Rosa María Reyna de Covarrubias, quien fue la directora huésped, complementado por las

⁶⁵ María Elena Hope (Coord.), *Litografía del Tamarind Workshop*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, mayo-junio, 1972, s/p.

imágenes de 132 figurillas fotografiadas por Rodolfo Rivera y Carlos López. En la publicación se reconoce a Primo Jiménez por su valiosa labor como restaurador de las piezas.

La museografía estuvo a cargo de Rodolfo Rivera y de Alfonso Soto Soria, quienes ofrecieron nuevas soluciones al montaje, ya que trabajaron con piezas que no rebasaban los 3 ó 4 centímetros, de modo que para exhibirlas pintaron la sala de negro e instalaron pequeñas ventanas como de 10 u 11 centímetros, a través de las cuales se podía ver la reconstrucción del *habitat* de la vida cotidiana en el preclásico: madres cuidando a sus hijos, danzantes, chamanes, etcétera.

Primo Jiménez manifestó su satisfacción por haber auxiliado a Rosa María Reyna en la restauración y clasificación de las piezas, base de una magnífica exposición:

... en la Galería Universitaria Aristos se abrió una exposición para dar a conocer al pueblo de México esta colección... y con el licenciado Rodolfo Rivera como director del proyecto, se resolvió que las pequeñas piezas que se exhibirían, estarían todas dentro de una vitrina, y cada una de ellas en un hueco, de modo que se verían como si estuvieran en una ventana asomándose. La iluminación se hizo con pequeños focos, como si lo fueran para árbol de Navidad. El montaje y la exposición fueron un éxito y a mí me dio mucho gusto haber participado en ese trabajo.⁶⁶

El día de la inauguración —cuenta Rodolfo Rivera— a propósito del acervo que se estaba exhibiendo, Inés Amor dijo: "Si esta exposición se presentara en Estados Unidos o París, habría miles de personas en fila, esperando para verla..."⁶⁷

En mayo, como actividad complementaria, se llevó a cabo una mesa redonda con el título "Tradiciones artesanales en el Preclásico". En ella —se informó en *Los Universitarios*— participaron arqueólogos e historiadores del arte: Rosa María Reyna de Covarrubias, Román Piña Chan, Beatriz de la Fuente, Carlos Navarrete y José Lameiras, siendo el moderador de la mesa Daniel Molina.⁶⁸

El prestigio profesional de los participantes en la actividad paralela antes mencionada es muestra del cuidado que se tenía en complementar adecuadamente una exposición de tan elevada calidad, tanto en su acervo como en su museografía.

⁶⁶ Primo Jiménez, *Entrevista* del 26 de febrero de 1995.

⁶⁷ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 22 de marzo de 1995.

⁶⁸ Gloria León, "Actividades Culturales, Artes Plásticas", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 3-4, 15 de mayo de 1973, p. 24.

1.4.11. 2 "La Cerámica en el Arte Popular "

En el mes de agosto se abrió al público "**La Cerámica en el Arte Popular**", cuyo acervo era parte de la colección internacional de artesanías del MUCA. En el catálogo se presentaron fotografías del acervo, unas propiedad del Comité Olímpico Mexicano y otras tomadas por Rodolfo Rivera, quien, junto con Alfonso Soto Soria, realizaron la museografía. A los testimonios fotográficos se unió un pequeño texto de la autoría de las coordinadoras del evento: María Elena Hope y Elizabeth Cuéllar, del cual se destaca lo siguiente:

Entre las mejores piezas de cerámica de la colección de arte popular del Museo Universitario se encuentran representadas no solamente las diferentes clases en cuanto a técnica de fabricación y a la calidad y contenido de su arcilla, sino aquéllas que destacan por la belleza de su forma, su diseño y colorido, elementos independientes de la técnica, en los que el artesano puede volcar su propia creatividad e imprimir el sello de su tradición y su cultura. Es en estos rasgos, más que en los procesos de fabricación, que reside el alma de la artesanía, y en los que se puede adivinar un sentimiento o sentido estético, denominador común de los artesanos de todas las culturas.⁶⁹

En *Los Universitarios*, Angélica Prieto publicó un artículo con los antecedentes históricos y mitológicos del origen de la cerámica, además de citar la ubicación geográfica de las piezas que se presentaban:

...vienen de los más diversos puntos de la tierra: desde las cálidas tierras de Nigeria y Camboya hasta las partes más frías de Polonia y Alemania. Los artesanos pueden ser de cabello rubio y ojos claros,... así como es posible que sean de piel oscura... Una característica une a todos estos pueblos: su arte...⁷⁰

1.4.11.3 "Grabado Japonés. Siglo XIX"

En noviembre de ese año se expuso "**Grabado Japonés. Siglo XIX**", en coordinación con la embajada de ese país en México y dentro del ciclo "Huellas del Japón". En el catálogo, el señor Eiki Hayashiya, Ministro Consejero de esa representación, explica el "ukiyoe":

⁶⁹ María Elena Hope y Elizabeth Cuéllar (Coord.), *La cerámica en el arte popular*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, agosto-septiembre, 1973, s/p.

⁷⁰ Angélica Prieto, "La Cerámica en el Arte Popular", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 10-11, 15-30 de noviembre, 1973, p. 15.

Ukiyoe, la pintura del mundo que pasa, del mundo que flota, es decir del mundo efímero, es un producto del mundo burgués que a partir del siglo XVII empieza a cobrar auge en el Japón feudal...

Estas pinturas eran para las masas y no para los grandes salones de los señores feudales y de los samurais. Su demanda obligó a producir las en grandes cantidades; nació así la técnica del grabado en madera, el Ukiyoe. Tanto las mujeres esbeltas y llenas de vida y gracia que pintó Kiyonaga, como las dulces y delicadas de Utamasu fueron inspiradas por mujeres de vida alegre. Sin embargo, en ellas no predomina lo sensual, un hálito de dulzura y espiritualidad nos llega a través de finos y delicados dibujos. El pincel de los maestros las purifica y las convierte en criaturas etéreas...

Ukiyoe es un arte menor, íntimo y de ninguna manera ortodoxo de la escuela japonesa de arte, pero es el género que nace de la comunidad, una expresión nueva, popular, sentimental y subjetiva.⁷¹

En esa ocasión también facilitaron algunas obras los maestros Rafael Coronel, René García Zuazua y Alfonso Soto Soria. Apoyó a María Elena Hope en la coordinación Claudio Goeckler y la fotografía estuvo a cargo de Rodolfo Rivera y Raúl López. Además según lo anunció el periódico *Excélsior*, ahí mismo se ofrecía "la ceremonia del té", cine documental y otros actos.

El periódico *Excélsior* hizo saber:

Kazuya Sakai, coordinador del centro de estudios orientales de la UNAM, hablará en la primera conferencia sobre la estampa japonesa. Dijo que se busca dar no sólo un mensaje de información sino algo que trascienda, oriente y acerque más al público a esa cultura milenaria.⁷²

Es necesario destacar que esta exposición, que se clausuró hasta enero del año siguiente, fue motivo para que se llevaran a cabo una serie de actividades que permitían a los visitantes conocer más de cerca a la cultura japonesa, como es el caso de la ceremonia del té.

⁷¹ Eikichi Hayashiya, *Grabado japonés del siglo XIX. Ciclo huellas del Japón*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, Noviembre 1973-enero 1974, s/p.

⁷² " 'Huellas del Japón' en la Aristos, el 6 de noviembre", *Excélsior*, México, 16 de octubre de 1973, Sec. C, p. 1.

1.4. 12. Año 1974

1.4.12.1 "Un ilustrador mexicano. Obras de Abel Mendoza"

En 1974 se organizó un homenaje póstumo a Abel Mendoza, un excelente dibujante colaborador del MUCA, quien había fallecido el año anterior. La muestra se tituló "**Un ilustrador mexicano. Obras de Abel Mendoza**" y en ella se mostraron ejemplos de su trabajo en la arqueología y en el arte popular mexicano, ya que "Abelito" —como todo el mundo le conocía— ilustró importantes libros, entre ellos, los escritos por los destacados arqueólogos Jorge R. Acosta, Ignacio Bernal, Alfonso Caso y Laurette Séjourné; y en el área de las artesanías, las obras de Daniel Rubín de la Borbolla y Alfonso Soto Soria, entre otros.

La *Gaceta UNAM* al anunciar la apertura de la exposición se refería a Abel Mendoza de esta manera: "Contiene obras de una gran calidad de un hombre simpático y bondadoso que siempre mostró gran interés por la investigación de las culturas, e infinito amor por el arte popular".⁷³

Lilia Mendoza, hija del homenajeado y colaboradora del MUCA, ayudó a María Elena Hope a coordinar la muestra, en cuya realización participaron también Daniel Rubín de la Borbolla, Alfonso Soto Soria, Rodolfo Rivera y los renombrados arqueólogos que se mencionan más adelante.

En el catálogo aparece una amplia muestra fotográfica de la obra, fotografías realizadas por Rodolfo Rivera y textos alrededor de la vida y del trabajo de Abel Mendoza escritos por personas que lo conocieron y con quienes colaboró, como Jorge Gurría Lacroix, Ignacio Bernal y Laurette Séjourné, quien en una parte de su escrito dice del homenajeado:

Dominada por una imperiosa necesidad de rigor hacia la realidad, su naturaleza de artista fue atraída por la arqueología, ese reino secreto de los orígenes cuyas palpitaciones Abelito había sabido entrever a través de las inercias minerales que esconden su acceso. Para acercarse a éste, tomó varios caminos con una modestia que iba profundizándose en la medida en que sus conocimientos se acumulaban. Porque si bien siguió durante tantos años la vía estrecha y espinosa de la arqueología, no dejó nunca de bordear al mismo tiempo las amplias vías abigarradas donde se mueven los vestigios americanos vivientes, esos seres envueltos en las brumas de un arte soberbio convertido en "popular", de sus leyendas y de sus mitos que Abelito recogió con delicadeza.

⁷³ "Exposición de Arqueología y Arte Popular", *Gaceta, UNAM*, 3ª época, Vol. VII, No. 42, 17 de mayo de 1974, p. 7. Véase "Exposición de Ilustraciones arqueológicas y de artesanía mexicana", *Gaceta UNAM*, *Ídem.*, No. 44, 7 de junio de 1974, p. 3.

De hecho, la vocación de Abelito fue la del investigador, en el más noble sentido...⁷⁴

Angélica Prieto publicó un reportaje en *Los Universitarios*, reiterando la calidad de ese artista:

El museo Universitario reconoce la labor del ilustrador, presentando en la galería Aristos esta exposición que permitirá evaluar las cualidades de observación y de expresión y el enorme trabajo desarrollado por Abel Mendoza, que entre los ilustradores debe de ocupar un lugar destacado.⁷⁵

Dentro de las actividades paralelas a la muestra-homenaje, se desarrollaron dos mesas redondas tituladas "Los ilustradores. Romanticismo y búsqueda de identidad" y "Los ilustradores. Búsqueda de identidad y nacionalismo".

1.4.12. 2 Nuevas actividades

Además de las exposiciones en ese año, por primera vez, la Galería organizó un ciclo de cine-club que se llevaba a cabo los jueves y sábados y se difundía éste a través de la *Gaceta UNAM*, donde también se anunciaba la continuación del ciclo "EN /DE ARISTOS", que consistía en mesas redondas los martes y los sábados.

Otro evento del Departamento de Artes Plásticas en 1974, fue la presentación en la Galería, de la carpeta de serigrafías que ya se habían exhibido el año anterior en una exposición en el MUCA. Esta carpeta se había formado gracias al apoyo de varios artistas, quienes donaron su obra y ayudaron a crear el patronato del museo universitario. La colección titulada "**Impresiones**" contenía diez obras de los artistas siguientes: Gilberto Aceves Navarro, David Alfaro Siqueiros, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Brian Nissen, Vicente Rojo, Kazuya Sakai y Francisco Toledo.⁷⁶

La galería seguía siendo un espacio de extensión que ofrecía novedades ala comunidad de esa zona de la ciudad, contribuyendo así a la función de extensión que llevaba a cabo el MUCA.

⁷⁴ Laurette Séjourné, "Texto" en *Un Ilustrador Mexicano /Obras de Abel Mendoza*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, junio-agosto, 1974, s/p.

⁷⁵ Angélica Prieto, "Un Ilustrador Mexicano", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 27-28, 15 al 30 de junio, 1974, p. 21.

⁷⁶ Véase María Elena Hope (Coord.) *Impresiones*, Carpeta, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, 5 de abril, 1974.

1.4.13. Año 1975

1.4.13.1 "Raimund Abraham. La Casa: Universo del Hombre"

En marzo, bajo la coordinación de Gloria Valdés, se expuso "**Raimund Abraham. La Casa: Universo del Hombre**", obra del arquitecto austriaco que buscó el manejo del espacio, contando con valores conceptuales interesantes, diferentes de los convencionales.

El catálogo contiene varias fotografías de sus diseños y fue publicado en inglés y en español con textos de Emile Ambasz, curador de arquitectura y diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York; John Hedjuk, director de la escuela de arquitectura, Cooper Union, Nueva York y del propio Raimund Abraham. Ejemplo de los textos son los fragmentos siguientes:

Filtro para reseñar la tormenta de recuerdos
arquitectónicos.

Casa con paredes de flores:

Piel de vidrio: sustituir la historia del orden
arquitectural impuesto a la materia.

....

Cada periodo crea sus propios mitos.

Cada mito tiene sus propias imágenes.

Sólo nuestra generación se ha rehusado a darle forma
arquitectónica a nuestro propósito de creer en la duda.

...

Emilio Ambasz

En la poética de la arquitectura sabemos que estamos en
presencia de un gran poeta- arquitecto cuando observamos,
habitamos y absorbemos las imágenes y el universo de
Raimund Abraham.

Para empezar se nos hace creer que
este poeta trata de la tierra y el cielo; lo que
hace es internarse en la tierra y erigir el cielo.

Primero se nos hace creer que
este hombre co-hereda las sombras de lo
sub-profundo y refleja la luz opaca
atmósfera enrarecida.

Se nos hace creer al principio que
tres elementos: el hombre de pie, el hombre
sentado y el hombre yacente, son las
condiciones primordiales.

Y entonces nos apercibimos de que el instante de Raimund
Abraham es ese instante en que la más encumbrada
superficie de la tierra entra en contacto con la
superficie más baja del cielo.

John Hedjuk. ⁷⁷

⁷⁷ Emilio Ambasz y John Hedjuk, en *Raimund Abraham, La casa: Universo del hombre*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, 1975, s/p.

Esta exposición, combinación de un arte visual y de literatura, era una novedad artística y fortalecía la postura de vanguardia del MUCA y de este espacio de extensión.

1.4.13. 2 "Joyería y Metalistería Contemporánea. 1975. New York. USA"

En mayo y junio de ese año, siendo Marta Turok la nueva responsable de la Galería, se presentó la primera de una serie de exposiciones sobre la artesanía que se estaba produciendo en ese momento: "**Joyería y Metalistería Contemporánea. 1975. New York. USA**". Al respecto, Alfonso Soto Soria comenta en el catálogo:

Los creadores están desarrollando un nuevo sentido de arte, están creando un nuevo tipo de artesano, un nuevo tipo de artista que experimenta constantemente y para el cual se han abierto las universidades y las galerías que tradicionalmente sólo eran accesibles a pintores y escultores.

La galería universitaria Aristos, con su preocupación constante de presentar al público todas aquellas corrientes contemporáneas en la producción creativa, todos los nuevos conceptos e ideas que forman la avanzada de nuestro mundo, presenta esta exhibición en la que se muestra la obra de algunos de los más destacados artesanos contemporáneos del estado de Nueva York, como un primer paso al cual seguirá un ciclo de exposiciones de la obra de los artesanos creadores que trabajan en nuestro país.⁷⁸

La muestra agrupó obras de artesanos metalúrgicos de los Estados Unidos: 21 maestros y 19 alumnos del área de Nueva York, que manifestaban una variedad de estilos y diseños en su producción, y cuyos nombres son dados a conocer en el catálogo, el cual nuevamente fue bilingüe. En él aparecen, además del texto de Alfonso Soto Soria, otros de Paul J. Smith, director del *Museum of Contemporary Crafts, New York City*, y Harry Dennis, director ejecutivo del *New York State Craftsmen Inc.*

Una vez más Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera fueron los museógrafos, aunque en la publicación también se le da crédito al primero, como asesor. Participó como museógrafo huésped Santiago Aranguiz, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Santiago de Chile, con lo cual se manifiesta el intercambio que existía entre la UNAM y otras instituciones culturales fuera del país.

⁷⁸ Alfonso Soto Soria, "Presentación" en *Joyería y Metalistería Contemporánea/ New York /USA*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos-New York State Craftsmen, Inc.- Museum of Contemporary Crafts, New York City, 1975, s/p.

El montaje, producto de las circunstancias, fue novedoso y mereció un reconocimiento internacional, ya que se hizo a base de sonotubos de cartón de 10 cms. de diámetro, que Rodolfo Rivera consiguió en donaciones, pues los recursos con los que se contaba entonces eran muy escasos. Estos tubos fueron colocados de piso a techo, a manera de columnas reunidas en varios grupos, a la mitad de las cuales, transversalmente y en diferentes áreas, se colocaron vitrinas en forma de elipses, con cristales en ambos lados, donde las joyas fueron colgadas de manera que parecía que estaban flotando. Además, debido a que la Galería se había inundado, el piso se encontraba sin alfombra y, aunque estaba pulido y pintado de negro, se veían las fallas y grietas del cemento; de ahí que decidieran trazar una serie de círculos en él, auxiliados con platos de cartón. Rodolfo Rivera relata:

... los pinté de colores, y la reacción del público visitante ¡fue sensacional! ya que la gente caminaba por sobre los pequeños discos, como si ellos indujeran la ruta a seguir... En ese entorno se colocaron unas hermosas vitrinas en forma de elipses, donde parecía que las joyas flotaban, de tal manera que tenían dos vistas... Así, lo que surgió como respuesta a una necesidad, nos valió que meses después el Museo de Artes Decorativas de Nueva York nos otorgara una distinción por la museografía, en una recepción que organizó para ello.⁷⁹

Que la museografía de la exposición haya recibido un reconocimiento especial de una institución norteamericana tan prestigiada como lo es el Museo de Artes Decorativas de Nueva York, manifestaba la enorme calidad y la originalidad que estaban caracterizando a los trabajos llevados a cabo en la Galería, y constataba el papel de vanguardia que estaba desempeñando este espacio universitario.

1.4.13.3 "10 Mujeres y Textil en 3 D" (en tercera dimensión)

La segunda muestra de la serie antes anunciada fue "**10 Mujeres y Textil en 3 D**" (en tercera dimensión); en ella aparecían los trabajos de artesanas – artistas quienes manejaban los textiles como si fueran esculpidos, es decir, con volumen. Ellas eran Leticia Arroyo, Sandra Beno, Bárbara Brunauer, Marion Irving, Esther Kooiman, Marcela López, Marcia Newlands, Marta Palau, B. Lamar White y Elsa F. Takesue.

La exposición, homenaje a la tejedora creativa con motivo del "Año Internacional de la Mujer", fue coordinada por Marta Turok, quien afirmó en la presentación del catálogo:

⁷⁹ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 22 de marzo de 1995.

Las fibras nos rodean, se entretajan en nuestra vida cotidiana, vistiéndonos a nosotros, nuestros muebles, muros y pisos; acompañándonos de la mano, sobre el hombro, o en la espalda. Compañeras fieles y serviciales, toleran los peores maltratos, y en la vejez, son premiadas con el destierro y el olvido.

...

Ante el objeto de arte, cede su lugar lo utilitario; y ante lo utilitario, el objeto de arte crea su ambiente. El artesano-artista proyecta el textil en 3D, respondiendo a sus necesidades y oportunidades contemporáneas.⁸⁰

La muestra estuvo abierta al público durante los meses de julio y agosto y su catálogo, al igual que el anterior, fue bilingüe. Rodolfo Rivera actuó como responsable de la museografía.

1.4.13.4 "África Negra. Arte/Artesanías"

El 27 de agosto, la *Gaceta UNAM* anunciaba para el día siguiente la apertura de la exposición "África Negra. Arte/Artesanías", que se exhibió durante agosto y septiembre, acompañada de parte de las colecciones de arte popular del MUCA; con máscaras y esculturas de la colección Hecht, también propiedad del museo, y con piezas que facilitaron Rodolfo Rivera y Alfonso Soto Soria. Se exhibieron obras en madera, metales, textiles, fibras y frutos naturales, cerámica, talabartería y otros materiales.

Soto Soria hizo la presentación del catálogo, texto que también fue publicado en *Los Universitarios*, del mes de agosto.⁸¹

Hablar de artesanías del África negra presupone conceptos distintos a los que manejamos cuando hablamos de las artesanías de nuestro país.

...

Diferenciar conceptualmente arte y artesanía en la producción de la negritud es prácticamente imposible, y aunque en la actualidad, la influencia europea haya acelerado el establecimiento de grupos de artistas al estilo occidental, la obra de éstos, apenas comienza a integrarse a la cultura negra, por lo que su influencia es todavía muy superficial, predominando aún, por fortuna, los antiguos conceptos plásticos y las ancestrales costumbres tribales.

En esta exposición podrá apreciarse cómo el espíritu de una máscara, de una estatuilla, sigue estrechamente ligado al de un textil, de un adorno o de una joya.

⁸⁰ Marta Turok, "Presentación" en *10 mujeres y textil en 3D*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, julio-agosto, 1975.

⁸¹ Alfonso Soto Soria, "África Negra", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 54-55, 15-31 de agosto 1975, pp. 30-31.

Un peine, un banco, una boina para hilar, no son simplemente esos objetos, dentro de ellos está la concepción mágica que rodea al habitante negro y que le permite incorporar a las cosas más comunes y corrientes, parte del lenguaje de sus ancestros o de sus dioses tutelares. Esto, junto con la exquisita sensibilidad del artífice africano, da a cada objeto el elemento plástico, artístico, que permite ubicarlo dentro del concepto de obra de arte.⁸²

Una vez más los encargados de la museografía fueron los antes citados Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera. Este último contó una anécdota relacionada con el evento:

Cuando se estaba terminando de montar la exposición, apareció un muchacho que me dijo: - Qué bonito tocado, ¿me lo presta? - No, le contesté, ¿cómo se lo voy a prestar? Entonces él me explicó que era bailarín y tenía un grupo que interpretaba danzas africanas, así que ofreció bailar algunas en la inauguración, a cambio de tener oportunidad de copiar el tocado. El día en que se llevaría a cabo la apertura llegó a las 6:30 p.m. con su grupo y con gente que los siguió, al verlos por la calle pintados de negro. Los bailarines ofrecieron un gran espectáculo que tuvo mucho éxito.⁸³

A partir de lo presenciado en la apertura de "África Negra", una bailarina le solicitó a Rodolfo Rivera poder danzar en la exposición de "10 mujeres y textil en 3D" que aún se encontraba expuesta en la Galería. Al darle la autorización, ejecutó una pieza moderna, de modo que fue así como se empezaron a agregar otras actividades a las exposiciones, lo que dio lugar a que asistiera más público a los eventos de la dependencia. Además, la circunstancia de que se formara una colección a base de diversos préstamos de particulares, permitía ofrecer un acervo más rico al público.

1.4.14. Año 1976

1.4.14.1" 25 ceramistas contemporáneos en México"

En febrero de 1976 se presentó una colección titulada "**25 ceramistas contemporáneos en México**", en la que se reunió la producción en alta temperatura de egresados de la escuela de diseño y artesanía de la Ciudadela. Entre ellos estaban Jorge Wilmot, Hugo Velásquez, Hilda Sustaeta, José Neri, Alberto Díaz de Cossío, Graziella Díaz de León y otros. La exposición resultó de avanzada por las aportaciones que ofrecía el lenguaje de la cerámica.

⁸² Alfonso Soto Soria, *África Negra, Arte/Artesanía*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, agosto-septiembre, 1975, s/p.

⁸³ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 22 de marzo de 1965.

Entre los 25 exponentes, tres eran extranjeros ceramistas huéspedes, que venían a trabajar por temporadas a México: Eugene Buckley, Rose Szasz y El Jahr.

Continuaba coordinando la galería Marta Turok, quien en la presentación del catálogo aportó un panorama de la historia de la cerámica en el país, su evolución y el proceso de formación de nuevos profesionales en el ramo. Algunos de sus conceptos se presentan enseguida:

Al igual que otras artesanías, la cerámica funciona como receptor e intérprete de los cambios que afectan a la cultura. No es por demás que actualmente en México todavía se produzca alfarería con técnicas y formas prehispánicas, junto con técnicas europeas y orientales como la mayólica (loza cubierta con un esmalte de estaño que le da la apariencia de porcelana) y la gres de alta temperatura o stoneware. Esta última recién introducida a nuestro país, fue inventada en China hace 2000 años, y se caracteriza por un barro quemado con una primera cochura y luego a altas temperaturas (1200°. – 1500°. C) que da por resultado una gama propia de colores y una vitrificación y dureza particulares. Se perfila además, como la técnica más característica de los ceramistas contemporáneos europeos, orientales y americanos después de la Segunda Guerra Mundial.⁸⁴

En la publicación, bilingüe, se incluyó la fotografía de cada exponente y una síntesis de su trayectoria.⁸⁵

1.4.14.2 "Salón Diseño Artesanal 1976"

En diciembre de ese año se organizó el "Salón Diseño Artesanal 1976". Su origen era la reciente creación del grupo "Diseñadores artesanales A.C.", conformado por los más destacados en ramas como la cerámica, los textiles, la platería, el vidrio, la madera y los metales en general, quienes decidieron reunirse con el propósito de comunicar experiencias, intercambiar ideas y difundir sus obras y sus conocimientos al público y a los jóvenes que se estaban formando en esas artes. Los diseñadores estaban trabajando conjuntamente con expertos en investigación artesanal.

En esa exposición se mostraba la producción cotidiana con la que se habían dado a conocer los artistas, junto con ejemplos de investigación de motivos tradicionales, para su correcta aplicación en el desarrollo de nuevas tendencias. En textiles se presentaron Víctor Abreu, Leticia Arroyo, Marcela López L., Aníbal Urtusuástegui y Helga Freund; en vidrio Felipe Derflinger; en cerámica Alberto Díaz de Cossío, Humberto Naranjo, Manola Ruiz y Hugo X. Velásquez; en joyería

⁸⁴ Marta Turok, "La cerámica Contemporánea en México", en *25 ceramistas contemporáneos en México*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, febrero-marzo, 1976, s/p.

⁸⁵ *Idem.*

Víctor Fosado y Pedro Leites; en mobiliario de madera, Oscar Hagerman. Otro grupo estaba compuesto por diseñadores en varias ramas como Omar Arroyo, Po Shun Leong y Alfonso Soto Sorja. Una agrupación más de creadores en diversas áreas la conformaban Jorge Wilmot, Jaime Pelissier, Carmen Padin y Karine Bourcart; Marta Turok era la investigadora en diseño textil.

La exhibición se prolongó de diciembre de 1976 hasta abril de 1977.

1.4.15. Año 1977

1.4.15.1 Más Actividades Paralelas

En febrero la *Gaceta UNAM* informaba:

Como una de las actividades paralelas a la muestra denominada Salón Diseño Artesanal 1976, la galería universitaria Aristos ofrece una serie de eventos consistentes en mesas redondas, conferencias, ambientaciones y demostraciones —tanto audiovisuales como prácticas— además de un “*happening*” de joyería.

Como primera actividad se efectuó una mesa redonda en la que participaron los ceramistas Jorge Wilmot, Manolo Ruiz, Alberto Díaz de Cossío y Hugo Velásquez. Como invitados especiales participaron Raquel Tibol, Carlos Espejel, Alberto Beltrán y la antropóloga Victoria Novelo. La confrontación fue sobre “¿Qué sucede con la cerámica en México?”. La discusión giró en torno a las diferentes técnicas cerámicas y sus avances en México.⁸⁶

En el mes de marzo apareció un nuevo artículo acerca de Pedro Leites, uno de los expositores, en el que dice:

Ganador del segundo premio en el concurso de diseño convocado por el IMCE y de una mención honorífica en el concurso mundial de la plata, el artista ha logrado imprimirle a sus piezas un fino grabado y una notable perfección formal.

Inspirado en el arte prehispánico, la obra de Leites consta de 30 piezas de plata maciza, pulida o martillada que han causado admiración en todo el mundo.⁸⁷

Otra de las actividades fue una conferencia en la que Víctor, Marcos y Felipe Derflinger, escultores en vidrio hablaron de “Vitrales y Formas”, según consta en la *Gaceta UNAM*.⁸⁸

⁸⁶ “Taller de diseño artesanal”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIV, No. 36, 11 de febrero de 1977, pp.4 - 5.

⁸⁷ “Pedro Leites en la Galería Universitaria Aristos”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XV, No. 2, 23 de marzo, 1977, pp. 10-11.

⁸⁸ “Actividades culturales en la UNAM”, *Gaceta UNAM*, *Ibidem*, p. 19.

No hay duda de que en la etapa en que Marta Turok coordinó la galería, ésta se convirtió en un espacio de difusión de la artesanía y del arte popular que en ese momento se estaba produciendo y las exhibiciones fueron complementadas con interesantes programas de actividades paralelas.

1.4.15.2 "México: Iconografía Popular del Siglo XIX"

En ese mismo año, después de desmontar la colección anterior, solamente se abrió al público una muestra "México: Iconografía Popular del Siglo XIX", la cual contenía 163 retablos con temas religiosos, propiedad de Fernando Juárez Frías y de su esposa, quienes reunieron su colección con ejemplares de varios estados de la república, especialmente los del centro. En la *Gaceta UNAM* del 30 de enero, aparece un artículo en el que se explica el origen de las obras exhibidas:

A lo largo de la historia, el arte popular —arte eminentemente colectivo— ha estado, en gran medida, influido por la religión.

El arte popular mexicano del siglo XIX no constituye una excepción: casi en su totalidad está dedicado a la representación de diversos santos...

...

Tres siglos de dominio español no pudieron menos que dejar una vasta herencia artística religiosa que, partiendo del arte de la Edad Media, dejó vestigios fácilmente reconocibles en la creación decimonónica.

Tradicionalmente, cuando se representaba a un santo, se lo hacía caracterizándolo con ciertos atributos personales; el arte popular del siglo XIX continúa dicha tradición...

... aunque el arte mexicano de este siglo XIX es en muchos aspectos una continuación del arte español, no por eso se dejan apreciar elementos muy propios que le dan un sello peculiar.⁸⁹

Periódicos como *Excélsior* y *El Sol de México* hablaron de la muestra.⁹⁰

Armando Torres Michúa, al publicar en *Los Universitarios* un recuento de las exposiciones de la UNAM en ese año, hace una crítica a la Galería por la excesiva duración de las

⁸⁹ "Iconografía popular mexicana del siglo XIX", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 9, 30 de enero de 1978, pp.16-17.

⁹⁰ "Miles de retablos forman la colección de Juárez Frías", *Excélsior*, México, viernes 18 de noviembre de 1977, pp. 1 y 11. "Iconografía Popular del siglo XIX", *El Sol de México*, México, sábado 19 de noviembre de 1977.

exposiciones... y porque permanece cerrada por lapsos muy prolongados, más de mes y medio, entre cada exhibición.⁹¹

Pese a la crítica anterior la dinámica de la Aristos no fue modificada en los dos años siguientes; las exposiciones no aumentaron en número.

1.4.16. Año 1978

1.4.16.1 "Los animales en el arte popular internacional"

El 9 de marzo se inauguró la muestra "**Los animales en el arte popular internacional**", propiedad del MUCA, estando representados veinte países. Esta exposición fue montada por los alumnos del curso que impartió Rodolfo Rivera. *La Gaceta UNAM* dio constancia de ella:

El montaje museográfico de buen gusto y sobriedad formal... ha sido realizado por los alumnos del curso de Restauración del Patrimonio Cultural en sus prácticas de su carrera de museógrafos del convenio México-OEA. Es, pues, una confirmación de su quehacer profesional, dirigidos por el profesor del curso licenciado Rodolfo Rivera.⁹²

Un reportero de *Excélsior* informó:

El montaje museográfico ha sido realizado por los alumnos del curso de Restauración del Patrimonio Cultural en sus prácticas de su carrera de museógrafos del convenio México – OEA.

La muestra estará abierta al público durante los meses de marzo y abril.⁹³

Con esta actividad, la Galería, como un espacio de extensión y difusión, estaba apoyando a la función de docencia y formación de cuadros de profesionales. Además, el personal del Departamento de Museo y Galerías, se encontraba relacionado con instancias de nivel internacional, aportando su experiencia, que acumulaba ya cerca de 20 años, a partir de la creación del MUCA.

⁹¹ Armando Torres Michúa, "La Universidad pintó bien en 1977", *Los Universitarios*, México, UNAM, No.109-110, diciembre, 1977, p.10.

⁹² "Los animales en el arte popular", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No. 20, 9 de marzo, 1978, pp. 16-17.

⁹³ "Hoy se inaugura la muestra de artesanías", *Excélsior*, México, 9 de marzo, 1978. Véase también "Exposición de los animales en el arte popular", *El Herald de México*, México, martes 14 de marzo, 1978, Sec. en Sociedad, p. 8. Asimismo, Ismael Mercado Andrews, "Interesante exposición de arte popular", *El Día*, México, lunes 13 de marzo de 1978.

1.4.16. 2 "El mundo de los animales"

En el mes de septiembre se dio paso, bajo similar temática, al arte popular mexicano con "**El mundo de los animales**". La muestra estuvo compuesta por piezas artesanales de los estados de Jalisco, Guerrero, Oaxaca, Distrito Federal, México, Michoacán y otras entidades del país. La colección incluía obras en cerámica de alta temperatura, metal, textiles, madera, papel maché y alambre. Permaneció abierta hasta febrero del año siguiente.

1.4.17 Año 1979

1.4.17.1 "Obras Selectas de la Colección Franz Mayer"

En 1979 se presentó una única, pero muy importante exposición bajo el título de "**Obras Selectas de la Colección Franz Mayer**", con sesenta y tres piezas coloniales de excepcional valor. Se trataba de una selección del conjunto que el dueño de la misma había donado a la nación, para lo cual se estaba construyendo el museo que la albergaría. El director huésped fue el licenciado Eugenio Sisto, quien estaba al frente del Museo Franz Mayer, entonces en proceso de formación.

La exhibición fue posible gracias al apoyo del patronato del Fideicomiso Cultural Franz Mayer, actuando como coordinadora Magdalena Clasing y, como museógrafo Rodolfo Rivera.

En el catálogo el licenciado Sisto advirtió:

En esta muestra se presentan algunas de las valiosísimas piezas de la llamada "Talavera de Puebla", y de la porcelana "Compañía de las Indias". Es precisamente la colección de cerámica uno de los aspectos más importantes de la colección y en la cual el Sr. Mayer puso mayor interés.

El mobiliario, pinturas, esculturas y demás objetos que se presentan, nos dan principalmente una idea del gusto estético que privó en los siglos pasados, y de la extraordinaria elaboración artesanal que los caracterizó.

Se exhiben también ejemplares del ingenioso don Quijote de la Mancha, del príncipe de los ingenios españoles, Miguel de Cervantes Saavedra, pertenecientes a la más rica y valiosa colección particular de los quijotes en América Latina.⁹⁴

La publicación es extensa y contiene más de 62 láminas que permiten apreciar parte de las piezas exhibidas. En ella también se da crédito a los asesores: Hanna Reissman de Beherens, Dora Seyfert de Ewal, Teresa Castelló de Iturbide, Ma. Josefa Martínez del Río de Redo, Fernando

⁹⁴ Eugenio Sisto V. (Dir. Huésped), *Obras selectas de la Colección Franz Mayer*, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, agosto, 1979, p. 5.

Liceaga y Agustín García Real de los Ríos. Además, al igual que se hizo en el catálogo de la exposición *Los Tesoros Artísticos del Perú*, en 1961, en esta etapa, por primera vez se hace un reconocimiento a quienes colaboraron en absolutamente todo el proceso: Primo Jiménez, Lilia Weber de Rivero, Concepción Tavera, Ana Zagury, Yolanda Mora y Mario López A. En la misma publicación se reitera el agradecimiento que desde 1963 se fue externando en los catálogos de la Galería Universitaria a la señora Inés Amor y al ingeniero Manuel Klachky "por su generoso patrocinio y la constante labor de apoyo a lo largo de los 16 años de vida de esta Galería".⁹⁵

En el periódico *Novedades* del 3 de agosto,⁹⁶ se anunció la apertura, la cual tuvo lugar unos días después con la presencia del señor Alfonso Campos, en representación del coordinador de Extensión Universitaria y ante los miembros del patronato del Fideicomiso Cultural Franz Mayer.⁹⁷

Ésta fue la última muestra que tuvo lugar en la Galería Universitaria Aristos, antes de que se creara el Centro de Investigación y Servicios Museológicos de la UNAM, del que pasó a depender, al igual que el Museo Universitario de Ciencias y Arte.

2. EL MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

2.1 Origen y Antecedentes.

Los antecedentes de este singular museo se remontan a 1881, cuando José de Landero y Cos adquirió un predio que perteneció a lo que había sido el Rancho de Santa María, en la antigua calle del Chopo, con el propósito de establecer en parte de él la Compañía Mexicana de Exposiciones, cuya misión sería la de presentar exhibiciones permanentes de productos industriales y artísticos, tanto mexicanos como extranjeros. La construcción que la albergaría se concluyó en el año 1905, en estilo *Art Nouveau*.

Elena Urrutia, al hablar del edificio, comenta que: "Los datos del lugar de procedencia de la estructura metálica y los tabiques con que se construyó el edificio ... son vagos. Algún día, tal vez, saldrán a la luz los planos originales y precisiones sobre fecha y detalle de la construcción." Continúa:

⁹⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁹⁶ "Obras selectas de la Colección Franz Mayer en la Galería Universitaria Aristos", *Novedades*, México, viernes 3 de agosto de 1979.

⁹⁷ "Piezas de los siglos XVI al XX expone Franz Mayer en la Galería Aristos", *Novedades*, México, viernes 10 de agosto de 1979, Sec. *Novedades para el hogar*, pp. 1 y 3.

Hay la leyenda GUTENOFFNUNGSHUTFE No. 32, inscrita en las columnas metálicas del edificio. Hay el nombre del ingeniero Luis Bacmeister, recibido en Berlín y desembarcado en México en 1879 a la edad de 21 años, socio del despacho del ingeniero Aurelio Ruelas y el arquitecto Hugo Dorner quienes, entre otras obras a su cargo, tuvieron la del Palacio de Cristal: muros de tabique y estructura de hierro cuyas armaduras enmarcan grandes ventanales de vidrio y sostienen una techumbre de madera a dos aguas protegida por láminas de zinc. Así, se crea un gran pabellón de planta cruciforme en el que el espacio longitudinal de las naves laterales predomina sobre el espacio transversal de la nave central: espacialidad única que fluye libremente en un impulso dinámico ascendente.⁹⁸

En 1909, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes celebró con el señor Landero y Cos, propietario del inmueble, un contrato de arrendamiento para instalar en él al Museo Nacional de Historia Natural, pero debido a que la propia secretaría había contraído compromisos previos con el gobierno japonés, a fin de que participara en las "Fiestas del Centenario" de la Independencia, dicha institución le cedió el edificio para sede de su exposición. El presidente de la República, Porfirio Díaz, lo inauguró poco tiempo después con el nombre de Palacio de Cristal y asiento de la exposición nipona.

A causa de ello, el cambio al Chopo, del Museo de Historia Natural, se pospuso hasta el primero de diciembre de 1913. Su integración había sido encomendada al doctor Jesús Díaz de León, director del museo. Al ser inaugurado éste, contaba con un departamento de taxidermia, uno de imprenta y otro de carpintería para atender las colecciones que estaban clasificadas en cuatro secciones principales: Zoología, Botánica, Biología y Geología y Mineralología.⁹⁹

El museo permaneció en ese edificio hasta 1964, año en que fue trasladado a la segunda sección del Bosque de Chapultepec, y su último director fue el maestro en ciencias Liborio Martínez.

En ese agosto, se anunció en la *Gaceta de la Universidad* que dicho museo sería cerrado a partir de septiembre, ya que se tenía proyectado "realizar obras de reparación y reorganización, a fin de que este centro sirva debidamente a los propósitos para los que fue creado".¹⁰⁰ Así las cosas, el inmueble, que desde 1929 pasara a depender de la UNAM como Museo Nacional de Historia Natural, siguió perteneciendo al patrimonio universitario.

⁹⁸ Elena Urrutia, "Museo del Chopo, 65 años de actividades 1910/1975", *Museo Universitario del Chopo*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, [1975], s/p.

⁹⁹ *Ídem*.

¹⁰⁰ "Se reformará el Museo del Chopo", *Gaceta de la Universidad*, Vol. XI, No. 31, 17 de agosto de 1964, No. 509, p. 1.

Ciertas características arquitectónicas del edificio, como las agujas de sus torres, su monumental entrada y su jardín externo, le merecieron al local el nombre antes mencionado de Palacio. Sin embargo, la gente lo conoció durante muchos años como el Museo del Chopo, por encontrarse en la calle que conservó ese nombre, hasta que cambiaron su nomenclatura por la de "Dr. Enrique González Martínez".

En el año de 1973 y dado el deterioro de la construcción, se contemplaron varias opciones para el destino del Museo, entre ellas, como la más extrema, se planteaba demolerlo. Fue entonces cuando un grupo de universitarios interesados en la salvaguarda del patrimonio, se acercó a la rectoría para evitar su destrucción. A partir de ello, el rector doctor Guillermo Soberón dio instrucciones para que se hiciera un estudio, gracias a cuyos resultados ya no se consideró la idea de desmantelar el edificio, sino de restaurarlo.

Por lo anterior, la UNAM solicitó el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes para comenzar su restauración, la cual se vio favorecida por la Ley de Monumentos del 6 de mayo de 1972. Se iniciaron los trabajos en septiembre de 1973, los cuales concluyeron en septiembre de 1974; aunque dicho inmueble fue inaugurado hasta el 25 de noviembre de 1975.

En ese año, el Museo Universitario del Chopo fue asignado al Departamento de Artes Plásticas, cuyo nombre cambió por el de Museos y Galerías —según se dijo en otro apartado— que dependía de la Dirección General de Difusión Cultural, a cargo del licenciado Diego Valadés.

2. 2 Nueva organización y reapertura

Después de la exposición "La muerte: expresiones mexicanas de un enigma" que se había presentado en el MUCA, Helen Escobedo la jefe del Departamento, encargó a Rodolfo Rivera la reorganización del Museo del Chopo.

En los inicios, el personal de este Museo estaba constituido solamente por el licenciado Rivera, una secretaria y dos custodios, uno por turno. Posteriormente, al abrirse una exposición, el apoyo institucional se incrementaba con seis o siete vigilantes, quienes tiempo después pasaron a formar parte de la dependencia. En cambio, los pintores, carpinteros y electricistas eran eventuales; además no existía ningún organigrama.

Al principio, la coordinación de las actividades del Chopo estuvo a cargo de la escritora Elena Urrutia, quien dio inicio a su tarea con la elaboración del catálogo *Museo Universitario del*

Chopo, en el que presentaba la historia del edificio hasta el momento de su remodelación. Después comenzaron las actividades cotidianas en el lugar: representaciones teatrales, exposiciones de ciencias y artes, conferencias y mesas redondas.

El Museo Universitario del Chopo fue reinaugurado el 25 de noviembre de 1975, por el rector Guillermo Soberón, quien en esa ocasión destacó en su discurso la importancia de la promoción y difusión de la cultura en la UNAM:

... la difusión de la cultura es, para nosotros, un proceso más amplio que la simple promoción de actividades o la divulgación de diversos aspectos del arte, la ciencia o las humanidades; difundir la cultura también supone participar en la creación de nuevos valores...

Aspiramos a que la cultura no sea una mera institución sino un estilo de vida.¹⁰¹

La exposición que se preparó para esa fecha llevó como título "**De recientes órbitas celestes (Una mirada al universo)**" y el coordinador de la misma fue el doctor Luis Estrada. De él comentó Helen Escobedo:

...tenía como antecedente la exposición sobre matemáticas en el MUCA titulada "Puntos, Números y otras cosas", la cual fue verdaderamente atractiva, ya que se realizó a base de ambientaciones. De igual manera se manejó la exposición de Astronomía, es decir que el experto en la materia daba la idea, la ruta crítica, lo que se requería para exhibir y a partir de ahí el área de museografía se encargaba del montaje. Ésa era la manera de presentar diversas exposiciones con un fondo científico de conocimientos distintos.¹⁰²

Con relación a lo exhibido en la inauguración, Silvia Sigal y Elia Macedo informaron que además de la muestra sobre astronomía, se presentaron las exposiciones "**Museo de Sitio**" y "**Obras Selectas del Patrimonio Universitario**".¹⁰³

Con el título "El Chopo reverdece", el licenciado Diego Valadés informó en el periódico *Los Universitarios*, acerca de su restauración y reapertura, e indicaba que "... este museo se aparta de

¹⁰¹ "Otra vez majestuoso, 'El Chopo desde ayer es un remanso de cultura'", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XI, No. 27, 26 de noviembre, 1975, pp. 8 – 10.

¹⁰² Helen Escobedo, *Entrevista* del 12 de diciembre de 1995.

¹⁰³ Silvia Sigal y Moisev y Elia G. Macedo, *Op. cit.*, p. 20.

la estricta ortodoxia, pues más que un lugar de exhibición y conservación de colecciones permanentes, será la sede de nuevas búsquedas en el ilimitado campo de la cultura".¹⁰⁴

2.3 Actividades desarrolladas en el Museo del Chopo, de 1975 a 1979.

2.3.1. Año 1975

2.3.1.1. Concurso de cuento

Además de la exposición relacionada con la Astronomía, como inicio de actividades de la institución, y a fin de crear un interés más profundo en el público, acerca de lo que era y significaba el Museo del Chopo, se organizó un concurso de cuento alusivo a este sitio de cultura. Como respuesta se recibieron 240 obras de dicho género, lo cual puso de manifiesto el gran interés del público.

El día 4 de diciembre se premió a los ganadores del concurso en una importante ceremonia. Además de los premios en efectivo, se ofreció la publicación de los diez mejores cuentos, reuniéndolos en una pequeña antología, edición que sería publicada al año siguiente, según información de la *Gaceta UNAM*.¹⁰⁵

Los vencedores fueron: primer premio *Bodegón por Olaf*, de Guillermo Samperio; Ricardo Clark, recibió el segundo, con "*Extraño Concurso en El Chopo*", y el tercero recayó en "*Tres relatos del Chopo*" por Julio Mucha y Alfonso Ruelas", de Vicente Quirarte Castañeda. Los premiados con el segundo y tercer lugar eran estudiantes de la Universidad. El jurado lo constituyeron personas de reconocido prestigio en el área: Margo Glantz, Arturo Souto y Miguel Donoso Pareja. Los tres relatos serían publicados en el siguiente número de la *Revista de la UNAM* y posteriormente en la antología antes mencionada.¹⁰⁶

2.3.2 Año 1976

2.3.2.1 Ciclos de Conferencias y Programas para niños.

Los miércoles, a partir del 28 de enero, se llevaba a cabo el ciclo de conferencias titulado "Problemática de las universidades latinoamericanas". En él participaron el doctor Galo Gómez Oyarzún con una disertación acerca de "El Origen de las Universidades"; el licenciado Enrique González con el tema "Universidad y Sociedad", y como comentaristas los doctores Jaime

¹⁰⁴ Diego Valadés, "El Chopo reverdece", *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 60-61, 15-30 de noviembre de 1975, pp. 22-23.

¹⁰⁵ Véase "El Chopo, tema de 200 cuentos que participan en un concurso literario de la Universidad", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XI, No. 30, 3 de noviembre, 1975, p. 12.

¹⁰⁶ Véase "Entregaron premios del certamen 'Museo del Chopo' ", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XI, No. 32, 8 de diciembre, 1975, p. 7.

Castrejón, Leopoldo Zea, María Elena Rodríguez, así como la licenciada Adriana Puiggrós y el maestro Mario Salazar.

La segunda parte de la disertación sobre "Universidad y Sociedad" correspondió al doctor Óscar Prudencio, ex-rector de la Universidad de Bolivia, y en ese momento catedrático de la facultad de Odontología de la UNAM.

En el mes de junio El Chopo ofrecía un espectáculo para niños, creado a partir de observaciones directas de la vida de los propios infantes, el cual se titulaba "Pst... Aquí estoy".

En julio, el arquitecto Víctor Manuel Villegas dictó una conferencia sobre los orígenes y las estructuras arquitectónicas de El Chopo. El día 30 y durante las tres semanas siguientes de agosto, el antropólogo Fernando Benítez ofreció un ciclo con el tema "El Porfirismo".

Además de las conferencias, el Chopo brindaba otro tipo de espectáculos, de modo que en ese mes también se presentó la famosa crotalista Sonia Amelio.

En esa primera etapa Rodolfo Rivera actuaba como museógrafo de la dependencia; luego, en 1976, cuando Elena Urrutia dejó el puesto de coordinadora, él fungió como responsable de la misma.¹⁰⁷

2.3.2.2 "80 años del cine en México": Una magna exposición

En el curso de ese año se estaba preparando una importante exposición para conmemorar el 15 aniversario de la filmoteca de la UNAM. El diseño y montaje estuvo a cargo de Rodolfo Rivera como museógrafo, y del investigador Aurelio de los Reyes, autor de *Los orígenes del cine en México 1896-1900*. En la memoria de tan importante muestra, se explica:

La exposición originalmente era para conmemorar los 15 años de la Filmoteca de la Universidad, que se fundó en 1960, pero como no hubo local, se aplazó un año, por lo que coincidió con los 80 años de cine en México.

El aplazamiento fue benéfico puesto que hubo oportunidad de continuar la investigación que sobre el cine mexicano hace Aurelio de los Reyes desde hace tiempo, y completar la visión de los 80 años de cine en México.

Además, se dio oportunidad para que María Luisa Amador investigara la exhibición de películas extranjeras en México, de que Moisés Viñas hiciera lo

¹⁰⁷ Véase Elena Urrutia et al, Museo Universitario del Chopo, 1973-1988, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1988, pp. 81 y 87.

mismo con la caricatura sobre cine... y de que se recopilara con más cuidado el material sobre el período sonoro.

Al terminar la recopilación y contando con los archivos de la filmoteca y los préstamos de distintas instituciones y personas, se tuvo que eliminar un 80%, pues se excedió la capacidad del museo.¹⁰⁸

El texto anterior revela la profundidad de la investigación que sirvió de base a la muestra. Inclusive, lo que originalmente iba a ser el catálogo de la exposición, debido a lo abundante del material, terminó siendo un ensayo sobre los 80 años del cine en México, así como una memoria de la misma. Por tales características se trata de un documento de gran valor para los especialistas.¹⁰⁹

En la publicación interna de la UNAM, se daba cuenta de que esa muestra contendría datos del origen, evolución y acontecimientos del cinematógrafo en nuestro país, desde las primeras películas hasta los filmes más recientes, además de que se exhibirían películas documentales, aparatos de proyección de origen, fotografías de los avances, carteles, programas y guiones originales, entre otros.¹¹⁰

Rodolfo Rivera, al referirse a la preparación de la exposición mencionó el trabajo de Aurelio de los Reyes, a quien considera un erudito en el tema:

...él fue el curador de esta exposición y me decía: hay que contar esta historia, la cual me relató, así que lo único que yo hice fue ir realizando la ambientación, la adecuación; siempre trabajando conjuntamente. Me decía: esto está correcto, esto es así, ¿no tenemos una omisión?... de esa manera fue que se realizó la exposición. El era un verdadero curador; lo avalaban sus publicaciones y el conocimiento de la materia.¹¹¹

"80 años del cine en México" contó con el más abundante acervo de la cinematografía nacional. Otras organizaciones relacionadas con el tema apoyaron con material el montaje, entre ellas la Asociación Nacional de Actores, el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Hemeroteca y la Biblioteca Nacionales, el Centro Independiente de Películas, así como la Distribuidora Mexicana de Películas y otras más.

¹⁰⁸ Anónimo, "Apéndice. La exposición" en *80 años de cine en México*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1978, p. 139.

¹⁰⁹ Véase Aurelio de los Reyes *et al*, *op. cit.*

¹¹⁰ "El cine es agente de cambio, pero no se puede conocer hasta dónde llega su influencia, Aurelio de los Reyes monta con Rodolfo Rivera una exposición monumental sobre el cine en 'El Chopo'", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIII, No. 30, 30 de agosto, 1976, p. 5.

¹¹¹ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 10 de abril de 1995.

El objetivo de tan espléndido montaje era ofrecer la historia del cine en México siguiendo una secuencia cronológica, su influencia dentro de la sociedad y el momento histórico en que tuvo lugar. La *Gaceta UNAM* publicó:

La muestra, una concepción del estudioso del cine Aurelio de los Reyes y una realización del licenciado Rodolfo Rivera, museógrafo universitario, describirá las distintas épocas de la cinematografía y sus consecuencias sociales en nuestro país; mostrará al público el desarrollo de la tecnología (desde la caja negra) hasta las últimas producciones del cine mexicano.

Por primera vez se expondrá una muestra tan completa del lenguaje cinematográfico, tanto por la riqueza del material como por lo novedoso de la presentación: se exhibirán fotomontajes, carteles, guiones, programas, material técnico, vestuario y objetos personales de varios ídolos del cine nacional; se proyectarán películas mudas y sonoras, mexicanas y extranjeras y algunas de riguroso estreno en México.

Los fotomontajes son sobre las primeras reacciones del público ante el impacto del cinematógrafo; escenas históricas del cine mudo, las primeras películas mexicanas de los artistas más renombrados, tanto nacionales como norteamericanos e italianos; de la moda y de las consecuencias del "glamour" en el cine y en la realidad social de nuestro país.

Entre el vestuario filmico que se exhibirá se encuentra el traje que usó Pedro Infante en *Tizoc*, película en la que alternara con la "Doña" María Félix, y otro de casimir que usó en varias cintas; de Jorge Negrete se exhibirá el traje de charro que vistiera en varias de sus cintas más famosas...

El escenario de un cabaret de los años cuarenta servirá de marco a una figura de cera del músico y poeta veracruzano Agustín Lara y su clásico piano.

Hasta una calle completa ha sido construida en el interior del Chopo; se trata de una calle representativa de varios tipos arquitectónicos y en la que fue reproducido un salón de cinematógrafo completo: una pantalla y enfrente un lugar para el proyector de imágenes; en medio, 6 filas de butacas y a los lados pequeños balcones. Todo este salón fue concebido para 50 personas y allí se exhibirán algunas muestras de las primeras películas llegadas a nuestro país.

Frente a este salón, un café de chinos, y junto, una tienda de aparatos de cine. En esta calle también estará una sala dedicada a Virginia Fábregas y a Esperanza Iris, la "Reina de la farándula"; otra sala estará destinada a exhibir objetos del cine trashumante: documentos, muestras de cine en provincia y hasta títeres.

...

En esta muestra se condensan los años en que el país ha disfrutado y sufrido el cine, desde su llegada a México, el 14 de agosto de 1896.¹¹²

Rodolfo Rivera habló de su experiencia en el diseño y montaje de la exposición:

No creo que se haya montado exposición tan importante como ésta, ni que haya sido superada museográficamente, por los niveles técnicos logrados.

Entendí el lenguaje del cine y se hizo el recorrido de la exposición conformado por una serie de sets cinematográficos. En el discurso museográfico se decía cómo se pasó de la etapa del cine mudo al cine sonoro. Entonces construí toda una calle que arquitectónicamente estaba representada por elementos del *Art Nouveau* y se iba transformando y culminaba en 1930 con el *Art Decó* en México, y terminaba con una marquesina donde estaba Al Jonhson, el cantante de jazz, — pues es la primera película parlante—. Se reconstruyó el Salón Rojo, famoso porque era cinematógrafo y contaba con un bar y con un salón de baile anexo muy americanizado al que le llamaban "dancing". Así, se hizo un pequeño cinematógrafo que trabajó con los proyectores de esa época, con su pianola, y funciones con películas del cine mudo.

El montaje duró casi nueve meses, porque el administrador me daba el dinero a "cuentagotas". Aun así, se sembraron las bases de una museografía espectacular; del "gran espectáculo" que se inició con la exposición de "La Muerte", pues nos daban presupuestos en serio, que tenían que ser justificados y comprobados.

Esa exposición, que sufrió muchas vicisitudes, costó cerca de 800 mil pesos.

Por otro lado, hay que considerar que el museo contaba con una superficie vacía de 1,600 metros cuadrados de modo que se construyeron cerca de mil mamparas y vitrinas; se hicieron kilómetros de amplificaciones fotográficas, pues se pretendía presentar toda la historia del cine y se instalaron alrededor de veintidós salas que contaban con proyectores de transparencias, con distintos espectáculos cada uno. Realmente el montaje estaba muy adelantado para su tiempo.

Aunque el presupuesto para gastos que nos daban se comprobaba semana tras semana, por cuestiones de control administrativo, expertos en construcción fueron a hacer un avalúo de la exposición, resultando su valor en cuatro millones de pesos.¹¹³

¹¹² "En el Chopo se reviven las épocas brillantes del cine mexicano", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIII, No. 43, 4 de octubre de 1976, p. 8. Véase también "Abierta al público, en El Chopo, la Exposición 'Ochenta años del cine mexicano'", *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIII, No. 46, 11 de octubre de 1976 pp. 8-9.

¹¹³ Rodolfo Rivera, *Entrevista* del 14 de febrero 1995.

El 7 de octubre de 1976 el licenciado Diego Valadés, director general de Difusión Cultural, en representación del rector Guillermo Soberón, inauguró la importante muestra. De esa ocasión Rodolfo Rivera compartió otra faceta de su experiencia:

El Chopo, para esta magna exposición no tenía colocada la subestación eléctrica; se tenía corriente directa, lo que hacía que la luz se fuera constantemente. Dadas estas circunstancias, se pusieron los tableros, aunque sin asesoría especializada, pues los electricistas no acudieron a nuestro llamado en varios meses; sin embargo las instalaciones funcionaban.

El día de la inauguración —que sería a las siete de la noche— llegaron los técnicos a las tres de la tarde, con el ingeniero Froylán Hernández al mando y lo que hicieron fue quitar los tableros, con lo cual destruyeron toda la instalación eléctrica de la exposición. Cuando me avisaron de esto, ya habían desconectado todo, y no había tiempo para conectarlo, por tal motivo el recorrido inaugural fue un rotundo fracaso, a pesar del numeroso público asistente, ya que se había generado tanta expectación, que llegó gente de muchos lados.

Afuera del Chopo estaban los reflectores como esos del cine de las grandes presentaciones del premio "Oscar"; así yo lo había planeado y organizado, como un gran espectáculo. Entonces, lo que hicimos fue poner unos focos, pero el recorrido fue entre tinieblas. Ante ese hecho yo me sentía realmente mal, muy decepcionado pues estas personas echaron todo a perder. Cuando llegó el licenciado Diego Valadés, yo le dije: -me siento muy mal, por lo que acaban de hacer el personal de la sección de obras.

Luego de esto, tuvimos que cerrar el museo unos días, mientras se arreglaban todas las instalaciones.

Después de ver la exposición los conocedores del tema, surgió de entre ellos la idea de que se quedara con carácter de permanente, como el Museo del cine...

Posteriormente, en 1977 se publicó el catálogo de "80 años de cine en México", en el que presenta el proceso que va de la etapa parlante al cine sonoro.¹¹⁴

En el libro antes mencionado, Rodolfo Rivera ofrece una relación de las salas que conformaban la muestra, texto que permite apreciar la riqueza del contenido de la exposición y el esfuerzo y la complejidad que implicó su diseño y montaje. En la sección relativa al cine silente (1896-1930) estaban: "Antecedentes", "Los Lumiére en el mundo", "Melies en México", "El documental de la revolución", "Las divas", "Producción Mexicana", "Automóvil Gris", "Sección de Acontecimientos", "De los 20's", "Exhibición cinematográfica" (cine norteamericano), "Producción Mexicana. 1920-1930", "Los 20's en México".

¹¹⁴ *Idem.*

La parte relacionada con el Cine sonoro (1930-1976), debido a lo abundante del material, fue dividido en los temas que se consideraron más representativos del cine mexicano, dando a cada uno un área específica, entre ellos: historia y literatura, el Porfiriato, la ciudad, el cabaret, vampiros, etcétera. En un sitio destacado estuvieron la Universidad y sus aportaciones al cine, Matilde Landeta, el sindicalismo, la caricatura y la historiografía.¹¹⁵

“80 años de cine en México” fue complementada en el área de cine sonoro con sistemas audiovisuales; además hubo música ambiental en las zonas más importantes y, entre otras cosas, una escenografía que dividía y enlazaba al cine silente y al sonoro, aspecto mencionado también por Rodolfo Rivera. Esta espléndida muestra fue acompañada de la exhibición de películas, serie organizada por la filmoteca de la UNAM en el cinematógrafo del propio recinto museográfico.

A pesar de la riqueza del tema y del excelente montaje logrado en la exposición, la propuesta de que la misma se convirtiese en la base de El Museo del Cine, desafortunadamente no tuvo eco, de modo que en 1978 fue desmontada.

Para finalizar 1976, el Chopo fue escenario, de la inauguración y clausura del "Primer Seminario sobre el control político en el Cono Sur", organizado conjuntamente por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, la Casa de Chile y la Fundación Friedrich Ebert de la República Federal Alemana. En tal evento participaron importantes intelectuales latinoamericanos, quienes sesionaron los días 8, 9 y 10 de diciembre, en otro espacio ajeno al museo. El día 11 concluyeron las actividades del mismo.¹¹⁶

2.3.3. Año 1977

2.3.3.1 Continúa la exposición “80 años de cine mexicano”

En la *Gaceta UNAM* del 30 de marzo, a propósito de la exposición sobre el cine, se presentó un reportaje gráfico que permite apreciar algunas de las instalaciones de esta importante muestra, las funciones cinematográficas que la complementaban continuaron el resto del año.¹¹⁷

¹¹⁵ Rodolfo Rivera, “El Museo” en *80 años de cine en México*, pp. 141-142. N. de A. En el libro aparece un anexo con el croquis de la planta general del museo en la cual se aprecian las diferentes áreas de la exposición.

¹¹⁶ Véase “Destacados intelectuales participan en un seminario sobre problemas latinoamericanos. En el Chopo se analizan problemas políticos del Cono Sur”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XIV, No. 14, 8 de diciembre, 1976, p. 5.

¹¹⁷ Véase “En el Museo del Chopo: 80 años de cine”, *Gaceta UNAM*, 3ª época, Vol. XV, No. 5, 30 de marzo de 1977, pp. 10-11.

En abril se organizó el Festival del Niño, ocasión en que Primo Jiménez, colaborador del MUCA, fungió como maestro de ceremonias; este festival fue la última actividad que realizó Rodolfo Rivera en el Chopo.

2.3.4. Año 1978

2.3.4. 1 Programa de Actividades Paralelas

En 1978 seguía abierta al público "80 años de cine mexicano". Como parte de las actividades paralelas que la acompañaron, en febrero dio comienzo un ciclo de conferencias titulado "Ellos hicieron el cine", que se llevó a cabo los miércoles y los viernes en el Salón Rojo del Museo. Participaron el sonorista Javier Sierra, el maestro Manuel González Casanova, director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Edmundo Gabilondo quien había sido distribuidor de películas, y el escritor Adolfo Torres Portillo. La *Gaceta UNAM* que anunciaba el ciclo, ofrece una interesante serie de fotografías acerca de la exposición.¹¹⁸ En septiembre fue desmontada esta exitosa muestra.

2.3.5. Año 1979

2.3.5.1 Nueva Titular del Museo. Nueva Exposición "La Lotería".

En 1979 Guillermo Castro estaba a cargo del Museo del Chopo, y fungía como responsable de la museografía Lourdes Monges. En el primer semestre de ese año no apareció anunciada ninguna actividad en la cartelera de la institución.

El 15 de junio fue nombrada directora del Museo la periodista Ángeles Mastreta y para el 29 de agosto se inauguró la primera exposición a cargo de la nueva titular. El nombre de la muestra era "**La Lotería**", la cual se caracterizó por presentar una pluralidad de elementos, tanto formales como conceptuales. Quince artistas de distintas disciplinas como fotografía, pintura y escultura, respondieron a la sugerencia de realizar la interpretación colectiva del tema, la lotería, dando lugar a la confrontación de diversos lenguajes artísticos.¹¹⁹

En el mes de septiembre, la licenciada Mastreta informó en una entrevista acerca del propósito de la Dirección General de Difusión Cultural con relación a la dependencia:

¹¹⁸ Véase "Ciclo de Conferencias: Ellos hicieron el cine", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. II, No.15, 20 de febrero, 1978, pp. 15-17.

¹¹⁹ Véase "El juego de la lotería ya dejó de ser un motivo de reunión familiar y popular", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. III, No. 63, 3 de septiembre de 1979, pp. 28-29.

Convertir el Museo Universitario del Chopo en un verdadero centro cultural para las clases populares es un objetivo de la Dirección General de Difusión Cultural, teniendo en cuenta que su ubicación, en una de las zonas más populosas de la ciudad, permite hacer de él uno de los recintos universitarios más importantes para la extensión de la cultura...

...

Planteó también que es necesario mostrarle al público, principalmente de los estratos populares, que no sólo la música de Bach o de Mahler, el teatro clásico y el ballet, son manifestaciones de la cultura, pues también lo son la música popular mexicana, los títeres, los trabajos en plastilina y otras expresiones artísticas populares.

Con este propósito, indicó, se han puesto en marcha —paralelamente a las actividades de teatro, cine y artes visuales— talleres libres a los cuales tiene acceso cualquier persona, sin distinción de edades o grados académicos. La actividad de esos talleres incluye, entre otras, la creación literaria, apreciación musical, teatro, redacción y poesía.

Por otra parte, el Museo del Chopo ofrece diversas actividades para el público infantil, tales como cine, teatro, talleres de creación de títeres y trabajos en plastilina.¹²⁰

La propuesta anterior coincide con algunos de los conceptos del doctor Daniel Rubín de la Borbolla, fundador del MUCA, acerca del papel de los museos, propuesta que ha continuado desarrollándose en el Chopo a lo largo de muchos años.

Al crearse el Centro de Investigación y Servicios Museológicos, el Museo Universitario del Chopo continuó adscrito a la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad.

¹²⁰ "Convertir el Museo del Chopo en un verdadero centro cultural para las clases populares", *Gaceta UNAM*, 4ª época, Vol. III, No. 67, 24 de septiembre, 1979, p. 29.

CONCLUSIONES

La afirmación lanzada a priori al iniciar el presente trabajo, acerca de la proyección vanguardista en cuanto a la creación llevada a cabo en el Museo de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, considero que ha quedado comprobada. De igual manera creo probado a cabalidad el carácter de avanzada, de iniciadora de nuevos postulados en la difusión de la cultura, que desde su génesis tuvo esta dependencia universitaria. Sin duda, por su estructura y, por el concepto que lo originó, el Museo se dedicó de inmediato a adecuarse a las propuestas universales que en cuanto a museografía y museología les son inherentes a ese tipo de instituciones.

Acerca de la tarea emprendida para avalar el aserto vertido inicialmente, ésta no se presentó fácil; fue necesario revisar los antecedentes más remotos de la "institución museo" a partir de la antigua Grecia, donde se concebía el desarrollo de la enseñanza en un ambiente en el que se rescataban y protegían los grandes avances del conocimiento, al mismo tiempo que se transmitían éstos a las nuevas generaciones; en ese contexto, museos, zoológicos y jardines botánicos, a la par que las bibliotecas, eran sitios para enseñar y aprender.

Relación Museo – Universidad

Del pormenorizado trayecto se transparentó que la liga docencia-difusión, se trocó en exigencia para el buen manejo de acervos, su preservación y divulgación. Por supuesto no se soslayó, además de la relación con las comunidades afiliadas al universo intelectual, el entendimiento de una necesaria proyección hacia un público más amplio, de modo que el posible espectador pasó a ser objeto de análisis y estudio, para poder ofrecerle el mejor disfrute de los acervos; de las obras atesoradas en esos espacios.

Cabe recordar que como antecedente de tal proceso, en el siglo XVII las universidades empezaron a adquirir colecciones de objetos valiosos, las cuales, además de ser empleadas para la investigación y la enseñanza, eran mostradas al público en general, iniciando con ello la función de la extensión.

La conciencia que la humanidad fue tomando de la importancia de la educación en el desarrollo de las sociedades, está aparejada con la institución del museo, dado que éste fue logrando un papel de relevancia, no solamente como un medio de preservación del patrimonio

cultural y natural de una nación, sino como un instrumento al servicio de la enseñanza y del aprendizaje.

La transposición de estas ideas al ámbito americano, más específicamente al novohispano y mexicano, fueron analizadas a la luz de tal óptica, y en esta revisión quedó claro que en esa particular historia de México, distintas instituciones como el Jardín Botánico, el Museo Nacional, la Academia de San Carlos y el Real Colegio de Minería, aunque todas con diferentes inicios y evoluciones, estuvieron relacionadas con la Universidad, ya que en diferentes momentos sus actividades y funciones convergieron; es más, en el caso del Museo, desde su aparición, las colecciones fueron albergadas en las instalaciones de la Magna Casa de Estudios.

Por otra parte, salió a colación que desde el siglo diecinueve era frecuente mostrar una postura teórica adelantada a su tiempo, dado que en el museo se consideraban de importancia las tareas educativas e instructivas, además de que este quehacer se proponía como un medio para alcanzar algo similar a lo que actualmente se conoce como enseñanza desescolarizada, un pensamiento indudablemente de avanzada.

De todo ello se desprende que la relación museo-universidad es indisoluble, además de que la segunda requiere del primero para cumplir con una parte importante de su misión y así lograr ampliamente sus objetivos. En ambos casos, su razón de existir es la misma sociedad. Aquí cabe recordar el concepto que Rubín de la Borbolla manejaba acerca del museo como "... la universidad popular libre ...", idea que fue considerada en la creación del MUCA.

Relación Museo-Acervo- Público

En los últimos años, el público se ha convertido en el eje de las actividades de los museos, cuyas tareas de difusión y de enseñanza son tan importantes como la de preservar los acervos. Además, es de enfatizar que actualmente se está poniendo en duda la obligatoriedad de que los establecimientos cuenten con colecciones propias para ser considerados como museos, ya que en sus espacios es posible exhibir valiosas muestras por medio de préstamos de otras instituciones. Esto, dado que uno de los factores prioritarios es el visitante; poder dar respuesta a sus requerimientos de aprendizaje y recreación, y que él a su vez encuentre interesante asistir a esos recintos culturales por lo atractivo de los productos exhibidos, así como por el "discurso museográfico" que se le ofrezca, en cuya interpretación es definitiva su intervención. En ese aspecto, el MUCA fue también pionero, y ello ha quedado comprobado puesto que las colecciones que se presentaron, las más de las veces eran novedosas en sus contenidos, y aún más en la forma de exponerlas. A ello contribuyeron programas de actividades paralelas que tuvieron como

objetivo complementar las muestras y auxiliar al público en la fácil y amena tarea de comprensión y disfrute de las mismas.

Reitero, quienes concibieron el proyecto del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, veían con nitidez la relación universidad-museo, y así también la relación museo-visitantes. Es más, haber considerado en la década de los cincuenta la construcción de espacios museísticos dentro del entonces novedoso proyecto para la ciudad universitaria, era ya un signo del valor que se daba a la existencia de ese tipo de recintos en la amplitud de una zona dedicada a la educación superior y cuyos compromisos iban más allá de trabajar únicamente con los universitarios, trascendiendo hacia la sociedad en general, por medio de la extensión de sus enseñanzas.

Por otro lado, es notable la importancia que la Rectoría dio a la sustantividad y funcionamiento de ese nuevo museo, manifestada en el apoyo total, dado que el MUCA nació como una entidad ligada a ella; es decir, una dependencia cuya cabeza acordaba directamente con la máxima autoridad.

El Museo como Escenario Flexible y Novedoso

Los primeros años de funcionamiento del Museo coincidieron con un ambiente en que se iniciaba la industrialización monopólica y transnacional y ya se empezaba a sentir la explosión demográfica. Al mismo tiempo, el país se iba insertando en un proceso internacional, se abría a las nuevas corrientes y tendencias artísticas y se reconocían los valores culturales nacionales; además se incrementaban los museos, así como las galerías comerciales y la educación artística.

Por sus características y por su situación dentro de la Universidad, el Museo fue un escaparate propicio para las diversas manifestaciones de ese proceso cultural, tanto las provenientes del exterior, como las emanadas de las diferentes corrientes y pensamientos en el interior del país, manifestaciones que se ofrecían a la población en general y de manera especial a la estudiantil; ambas en crecimiento.

Volviendo al MUCA, las dimensiones y peculiaridades arquitectónicas de éste lo convirtieron en un edificio sin igual en México, ya que permitían transformarlo a voluntad y con ello construir escenarios e instalar montajes de diferentes medidas y dimensiones, lo que no se podía llevar a cabo en ningún otro museo existente en el país. En el universitario, desde sus inicios, se consideró la importancia de los espacios, en cuanto pudiesen dar cabida a objetos y obras diversos. Parece ser que la vocación de universalidad de la propia casa de estudios, influyó desde la forma en que se concibieron las áreas del museo. Éstas fueron diseñadas conjuntamente por su primer director y los arquitectos universitarios, lo que le dio una característica de modernidad para ese tiempo, puesto que ningún museo de entonces había tenido esa posibilidad. Lo anterior, unido

a las ideas de los directivos acerca de su papel en la sociedad y el haber nacido sin colecciones propias, semejando una "enorme galería", como algunos lo calificaron, lo convirtieron en una institución paradigmática.

Por la amplitud de sus áreas, en ese momento histórico, y guardando las proporciones, el MUCA desempeñó el papel que actualmente corresponde a los recintos feriales o centros de exposiciones que las empresas y la industria utilizan para efectos de difusión, comercialización e intercambios, ya que también fue foro para las exhibiciones relacionadas con la industria y otras referidas al comercio internacional, y en ellas prestaba auxilio a la sociedad metropolitana.

Cabe resaltar que contar con patrocinadores, fue uno de los mecanismos que permitió al MUCA presentar obra de excelente calidad a lo largo de los años.

El Museo y las Colecciones

En el Museo Universitario, el proceso que se dio con relación a las colecciones fue a la inversa del históricamente registrado en el origen de los museos, pues generalmente, de la existencia de una colección surgía algún tipo de repositorio de obras valiosas. En el caso del MUCA, éste, como ya se dijo, nació sin acervo y varias personas que simpatizaron con sus propuestas y realizaciones, ofrecieron piezas para ser expuestas, manifestando, al final de los eventos, su voluntad de donar a la dependencia universitaria todo el conjunto, o al menos uno de sus valiosos objetos. Por otro lado, las relaciones profesionales de los directivos y técnicos que colaboraban en el museo, aunadas a venturosas circunstancias, permitieron que colecciones de excepcional calidad, como la de "Artesanías Internacionales", fruto de la Olimpiada Cultural de 1968, pasaran a ser de su propiedad. Bajo esta dinámica, antes de cumplir diez años de fundado, el MUCA poseía como parte de su patrimonio conjuntos de enorme calidad, procedentes de diversas culturas prehispánicas, así como pinturas, esculturas y obra gráfica contemporánea y de otras épocas y pueblos de América, Europa, Asia y África, cuyo patrimonio continuó enriqueciéndose con obra plástica de importantes autores.

Cabe destacar que tanto en el MUCA como en la Galería Aristos fueron presentadas colecciones muy importantes, propiedad de particulares, como por ejemplo las del doctor Carrillo Gil, de las que Helen Escobedo decía: "son extraordinarias; no desmerecerían en los mejores museos del mundo." Además de las pertenecientes a otras destacadas personalidades como el señor Stavenhagen, Ricardo Hecht, el doctor Leof y el señor William Spratling, entre otros.

El MUCA tenía personal capacitado para restaurar objetos pertenecientes a colecciones de diferentes materiales, como cerámica, papel, y textiles, por ejemplo. Con ello cumplía la función de preservar, la cual es inherente a toda institución museística.

El MUCA como Espacio Estudiantil

La organización de los Salones de Pintura estudiantil fueron un medio que la UNAM empleó para cumplir con la función de difusión y de extensión de la cultura. A cuarenta años de distancia sabemos que dichos Salones tuvieron efectos favorables, ya que promovieron el interés de los alumnos en la pintura, y promovieron que jóvenes estudiantes de otras disciplinas fueran incentivados a continuar por el camino de las artes plásticas; baste ver el lugar que han llegado a ocupar en ese ámbito creadores que fueron reconocidos en los tres primeros certámenes. Varios de ellos han llegado a ser artistas connotados, con lo que el MUCA cumplió con su labor de impulsar y difundir las nuevas corrientes en las artes.

Otra modalidad en la relación MUCA – estudiantes fue el funcionamiento de éste como foro para que los propios alumnos montaran sus exposiciones; tal fue el caso de la de "Los Carteles Internacionales de Turismo", instalada en el MUCA en 1961 por miembros de la Facultad de Derecho, u otra posterior llamada "Filatélica Unampex 62" y más tarde, en la década de los setenta, las muestras organizadas en colaboración con profesores y alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura, para mostrar los resultados de ciertos cursos y talleres, dando lugar a los "Salones de Diseño".

Por otro lado, se constató que cuando en las actividades del Museo estaban involucrados los alumnos, o las colecciones exhibidas eran de su pleno interés, su asistencia era garantizada; ejemplo de ello fue el "Certamen de Carteles de 1971". Los resultados en tal ocasión nos permiten confirmar algunos de los factores que inciden en el éxito de un museo universitario: la importancia de involucrar a los estudiantes en sus actividades, y la posibilidad de contar con espacios y recursos que permitan dar solución a situaciones imprevistas con relación al acervo que será exhibido, unidos a la creatividad de los profesionales del propio museo.

Los testimonios hemerográficos, en ocasiones dan fe del éxito que algunas exposiciones tenían entre la población estudiantil, pero esta información no es homogénea, así que no se puede asegurar en qué medida, después de los primeros años de vida del Museo, éste logró una comunicación significativa con los alumnos. Por otro lado, desafortunadamente no se cuenta con registro de visitantes en toda esa etapa, para conocer qué porcentaje de los mismos pertenecía al público estudiantil, además de que entonces no se pensaba de manera rigurosa en los estudios de público como los que se llevan a cabo en la actualidad.

El MUCA y las Ciencias

Aunque en menor proporción, el MUCA también albergó exposiciones de ciencia, colaborando a la difusión de esa parcela del conocimiento, y enfrentando con éxito el reto de lograr la presentación de tal tipo de temas, empleando recursos museográficos que permitieran exhibirlos en una forma clara y didáctica.

En el caso de "Diseño de Equipo experimental" se reunieron varias características importantes: primero, la temática y el acervo correspondían al campo de las ciencias; segundo, permitió demostrar la creatividad de los universitarios, pues daba a conocer aparatos, algunos quizá rudimentarios, pero que ayudaban en la enseñanza de los principios científicos y otros que eran aportaciones de la UNAM a la sociedad, y tercero, fue una exposición didáctica en la cual los jóvenes resultaron ser los más interesados. Una vez más se manifestó el papel del Museo Universitario como escaparate de los logros en las funciones de docencia e investigación.

Las matemáticas también fueron tema de exposición bajo el título: "Puntos, números y otras cosas". Cabe destacar que llevar a cabo una muestra acerca de un asunto tan abstracto como ese, constituía un gran reto para la museografía, y reflejaba el interés de diversas áreas de la UNAM para unir esfuerzos encaminados a favorecer el aprendizaje, en este caso de las ciencias exactas.

Las ciencias biológicas también fueron motivo de exhibición, y la muestra "Biología es..." fue eminentemente didáctica.

Si bien en las exposiciones anteriores hubo novedad, las ciencias no fueron una prioridad en los programas de actividades del MUCA.

El MUCA y el Arte

Correspondió al campo del arte el mayor número de exposiciones que se llevaron a cabo en el Museo en el período estudiado, aunque hubo más inclinación por ciertas etapas y estilos, como a continuación se verá:

Arte Prehispánico

Solamente se llevaron a cabo dos importantes exposiciones de ese tipo: "El Arte Precolombino del Golfo" y "Escultura Precolombina de Guerrero", sin contar el excepcional acervo que se presentó en "Los Tesoros artísticos del Perú" y en "La muerte: expresiones mexicanas de un enigma."

Estas muestras, a excepción de la de "La muerte", tuvieron lugar dentro de los cuatro primeros años de funcionamiento del Museo, luego se expusieron muy esporádicamente acervos de tal naturaleza. En ello influyó la formación profesional de quienes dirigieron a la dependencia universitaria.

Con la exposición de "Arte Precolombino del Golfo" se inició la colaboración entre la UNAM y las universidades de provincia, la cual había anunciado el Presidente Adolfo López Mateos en su informe al Congreso del 1º. de septiembre de 1959. Sin embargo, no se tienen noticias de que hayan continuado estas colaboraciones en un futuro, al menos por parte del MUCA. Por otro lado, en la Galería Universitaria Aristos se presentaron: "Herencia de Sonrientes", que era parte de la colección Sprattling, "Los Animales en la época prehispánica" y "1500 a.c. Colección del Preclásico", un amplio acervo proveniente de Tlapacoya que Mario Rosch donó a la UNAM.

Si bien el número de exposiciones de este tipo no fue significativo, sí lo fue su enorme calidad y el hecho de que detrás de ellas hubo investigaciones muy serias, cuyos resultados fueron plasmados en los catálogos que las acompañaban y que eran una aportación al mundo de la ciencia. Por otro lado, estos acervos fueron una motivación para que los museógrafos plantearan nuevos conceptos en sus montajes.

Arte Novohispano

Colecciones exclusivas que dataran de esta época nunca fueron presentadas en el MUCA. Una sección de las dos magnas exposiciones antes mencionadas: "Los Tesoros Artísticos del Perú" y "La Muerte..." fueron constituidas por acervo de ese período. Fue en la Galería Universitaria Aristos donde se exhibió una muestra de tal naturaleza, titulada "Natividad Siglos XVII y XVIII", además se dio el mismo caso que en el Museo, en cuanto a que algunas piezas presentadas en otras exhibiciones, databan de la época virreinal, como en: "El niño en la plástica mexicana (De los tiempos precolombinos a nuestros días)" y en "Obras Selectas de la Colección Franz Mayer."

Arte Moderno y Contemporáneo Nacionales

El equipo del Museo llevó a cabo exposiciones de diversos tipos, de alta calidad. En la "Retrospectiva de la Pintura Mexicana" se reunió acervo artístico de primera clase perteneciente a diversas épocas de nuestra historia, siendo una de las pocas en las que presentó una panorámica histórica de esta manifestación, pues posteriormente las exposiciones fueron más especializadas, ya sea que se centraran en una época, en un estilo o corriente, o en un solo autor.

A propósito de estas últimas, en una de ellas "El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida", ofreció la posibilidad de entender la obra de arte y su proceso creativo desde un punto de vista diferente y didáctico, con lo cual continuaba cumpliendo uno de los propósitos para los que había sido creado: "Mostrar permanentemente colecciones de tipo didáctico..." Por otro lado, esa forma de exhibir los acervos colocó a la dependencia en una posición de avanzada en el ámbito de los museos mexicanos y en el del estudio de las artes plásticas.

Con el "Homenaje a Siqueiros", debido a la importancia de la obra, a sus dimensiones, a lo elaborado y valioso de las aportaciones de su catálogo y al gran trabajo y profesionalismo de su equipo, el MUCA se colocó en un lugar relevante entre las instituciones museísticas de la capital y como un espacio alternativo a los gubernamentales. El catálogo que se publicó con motivo de la muestra ofrece novedosos textos sobre el artista y su producción. De ese modo, el Museo cumplió con uno de los propósitos para los que fue creado, como parte de la UNAM, "estar abierto a todas las corrientes de pensamiento".

La organización de "Los Salones Independientes" de 1969 y 1970 ratificaron el papel del MUCA como una sede alterna a las oficiales. Especialmente con el segundo, se tuvo una gran proyección a nivel internacional y la prensa y los críticos le daban espacio y tiempo a los trabajos desarrollados en la Universidad. Así, el Museo se fue consolidando como un lugar para experimentar.

La exposición "Cuevas: estatura, peso y color" sentó un precedente en el país, al ofrecer la obra de un artista como unidad integral, ya que José Luis Cuevas exponía no sólo los trabajos terminados, sino los procesos que seguía hasta llegar al final. Además, desde el punto de vista de la difusión, la muestra presentó formas diferentes para que la producción de un creador fuese mejor comprendida por el público. Su realización provocó que los propios museógrafos reconocieran que el MUCA era un gran laboratorio donde las dimensiones permitían hacer cualquier cosa; además de que ya se había logrado crear un gran equipo de trabajo multidisciplinario.

Arte Moderno y Contemporáneo del extranjero

El MUCA presentó importantes exposiciones de artistas de talla internacional latinoamericanos, norteamericanos, europeos y asiáticos. Con algunas de ellas se convirtió en extensión de importantes museos del extranjero; tal fue el caso de la de "Josef Albers: Homenaje al Cuadrado", enviada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La instalación de "Cinetismo" confirmó las bondades de un espacio museístico de tan

enormes dimensiones, pues permitió llevar a cabo esa novedosa presentación internacional que ofrecía al visitante, más allá de observar una obra artística, estar dentro de ella y rodeado de la misma. En esa ocasión, las posibilidades técnicas y la capacidad de los museógrafos del MUCA coadyuvaron a hacer que el arte del futuro se hiciera realidad en el presente. De ese modo, los avances que se fueron logrando en la dependencia a lo largo del tiempo la fortalecían como un ámbito en el que era posible disfrutar actividades originales y de primera categoría.

A finales de los años sesenta, el Museo Universitario había avanzado un gran trecho en el apoyo a la difusión y promoción de las artes plásticas, pues era sede de importantes exposiciones y eventos representativos de las diversas tendencias, en los ámbitos nacional e internacional, manifestando así su universalidad.

El Museo también ofreció la posibilidad de valorar el trabajo coordinado entre la literatura y la pintura, a través de muestras tales como "Pensamientos del hombre a través del arte", que permitía apreciar la interpretación que podía hacer un creador plástico, de la obra de un literato o de un filósofo; en fin de alguien que manejaba la palabra como un instrumento de creación. Otro ejemplo fue la de "Estructuras Musicales", que unía escultura y música, y que continuó despertando el interés de los estudiantes. Además, era posible encontrar muestras simultáneas procedentes de países distintos; tal fue el caso de una japonesa y otra nórdica, lo que daba la posibilidad de comparar y ver contrastes entre manifestaciones procedentes de tan lejanos países.

Nueva opción fue poder disfrutar de una exposición procedente de Cuba, país socialista, y enseguida otra proveniente de los Estados Unidos de América; ambas, manifestaciones de la vanguardia en las nuevas tendencias internacionales. Con ello se ponía de manifiesto que el Museo Universitario trascendía las diferencias de pensamiento y daba cabida a las expresiones artísticas de distintos sistemas político-económicos antagónicos, por el sólo hecho de ser producciones de calidad.

Es conveniente destacar que el MUCA fue escenario de las *performances* en los años setenta, cuando eran una novedad, y escasos los lugares donde se les podía apreciar.

Las grandes exposiciones temáticas, como las de arte contemporáneo, entre ellas las de arte abstracto y cinetismo, fueron presentadas en el MUCA, y las exposiciones más pequeñas, "tipo joya", según palabras de Helen Escobedo, fueron expuestas en la Galería Aristos, en donde se requería de un número menor de obras. Además, cuando se trataba de exposiciones individuales siempre se seleccionó la producción de artistas consagrados como Picasso, Braque, o Joseph Albers, por ejemplo, acompañadas por interesantes catálogos.

La temática de lo expuesto, así como la calidad de su museografía, en más de una ocasión equipararon al Museo y a la Galería con importantes salas de exhibición de arte contemporáneo norteamericanas. Es más, la museografía de la exposición titulada "Joyería y metalistería Contemporánea. 1975. New York. USA", le valió a los museógrafos un reconocimiento especial por parte del Museo de Artes Decorativas de Nueva York.

Es importante reconocer que las exposiciones de diferentes tipos, fueron resultado de las relaciones que a nivel nacional e internacional tenían quienes estuvieron al frente del MUCA a lo largo de sus distintas administraciones.

El MUCA, el Urbanismo y la Arquitectura

Que el Museo estuviese anexo a la Escuela de Arquitectura e íntimamente relacionado con las actividades extracurriculares de esa dependencia, influyó para que fuera sede de exposiciones que mostraran las relaciones entre el artista y la arquitectura, como por ejemplo, la gran muestra: "Diseño, composición: la integración plástica" del pintor Carlos Mérida, la del japonés Yukio Futagawa, con fotografías de extraordinaria calidad, y otras más que incluyeron encuentros de arquitectos de fama internacional. Ejemplo de ello fue la relacionada con "La Arquitectura de Finlandia", que en ese momento ocupaba un lugar preponderante a nivel internacional, y que permitió que destacados personajes de ese país viniesen a la UNAM, como fue el caso de Alvar Aalto, quien dialogó y compartió sus conocimientos con los mexicanos. Otro ejemplo fue el del japonés Kenso Tange, con cuya exposición el MUCA, como espacio universitario, contribuyó al conocimiento de los conceptos más avanzados en materia de urbanismo, de los cuales se puede decir, a treinta años de distancia, que fueron visionarios. La tumultuosa asistencia a la inauguración, y a visitas posteriores, fueron prueba del éxito que se podía alcanzar en una labor conjunta del Museo con otra instancia universitaria, en este caso la Escuela de Arquitectura.

El MUCA y la Antropología

A esta área del conocimiento correspondieron notables conjuntos internacionales que se presentaron en el Museo como: "Escultura africana" y "Escultura de la India." Tales exposiciones fueron posible gracias al desinteresado apoyo de coleccionistas particulares, quienes permitían poner al alcance de los visitantes diversas manifestaciones culturales de otros países, en un momento en que difícilmente se podían ver muestras de esa naturaleza en México. Por otro lado, al exhibir tales materiales se participaba de la revalorización de las culturas periféricas y se les daba a conocer, con lo que se reafirmaba la universalidad de la institución y su papel como difusora de manifestaciones culturales diversas.

En la Galería Universitaria Aristos se presentaron tres importantes muestras de carácter internacional: "Bronces y Piedras de Tailandia", "Rostros, Máscaras y Caretas" y "África Negra. Arte/Artesanías", también gracias al apoyo de personas de la iniciativa privada. Las exhibiciones de tan ricos materiales como fueron los presentados en "Escultura Africana" y "Bronces y Piedras de Tailandia", por ejemplo, eran acompañadas de catálogos con textos muy especializados, cuyo autor era el antropólogo de reconocido prestigio, Daniel Rubín de la Borbolla.

Las características de las colecciones antes mencionadas dieron pie a que los museógrafos ensayaran nuevas formas de exposición, como lo permiten apreciar los testimonios fotográficos.

Con la creación de "Semana Santa entre los Coras. Mitos indígenas", el Museo contó por primera vez con una muestra que funcionaría con carácter de itinerante. Con ella, la dependencia continuó transitando nuevos caminos en la museografía y en la difusión.

El MUCA, el Arte Popular y las Artesanías

La Colección Internacional de Artesanías donada al MUCA por el Comité Olímpico, le permitió a aquel ofrecer a la comunidad universitaria la oportunidad de conocer manifestaciones de calidad en ese ámbito, con lo que siguió diversificando sus posibilidades de difusión de la cultura, y ofreciendo muestras que no era posible ver en otros sitios de México. Lo anterior, más el interés y conocimiento acerca de las artesanías por parte de los museógrafos Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera, discípulos de Daniel Rubín de la Borbolla y colaboradores del Museo por muchos años, fueron un factor determinante para que en el Museo y en la Galería se diera enorme importancia a esta manifestación cultural. Es necesario destacar que en la Aristos el número y la calidad de exposiciones con ese tipo de acervo fueron numerosas y de gran calidad; unas eran procedentes del extranjero, pero la mayoría eran nacionales. En ellas se incluían colecciones tradicionales y otras que correspondían a creaciones de vanguardia. En ese sentido, el MUCA fue un gran promotor de la revalorización de las artesanías y del arte popular.

El MUCA y las Humanidades

En el Museo se realizaron solamente algunas exposiciones cuya temática eran las Humanidades, aunque su número fue mucho menor. En realidad, esa parte de la cultura no fue motivo de investigación y de exposiciones. De entre las contadas muestras que se ofrecieron al público destacó la relacionada con el escritor Thomas Mann. En ese sentido, el montaje de esta colección debió de haber sido un reto, ya que el acervo estaba compuesto básicamente por documentos, lo que aumenta la dificultad para lograr una presentación didáctica y amena.

Otra exhibición fue la de "Historia de la Contaduría", cuya importancia radicó en que el tema tratado era de tipo histórico, relacionado con una materia administrativa. El manejo que se hizo del mismo, a través de la museografía, permitió ofrecer una visión interesante del asunto, con lo que se vislumbraron posibilidades diferentes en el empleo creativo de la propia museografía.

El MUCA y la Ecología

En el Museo Universitario se llevó a cabo una exposición que fue pionera respecto al cuidado del medio ambiente: "No desperdicie, eduque", cuyo propósito era motivar a la creatividad con relación a la reutilización de los desperdicios industriales, domésticos e individuales. Fue la primera de ese tema en el país, lo cual despertó tanto interés, que llegó gente del extranjero a visitarla. Con ello, el Museo también participó, hace más de 30 años, de las innovaciones en esa materia que hoy en día constituye una prioridad no solamente a nivel nacional, sino a nivel mundial.

El MUCA y la Política

Fue hasta la segunda mitad de los años setenta cuando la dependencia empezó a presentar exposiciones con contenido político y contestatario. Tal es el caso de "Grafismos e Imágenes comprometidas de Suecia", una de las primeras exposiciones con un tema profundamente político, que constituía una denuncia contra un sistema de gobierno dictatorial, además de haber sido una de las más importantes presentaciones de 1975. Otro ejemplo fue "Sellos de la España Sellada" de la española Marta Palau, y algunas muestras fotográficas internacionales que denunciaban problemas del mundo contemporáneo.

Las actividades culturales llevadas a cabo en el Museo, en esa época, se encontraban en el ámbito de lo contestatario, pues el tipo de canciones era de protesta, así como los temas de la poesía social y de otros actos académicos.

En 1977 "Presencia de México en la X bienal de París", por su contenido político y su catálogo con textos denunciadores, son un ejemplo del compromiso que el MUCA iba adquiriendo ante situaciones políticas injustas que era indispensable acusar.

El MUCA y La Museografía

Desde la exposición llamada "Retrospectiva de la pintura mexicana", en 1960, la prensa universitaria se fijó no solamente en la colección sino en la manera como estaba exhibida, lo cual manifiesta que el Museo empezaba a ofrecer novedades en el ámbito de la museografía. Esto fue en aumento, además de que ya desde los primeros años de su funcionamiento se buscó presentar

los temas de una forma didáctica, complementando a la museografía con catálogos de excelente y novedoso contenido, aspecto antes comentado.

Hubo exposiciones que requerían de museografía muy especializada; tal fue el caso de "Los Tesoros artísticos del Perú", así como el de "Picasso Grabador", mientras que otras eran montadas en cierto espacio especialmente adecuado para ellas y al que solamente se cambiaba el color de las mamparas y se procedía a colgar los cuadros. En ocasiones, eran las propias asociaciones o los grupos universitarios los que realizaban el montaje de su acervo sin que interviniese el personal del MUCA.

En las exposiciones provenientes de otros países — aunque fueran compuestas por fotografías, exclusivamente— había una relación directa del MUCA con las embajadas correspondientes, y una participación de las mismas en la inauguración, así como en actividades relacionadas con la muestra, apoyando, de ese modo el trabajo de la dependencia universitaria; ésta a su vez podía ofrecer a la comunidad estudiantil colecciones que le permitían conocer otras realidades más allá de nuestras fronteras.

Cuando las piezas que iban a exhibirse eran muy numerosas, los problemas del montaje pudieron solucionarse gracias a los amplios espacios que ofrecía la dependencia universitaria.

Aún las colecciones correspondientes a una temática artística tradicional como "Grabado Internacional de los siglos XVIII al XX" eran motivo de una excelente museografía, de tal modo que podían motivar comentarios como los de la revista *Siempre*, que se refirió a la muestra en estos términos: "La mejor exposición de grabados que se ha presentado en México hasta la fecha puede verse actualmente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte."

Hubo exposiciones muy exitosas como la de "Cuevas, estatura, peso y color" y la de "La Muerte...". Esta última fue la confirmación del camino que en materia museística ya había recorrido el equipo del MUCA a lo largo de catorce años. Su conceptualización, diseño y desarrollo solamente pudo ser posible debido a que ya se habían reunido un cúmulo de experiencias museográficas, que permitieron la presentación multidisciplinaria de un tema, manejado a niveles profundos por renombrados especialistas. Este fue un modelo de cómo se podrían diseñar y organizar las exposiciones siguientes en todos los aspectos, y significó un parteaguas en la museografía.

El museo ofreció también la posibilidad de entender la obra de arte y su proceso creativo desde un punto de vista diferente y didáctico, con lo que cumplía con uno de sus propósitos:

“mostrar permanentemente colecciones de tipo explicativo...”, lo cual también lo colocaba en una postura de avanzada.

A lo largo de veinte años el MUCA se convirtió en un laboratorio de museografía donde se llevaron a cabo una serie de trabajos novedosos, lo cual fue posible debido a los factores siguientes: acervos diversos, novedosos y de calidad; un amplio espacio y un equipo profesional y creativo deseoso de experimentar. El equipo antes mencionado tuvo la oportunidad de enfrentar diversos retos, ya que la variedad y cantidad de colecciones y temas a exponer los enfrentaron a constantes y diversos retos; esto, aunado a su previa experiencia en el Museo Nacional de Arte Popular y Artesanías, permitió que se dieran novedosas aportaciones en materia museográfica.

La calidad de los trabajos museográficos realizados en el MUCA y sus espacios de extensión fueron reconocidos en repetidas ocasiones por los críticos y la prensa, pero no de modo impersonal, sino dándole crédito a los museógrafos Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera González, quienes los desarrollaron con enorme talento en períodos distintos y de manera conjunta, o teniendo la responsabilidad de los proyectos en forma individual.

La Difusión del Museo

El MUCA desarrolló la función de difundir sus actividades, básicamente a través de la prensa nacional, del apoyo de la *Gaceta UNAM* y de otras publicaciones internas, así como de la edición de carteles. La respuesta de los visitantes a las exposiciones fue variada. Particularmente concurridas fueron aquellas en las que estaba involucrada la población estudiantil. Sin embargo, no se puede pasar por alto que el MUCA tuvo el problema, al igual que muchos museos, de no contar con recursos suficientes para una mejor y mayor difusión de sus programas; que en ciertas exposiciones fuese necesaria una estrategia diferente para atraer a los propios universitarios, o que se requiriese de otro tipo de propaganda para lograr que el público, en general, llegara hasta la Ciudad Universitaria. Los anteriores comentarios requieren de ser tomados con cautela, ya que tampoco se cuenta con archivos que aporten información acerca del número constante de visitantes al Museo.

Los catálogos, trípticos y polípticos que formaron parte de la difusión de las exposiciones son publicaciones de muy variada calidad. Muchos de ellos albergan información de primera, resultado de investigaciones. Además, es frecuente encontrar que los textos en los catálogos son de autores de reconocido prestigio, tanto nacionales como internacionales:

Finalmente, los alcances de la difusión de las actividades del MUCA no queda lo suficientemente claro, en cuanto a sus resultados entre la comunidad universitaria, debido a la falta de estadísticas.

Programas de Actividades Paralelas

El MUCA inició programas de actividades paralelas a finales de la década de los sesenta. En los años previos eran esporádicas ese tipo de tareas; entre ellas se contaban ciclos de conferencias alrededor de un tema. Más tarde se inició el "Curso Vivo de Arte", consistente en visitas guiadas en las exposiciones, y en diversos sitios que contaran con obras artísticas; incluía, además, charlas relacionadas con la muestra, ciclos de música, danza, conciertos y poesía. Otra modalidad que se practicó fue la serie de mesas redondas y conferencias previas a una exposición —el Salón Independiente 69—, a fin de que el público entendiese la que se inauguraría en los días siguientes. No deja de ser interesante esta posibilidad como parte de la función educativa del museo en cuanto a motivar y despertar expectativas frente a una próxima apertura. En la década de los setenta ya se desarrollaron coloquios alrededor del tema expuesto, como por ejemplo en: "No desperdicie, Eduque." En otros casos, los propios exponentes dictaron conferencias, como sucedió con Kenso Tange, aunque esta modalidad tuvo lugar desde los inicios del Museo con muestras como "Arquitectura de Finlandia" y Alvar Aalto.

Fue con la exposición sobre "La muerte..." la primera vez que se llevó a cabo un programa multidisciplinario alrededor de un tema, en el que se pudieron disfrutar diversas manifestaciones culturales y artísticas. Además, el hecho de que el Museo formara parte de la UNAM, le dio la posibilidad de contar con la colaboración de profesionales y artistas de diversas áreas, todos de primerísima línea.

La universalidad del Museo se manifestó, además, en su participación en actividades llevadas a cabo simultáneamente, en establecimientos similares en otros países, y al ser foro de encuentros e intercambios a nivel internacional, a lo que hay que agregar los trabajos que se llevaron a cabo con diversas embajadas extranjeras, en pro de la difusión cultural.

La Galería Aristos y el Museo del Chopo también desarrollaron programas de actividades paralelas, aunque en la Galería empezaron en 1965, dos años después de su apertura con la exposición "Iconos", las cuales le dieron una categoría diferente a las comerciales. Además, en la Aristos se efectuaron acciones novedosas, como danzas y desfiles de modas, para acompañar a las muestras exhibidas.

El Museo y las Políticas Culturales Gubernamentales

Otro aspecto a destacar es que las relaciones entre la UNAM y las autoridades gubernamentales se caracterizaron por ser cordiales en la primera mitad de los sesenta, de modo que el Museo Universitario fue un recinto que apoyó la realización de algunos convenios culturales signados por la presidencia de la República con otros países; de ahí que importantes exposiciones fueran instaladas en sus espacios, e inauguradas por el propio Ejecutivo. Esto demostraba una gran confianza y apoyo a la institución por parte de las autoridades, y en los universitarios creaba un enorme compromiso y motivación para desarrollar con alta calidad los trabajos, dado que la UNAM, a través de sus exposiciones en el MUCA, se convertía en un foro a niveles nacional e internacional.

Etapas del MUCA

La formación, así como la especialización de las personas que dirigieron el Museo Universitario y la Galería Aristos, determinaron el tipo de exposiciones y actividades organizadas en ellos. Así, en la etapa en que Daniel Rubín de la Borbolla fue el director, predominaron los temas arqueológicos y antropológicos, y se empezó a cubrir la función de investigar, al llevar a cabo estudios que fueran la base de las exposiciones.

Cuando Helen Escobedo tuvo a su cargo las actividades del Museo, predominaron las exposiciones de arte contemporáneo y las *performance*, y se impulsaron los programas de actividades paralelas. En esa época se desarrollaron eventos y proyectos de avanzada en el mundo de las artes plásticas, mucho antes que en instituciones similares. Al mismo tiempo, con Rodolfo Rivera como administrador, se llevaron a cabo exposiciones en el área de las ciencias, además de continuar con nuevos ensayos museográficos en la instalación de acervos de diversos tipos. Luego, en la etapa en que se le encargó el Museo del Chopo, hizo acopio de toda su experiencia y se manifestó como un museógrafo capaz de concebir y realizar grandes y originales proyectos.

Con Alfonso Soto Soria, en su papel de Jefe del departamento de Museos y Galerías, se llevaron a cabo, principalmente, programas de trabajo con diversas embajadas en el país, y se expuso frecuentemente el acervo propiedad del MUCA.

En la Galería Universitaria Aristos, los tres primeros años predominaron los temas y artistas internacionales. Posteriormente se expusieron colecciones de arte prehispánico y de arte popular; pero sobresalían las producciones de vanguardia procedentes del extranjero, especialmente de los Estados Unidos de Norteamérica, las que se alternaban con alguna muestra de arte contemporáneo nacional. Luego, en la segunda mitad de los setenta, las exposiciones giraron alrededor de las artesanías contemporáneas y algunas de arte popular, para cerrar esa

década con una muestra de la espectacular colección de Franz Mayer, que daría origen al actual museo que lleva ese nombre.

En el Museo Universitario del Chopo, lo más relevante fue la magna exposición "80 años de cine en México", cuyo guión y museografía, realizados por Aurelio de los Reyes y Rodolfo Rivera, le valieron que algunos expertos la considerasen como digna de convertirse en el Museo del Cine, lo cual desafortunadamente no se logró. Sin embargo, esta forma de diseñar exposiciones era parte de la nueva etapa en la que había entrado la museografía del MUCA, unos años atrás, a partir de la muestra sobre "La muerte..." .

Características de un Museo Universitario

Después de alcanzar un panorama amplio de los trabajos y las actividades realizadas tanto en el MUCA, como en la Galería Aristos y en el Museo del Chopo, todas dependencias de la UNAM, es posible determinar algunas de las características de un museo universitario.

Queda claro que un museo de esta naturaleza debe ser un espacio abierto a exposiciones relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias y la tecnología, así como a las actividades que complementen dichas exhibiciones, favorezcan su comprensión y el aprendizaje del público, universitario o no, en un ambiente grato que lo propicie y favorezca la recreación del visitante.

El museo universitario, al interior de la institución, puede ser un importante apoyo a escuelas, facultades, centros e institutos de investigación, para exponer y difundir sus logros más relevantes en docencia, investigación y extensión. Un espacio abierto a estudiantes, profesores e investigadores, en el que se puedan desarrollar actividades encaminadas a divulgar avances, así como temas de interés para la comunidad universitaria, pretendiendo promover la intercomunicación entre las diversas disciplinas y áreas que constituyen la Universidad.

Hacia el exterior, su función debe ser la de un foro o escaparate en el cual la institución muestre a la sociedad sus adelantos en los distintos campos del saber, por medio de un lenguaje sencillo y didáctico, y a través de un discurso museográfico accesible a todo el mundo, mediante el auxilio de la teoría de la comunicación y de la tecnología al servicio de la misma.

El hecho de que un museo universitario cuente con colecciones propias permitirá que la institución apoye la preservación de valiosos acervos, y al mismo tiempo, desarrolle la investigación y consolide diversas áreas del saber en el proceso enseñanza – aprendizaje, todo

encaminado a contribuir a la formación integral de los universitarios, y apoyar la autoeducación de la población en general.

Un museo de la Universidad puede ser espacio de confluencia de diferentes áreas de la institución, en el cual se pueden ensayar formas de exponer diversos temas desde una perspectiva multidisciplinaria. Puede constituir, además, un espacio idóneo para ensayar distintos caminos en el discurso museográfico, capacitando, paralelamente, a futuros profesionistas en el área. Es, también, el ámbito propicio para desarrollar programas de investigación museológica, además de programas de difusión. En suma, el museo universitario tiene como una característica primordial, apoyar a la institución en sus funciones de docencia, investigación y difusión y extensión, pero sobre todo, su misión reside en motivar al visitante a conocer y aprovechar en pro de su desarrollo personal, los grandes avances de la humanidad.

La realización de la actual crónica, que abarca veinte años de actividades del Museo de Ciencias y Arte (MUCA), revela que éste constituyó un espacio que por sus características y organización fue sede de magnas exposiciones nacionales e internacionales en los campos de la plástica, las humanidades y las ciencias, y conformó un inmenso escaparate de manifestaciones culturales novedosas y diferentes a las presentadas en instituciones similares.

Los testimonios hemerográficos, al igual que los manifestados por las personas entrevistadas, confirman la trascendencia en el ámbito cultural, del trabajo del MUCA, la Galería Universitaria Aristos y el Museo del Chopo, en el periodo estudiado.

Por todo lo anterior, creo que de la exhaustiva revisión de antecedentes, creación y desarrollo del Museo Universitario de Ciencias y Arte, así como de la ampliación a sus espacios: Galería Aristos y Museo del Chopo, se desprende la relevancia y modernidad de esta dependencia universitaria, que fue única en ese tiempo.

FUENTES CONSULTADAS

Advertencia

La presente investigación, originalmente fue realizada con documentos hemerográficos del archivo del Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM). En él, muchos de los registros de información carecen de referencia o, contando con ella, sus datos son incompletos. Cuando esto ocurre, se ha escrito: "sin referencia" y cuando no se cuenta con el título, se ha empleado la abreviatura "S/T". El caso más frecuente reside en no contar con el número de la, ó de las páginas correspondientes. Lo anterior, a pesar de que se llevó a cabo la tarea de verificar la información por medio de la consulta en diversos fondos hemerográficos, búsqueda que en ocasiones no tuvo el resultado deseado.

El archivo hemerográfico del CISM conjunta veinte años de noticias surgidas de publicaciones periódicas, la mayoría de ellas de circulación nacional. Las mismas se conservan en dos expedientes, uno, dedicado al Museo Universitario de Ciencias y Arte, que incluye testimonios desde el año de 1960 hasta el de 1979, y otro, a la Galería Universitaria Aristos, con datos del período comprendido de 1963 a 1975. De la etapa entre 1975 a 1979, se carece de notas periodísticas, o sólo se registran algunas.

La revisión de las publicaciones periódicas de la UNAM ofreció amplia información acerca de nuestro tema, principalmente la *Gaceta de la Universidad*, el órgano informativo semanal de la institución, el cual fue revisado desde el año de 1954, hasta el año de 1979. Asimismo se consultó el periódico quincenal *Los Universitarios*, desde su aparición en el año de 1973, hasta el año de 1979.

Fuentes primarias acerca de los trabajos del MUCA, la Galería Aristos y el Museo del Chopo son los catálogos, folletos y carteles editados por la propia institución como parte de las exposiciones y los eventos. Las fichas correspondientes a tales publicaciones están incluidas en la bibliografía a partir del nombre de los autores de textos o del director huésped —que generalmente es responsable de uno de esos escritos— y, en su ausencia, de quien coordinó la exposición y la publicación.

Dentro de las fuentes bibliográficas, es básica la *Colección por el Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México*, editada en 1979, en la cual se atienden la creación de la ciudad universitaria, así como los antecedentes del MUCA, su fundación y sus

logros. Existen algunas publicaciones posteriores que hablan también acerca de la historia de la ciudad universitaria.

Entre la bibliografía consultada, se consideraron obras de tipo general acerca de la historia de los museos, y especializadas sobre museología y museografía. En cuanto a éstas últimas, la mayoría se encuentran en idiomas inglés o francés. La producción en español es mínima y más aún las publicadas en nuestro país.

Cabe hacer la aclaración que en el Centro de Investigación y Servicios Museológico —del cual dependía el MUCA— y que fue transformado en la actual Dirección General de Artes Plásticas, no existió un archivo correspondiente a los años 1959-1979. Tampoco se pudo encontrar éste en el Centro de Estudios acerca de la Universidad (CESU).

Las fotografías que se incluyen fueron facilitadas muy gentilmente por el profesor Alfonso Soto Soria, o son reproducciones de algunas de las publicadas en los folletos y catálogos que acompañaban a las exposiciones; en el apartado correspondiente se detalla su procedencia.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM JALIL, Bertha: *Daniel Rubín de la Borbolla. Testimonios y Fuentes (1907-1990)* 2 Vols. México, CISM - UNAM, 1996.

ABRAHAM, Raimund: *La Casa. Universo del Hombre*. Traduc. Jaime Augusto Shelley, México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, Marzo, 1975.

ACOSTA, José de: *Historia Natural y Moral de las Indias*. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos, Madrid, Ediciones Atlas, 1954 (Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días).

ACHA, Juan: *El arte y su distribución*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1984.

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo: *Medicina y Magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*. México, Universidad Veracruzana- Instituto Nacional Indigenista - Gobierno del Estado de Veracruz- Fondo de Cultura Económica, s/f. (Obra antropológica VIII).

-----et al.: *Medicina Tradicional y atención primaria*. México. C. de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1987. (Cuadernos de la Casa Chata 159).

----- y Roberto Moreno de los Arcos (Coord.): *Historia General de la Medicina en México*. T. II; Medicina Novohispana Siglo XVI. México, UNAM, 1990.

AJOFRÍN, Fray Francisco de: *Diario de viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el P. Fray Francisco Ajofrín*. 2 Vols. México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, 1964.

- ALANIS, Judith: "Comentario a El nacionalismo en la práctica durante el Cardenismo" por Raquel Tibol en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)* México, UNAM, 1986.
- ALARCÓN, Alicia: *El Consejo Universitario. Sesiones de 1924 a 1977*. México, UNAM, 1979 (Centro de Estudios sobre la Universidad).
- ALEXANDER, Edward P.: *Museums in motion. An Introduction to the History and functions of museums*. Nashville, American Association for state and Local History, 1982.
- ALVAREZ, José Rogelio (Dir.): *Enciclopedia de México*. XVII Vols. México, Enciclopedia de México, SEP, MCMLXXXVIII.
- (Coord.): *La Arquitectura de la Ciudad Universitaria*. México, UNAM, Fac. de Arquitectura. Coordinación de Humanidades, 1994.
- AMOR DE FOURNIER, Carolina (Dir. Huésped): *Colibríes y Orquídeas de México. Acuarelas de Rafael Montes de Oca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Febrero, 1964.
- AMOR, Inés (Dir. Huésped): *El niño en la Plástica Mexicana (De los tiempos precolombinos a nuestros días)*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, Marzo, 1963.
- ARAMBERRI, Julio R., "El paraíso... ¿perdido? Sobre algunas teorías del turismo" en *Apuntes para el Diplomado en Administración Pública y Desarrollo Sustentable*. Toluca. UAEM.
- ARIAS, Concepción y Cándida Fernández: "La ciencia mexicana en el siglo de las luces" en *Historia de la Ciencia en México. Estudios y textos*. T. III, Siglo XVIII, México. CONACYT - Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo: *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*. México, D.F., Secretaría de Obras y Servicios, 1974 (Col. Popular Cd. de México 7).
- : *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, 2 Vols. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- BALLESTER, Archimandrita, Pablo de (Dir. Huésped): *Exposición de Iconos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Enero, 1965.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ, José *et al.* : *Arte y Magia de los Huicholes*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Abril, 1979.
- BENITEZ, Fernando y Juan García Ponce: *El Cuaderno Escolar de Vicente Rojo*. México, UNAM - MUCA, Abril-junio, 1973.
- BENLLIURE, José Luis *et al.* : *Arquitectos Visionarios Planos Originales Franceses del Siglo XVIII*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre-diciembre, 1968.
- BENNETT, Tony: *The birth of the museum. History, theory, politics*. London and New York, Routledge, 1995.

- BERNAL, Ignacio: *Historia de la Arqueología en México*. México, Editorial Porrúa, S.A., 1979.
- BONFIL BATALLA, Guillermo: "Nuestro Patrimonio Cultural: un laberinto de significados", en *El Patrimonio Nacional de México*, T. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BONFIL CASTRO, Ramón Néstor García Canclinni et al.: *Memorias del simposio: Patrimonio, Museo y participación social*. Mayo 28- junio 2 de 1990, México, INAH-CONACULTA, 1993 (Colección Científica).
- BRADING, David: *Los orígenes del nacionalismo Mexicano*. México, Ediciones Era, 1973 (Col. Problemas de México).
- BROWN, Thomas A.: *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. México, Secretaría de Educación Pública, T. I. 1976 (Sep-setentas No. 299).
- BUENDÍA, J. Rogelio: *El Prado Básico*. Madrid, Silex, 1979.
- CABRERO, María Teresa, *El Museo Universitario de Antropología*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Marquesa de: *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*. México, Editorial Porrúa, 1959.
- CARBALLIDO, Emilio y Raquel Tibol: *Sellos de la España Sellada. Una reacción de Marta Palau*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Enero 1976.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis: *Tendencias del Arte Abstracto en México*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Diciembre, 1967- Enero, 1968.
- CARPENTIER, Alejo: *Pintura Cubana Contemporánea*. México, UNAM, Dirección General de Artes Plásticas, Museo Universitario de Ciencias y Arte - Casa de las Américas, Febrero-marzo, 1968.
- CARRILLO GIL, Alvar (Dir. huésped) y Juan García Ponce: *Obra Gráfica de Georges Braque*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Junio, 1963.
- : *Dibujos y Acuarelas de Rodín*. México. Universidad Nacional Autónoma de México -Dirección General de Difusión Cultural- Museo de Ciencias y Arte/ Ciudad Universitaria, Julio, 1962.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo: *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, MCMXLIV.
- CASTILLO LEDÓN, Luis: *Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.
- CASTILLO NECHAR, Marcelino, "El Desarrollo Turístico en México: Teoría, Historia o Crónica." Reporte de investigación de la materia: Taller de Aspectos Económicos y Financieros del Turismo. Maestría en Investigación Turística. Toluca, UAEM, Junio de 1989

- CASTRO, Norma (Coord.): *Salón Independiente 69*. México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Artes Plásticas, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1969.
- (Coord.): *Si, Boletín*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Diciembre, 1970.
- (Coord.): *Checoslovaquia Cien Grabados y Cien Fotografías*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Junio-julio, 1970.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco: *Crónica de la Nueva España*. Prólogo por Juan Millares Ostos, México, Editorial Porrúa, S. A., 1985 (Biblioteca Porrúa No. 84).
- CIRECE, Alberto M.: *Cultura hegemónica y culturas subalternas*. Traduc. y organización de los reenvíos Manuel Velázquez Mejía. Toluca, Mex., Universidad Autónoma del Estado de México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, 1997.
- CLAVIJERO, Francisco Javier: *Historia Antigua de México*. Prólogo por Mariano Cuevas. México, Editorial Porrúa, S. A., 1982. (Col. Sepan cuantos No. 29).
- COMAS, Juan: *Bosquejo Histórico de la Antropología en México*. Sobretiro del t. Undécimo de la Revista Mexicana de Estudios Antropológicos. México, 1950.
- CONSTANTINE, Mildred (Coord.): *Palabra e Imagen, Exposición Internacional de Carteles*. México, The Museum of Modern Arte, New York - Comité de los Juegos de la XIX Olimpiada - UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria., Julio-agosto, 1968.
- CORTÉS, Hernán: *Cartas y Documentos*. Introducción de Mario Hernández Sánchez Barba, México, Editorial Porrúa, S.A., 1963 (Cartas y Documentos Biblioteca Porrúa No. 2).
- COSIO VILLEGAS, Daniel (Coord.): *Historia General de México*. 4 Vols., México, Colegio de México, 1977 (Centro de Estudios Históricos).
- CREGO FUENTES, Teresa: *Panorama histórico y organización de los museos*. La Habana, Cuba, Instituto cubano del libro, 1973.
- CROSBY, Alfred, W.: *El Intercambio transoceánico. Consecuencias biológicas y culturales a partir de 1492*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1991 (Serie Historia General 16).
- CRUZ, Antonieta (Coord. Gral.): *Guía artes de México. Museos, Galerías y otros espacios del arte*. México, Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, 1995.
- CURIEL, Gustavo (Edit.): *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- D' HARNONCOURT, Rene y Kynaston L. Mc Shine: *Josef Albers: Homenaje al Cuadrado*. México - New York, Ed. Bilingüe. Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte- Consejo Internacional del Museum of Modern Art, New York, Junio, 1965.

- DAUFRESNE DE LA CHEVALERIE, Xavier et al.: *Semana Cultural Francesa. Libros Científico- Técnicos, Revistas francesas, Arquitectura prospectiva, Ilustración de libros por pintores de la Escuela de París, El pintor y su cartel, Los 50 mejores libros /1970*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre 1971.
- DÁVALOS HURTADO, Eusebio et al.: *El Museo de las Culturas 1865-1866; 1965-1966*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1967 (Memorias XIV).
- DÁVILA, Elena Jeannetti et al. (Coords.): *Memoria de la Exposición sobre la Universidad*. Vol. XI México, UNAM, 1979 (Colección Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México).
- DAVIS, Douglas: *The museum transformed. Design and culture in the post-Pompidou age*. New York, Abbeville Press Publishers, 1993.
- DEAN, David: *Museum Exhibition. Teory and Practice*. London and New York, Routledge, 1994.
- DEL CONDE, Teresa: *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979 (Cuadernos de Historia del Arte 12).
- DIAZ DE LA VEGA, Clemente: *Adolfo López Mateos, Vida y obra*. México, Gobierno del Estado de México, 1986.
- DIAZ Y DE OVANDO: Clementina: *La Ciudad Universitaria de México. T. I, Reseña histórica 1929-1955*. México, UNAM, 1979 (Colección Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México).
- : y Elisa García Barragán: *La Escuela nacional preparatoria. Los afanes y los días. 1867-1910*. 2 Vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.
- DÍAZ-BERRIO FERNÁNDEZ, Salvador: *Conservación de Monumentos y zonas monumentales*. México, Secretaría de Educación Pública, 1976 (Sep Setentas No. 250).
- : *Conservación del Patrimonio Cultural de México*. México, Instituto Nacional de Antropología, 1990 (Colección Textos Básicos y Manuales).
- DUBLÁN, Manuel y José María Lozano: *Legislación Mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República*. XIX Vols. México, Imprenta del Comercio, a cargo de Dúblán y Lozano, hijos. T. II, 1876, T. III, 1876, T. IV, 1876, T. V, 1876, T. X, 1878, T. XVII, 1887.
- DUPAIX, Guillermo: *Expediciones acerca de los antiguos monumentos de la Nueva España. 1805-1808*. 2 Vols., Edición, introducción y notas por José Alcina Franch. Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, MCMLXIX (Colección Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España No: 27).
- EDER, Rita et al.: *Helen Escobedo*. México. UNAM, Coordinación de Humanidades, 1982.
- EDSON, Gary and David Dean: *The handbook for museums*. London and New York, Routledge, 1996.

EGUIARTE SAKAR, Ma. Estela (Coord) *De museos*. México, Universidad Iberoamericana. Dpto. de Arte. 1992.

EL DISCURSO MUSEOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO y ROGER MILES (Comps.) *El Museo del Futuro. Algunas perspectivas europeas*. México. UNAM-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Asuntos del Personal Académico-Escuela Nacional de Artes Pláticas, El Discurso Museográfico Contemporáneo, 1995.

ELIZONDO, Salvador (Dir. huésped.): *Artesanía China*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Febrero, 1966.

----- *et al.*: *La Muerte: expresiones mexicanas de un enigma*. México, Ed. Bilingüe. Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre 1974-abril 1975.

ESCOBEDO, Helen *et al.*: *Arte Conceptual Frente al Problema Latinoamericano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Enero-febrero, 1974.

----- Renzo Zorzi y Bruno Segre: *Romano Cagnoni. (Presentado por Olivetti)*. [México], Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Ciudad Universitaria- Embajada de Italia- Instituto Italiano de Cultura en México, Junio-julio, 1976.

----- y Jorge Glusberg: *Arte Conceptual Internacional década del 70*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre, 1977.

ESCUELA NACIONAL DE ARQUITECTURA, UNAM (Edit.): *Diseño Industrial 1975, Tercera muestra, Carrera de diseño industrial*. México, Escuela Nacional de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1975.

----- (Edit.): *Diseño 1978. Exposición de Proyectos de Diseño. Unidad Académica de Diseño Industrial*. México, ENA, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Agosto-diciembre, 1978.

ESGUERRA, Milena (Coord.) y Carlos Monsiváis: *Marilyn*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos- Cine club de la Fac. de Filosofía y Letras, Marzo-abril, 1969.

----- (Coord.): *Calcas por Akira Hirakawa*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Junio-julio, 1969.

----- (Coord.): *Gert Leufert Visibilia*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, Abril -mayo, 1968.

----- (Coord.): *Las Artes Plásticas al Servicio de la Arquitectura*. Traduc. Geraldina Esguerra. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre-diciembre, 1969.

----- (Coord.): *Marfiles*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, Enero-febrero-marzo, 1970.

- (Coord.): *Olymp'Art Photo Grenoble*. México, D.F., UNAM, Galería Universitaria Aristos - Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, Octubre, 1968.
- (Coord.): *Pensamientos del Hombre a Través del Arte*. Traduc. Beatriz Flores de Galindo. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Marzo-abril, 1970.
- y Berta Fernández M. (Coords.): *Seis Ambientes Cerámicos*. México, D.F., UNAM, Galería Universitaria Aristos, Junio-julio, 1965.
- ESTRADA, Luis (Coord.): *Expexpexpexo. Diseño de Equipo Experimental*. [México], UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Junio, 1971.
- (Coord. Gral.): *Biología es...* México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Septiembre-noviembre, 1972.
- (Coord. Gral.): *Puntos, Números y Otras Cosas. Una exposición de matemáticas*. Ciudad Universitaria, UNAM, Departamento de Ciencias, Departamento de Artes Plásticas, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Agosto-diciembre, 1973.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Historia General y Natural de las Indias*. Edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Ediciones Atlas, 1959 (Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Vol. IV).
- FERNÁNDEZ, Justino: *El arte del siglo XIX en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- : *El Palacio de Minería*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: *Historia de los Museos de México*. México, Promotora de comercialización directa, 1988.
- FLORESCANO, Enrique (Coord.) *El Patrimonio Nacional de México*. 2 Vs., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Fondo de Cultura Económica, 1997 (Biblioteca Mexicana).
- (Comp.) *El Patrimonio Cultural de México*. México, CONACULTA- Fondo de Cultura Económica, 1993.
- FOSADO, Víctor (Dir. huésped): *El paraíso de los Dulces Mexicanos*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, Diciembre, 1968 / enero, 1969.
- (Dir. huésped): *Expresiones Plásticas del Pueblo Mexicano*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, s/f.
- FUJII, Heigo, Helen Escobedo e Ichiro Hariu: *Arte Japonés de Vanguardia*. México Traduc. Horacio Flores Sánchez., UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte-Japan Art Festival , Julio- agosto, 1972.
- : *Guía para visitar los salones de Historia de México del Museo Nacional*. México, Imprenta del Museo Nacional, 1895.

- : *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Breve reseña.* México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1923.
- : *Catálogo del Departamento de Arqueología del Museo Nacional.* México, Imprenta del Museo Nacional, [1895].
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa: *La Ciudad Universitaria de México, Vol. X., Reseña histórica 1956-1979.* T. II. México, UNAM, 1979 (Colección Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México).
- : "Reseña Histórica. El Museo Universitario de Ciencias y Arte: un libre hogar de colores y formas" en *Tres Décadas de Expresión Plástica. El Museo Universitario de Ciencias y Arte.* México, UNAM, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1993.
- GARCÍA CUBAS, Antonio: *El libro de mis recuerdos.* México, Editorial Patria, S.A., 1950.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel et al.: *Grupo Proceso Pentágono/ Grupo Suma/ Grupo Tetraedro/ Taller de Arte e Ideología. Presencia de México en la X Bienal de París. Representación enviada por el INBA y exhibida simultáneamente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte.* México. UNAM, MUCA, 1977.
- GARCÍA PONCE, Juan: *Nuevos exponentes de la pintura mexicana.* México. Museo de la Universidad. UNAM, Dirección General de Difusión Cultural. Agosto 1959.
- : *Exposición retrospectiva de la pintura mexicana. Que se presenta con motivo de la III Conferencia General de la Asociación Internacional de Universidades.* México. UNAM, Museo de la Ciudad Universitaria, [1960].
- : (Dir. Huésped) y Juan Soriano: *Homenaje a Alfonso Michel.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, octubre, 1963.
- GARCIA STAHL, Consuelo (Investigación, Síntesis y redacción): *Síntesis histórica de la Universidad de México.* México, UNAM, 1978.
- GARRIDO, Esperanza, et al.: *Felipe Santiago Gutiérrez, pasión y destino.* Toluca, Mex. Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco: *Viaje a la Nueva España.* Estudio preliminar, traduc, y notas de Francisca Perujo. México, UNAM Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1976.
- GLUSBERG, Jorge: *Museos fríos y calientes.* Buenos Aires, Complejo Cultural Museo de Telecomunicaciones, s/a. (Serie arte y comunicación)
- GOERITZ, Mathias (Dir. huésped) e Ida Rodríguez Prampolini: *Poesía Concreta Internacional.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, marzo-mayo, 1966.
- : *Testigos. Albert Kotin.* México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre, 1974 – febrero, 1975.
- GREGOR- DELLIN, Martin: *Thomas Mann. Exposición Vida-Ambiente-Obra 1875-1955.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Julio, 1969.

- GUADARRAMA GÓMEZ, Wilfrido y Edilberto Lara Vázquez: *La Educación en los informes de Gobierno. No. 4. Administración estatal 1951-1957. Ing. Salvador Sánchez Colín. Administración federal 1952-1958, Lic. Adolfo Ruiz Cortines.* Toluca, ISCEEM, s/f.
- GUIDIERI, Remo: *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola.* Traduc. de Isabelle Touet de Matallana. Madrid, Edit. Tecnos, 1997 (Colección metrópolis).
- GUZMÁN DE OCAMPO, Lilia M.: "La Ciudad Universitaria en el medio natural" en *La arquitectura de la Ciudad Universitaria.* México, UNAM- Fac. de Arquitectura- Coordinación de Humanidades, 1994.
- HAYASHIYA, Eikichi: *Grabado Japonés Siglo XIX. Ciclo huellas del Japón,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, noviembre, 1973- enero, 1974.
- HENRÍQUEZ, Raúl *et al.*: *Diseño Industrial Escandinavo.* México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Junio-julio, 1972.
- HERNÁNDEZ CAMPOS, Jorge (Dir. Huésped): *Nueve Pintores "Naif".* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, septiembre, 1966.
- HERNÁNDEZ, Francisco: *Historia Natural de la Nueva España.* T. III. Vol. II Tratado 2º Historia de las Aves de Nueva España. México, UNAM, 1959.
- : *Antigüedades de la Nueva España.* Traduc. del latín y notas por Joaquín García Pimentel. Editorial Pedro Robredo, 1945.
- HERNÁNDEZHERNÁNDEZ, Francisca: *Manual de Museología,* Madrid, Editorial Síntesis, Biblioteconomía y Documentación, 1994.
- HOPE, María Elena (Coord): *Litografía del Tamarind Workshop.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos- International Council del Museum of Modern Art de Nueva York, Mayo-junio, 1972.
- (Coord.): *Impresiones.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte. 1973/ Galería Universitaria Aristos, Abril, 1974.
- (Coord.): *Tapio Wirkkala, Diseñador.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Artes Plásticas, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Octubre-noviembre, 1973.
- y Elizabeth Cuellar (Coord.): *La Cerámica en el Arte Popular.* [México], Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Agosto-septiembre, 1973.
- y Lilia Mendoza (Coords.) *Un Ilustrador Mexicano/ Obras de Abel Mendoza.* [México], Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Junio-agosto. 1974.
- HUMBOLDT, Alejandro de: *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España.* 5 Vols., México, Edit. Robredo, 1941.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (Edit.): *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México, INBA, 1949.

-----, DPTO. DE ARTES PLÁSTICAS (Edit.): *Primera Bienal Interamericana de pintura y grabado. Exposiciones paralelas. Programa*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes – Secretaría de Educación Pública. Junio - julio, 1958.

INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN PÚBLICA: *Las gestiones gubernamentales de México*. México, Boletín de Información interna, Nov. - Dic. 1982, Año 2, Vol. II (Política Nueva 23).

JIMENEZ, Alfonso, *Turismo. Estructura y Desarrollo*. México. Nueva Editorial Interamericana, S.A. de C.V. 1984.

LARROYO, Francisco: *Historia General de la Pedagogía*. México, Editorial Porrúa, S.A., 1950.

-----*Historia comparada de la educación en México*. México, Editorial Porrúa, S.A., 1956.

LEÓN, Aurora: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1990 (Cuadernos de Arte No. 5).

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco: *Conquista de México*. Madrid, Ediciones Atlas, 1946 (Biblioteca de autores españoles. Historiadores Primitivos de Indias, T.I.).

LÓPEZ MATEOS, Adolfo: *Mi obra al servicio de México*. México, La Justicia, 1963 (Documentos para la historia de un gobierno 112).

LOS REYES, Aurelio de et al.: *80 años de cine en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1978 (Serie Imágenes 2).

LYON, G.F.: *Residencia en México. 1826. Diario de una gira con estancia en la República de México*. Traduc. María Luisa Herrera Casasús. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

MADRID, Miguel Alfonso: "De museum artibus variis Ensayo filosófico – histórico sobre la Ciencia Museológica". Inédito. Buenos Aires, 1970. Documento Mimeografiado.

-----: "La Vida de los Museos". Apuntes del Curso de Museonomía, CISM-UNAM, 1982.

-----: *Las Exposiciones. Origen, desarrollo y clases*. México. Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Organización de Estados Americanos, 1975.

MALO GONZALEZ, Claudio et. al.: *Daniel F. Rubín de la Borbolla. Presencia, herencia*. Cuenca, Ecuador, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1991.

MALVIDO ARRIAGA, Adriana y Miryam Cerda G.: *Atlas Cultural de México. Museos*. México, SEP, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Planeta, 1987.

MANRIQUE, Jorge Alberto: "El pesimismo como factor de la Independencia de México" en *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en Homenaje a Edmundo O'Gorman*, México, UNAM, 1968.

- : "La Arquitectura" en *Las Humanidades en México. 1950-1975*, México, UNAM, Consejo Técnico de Humanidades, 1978.
- : "Introducción al arte contemporáneo de México" en *Historia del Arte Mexicano*. Fascículo 91, México, SEP-INBA- SALVAT, 1982.
- y Teresa del Conde: *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987 (Cuadernos de Historia del arte No. 32).
- et al: *La Colección pictórica del Banco Nacional de México*. México. Fomento Cultural Banamex- Grupo Financiero Banamex-Accival, 1992.
- MÁRQUEZ, Naya y Rosa María García Ascot (Coords): *Surrealismo y Arte Fantástico en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, s/f.
- (Coords): *Tangente 67. Erótica, Mario Shinoda y Stripsody, Eugenio Carmi*. México, Galería Universitaria Aristos, s/f.
- (Coords.): *Forma, Espacio y Movimiento. Esculturas de Willi Gutman*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Febrero, 1968.
- MARTINEZ VILLEGAS, Lucía e Hilda Rivera D. (Recop. Org.) *La Extensión Universitaria en la UNAM. Información General 1973-1978*. Tomo II, Vol. VI, México, UNAM, 1979 (Col. Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México).
- MAYER, Brantz: *México, lo que fue y lo que es*. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1953 (Biblioteca Americana, Serie Viajeros No. 23).
- MÉNDEZ, Leopoldo (Dir. huésped): *Rembrandt*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Abril-mayo, 1965.
- MENDOZA, Gumesindo y Jesús Sánchez: "Catálogo de las colecciones histórica y arqueológica del Museo Nacional de México". Advertencia y Notas de Alfredo Chavero, en *Anales del Museo Nacional*. T. II, México, Imprenta Ignacio Escalante, 1882.
- MIJARES, Malena (Edit.): *Coordinación de Difusión Cultural. Crónica 1989-1992*. México, UNAM - Coordinación de Difusión Cultural, 1992.
- MONTES DE OCA, José G.: *Los museos en la República mexicana*. México, Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1923.
- MOORE, Kevin (Edit.): *Museum Management*. London and New York, Routledge, 1994 (Leicester Reader in Museums Studies).
- MORENO, Roberto et al: *México: tu historia. Gobierno Virreynal*, 2ª parte, México, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V., 1974.
- MOYSSEN, Xavier: "La pintura y Arquitectura" en *Las Humanidades en México. 1950-1975*. México, UNAM, Consejo Técnico de Humanidades, 1978.
- MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE. UNAM (Edit.): *Holanda, País y Pueblo*. [México], Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre, 1970.

- MUTAL, Sylvio (Coord. Reg. y Asesor): *Museología y Patrimonio Cultural: Críticas y perspectivas. Cursos regionales de Capacitación 1979/80*. Bogota, Instituto Colombiano de Cultura-Proyecto Regional de Patrimonio Cultural- PNDU/UNESCO, 1979-1980.
- NEUVILLATE, Alfonso (Dir. Huésped): *Obras del New York Graphic Workshop*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Junio, 1966.
- OBREGÓN, Gonzalo (Dir. Huésped): *Natividad Siglos XVII y XVIII*. [México] Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Enero, 1966.
- PANI, Alberto, J.: *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani*. Texto del Dr. Atl, México, Universidad Nacional Autónoma, 1921.
- : *La 2ª. Colección Pani de pinturas: Catálogo descriptivo y comentado*. México, Cultura, 1940.
- PANKIEWICS, Krzysztof: *Maquetas de Escenografía*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Septiembre-octubre, 1972.
- PELLICER DE BRODY, Olga y Esteban L. Mancilla: *Historia de la Revolución Mexicana. 1952-1960. Gestación del desarrollo estabilizador*. México, El Colegio de México, 1988.
- PEREZNIETO CASTRO, Leonel: *Algunas consideraciones acerca de la reforma universitaria en la Universidad Nacional Autónoma de México*. México, UNAM, 1976.
- PÉREZ SAN VICENTE, Guadalupe: *La Extensión Universitaria. Notas para su historia*. Vol. VI, T. I, México, UNAM, 1979 (Colección Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México).
- PEREZ ROJAS; Lucía M., "El Museo de Geología de la UNAM. Primer museo científico de México con casi un siglo de uso continuo". Inédita, Puebla, Tesis para obtener el grado de Lic. en Historia del Arte, Universidad de las Américas, A.C, 1997.
- PORTER, Ma. Elena (Coord.): *Dibujos de Arte Prehispánico*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-junio, 1971.
- (Coord.): *Semana Santa entre los Coras. Mitos Indígenas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-junio, 1971.
- (Coord.): *Rostros, Máscaras y Caretas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Junio-julio, 1971.
- (Coord.): *Caligrafía Masao Harada; Ikebana, Midori Yamazaki*. México, UNAM. Museo Universitario de Ciencias y Arte, Agosto, 1971.
- (Coord.): *Homenaje a Alberto Durero*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Noviembre, 1971.
- PORRÚA (Edit.) *Diccionario. Historia, Biografía y Geografía de México*, México. Porrúa, 1970.

- POZO, Efrén C. del: *II Reunión del Consejo Latinoamericano para la Difusión Cultural y Extensión Universitaria*. México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Febrero, 1972.
- PRUNEDA, Alfonso: *Algunos datos históricos de la Universidad de México*. México, Imprenta Universitaria, 1942. (Colección Denegre 1740).
- QUIRARTE, Martín: "Reflexiones de Edmundo O'Gorman sobre la significación del triunfo de la República", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. México, UNAM, 1970, Vol. III.
- RAMÍREZ, Ivonne (Coord.): *Exposición Arte Luchas Populares en México. I Congreso luchas populares en América Latina y México*. México, UNAM, Departamento de Museos y Galerías-FMGTC-Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe, Febrero, 1987.
- RASMUSSEN, Waldo y Juan García Ponce: *Sobre Papel, Obras de Arshile Gorky y Robert Motherwell*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-junio, 1968.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*. T. IV, Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- REYES PALMA, Francisco: *No Desperdicie, Eduque*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, s/f.
- y Sebastián: *Eduque Jugando*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Enero, 1972.
- REYNA DE COVARRUBIAS, Rosa María (Dir. Huésped): *1500 A.C. Colección del Preclásico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Marzo, 1973.
- RICALDE, Humberto y Gustavo López: "Arquitectura en México 1960-1980" en *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX: 1900-1980*. Vol. 2. Núms. 22-23, México, Secretaría de Educación Pública - Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.
- RICO MANSARD, Luisa F. F. "Los Museos de la Ciudad de México. Su organización y función educativa (1790-1910)" Inédita, México, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia. UNAM. Fac. de Filosofía y Letras, 2000.
- RÍO, Salvador del: *Los presidentes de México. Revolución y posrevolución*. México, Editorial Everest Mexicana, S.A., 1982.
- RIVERA CAMBAS, Manuel: *México Pintoresco, Artístico y Monumental*. 3 Vols. México, Edit. del Valle de México, S.A. de C.V., 1880-1883.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida et al.: *Ambiente México 68. Luc Peire*. México, UNAM - MUCA, Septiembre-noviembre, 1968.
- ROJAS, Pedro: *La Ciudad Universitaria, a la época de su construcción*. México, UNAM, 1979 (Centro de Estudios de la Universidad).
- ROMERO DE TERREROS, Manuel: *Las Artes Industriales en la Nueva España*. 2ª. Ed. revisada y anotada por María Teresa Cervantes de Conde y Carlota Romero de Terreros de Prévoisin, México, Banco Nacional de México, 1982.

ROMERO KEITH, Delmari: *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*. México, Ediciones GAM, 1985.

-----: *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*. México, El equilibrista, s/f.

ROSALES AYALA, Héctor: *Políticas culturales en México (Notas para su discusión)*. Cuernavaca, Mor., UNAM, Centro Regional de investigaciones Multidisciplinarias, 1990 (Aportes de Investigación / 50).

ROSE, Bernice et al.: *Alexander Calder*. México, International Council of Museums of Modern Art, Nueva York – UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Octubre-noviembre, 1971.

ROSENBERG, Harold y Juan García Ponce: *Actitudes Plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos, s/f.

RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel: *Los Tesoros Artísticos del Perú*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú-UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1961.

-----et al.: *Instituto Nacional Indigenista. Realidades y Proyectos. 16 años de trabajo*. México, INI, 1964 (Memorias, realidades y proyectos. Vol. X).

-----: *Escultura Africana*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mayo-junio, 1963.

-----et al.: *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida*. México, Ciudad Universitaria, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Septiembre-diciembre, 1963.

-----y William Spratling: *Escultura Precolombina de Guerrero*. México, Ed. Bilingüe, UNAM, Museo de Ciencias y Arte, 1964.

----- (Dir. Huésped) y Fernando Belain: *Bronces y Piedras de Thailandia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, septiembre - noviembre, 1965.

-----: "La importancia del museo en la universidad latinoamericana" Ponencia presentada en la II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la Unión de Universidades de América latina (UDUAL) celebrada del 20 al 26 de febrero de 1972, Publicada en *UNAM-UDUAL: La Difusión Cultural y la Extensión Universitaria en el cambio social de Latinoamérica. II Conferencia L. A. de Difusión Cultural y Extensión Universitaria*. México, 1972.

-----: "Miguel Covarrubias: mexicano Insigne" en *Miguel Covarrubias. Homenaje*. México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, A.C. 1987.

-----: "El Museo y la Educación Universitaria Popular: Recuento de Exposiciones y experiencias." Inédito. Centro de Documentación e Investigación de Arte Popular y Artesanías Daniel Rubín de la Borbolla, A.C.

RUBIO MAÑÉ, J. Ignacio: *El Archivo General de la Nación*. México, 2ª. Edición Conmemorativa del Sesquicentenario de su fundación 1823-1973. México, Sría. de Gobernación, 1973.

- SALVAT EDITORES: *Los museos en el mundo*. Barcelona. Salvat Editores, S.A. 1973 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).
- *Salvat Universal. Diccionario Enciclopédico*. Barcelona y otros, Salvat Editores, S.A. 1986. T. 15. Murmu-Pall: Museo, museografía, museología. T. 20, Tucint -Zyrya: Vanguardia.
- SANDAK, Cass R. *Museums. What they are and how they work*. New York - London, Franklin Watts, 1981.
- SCHENDEL, Gordon: *La Medicina en México. De la herbolaria azteca a la medicina nuclear*. México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1980 (Colección Salud y Seguridad Social. Serie Historia).
- SCHMILCHUK, Graciela, *Museos: Comunicación y Educación. Antología comparada*. México, INBA-CENIDIAP, 1987. (Colección Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación de las Artes)
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA(Edit.): *Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural, y su reglamento*. México, Departamento de Monumentos arqueológicos e históricos, 1934.
- SECRETARÍA DE PROGRAMACIÓN Y PRESUPUESTO (Edit.): *Antología de la Planeación en México (1917-1985). Reforma Administrativa y planeación (1976-1978)*. México, SPP- Fondo de Cultura Económica. 1985.
- (Edit.): *Antología de la Planeación en México (1917-1985). La programación de la inversión pública y la planeación regional por cuencas hidrológicas (1947- 1958)*. México, SPP- Fondo de Cultura Económica, 1985.
- (Edit.): *Antología de la Planeación en México (1917-1985). Los programas de desarrollo y la inversión pública (1958-1970)*. México, SPP- Fondo de Cultura Económica, 1985.
- (Edit.): *Antología de la Planeación en México (1917-1985). Primeros Intentos de planeación en México (1917-1946)*. México, SPP- Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SHARP, Willoughby y Mathias Goeritz: *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales. Kineticism. System Sculpture in Environmental Situations*. México, Ed. Bilingüe, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM-Programa Cultural de la XIX Olimpiada, julio- agosto, 1968.
- SIGAL Y MOISEV, Silvia y Elia Gpe. Macedo de la Concha: *Centro de Investigación y Servicios Museológicos. Génesis y Trayectoria 1980-1996*. México, Centro de Investigación y Servicios Museológicos de la UNAM, 1996.
- SILVA HERZOG, Jesús: *Una historia de la Universidad de México y sus problemas*. México, Siglo XXI editores, 1979.
- SISTO, V. Eugenio, (Dir. Huésped): *Obras selectas de la colección Franz Mayer*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Agosto, 1979.

- SOBERÓN, Guillermo: *Discursos y mensajes.1977-1980*. México, UNAM, Dirección General de Publicaciones,1981.
- SOC. DE EX-ALUMNOS DE LA FAC. DE INGENIERÍA DE LA UNAM (Edit.): *El Palacio de Minería*. México, UNAM-Nueva Dimensión Arte Editorial, S. A., 1980.
- SOLINGER, Janet W. (Edit): *Museums and Universities*. New paths for continuing Education. New York- London, Collier Macmillan Publisher, s/a.
- SOMOLINOS D' ARDOIS, Germán : *Vida y obra de Francisco Hernández. Obras completas*. 4 Vols. México, UNAM, 1960.
- : *El doctor Francisco Hernández y la primera expedición científica en América*. México, Secretaría de Educación Pública, 1971 (Sep setentas No. 7).
- SOTO SORIA, Alfonso: *Los Animales en el Arte Popular*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Agosto-septiembre, 1969.
- : *Diseños de Carlos Mérida*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Diciembre, 1971.
- : Harry Dennis y Paul J. Smith: *Joyería y Metalistería Contemporánea/New York USA*. México, UNAM, Galería Universitaria Aristos - New York State Craftsmen, Inc. - Museum of Contemporary Crafts, New York City, Mayo- junio, 1975.
- : *África Negra Arte / Artesanías*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Agosto - septiembre, 1975.
- : *Una vida, muchas vidas. Memorias*. Cuenca, Ecuador, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares,1997.
- SOTO SORIA, Jorge: *Origen y objetivos de los museos de ciencia y tecnología*. México, CISM- UNAM, 1986 (Serie Museología No. 2).
- SPRATLING, William (Dir. Huésped): *Herencia de Sonrientes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, febrero-marzo,1966.
- STEICHEN, Edward et al: *El Mundo. Visto por los Fotógrafos de Magnum*. México, UNAM, Museo de Ciencias y Arte, Agosto, 1962.
- SUÁREZ, Orlando: *Inventario del Muralismo Mexicano*. México. UNAM, Dirección General de Difusión Cultural. 1972.
- TANCK DE ESTRADA, Dorothy: *La Educación Ilustrada. 1786-1836*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1998.
- TANGE, Kenzo et al. : *Kenzo Tange, Arquitectura y Urbanismo*. México, UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Abril, 1972.
- TAVERA, Concepción (Coord.): *La Huasteca*. México, UNAM, Dirección general de Difusión Cultural, Museo Universitario de Ciencias y Arte, s/f.

- TAYLOR, Francis H.: "Lugar donde se cura el alma" en *Teresa Crego Fuentes: Panorama histórico y organización de los museos*. La Habana, Cuba, Instituto Cubano del Libro, 1973.
- TOBELEM, Jean-Michel: *Musées et culture. Le financement à l' américaine*. France, éditions M.N.E.S, 1990 (Collection museología).
- TOCA FERNANDEZ, Antonio: *Arquitectura Contemporánea en México*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- TORRES BODET, Jaime *et al.*: *México. Cincuenta años de Revolución*. México, Fondo de Cultura Económica, T. III, La política, 1961. Tomo IV, La Cultura, 1962.
- : *Textos sobre educación*. México, CONACULTA-Cien textos fundamentales para el mejor conocimiento de México, 1994.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo: *La Ciudad de los Palacios, crónica de un patrimonio perdido*. Textos introductorios: Enrique Krauze y José Iturriaga. 2 Vols. México, Fundación Cultural Televisa, A.C. - Vuelta, 1992.
- TRABULSE, Elías: *Historia de la Ciencia en México. Estudios y textos*. 5 Vols. México, Conacyt - Fondo de Cultura Económica, 1992.
- TUROK, Marta: *Diez Mujeres y Textil en 3D*. [México], Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Julio - agosto, 1975.
- (Coord.): *25 ceramistas contemporáneos en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, febrero-marzo, 1976.
- (Coord.): *Salón Diseño Artesanal 1976*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Galería Universitaria Aristos, Diciembre, 1976- Enero, 1977.
- URRUTIA, Elena *et al.* : *Museo Universitario del Chopo*. México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Museos y Galerías, [1975].
- URRUTIA, Oscar *et al.* : *Arquitectura de Finlandia*. México, Museo de Arquitectura de Finlandia - UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Octubre-noviembre, 1963.
- VAGUES (Edit.): *Une anthologie de la nouvelle muséologie*. 2 Vols. France, Éditions W, M.N.E.S. Diffusion Presses Universitaires de Lyon. Vol. 1, 1992, Vol. 2, 1994 (Collection museología).
- VALADÉS, Diego: *Museo Universitario del Chopo*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Museos y Galerías [1975].
- VÁZQUEZ OLVERA, Carlos: *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*. México, INAH- Plaza y Valdés Ed., 1997.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida *et al.*: *Ensayos sobre historia de la Educación en México*. México, El Colegio de México, 1985 (Centro de estudios Históricos).
- WEIL, Stephen E.: *Rethinking the museum and other meditations*. Washington & London, Smithsonian Institution Press, 1990.

ZAVALA, Lauro et al.: *Posibilidades y Límites de la comunicación museográfica*. México. UNAM-Dirección General de Asuntos del Personal Académico-Escuela Nacional de Artes Plásticas - El Discurso Museográfico Contemporáneo, 1993.

ZAVALA, Silvio: *Apuntes de historia nacional. (1808-1974)*. México. El Colegio Nacional - Fondo de Cultura Económica, 1990.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1990 (Semiótica y crítica 6)

ZURITA LAGUNES, Juan (Coord.): *Los presidentes de México ante la nación 1821-1984*. México, XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados, 1966. Tomo IV, Informes y respuestas desde el 30 de noviembre de 1934 hasta el 1º de septiembre de 1966.

-----: *Los presidentes de México ante la nación 1821-1984*. México. LII Legislatura de la Cámara de Diputados, 1985. Tomo V, Informes presidenciales desde el 1º de septiembre de 1967 hasta el 1º. de septiembre de 1984.

HEMEROGRAFÍA

- ABRAHAM JALIL, Bertha T.: "Museos... ¿qué es eso?" en *Dos Valles. Revista del Estado de México*. Toluca, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Vol. II, No. 6, Julio-septiembre de 1989, pp. 148-156.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo: "Función Social de la medicina precortesiana" en *Gaceta Médica de México*, Tomo XCVI, No. 10, Octubre de 1966, pp. 1143-1148.
- ARNAIZ Y FREG, Arturo: "Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 2, México, UNAM, 1938, Año 1, T. I, No. 2.
- BRAHAM, María: "La Semana Santa Cora, vista por Fernando Benítez y Héctor García" en *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 7, 31 de julio de 1973.
- CASTILLO, Alicia: "Los museos y la divulgación de la ciencia" en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, No. 17, Museografía Contemporánea, México, ENAP-UNAM, s/f.
- CONACYT (Edit.): *Información Científica y Tecnológica*, dedicada a "Los Museo Universo del Conocimiento" México, D.F. Octubre de 1986, Vol. 8, Núm. 121.
- COVANTES, Hugo (Dir.): *Arte Noticias*, Órgano de Difusión Cultural. México. Arte-Ediciones, S.A. De 1971 a 1978.
- CUCURULLO DE ENGELMANN, Gina: "Intentando una clasificación de museos" en *Gaceta, Centro de Investigación y Servicios Museológicos*, México, UNAM, 1a. Época. Vol. I, No. 2, Diciembre 1980 -Enero 1981.
- DERSEDEPANIAN, Georgina: "¿Hay una participación activa en los museos?" en *Gaceta de Museos*, México, CONACULTA-INAH-ICOM-México, No. 10, Junio-Agosto, 1998.
- FERNÁNDEZ, Justino: "Catálogos de Exposiciones de Arte" de los años 1937-1938; 1940 y 1941 en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Año III, T. II, No. 3; Vol. II, No. 5, Vol. III, No. 9.
- "La Galería de Arte de la Universidad" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Año I, T. I, No. 2, México, UNAM, 1938.
- "Catálogo de Exposiciones 1941" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1942, Vol. III, No. 9.
- "Catálogo de Exposiciones 1944" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Vol. III, No. 12.
- "Catálogos de las Exposiciones de arte en 1947 y 1948" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1949.
- "Catálogos de las Exposiciones de arte en 1949", México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1950.
- "Catálogo de las Exposiciones de Arte en 1961", *suplemento del No. 31 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 1962.

- "Catálogo de las Exposiciones de Arte en 1958", suplemento del No. 28 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1959.
- : "Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1781-1800". *Suplemento 3 del número 37 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 1968.
- GARCÍA FLORES, Margarita: "¿Usted también votó por Cuevas? Una encuesta de Margarita García Flores" en *Siempre*, México, 16 de Septiembre de 1970, No. 899, suplemento la Cultura en México, No. 499.
- GARCÍA RIVAS, Humberto: "Presencia de Humboldt en México" en *Revista de Revistas*, Publicación de Excélsior, México, Mayo 10, 1959.
- GARIBAY, Mónica: "Helen Escobedo. En el Museo hacemos milagros", en *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 79-80, 15-30 de septiembre de 1976.
- HERNÁNDEZ SERRANO, L.(Edit. Gte.) *Museos y Arte de México. Museums & Art in México*, México, 1955.
- "Guía General de museos, monumentos y galerías de arte" en *Museos y Arte de México. Museums & Art in Mexico*. Ed. Mensual, Vol X-1- 1960, México.
- IDUETA, Fausto: "El Lenguaje del Vestido", en *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 86-87, 30 de enero de 1977.
- KUH, Katherine: "Alexander Calder", en *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 83-84, 15-30 de noviembre de 1976.
- LADISLAO, Ulises: "Evolución de la Museografía en México. Entrevista con Daniel Rubín de la Borbolla", en *Información Científica y Tecnológica*, México, CONACYT, Octubre de 1986, Vol. 8, N. 121.
- LEÓN, Gloria: "Actividades Culturales: Artes Plásticas", en *Los Universitarios*, México, UNAM, No. 3-4, 15 de Mayo de 1973.
- LÓPEZ MONROY, Manuel: "De museos y laberintos" en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas* No. 17, Museografía Contemporánea. México, ENAP-UNAM, s/f.
- "De musas y museos. Entrevista con José de Santiago" en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas* No. 17, Museografía Contemporánea, México, ENAP-UNAM, s/f.
- Los Universitarios*. Periódico quincenal. Publicado por la Dirección General de Difusión Cultural UNAM. Ciudad Universitaria. (Años de 1973 a 1979).
- MAC GREGOR, Carlos, Fernando Quijano Pitman y Ernesto Díaz del Castillo: "La medicina en México. Simposio" en *La Gaceta Médica de México*. México. Vol. 121, Nos. 7-8-9-10, julio- octubre, 1985.
- MANRIQUE, Jorge Alberto: "Cuevas en 1970" en *Siempre*, México, 16 de septiembre de 1970, No. 899, Suplemento La cultura en México, No. 499.
- MARTINEZ DE VELASCO, Ramón: "Daniel Rubín de la Borbolla, innovador en conceptos museográficos", en *Inn de México*, México, junio-julio 1990.

- MARTÍNEZ, Ofelia: "Los museos de arte como cadáveres exquisitos" en Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas 18. Museografía Contemporánea II, México, ENAP-UNAM, s/f.
- MARVAN Lizardi, Ma. Teresa: "Muerte sin fin", en Los Universitarios, No.51-52, 30 de julio de 1975.
- OSBORN, Henry Farfield: "Discurso pronunciado en la inauguración del nuevo museo del Estado de Nueva York, Albany el 15 de enero de 1912" en Science, Vol. XXXVI. s/f.
- OSEGUERA, Josefina y GARCÍA FLORES, Margarita: "Concurso de Carteles en la Universidad. Encuesta", en Revista Universidad, Septiembre de 1971, Sec. de Artes Plásticas.
- PRIETO, Angélica: "Los estudiantes y el Cuaderno Escolar de Vicente Rojo", en Los Universitarios, México, UNAM, No. 5, 30 de mayo de 1973.
- "Los Pájaros de Baschet", en Los Universitarios, México, UNAM. Sec. Artes Plásticas, No. 9, 31 de agosto de 1973.
- "Alegoría Forma y Fantasía", en Los Universitarios, No. 13, 1o. de noviembre de 1973, México, UNAM.
- "Tapio Wirkkala: Un Vikingo en México", en Los Universitarios, México, No. 14, 30 de noviembre de 1973, UNAM.
- "La Cerámica en el Arte Popular", en Los Universitarios, México, UNAM, Exposiciones Nos. 10-11, 15-30 de noviembre de 1973.
- "Un Ilustrador Mexicano", en Los Universitarios, México, UNAM, No. 27-28 15 al 30 de junio de 1974.
- "La Serigrafía", en Los Universitarios, No. 23-24. México, 30 de abril de 1974, UNAM.
- "Exposición de Diseño Industrial", en Los Universitarios. No. 30. México. 31 de julio de 1974, UNAM.
- PRUNEDA, Alfonso: "Algunas consideraciones acerca de los museos mexicanos" en Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. México, Época. 5. Vol. 6. 1913.
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Daniel: "La Universidad en 1954" en Los Universitarios, No. 31, 15-31 de agosto, 1974.
- SALAS ANZURES, Miguel (Dir Grte.): Artes de México. Revista bimestral editada por el Frente Nacional de Artes Plásticas. Oct. Nov. 1953. 20 siglos de Arte mexicano. Ed. Bilingüe, español e inglés.
- SANTIAGO, José de (Dir.): Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Museografía Contemporánea, No. 17, Xochimilco, D.F., UNAM. ENAP. s/f.
- Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Museografía Contemporánea II, No. 18 Xochimilco, D.F., UNAM-ENAP. s/f, fotos.

- SOTO SORIA, Alfonso: "África Negra", en Los Universitarios, México, UNAM, No. 54-55, 15-31 de Agosto, 1975.
- TARACENA, Berta "La Ciudad Nueva", Tiempo, Semanario de la vida y de la verdad, México, 8 de mayo de 1972, Vol. LXI, No. 1,566.
- TIBOL, Raquel: "Arte Conceptual frente al problema latinoamericano", en Los Universitarios, No.30, México, 31 de julio de 1974, UNAM.
- TORRES MICHÚA, Armando: "La Universidad pintó bien en 1977. 84 Exposiciones", en Los Universitarios, No. 109-110, diciembre 1977.
- "Museos y galerías", en Los Universitarios, Sec. Artes Plásticas, No. 155/156, Noviembre 1979.
- TURRENT, Lourdes: "Museología. Estudio científico del proceso museal. Propuesta de una definición sistemática" en Gaceta de Museos, Órgano informativo del Centro de Documentación Museológica, México, CONACULTA-INAH-ICOM-México, No.8, Diciembre. de 1997.
- VALADÉS, Diego: "El Chopo Reverdece", en Los Universitarios, No. 60-61, UNAM, 15-30 de Noviembre de 1975.
- VILLASEÑOR, Francisco: "Hacia una museografía crítica" en Revista de la Escuela Nacional de Artes plásticas No. 17, Museografía Contemporánea, México, ENAP-UNAM, s/f.

FUENTES ORALES

ENTREVISTAS

La relación que enseguida se presenta es de personas entrevistadas por Bertha Teresa Abraham Jaíl. Tales entrevistas han sido transcritas mecanográficamente.

ENTREVISTADO Ocupación/Cargo	FECHA Y LUGAR	TEMAS TRATADOS
Escobedo, Helen Escultora. Jefe del Dpto. de Artes Plásticas, posteriormente de Museos y Galerías.	12 de diciembre 1995. México, D.F.	-Sistema de trabajo durante su gestión al frente del Departamento. -Montaje de exposiciones. -Variedad en la museografía. -Exposiciones en el MUCA, desde 1961 a 1977.-Anécdotas relacionadas con las exposiciones. -Exposiciones en la Galería Aristos 1963- 1977. Programa de actividades paralelas en la GUA.
Fernández, Miguel Ángel. Museógrafo. Ex-Coordinador de Museos del INAH.	18 de Octubre de 2001. México, D.F.	-Origen histórico de los vocablos Museografía y Museología en el mundo. -Diferencias y semejanzas.
Jiménez, Primo Restaurador, colaborador del Dpto. de Artes Plásticas.	22 de febrero de 1995. México, D.F.	-Sistema de trabajo en el MUCA. Apoyo de colaboradores externos. -Montajes museográficos. -Capacitación del personal. -Restauración del acervo. -Exposición "1500, D.C." en la Galería Universitaria Aristos.
Larrauri, Iker Museógrafo.	16 de enero 1992. México, D.F. Entrevista hecha originalmente para el libro <i>Daniel Rubín de la Borbolla. Testimonios y Fuentes. (1907-1990)</i>	-La Ciudad de México en los años cincuenta. Ambiente cultural. -Colaboración entre museógrafos en la década de los sesenta. -El MUCA como espacio museográfico. Sus ventajas
Mendoza, Lilia Colaboradora del MUCA, encargada de las colecciones.	22 de febrero de 1995. México, D.F.	-Sistema de trabajo en el MUCA. -Colecciones del MUCA. -Conservación y restauración del acervo del MUCA.
Rico Mansard, Luisa Fernanda. Dra. en Historia. Secretaria de Actas del ICOM-México.	8 de Febrero de 2002. México, D.F.	-Origen de los museos universitarios en la historia de México.
Rivera González, Rodolfo Museógrafo,	3 de febrero de 1995 México, D.F.	-Traslado de la Universidad del centro de la ciudad, al <i>Campus</i> del Pedregal de San Ángel.

<p>Administrador del MUCA, Coordinador del Museo Universitario del Chopo.</p>	<p>8 de febrero de 1995</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Creación del MUCA. -Reorganización del Departamento de Artes Plásticas en 1965, transformación del mismo en departamento de Museos y Galerías, en 1975. -Presupuesto del MUCA. -Sistema de trabajo en el MUCA durante la gestión de Daniel Rubín de la Borbolla. -Espacios del MUCA, sus ventajas. -Exposiciones en el MUCA, 1962. -Exposición Cuevas, estatura, peso y color. (1971). -Exposición Kenso Tange. Arquitectura y urbanismo (1972). -Auxilio de amigos en el montaje museográfico. -Exposición "Alegría, forma y fantasía" (1973).
	<p>14 de febrero de 1995</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Exposición La muerte: expresiones mexicanas de un enigma. -Montajes Museográficos en el MUCA -Capacitación del personal. -Exposiciones del MUCA de 1960 a 1979. -Nacimiento de la Galería Universitaria Aristos. -Organización y personal que laboró en la Galería Aristos.
	<p>20 de marzo de 1995</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Desarrollo de actividades en la Galería Aristos. -Exposición 80 años de cine en México, en el Museo Universitario del Chopo (1976). -Museografía de la exposición Joyería y metalistería contemporánea/ Nueva York USA (1973).

<p>Soto Soria, Alfonso Museógrafo, Jefe del Departamento de Museos y Galerías.</p>	<p>2 de noviembre de 1995. México, D.F.</p> <p>14 de diciembre de 2000</p>	<p>-Traslado de la Universidad del centro de la ciudad, al <i>Campus</i> del Pedregal de San Ángel. -El Museo de la Ciudad Universitaria como antecedentes del MUCA; sus actividades. -1^{ras} exposiciones del MUCA. -Relaciones del Dr. Daniel Rubín de la Borbolla con museos norteamericanos. -Reorganización del Departamento de Artes Plásticas en 1965. -Transformación del nombre del departamento de Artes Plásticas por el de Museos y Galerías en 1975.</p> <p>-Exposición retrospectiva de la Pintura Mexicana (1960). -Nacimiento del MUCA -Organización e instalación del MUCA. -Presupuesto del MUCA. -Espacios del MUCA. -Montajes museográficos.</p>
<p>Tavera, Concepción Colaboradora del MUCA.</p>	<p>15 de noviembre de 2000. México, D.F.</p>	<p>-Equipo de trabajo en el MUCA en 1974. -Sistema de trabajo en la década de los setenta. -Formación del personal. -Actividades de Difusión y promoción del MUCA. -Exposición "La muerte: expresiones mexicanas de un enigma. Actividades paralelas.</p>
<p>Weber, Lilia Colaboradora del MUCA en museografía.</p>	<p>14 de noviembre de 2000. México, D.F.</p>	<p>-Capacitación museográfica en el MUCA en los años setenta.</p>
<p>Witker, Rodrigo. Coordinador de la Maestría en Museos de la Universidad Iberoamericana.</p>	<p>Octubre 24 de 2001. México, D.F.</p>	<p>-Conceptualización de museología y museografía. -Museos Universitarios -Relación entre Universidad y Museos</p>

Se consultó, además, la siguiente entrevista:

Rubín de la Borbolla, Daniel. Fundador y primer director del MUCA.- Entrevista en la Cd. de México, el 8 de enero de 1985, por Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera González, con motivo del 25 aniversario del MUCA. Tema: El MUCA, su fundación y trabajos. Transcripción mecanografiada. Archivo del CISM de la UNAM, actualmente Dirección General de Artes Plásticas.

ARCHIVOS

Archivo Hemerográfico del Centro de Investigación y Servicios Museológicos, actualmente dirección General de Artes Plásticas de la UNAM.

- Expediente-Álbum: Museo Universitario de Ciencias y Arte, años 1960-1979.
- Expediente-Álbum: Galería Universitaria Aristos, años 1963-1975.

Centro Daniel Rubín de la Borbolla, A.C. Documentación e Investigación en arte popular y artesanías.

ILUSTRACIONES

CRÉDITOS

0, 29, 31.

Fotografías tomadas de la obra: *Daniel Rubín de la Borbolla. Testimonios y Fuentes (1907-1990)*.

1, 19, 53.

Fotografías tomadas de la obra: *Tres décadas de expresión Plástica. Museo Universitario de Ciencias y Arte*.

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 63, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103.

Fotografías tomadas por Raúl Estrada Discua, fotógrafo oficial de la UNAM en la década de los años sesenta, facilitadas por Alfonso Soto Soria.

33, 34, 37, 50, 51, 55, 56, 57, 61, 62, 70, 81, 82, 83, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 114, 124.

Fotografías tomadas por Alfonso Soto Soria.

58, 59.

Fotografías tomadas del catálogo de la exposición: *Cinetismo/Kinetism*.

60

Fotografía tomada del políptico de *Ambiente México 68. Luc Peire*.

64

Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *Dibujos de Arte Prehispánico*.

65

Fotografía tomada del catálogo de la: *Semana Cultural Francesa*.

66

Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *Alexander Calder*.

67

Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *Maquetas de escenografía*.

68, 69.

Fotografía tomada de la carpeta de la exposición: *Biología es...*

71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78.

Fotografías tomadas de la carpeta - catálogo de la exposición: *La Muerte: expresiones mexicanas de un enigma*.

79, 80.

Fotografías tomadas del díptico de la exposición: *Albert Kotin: Testigos*.

84, 85, 86.

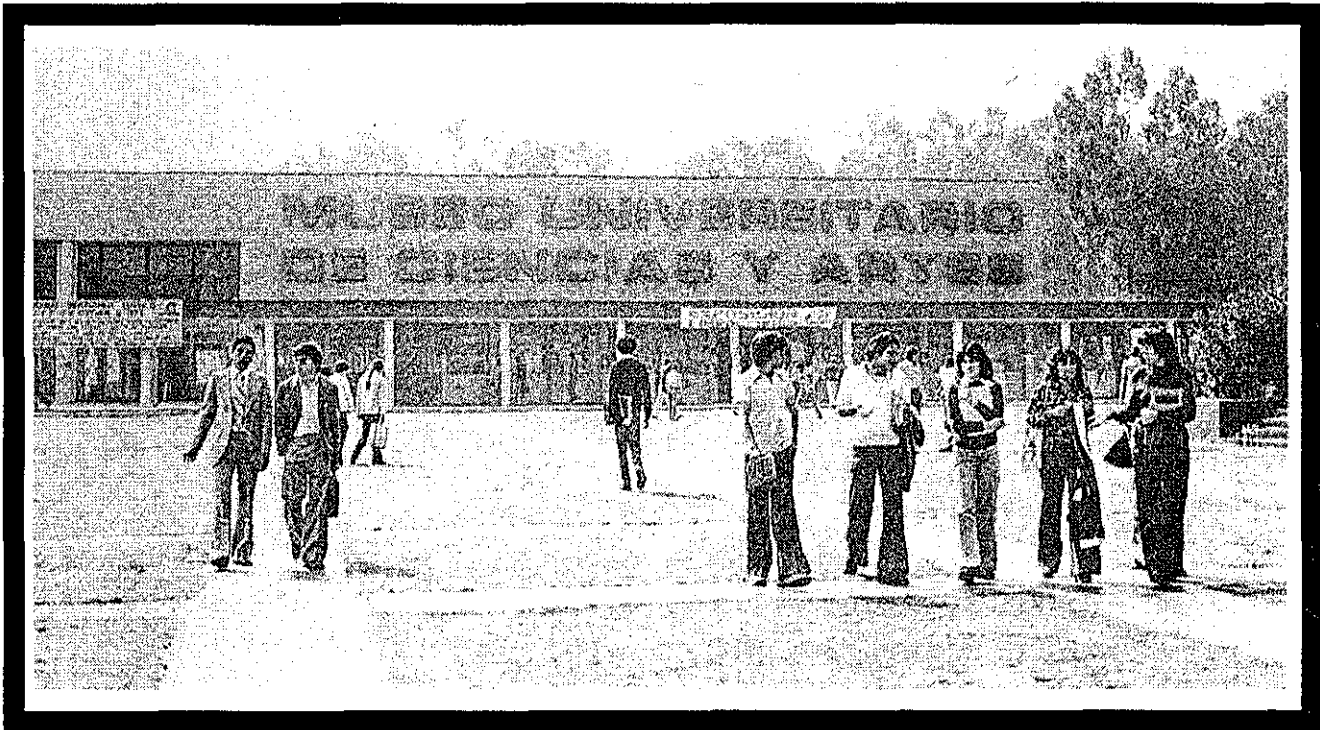
Fotografías tomadas del catálogo de la exposición: *Arte Conceptual Internacional década del 70*.

- 87, 88.
Fotografías tomadas de la publicación que acompañó a la: *Exposición Arte Luchas Populares en México*. (Gráfica vinculada a los movimientos populares).
- 89, 90.
Fotografías tomadas del catálogo de la exposición: *La Huasteca*.
- 104
Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *Surrealismo y arte fantástico en México*.
- 112
Fotografía tomada del díptico de la exposición: *Marfiles*.
- 115
Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *Litografía del Tamarind WorkShop*.
- 116
Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *La Cerámica en el arte popular*.
- 117
Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *1500 A. C. Colección del Preclásico*.
- 118
Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *Un Ilustrador Mexicano / Obras de Abel Mendoza*.
- 119
Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *Joyería y Metalistería Contemporánea / New York / USA*.
- 120
Fotografía tomada del catálogo de la exposición *La Casa: Universo del Hombre*.
- 121
Fotografía tomada del catálogo de la exposición: *África Negra*.
- 122, 123.
Fotografías tomadas del catálogo de la exposición: *Ceramistas Contemporáneos en México*.
- 125, 126.
Fotografías tomadas del catálogo de la exposición: *Obras selectas de la Colección Franz Mayer*.
- 127
Fotografía tomada del catálogo *Museo Universitario del Chopo*. 1975.
- 128
Collage de fotografías tomadas del catálogo: *El Museo Universitario del Chopo*. 1975.
- 129
Fotografía tomada de la obra: *La guía Artes de México. Museo Galerías y otros espacios del arte*. 1995.
- 130, 131, 132.
Fotografías tomadas del catálogo de la exposición: *80 Años de Cine en México*.

ILUSTRACIONES

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE

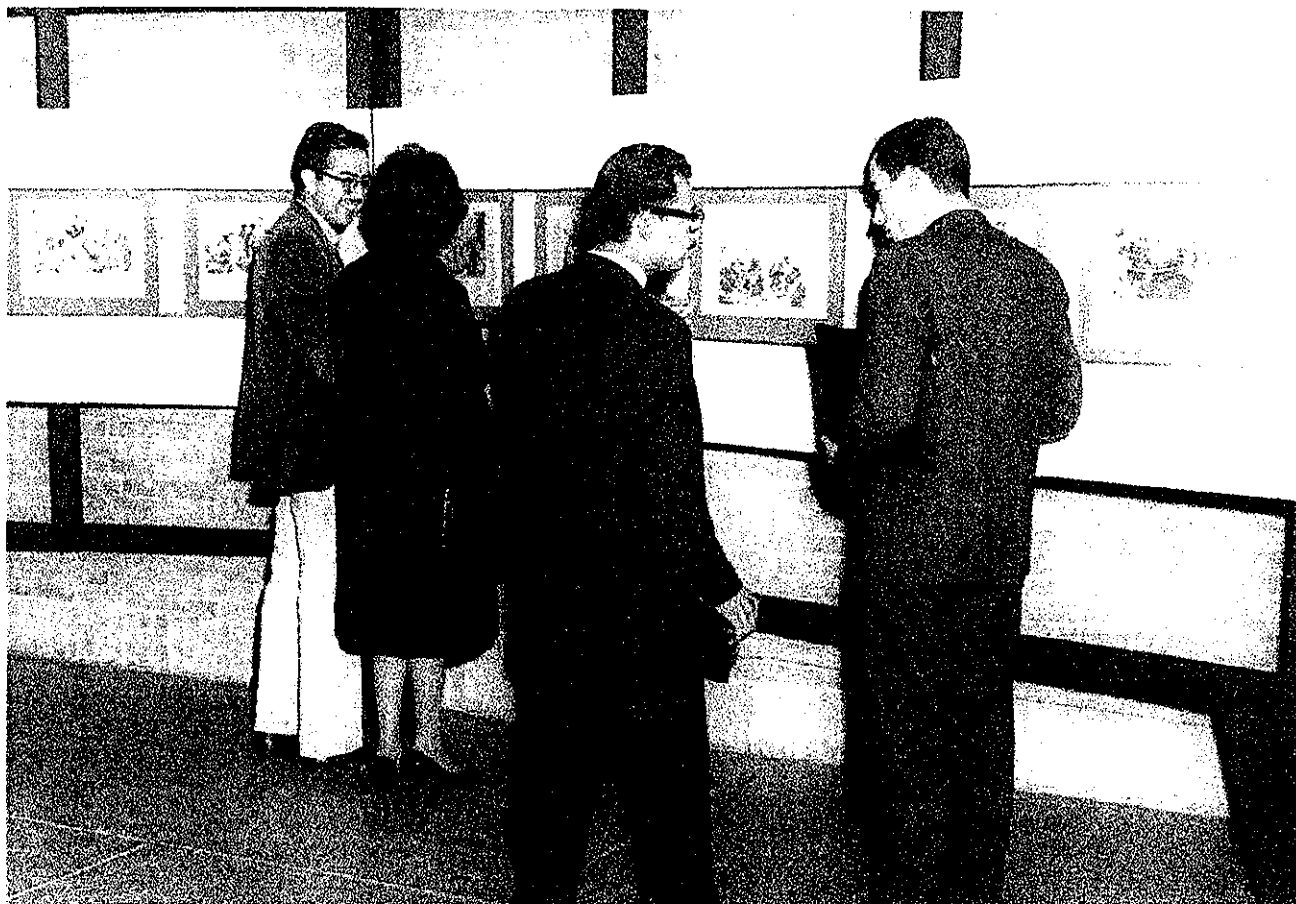
TESIS CON
FALLA LE ORIGEN





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. "Salón de Pintura Estudiantil". 1960. El doctor Nabor Carrillo entregando el premio a Miguel Hernández Urban.



2. "Imágenes D' Epinal". 1961.

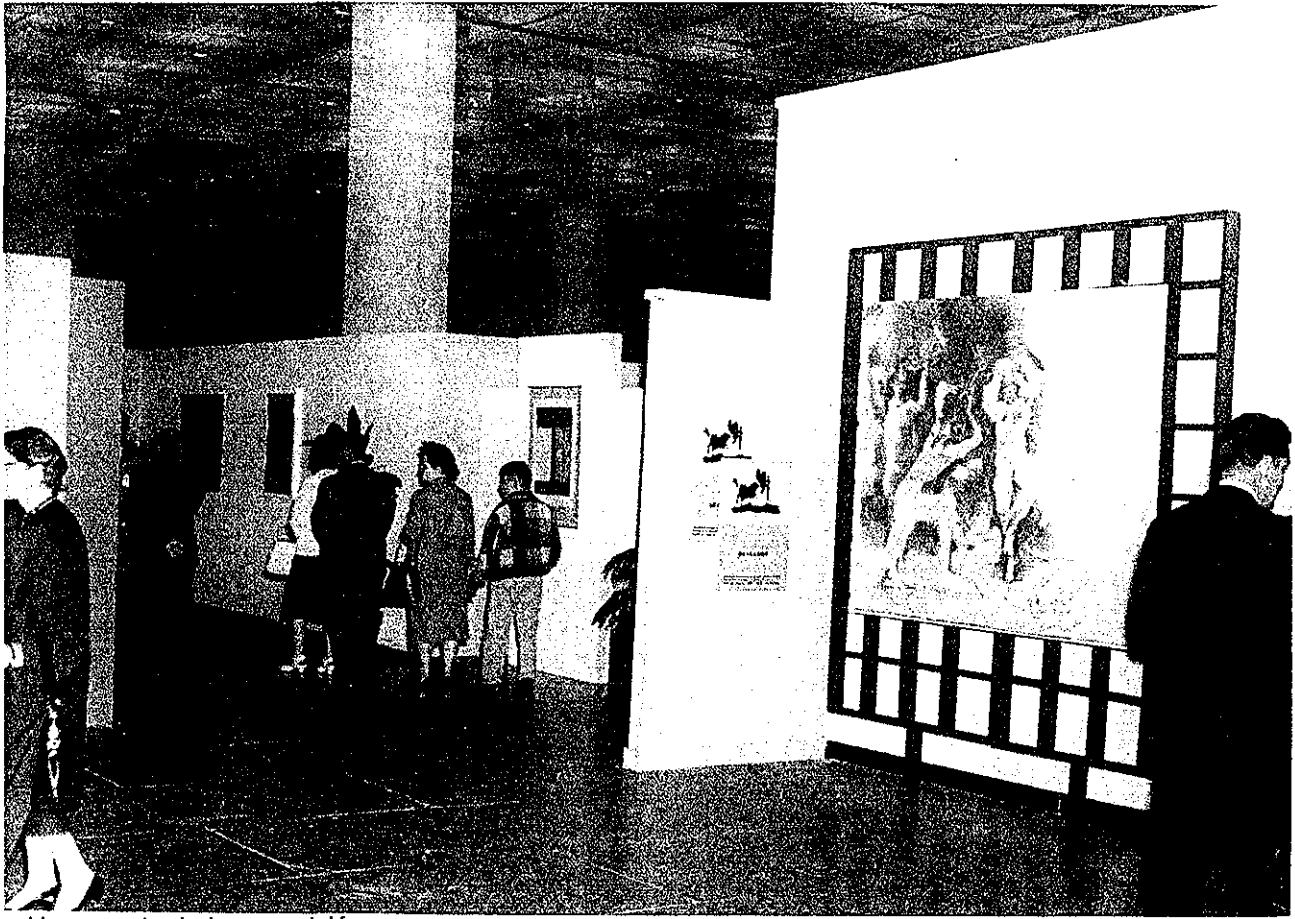


3. Inauguración. Doctor Daniel Rubín de la Borbolla, licenciado Antonio Arriaga, doctor Leopoldo Zea, arquitecto Raúl Henríquez, doctor Alvar Carrillo Gil, maestra Helen Escobedo, doctor Justino Fernández.



4. Público asistente a la inauguración.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5. Un aspecto de la exposición.



6. Grupo de museógrafos. Abelito Mendoza, invitada, Rodolfo Rivera, Alfonso Soto Soria, dos invitadas, Constantino Lameiras, José Lameiras, Manuel Oropeza, un ayudante de museografía. Abajo, otro auxiliar, Miguel Celorio, Iker Larrauri.

374



7.

Montaje de la exposición.



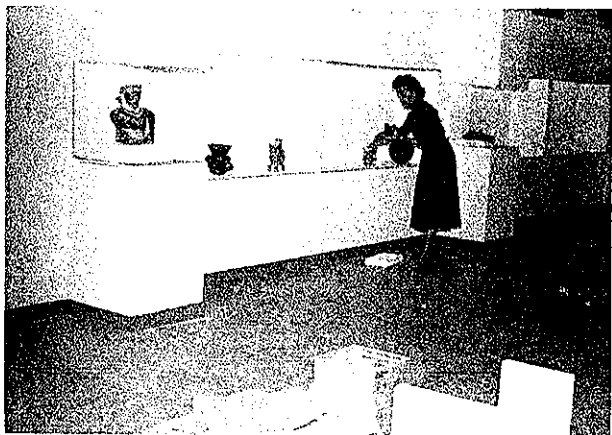
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

8.

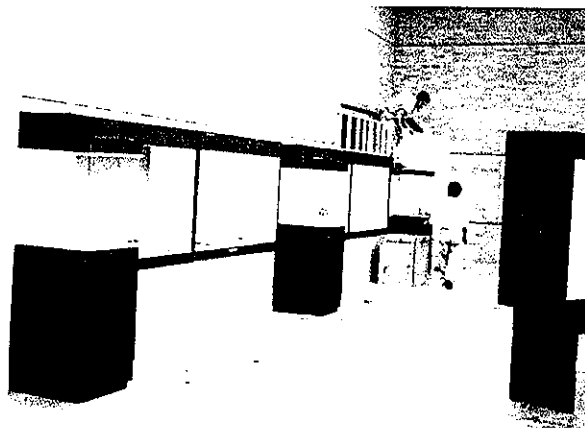
375

"Los Tesoros Artísticos del Perú". 1961.

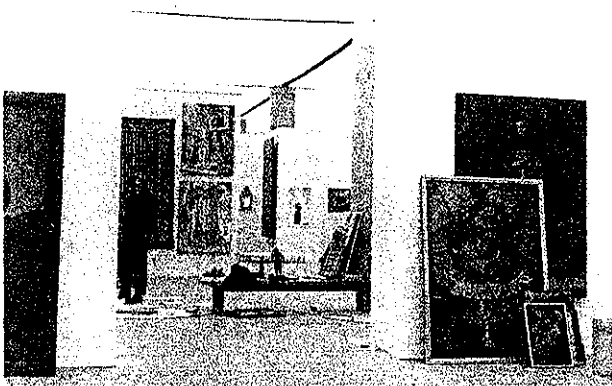
Montaje de la exposición.



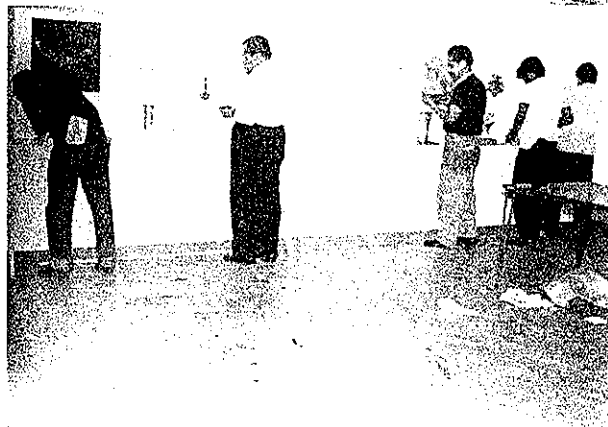
9



10.



11.



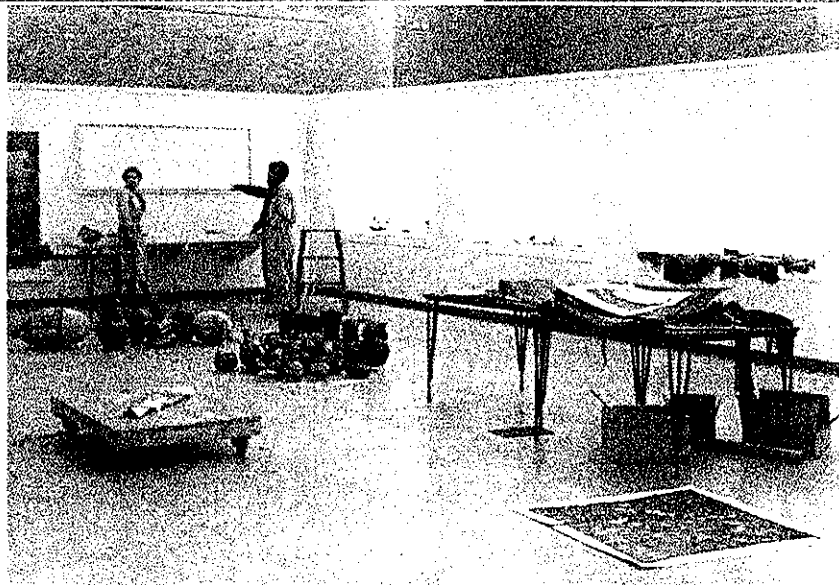
12.



13.



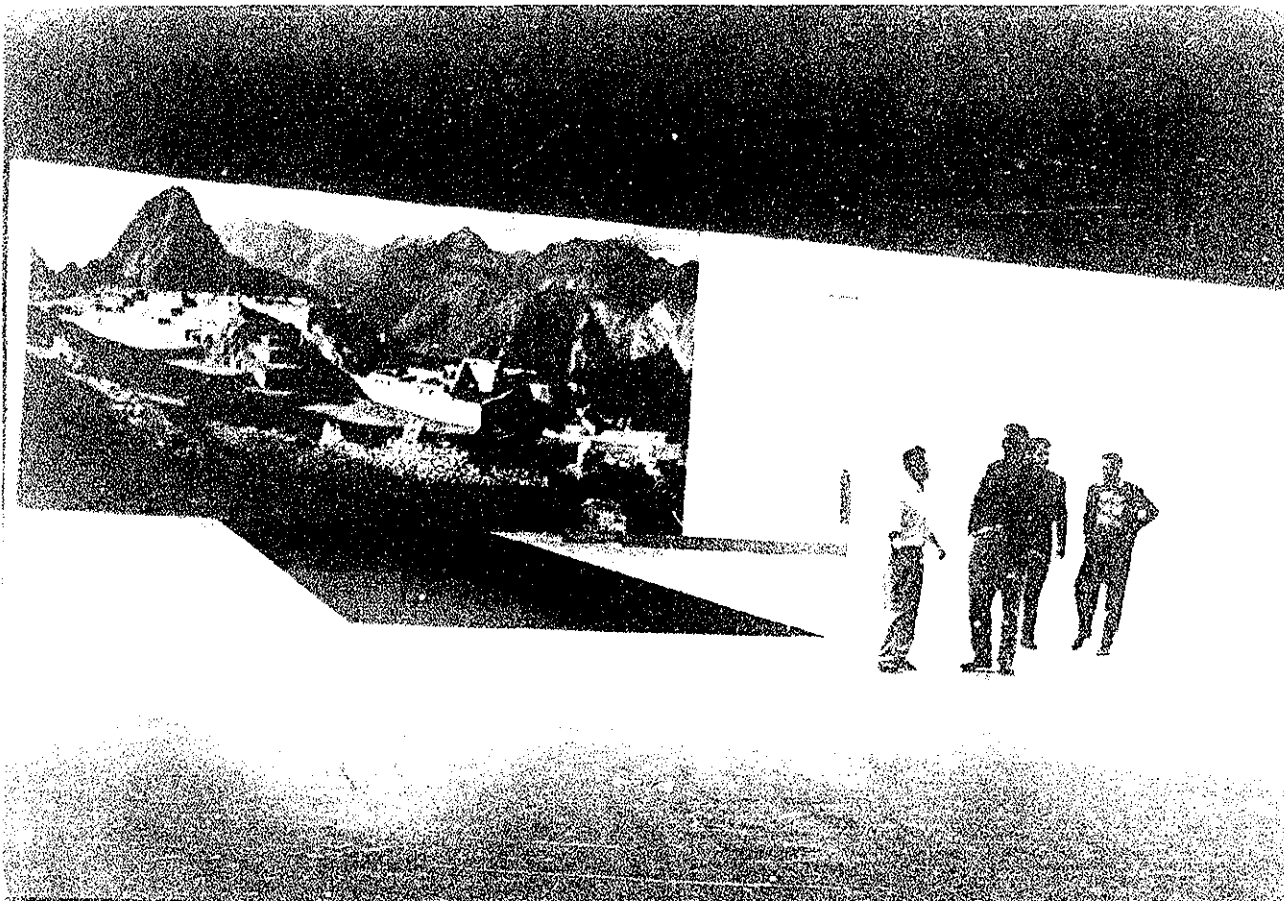
14.



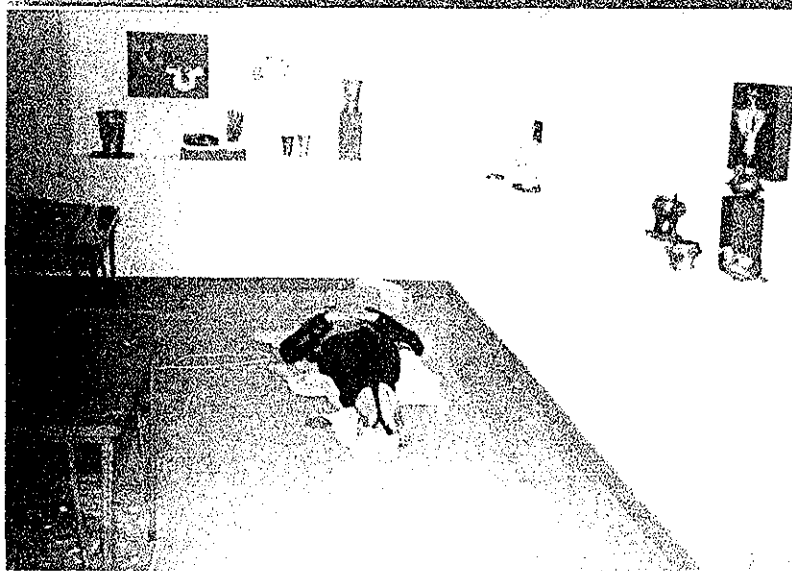
15

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

376

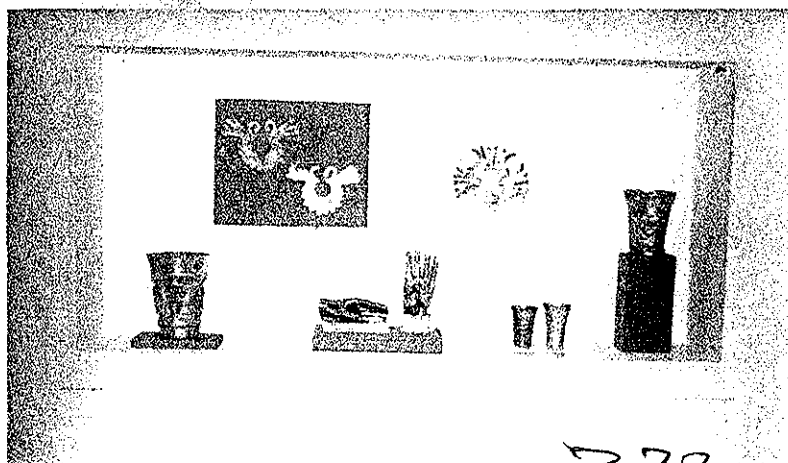


16. Fotomontaje gigante de la ciudad de Macchu-Picchu. Alfonso Soto Soria y unos ayudantes.



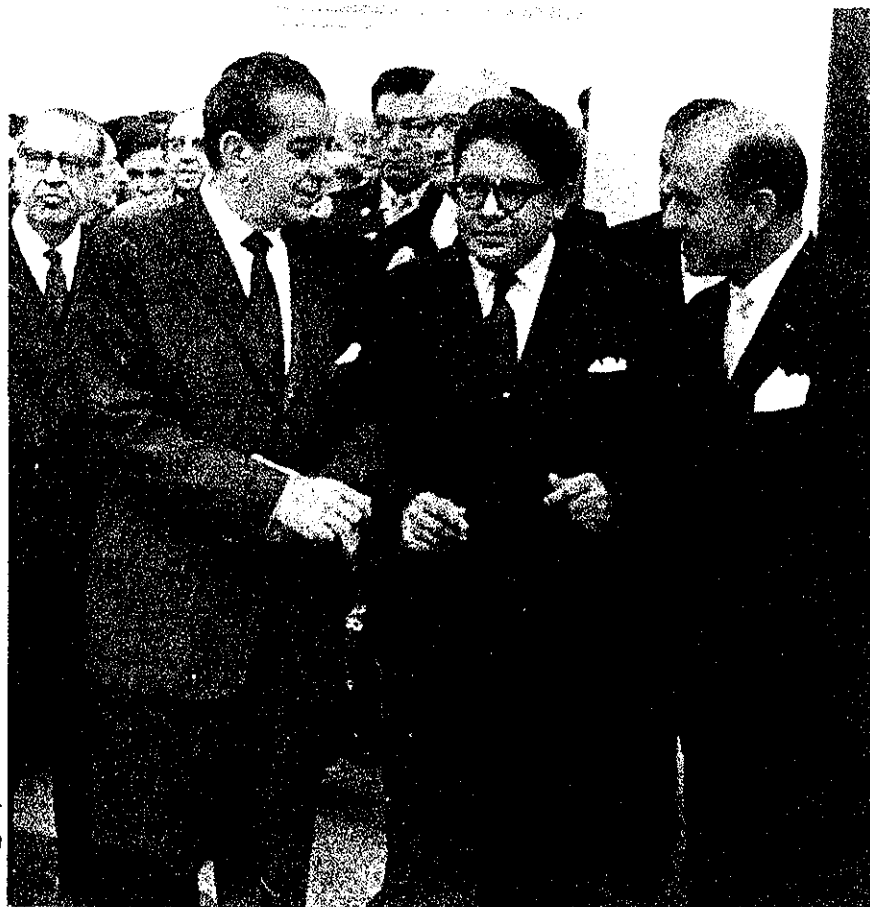
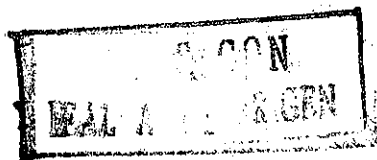
TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

17. "Los últimos días del montaje, no salíamos a nuestras casas ni para dormir"...



18. Piezas prehispánicas de oro, pertenecientes a la Colección "Mújica-Gallo".

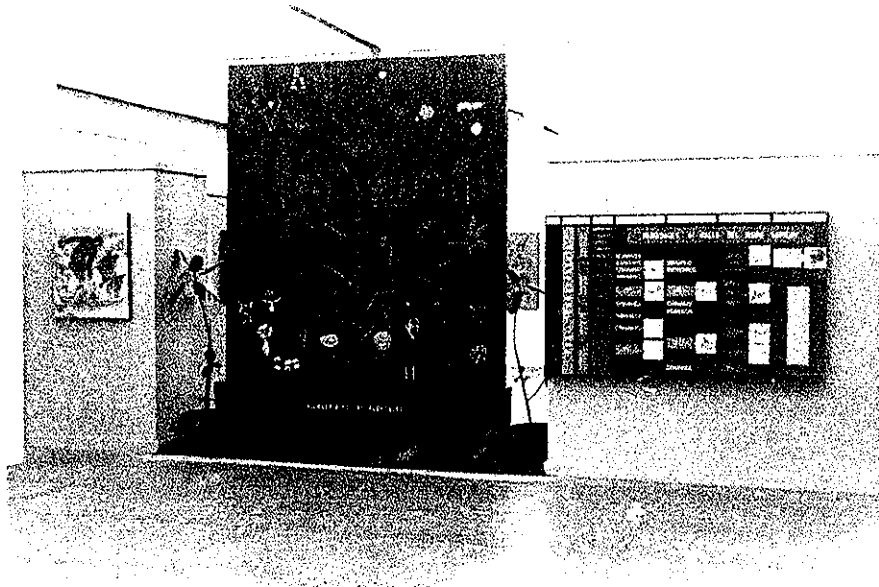
377



19. Inauguración de la magna exposición. 1961. Secretario de Educación, licenciado Jaime Torres Bodet, presidente de la República, licenciado Adolfo López Mateos, rector de la UNAM, doctor Nabor Carrillo y director del MUCA, doctor Daniel Rubín de la Borbolla.

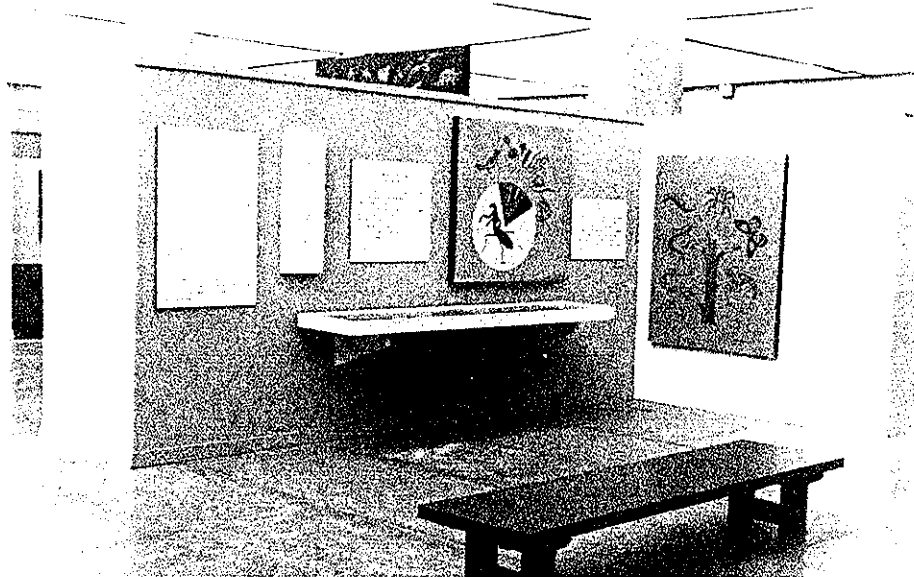


20. Desenfardelamiento de la momia traída del Perú. Doctor Daniel Rubín de la Borbolla, doctor Eusebio Dávalos y doctor Alberto Ruz

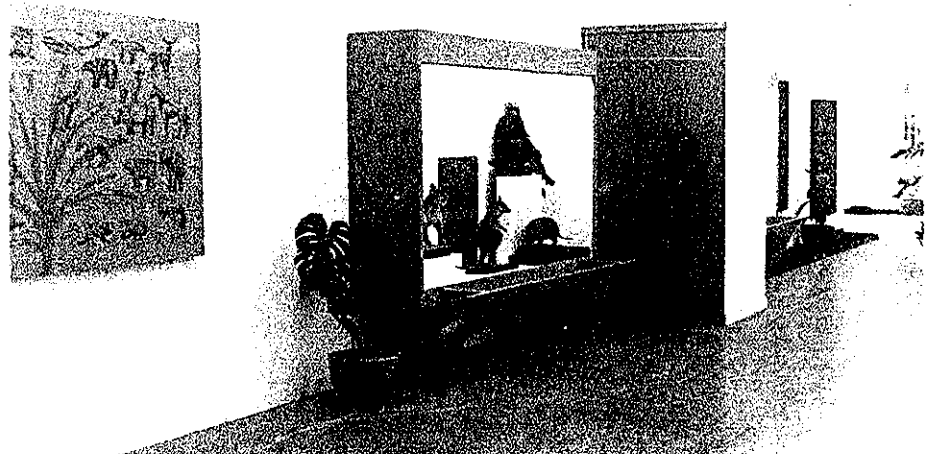


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

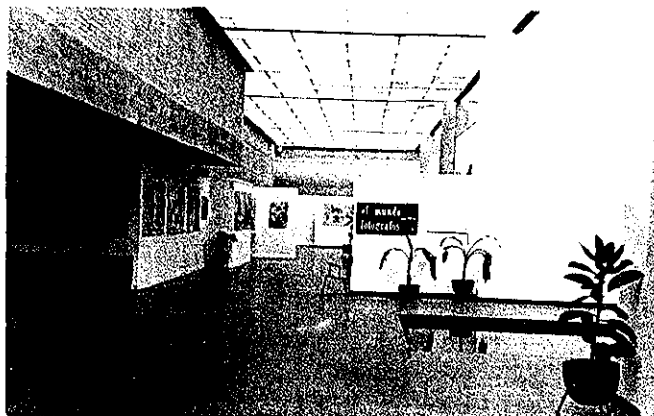
21.



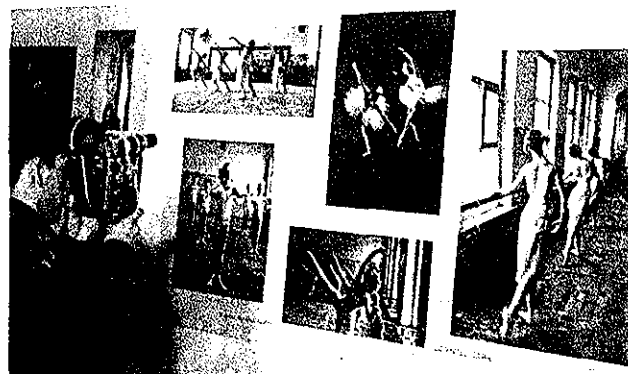
22.



23.



24.

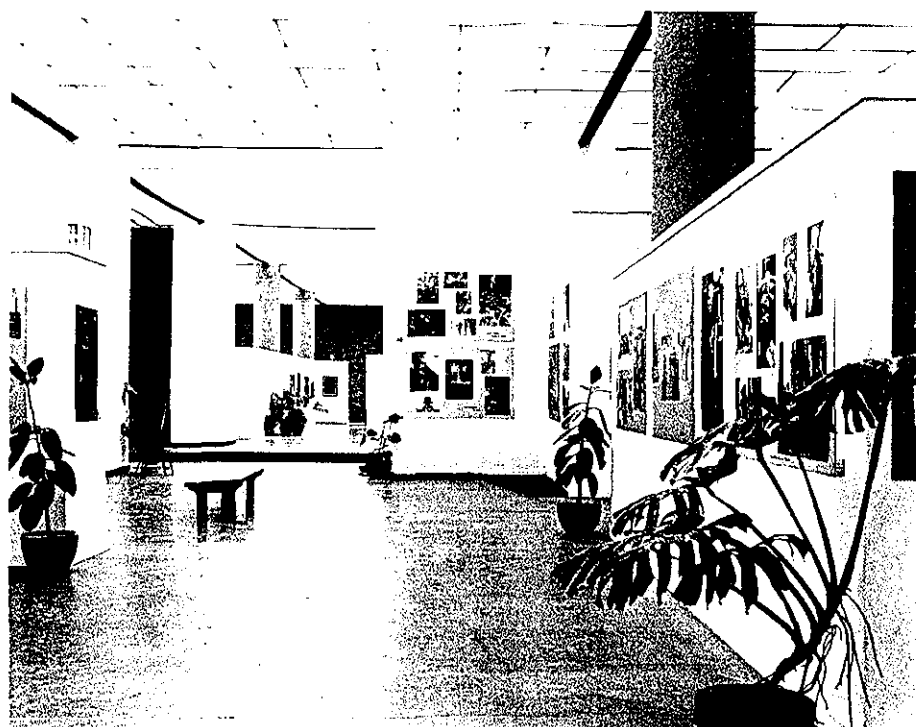


25.

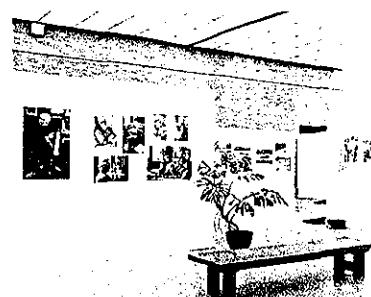


26. En la inauguración: Helen Escobedo, Jorge J. Crespo de la Serna, Daniel Rubín de la Borbolla y Raúl Henríquez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

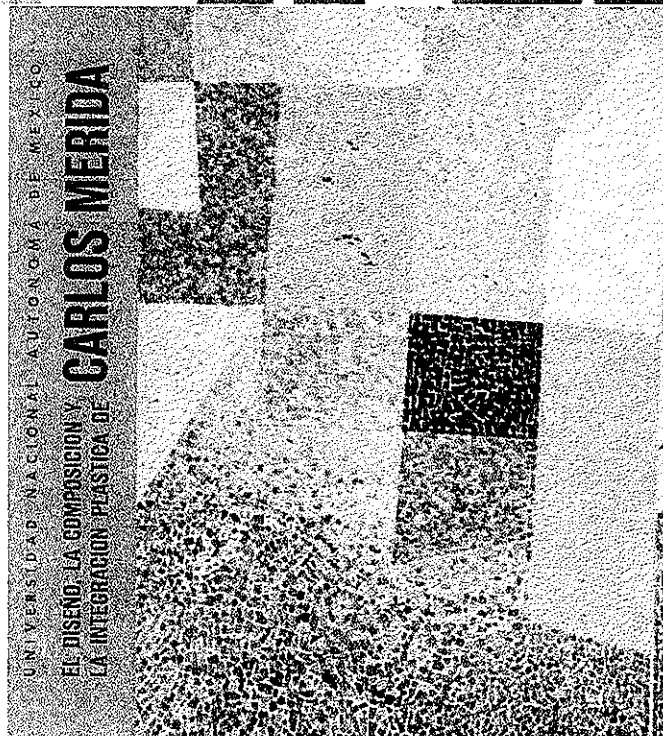


28.



27.

"El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida". 1963.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

41. En la inauguración: Alfonso Soto Soria, Helen Escobedo, Carlos Mérida, Raúl Henríquez y Daniel Rubín

381

"Salón de Pintura Estudiantil". 1962.



29. Inauguración. Maestro Alfonso Soto Soria, doctor Daniel Rubín de la Borbolla, director del MUCA, doctor Ignacio Chávez, rector de la UNAM, un invitado, arquitecto Raúl Henríquez, subdirector general de Difusión Cultural, maestra Helen Escobedo, jefe del Departamento de Artes Plásticas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

30.

"100 Años de Dibujo Francés". 1962.



31. Inauguración. Al centro, el presidente de la República, licenciado Adolfo López Mateos, acompañado del doctor Ignacio Chávez, rector de la UNAM, del embajador de Francia, Raymond Offroy y del embajador de México en ese país, Ignacio Morones Prieto. En un segundo plano, aparece el doctor Daniel Rubín de la Borbolla.

392



38. Ceremonia de Inauguración en el auditorio de la Escuela Nacional de Arquitectura. En la 1ª fila, el pintor Carlos Mérida y el arquitecto Juhani Pallasmaa, comisario asistente de la exposición.



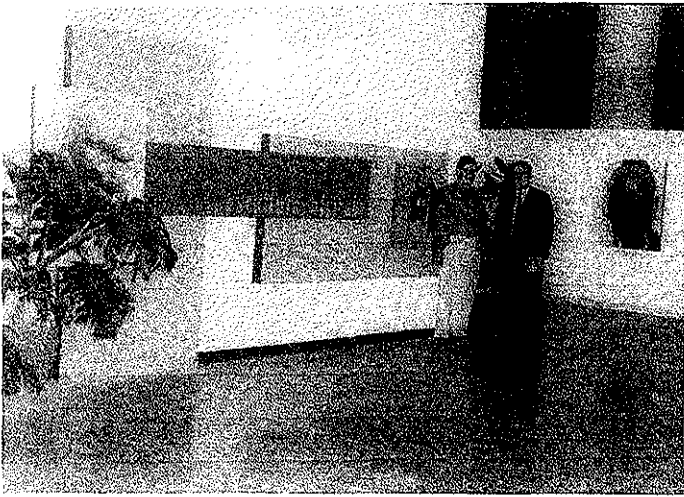
39. Doctor Ignacio Chávez, rector de la UNAM, el canciller Manuel Tello, secretario de Relaciones Exteriores y el presidente de la República, Adolfo López Mateos.



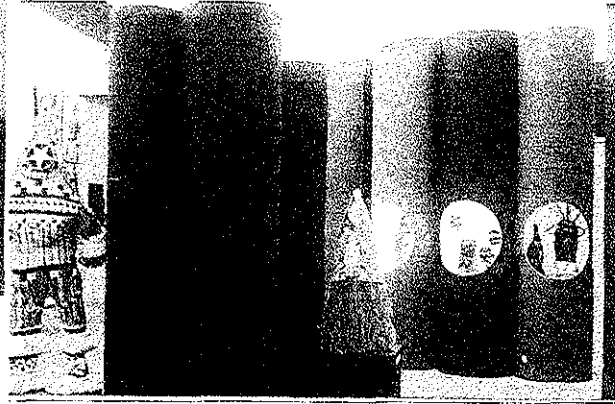
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

40. Arquitecto visitante Alvar Aalto, arquitecto Raúl Henríquez, subdirector general de Difusión Cultural, Algar Von Heiroth, encargado de negocios de la embajada de Finlandia, con estudiantes de la facultad de Arquitectura.

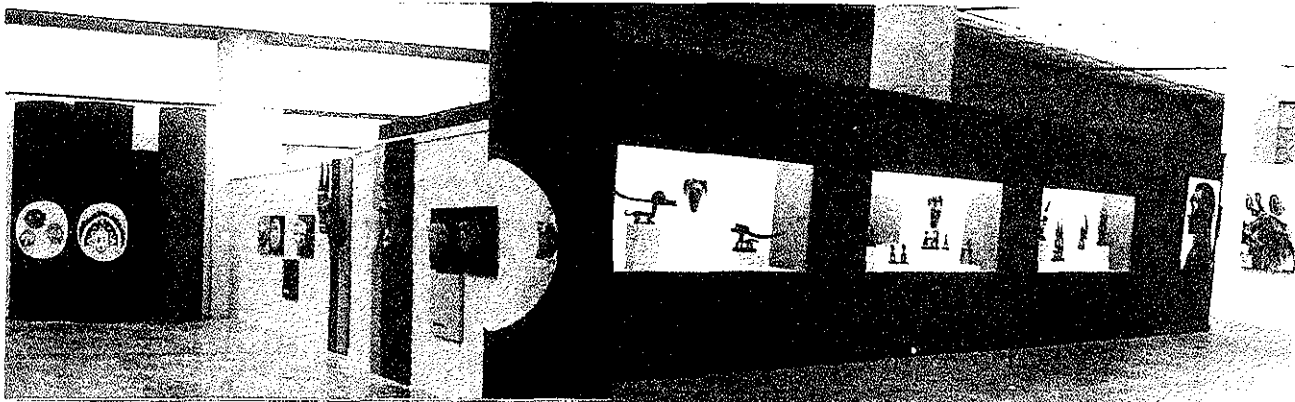
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



32. Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera.

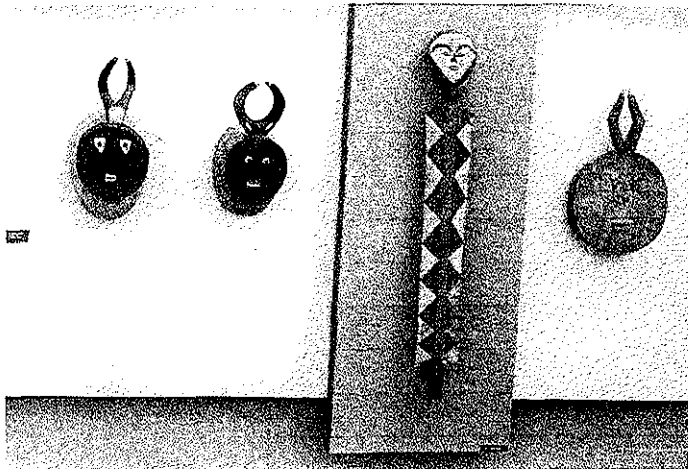


33.



34.

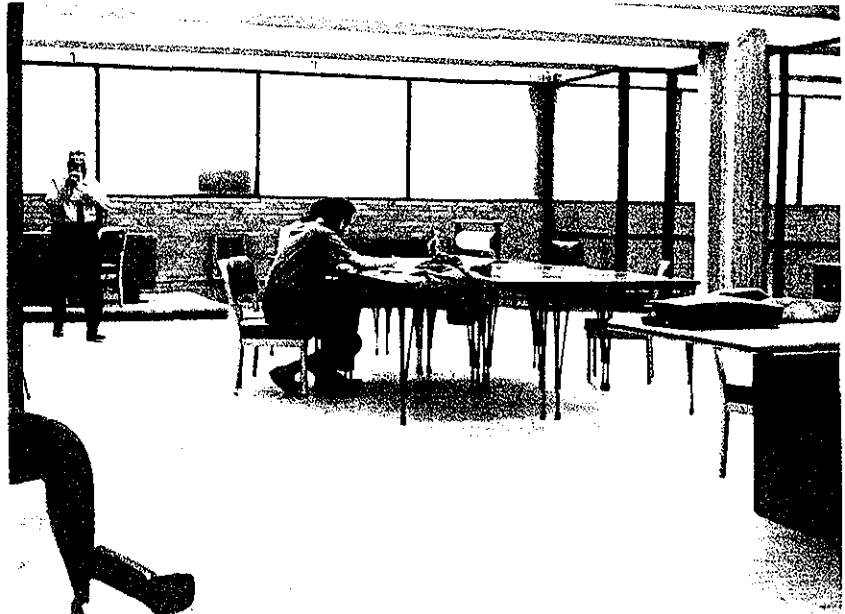
35.



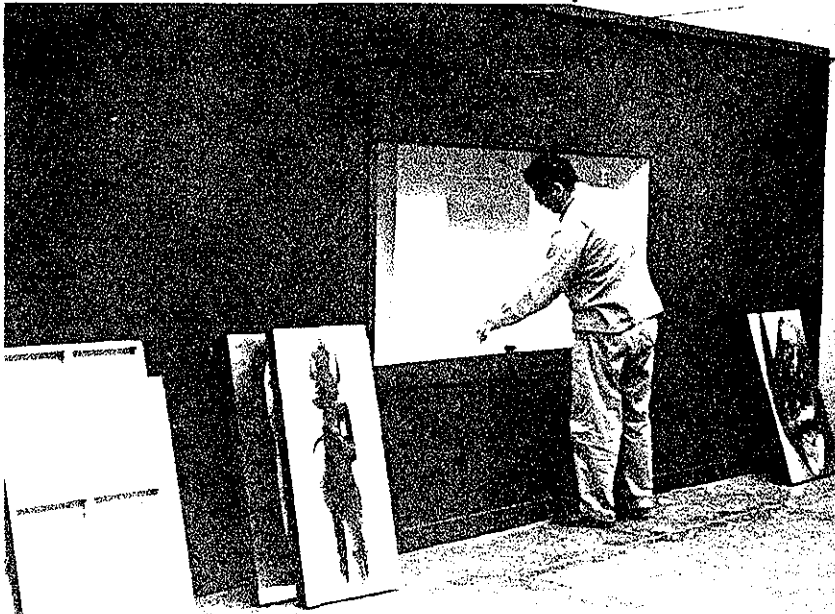
37.

384

"Escultura Precolombina de Guerrero". 1964.

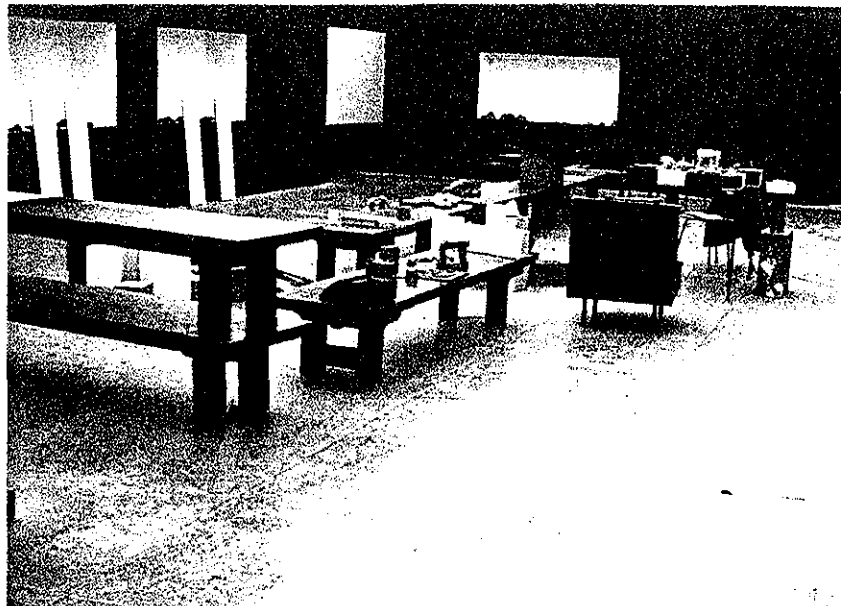


42. Trabajando en el diseño de la exposición.



43. Alfonso Soto Soria durante la instalación de la muestra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

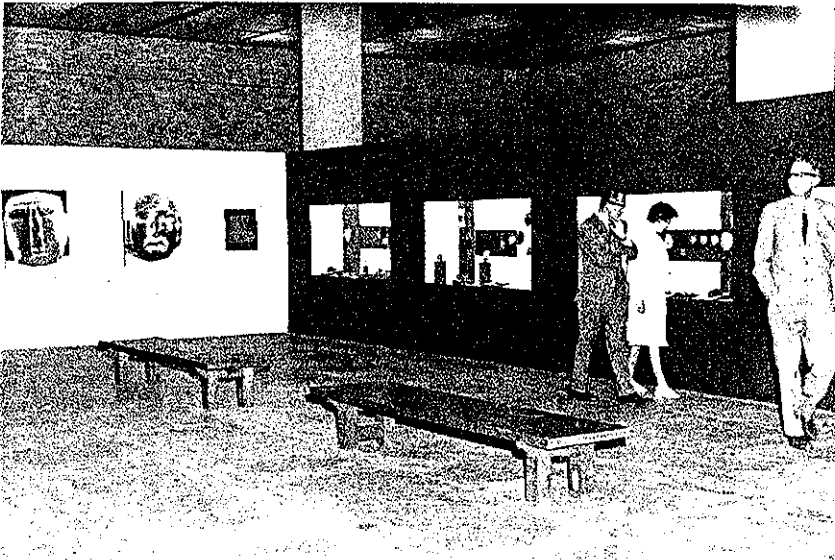


44. Sala en proceso de montaje.

"Escultura Precolombina de Guerrero". 1964.

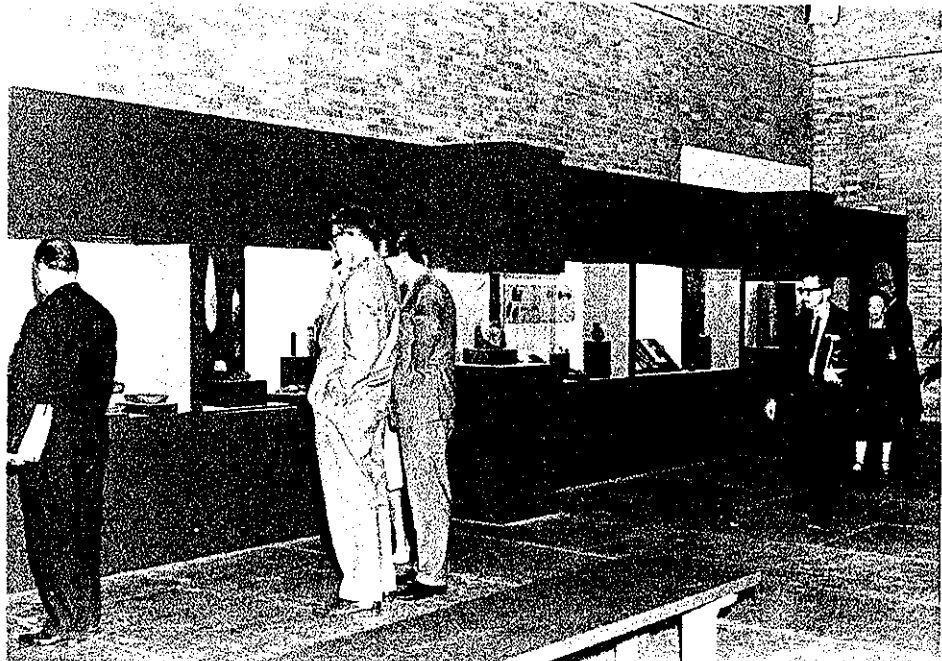


45. Material empleado en la instalación museográfica.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

46. y 47 Aspectos de la exposición recién abierta al público.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

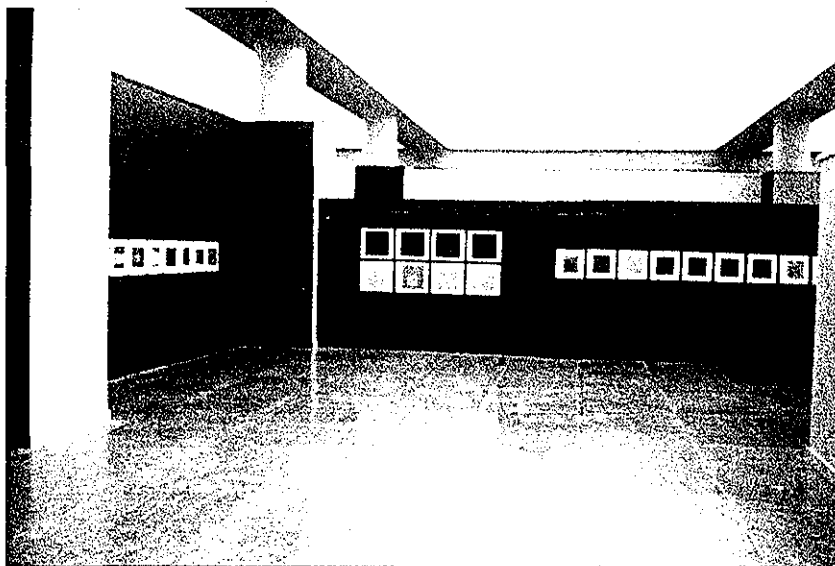


48. Juan Hiera, Rodolfo Rivera y Alfonso Soto Soria a la entrada de la muestra.

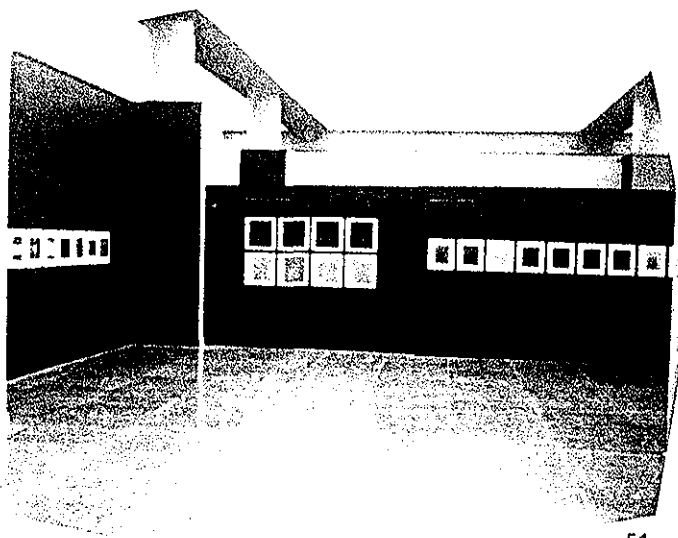


49. Juan Hiera, Rodolfo Rivera, Helen Escobedo y Alfonso Soto Soria en la entrega de premios.

"Josef Albers: Homenaje al Cuadrado".1965.



50.



51.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Restauración de monumentos antiguos y sitios históricos".1965.



52. Alfonso Soto Soria, Víctor Manuel Villegas y Rodolfo Rivera.

398

"Estructuras Musicales". 1966.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

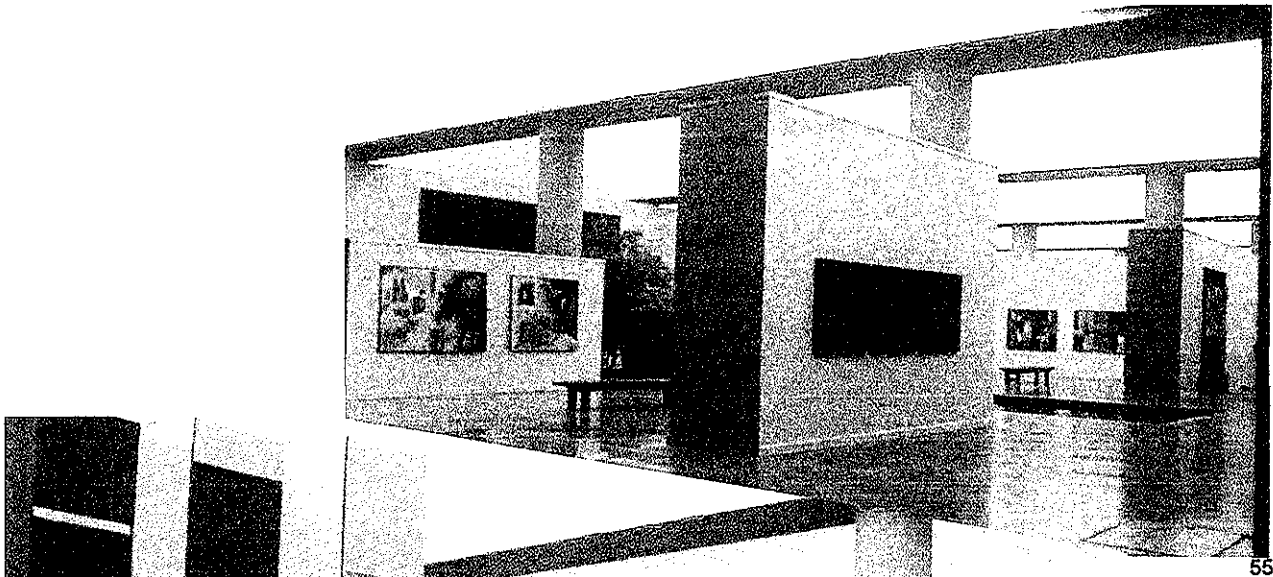
53. Rodolfo Rivera, Francois Baschet y Alfonso Soto Soria.

"Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911 - 1967". 1967.



54. Alfonso Soto Soria, dos estudiantes, ingeniero Javier Barrios Sierra, rector de la UNAM y David Alfaro Siqueiros.

289

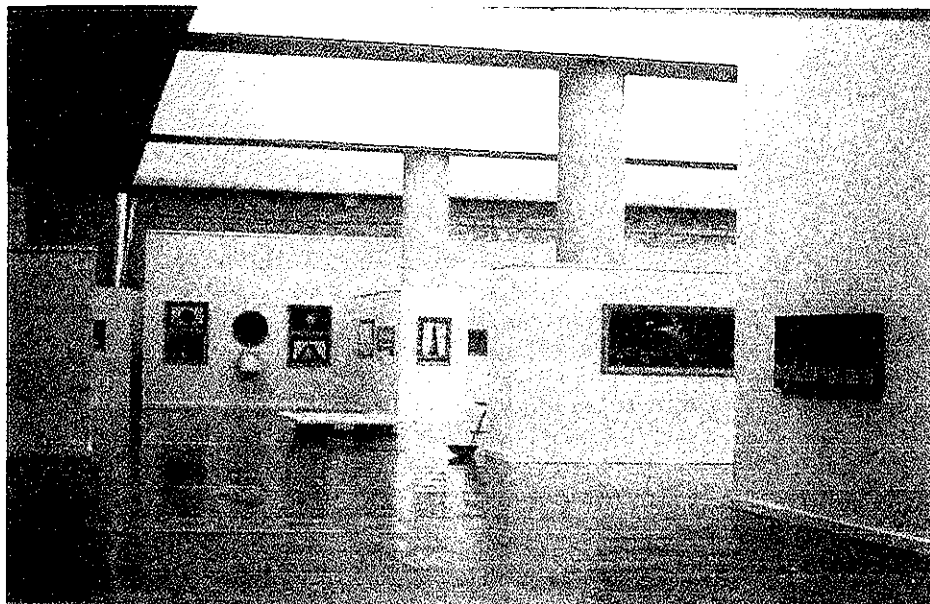


55.



56.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



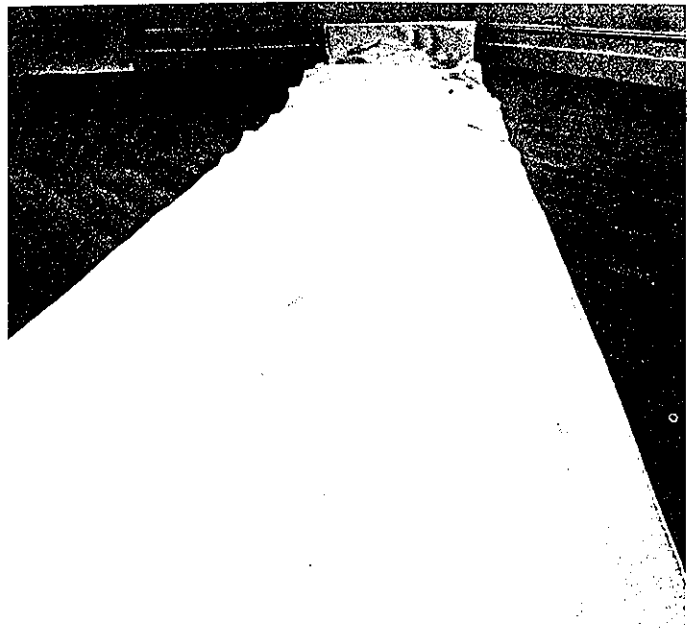
57. "Arquitectos Visionarios. Planos Originales franceses del siglo XVIII". 1968.

390



58. Cuarto de energía.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



59. Cuarto de viento.

391

"Ambiente México 68".
Luc Peire. 1968.



60. Perspectiva de la instalación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

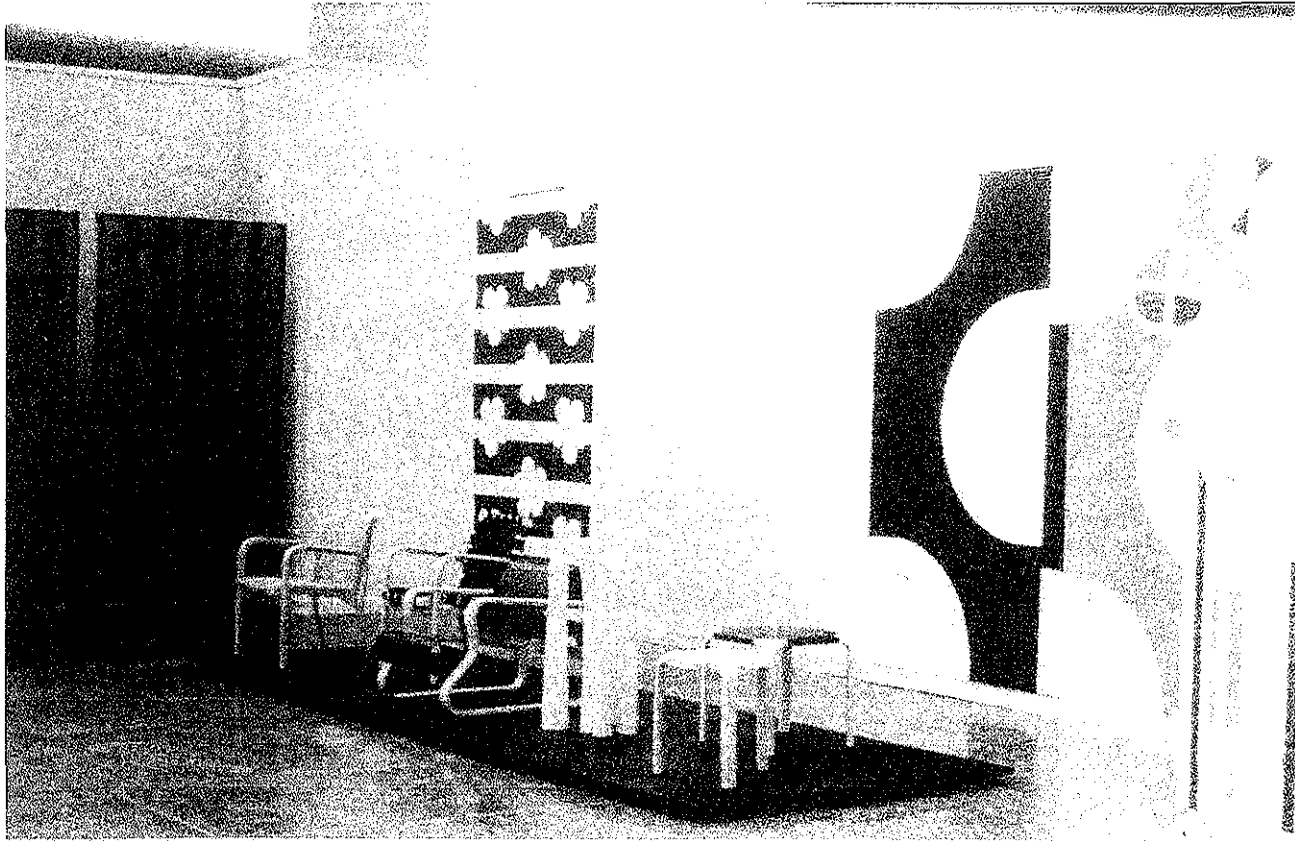
392

"El Grabado Internacional de los Siglos XVIII, XIX y XX". 1969.



61.

"Arte Industrial de Finlandia". 1969.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

62.

393

"Cuevas. Estatura, peso y color". 1970.



63. José Luis Cuevas, Alfonso Soto Soria y Ramiro Ramírez.

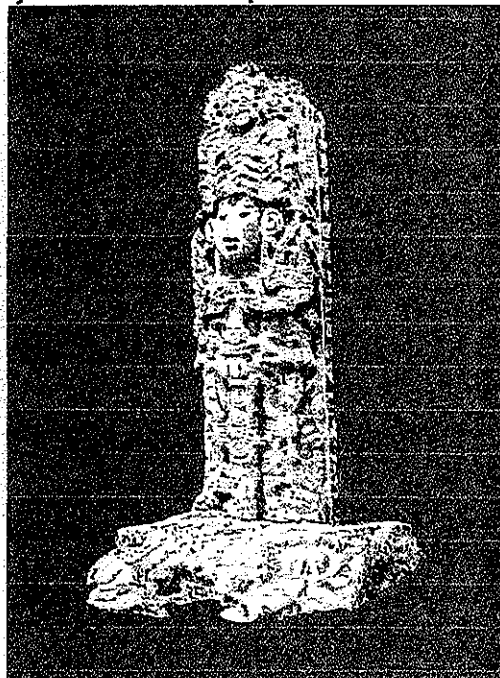
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Semana Cultural Francesa. 1971

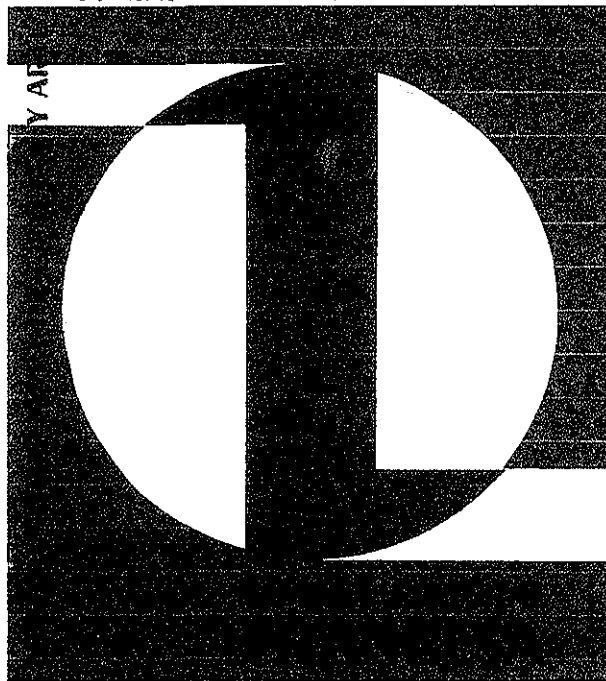
"Dibujos de Arte Prehispánico". 1971

MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE

Dibujos de Arte Prehispánico



64. Portada del catálogo de la exposición.



65. Portada del catálogo de las exposiciones presentadas durante la Semana Cultural Francesa: Libros Científico-Técnicos, Revistas Francesas, Arquitectura Prospectiva, Ilustración de Libros por Pintores de la Escuela de París, El Pintor y su Cartel, Los 50 Mejores Libros / 1970.

394

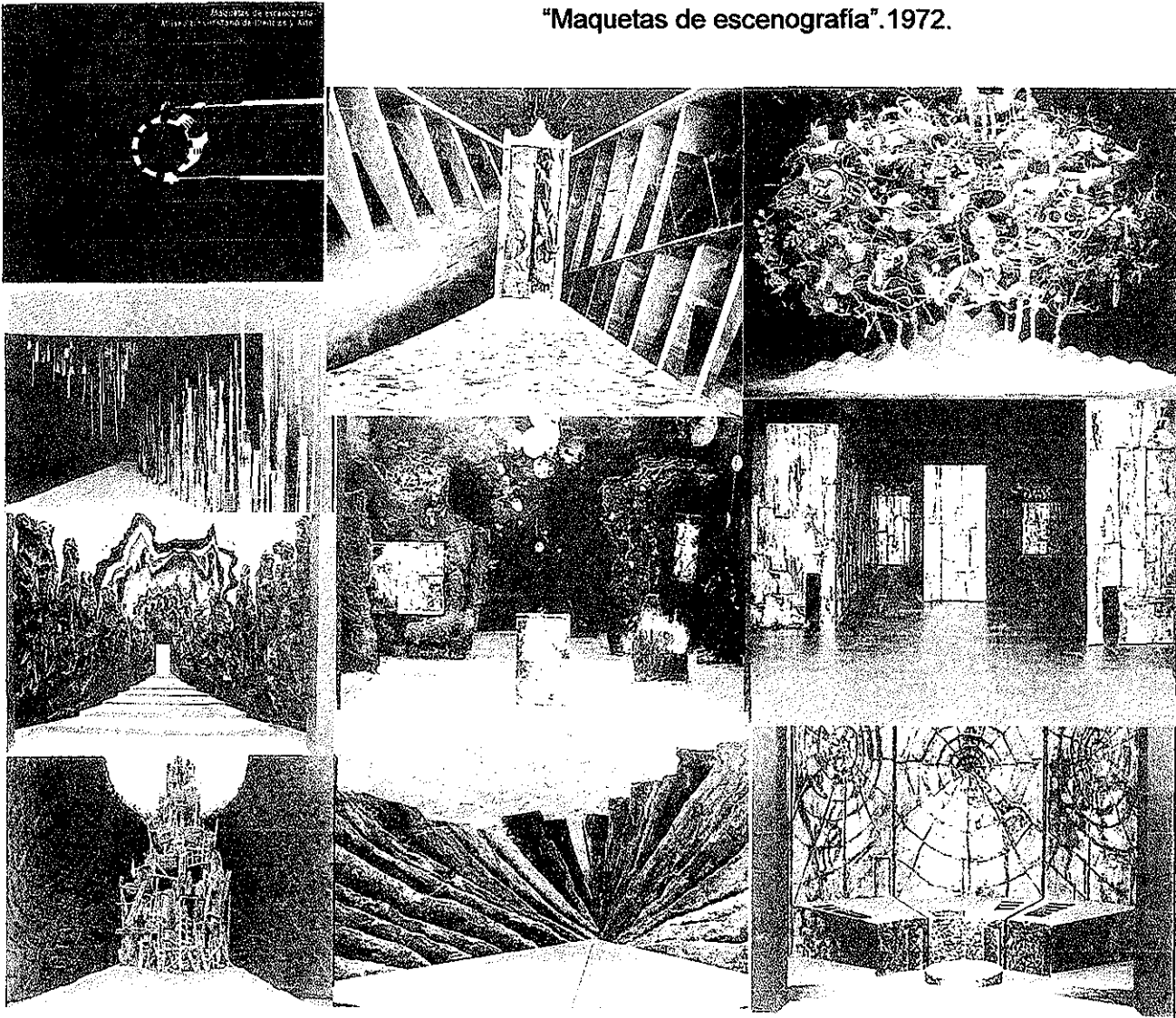
"Alexander Calder". 1971.



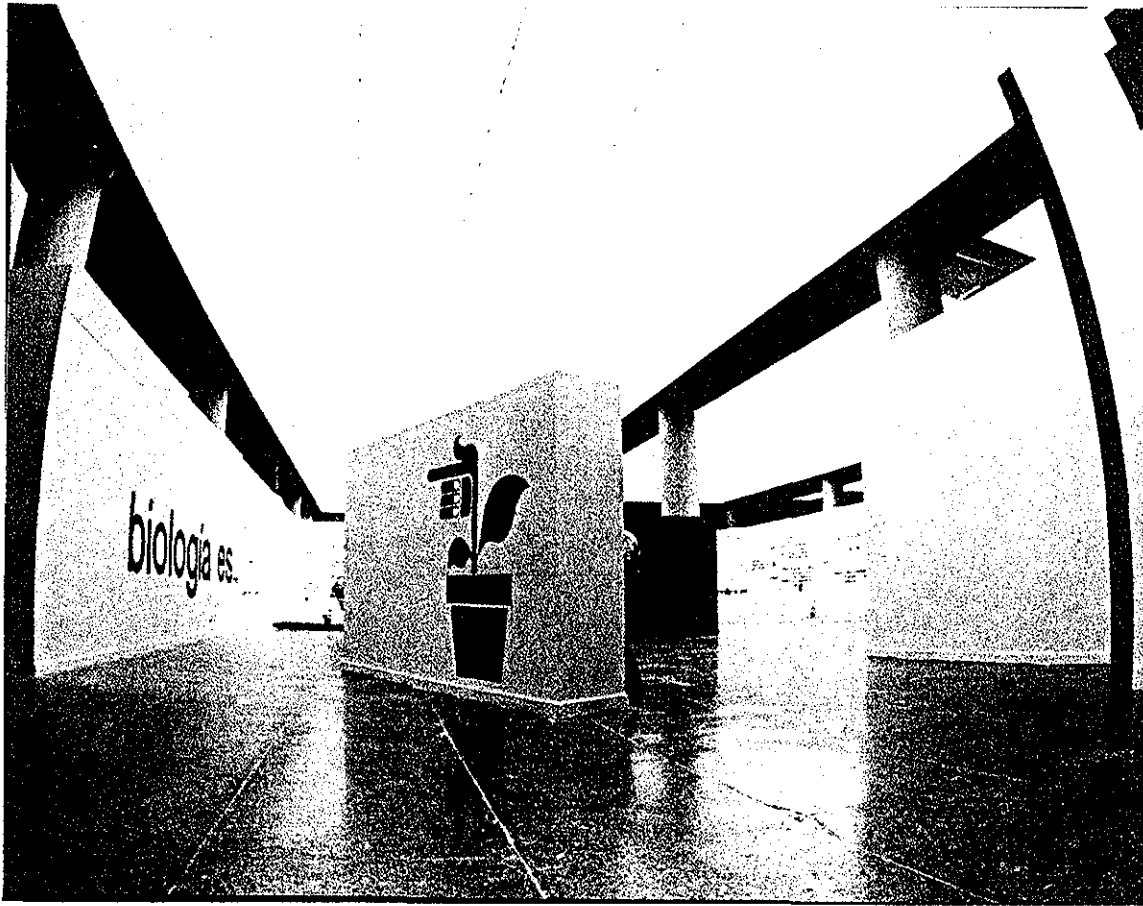
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

66. Alexander Calder en Roxbury, Connecticut, 1959. Fotografía tomada del catálogo de la exposición.

"Maquetas de escenografía". 1972.




67. Portada de la carreta y fotografías de las maquetas exhibidas.



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

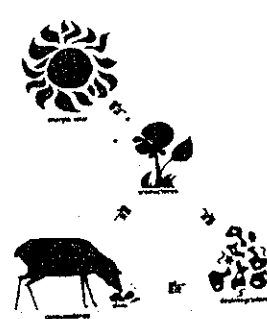
68.

nos vegetales
(aneroogama)





junto con el medio ambiente:

ecosistemas.



nos animales
(hombre)

DIVISIONES

zoología: estudia los animales
 botánica: trata de los vegetales
 paleontología: se encarga de los fósiles
 microbiología: estudia los microorganismos
 taxonomía: clasifica los seres vivos
 anatomía: se dedica a la forma y estructuras de los organismos
 fisiología: trata de las funciones de los organismos
 genética: estudia la herencia
 ecología: se encarga de las relaciones entre los organismos y su ambiente

biología molecular
 estudia las subestructuras que forman los seres vivos

69.

396



70.

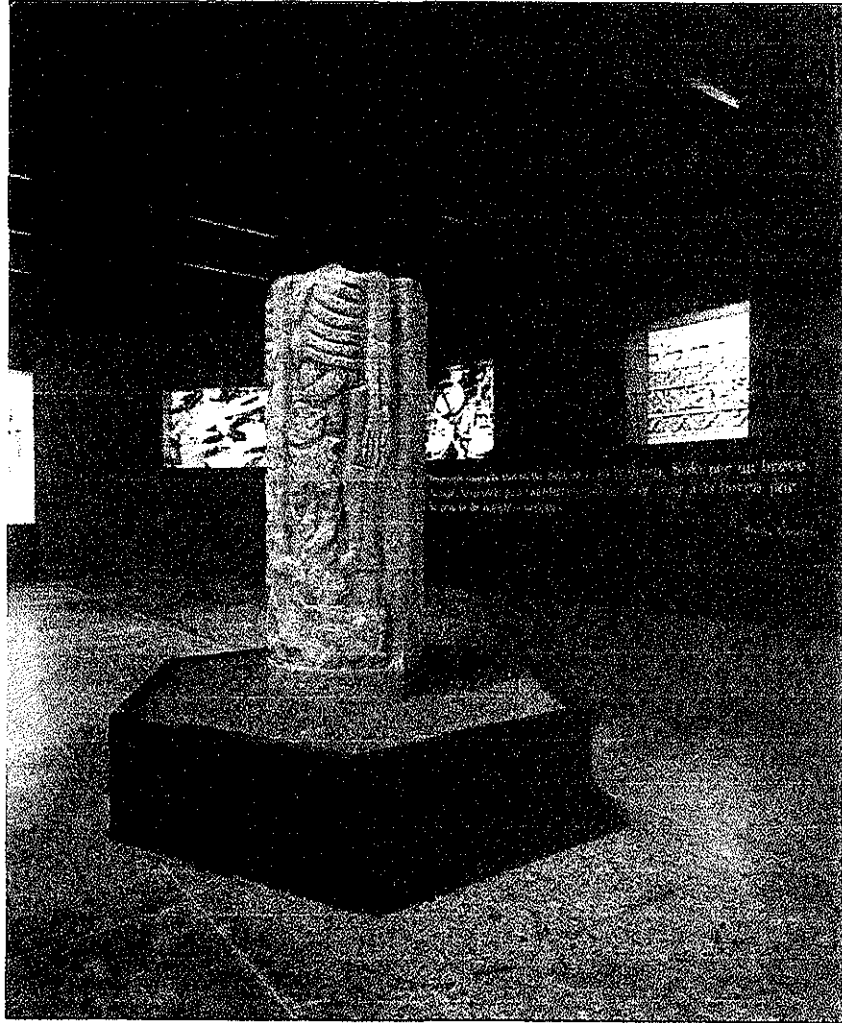
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

397

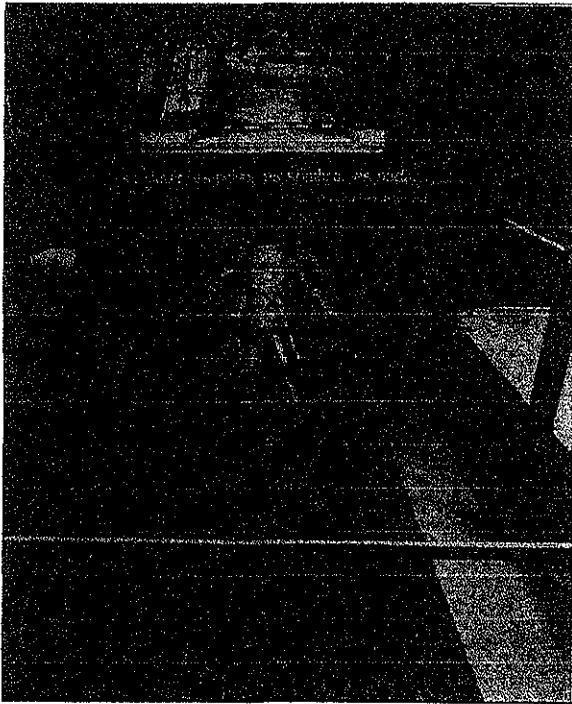
"La Muerte: expresiones mexicanas de un enigma". 1974



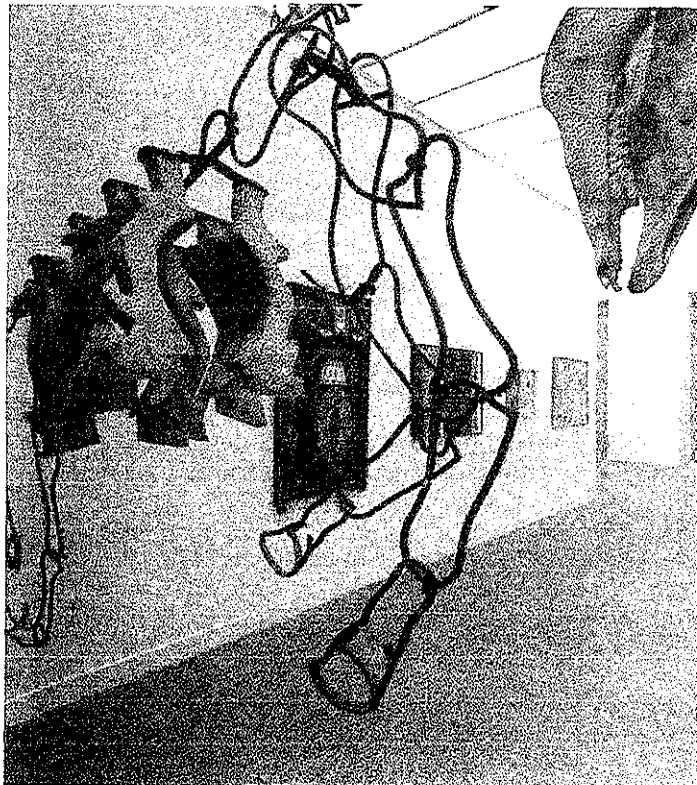
71. Nueva entrada del museo que se inauguró con la apertura de la exposición.



72. Sala de Arte Prehispánico.

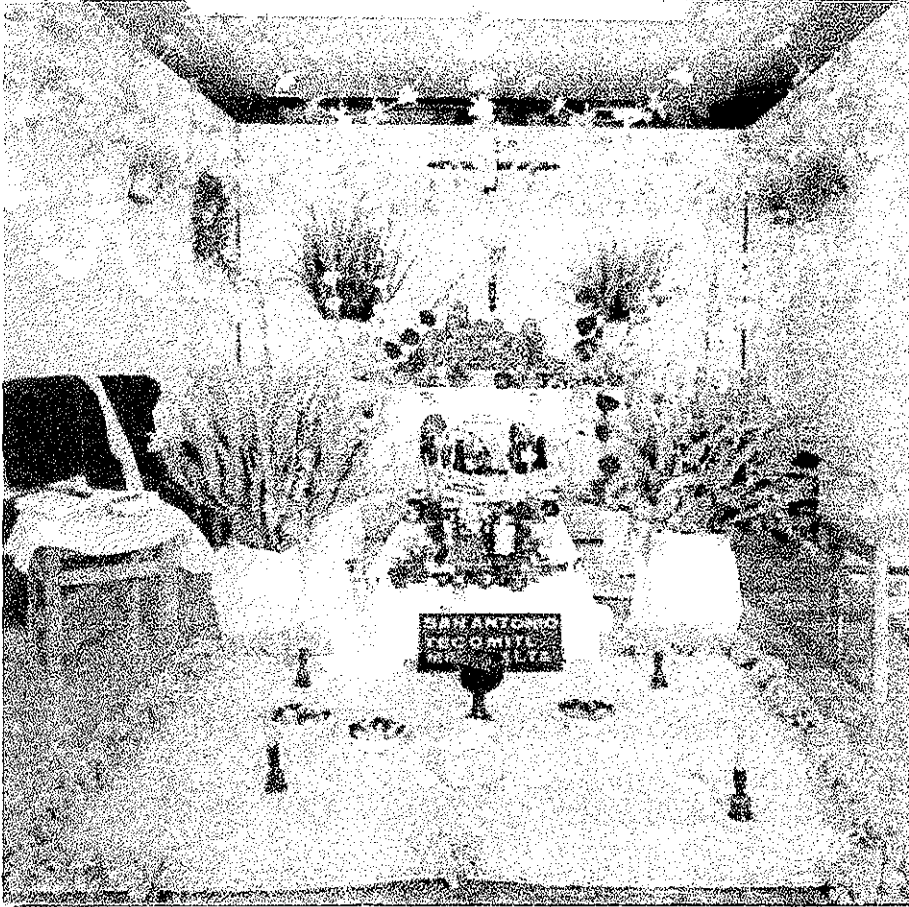


73. Sala de Arte Colonial.



74. Sala de Arte Contemporáneo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



75. Ofrenda de Muertos.



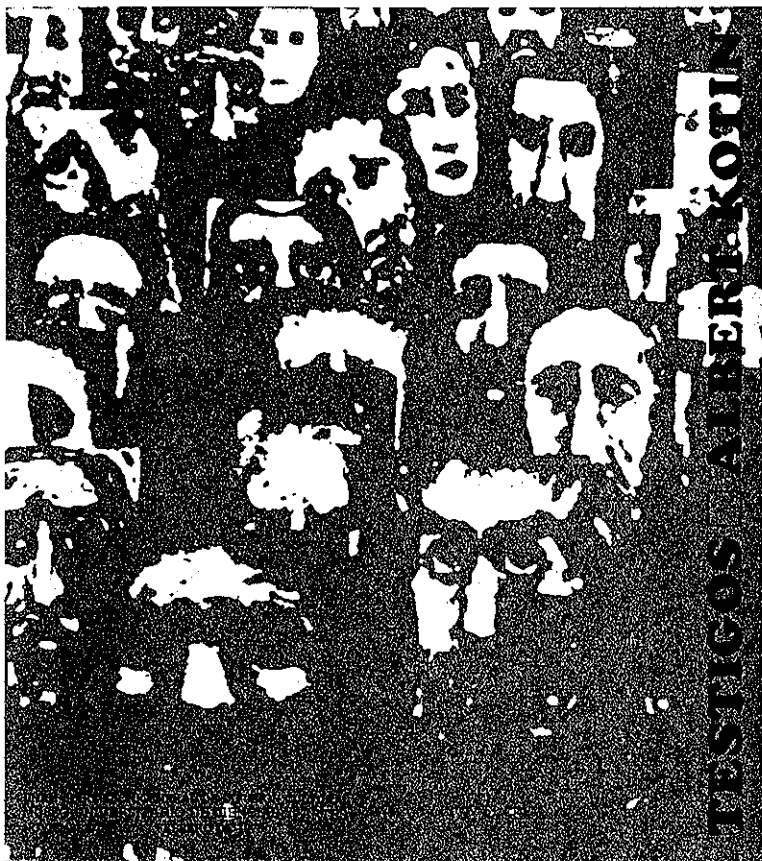
76. Sala de Arte Popular.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



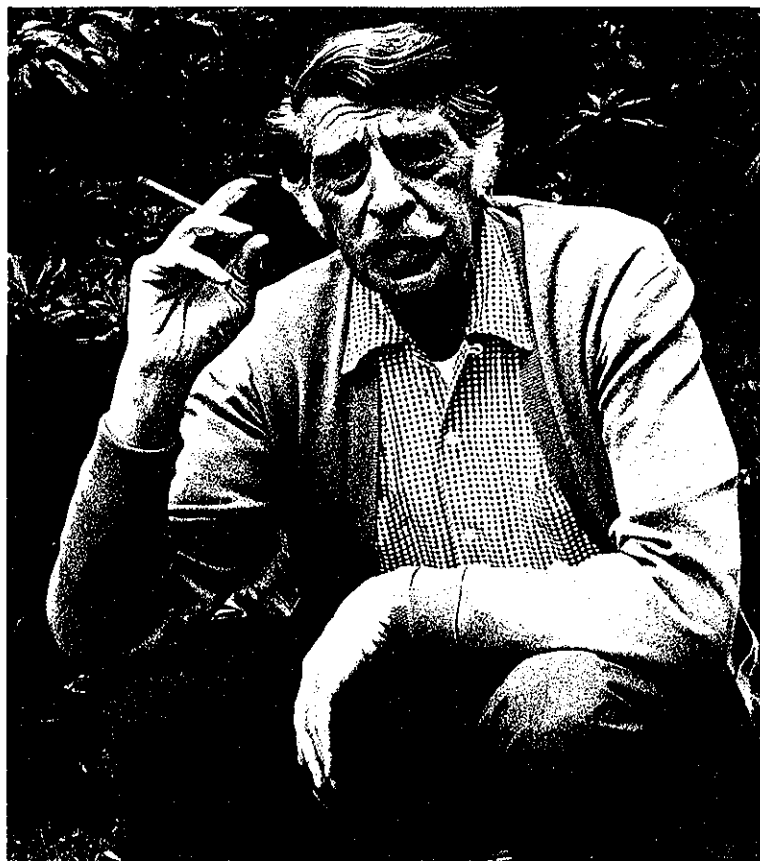
77 y 78 . Actividades paralelas





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

79. Portada del catálogo de la exposición.



80. Albert Kotin.

400

"El Lenguaje del Vestido". 1976.

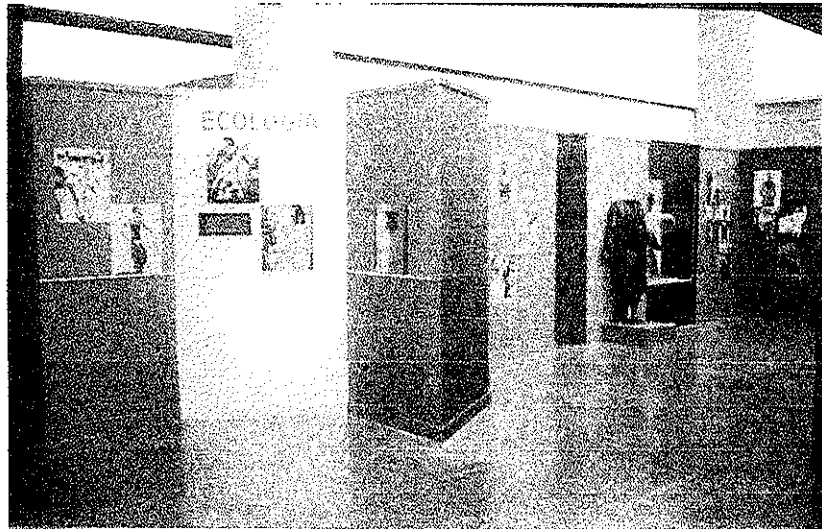


81.



82.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



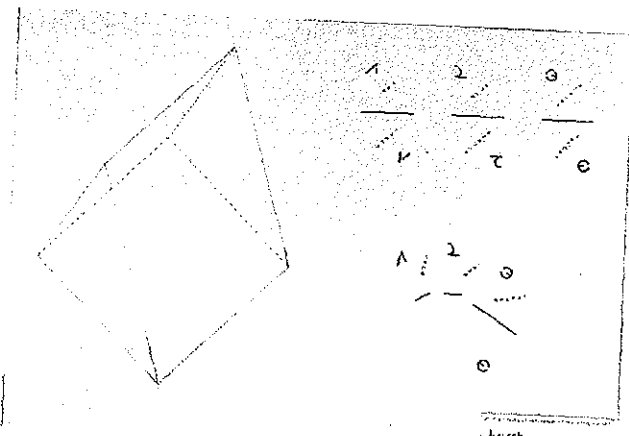
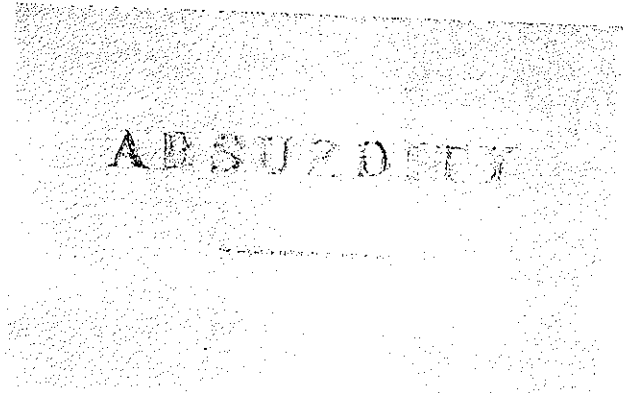
83

"ARTE CONCEPTUAL INTERNACIONAL
DÉCADA DEL 70". 1977.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

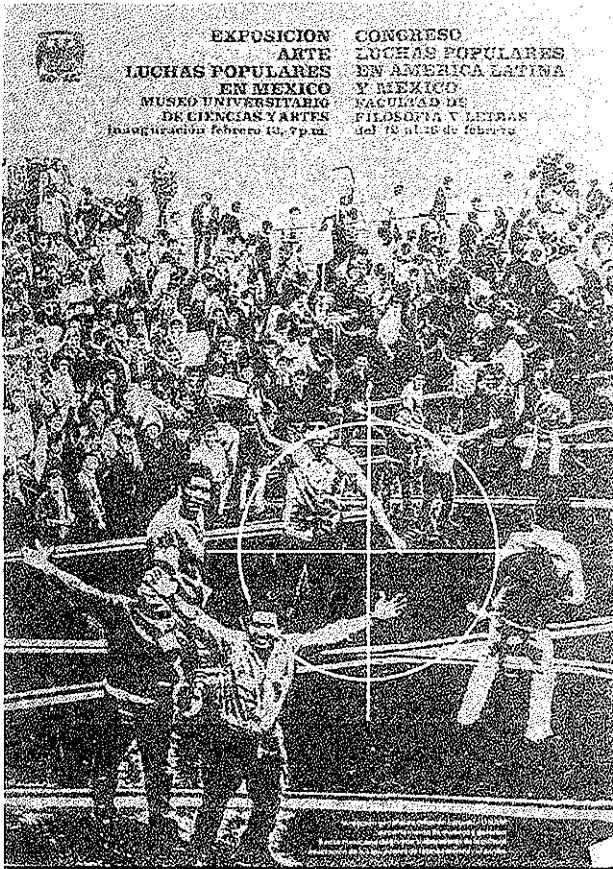
84. Portada del catálogo de la exposición.



85.

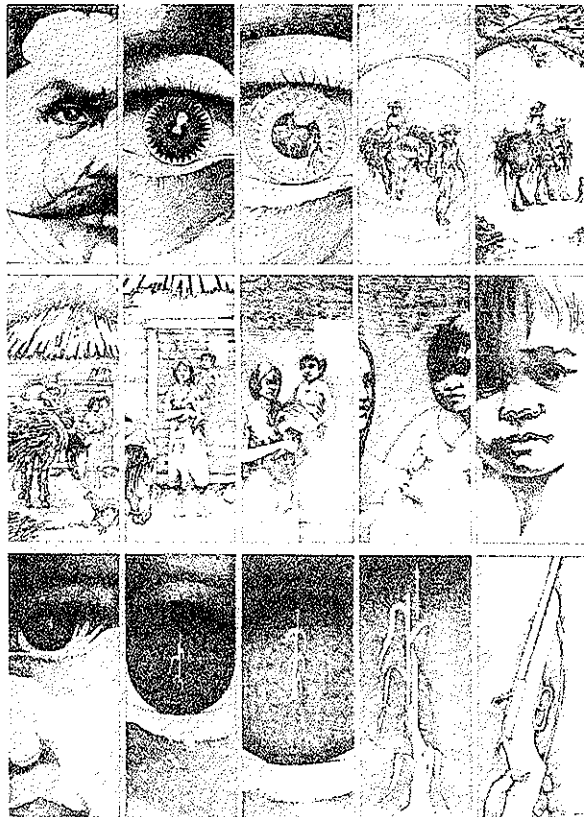
902

"Exposición Arte Luchas Populares en México". 1978.



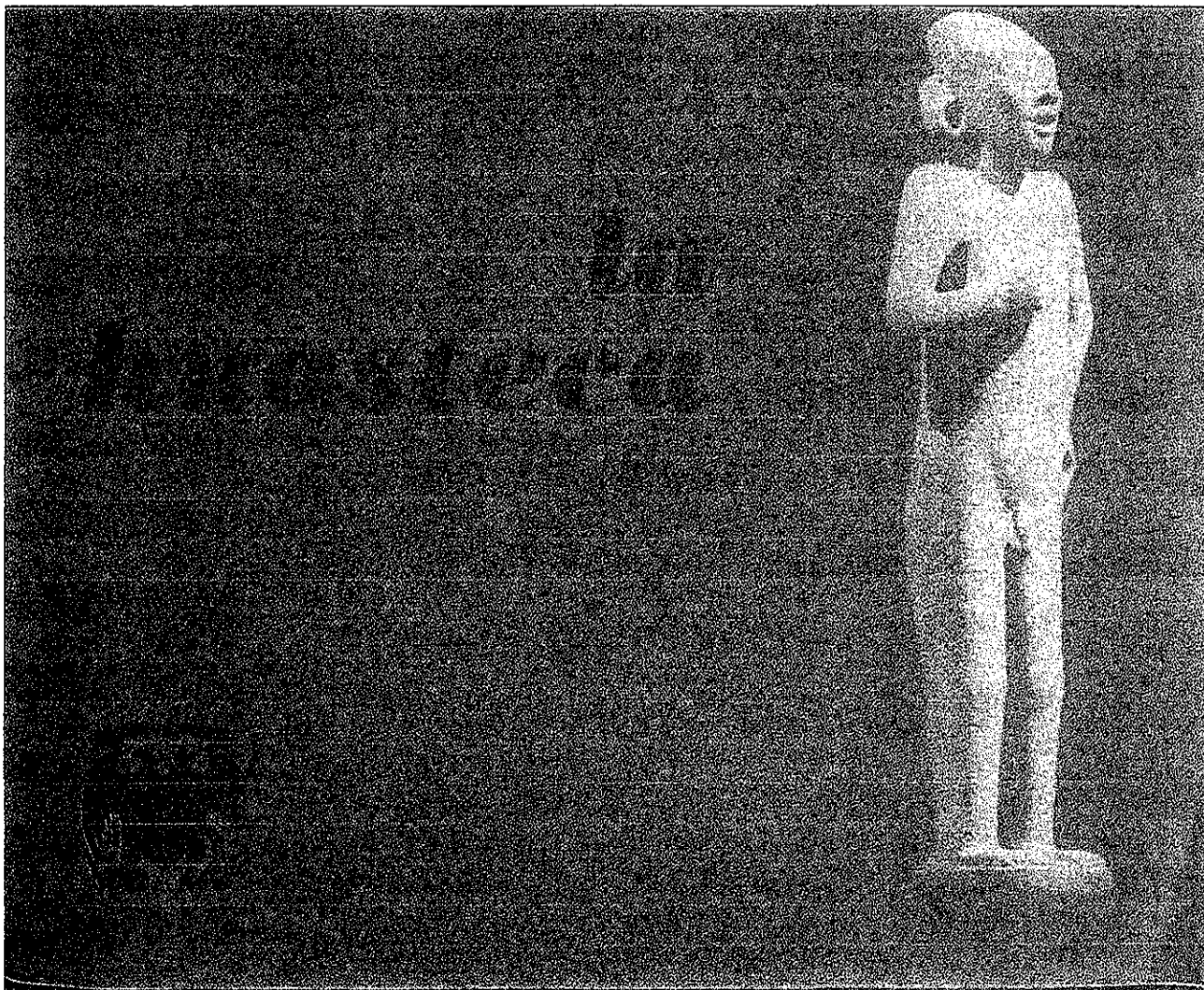
87. Portada de la presentación del congreso y catálogo de la exposición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

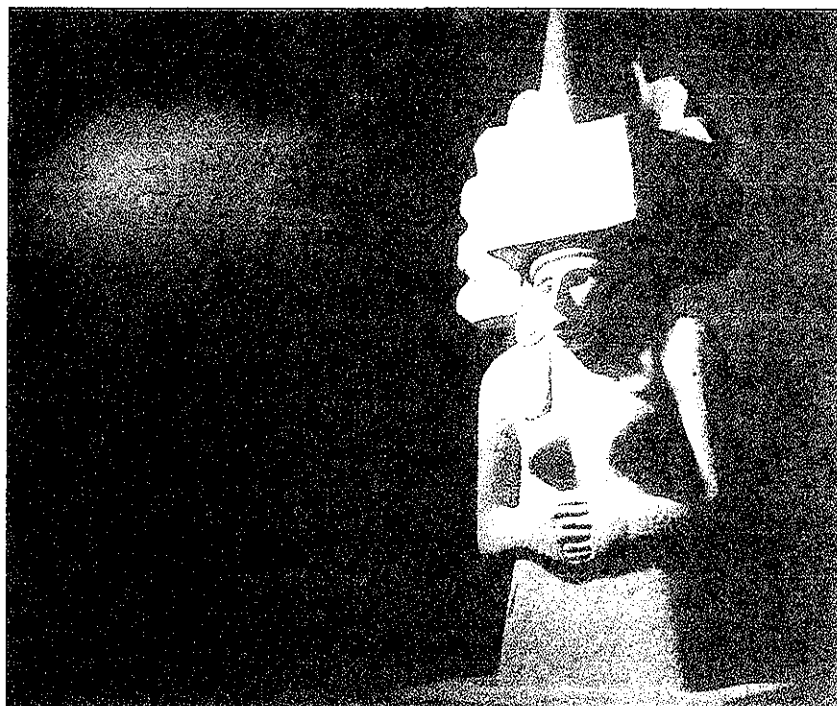


Carcel de Alfonso Galván

903



89. Portada del catálogo de la exposición.



GALERÍA UNIVERSITARIA ARISTOS

Galería Universitaria Aristos.
"El Niño en la Plástica Mexicana". 1963.



91.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

92. Rector doctor Ignacio Chávez, maestra Helen Escobedo, invitado, maestro Alfonso Soto Soria, licenciado Rodolfo Rivera.

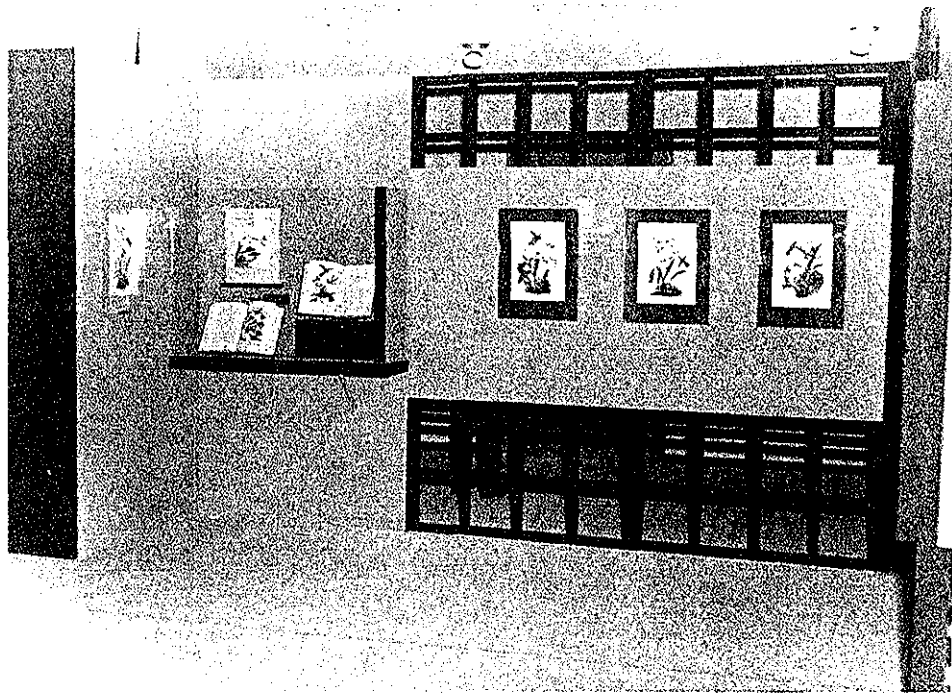


93. Izquierda: doctor Alvar Carrillo Gil. En el extremo derecho: maestra Helen Escobedo y maestro Alfonso Soto Soria.

906



94. Invitados a la inauguración, y en el extremo derecho Helen Escobedo.



95.



96. Rodolfo Rivera, Alfonso Soto Soria y un ayudante de museografía.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

9/07

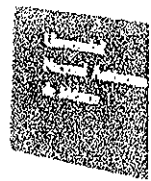


97. Alfonso Soto Soria, Naya Márquez, Helen Escobedo y un invitado.



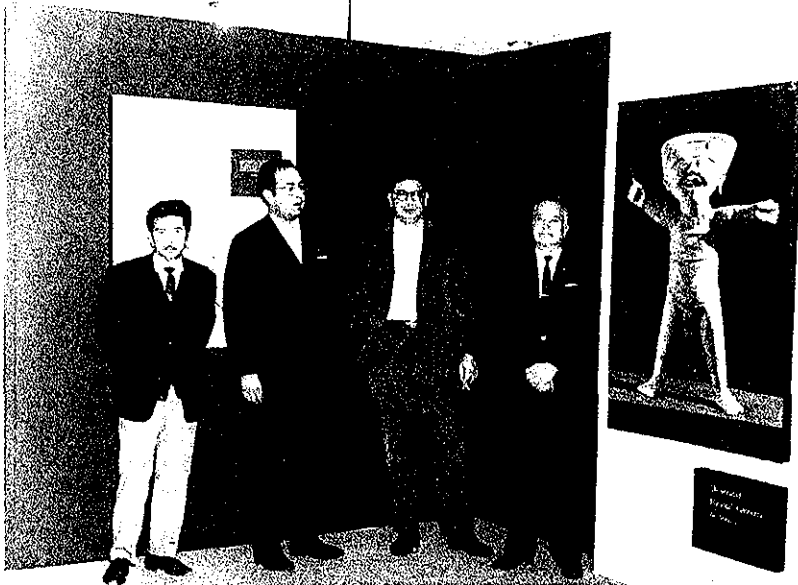
98. Rodolfo Rivera y Alfonso Soto Soria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



409

"Una Herencia de Sonrientes". 1966



99. Primo Jiménez, Rodolfo Rivera, Alfonso Soto Soria y Juan Hiera.



100. Rodolfo Rivera, Helen Escobedo y Alfonso Soto Soria.

"Poesía Concreta Internacional". 1966



101. Inauguración. Raúl Henríquez, Helen Escobedo, detrás de ella, Ángeles García Maroto, otros invitados y en el extremo derecho Alfonso Soto Soria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

409



102. Liliana Porter, Alfonso Soto Soria, Rodolfo Rivera y Frederic Kirsebon.

"Nueve pintores naif". 1966



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad
Nacional Autónoma
de México

103. Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera. A los lados una pintura de Abraham Ángel y una escultura de Mardonio Magaña.

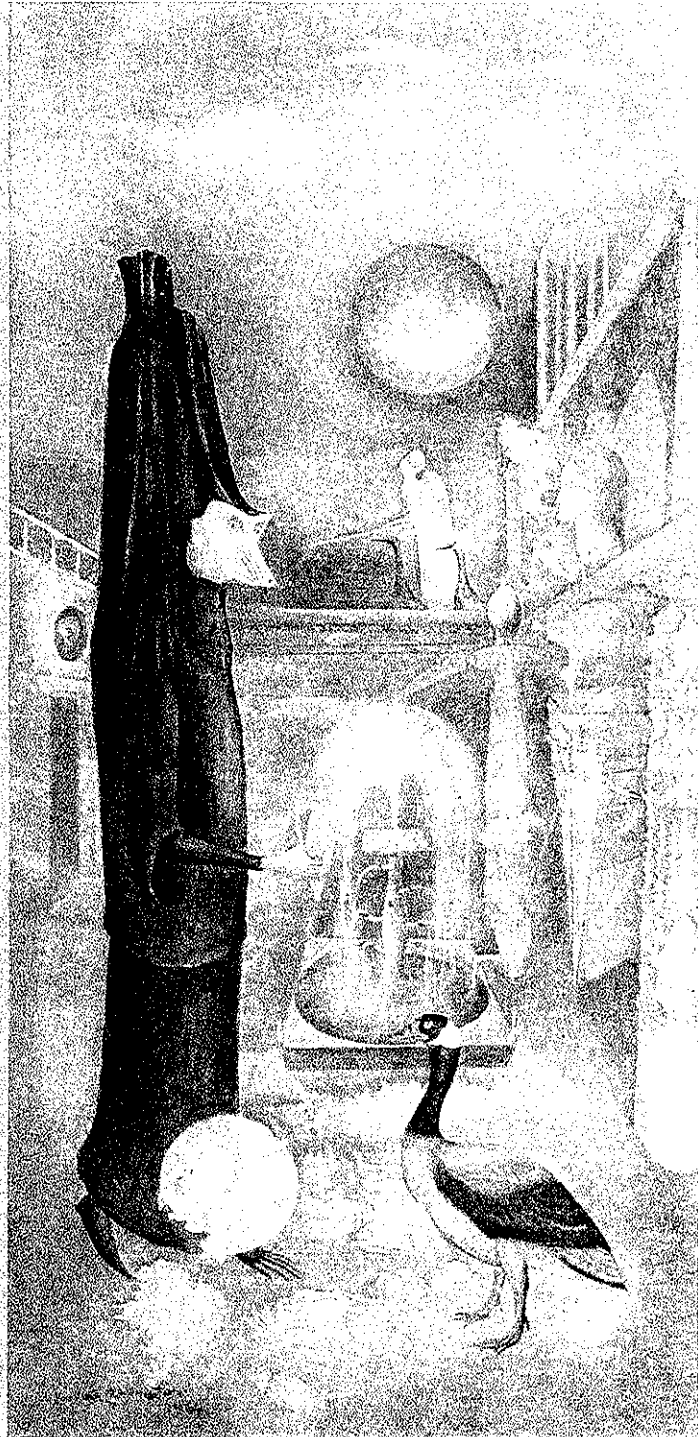
9/10

"Surrealismo y arte fantástico en México". 1967

**Surrealismo
y arte
fantástico
en México**



**Galería Universitaria
Aristos**

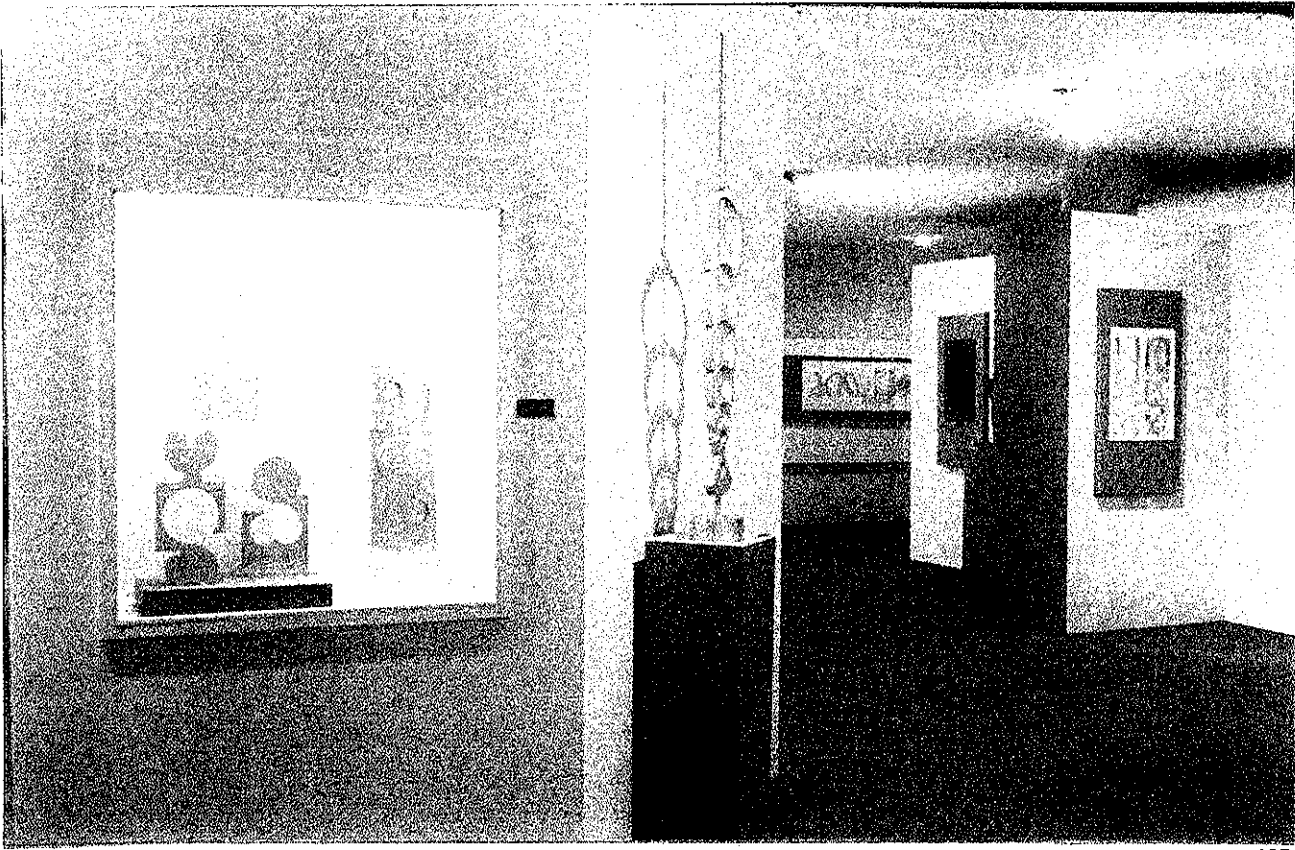


**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

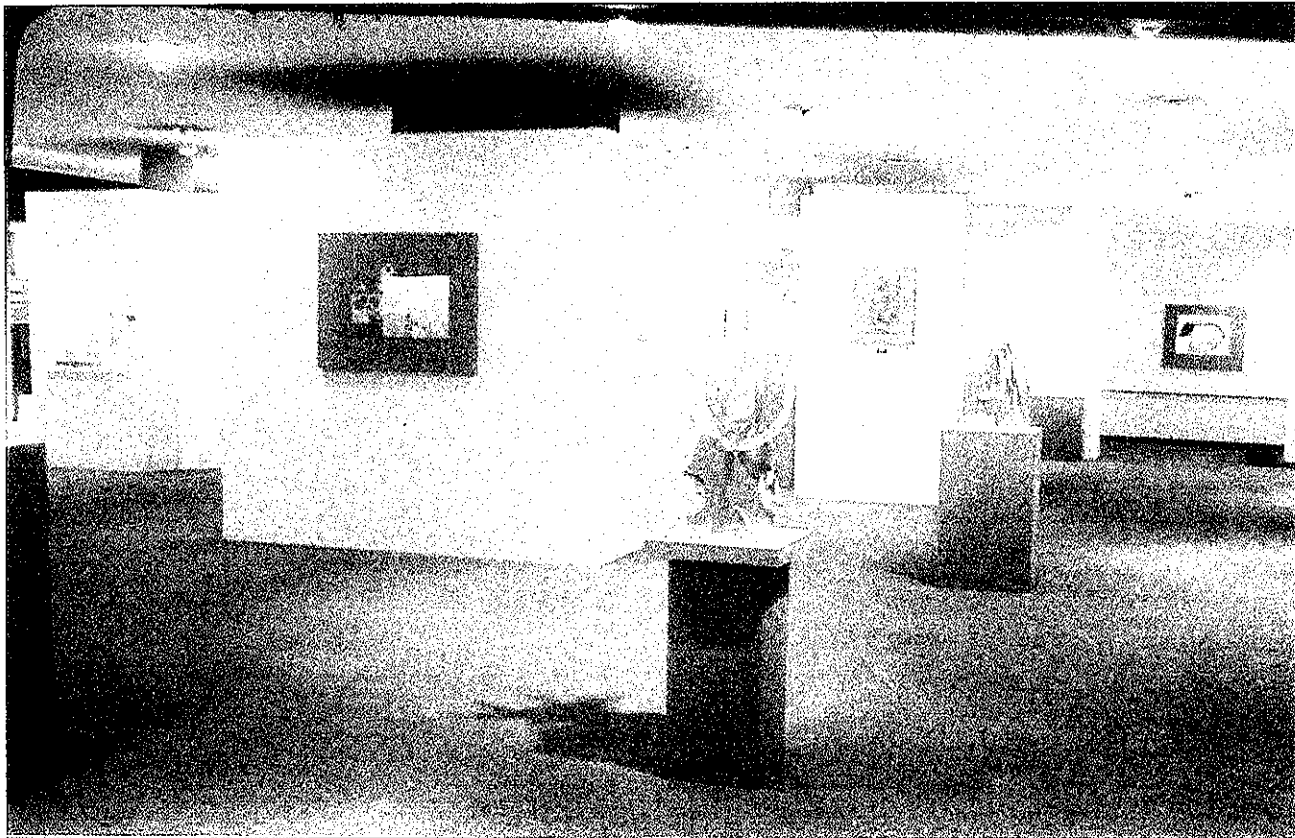
104. Portada del catálogo de la exposición.

4/1

"Forma espacio y movimiento".
Esculturas de Willi Gutman. 1968



105.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

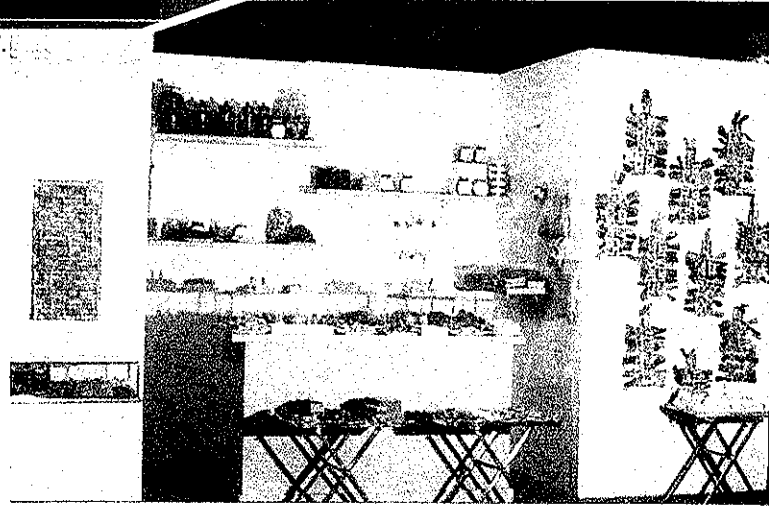
213

"El Paraiso de los dulces mexicanos". 1968

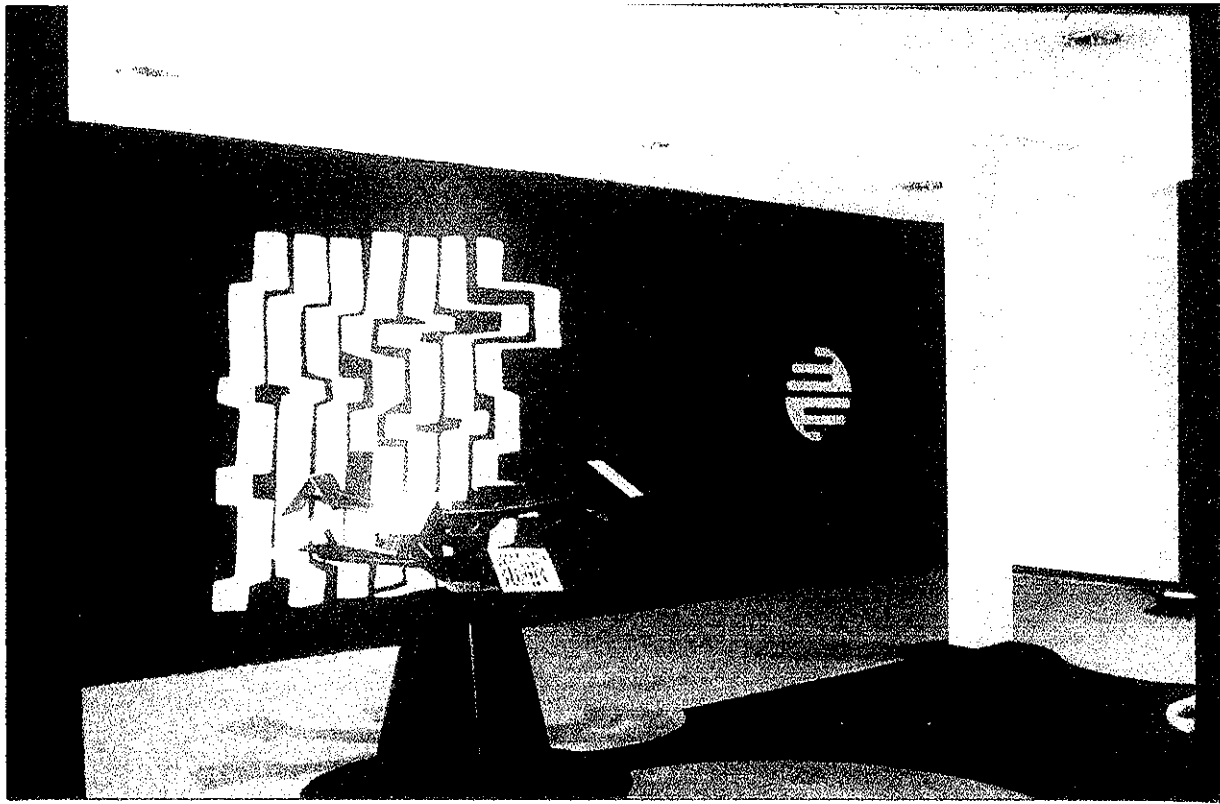


TFFSIS CON FALLA DE ORIGEN

107.



108.

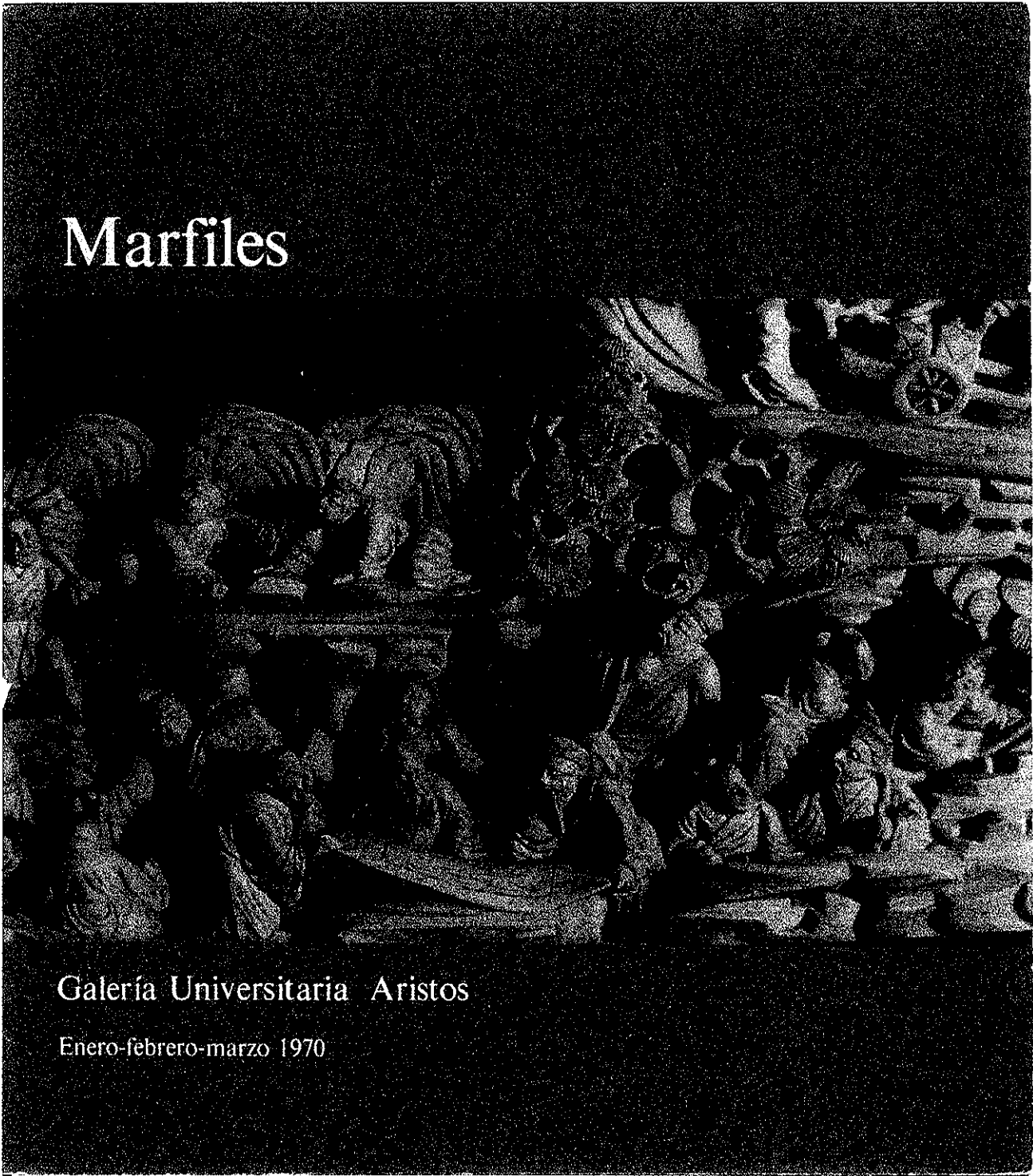


"Visibilia". 1968

109.

9/13

Marfiles

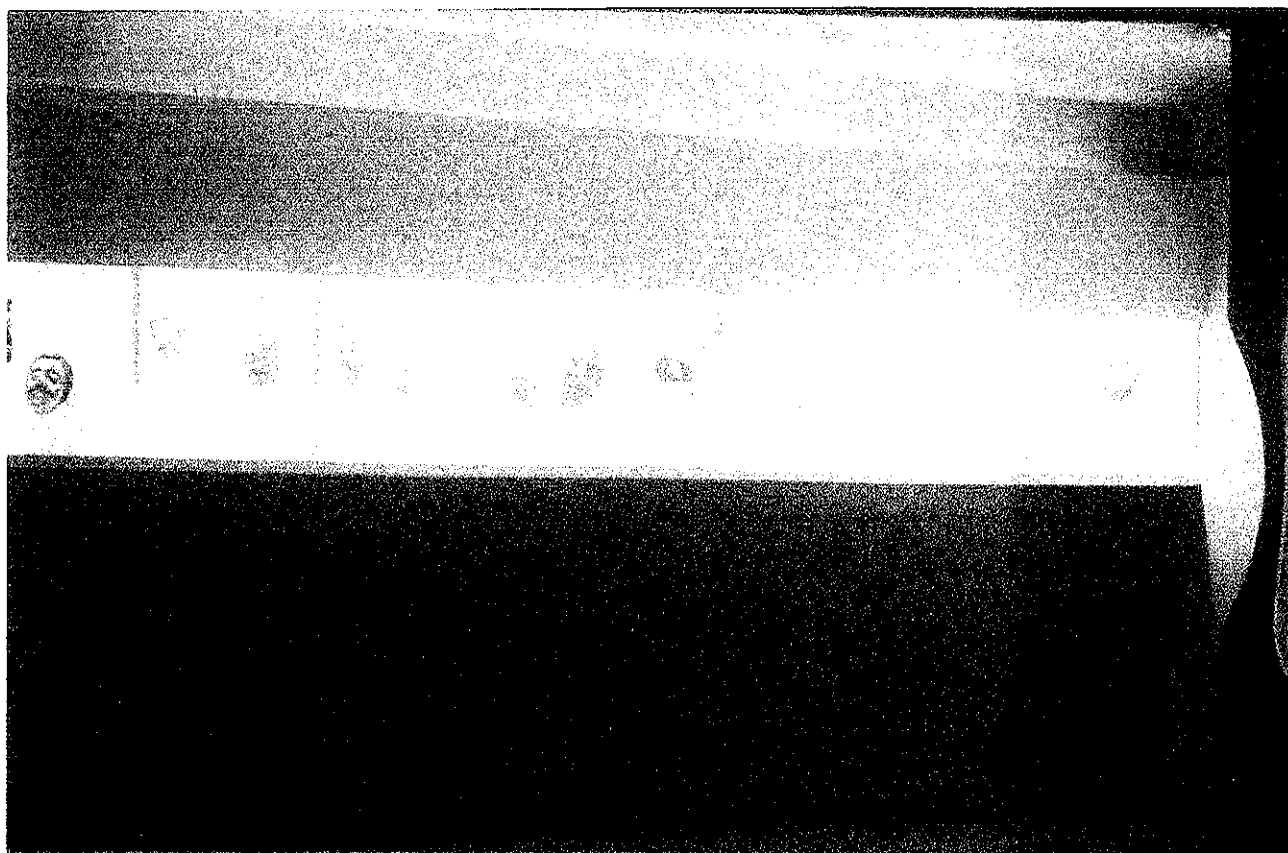


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Galería Universitaria Aristos

Enero-febrero-marzo 1970

5/14

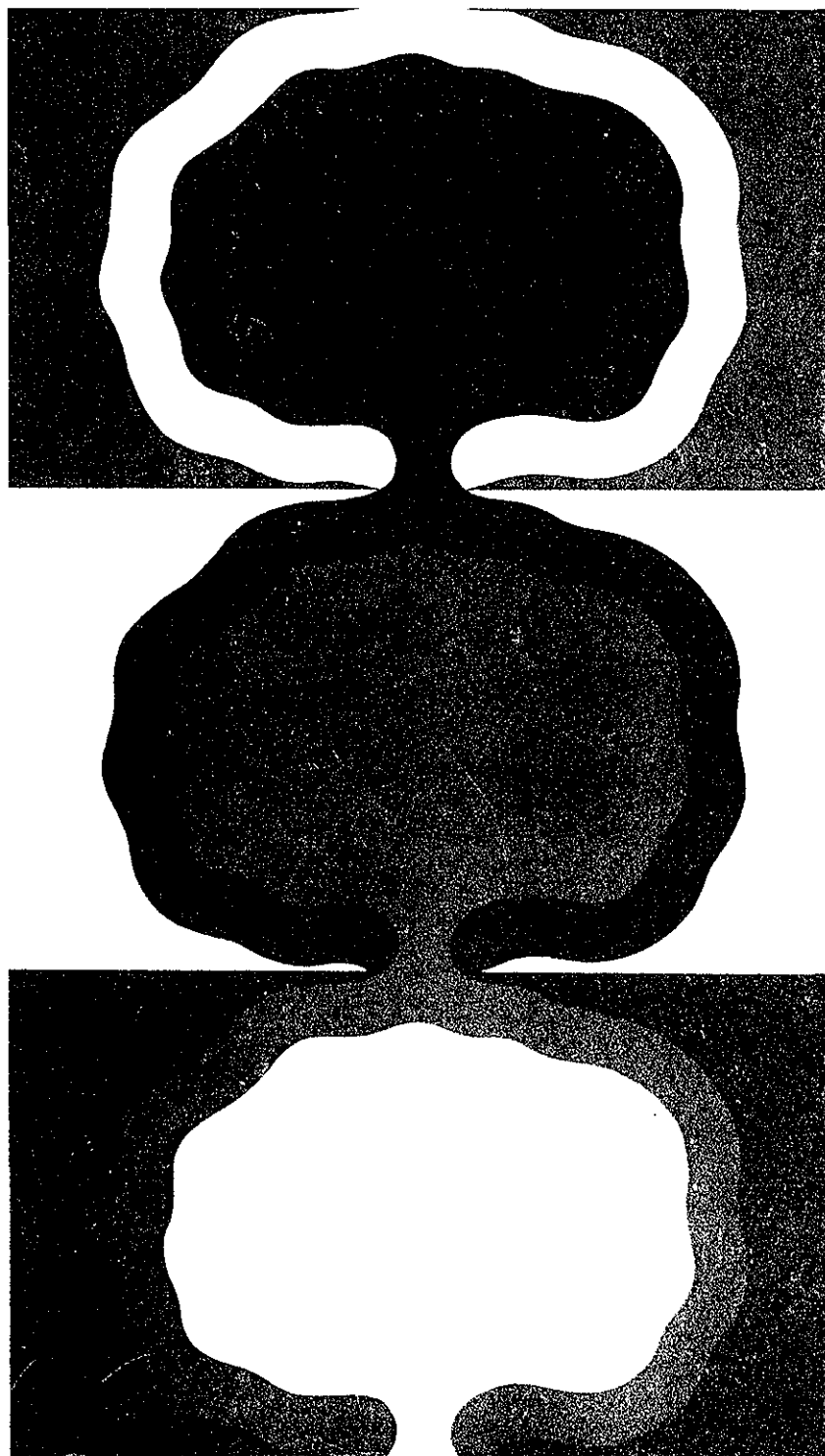


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Litografía del Tamarind Workshop". 1972

Galería Universitaria Aristos
Mayo / junio, 1972

LITOGRAFIA DEL
TAMARIND WORKSHOP

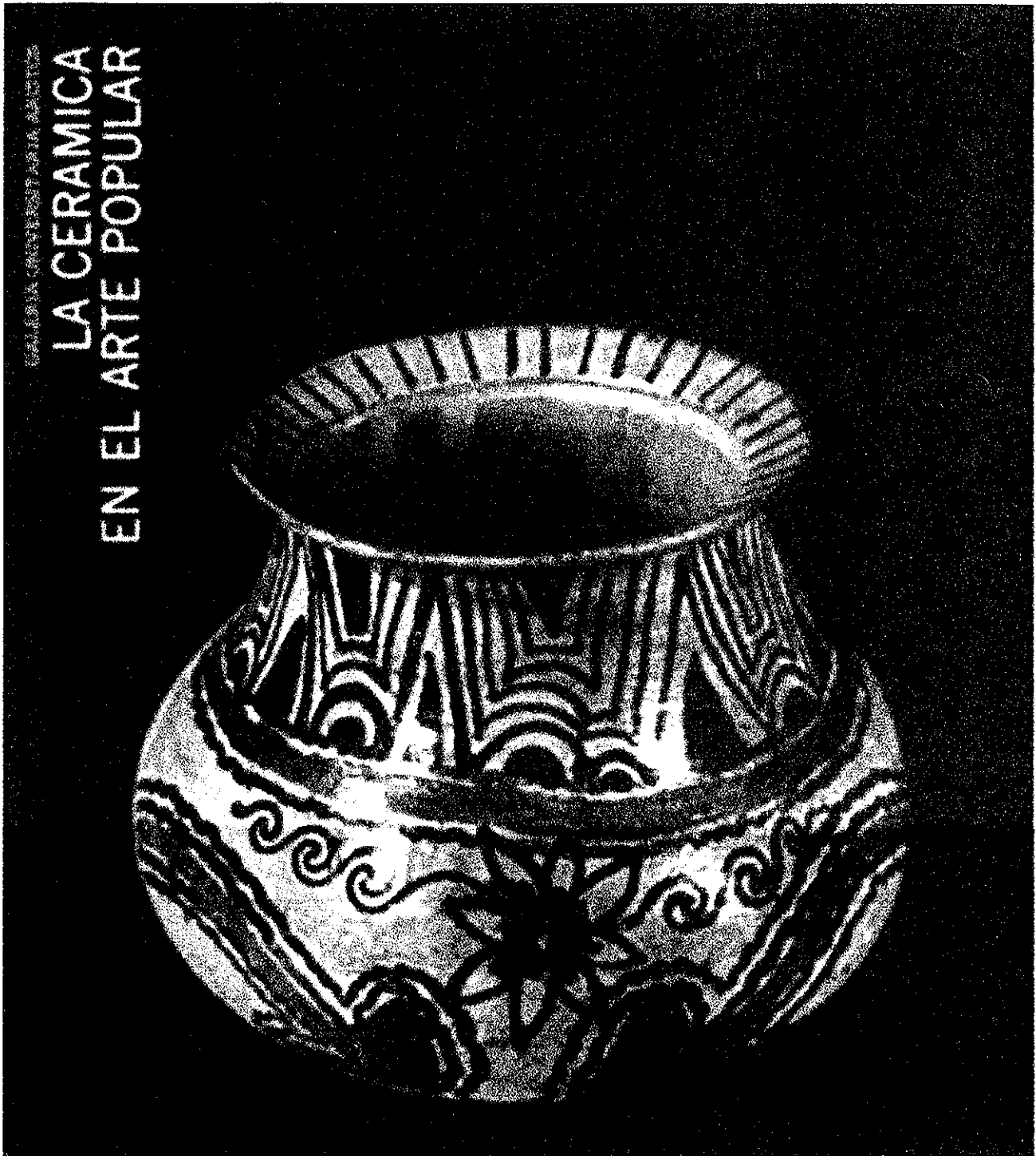


115. Portada del catálogo de la exposición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

9/6

"La Cerámica en el Arte Popular". 1973



116. Portada del catálogo de la exposición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

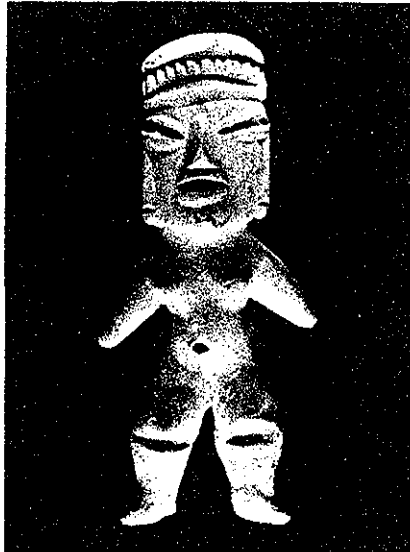
117

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

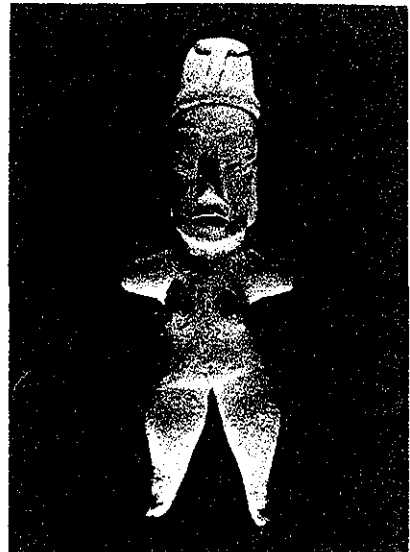
"1500 A. C. Colección del Preclásico". 1973



126 Figurilla con fleco esgrafiado.
Tradición C9, tipo C9, Preclásico
Medio



127 Figurilla con tocado esgrafiado.
Tradición D2, tipo D2, Preclásico
Medio



128 Figurilla femenina. Tradición D2,
tipo D2, Preclásico Medio



29 Figurilla femenina. Tradición D2,
tipo D2, sin cejas, Preclásico
Medio



130 Figurilla con tocado esgrafiado.
Tradición D2, tipo D2 sin cejas,
Preclásico Medio



131 Figurilla. Tradición D2, con
influencia K, Preclásico Medio

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

418

**GALERIA UNIVERSITARIA ARISTOS
UN ILUSTRADOR MEXICANO / OBRAS DE ABEL MENDOZA**



118. Portada del catálogo de la exposición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2/4

"Joyería y Metalistería Contemporánea / New York / USA". 1975.



119. Vista general de la exposición.

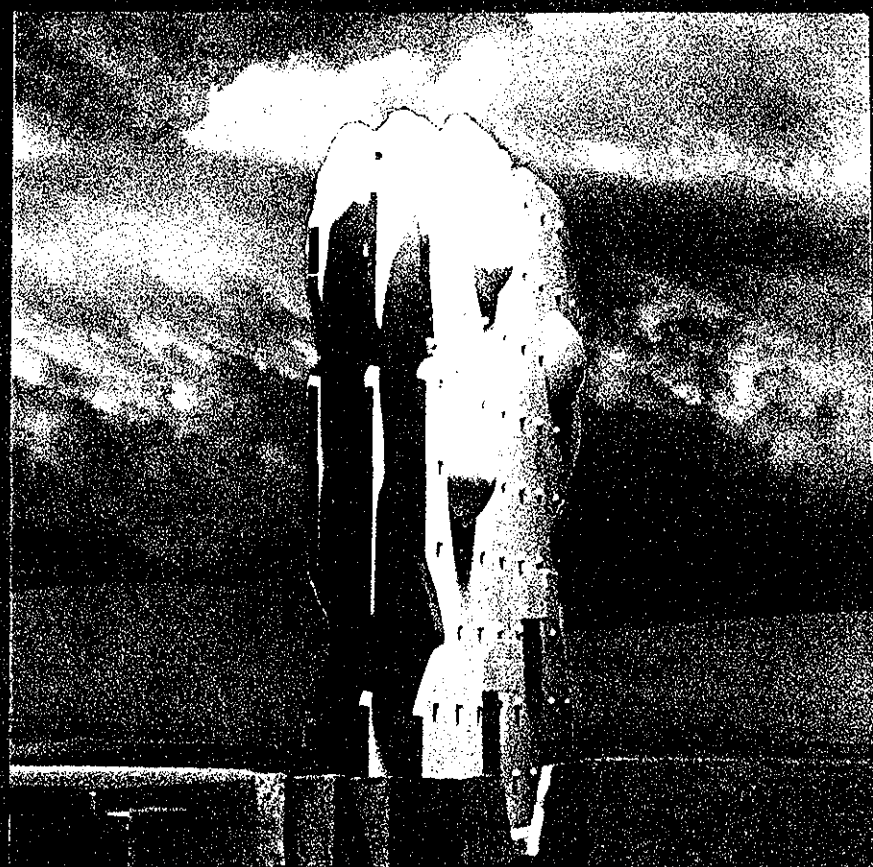
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

470

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"La casa: Universo del hombre".
Raimund Abraham. 1975.

Raimund Abraham

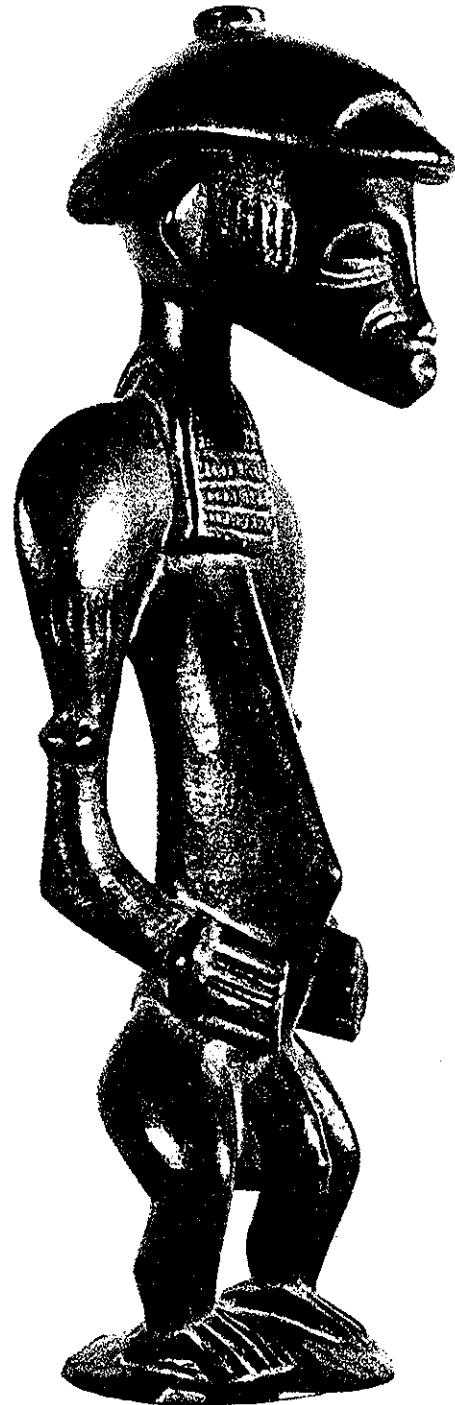
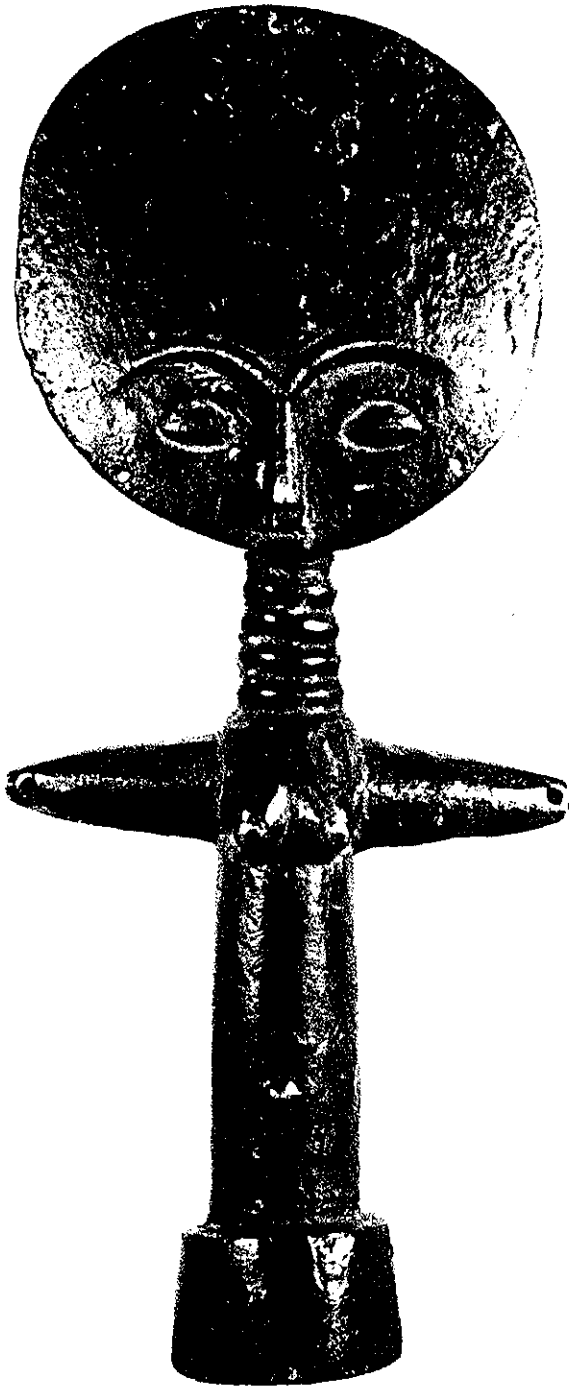


La casa:
Universo
del hombre

120. Portada del catálogo de la exposición.

12/2

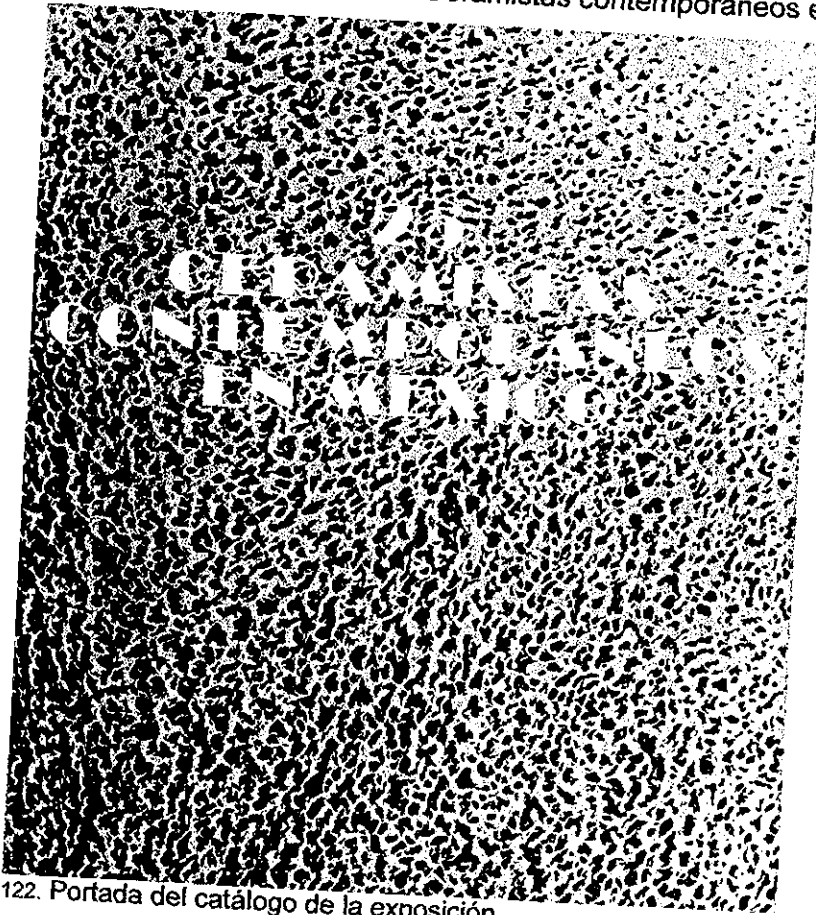
"Africa Negra".
Arte - Artesanías. 1975.



121. Piezas presentadas en la exposición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

422



122. Portada del catálogo de la exposición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



473

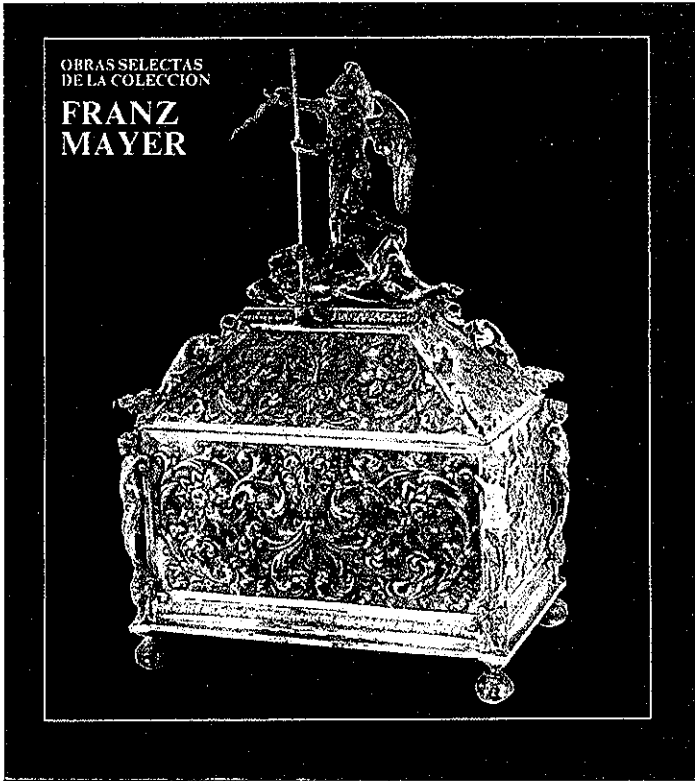
"Los animales en el arte popular internacional. 1978.



124.

TECIS CON
FALLA DE CRAGEN

429



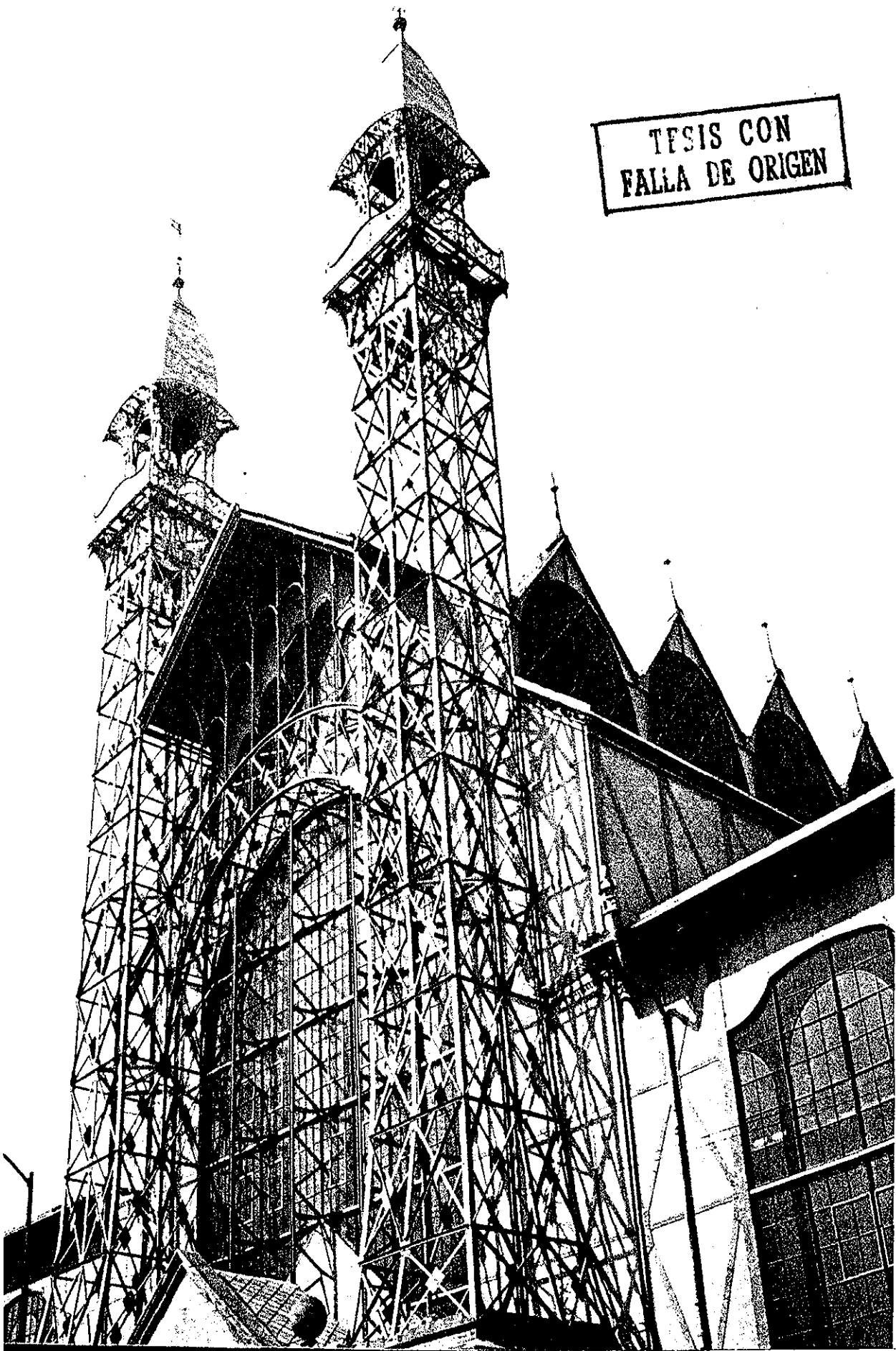
125. Portada del catálogo de la exposición.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

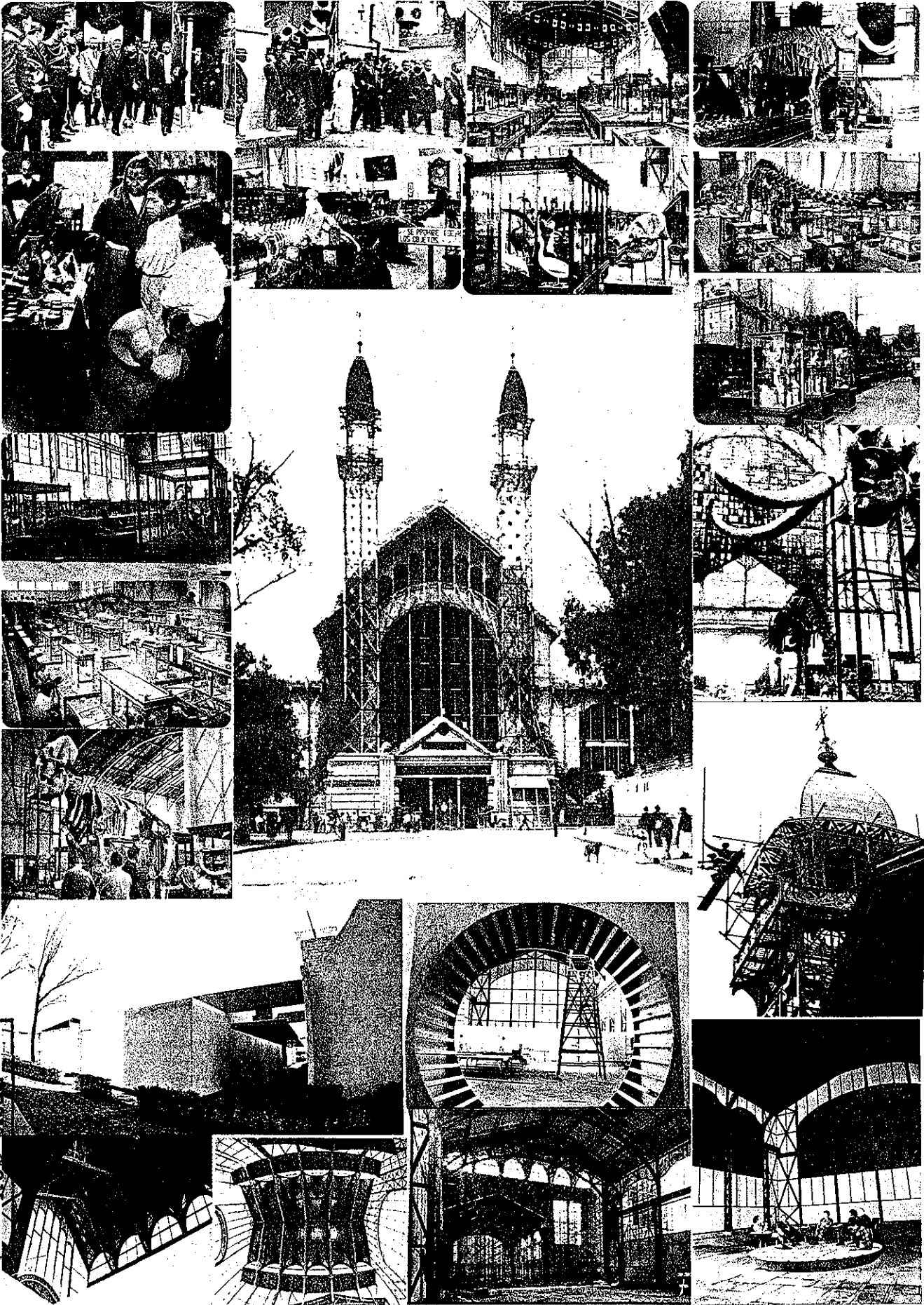


2/28

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Museo Universitario del Chopo
1975.

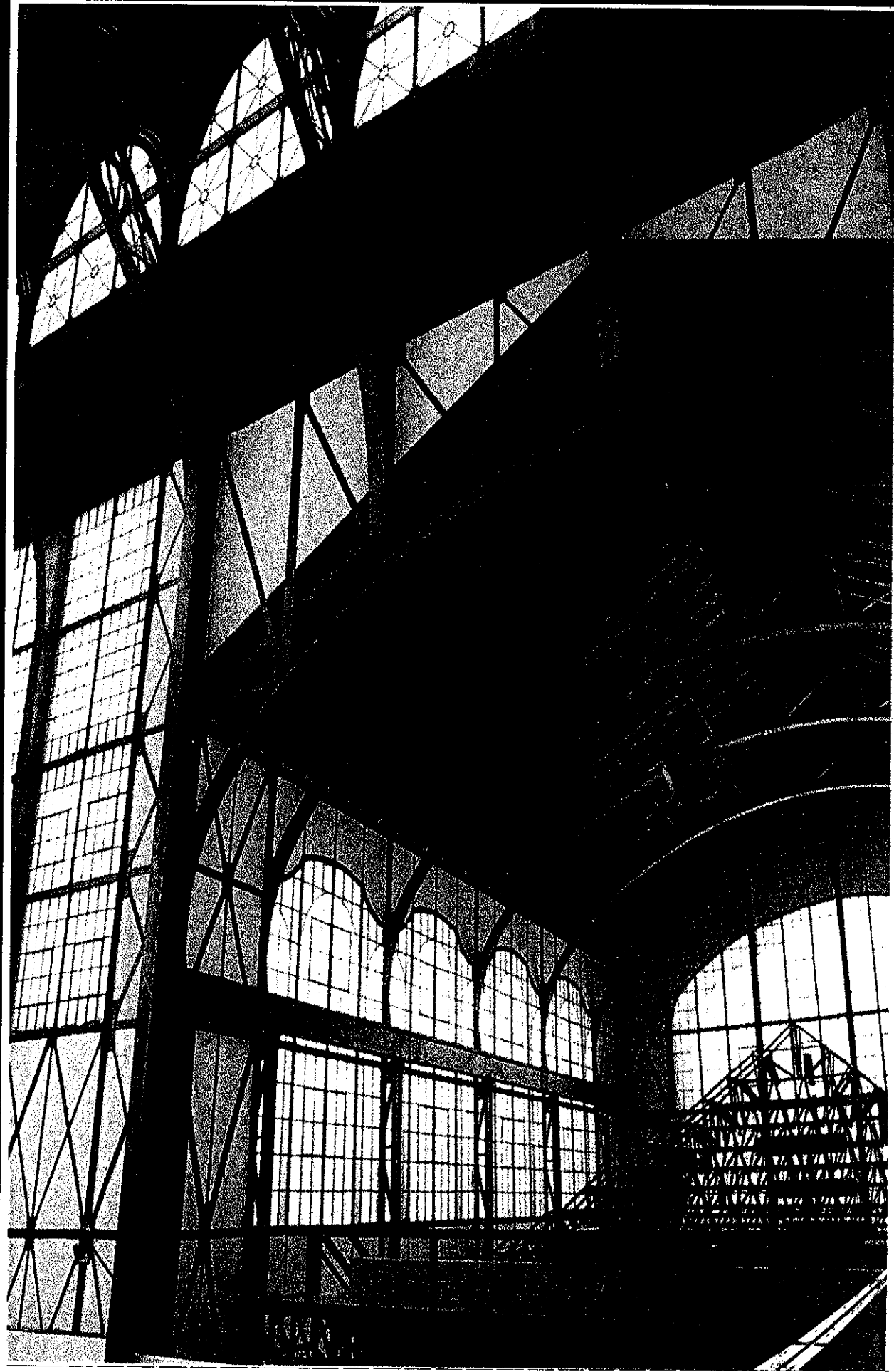


TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

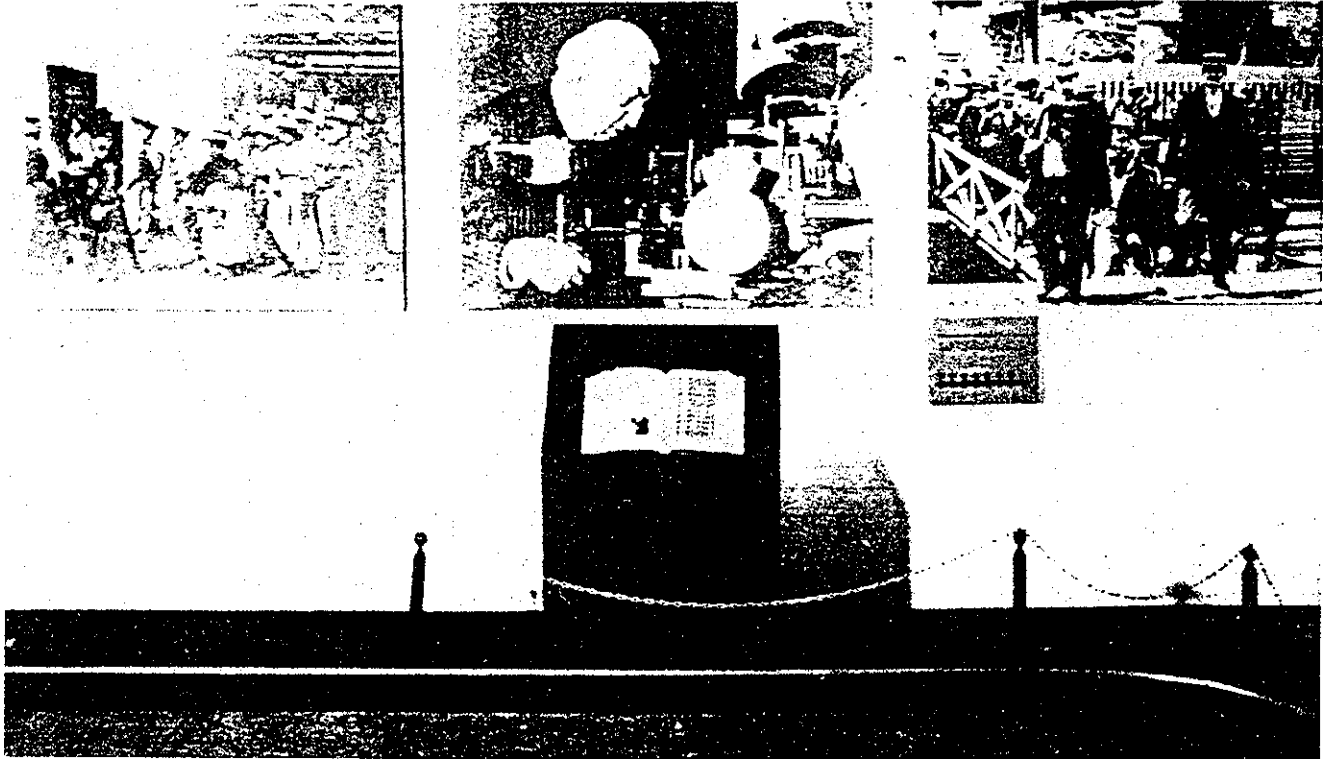
727

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



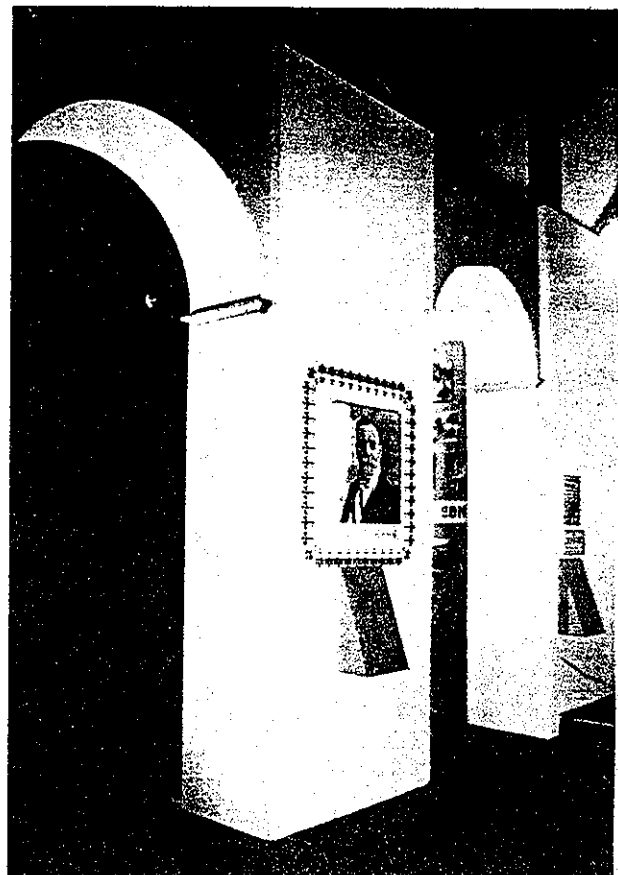
LOS LUMIERE EN EL MUNDO



130.



131.



132.

430