

Museo de Arte Moderno, México: medio siglo de modernidad

Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art), Mexico City:
Half a Century of Modernity

Georgina Cebey Montes de Oca

Investigador independiente, México

ginacebey@gmail.com

Resumen

En 2014 el Museo de Arte Moderno (MAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México, celebró 50 años de existencia, periodo durante el cual la institución ha preservado y difundido el arte moderno nacional, labores que, de principio, resumieron a la perfección la arquitectura de su sede. En consonancia con su forma espacial, el museo materializó un ideal de modernidad que posibilitó el reconocimiento propio, o autodefinición, del país y su inserción en un nuevo panorama de expresiones plásticas. El propósito de esta INVESTIGACIÓN es, por lo tanto, esbozar la idea de que la arquitectura del MAM-INBA no es autónoma, sino que responde a una serie de supuestos museológicos, políticos y culturales que, articulados como unidad, dieron origen a un museo.

Palabras clave

Museo de Arte Moderno; arquitectura; arte moderno; museo; historia; México

Abstract

In 2014 the Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art,) of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, Institute of Fine Arts), Mexico, celebrated its 50th anniversary. Throughout its existence, the institution has been dedicated to the preservation and dissemination of national modern art; tasks reflected perfectly by the architecture of its headquarter. The museum materialized in line with its spatial form, representing an ideal of modernity that ensured self-recognition or self-definition of the country and its integration in a new landscape of plastic art expression. In other words, the purpose of this RESEARCH is to outline the idea that the architecture of MAM-INBA is not autonomous, but it rather responds to a series of museological assumptions. These assumptions of political and cultural nature, articulated as a unity, gave origin to the museum.

Key words

Modern Art Museum; architecture; modern art; museum; history; México

Introducción

En 2014 el Museo de Arte Moderno (MAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México, celebró 50 años de existencia. Durante este periodo dicha institución ha preservado, exhibido y difundido el arte moderno mexicano, labor que desde un inicio se vio reforzada con la arquitectura del edificio. El propósito de este trabajo es esbozar la idea de que la arquitectura del MAM-INBA no es autónoma, sino que responde a una serie de supuestos museológicos y políticos que, articulados como unidad, dieron origen a este museo. Propongo que éste, en complemento de la forma espacial, alojó las nuevas expresiones plásticas de una época y materializó un ideal de modernidad que posibilitó la inclusión del país en un nuevo panorama de reconocimiento propio (Figura 1).

El proyecto arquitectónico

En 1953, Carmen Barreda (1970:5), directora del Salón de la Plástica Mexicana (SPM-INBA), junto con Francisco Xavier Gaxiola, secretario del patronato de arte moderno, solicitó al entonces presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines, un edificio para establecer un museo cuyo objetivo consistiría en difundir el patrimonio artístico

moderno: “uno de los muchos edificios que estaban por desocupar las facultades y escuelas que se trasladarían a Ciudad Universitaria, o bien el Museo de la Flora y Fauna en el Bosque de Chapultepec”, todos en la ciudad de México. Tiempo después este último se cedió al INBA y en él se fundó la Escuela Dominical de Artes (EDA), sustituida luego por un moderno edificio proyectado para el MAM-INBA (Barreda 1970:5).

En el plan inicial de museos que, como parte del programa de educación extraescolar, reforzaría el trabajo en aulas iniciado con el plan de alfabetización nacional, no estaba prevista la construcción del recinto para el arte moderno mexicano (Iannini 1987:56). Narra el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez que durante uno de los acostumbrados recorridos dominicales que hacía con Adolfo López Mateos para visitar museos, el presidente preguntó por qué no existía en dicho plan la intención de erigir uno de arte moderno. Como respuesta, el interpelado señaló un descuido del Estado por consolidar un acervo propio de la producción artística contemporánea: si había desinterés por adquirir o pactar donaciones, esta falla subrayaba al mismo tiempo la falta de un sitio en el que colocar dicha colección (Iannini 1987:56). De acuerdo con la versión de Ramírez Vázquez, López Mateos le propuso en ese momento que “rompiera ese círculo vicioso”



FIGURA 1. Vista de la construcción del Museo de Arte Moderno (MAM), Instituto Nacional del Bellas Artes (INBA), 1964, México (Cortesía: MAM-INBA).

mediante la proyección del MAM-INBA. El arquitecto ideó entonces un lugar con la capacidad de adaptarse a un conjunto de obras que en ese entonces estaba por articularse, el cual se resolvería arquitectónicamente mediante espacios amplios y flexibles aptos para adaptarse a las futuras piezas que se integrarían en una colección (Iannini 1987:57).

En tanto comenzaban a idearse las propuestas para el MAM-INBA, el nuevo edificio del Museo Nacional de Antropología (MNA), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) era un proyecto que comenzaba a levantarse específicamente en el Bosque de Chapultepec, sitio que había sido estudiado y con base en el cual se pretendía crear un circuito o zona de museos; de ahí que Ramírez Vázquez considerara pertinente ubicar el MAM-INBA dentro del mismo conjunto (Iannini 1987:57). Todavía sin un programa preciso que especificara tanto las obras que resguardaría el museo como las actividades y funciones exactas que desempeñaría, el arquitecto proyectó, a partir de la solución de las necesidades básicas, un plan general que configurara un espacio susceptible de contener obras de arte que tuviera como premisa la flexibilidad, primer elemento al que se le adicionaría la necesidad de que, por un lado, funcionara como un ámbito de promoción y, por el otro, que se adaptara al entorno del bosque, determinantes que llevaron a Ramírez Vázquez a presentar el proyecto como un conjunto que parecía empatar bien con los principios de fluidez y flexibilidad de la llamada *arquitectura orgánica*, mismos que ya habían dado forma a un espacio museístico: el Guggenheim Museum (GM), ubicado en la ciudad de Nueva York, concluido en 1959 por el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Conocido como una de las obras fundamentales de Lloyd Wright (Sanz Botey 1998:68), el GM explicaba muy bien su idea de arquitectura orgánica, la cual propagó y defendió como “perspectiva moderna norteamericana de la arquitectura”: ésta debía promover la armonía de la construcción con el entorno por medio de diseños que se interrelacionaran con los espacios definidos por el resto de los edificios, concepción clave para definir lo orgánico. La integración de la construcción al contexto, según Lloyd Wright, era posible si se la comprendía como un “organismo simbiótico” en el que todos los componentes del edificio se relacionaban con el clima, la vegetación, el emplazamiento, etc. Este modelo organicista de museo impactó a varios arquitectos mexicanos; si tomamos en cuenta la cercanía geográfica con Estados Unidos, es comprensible que la arquitectura orgánica se asimilara rápidamente en el territorio colindante.

Tal fue el caso del MAM-INBA, que conseguiría dicha integración por medio de varios factores. El primero de ellos era la forma de la planta, similar al cuerpo de una guitarra que parecía surgir a partir de dos núcleos circulares, con una fachada de cristal cuyo objeto era “no agredir ese espacio jardinado a la entrada con una construcción de-

masiado ostensible, sino buscando que se fundiera con la parte del jardín y con el reflejo de los árboles en los vidrios” (Iannini 1987:59) (Figura 2).

El interior del edificio se diseñaría a partir de la necesidad de flexibilidad, lo cual se lograría con una planta libre que articulara sus muros móviles o mamparas a través de núcleos circulares que al mismo tiempo permitieran establecer un recorrido en el que, como premisa fundamental, las salas se acoplarían al acervo que el museo consolidaría con el tiempo. El modelo del que partió Ramírez Vázquez para dar forma al recinto era simple: sobre una superficie construida de 8 000 m² se extendió la citada planta libre con dos niveles delimitados por una extensa fachada de vidrio; al centro, dos escaleras conectaban con la planta alta. El edificio se integraba al paisaje con sus formas curvas y la fachada transparente que permitía una visión general del movimiento interno del museo, cuyo conjunto se articulaba, con predominio de una concepción orgánica del espacio, a partir de los posibles recorridos que el usuario podría realizar en su interior. En suma, los principios constructivos presentes en el MAM-INBA fueron: la planta libre circular, la circulación como recurso de jerarquización del edificio (el recorrido tendría una correspondencia funcional con la forma del museo) y la integración del edificio con el entorno (Figura 3).

El proyecto museológico

Tres días después de la apertura del MNA-INAH, el MAM-INBA abrió sus puertas. El 20 de septiembre de 1964, Carmen Barreda, su primera directora, acompañada por el presidente Adolfo López Mateos y el secretario de educación, Jaime Torres Bodet (Garza 2011:25), inauguró el espacio dividido en cuatro salas que ocupaban el edificio principal y, alejada de aquél, una galería en la que se presentó una muestra retrospectiva del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo (1899-1991). La *Memoria* del INBA de 1964, que daba cuenta de las actividades realizadas durante el sexenio 1958-1964, definía los criterios que daban origen al MAM-INBA como sitio que estimularía la creación de la plástica nacional “dentro de la tradición nacional en todas sus etapas históricas, a partir de la época prehispánica y manteniendo vigente la valorización de los grandes logros de la escuela mexicana de pintura” (INBA 1964:35); esto es, afirmaba el espíritu de la institución: dar cabida a nuevas expresiones artísticas siempre en relación con dicha corriente artística.

La definición de la política cultural que orientó el sexenio era clara: la difusión de la cultura, realizada mediante programas de enseñanza, persistía como visión del INBA y como un modo de transmisión de progreso, y la tradición estética del país se mantenía fija entre dos polos: la tradición prehispánica y la escuela mexicana de pintura.

La *Memoria* (INBA 1964:35) deja en claro que la política cultural no sufría reestructuración alguna; sino también la

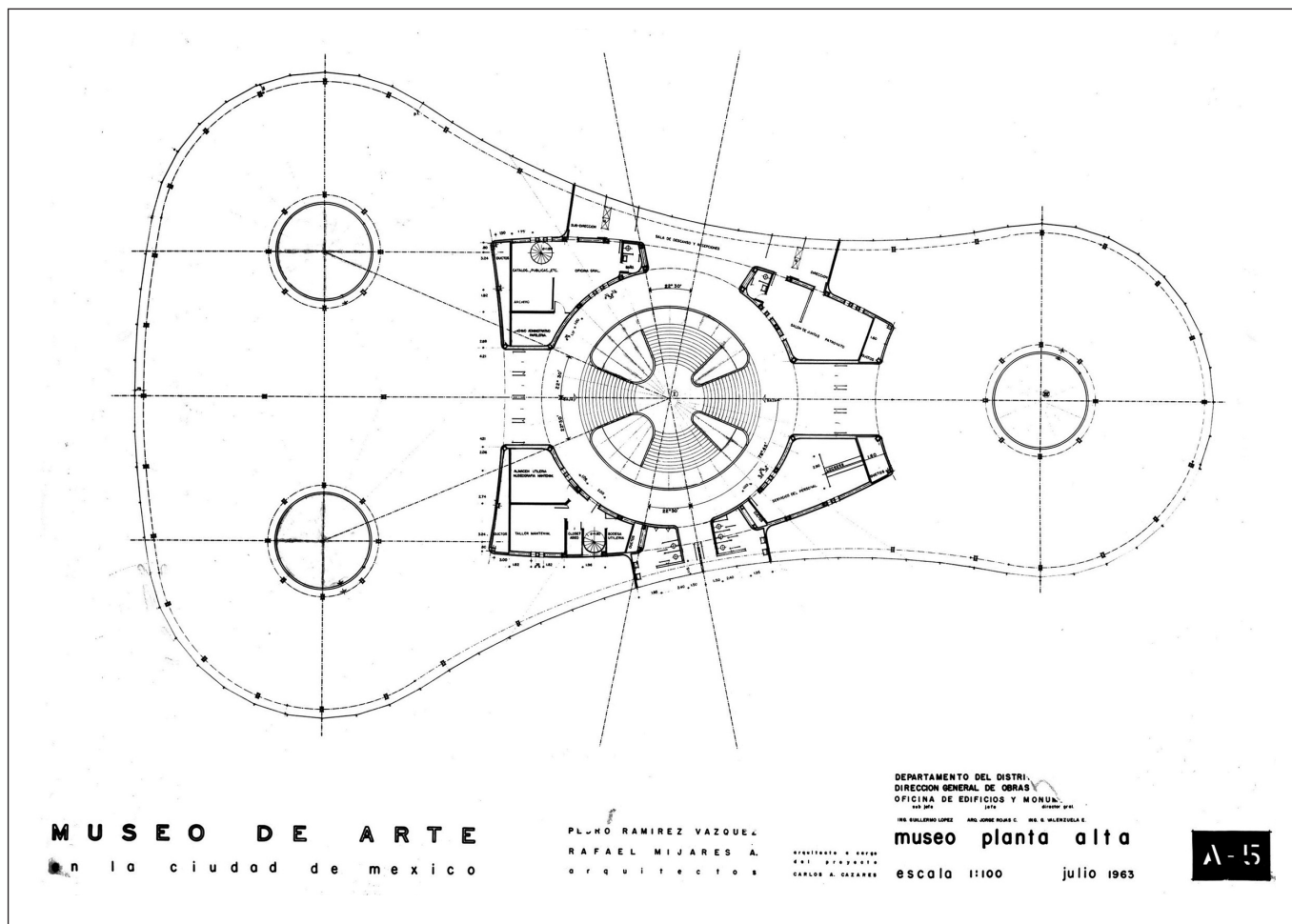


FIGURA 2. Plano de la planta alta del MAM-INBA, México (Cortesía: MAM-INBA).

idea de que el INBA no consideraba que el MAM establecería una nueva época para las artes de México, pues se concebía como una continuación del Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM-INBA), con sede en el Palacio de Bellas Artes (PBA) de la ciudad de México; incluso refiere la inauguración del MAM-INBA como un mero traslado del MNAM-INBA a un nuevo edificio (INBA 1964:36). Así, la única reestructuración que se hace evidente en el texto es la mención de la distribución espacial de las piezas que antes se encontraban en el PBA: el MAM-INBA representaba, entonces, más que un nuevo museo, una nueva sede para el que ya existía.

El MAM-INBA abrió sus puertas con la obra seleccionada por un consejo técnico que reunió piezas del acervo del propio INBA y de coleccionistas privados. Al respecto, Daniel Garza (2011:227) detalla que para 1964:

Se ingresan al MAM las obras que conformaron la colección originaria del Museo Nacional de Artes Plásticas, y las del después refundado como Museo de Arte Moderno en el Palacio de Bellas Artes; así como algunas piezas clave —de Abraham Ángel, Rodríguez Lozano, Mardonio Magaña,

Diego Rivera y José Clemente Orozco—, que pertenecieron a Francisco Iturbide y a Marte R. Gómez.

Esto es, el nuevo museo no estaba definido por su colección, sino se insertaba —ante una política cultural mantenida por el INBA de no adquirir patrimonio para consolidar un cuerpo sólido de obra moderna— en la realidad museística nacional y tenía su sustento en una visión que ponderaba el programa expositivo sobre el acervo. Una tendencia historicista marcó el primer programa expositivo del MAM-INBA, pues, a pesar de estar dedicado al arte moderno mexicano, su guion museológico lo presentaba inscrito como parte de todo un recorrido panorámico, idea que se advierte fácilmente en la distribución de las piezas en esa primera etapa del museo:

- Sala I. Antecedentes de la pintura mexicana: desde un fotomural prehispánico hasta pintura académica del siglo XIX.
- Sala II. José María Velasco, con museografía de Carlos Pellicer.

- Sala III. Pintores anónimos y pintura costumbrista del siglo XIX (principalmente, José María Estrada y Hermenegildo Bustos).
- Sala IV. Pintura: Francisco Goitia, Dr. Atl, “los tres grandes” (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) y algunos contemporáneos, como Vicente Rojo y José Luis Cuevas (Del Conde 1999:24).
- Sala de exhibiciones temporales. Retrospectiva de Rufino Tamayo (Barreda 1970:9).

El museo se fundó, pues, con un modelo expositivo que, en síntesis, repetía los patrones de las galerías en general, cuyo enfoque consistía en exhibir la consolidación de una cultura. Si la arquitectura del MAM-INBA representaba la posibilidad de un espacio capaz de adaptarse a cualquier exhibición, sus salas y programa de exposición, que continuaban con una línea nacionalista y legitimadora de la tradición, reflejaban lo contrario.

Esta tendencia museológica mantenía los principios que habían constituido al Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP-INBA), fundado en 1947 (Cruz 2009:2): en esa época el INBA, a cargo del compositor Carlos Chávez (1899-1978), le proporcionaba al gobierno de Miguel Alemán una herramienta legitimadora de la política desarrollista que daba soporte e identidad política a su

gestión; en 1964, el proyecto museológico del MNAP-INBA pretendía que la riqueza plástica de la nación fuera accesible a todo el público, de manera que estaba obligado a reflejar y representar, casi de manera sistemática, esta idea, y así lo hacía. Mostraba en su recorrido, como lo señala Dafne Cruz (2009:3), pintura virreinal, escultura prehispánica, arte popular, un espacio dedicado a los tres grandes, así como obra del pintor José María Velasco y del grabador José Guadalupe Posada.

Si contrastamos los programas de uno y otro museos, es notable que el modelo es el mismo, incluso en el énfasis en la figura de los tres grandes y Velasco. Este panorama lineal, que funcionaba como estrategia de homogeneización, ya insistía en que estos representantes establecieran la tendencia artística que definiría lo contemporáneo, de manera que no resulta extraño que el MAM-INBA los mostrara en sus salas.

Al descuido de las instituciones culturales por consolidar acervos de arte moderno se aunaba la falta de interés por integrar las tendencias internacionales en el sistema cultural mexicano, lo que era factible en el recién creado MAM-INBA mediante una natural adición a su programación museística, si es que las lógicas culturales vigentes para 1964 realmente buscaban “enriquecer los horizontes en una perspectiva universal, así como estimular el



FIGURA 3. El MAM-INBA en proceso de construcción, 1964 (Cortesía: MAM-INBA).

interés por las nuevas manifestaciones" (INBA 1964:35). En contradicción, la institución se limitaría a promover, para diferenciar la obra de caballete de la pintura mural, el arte mexicano de pequeño formato. Como puede observarse en el guion, la escuela mexicana de pintura sería el eje rector de una primera selección para el museo, no obstante que desde mediados de ese siglo las nuevas generaciones de artistas, orientadas por otras preocupaciones que dejaban al margen lo que sucedía artísticamente en el país, habían iniciado una búsqueda personal que definiera su trabajo (Manrique 2007:42); el que desarrollaban los pintores Rufino Tamayo y Carlos Mérida (Guatemala, 1891-1984) es un buen ejemplo de lo que acontecía en paralelo a la escuela mexicana, lo que para ese tiempo había posibilitado el inicio de una renovación formal, una transición entre el nacionalismo oficial y una nueva pintura. Mientras que el mecenazgo oficial del INBA continuaba apoyando un desgastado renacimiento de la pintura, empezaba a construirse el puente entre la "escuela mexicana" y la "nueva pintura mexicana" (Manrique 2007:53).

Desdeñoso de los ejercicios de reconocimiento de otras manifestaciones ajenas a la escuela tradicional, el sistema cultural mexicano permanecía como un complejo alineado a los cánones nacionalistas que habían contribuido a cimentar la estructura gubernamental posrevolucionaria. Tan sólo en el año de la inauguración del MAM-INBA se produjeron 98 murales en todo el país (Acha 1989:25), lo que en cierta medida refleja la persistencia de una estrategia que, aunque obsoleta, campeaba como práctica cultural y dejaba ver la marcha lenta y el rezago de las políticas culturales oficiales ante los movimientos artísticos y las conformaciones de colecciones privadas y gustos definidos en torno de las nuevas prácticas estéticas que desde hacía décadas transformaban gradualmente la idea de representación nacional. Al incluir a algunos artistas de generaciones de ese entonces —encabezados por Tamayo—, la primera muestra del MAM-INBA daría cuenta de una inclinación a reconocerlos, aunque siempre como continuación o complemento de los grandes momentos de la historia de la plástica nacional.

Conclusión

En paralelo a la construcción del MNA-INAH, cuyas enormes dimensiones explicaban la importancia de este recinto frente al MAM-INBA, éste necesitaba representar la modernidad de un país desarrollado, con una urbe equipada y una clase media ascendente, además de ser una novedad, pues su contenido lo conformaban las obras contemporáneas de los artistas mexicanos, a pesar de que sus antecedentes encontraran más relación con un nacionalismo posrevolucionario. El museo surgió en un momento de transición, fue una bisagra entre las viejas representaciones nacionalistas y el inicio de una transfor-

mación de este paradigma del pasado. En tanto que el museo definió una identidad, que de inicio no empataba del todo con los requerimientos de representación en boga, sucedió una renovación ideológica.

Es comprensible que el MAM-INBA significara un primer intento de quiebre —que tardaría en definir cuál sería su contenido y cómo se mostraría—, responsabilidad que recayó directamente en el arquitecto, quien concedió a la propia arquitectura la función de representación de la modernidad: el atractivo del museo no sólo recaía en la obra, pues el edificio y el conjunto arquitectónico en su totalidad se consolidaban como un punto de interés. La construcción del MAM-INBA, un museo de arquitectura moderna, insertaría en el país la discusión de la relación entre museo y arquitectura, al tiempo que desvelaría un edificio capaz de funcionar como hito urbano.

Referencias

Acha, Juan

1989 "Perfil sociocultural del Museo de Arte Moderno en México", en MAM, *Museo de Arte Moderno: 25 años, 1964-1989*, catálogo de exposición, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana (FEPM)/INBA.

Barreda, Carmen

1970 "Historia del Museo", *Artes de México*, 127 (XVIII): 5-9.

Cruz, Dafne

2009 "Los caminos de una colección nacional tardía (1950-1982)", ponencia presentada en 1st International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars at the University of Texas at Austin, Transnational Latin American Art from 1950 to Present Day, Texas, The University of Texas at Austin.

Del Conde, Teresa

1999 "Apuntes historiográficos sobre el Museo de Arte Moderno", en Sandro Landucci (coord.), *MAM, Museo de Arte Moderno. Tradición y vanguardia*, catálogo de exposición, México, INBA/Landucci.

Garza, Daniel

2011 "Museo de Arte Moderno. Edificio y apertura", en Luis Miguel León (coord.), *MAM, la máquina visual. Una revisión a las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1998*, catálogo de exposición, México, MAM-INBA, 20-27.

Iannini, Humberto (comp.)

1987 *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, UAM/Gerika.

INBA

1964 *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes: 1958-1964*, México, INBA.

Manrique, Jorge Alberto

2007 *Una visión del arte y de la historia*, México, IIES-UNAM, IV: 42-53.

Sanz Botey, José Luis

1998 *Arquitectura en el siglo XX: la construcción de la metáfora*, Madrid, S. L. Literatura y Ciencia.

Síntesis curricular del/os autor/es

Georgina Cebey Montes de Oca

Investigador independiente, México

ginacebey@gmail.com

Licenciada en historia (Facultad de Filosofía y Letras [FFyL], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México) y maestra en historiografía (Universidad Autónoma Metropolitana [UAM], México), programa en el cual recibió la distinción al mérito universitario 2012. Cursó la maestría en museología

(Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRyM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México). Ha trabajado temas relativos a la historia de la arquitectura moderna mexicana.

Postulado/Submitted: 08.07.2014

Aceptado/Accepted: 05.02.2015

Publicado/Published: 25.06.2015

