

LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES

Como piedras rodantes, postales de un largo y sinuoso camino.

Fernando Arechavala Lascurain
Universidad Nacional Autónoma de México

Preparar una exhibición es un acontecimiento apasionante. Generar un concepto a partir de una idea, realizar la investigación, integrarse con los diferentes especialistas para elaborar el guión, los textos y las cédulas que darán a las obras una particular cartografía. Gestionar las sedes, diseñar los embalajes, la museografía, elegir la gama de colores, perfilar las colecciones a partir de la iluminación y de la generación de ambientes que, sumados, envuelven al espacio en su propio clima. Es un acontecimiento tan singular que, a través del programa editorial que la acompaña, produce –simultáneamente a su gestación– su propia memoria y testimonio.

La conceptualización de una muestra temporal es, en sí, un acto de creación. En ella se construye un microcosmos donde convive la obra –como objeto museal sustantivo– con los elementos museográficos que, por su diseño extienden el alfabeto que hará legible el concepto. En este sentido estimo que quienes participamos en estos procesos somos, ante todo, agentes de creación.

Ha sido y es tan poderoso el efecto de ciertas exposiciones, tan honda su huella, que es vehículo preferido para el acercamiento entre las naciones modernas. No ha habido programa de Estado que, por la eficacia de este recurso aparentemente apolítico gestado a partir los productos más valiosos de una cultura, es decir, su patrimonio, no haya sido considerado como artilugio de la diplomacia. Las bondades de sus efectos han sido probadas una y otra vez tanto para sellar acuerdos como para mitigar desencuentros.

Pero en el corazón mismo de la muestra itinerante, cuyo objetivo es mostrar “lo mejor de mí mismo al otro”, subyace un aliento de competición, al ser la exposición un espacio simbólico que pondera en mayor o menor medida valores como la identidad, la excelencia, la tradición o la riqueza histórica.

En este sentido, creo necesario, para los efectos de esta intervención, rastrear, si bien de manera breve, los orígenes de las exposiciones, y referirme concretamente al caso de México pues, en este ámbito, de manera preponderante, el país ha conformado un rostro nacional con calidad de exportación a partir del manejo de su patrimonio como moneda de cambio.

Esta aproximación a los intereses de México para participar en la esfera internacional a través de las exhibiciones, si bien hará referencia a las causas que lo animan, no le es un tema exclusivo pues, en muchos sentidos, las razones que lo impulsan son en mayor o menor medida análogas, a las de los países latinoamericanos en sus afanes

por acceder al primer mundo. Este primer mundo, primerísimo desde siempre es la piedra angular del tema. De esta manera grosso modo, echaremos un vistazo a los efectos que se han entretejido en la vida nacional de México a través de su participación en las exposiciones internacionales.

Lo anterior buscará abrir umbrales de entendimiento que permitan a los organizadores de futuras exhibiciones comprender por qué las metodologías sufren descalabros, contratiempos y desconciertos frente a las instancias o contrapartes de aquí hacia allá o de allá hacia acá. Estimo importante aproximarnos a algunos aspectos burocráticos de los orígenes institucionales y especialmente a ciertos estados de ánimo histórico. La organización de estos proyectos requiere, para su buen fin, además de orden y método, sensibilidad y paciencia.

El principio de exponerse

La palabra exposición nos refiere a la presentación pública de artículos de industria, artes y ciencias, entre cuyos objetivos está el estímulo de la producción, el comercio y la cultura. En Occidente, esta definición nos remite a las ferias de los burgos medievales donde las tradiciones religiosas se engarzaban con los intereses comerciales, vinculando al campo y a las ciudades. Operando en distintos niveles, la feria medieval era al mismo tiempo, ámbito de esparcimiento y espacio de articulación social, que simultáneamente suspendía el tiempo cotidiano y admitía un significativo nutrido de una amplia participación en diversos actos y celebraciones.

La fusión de tradición y comercio, activada en un espacio público determinado, daba cabida también al concurso de especialistas y al intercambio de nuevos conceptos, así como a la participación de los gremios con la exhibición y comercialización de sus productos. Al ser de naturaleza periódica, las ferias permitían la evaluación de avances y novedades y, por ende, adquirirían la dimensión de raseros de progreso. La feria medieval se constituyó, como espejo de lo propio y ventana hacia lo ajeno, en ámbito para compartir señas de identidad y para conocer al otro, al exótico. Con el tiempo, se consolidó como espectáculo público e instrumento legitimador de un mercado y de un conjunto mutable de signos culturales.

Para mediados del siglo XIX y al calor de los ideales positivistas, las ferias adoptaron el adjetivo de “universal” y habrían de añadir, a los parámetros de progreso y modernidad, el ingrediente nacional o nacionalista. Bajo esta perspectiva, las naciones civilizadas –en perpetuo proceso de desarrollo– verían desde la óptica de la “occidentalización” la aptitud y potencial del “otro”. Así, para ser parte del concierto de naciones civilizadas era indispensable demostrar el potencial de progreso, cumplir el protocolo racial, y configurar el espíritu nacional para ser exhibido en un muro, sobre un pedestal o en una vitrina.

México no era occidente y requería cruzar el umbral de la alteridad y pertenecer, a como diera lugar a este universo, aún a costa de que, por su condición de ajeno, su asimilación cursara, sobre todo en un principio, por los linderos de la clasificación taxonómica.

México no era “occidente”

Existe documentación sobre una de las primeras exhibiciones internacionales de México en 1824, apenas un año antes de la fundación del Museo Nacional en el país, bajo el gobierno de José Guadalupe Victoria, primer presidente de la República Mexicana. La muestra organizada por el empresario y naturalista escocés William Bullock se presentó en Londres en el famoso Salón Egipcio, local que él mismo había establecido, y donde numerosas exposiciones, y productos exóticos fueron presentados al público europeo. Se exhibió entonces un significativo acervo que incluía una reproducción del calendario azteca, tallas, códices, modelos de tumbas prehispánicas, reproducciones fieles de frutos y flora, un amplio repertorio de peces y aves, así como un vasto conjunto de muestras minerales. El acontecimiento también incluyó un mexicano “vivo” ataviado a la usanza típica, como animador del evento. Con esta peculiar exposición, trascendió la idea de que el imperio azteca era el Egipto de América. No obstante su condición de país exótico, la proyección de México fue tal, que internamente se fortaleció la valoración de la riqueza natural del país y de su vasto patrimonio cultural con el que posteriormente habría de dibujar un rostro para sí mismo y para el mundo en las exposiciones universales.

La participación mexicana en las exposiciones universales, no se estableció a partir de su condición de colonia de Occidente, sino a partir de la voluntad de enunciarse como nación independiente. Sin embargo, habrían de suceder acontecimientos que dificultarían no sólo la proyección del país, sino la consolidación política del mismo. Una serie de factores harían que la Independencia fuera un largo, penoso y violento camino. Antes del reconocimiento internacional, o simultáneamente a él, habrían de crearse los elementos simbólicos de cohesión que hicieran posible la idea de país unificado. Era indispensable que este México independiente se viera a sí mismo como nación. El problema era mayúsculo en un territorio geográfico donde podían ocurrir eventos significativos en un punto determinado y tardar en saberse, o bien no saberse jamás en otros.

A la extensión y complicada composición geográfica, se aunaba la complejidad y diversidad de tendencias, preferencias y aspiraciones políticas que, sumadas a la desequilibrada distribución de la riqueza, hacían de ese México independiente una tierra confusa y antagónica conocida como el “México violento”. A esa guerra de independencia le siguieron décadas de luchas internas que a su vez lo tornaron vulnerable y aislado. Esta solitaria vulnerabilidad le costaría además, la pérdida de su extenso territorio del norte.

Era imperativo destacar los márgenes territoriales y las coordenadas de la cultura mexicana para señalar de manera inequívoca al país en el *mapamundi*. El cumplimiento de este objetivo vital tendría uno de sus principales foros en las exposiciones internacionales para, como lo señalara un político de la época. “figurar en el conjunto admirable de países que, fraternizando en ideales, en ambiciones y tendencias, marchan unidos a la vanguardia del progreso”. Los requisitos tendrían que cumplirse a cabalidad, de la misma manera en que hoy un país del tercer mundo los debe cumplir frente al “grupo de los siete”. No figurar equivalía a ser una colectividad

imaginaria y “exótica” en alguna latitud lejana, aislarse del progreso, marginarse del circuito del comercio internacional, es decir, significaba no ser.

En esa lucha por integrarse a la comunidad de países desarrollados, surgió en México una tendencia cultural que buscó, a través de la vinculación de la ciencia, el arte y la tecnología, construir una nación, que como las mejores resolviera con los beneficios del progreso, su problemática. Independientemente de los logros, pocos o muchos, es de justicia señalar la derrama de efectos positivos sobre diversas áreas sustantivas del país. Los avances que se gestaron, y que de manera muy particular fueron la materia medular del contenido de las exposiciones universales.

México en Filadelfia 1876: La construcción de una identidad

La presencia de México en la exposición de Filadelfia en 1876 obedeció a la necesidad de reconocimiento del gobierno liberal de Sebastián Lerdo de Tejada quien pese a la reciente guerra contra los Estados Unidos y la consecuente pérdida de los territorios, de Texas, Nueva California y Nuevo México, (2 millones 400 mil kilómetros cuadrados), aseveraba: *“haber rehusado la invitación de los EEUU habría sido una derrota, una derrota ignominiosa, cuando se desertaba de la lucha, se confesaba la impotencia, se reconocía a México como indigno de figurar entre los pueblos cultos”*. Mientras el gobierno se preparaba con este ánimo, el *New York Times* lo recibía comentando: *“Todo mundo sabe que el producto principal de estas nuevas repúblicas son sus frecuentes y regulares revoluciones políticas. Empacar una revolución y enviarla a Filadelfia es imposible”*.

Desde la perspectiva de la necesidad de reconocimiento, el balance, fue razonablemente favorable. Se conseguía la aceptación implícita del régimen, se abatía el sentimiento de repudio a México proveniente de la guerra y adicionalmente, se ganaba experiencia en la organización de estos eventos.

Los científicos y el debate racial

En paralelo, en el país se consolidaba una cúpula social con las herramientas para desenvolverse con soltura en diferentes campos de la ciencia. En algunos sentidos, los especialistas nacionales alcanzaron como nunca antes reducir el rezago de conocimientos entre México y las sociedades europeas. Esta cúpula formuló un contexto que abarcaba el concepto de la política científica. Desde esta perspectiva la ciencia era el único camino para lograr la creación de una nación en permanente progreso. La influencia de esta comunidad en el gobierno mexicano, fue un factor primordial para la construcción del país. Los científicos eran parte sustantiva del aparato estatal y apreciaban las oportunidades de estos encuentros universales tanto para su beneficio como para el de la nación. 6 entre otros, se les presentaba un problema a resolver: para 1889 en la exposición de París, que celebraría precisamente el centenario de la Revolución francesa, apenas permeaba el “indulto” de inferioridad que se les confería a los europeos nacidos en América por los supuestos efectos de degradación atribuidos a las condiciones geográficas y climatológicas. De manera que en este punto, la inquietud de los mestizos frente a la imposibilidad de argumentar pureza racial blanca, obligaba a probar con los propios recursos científicos con los

que Europa razonaba la superioridad blanca, las ventajas de una balanceada amalgama racial.

En tal cruzada médicos, antropólogos, filósofos, y en general, lo mejor del pensamiento mexicano, trataron de encontrar los intersticios que permitieran colar las argumentaciones con las que los mexicanos cumplían con el paralelo de condiciones raciales que los europeos estimaban indispensables para el cosmopolitismo.

Sin embargo, la actitud de discriminación racial no sólo era de afuera hacia adentro. Mientras se argumentaba lo anterior, se presentaba un estudio del distinguido geógrafo mexicano Antonio García Cubas, que dejaba entrever cuál era la verdadera idea que sobre el tema tenía la clase mexicana en el poder. García Cubas aducía que las altas capas sociales eran blancas, vivían en la ciudad, dirigían la industria, la agricultura, la minería; hablaban además del español, francés, italiano e inglés. También señalaba que los mestizos constituían la fuerza productiva, confiriéndoles una extraordinaria capacidad imitativa, mientras que los indígenas se asentaban en el campo y la selva. Sobre estos últimos, recomendaba no trasladarlos a las ciudades porque tendían a degenerarse. Señalaba también, que todos eran cumplidos, trabajadores y muy resistentes, menos los indios comanches por ser “pérfidos, traicioneros y crueles”. Más allá de este tipo de desvaríos, el debate racial contribuyó a fortalecer la antropología, arqueología, etnología, y en general la ciencia mexicana.

México sobre papel: estadística y mapas

Otro nicho de importancia crucial para los contenidos del país en las exposiciones universales, y que repercutió de manera fundamental en la vitalidad nacional, fueron los vastos trabajos estadísticos, reflejo automático de un régimen que consideraba indispensable la comprobación científica de sus acciones. Nada mejor que el implacable rigor de los números para la comprobación del buen gobierno. El sedimento documental generado, radiografiaba el país exponiendo los cambios que experimentaba, mostrando sintéticamente las abundancias y carencias, lo hecho y lo que estaba por hacer, las limitaciones y las posibilidades. Para la exposición de París 1889, el pabellón mexicano mostró estadísticas sobre una cantidad de temas sin precedentes.

Esta profusión de cuadros y estudios alcanzó tal importancia que México se comparaba con Francia y a su vez algunas estadísticas le permitían a los franceses, evaluar sus avances y rezagos comparándose con México. Así que las Exposiciones Universales fueron una notable fuerza para el conocimiento estadístico nacional derramando su impulso hacia diferentes sectores del Estado y detonando la realización de estudios, congresos y publicaciones en múltiples campos.

Un fenómeno similar se produjo con el desarrollo de la cartografía. Los mapas elaborados en este período colmaban necesidades primordiales. Una era la de mostrar, dentro y fuera, de manera puntual y objetiva, una representación científica del país, y otra, resaltar los aspectos más atractivos para el gusto europeo y estimular la inversión e inmigración.

Estas disciplinas detonaron estudios y programas encaminados a la transformación y mejoramiento de la infraestructura nacional: carreteras, ferrocarriles, instalaciones portuarias, agronomía, minería, comunicaciones e higiene, todo esto como signo inequívoco de progreso y desarrollo.

México al igual que todos los países, grandes o pequeños, mostraba en esas exposiciones, una selección de esa realidad, que a la manera de una postal confeccionaba un paisaje idílico, una suerte de Arcadia. Los países construían un pequeño planeta a la medida, en donde todo podía ser minuciosamente dispuesto para ser observado en la perspectiva de una concepción ideal del mundo. Una imagen de gobiernos solventes y sobre todo capaces de controlar la desigualdad. Por el momento las exposiciones seguían construyendo modelos para una gran maqueta transitable, con ambientaciones maravillosas, que permitían aprender y enseñar, pero sobre todo, era necesario considerarlas como el universo, para el asentamiento del templo a la consagración del triunfo humano y la libertad creadora y productiva.

El arte y la generación de los símbolos

Las artes fueron el crisol de los emblemas nacionales y han sido para México, el punto neurálgico de su proyección. La inclusión de obras prehispánicas, coloniales y contemporáneas, en casi cualquier acto oficial es automática, simbiótica. Así las artes tenían para 1889 un espectro tan amplio como brillante. En ellas se descargaba la tarea de la construcción de los símbolos patrios. La arquitectura fluía por tres cauces, uno era la evocación formal del pasado precolombino, otro se fundamentaba en la progresión de la arquitectura colonial y el tercero proponía la emulación de las propuestas europeas. La arquitectura de las Exposiciones Universales era un festín de formas que admitía cualquier calificativo: bello, arrogante, exótico, elegante, configurando una especie de mascarada de pabellones. Para los mexicanos la ocasión iba a representar el clímax de sus participaciones. En efecto no hubo antes o después de París 1889, una participación tan ambiciosa como costosa.

Un Palacio Azteca en París

De esta manera el diseño del Palacio Azteca en la Exposición conmemorativa de la revolución francesa, era la síntesis que aglutinaba todos los conceptos posibles sobre el país. El pasado prehispánico y colonial convergían en una forma, cuyo trazo recogía valores esenciales del mosaico cultural del país. Era, desde la visión de sus diseñadores, la comunión del eclecticismo con la tecnología de punta; o sea, las estructuras metálicas. El singular resultado estético generó gran controversia y los efectos de su debate indujeron a la experimentación manteniendo a la arquitectura y a la ingeniería en permanente dinámica

Bien o mal, el continente que representaba el Palacio Azteca era un hecho, los contenidos reflejados en la estadística, los mapas, las muestras geológicas, las manufacturas, la industria, la fotografía, etc., constituían la parte científica, natural y potencial del país. En la parte artística, la pintura y la escultura habían avanzado en su propuesta para la conformación de la simbología nacional. El tránsito a este punto había requerido de investigaciones arqueológicas y antropológicas además de la

propia narrativa histórica, para construir rasgo por rasgo al personaje que daría cuerpo a la epopeya. Así, una vez que se habita como personaje en la historia, es menester dar forma, actitudes, gestos, atuendos y elementos distintivos que, al unirse, crean la vertiente histórica de la representación artística.

El problema era cómo dar rostro y cuerpo a mitos, héroes y atributos con características prehispánicas y al mismo tiempo, ajustarse a los cánones occidentales. La solución, gradual y ecléctica, fue la unión de características de lo que se pensó eran motivos formales prehispánicos y otras más de resonancia clásica occidental, como se ostenta en las obras *El Descubrimiento del Pulque* de José Obregón, 1869, y *El Senado de Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez, 1875. El público nacional era conciente de la excesivas libertades históricas de las obras, sin embargo, se recurría a la licencia occidental sobre las representaciones plásticas de la historia, en donde el apego a la realidad no se evalúa con rigor, porque el fin de la obra es producir escenas que susciten un vínculo emocional con los personajes y los acontecimientos. Así se asumía la raíz prehispánica del país con sus personajes adaptados de la mejor manera posible al gusto europeo.

Las exposiciones universales de París 1889 y 1900, representan la cúspide de las participaciones mexicanas en esos eventos. Sus logros entre continuidades, intermitencias y discontinuidades se aglutinaron para formar parte de la trama institucional. Estas participaciones aunque abrieron un campo de batalla para la crítica al gobierno, nunca fueron objeto de desaprobación.

Había quedado atrás lo que se publicara con tanto entusiasmo en conocido periódico mexicano, *El Diario del Hogar* en 1889, donde se afirmaba: “hacemos política, sentimos, pensamos y hablamos a la francesa y estamos satisfechos de su bienhechora influencia, porque es civilizadora y no modifica nuestra nacionalidad, sino la perfecciona.”

Dos exposiciones posteriores son relevantes en virtud de que introducen al paquete de contenidos los conceptos ideológicos que aportaba la revolución mexicana. El primero, en Río de Janeiro en 1922, era su reconciliación con la herencia colonial; en este contexto se introduce, casi como elemento museográfico, la activa presencia del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos –impulsor del muralismo– quien mediante conferencias y discursos promovió la visión del México ahora revolucionario, connaturalmente hispánico, mestizo, reanimado y antiyanqui.

Para la exposición Ibero-Americana de Sevilla, en 1929, con las credenciales de la fascinación internacional por la revolución mexicana, en un edificio con reminiscencias precolombinas y explícitamente pro-hispánico, presenta los mismos contenidos que en las exposiciones anteriores, pero arriba con la fuerza de su nueva generación de intelectuales y es acogido con afecto y admiración por los republicanos españoles. El discurso para esta ocasión era: revolución y raza, basada esta última, en una idea evolutiva que acogiera las características, cualidades y potencial de un pueblo híbrido.

Las Exposiciones Universales, gradualmente fueron redimensionando su espectro. su envergadura universal, para esos momentos resultaba inabordable. La especialización temática era la consecuencia lógica. Ferias industriales, tecnológicas, y de arte, entre otras, entraban en el horizonte del concierto internacional.

Una vez franqueado el carácter protagónico de las Exposiciones Universales, y con la certeza de que México podía hacer “presencia” a través de su herencia patrimonial prehispánica, sus artes colonial y popular y con una producción plástica que además de resonar con la imagen de la revolución, era de interés internacional, se inició una intensa generación de proyectos museográficos que a partir de los años 20 recorrieron un largo camino por diferentes países.

Patrimonio en movimiento

Esta actividad se caracterizó por ser de una sola vía, es decir, México siempre iba sin la correspondiente reciprocidad. El Estado mexicano se sirvió de sus bienes artísticos y culturales para su proyección, estimulando las tareas de la arqueología, la antropología y las expresiones plásticas, creando de mínimas a medianas oficinas y equipos de trabajo para la preparación de estos proyectos.

Exposiciones de arte prehispánico, colonial y moderno así como de arte popular mexicano, iban continuamente, hacia todos los continentes: una de estas exposiciones, Retrato de México, se presentó en más de sesenta sedes en Europa, Asia, Australia y América, permaneciendo en ruta durante 16 años. De modo que para estas fechas, se hacía presencia internacional intensiva,

En la década de los años cuarenta se organizó, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la memorable exposición “*20 siglos de Arte Mexicano*”. Esta exhibición reunió a los más destacados académicos y artistas del momento. En su organización participaron el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Universidad Nacional Autónoma de México, y para el caso del arte moderno y el popular, dos distinguidos especialistas, en virtud de que el Instituto Nacional de Bellas Artes se crearía un poco más adelante. Este esquema institucional es básicamente hasta el día de hoy, la estructura esencial para el resguardo del patrimonio cultural mexicano. Esta exhibición fue importante no sólo por ofrecer la más amplia visión del arte nacional hasta ese momento, también lo fue, por ser la más grande y esta característica marcaría un parámetro de cantidad que habría que superar sistemáticamente hasta la fecha. A partir de ese momento organizar la exhibición “más grande” es una preocupación fundamental para los grandes museos del mundo.

Las instituciones Tutoras y promotoras del patrimonio cultural nacional

Entre 1938 y 1947 las tres instituciones tutoras y promotoras de patrimonio cultural nacional, quedan formal y legalmente constituidas, tejiendo paulatinamente una red de recintos para el estudio, resguardo, disfrute y difusión de las expresiones culturales, con sus correspondientes oficinas, foros, talleres e instalaciones de soporte. Sin embargo, esta carretera de una sola vía, se mantuvo así hasta la segunda mitad de los años sesenta cuando México, ya experto en la exportación y manejo de obra se

enfrentaría a las demandas profesionales y a los requerimientos e infraestructura que se implican en el manejo, conservación, exhibición y seguridad de patrimonios extranjeros.

Para el país los años sesenta fueron, tiempo de creación, movimientos sociales y cambio. En medio de esta lucha social, campearon factores orbitales, que por su naturaleza de innovación y cambio se suman al ímpetu de las demandas sociales. Así, 1968 implicó una paradoja; por una parte significaba la primera gran señal tangible de reconocimiento internacional para México con la celebración de la Olimpiada, y por otra, la violenta represión del movimiento estudiantil. Un México abierto y dispuesto al exterior, pero cerrado, intransigente y represor hacia adentro

En el universo de las artes visuales, el monopolio de apoyos, foros y promociones a los artistas de la llamada escuela mexicana venía desde los 20s, impidiendo o dificultando las nuevas tendencias. Surge en este punto el llamado movimiento de ruptura que diversifica las posibilidades de la expresión plástica más allá de la iconografía nacionalista que resaltaba tópicos indigenistas, reivindicaciones del proletariado o epopeyas históricas. Es a partir de esta confrontación que la dinámica de las artes visuales mantiene un ímpetu sostenido que habrá de arribar a los años 80. El concepto y la práctica del arte efímero hace propio cualquier espacio, surgen grupos de artistas plásticos que toman las calles. Performance, murales efímeros colectivos, videoarte, geometrismo, abstracción, instalación, etc., son parte del espectro de propuestas que cursan de los sesentas a los ochentas, junto con salones, concursos, bienales, exhibiciones y los proyectos de autogestión que impulsaron los artistas visuales.

En un clima de esta naturaleza, las instituciones fueron precisadas a la adaptación de foros de expresión artística, mismos que prosperaron en poco tiempo. Para nuestro tema, es en este periodo en que se construyen los museos de Arte Moderno y el Nacional de Antropología. Este impulso habrá de seguir hasta los años 90 con una parca construcción de museos y una abundante adaptación de edificios para las actividades museológicas. Rápidamente estos espacios desencadenan una intensa actividad. Exhibiciones Latinoamericanas estadounidenses, europeas, asiáticas y en general de casi cualquier parte del mundo se suman a muestras nacionales configurando un variado menú, que tiene como escenario principal la Ciudad de México.

A la estructura oficial que conforma el sector cultural, se suman los estados de la república con instalaciones independientes o asociadas, una trama de organizaciones privadas con instalaciones museológicas y un conjunto en permanente transformación de galerías privadas.

De vuelta a las instituciones responsables del patrimonio estas consignan en sus objetivos principales la investigación, **conservación** y **difusión** de sus correspondientes patrimonios, la **creación** y el **desarrollo** de **museos**, y sólo en el caso del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la **enseñanza** en materias de conservación, restauración y museografía. Observaremos de manera general, como estas instituciones han abordado la conservación de sus patrimonios.

La difusión

Estimo que valorar las tareas de difusión de nuestro patrimonio después de este recorrido no requiere de mayores comentarios. El país ha desplegado una vigorosa actividad a lo largo de su historia. Es cierto que esta difusión ha tenido en gran medida la motivación de intereses de una política de Estado, que subordina cualquier reflexión, acción o medida, que por las razones que sean, intervenga con sus determinaciones. Una política que al servicio de sus objetivos, se ejerce jerárquicamente, sobre argumentos, razones y propuestas alternativas. Así es frecuente que en la integración de una exhibición las observaciones y recomendaciones que en términos de concepto y conservación se expresen serán consideradas bajo la perspectiva jerárquica.

La difusión de la cultura visual del país sufre los sesgos de una visión que al servicio de la excelencia basa sus criterios selectivos de acuerdo, no a la viabilidad y al potencial del acervo, sino en lo que considera una propuesta comprobada y reconocida por el medio internacional, es decir, sólo aquellas obras y aquellos artistas legitimados y avalados. La difusión del éxito vs la promoción de la búsqueda de contexto y la confrontación.

La importación de exhibiciones internacionales organizadas para los circuitos de las reciprocidades diplomáticas, diseñadas para divulgar la historia, tesoros y talentos de las naciones abiertas al intercambio, constituyen una opción atractiva a la que frecuentemente acceden los museos mexicanos. Estos intercambios sin duda han sido de importancia sustantiva, sin embargo, el incremento de la demanda internacional de exhibiciones y las negociaciones en manos de funcionarios que no siempre consideran la participación de los profesionales en la concepción y gestión de estos proyectos, generan un producto que en muchos casos no responde a las aspiraciones de nuestros especialistas ni a las expectativas de los públicos.

La conservación del patrimonio

En materia de conservación patrimonial vale la pena señalar un documento de 1825 donde se expresa, la resolución presidencial de fundar el museo nacional, avocado a las tareas del coleccionismo y la conservación. Previamente la universidad y otras instituciones académicas formaron colecciones, algunas de ellas de acceso público. Es decir que en materia de exhibición y conservación patrimonial, México cuenta con por lo menos 180 años de tradición, entendida ésta como el encuentro entre la costumbre de coleccionar sistemáticamente, la atención académica hacia este coleccionismo y la voluntad política de respaldarlo y orientarlo hacia el acceso y el provecho público.

Esta actividad de conservación iniciada formalmente en el siglo XIX se realizó con la intervención de arqueólogos y artistas hasta la creación del INAH en 1938. En adelante, se asumen los criterios de la Carta de Atenas (1934) y con base en ellos se instalan pequeños talleres con restauradores autodidactas dirigidos también por arqueólogos. En 1960 el Departamento de Prehistoria funda su taller incorporando un

profesional con estudios en Europa en materia de conservación. En 1961, se crea el Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico, bajo la dirección de Manuel del Castillo Negrete, donde se imparten los primeros cursos a trabajadores del Instituto.

Paralelamente en el Instituto Nacional de Bellas Artes, gracias a la tenacidad de sus maestros se consigue establecer, en 1956, un Taller de Restauración con laboratorio de química. Dos años más tarde se crea el Centro Nacional de Conservación de Obras de Arte, bajo la dirección hasta 1988 de Tomás Zurián, maestro en artes plásticas y con estudios de conservación en Instituto Central de Roma.

En 1964 con motivo de la declaratoria de Patrimonio Mundial de la Humanidad de los Murales de la zona Arqueológica de Bonampak, llega a México el experto en conservación Paul Coremans Director del Real Instituto del Patrimonio Artístico de Bélgica y con el apoyo de la UNESCO establece el **Centro de Investigaciones y Conservación del Patrimonio Artístico Paul Coremans** cuya finalidad principal fue la formación de personal técnico para resolver las necesidades del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Durante los tres años siguientes el INAH promueve cambios en los programas de estudio y realiza negociaciones para la creación del “Centro regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales” a través de un convenio UNESCO-Gobierno de México, atrayendo a especialistas de alto nivel y proyectando a la conservación y restauración mexicana a los promedios internacionales.

Mejoras y cambios a los programas de estudios de este centro regional habrán de sucederse casi de manera permanente lográndose el reconocimiento de la conservación como licenciatura en 1977, y adoptando el nombre de Escuela de conservación, restauración y museografía “Manuel del Castillo Negrete” que culmina con la inauguración de su nuevo edificio en 2003.

Por lo que se refiere a La UNAM sus avances en materia de conservación fueron orientados hacia los bienes documentales, dejando en manos de sus dependencias las tareas para la conservación de sus colecciones. En el ámbito del patrimonio artístico la universidad si bien ha mantenido razonablemente sus acervos, no ha encarnado el liderazgo y compromiso que ha demostrado en otros campos de la cultura. Es apenas a fines de 2002 que inicia la adaptación, aún en proceso, de un depósito para la colección del Museo de Ciencias y Artes. Actualmente proyecta un museo orientado al arte contemporáneo

Los museos

Gran parte de la red nacional de museos son edificios diseñados y construidos para otros fines. Edificaciones emblemáticas o con características arquitectónicas significativas han sido destinadas para tareas museológicas. Sin embargo, como se sabe, esta política de rescate de monumentos arquitectónicos y construcciones

urbanas, son en algunos casos, por sus características espaciales y constructivas, inadecuadas para las tareas museales.

No obstante, esta red de museos, particularmente en los últimos años, ha ido gradualmente adecuando sus instalaciones y dotándolas de recursos. Para este momento los museos del INAH ascienden 114 los del INBA a 14 y, en el caso de la UNAM, a 9 espacios destinados a estos fines.

Conclusiones

Resulta sorprendente que en un periodo de 180 años, imbuido en guerras, invasiones, revoluciones devaluaciones y demás avatares de la vida política y económica del país, México haya podido desplegar tan intensa actividad en materia de exposiciones, con un Estado que se ha servido de su patrimonio cultural como moneda de cambio para conseguir reconocimiento y admiración y que en retribución no ha sido tan generoso como le correspondería. En efecto, cuando se piensa en la conservación del patrimonio cultural nacional, se piensa en personas, se piensa en una comunidad, que más allá de gremios escalafones y oportunidades de proyección personal han asumido por vocación esta tarea.

Este duro trayecto del patrimonio que ha recibido del Estado apenas lo suficiente, a pesar de todo, está decorosamente disponible, listo para estudiarse, para disfrutarse y concederse. El patrimonio arqueológico, la obra colonial, el arte moderno y el arte contemporáneo se atesoran y se comparten. Para esta comunidad se ha tratado de una estrategia: conseguir un museo y luego otro, ganar un espacio, conseguir un recurso y con esto garantizar continuidad.

La tarea es enorme, falta mucho por hacer, pero conocer lo que ha significado conservar lo que se tiene, es conmovedor. Pensar que fue necesario la declaratoria como Patrimonio de la Humanidad de los Murales de Bonampak, para el establecer el **Centro de Investigaciones y Conservación del Patrimonio Artístico Paul Coremans**, implica considerar que durante 140 años, estas personas mantuvieron con lo mínimo un patrimonio extraordinario.

La demanda de exposiciones itinerantes continuará y no se objeta. Su valor y efectos sobre las personas y sus entornos es indiscutible, su condición como impulsora de la economía, la ciencia y la tecnología es incuestionable e irrefutable como herramienta o instrumento de divulgación ideológica, pero, en el centro de todo, la materia del asunto, son los bienes patrimoniales y estos no son renovables.

En México, se han formado desde hace muchos años, personas con el talento y la capacidad para resolver las tareas museológicas, este capital humano sufre en ocasiones los sesgos de una política oportunista que sacrifica la certeza del conocimiento por la complacencia. Es imperativo que las instituciones públicas y privadas asuman que itinerar una exposición no es un boleto gratis a cualquier país y que otorgarlo es tema de competencia y no objeto de simpatía, que el patrimonio no es herramienta para la puesta a punto de arreglos o acuerdos que a ultranza se violenten los tiempos y los procesos requeridos para su conservación.

Se hace indispensable que para esta fraternal intención de los Estados por el acercamiento de las culturas a través de las exposiciones se reconsidere su planeación y realización. Se aplique el objetivo de la conservación patrimonial no solamente como discurso ético o principio filosófico, sino como práctica inaplazable. Las más grandes exhibiciones, las obras más representativas, las museografías más costosas, son aspiraciones faraónicas que al igual que sucedió con las ferias universales deben redimensionarse. Es urgente abrir un compás de medida donde con equidad la diplomacia, la gestión, el concepto, la museografía y la conservación resuelvan la exhibición razonada y la salvaguarda del patrimonio.

En la Ciudad de México, el día de San Gabriel