

mentos que pueden motivar ideas sugerentes para el estudio del arte, las tecnologías, los medios y el *marketing* de la modernidad pos-revolucionaria.

✽
***Memoria documental
 y narración testimonial:
 Tiempo de fractura***
 Rita Eder

México, Universidad Autónoma Metropolitana/
 Universidad Nacional Autónoma de México-Museo
 Universitario Arte Contemporáneo/Miguel S. Escobedo,
 2010

por
 MARISOL LUNA CHÁVEZ*

En 2010 se publicó el libro de Rita Eder titulado *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, resultado de una investigación acuciosamente documentada, que a lo largo de casi 200 páginas ilustra visual y narrativamente la importancia que adquirió el proyecto cultural cuyo centro fue el Museo de Arte Moderno (MAM) cuando Helen Escobedo asumió su dirección, tras la experiencia que la artista había tenido dirigiendo el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA). La curadora e historiadora Rita Eder narra de forma ágil y precisa los acontecimientos, fenómenos y contextos ocurridos den-

tro y fuera del MAM cuando Helen Escobedo y su equipo de trabajo decidieron reformular el discurso museístico que hasta entonces había gobernado las salas del museo.¹

Como muestra Rita Eder a través de su propia experiencia y su memoria personal, *Tiempo de fractura* no sólo es una versión documentada de los años transcurridos en el MAM, sino también la revaloración, tanto personal como grupal, de la experiencia adquirida al protagonizar uno de los proyectos cuya efervescencia cultural marcaría definitivamente el inicio de su década y trascendería hasta nuestros días. Al leer las primeras páginas de la exposición de Eder, reconocemos la importancia que tuvo el trabajo en equipo no sólo en los años del MAM, sino en la época en que los protagonistas de esta experiencia se reunieron para articular este libro. Algunos participantes aportaron la parte documental, otros colaboraron con su testimonio y un tercer grupo se encargó de delimitar los campos teóricos que dieron uniformidad y coherencia a los planteamientos críticos del texto. Por tanto, *Tiempo de fractura* es un ejercicio colectivo en el cual la autora ejerció su dirección, plenamente consciente de que uno de sus principales objetivos era cubrir un importante hueco en la historia del arte contemporáneo en México. En este hueco se desarrolló la que fue la principal preocupación de Helen Escobedo: la transformación de un museo convencional en un museo interactivo cuyos límites estuvieran más allá de sus paredes y cuyas propuestas

* Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

1. Este equipo estuvo formado por Andrea Córdoba, Debora Dunn, Rita Eder, Mariana Frenk, Emma Cecilia García, Margarita González Arredondo, José Carlos González y Graciela Schmilchuk.

tuviesen repercusiones que trascendieran la obra de arte y su producción.

Desde luego, narrar una historia de tanta complejidad exigía una fuerte pero flexible estructura narrativa, pues el objetivo de la autora no fue narrar de principio a fin, fielmente apegada al orden cronológico, el curso de los acontecimientos, lo cual hubiera devenido en una lectura monótona, sin sorpresas. Por el contrario, después de plantear brevemente el arribo de Helen Escobedo y su equipo al MAM en el “Preámbulo” y de deslindar sus presupuestos y objetivos, la autora introduce una larga nota crítica titulada “Sin memoria”, donde reconoce que en su libro no sólo se propuso “una tarea de restauración” de un vacío de la historia del arte contemporáneo mexicano, sino también del papel que desempeñaron “los museos en ese debate”. Desafortunadamente, cuando concluyó la gestión de Helen Escobedo al frente del MAM los escritos provenientes de los departamentos de curaduría y un archivo fotográfico con los que se planeaba realizar un catálogo de la colección permanente quedaron confinados en el museo. A pesar de que han transcurrido más de dos décadas desde entonces, no ha sido posible tener acceso a ellos, en gran medida, describe Rita Eder, por “una falta de cultura institucional sobre el valor de la memoria”.

Después de plantear esta introducción, la autora abre un breve paréntesis para describir los antecedentes contextuales del MAM antes de que se iniciara la gestión de Helen Escobedo. Dedicó un capítulo completo a describir las características de la dirección del museógrafo de renombre internacional Fernando Gamboa, quien reunía dos cualidades extraordinarias: capacidad para crear muestras importantes de arte

mexicano y visión para incorporar a artistas jóvenes en un mismo espacio museístico. Sin embargo, la presencia del arte contemporáneo en esa época no se gestaba propiamente en el interior del MAM, sino en otros espacios culturales. Uno de ellos fue la revista *Artes Visuales*, en la cual se discutían temas relacionados con la contemporaneidad, como el feminismo, el arte conceptual, la redefinición estética de la fotografía, el surgimiento de la nueva crítica de arte en Latinoamérica y las recientes manifestaciones estéticas en México.

Por tanto, *Artes Visuales* no solamente fue el espacio donde se fomentó el debate de estas temáticas, sino el lugar donde se reunieron críticos, artistas y lectores con el único objetivo de iniciar un debate teórico-conceptual, del cual surgiera un discurso reflexivo que pudiera aprehender la obra de arte en sus distintas manifestaciones. *Artes Visuales* también tenía el objetivo de proyectar este discurso crítico hacia el exterior, haciendo que la contemporaneidad diera al arte mexicano que entonces se producía el estatus de arte universal. Al mismo tiempo, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte ocurría un fenómeno similar, aunque éste tenía un propósito más complejo pues sus receptores no estaban ligados con el mundo del arte, sino se trataba más bien de un público heterogéneo salido de las aulas universitarias. El MUCA estuvo dirigido 17 años por Helen Escobedo, y en éste, dice Rita Eder, el arte contemporáneo “tenía una actividad y una práctica definidas”.

La muestra “El arte conceptual frente al problema latinoamericano”, que incluyó la instalación *América Latina* y se realizó en enero de 1974, fue uno de los trabajos colectivos que definieron las preocupaciones de

los artistas conceptuales de la época. Colocada en la explanada de la Torre de Rectoría, esta obra llevaría el arte fuera del museo y pondría a la vista del público, fenómeno que Helen Escobedo y su equipo repetirían años después en el MAM con igual éxito ante el público pero con otro tipo de consecuencias en su relación con las políticas culturales en turno. El capítulo “El arte contemporáneo en el MUCA” sirve entonces para establecer los antecedentes y la experiencia que Helen Escobedo y su equipo adquirieron durante esos largos años de experimentación y búsqueda de un lenguaje nuevo, renovado, en el que la interacción con grandes grupos heterogéneos era uno de sus principales objetivos.

Ya entrados en el meollo de la disertación, Rita Eder narra cómo y con qué presupuestos estéticos Helen Escobedo asumió la dirección del MAM, pues en muchos sentidos este museo era diferente del MUCA. Como pronto se darían cuenta Escobedo y su equipo, la posibilidad de hacer un contacto mucho más grande con todo tipo de públicos era aquí más tangible, aunque también era cierto que el MAM se regía bajo los criterios de evaluación severa de las instituciones culturales, especialmente del Instituto Nacional de Bellas Artes. Las restricciones, por tanto, eran mayores y el espacio de la experimentación, mucho más estrecho. Sin embargo, esto no impidió que Helen Escobedo iniciara desde el interior del MAM la que quizá sería la revaloración del arte mexicano más atrevida de la segunda mitad del siglo XX: la reinstalación de la colección permanente. Desde su inauguración en 1964, dicha instalación merecía ser reformulada, sobre todo a la luz de acontecimientos como los ocurridos en 1968, e incluso ante el sur-

gimiento de nuevas expresiones artísticas a las que había que darles cabida en un espacio especialmente creado para su presentación.

Por tanto, se dio mayor importancia a equilibrar el arte propio y el arte moderno, estableciendo una fusión entre “mexicanismo, vanguardia, formas y principios estéticos precolombinos e imaginarios mitológicos”. La exhibición de las obras de arte contemporáneo significó un reto en el que Helen Escobedo y su equipo asumieron desafíos que no habían tenido lugar con anterioridad. Los jardines del MAM, por ejemplo, fueron habilitados para formar parte de las actividades culturales y artísticas que pretendían llevar estas manifestaciones a públicos más variados, pero, al mismo tiempo, esta libertad de presentación llevaba a comprender la importancia de la experiencia museística más allá de sus paredes.

Para gestar en el MAM tal interacción durante ese efervescente periodo, visible en las fotografías que documentan el libro, fue decisiva la participación de los colectivos de arte como Proceso Pentágono, Suma, No Grupo, Tepito y Arte Acá, todos formados por artistas jóvenes. Pero estas exhibiciones no sólo tenían la función de atraer al público no versado en temas estéticos, sino también la de proveerlo con las herramientas, por lo menos las más básicas, para la comprensión de la obra de arte. Este proceso de inducción con una finalidad por completo educativa se llevó a cabo con la presentación de videos ilustrativos.

El proyecto de arte sociológico *La Calle, ¿Adónde Llega?*, presentado en el otoño de 1983 y que resultó un éxito al plantear el cuestionamiento sobre la relación del arte y la sociedad, fue en gran medida el responsable de que concluyera la gestión de Helen Escobedo al frente del MAM. Tuvo importan-

tes repercusiones pues convocó a diferentes disciplinas, actores, diseñadores y pintores, y logró despertar la conciencia crítica de sus organizadores, colaboradores y público; sin embargo, esta voluntad crítica levantó una gran desconfianza entre ciertas instituciones y sus representantes. Algunos críticos calificaron el proyecto negativamente, considerándolo trasnochado y fuera de lugar. Lo cierto es que introdujo una discusión fundamental en la historia del arte contemporáneo: el dique entre la cultura popular y la alta cultura hace tiempo se había roto definitivamente y la dinámica de la creación estética se basaba ahora en una mutua contaminación y contigüidad.

Con este desenlace concluye la historia de este breve y complejo periodo, trenzado con información documental y anecdóticos de primera mano, en el que es perfectamente posible reconocer el límite entre la investigación sistemática de archivos públicos y pri-

vados, la experiencia y la comprensión de los fenómenos culturales de la autora y la exposición testimonial de quienes protagonizaron esta historia. Ya que su publicación coincidió con los aniversarios celebrados en 2010, no tengo ninguna duda de que su aparición tenga el objetivo de inspirar una crítica de revaloración de las instituciones culturales, sobre todo del importante papel que pueden desempeñar los museos en su compleja interacción entre los artistas, el público y el Estado. Es importante destacar, por último, que a pesar de estar constituido por una sólida investigación, *Tiempo de fractura* puede ser leído por un público amplio; es un libro que sin duda sirve al especialista, pero también ofrece alternativas, antecedentes y cuestionamientos para un lector que tenga curiosidad en cualquiera de los temas que sirvieron como hilos de su exposición narrativa y argumental.