

35
2e

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



LA COMUNIDAD DE LAS ARTES PLASTICAS EN LA
CIUDAD DE MEXICO. DEL MECENAZGO ESTATAL
NACIONALISTA, A LA PARTICIPACION DE NUEVOS ACTORES
EN EL NEOLIBERALISMO SOCIAL.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA
PRESENTA:

AHTZIRI ERENDIRA MOLINA ROLDAN

ASESOR DE TESIS: LIC. SERGIO COLMENERO DIAZ-GONZALEZ

MEXICO, D. F.

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Son tantos los que en mayor o menor medida hicieron posible esta tesis, que no quiero dejar a nadie fuera. Va por: los ánimos, el apoyo, la asesoría, los comentarios, la comprensión y la amistad

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. EL NACIONALISMO O "NO HAY MAS RUTA QUE LA NUESTRA" 1920-1940	5
1. El Estado promotor de las artes y la identidad revolucionaria	8
2. Los artistas en la lucha social junto con otros trabajadores	12
II. EL DESARROLLO ESTABILIZADOR Y LA RUPTURA CON LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA 1941-1965	21
1. Creación de instituciones estatales para la organización y difusión de cultura	25
• Instituto Nacional de Bellas Artes	30
2. ¡Abajo la cultura del nopal!	41
3. Primeros tímidos pasos de la Iniciativa Privada en las Artes Plásticas	47
III. LA CRISIS DEL MODELO ECONÓMICO Y LAS NUEVAS FORMAS DE ARTE SOCIAL 1966-1981	53
1. Difusión más amplia de la cultura por parte del Estado	56
2. De vuelta al arte colectivo: los grupos	73
3. Las artes: una nueva mercancía	82
IV. EL NEOLIBERALISMO Y LAS NUEVAS FORMAS DE APOYAR LA CREACIÓN 1982-1988	93
1. La reorganización gubernamental en las artes: CONACULTA	100
• Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	102
• Fondo Nacional para la Cultura y las Artes	109
• Centro Nacional de las Artes	118

2. Espacios Alternativos: resultado de la insuficiencia de foros de expresión	123
3. Un nuevo participante se hace presente: la sociedad civil	128
4. Los apoyos de sector privado, importantes pero escasos	133
• Museos	133
• Fundaciones	137
• Galerías	141
V. CONCLUSIONES	145
APÉNDICE	153
Artistas por corriente y época de actividad	153
Participación de los distintos actores por periodo I	155
Participación de los distintos actores por periodo II	157
BIBLIOGRAFÍA	161
HEMEROGRAFÍA	165
ENTREVISTAS	167

INTRODUCCIÓN

Este trabajo abarca la descripción y el análisis de la composición de la comunidad de las artes plásticas a partir de su conformación postrevolucionaria hasta el gobierno neoliberal de Carlos Salinas de Gortari.

El análisis se remonta tanto tiempo atrás, porque desde ese momento el Estado impulsó ampliamente el desarrollo de las artes plásticas y el de sus creadores -sobre el resto de las artes- con lo cual el Estado consiguió legitimidad y consenso con las actividades culturales. Formándose entonces el binomio artistas-Estado mismo que imperó mucho tiempo en la dinámica de la comunidad. Sin embargo con el paso del tiempo la predilección estatal por la plástica fue disminuyendo, fenómeno que ha permitido la inserción y participación de nuevos sectores en las artes plásticas.

Los otros participantes se han acercado paulatinamente hasta formar parte de la comunidad, los primeros en ampliar el binomio artistas-Estado, fueron los críticos e historiadores de arte, seguidos de los galeristas los cuales aparecieron desde la década de los treinta. Agregándose a éstos paulatinamente la iniciativa privada, y la sociedad civil. La presencia de cada uno de estos agentes fue limitada al principio sin embargo se han consolidado con el tiempo; y hoy representan elementos importantes en la comunidad, lo cual ha conducido a una comunidad dinámica y multifacética.

Los procesos de transformación de la comunidad artística se analizan paralelamente a los ocurridos en la vida nacional, ya que en muchas ocasiones funcionan como espejos de lo que se experimenta y palpita en el país o en la plástica. Lo que da como resultado que los diferentes patrones político-económicos adoptados por los distintos gobiernos, compaginan con los movimientos y tendencias vividas en la plástica: el nacionalismo y el populismo fueron acompañados por el auge del muralismo mexicano. Mientras que el desarrollo estabilizador -ejercicio de modernización- vio nacer y revelar el movimiento de Ruptura, más tarde durante la crisis del modelo y de sus valores hubo un nuevo intento del arte colectivo y social, además de la integración de nuevos sectores en la comunidad, finalmente el neoliberalismo habría de ser impulsor y testigo de la diversificación de corrientes y la consolidación de los nuevos participantes cuya actividad ha flexibilizado y dinamizado a la una vez monolítica comunidad de las artes plásticas.

Debido al gran viraje en la política cultural que representó la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1988) se pone mayor énfasis a la conformación de la comunidad en este período 1988-1994, el cual se analiza con mayor detalle y profundidad; ya que fue hasta entonces cuando el Estado reconoció la nulidad del binomio artistas-Estado, ya que había más participantes activos desde hacía cuando menos diez años. Recuperando con esta actitud el consenso alrededor del Estado y la hegemonía que en el arte se vio menguando durante un tiempo y tentativamente amenazada por el resto de los nuevos actores.

A pesar de la importancia que reviste la existencia de una comunidad plástica tan apegada al Estado, no existen estudios sociológicos amplios del cómo se ha desarrollado la comunidad y hacia donde va. La historia es la única disciplina social que ha abordado a la comunidad de las artes plásticas, sin embargo su enfoque ha sido desde la obra y en ocasiones intentado hablar de las generaciones y corrientes vertiendo poca información sobre su inserción en el resto de la sociedad. Por lo cual este estudio es solitario y la mayoría de sus fuentes se refieren al desarrollo social del país y de la historia del arte.

El orden adoptado para el desarrollo de esta investigación fue de carácter cronológico, iniciando el recorrido con una contextualización de la vida nacional y las corrientes plásticas imperantes, seguida de la labor cultural desarrollada por el Estado. A continuación se incluyen los movimientos y las agrupaciones artísticas del momento. Cuando existen otros participantes se mencionan a continuación. Tales son los casos de los críticos e historiadores del arte, la iniciativa privada y la sociedad civil. La investigación fue documental principalmente, poniendo mayor énfasis en las fuentes hemerográficas, además, donde no existía información documental, se hecho mano de fuentes primarias por medio de entrevistas.

Siendo México un país centralista, la Ciudad de México es el motor de la vida nacional y por lo tanto el mayor centro cultural. Motivo por el cual las actividades realizadas allí no tienen repercusiones sólo locales ya que además marcan pautas para el resto de la nación. Por lo tanto es muy difícil diferenciar entre las actividades de trascendencia local y nacional.

A pesar de la intención de registrar las actividades de los diferentes sectores de la comunidad, no se mencionan todas las agrupaciones de artistas, asociaciones civiles y fundaciones que participan o han participado de la comunidad. Debido a que hacer un recuento de cada institución implicaría un trabajo interminable. Al registrar específicamente algunas de estas instituciones se pretende registrar las más importantes en su especie y ejemplificar el trabajo realizado por estos integrantes de la comunidad. Queda manifiesto con

lo anterior que no se trató de hacer un inventario de organizaciones, sino de conformar una imagen e idea de cómo ha estado integrada y ha funcionado la comunidad de las artes plásticas de la Ciudad de México.

Sólo me resta agradecer la disponibilidad de las personas entrevistadas, ya que con sus valiosa información, me permitieron ampliar y acotar al mismo tiempo mi concepción de esta controvertida comunidad.

EL NACIONALISMO O "NO HAY MAS RUTA QUE LA NUESTRA" 1920-1940

En términos generales, el nacionalismo, reclamó el derecho a una nación íntegra e independiente, emancipándose de tuteladas extranjeras o foráneas, así en su política interior como en la exterior. Se impulsó y protegió al capital mediante la aplicación de protección de la industria nacional.

Una de las herencias más notables de la Revolución Mexicana fue el deseo de los artistas mexicanos de volcar los logros de la lucha armada al pueblo. Así el gobierno del General Álvaro Obregón (1921-1924) ha sido uno de los más prolíficos en materia cultural. Con el Licenciado José Vasconcelos a la cabeza, quien fungió como rector de la recién reabierta Universidad Nacional durante el gobierno del General Adolfo de la Huerta (1920), y después nombrado secretario de Educación Pública. A cargo de la instrucción pública Vasconcelos, fue un incansable promotor de la cultura universal, con especial énfasis buscó la conformación de una cultura e identidad nacionales. Desde su posición de educador procuró la valoración de la cultura popular mexicana, así como el reconocimiento y la expansión de los logros de la revolución.

Sin duda, la labor cultural desarrollada por José Vasconcelos ha marcado el camino de la vida cultural de nuestro país, la cual tuvo como principio, el acontecer cultural de la ciudad de México. La intención de conformar una identidad nacional de carácter revolucionario que emanara y al mismo tiempo se viera reflejada en las manifestaciones artísticas; no tuvo precedente y si existió cierta continuidad en el proyecto. Es preciso mencionar que para la realización del mismo; el gobierno debe ser -y como tal se manifestó-, el principal y único motor del arte. Por lo anterior los grupos nacientes que contaban con reconocimiento era gracias a que se acogían al seno del Estado en sus diferentes instituciones. La Secretaría de Educación Pública (SEP) -las Escuelas Mexicanas de Pintura y Escultura-, los gobiernos estatales -los estridentistas-, y la Universidad Nacional Autónoma -taller poético-.

Durante el arranque cultural postrevolucionario, las distintas artes caminaron de manera conjunta en cuanto a un tema a expresar en las distintas artes; el nacionalismo. Así se crearon novelas revolucionarias, coreografías y composiciones nacionalistas. Las artes plásticas fueron las más explosivas y difundidas en cuanto al valor del realismo revolucionario se refiere.

Es necesario hacer hincapié en que las artes plásticas no han tenido un desarrollo homogéneo a lo largo del período postrevolucionario de la historia del país. Es bien sabido que la Escuela Mexicana de Pintura, dejó un especial énfasis -el muralismo nacionalista-, y aún hoy en día a pesar de que la pintura no es monumental, ni revolucionaria o realista como estilo principal, sigue siendo la disciplina que tiene mayor atención de los críticos y el público en general, asignando de esta forma caracteres secundarios a la escultura y el grabado.

Uno de los ámbitos más prósperos en las artes, fue el muralismo mexicano con sus tres figuras principales: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, formaron seguidores hasta integrar la Escuela Mexicana de Pintura y la de Escultura. Ellos plasmaron en muros de edificios públicos, la idealización de un México que nacía con una nueva identidad. El principal móvil del muralismo era hacer arte con elementos tomados de la cultura popular y regresarle vuelto patrimonio el aporte tan importantes que la cultura popular significó para la consolidación de una identidad mexicana postrevolucionaria. Pintar en los muros de las instituciones públicas, convertía en inenajenables las obras de los grandes muralistas mexicanos. Convirtiéndose el apoyo a las artes en un péndulo sexenal.

El apoyo gubernamental al muralismo variaba cada nueva administración presidencial. Así que llegado el momento de la presidencia del jefe máximo de la revolución -Plutarco Elías Calles-, los recursos y espacios gubernamentales menguaron hasta casi desaparecer. Debido a que sólo Diego Rivera mantuvo su trabajo. Sin embargo a través del tiempo, el secretario de Educación Pública -Moisés Sáenz-, se percató que la crítica plástica más que perjudicar la imagen del gobierno y sus acciones, le favorecía dado que la Escuela Mexicana de Pintura había emanado de la Revolución al igual que el gobierno; lo cual le daba prestigio y le legitimaba. Al permitir la crítica pasiva de los muralistas, además eliminaba posibilidades de movimientos más activos y que realmente pudieran ir en detrimento de las acciones gubernamentales. Así que, sólo algunos de los muralistas contaron con espacios de expresión durante el callismo.

Por otra parte el gobierno de Lázaro Cárdenas estuvo marcado por el populismo, el cual se define de la siguiente forma: "El populismo, a diferencia del nacionalismo representa la vinculación orgánica del Estado con las masas y la movilización de las mismas en beneficio del Estado. El pueblo es considerado como el objeto de referencia primordial en la elaboración de planes de gobierno."¹ .

¹Basurto, Jorge y Cuevas, Aurelio. Cord. Introducción. El fin del proyecto nacionalista revolucionario. México, Instituto de Investigaciones

Con la política nacionalista-populista de Lázaro Cárdenas, el movimiento obrero recibió impulso oficial, como reflejo se constituyen asociaciones de artistas con postulados políticos que apoyaban al gobierno, así como algunos postulados socialistas. Dice Eduardo Martínez, "La orientación reivindicativa del cardenismo, dio pie, sin embargo al ejercicio de cierta demagogia izquierdizante, al lado de la cual, se entabló un juego polémico entre los distintos grupos y personalidades de la vida cultural del país (Atenéstas, generación del 15, grupos católicos, grupos de izquierda)."² Las agrupaciones de creadores en esta época respondieron, casi en su totalidad a motivaciones políticas; incluyendo siempre el punto de vista de la plástica y como esta se relacionaba con la sociedad. El primer grupo en aparecer en esta época, fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios mejor conocida como LEAR.

Sociales. UNAM. 1992, Pág 3

²Martínez, Eduardo. Política cultural en México. México. UNESCO. 1979. Col. Políticas culturales estudios y documentos. Pág 9

1. El Estado promotor de las artes y de la identidad

Los principios bajo los cuales se fundó la Escuela Mexicana de Pintura, fueron el devolver al pueblo el arte, asumir el realismo y la realidad como estilo y tema respectivamente. Tenían necesidad de expresar algunos aspectos de lo que ellos llamaban el nuevo ser mexicano. Como técnica retomaron de la tradición prehispánica, el uso de frescos y tierras para la preparación y pintado de los murales. Los principales muralistas y sus seguidores fueron miembros de varias agrupaciones de la izquierda en México, por lo tanto manifestaban su posición política en sus murales. Señala Teresa del Conde: "A principios de los años treinta era casi indispensable pertenecer al Partido Comunista si es que se pretendía obtener comisiones para realizar pinturas murales o participar en exposiciones de importancia. Sin embargo cada artista se expresaba de acuerdo a su individualidad estilística y bajo los resultados temáticos que le resultaba idóneos."³

Los temas expresados por este grupo fueron: el repudio al imperialismo, la negación de la existencia de Dios, la exaltación del trabajo obrero y campesino, y la exaltación de personajes como Vladimir I. Lenin y Carlos Marx, quienes fueron fundadores del pensamiento comunista con el cual estaban de acuerdo. Ambas escuelas, (la de pintura y la de escultura) contribuyeron a afirmar una estética propia y el sentido histórico del cambio social y político que introdujo la Revolución; este estilo habría de persistir 35 años aproximadamente. Además de muralismo surgieron diferentes expresiones de arte nacionalista, entre las que resaltan los estridentistas y la obra de Frida Kahlo.

Ambas sin hacer de los muros su espacio de expresión, retomaron elementos de la vida cotidiana del pueblo mexicano, que más que exaltar las virtudes o necesidades de estos, simplemente los sacaban a la luz. Ambas expresiones estaban comprometidas con la revolución y la cultura popular expresada por elementos cotidianos y caseros. Frida Kahlo además de incluir su visión de la vida popular, la asumió como forma de vida, en su vestimenta, su comportamiento y la decoración de su hogar. Esta era la forma en que ella y más tarde los fridos -sus seguidores- habrían de adaptarse como su expresión de aceptación de los principios revolucionarios.

Mientras tanto el panorama en la escultura, no distaba en cuanto a principios se

³Del Conde, Teresa Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX. México: ATTAME 1994 pag. 19

refiere, los escultores Carlos Bracho, Ceferino Colinas, Juan Cruz Reyes, Mardonio Magaña, Francisco Arturo Marín, Oliverio Martínez, Luis Ortiz Monasterio, Guillermo Ruiz, Ernesto Tamariz, retomaron como técnica la talla directa en piedra, tal como los aztecas lo hicieron. Así en 1927 Guillermo Ruiz, estableció la Escuela de Talla Directa. Ellos además pugnarán por el respeto a la monumentalidad y también retomaron la práctica realista, que la escuela Mexicana de Pintura marcaba en la vida artística. Dentro de la escultura surgieron tres corrientes diferenciadas por sus objetivos y por el énfasis de su temática: una indigenista, arcaizante y folklórica; la segunda, neoclásica, cívica e histórica y una tercera socialista, de propaganda ideológica.

El trabajo de José Guadalupe Posada, grabador de finales del siglo XIX, tuvo una notable influencia en el movimiento de la Escuela Mexicana de Pintura. Su obra fue uno de los medios, por los cuales se reivindicó el arte popular, así como el uso del grabado, para la creación plástica. El grabado -por su bajo costo- fue identificado con el arte no sólo para el pueblo sino hecho por el pueblo mismo, tal hecho es claramente reflejado en las curricula de las escuelas de Pintura al aire libre, y en los Centros populares de enseñanza artística urbana; en ambas instituciones educativas se buscaba que los trabajadores y pueblo en general estudiaran artes plásticas, por lo tanto el grabado fue una técnica muy difundida.

Para 1921, el pintor francés Jean Charlot y el estudiante Fernández Leal, de la escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán empezaron a grabar en madera de hilo, uniéndoseles más tarde, Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma. Cuatro años después (1927) fueron ellos mismos quienes asumieron la dirección de los centros populares de arte de Tlalpan, La Merced y Nonoalco donde a manera de innovación impartieron clases de grabado.

Así comenzó la difusión de la técnica del grabado, que por el hecho de tener un costo muy bajo, se asoció frecuentemente con el apoyo a causas sociales, aunque en sus primeros años fue asumida como una nueva técnica plástica alternativa, pero no como disciplina artística. Es decir, era reflejo de la búsqueda de nuevos caminos e instrumentos en la cual estaban inmersos los pintores y escultores de las Escuelas Mexicanas de pintura y escultura.

Los espacios donde se relacionaron y expresaron los distintos artistas plásticos, en esta época tuvieron que ver con la conformación de la "nueva" nación postrevolucionaria, los cuales buscaban defender y promover los valores nacionales revolucionarios, desde el seno mismo de la consumación de la lucha armada; el Estado. Por otra parte, la organización de los

artistas representó la forma idónea de convertirse en vanguardia y al mismo tiempo plantear los desacuerdos en política cultural y nacional con los gobiernos en turno.

Más tarde durante la administración cardenista, como consecuencia del impulso dado a los creadores que estuvieran realizando arte monumental relacionado con el arte ideológico, se cerró la Galería de la SEP, debido a que el secretario de educación García Formenti consideraba que el arte de caballete no valía la pena, sólo el plasmado en los murales; esta galería -la única en su género- deja de existir en 1934.

La recién creada Universidad Nacional, tuvo desde entonces un papel muy activo en el impulso y la difusión de las artes plásticas. Acertadamente identificó un cierre en los criterios gubernamentales, para brindar apoyo a los creadores; dado que el Estado, apoyaba solamente a la Escuela Mexicana de Pintura; mismo que dentro de su ortodoxia; buscó nuevos caminos. No había espacios francos -dentro del Estado- que aceptaran las nuevas expresiones que se alejaban de esta Escuela. La Universidad Nacional ha sido desde entonces, un espacio muy receptivo y de amplio criterio para recoger las distintas expresiones que se dan en las artes.

Fue así que, al cierre de la Galería de la SEP, la UNAM abrió una propia a cargo de Dolores Álvarez Bravo, cuya administración se caracterizó por la novedad de sus exposiciones como contraparte, del cada vez más enrarecido ambiente nacionalista oficial, por lo tanto en esta Galería pública, presentaron su obra artistas quienes muy difícilmente hubieran contado con el apoyo gubernamental. Otra iniciativa universitaria de gran valía fue entonces, la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas, en el mismo año de 1935.

El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, tuvo su origen en un proyecto del historiador y crítico de arte Manuel Toussaint, quien pretendía historiar el curso de las artes plásticas en nuestro país. Dicha propuesta, -que tenía como objetivos la investigación y difusión de las artes mexicanas dentro y fuera de México- fructificó en 1935 con la fundación del Laboratorio de Arte, que un año más tarde se convertiría en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE); activo hoy en día. La Doctora Beatriz de la Fuente, exdirectora de dicha Institución declara al respecto: "El nacimiento del instituto en los años treinta puede ser visto como una de las manifestaciones de la búsqueda de la propia consciencia que nos caracterizó como un país en época de fermento y cambio. No fue casual que, en campos diversos algunos mexicanos visionarios se percataran de que no era en el exterior, sino en nuestra interioridad y en nuestro pasado, donde habría de buscarse la definición del espíritu y

de la identidad nacionales".⁴

La creación de este instituto de investigación fue de gran importancia, ya que permitió por primera vez estudiar en forma sistemática, académica e institucional el arte. Se empezaron a realizar estudios críticos e históricos sobre el arte mexicano. Muchos años más tarde en 1974, el Instituto Nacional de Bellas Artes creó una institución similar: el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP).

La Universidad, ha jugado un papel importante en el impulso de las artes plásticas, ya que su presupuesto le permite dedicar cierta cantidad de recursos, sin la injerencia de los criterios gubernamentales. Esta labor es realizada mediante su Dirección de Difusión Cultural. Es necesario recordar que la Universidad cuenta con espacios dedicados a la enseñanza de las artes, en el caso de la Plástica actualmente cuenta con la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Escuela de Posgrado: la Academia de San Carlos. Además de diversos museos y galerías donde constantemente presenta obra de muy diversas corrientes y generaciones.

La Universidad Nacional ha sido para las artes plásticas, un espacio donde la aparición de nuevas corrientes y expresiones siempre han sido un incentivo para seguir creando, por nuevas rutas. La Universidad siempre ha estado dispuesta a acoger todo tipo de expresiones, aun las divergentes de los criterios estatales o galerísticos. En ocasiones los criterios oficiales han retomado, las propuestas que fueron acogidas por primera vez por la UNAM. Además es un espacio muy receptivo hasta de las personas ajenas a la institución. Por lo tanto la UNAM desde ese momento ha sido punta de lanza para las corrientes alternativas.

La creación de instituciones nacionales en este periodo, fue un primer intento de organizar y dar cauces a las expresiones surgidas tras la revolución. El gobierno nacionalista hizo sus primeros esfuerzos de pasar de los caudillos a las instituciones. Sin embargo estas por el momento, sólo legitiman las acciones de los caudillos, lo cual es aplicable aun a la Escuela Mexicana de Pintura, misma que surgió a partir de tres brillantes pintores que liderearon la plástica mexicana durante veinte años.

⁴Basiriz de la Fuente en Ayala, Gustavo. "SeSENTA años dedicados a la recuperación y defensa del patrimonio artístico nacional". Gaceta UNAM, México, UNAM, 11 de enero de 1996. pag 4

2. Los artistas en la Lucha social con otros trabajadores

Las agrupaciones de artistas que surgieron en esta época fueron de carácter político - para el apoyo de causas populares, en contra de la política nacional y cultural-, de búsqueda de nuevas técnicas plásticas y vanguardistas. Las cuales nacían como contrapropuesta de la recién creada Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, la cual ya casi no tenía oposición de la antigua Academia porfirista.

A partir de la revolución muchos intelectuales del país trataron de acercarse al pueblo, los artistas plásticos no fueron la excepción, de hecho encabezaron buen número de estas organizaciones, formaron entre otras: la Universidad Obrera, la Sociedad de Conferencias y Conciertos (1916), el Grupo Solidario del Movimiento obrero (1922), y la más importante de todas el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores; el cual fue creado en 1923. "Todas estas organizaciones, de acuerdo a su tiempo, pretendieron socializar el arte. El sindicato creó un modelo de organización que consciente o inconscientemente continúa aún hasta nuestros días. Estos grupos de artistas tienden a producir un arte público, a trabajar públicamente y a reflejar en sus obras los problemas nacionales."⁵

Durante 1923, se fundó el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México; el cual fue formado por Siqueiros, Rivera, Guerrero, Revueltas, Orozco, Alva Guadarrama, Cueto y Mérida, buscando como fin que este grupo de artistas contara con un "nombre orgánico" que los representará así como una asociación con todos sus estatutos. Su manifiesto, estaba dirigido al pueblo que no estuviera al servicio de la burguesía; declaran estar por un arte monumental "colectivo de educación y de batalla". Reconocían el pasado precortesiano como una tradición y las artes populares como fuente inspiradora. Este sindicato también se proclamaba por la defensa de los derechos de los trabajadores del arte.

Sin embargo, las múltiples diferencias entre sus miembros propició que no trabajara como colectivo. Pronto se integró al Partido Comunista y su periódico, *El Machete* se convirtió en el órgano periodístico de la izquierda radical en México. Para 1925, luego de que el Sindicato había sido trampolín de las ideas muralistas, que sirviera para sentar las bases del

50. Zamora, Juan, Nicolás Lemard y Jerry Chusman. "La época de arte del proletario". *Historia del Arte Mexicano*. México, SEP-UNAM, 1971, pag. 2014

nacionalismo en la plástica, -y sobre todo para enfrentar al gobierno-, fue desintegrándose hasta desaparecer.

Otra organización que también surgió en este período fue el grupo ¡30-30!. Este grupo confirmado por Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Fermín Revueltas entre otros, se dio a conocer mediante el *Manifiesto Treintatreintista* donde se pronunciaban contra la decadencia académica; se enfrentaban contra los viejos sistemas de enseñanza de la Academia, de la cual en su mayoría, eran alumnos o maestros. Fundaron la revista, *¡30-30! Órgano de los pintores de México*; además montaron exposiciones en espacios no gubernamentales, cafés donde se reunían comúnmente y en el interior del país. La importancia de esta organización radica en el hecho de que desde su propia trinchera hicieron frente y criticaron los principios gubernamentales de enseñanza de las artes plásticas que en el momento regían; además de haber difundido su obra por medio de canales no oficiales y haber llevado su producción al interior del país.

En el año de 1934 los artistas crearon la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Ellos se definieron como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, -la cual fue fundada en 1930 en la Unión Soviética disolviéndose en 1935. El propósito de la LEAR, era contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera, y luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra.

Como se puede ver la LEAR, fue un grupo de presión frente al gobierno, dado que sus actividades más allá de ser únicamente artísticas y culturales, tenían visos fuertemente políticos de alcance nacional e internacional. Lo anterior se constató en 1934 cuando lanzaron un pliego petitorio con cuatro demandas: regreso de presos políticos desterrados, respeto irrestricto a la libertad de expresión, legalización del partido comunista y la reanudación de relaciones diplomáticas con la URSS. Este pliego petitorio tuvo amplia difusión entre la población en general, lo que fortaleció su papel como organización activa en el juego político de la vida nacional.

La LEAR se fortaleció con la adhesión de los miembros de la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP), creada en un principio como organización contendiente. Más tarde los integrantes de la Asociación de Trabajadores del Arte (ATA), se unieron a la LEAR. Estas adhesiones, situaron a la Liga en una posición de importancia dentro de las

organizaciones de artistas y su incidencia en la vida política nacional.

Las actividades de la LEAR, se caracterizaron por la constante solidaridad con los trabajadores y con actividades de orden internacional, tales como su asistencia al Congreso de Artistas Norteamericanos en 1936. Durante la guerra civil española, organizaron una delegación que fue a España a fraternizar con la lucha antifascista de los republicanos y posteriormente sostuvo correspondencia con intelectuales republicanos. Organizaban exposiciones en su local, acogieron a visitantes distinguidos como Rafael Alberti, Nicolás Guillén, León Felipe, entre otros. En 1937 la sección de artes plásticas decidió independizarse y fundar el Taller de la Gráfica Popular con lo cual la LEAR paulatinamente se fue desintegrando, debido a la falta de trabajo constante, a las pugnas internas y a la desaparición de la Unión Internacional en 1935.

En el transcurso de 1937, un grupo de artistas plásticos pertenecientes a la LEAR, decidieron separarse y fundar el Taller de la Gráfica Popular (TGP): Este colectivo en un principio estuvo encabezado por Leopoldo Méndez y Pablo H'Oggins, activos grabadores, pintores y miembros del Partido Comunista. Por su antigüedad, el Taller de la Gráfica Popular es una de las instituciones no gubernamentales -integrada por creadores- más antigua y de más larga duración dentro de las artes plásticas en nuestro país (1937-1987).

La denominación de esta agrupación deja claro cuales eran sus objetivos. "El nombre que se eligió para el grupo aludía, primero a la formación colectiva y manual de trabajo que tradicionalmente se desempeña en un taller. El ser de gráfica estaba basado en la conciencia de que el grabado, en su posibilidad de reproducción múltiple, podía llegar a mayor cantidad de público, al tiempo que, como resultado de su bajo costo, podía llegar -como en tiempos de Posada a todo el pueblo, evitando que quedara en manos de una élite."⁶ Mientras que el término de popular se debe a que deseaban vincularse profundamente con las organizaciones populares, con la intención de ayudar a resolver algunos problemas de México.

EL TGP fue desde un principio, una asociación claramente política; la mayoría de sus miembros militaban en el Partido Comunista Mexicano. Lo cual se constata con las palabras de Pablo O'Higgins "Lo que nos dio fuerza y permitió desarrollamos en forma útil fue que inmediatamente después de agruparnos, nuestro primer plan de trabajo consideró la manera de ligar la gráfica con los problemas inmediatos de México... Así logró el TGP una base

⁶Gubérrez, Juana, et al op cit pags. 2021-2022

segura y dinámica que le permitió interpretar no sólo los acontecimientos mexicanos sino también los internacionales; por ejemplo, las luchas por la liberación nacional en otros países.⁷ Lo anterior también quedó inscrito en la declaración de principios de este colectivo.

El grabado -en particular la litografía,- fue el vehículo creativo del TGP. Dado el bajo costo que representa, así como la facilidad de reproducción que implica. El Taller inició sus trabajos con una vieja prensa litográfica, un estudio y un salón de exhibición y venta. Siempre laboraron bajo un sistema comunal de discusión y trabajo. Logrando así carteles, telones para mítines y pinturas murales debido a que el trabajo era de carácter colectivo, no había obra de caballete, ni ganancias financieras.

El Taller de la Gráfica Popular no tuvo nunca subvención gubernamental, se mantenía a base de trabajo colectivo semanal y el 20% sobre ventas de la obra de sus miembros. Los beneficios que recibían a cambio los artistas afiliados al TGP eran: disponer de un lugar donde trabajar, así como de la maquinaria necesaria para realizar grabado, un ambiente tranquilo y el estímulo de la experiencia y la crítica colectiva.

La producción del TGP cumplió el propósito de participar desde su perspectiva en la lucha política, a nivel de las luchas obreras, campesinas y comunistas; a nivel internacional apoyo causas revolucionarias tales como la lucha antifascista contra Franco, Mussolini y Hitler durante la Segunda Guerra Mundial, o el apoyo a la insurrección en Cuba contra el gobierno de Batista y más tarde a la Nicaragua sandinista.

La declaración de principios contenía tres objetivos principales, apoyar de forma gratuita a las organizaciones sociales en lucha, obtener buena calidad en la obra artística de sus miembros mediante la investigación de nuevos caminos para su desarrollo y elaboración, y como tercer objetivo defender los intereses profesionales de los artistas. Los miembros del TGP trabajaban gratuitamente para las organizaciones populares, incluyendo el costo de los materiales.

El Taller realizó varias exposiciones de carácter internacional llevando a Estados Unidos, Brasil, e Italia, la idea del trabajo artístico colectivo, dejando en estos lugares otros grupos de artistas bajo los mismos postulados y aún con el mismo nombre. Así, el arte mexicano de contenido social fue conocido en el mundo, primero por la gráfica. En 1944 el TGP fundó junto con el Arquitecto Hannes Meyer una editorial especializada en arte: La Estampa Mexicana.

⁷ Enciclopedia de México "El Taller de la Gráfica Popular". Enciclopedia de México México EDM 1987 pág 3467.

A mediados de los años cincuenta surgió la preocupación , entre los miembros del grupo sobre la permanente validez del realismo como estilo. Lo anterior como consecuencia del surgimiento del movimiento de la generación de Ruptura, (1956).

Como consecuencia de lo anterior en 1960 se retiraron del taller los fundadores, Leopoldo Méndez, Pablo H'Oggins y otros miembros importantes. La salida de estos miembros, provoca una segunda desertión masiva, renunciando en esta ocasión, miembros como Raúl Anguiano, Fanny Rabel, Ignacio Aguirre, Francisco Mora, hasta sumar catorce. El motivo ahora de la desertión, fue el acercamiento del Taller con el gobierno de Adolfo López Mateos, quien copatrocinó una edición del Taller, y más tarde habría de recibir un homenaje de agradecimiento por parte del Taller de la Gráfica Popular. Los artistas desertores sentían que el sentido original de esta agrupación se estaba diluyendo en el nuevo tiempo y espacio, en el cual se encontraba inmerso en esos momentos la comunidad artística en particular y el país en general.

En 1966 se celebró en el Museo de Arte Moderno, la exposición conmemorativa de los 30 años del TGP. Se habló de reafirmar los principios originales, se discutió la transformación y modernización de las técnicas para ponerse al día, y se enfrentaron los principios del realismo y el abstraccionismo. Ningún efecto tuvieron ya estos hechos en el fortalecimiento del grupo, en el cual para 1971 quedaban únicamente ocho miembros, tres fundadores y cinco jóvenes de reciente integración. Aparentemente el año de 1977, representa el final del Taller de la Gráfica Popular, para entonces había tenido distintas épocas de auge. "Rescataron la obra gráfica y la pusieron en un lugar muy especial -dice Enrique Franco- dentro de la historia del arte mexicano, pues más que los murales, las multireproducciones llegaron, con sus ideas revolucionarias, a un sector más amplio y pensante de la población. Problemas al interior fueron las principales causas de la desintegración del grupo."⁸

A partir de la caída del muro de Berlín, y por todos los cambios en los países ex-socialistas, los pocos miembros del Taller, cuestionan, su razón de ser; así durante la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el muy menguado Taller de la Gráfica Popular, se mostró reticente a apoyar a la guerrilla. De tal forma lo expresa Jesús Alvarez Amaya coordinador del mismo "la guerrilla tiene una bandera justa pero el apoyo del taller será muy

⁸Del Conde, Teresa y Enrique Franco Calvo. Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX. Índices Onomástico y temático. ATTAME. México, 1994 pág 114

cuidadoso"⁹ Más adelante señaló que tradicionalmente el Taller de la Gráfica mantuvo una línea política, que perseguía alcanzar el socialismo, pero que "después del fracaso espantoso de la teoría y de la práctica del comunismo, el Taller va a hacer una revisión de sus fines y va a buscar nuevos objetivos para una declaración de principios".¹⁰

El debilitamiento del Taller de la Gráfica Popular, principalmente se debió al cambio sufrido en México, en los caminos de hacer arte. Dado que, desde mediados de los años cincuenta el abstraccionismo entró en escena, trayendo consigo desprestigio a los creadores realistas, los cuales llevaban un control total de treinta años en las artes plásticas. Así la lucha política fue deslindándose paulatinamente del trabajo de las artes plásticas, como reflejo de lo que en general pasaba en la sociedad, perdiendo vigencia la labor social que este conjunto llevaba a cabo.

El Taller de la Gráfica Popular, desde su inicio, fue una organización sólida; situación reforzada por las circunstancias políticas de la época. Sus fundamentos de hacer arte para el apoyo de las causas sociales y trabajar en forma comunitaria marcaron una segunda etapa de la Escuela Mexicana de Pintura, en la cual cuajó un viejo objetivo: el trabajo comunal. El hecho de que su desarrollo haya trascendido el surgimiento del abstraccionismo en México, habla de una importante interacción y buen acoplamiento como grupo de trabajo, aun a pesar de no contar con apoyo gubernamental o de ninguna otra especie. Es claro que esta asociación no buscaba el lucro, sino un mayor rendimiento en su trabajo orientado a apoyar las luchas populares.

En el rubro de la escultura, durante el periodo populista, algunos jóvenes se organizaron y fundaron la Sociedad de Escultores de México, ya que los escultores fueron los más marginados de la Escuela Mexicana de Pintura. Los miembros de esta sociedad, habrían de ser en el futuro, ejemplo para la generación de Ruptura. En 1940, el escultor colombiano Rómulo Rozo, radicado en México; fundó con Francisco Zúñiga, Guillermo Ruiz y Juan Cruz la Sociedad de Escultores de México. Esta sociedad pugó por el reconocimiento oficial de escultores jóvenes independientes que se revelaron contra el oficialismo cerrado y rígido. Esta generación formó escuela ente los escultores mas jóvenes, ellos hicieron un minucioso

⁹De la Vega, Miguel. "Los pintores frente a Chiapas: Ehrenberg trabaja con el tema de la insurrección, y el Taller de la Gráfica condiciona su apoyo" Proceso, Proceso, México, 31 de enero 1994. Pág. 67

¹⁰ De la Vega, Miguel. Loc. cit.

análisis étnico en sus esculturas de pequeño formato. Partieron de la concepción, que para hacer un arte renovador e independiente, no debían imitar estilos que los conducirían a un empobrecimiento artístico y sobre todo a una falta de congruencia con sus ideas y con la dinámica de la nueva sociedad que deseaban.

Como es posible observar, esta es una de las pocas organizaciones de creadores -del momento-, que no trabajaron con miras a tener participación política nacional, su participación fue dentro del medio cultural; buscaba que le reconocieran y legitimaran una nueva forma de hacer escultura ajena al imperante modelo de la Escuela Mexicana. Esta sociedad de escultores jóvenes, habla ya de cierto rechazo hacia la escultura mexicana, que años más tarde, habría de marcar a toda una generación y una forma de hacer arte.

El gobierno cardenista apoyó a tal grado el arte "oficial" que García Formentí, jefe del Departamento de Bellas Artes del Secretaría de Educación Pública, cerró su galería de Bellas Artes. El hecho anterior llevó a que una serie de artistas e intelectuales se organizaran la primera galería de arte en nuestro país. La cual fue patrocinada y liderada desde un principio por las hermanas Carmen e Inés Amor.

Fue así como en el año de 1935, se abrió la primera galería privada del país, la "Galería de Arte Mexicano". Las dueñas impulsaron la venta de las obras de la escuela mexicana de pintura, así como de los jóvenes creadores. Tal fue el caso de Frida Kahlo cuya primera exposición se realizó en esta galería. Además abrió brecha a nuevas galerías que no dejarían de aparecer paulatina y efímeramente, hasta consolidar el movimiento galerístico en los años sesenta y setenta. La apertura de esta galería, marca la primera aparición de la iniciativa privada en las artes plásticas, la cual se da hasta 15 años después de la formación de la Escuela Mexicana de Pintura. Y paradójicamente surgió a partir de espacios de expresión, en el seno de la institución que fomentó su nacimiento: el Estado revolucionario.

Las artes plásticas durante el nacionalismo, fueron patrocinadas principalmente por el Estado. Por lo tanto fue iniciativa del mismo gobierno buscar por medio de la estética la esencia de una nueva nación. Es decir que el Estado buscaba tener arte y artistas revolucionarios. Los creadores plásticos respondieron primero al llamado del gobierno; sin embargo a través del tiempo los artistas encontraron su esencia en el pueblo, y dejaron de coincidir con las líneas gubernamentales, lo que trajo como consecuencia la crítica a los logros de la revolución, ya que los beneficios no estaban llegando al común de la gente.

Los artistas como seres respetados en el ambiente cultural de país habrían de ser forjadores de opinión pública; y además por el deseo general de agruparse para alcanzar objetivos comunes y defender los derechos de los sectores del pueblo más desprotegidos - con los cuales se sentían identificados-, que las asociaciones de creadores que surgieron en estos momentos fueron de carácter político.

Cabe remarcar que los grandes ausentes en la comunidad cultural durante el periodo nacionalista, son la iniciativa privada y el público. Estos integrantes de la comunidad artística no aparecen, porque la sociedad mexicana de esa época no está interesada en el arte. Por otra parte no existía una burguesía establecida y firme, que como gozo personal o de clase, gustara de patrocinar o comprar arte.

La comunidad artística en la plástica, estaba integrada únicamente por dos sectores: el Estado y los creadores, quienes, como ya se había dicho, tenían el objetivo común de presentar una nueva identidad nacional basada en el recién adquirido nacionalismo revolucionario, lo anterior aunque no siempre vislumbrara a México bajo los mismos criterios. Mientras que los otros dos sectores susceptibles de ser integrados, prácticamente no existían; la iniciativa privada se estaba apenas constituyendo a partir del fin de la lucha armada, mientras que el público como tal no estaba conformado ya que si no había la infraestructura adecuada para alfabetizar al país, mucho menos para hablar de crear un sector interesado en el desarrollo de las artes plásticas, por muy moderna y revolucionaria que fuera.

Durante el populismo, el Estado buscó atraer nuevamente a los creadores bajo su tutela, siendo de alguna forma exitosa esta estrategia porque se creó una segunda generación de muralistas⁷. Sin embargo se dieron brotes de descontento entre las nuevas figuras, quienes no comulgaban con el arte nacionalista oficial, surgieron los primeros artistas abstractos, quienes más tarde reclamarían un espacio en la comunidad artística de México,

⁷Ver esquema pág 140

como respuesta a la cerrazón gubernamental, por lo tanto comienza a agotarse la Escuela Mexicana de Pintura y surgieron nuevos espacios para la creación y la difusión de las artes; estos serían la Galería de la UNAM y la Galería de Arte Mexicano. Además, la UNAM comenzó el estudio sistematizado de las artes mexicanas, por medio del Instituto de Investigaciones Estéticas. Por otro surgieron los primeros compradores de obra de caballete, quienes en su mayoría eran extranjeros que no radicaban en nuestro país. Paradójicamente, fue el gobierno el que provocó directamente la privatización del arte revolucionario; ya que con el cierre de la galería de la SEP, surgió el primer espacio comercial.

II. EL DESARROLLO ESTABILIZADOR Y LA RUPTURA CON LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA 1941-1965

En el proyecto de política gubernamental denominado asistencialismo social, el cual abarca de 1940 a 1975, el Estado buscó otorgar a los sectores irabajadores satisfactores de necesidades no incluidos en el pago por el trabajo realizado, aún cuando ello sea responsabilidad del empleador. Esta forma de hacer política, se inició a la par de la Segunda Guerra Mundial, y culminó en pleno apogeo de la "guerra fría" -década de los setenta-. Los sucesos de carácter internacional marcaron la vida del país, tanto en términos económicos -se adoptó el modelo de sustitución de importaciones y la adquisición ilimitada de empresas paraestatales- como en términos políticos. Durante la Segunda Guerra Mundial México se unió a los aliados, por otra parte, tiempo después defendió el derecho de Cuba a constituirse como nación; México mantuvo relaciones con ambas superpotencias. Así por medio de la cultura también se hace política.

El momento en la vida cultural y artística de nuestro país que coincidió con la política económica y social denominada asistencialismo social, se caracteriza por los grandes proyectos culturales, gubernamentales y no gubernamentales. Este periodo comprendido entre 1941 y 1975; representa el antecedente y desarrollo más importante para un nuevo movimiento en el arte: la Ruptura.

Durante el asistencialismo social se fundó en el año de 1942, el Seminario de Cultura Nacional, la SEP estableció la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda", además fue creado en 1943, el Colegio Nacional y se instauró a partir del 1945 el otorgamiento anual del Premio Nacional de Ciencias y Artes. En 1947 se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes, y se construyó la Ciudad Universitaria (1949-1954). Estos acontecimientos demostraron un gran impulso gubernamental al desarrollo cultural del país y en particular al aspecto artístico. Fue la época que el desarrollo del país demandaba, el establecimiento de organizaciones e instituciones que no sólo difundieran el bagaje cultural sino que además de ser promotores fueran creadores y tuvieran mejores condiciones para el desarrollo de sus habilidades, investigaciones y conocimientos. Es en esta época cuando se instauran las instituciones culturales que con el tiempo habría de consolidarse como las rectoras de la vida cultural del país.

Además, aparecieron en escena, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, y Mathias Goeritz,

quienes a pesar de ser congéneres de la tercer generación de muralistas, no se apegaron a los cánones de la ya añosa Escuela Mexicana de Pintura y Escultura. Por otra parte, fue notoria la aparición de nuevas galerías públicas y privadas, y la formación de los primeros coleccionistas nacionales. Como consecuencia de la guerra fría, los Estados Unidos y sus ciudadanos invertían en arte alejado de cualquier ideología especialmente del socialismo, doctrina con la que comulgaban gran número de los creadores en tierras mexicanas en esa época. Sin embargo el arte abstracto apareció como contracorriente y muy pronto adquirió un lugar importante dentro de la comunidad.

Durante los primeros años de asistencialismo social (1941-1955), las artes plásticas tomaron rumbos diversos, a los establecidos. La escuela mexicana siguió imperando como la máxima corriente. Sin embargo existía un consistente cuestionamiento sobre sus principios y vigencia. Los maestros de la escuela mexicana, cada vez sentían más el impacto causado por las nuevas expresiones de carácter abstracto y personal, ya no era un arte preocupado por ofrecerse al pueblo. Debido a lo anterior en el año de 1944 Siqueiros emitió un texto en defensa del muralismo en la revista *Hoy* donde declaró "No hay mas ruta que la nuestra"¹. Esa ruta que proclamaba Siqueiros, era la del arte comprometido con la transmisión de mensajes sociales. Entonces se comenzó a hablar de la oficialización de la Escuela Mexicana, lo cual le restaba méritos por si sola y cuestionaba su valía aún como vanguardia ya que en ese entonces representaba el arte impartido en la Academia y tolerado por el Estado.

En estos momentos compartían la escena plástica: los tres grandes, la segunda generación de muralistas, así como las ya conocidas y firmes figuras de Rufino Tamayo y Carlos Mérida, e irrumpieron en escena una sene de noveles escultores, en su mayoría extranjeros quienes trabajan bajo principios ajenos a la escultura de la Escuela Mexicana.

Entre los más destacados se cuentan Francisco Zúñiga y Mathias Goeritz, quienes por distintos caminos hicieron importantes aportes a la escultura. Sin embargo, en 1954, la construcción de las Torres de Satélite, resultado del proyecto común de Goentz y el arquitecto Luis Barragán transformó la concepción de la arquitectura del paisaje y el acoplamiento de la escultura al paisaje urbano. Convirtiéndose de hecho en "La escultura urbana por antonomasia en México; formas abstractas, geométricas, que ofrecen un señalamiento crucial

¹ Del Conde, Teresa y Enrique Franco Calvo Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX. Índices Onomástico y Temático. ATTAME, México. 1994 pág. 40

en el contexto urbano.² El cambio que representó este monumento, radica en el hecho de integrar la obra escultórica a los proyectos arquitectónicos; por lo cual se crearon proyectos específicos que integraron arquitectura y escultura de carácter abstracto en armonía.

Como se mencionó con anterioridad la labor del gobierno fue muy amplia tal como se muestra adelante. La primera institución cultural creada en este periodo fue el Seminario de Cultura Nacional institución dedicada a promover los valores culturales del país así como a su análisis.

Podría hablarse de una segunda etapa de desarrollo estabilizador, durante la década de 1956-1965, ya el país se encontraba en su última etapa de asistencialismo social. En el rubro económico se respiraba un ambiente de tranquilidad sin embargo el clima cultural y social no registra la misma estabilidad. Los motivos que dieron lugar a la situación anterior vienen del exterior; en particular de los Estados Unidos. Con la llegada masiva de la televisión, la irrupción de modelos "rebeldes" para los jóvenes, a través de las películas y la música modifican radicalmente la política nacionalista que hasta ese momento se seguía. Los jóvenes no estaban dispuestos a seguir al pie de la letra la idea de forjar una identidad nacional emanada de la revolución, ni seguir preceptos ideológicos que ya no les decían nada. El individualismo estalla y las artes plásticas van incluidas en estos virajes, provocados por la radical apertura cultural, en un país que había estado buscándose, sólo en forma intrínseca. El país recibe influencias diversas del exterior, mismas que años más tarde habrían de chocar y poner en evidencia el fin de ciclo de este modelo económico y la ideología que lo acompaña.

Esta segunda época de asistencialismo social se caracterizó por el surgimiento y afianzamiento de la generación de Ruptura. Después de tres décadas de hegemonía de la Escuela Mexicana, se reconoció la existencia y valía de nuevas formas de manifestarse; fue conformada la generación de Ruptura lo que dio pauta a la nueva pintura mexicana la cual tendía a partir de ese momento a ser de corte abstracto. El mundo de las artes plásticas también se caracterizó por el surgimiento de algunos certámenes, tales como las bienales de escultura y acuarela, mismos eventos que diez años después comenzarían a promover ampliamente a los creadores jóvenes, de forma un poco más objetiva que bajo el dominio de la Escuela Mexicana.

²Martin del Campo, David. "Escultura moderna en México. Cinco Torres, antes y después" Memoria de Papel CNCA, México, 1992, pág. 11.

Se fundó el Museo de Arte Moderno, mismo que aún hoy se considera el recinto principal de exposición de arte contemporáneo en México. La escultura se tomó abstracta y monumental, adquiriendo una importante presencia en la plástica. Existe mayor número de coleccionistas mientras el número de conocedores y gustosos de arte incrementó. En fin es la época de auge de la Ruptura. Época que como su denominación lo indica, rompe con un arte realista, colectivo y con tintes políticos y nacionalistas, en un esfuerzo de volver los ojos al resto del mundo. Es la llegada del individualismo en la plástica, el inicio del arte abstracto y la acérrima defensa de estos nuevos postulados.

La labor estatal desarrollada en este periodo, tiene que ver principalmente con la promoción de certámenes, raíz de su apertura frente al llamado nuevo arte mexicano. Crea dos nuevas instituciones de enseñanza y difusión de las artes a nivel nacional, el Taller Profesional de Grabado de la Ciudadela, y el Museo de Arte Moderno (1974), mismo que forma parte de un ambicioso proyecto de conformar una Red de Museos Nacionales. Por su parte la Universidad Nacional Autónoma de México creó el Museo de Ciencias y Artes, el cual sería albergue y escenario de las rebeldes generaciones nacientes y de otras posteriores. En este periodo también fue relevante el impulso brindado a la escultura monumental y abstracta. El Estado estaba preocupado por ampliar los espacios innovadores tanto de enseñanza, como de difusión de las artes; aunados a estos espacios, reconocimientos monetarios otorgados por medio de exposiciones-certámenes, que se realizan a partir de este momento con el apoyo total del INBA.

Los esfuerzos llevados a cabo por la sociedad civil en relación al arte, no pueden ser calificados como tales, ya que esta no estaba conformada aun, su aparición es en forma individual, por medio de las colecciones que se comenzaron a crear en ese momento. Aunque es considerable la aceptación que los creadores enmarcados en la Ruptura tuvieron entre los coleccionistas. Por otra parte, es preciso señalar que el gobierno norteamericano buscó mostrar su presencia en nuestro país por medio del impulso del arte abstracto, o que no presenta visos ideológicos, de carácter socialista o nacionalista. Es de hecho esta una de las presencias mas fuertes en cuanto apoyo a las artes se refiere. Tal fue el caso del Salón ESSO realizado en 1965, hecho que marca el momento máximo de enfrentamientos entre ambas corrientes artísticas.

1. Creación de instituciones estatales para la organización y difusión de la cultura

Entre los principales impulsos a las artes, por parte del Estado se estableció en 1942 el Seminario de Cultura Nacional. Esta organización fue creada, con la idea de reunir a la intelectualidad mexicana "auténtica" de los años treinta y cuarenta. Surgió por iniciativa del presidente Manuel Avila Camacho el 28 de febrero de 1942; el entonces secretario de Educación Pública: Octavio Vejar Vázquez, convocó a un grupo de intelectuales con la intención de abocarse a la tarea de difundir la cultura mexicana en su más pura y auténtica expresión. El Seminario de Cultura Nacional es el resultado de esta convocatoria, y tiene la finalidad de cooperar con la Secretaría de Educación Pública en el desarrollo de la cultura nacional. Son veinticinco los miembros vitalicios, del Seminario; quienes se dedican a la escritura, las artes plásticas -principalmente-, además de arquitectos, pedagogos, botánicos, y físicos. El total de sus miembros forman el Consejo, autoridad suprema. El puesto de miembro titular es vitalicio y se otorga a mexicanos por nacimiento distinguidos en labores de creación e investigación científica o artística, que hayan demostrado capacidad y empeño en trabajos de difusión cultural.

A pesar de haber sido creado en 1942 fue hasta 1949, durante el gobierno del presidente Miguel Alemán, se estableció la ley orgánica del seminario. En ella se establece que dicho Seminario es una institución al servicio de la cultura del país, dotada de personalidad jurídica, y que sus finalidades son: estimular la producción científica, filosófica y artística; difundir la cultura en todas sus manifestaciones nacionales y universales; mantener activo intercambio cultural con los estados y con las instituciones e individuos extranjeros interesados en la cultura mexicana, organizar trabajos de investigación y análisis, ya sea por núcleos afines o por el total de los integrantes del seminario. Otro objetivo es servir de órgano de consulta a la Secretaría de Educación Pública y colaborar con ella y con otras dependencias oficiales en actividades culturales. El Seminario de Cultura Mexicana, continúa activo, hoy en día.

El Consejo reside en la ciudad de México, el seminario puede nombrar miembros honorarios y correspondientes, dentro y fuera del país. Existen sesenta corresponsales en todos los estados de la república. Esta es una de las iniciativas gubernamentales

descentralizadas, que se maneja con cierta autonomía. Por lo tanto se convierte en una organización de carácter no gubernamental, en cuanto a su forma de trabajar -autonomía de criterio-, aunque económicamente depende del presupuesto gubernamental.

El Seminario de Cultura Nacional fue creado durante un periodo nacionalista, lo cual se refleja en sus objetivos. Por otra parte es de los primeros intentos gubernamentales de descentralizar órganos de carácter cultural, que se manejen con cierta independencia de criterio, pero con restricciones de carácter económico además del número de sus integrantes. Fue una forma de congraciarse con la comunidad cultural, al darles la titularidad, de pertenecer a este organismo, y hasta cierto punto tenerlos al servicio de las políticas gubernamentales; podríamos decir que fue creado como un ente legitimador, del manejo de la política cultural gubernamental como de la política nacional.

Como ya se había mencionado antes, la Universidad Nacional tenía un papel muy activo en la difusión de las artes, no sólo por medio de la Academia de San Carlos, sino también por medio de la Galería de la Universidad y el Instituto de Investigaciones Estéticas. En contraparte, la Secretaría de Educación Pública creó en 1942 una institución de enseñanza de las Artes Plásticas, paralela a la Academia de San Carlos: la Escuela de Pintura y Escultura, "La Esmeralda". La cual respondía a su convicción de que, como patrocinador mayor de las artes plásticas, debía ejercer su rectoría en la formación misma de los artistas. La Esmeralda recogió el sentir nacionalista, reflejado por los principales maestros que educaban en esta escuela, tales fueron los casos de Diego Rivera, Frida Kahlo y Julio Castellanos. La Esmeralda, nos dice Jorge Alberto Manrique, "se constituyó en la institución más activa por un tiempo, más acorde con el movimiento plástico de esos años en México, y más acorde sin duda con la política cultural del Estado que la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad."³

La creación de La Esmeralda significó la apertura de nuevos espacios para la formación de creadores. Sirvió en su momento para preservar la supremacía de la Escuela Mexicana de Pintura, a pesar de los brotes aislados de abstraccionismo. Además el gobierno por medio de la SEP, podía tener control sobre aquello que significa una buena imagen del país: las artes. Años más tarde se habría de consolidar ese intento de poner orden, en la vida

³ Manrique, Jorge Alberto "El Mecenazgo", Historia del Arte Mexicano, SEP-SALVAT México, 1986 p 2411

cultura nacional por medio de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Mientras que el Colegio Nacional fue creado por el Gobierno Federal el 8 de abril de 1943 durante el mandato del presidente Manuel Avila Camacho. Con sede en la ciudad de México, esta institución tiene por objetivo principal difundir la cultura superior del país. Ya que el gobierno consideraba ineludible fomentar el desarrollo de la cultura científica, filosófica y literaria, tanto en el aspecto de la investigación, como en las actividades de difusión; el Colegio Nacional es un lugar de divulgación, donde no existen las limitaciones que imponen las instituciones de educación superior.

Se consideró necesaria su creación para afirmar la unidad nacional para el enriquecimiento de la cultura del pueblo mexicano, por medio de la agrupación en un Colegio de los más destacados valores en la filosofía, en la ciencia y en las artes, concediéndoles medios que les permitieran mantenerse en contacto regular con todos los ciudadanos interesados en su labor, a pesar de que estos últimos no tengan acceso a las instituciones universitarias.

En el decreto de creación de esta institución se estableció: se integrará con 20 miembros, mexicanos, de reconocido prestigio en su especialidad. Los miembros del Colegio serán designados por el Consejo del mismo -el cual esta integrado por todos los miembros del Colegio -El puesto de miembro será vitalicio. Los miembros de esta institución tendrán obligación de sustentar, en los locales de la institución las conferencias correspondientes, para lo cual los miembros gozarán de absoluta libertad en el ejercicio de su actividad. Todos los miembros, percibirán la misma remuneración mensual -ninguna-. El gobierno federal concederá, por conducto de la Secretaría de Educación Pública, un subsidio anual cuya cuantía en ningún caso será inferior a la inicial. Por el mismo conducto mantendrá los locales e instalaciones adecuadas, así como el personal de empleados necesario para el servicio del Colegio.

En el año de 1971 durante el mandato de Luis Echeverría Alvarez, se expidió un decreto reorganizando El Colegio Nacional en el cual la principal modificación, fue el aumento de los miembros de número, en directa correspondencia con el incremento en la población. "Que el crecimiento demográfico de la República y particularmente el de la ciudad de México, la proliferación de centros destinados a la difusión de la cultura y la creación de nuevas carreras y especialidades, han originado la necesidad de aumentar hasta cuarenta el número de sus miembros, lo que no sólo permitirá hacer más intensa su actividad académica, sino

lograr una representación más completa en los diversos campos de la investigación humanística y artística."⁴

Entre los miembros de El Colegio Nacional, ha habido un total de treinta y un científicos, con diversas especialidades, treinta y cinco humanistas, y siete artistas, -pintores, directores y compositores de música. Los artistas plásticos presentes han sido José Clemente Orozco y Diego Rivera, como miembros fundadores -David Alfaro Siqueiros fue el único ausente de la trilogía de grandes muralistas-, además de la presencia de Gerardo Murillo, el "Dr. Atl", Rufino Tamayo y Vicente Rojo. De igual manera críticos e historiadores de arte, han formado parte de las filas de esta institución, el doctor Manuel Toussaint y la Doctora Beatriz de la Fuente. La recompensa de pertenecer al Colegio Nacional esta dada por la valoración del trabajo realizado, así como el prestigio alcanzado, la remuneración adquirida, y la venia del Estado con la labor desarrollada. Es decir son premios a los intelectuales más prominentes del país otorgados por ellos mismos, con fondos gubernamentales. No existen actividades específicas realizadas en el Colegio Nacional, todos los miembros tienen sus centros de trabajo y ahí sólo dan cuenta de su progreso. Es además un cargo emérito.

En el año de 1945 surgió una iniciativa en Congreso de la Unión para la promoción de un Premio Nacional, con carácter anual que refrende la tradición de fomento cultural que hasta entonces había caracterizado al gobierno. Este premio se estableció con la intención de concretizar los apoyos concedidos por el Estado a escritores y artistas mexicanos, en forma dispersa. Además de que "para el cabal desarrollo de la cultura superior del país, es necesario el impulso gubernamental decidido, que a la vez que otorgando un premio en metálico a quienes por sus actividades dentro del campo de la cultura lo merezcan, entrañe el más alto honor que la nación pueda otorgar a quienes ponen sus mejores esfuerzos en la tarea de prestigiarla a ennoblecer ante sí , y ante los demás países del mundo."⁵

La creación del Premio Nacional, se hizo con la intención de que fuera un estímulo permanente a las actividades intelectuales y estéticas de los mexicanos. El cual serviría para lograr obras de mayor calidad. El premio consiste en la entrega de una medalla y un monto monetario fijado anualmente por la comisión que esta encargada de seleccionar a los

⁴ El Colegio Nacional. Decreto que crea el Colegio Nacional. El Colegio Nacional, México, 1995. pág. 14.

⁵ Díaz Arciniega, Víctor Comp. Premio Nacional de Ciencias y Artes (1945-1990) SEP-FCE, México, 1991 pág. 19.

beneficiarios de tal presea.

Los rubros a los que este premio ha sido otorgado, han variado a través del tiempo. Las disciplinas originales a las cuales se otorgarían son a) literatura, b) artes plásticas, incluida arquitectura, c) música d) investigación histórica, estética o de cualquier otra de las ciencias culturales e) investigación científica, comprendidas naturales y exactas. Los rubros se han ido alterando, tal es el caso que a partir de 1975 se otorgan premios en los distintos aspectos: a) Lingüística y literatura b) Bellas Artes, c) Historia Ciencias Sociales y Filosofía, d) Ciencias Físico-Matemáticas y Naturales, e) Tecnología y Diseño. Es a partir de 1983 que un nuevo decreto incluye entre las disciplinas a premiar el rubro de f) arte y tradiciones populares. El reagrupamiento realizado en 1975, provocó que se diera mayor peso a las ciencias exactas y la tecnología que a las humanidades y las artes, tal patrón se ha venido repitiendo desde entonces en diversas actividades gubernamentales.

Durante los primeros otorgamientos de la distinción, a pesar de contar con un apartado especial para las artes plásticas, no todos los años la comisión designó recipiendario en esta disciplina⁶. La razón es que inicialmente se otorgaba únicamente un premio anual entre todas las disciplinas fue hasta el año de 1966 cuando se decidió otorgarlo a tres disciplinas simultáneamente. En 1975 la ley cambia, y se amplían a cinco los cambios de premiación. En 1983 se introdujo la más reciente modificación, que consistió en agregar a los campos de premiación el de Artes y Tradiciones Populares.

Desde su creación hasta 1968, el premio y la ceremonia, no tenían trascendencia nacional. Sin embargo el movimiento estudiantil de ese año puso en crisis el patrón mediante el cual los premios se habían otorgado. Hasta entonces las relaciones entre intelectuales y gobierno habían sido cordiales; ese año el premio adquirió un significado político, de posible oposición. El premio siempre había sido otorgado a aquellos que el gobierno quisiera de su lado, y los intelectuales participaban expresando su apoyo tácito o implícito al gobierno. Sin embargo algunos intelectuales en fechas recientes, han manifestado su reclamo de que los reconocimientos públicos no deben traducirse en una consecuente limitación de la crítica, por parte de los recipiendarios a los intereses dominantes del país. Este premio se ha otorgado a intelectuales dentro y fuera del poder, así como a críticos del poder tal es el caso de Siqueiros

⁶ Los siguientes son los artistas plásticos, que han sido beneficiados con el Premio Nacional de Ciencias y Artes. José Clemente Orozco (1946), Diego Rivera (1950), Gerardo Murillo "Doctor Atl" (1958), Rufino Tamayo (1964), David Alfaro Siqueiros (1966), Roberto Montenegro y Luis Ortiz Monasterio (1967), Juan O'Gorman (1972), Gunther Gerzso (1978) Carlos Orozco Romero (1980), José Luis Cuevas (1981), Manuel Enriquez (1983), Pedro Coronel (1984), Alberto Beltrán (1985), Juan Soriano (1987), Manuel Felguerez (1988), Olga Costa (1990).

en el rubro de las Artes Plásticas.

La creación de este reconocimiento, como se puede ver, fue hecha para premiar a las personalidades mas importantes en las distintas ramas, obteniendo dos situaciones benéficas para ellos, el acercamiento del Estado a su obra y el beneficio económico recibido por el intelectual para su futura labor. Conforme las esferas de desarrollo científico y tecnológico crecen así como la comunidad artística se amplía, el recibir estos premios adquiere mayor importancia, debido a que el número de posibilidades de recibirlo se reducen. Uno de los beneficios que representa la obtención de este premio, es el hecho de que a partir de 1993, todos los premios nacionales -con vida- en el rubro de artes plásticas, son incorporados al Sistema Nacional de Creadores en la categoría de creadores eméritos, lo cual implica que recibirán veinte salarios mínimos mensuales de por vida, aunado a su premio no menor de cien mil pesos.

• INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Miguel Alemán Véldez al inició de su mandato, en 1947 fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, para cubrir el muy desordenado aspecto cultural en la vida nacional; es esta la primera Institución de apoyo a promoción a las Bellas Artes, que tiene características jurídicas propias. De carácter nacionalista, esta institución buscaba no únicamente conservar las expresiones nacionales, sino fomentarlas aún más; para hacer posible la gestación y germinación de un arte mexicano que después pudiera ser representativo de México y se convierta en arte universal, siempre y cuando parta de los preceptos de la exaltación de lo mexicano.

La importancia del recién creado Instituto radicaba, no en el hecho de que el Estado apoyara la cultura, -venía haciéndolo desde 1921-, sino en que ahora el impulso a la cultura y las artes se hacia desde un órgano semi-independiente, donde los criterios de los creadores imperaran sobre las opiniones de los burócratas. Cuando se creó el INBA estuvo dirigido por el músico e incansable impulsor de las artes Carlos Chávez. Desde entonces el INBA se convirtió, en el máximo receptor e impulsor de creadores artísticos en el horizonte gubernamental, dando lugar una institución que "...conservando alguna dependencia administrativa de la Secretaria de Educación Pública, Bellas Artes tuviera independencia técnica y personalidad jurídica en lo económico."⁷

⁷INBA, Memorias dos años y medio del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, México 1950 pág 24

La organización del nuevo instituto estuvo compuesta de la siguiente forma: dependiente de la Secretaría de Educación Pública cuenta con los departamentos -bajo la subsecretaría de Cultura (1982), se convirtieron en coordinaciones nacionales- de Arquitectura, Artes Plásticas, Música, Teatro, Danza, Literatura, Coordinación, Programación y Administración. También le compete todo lo relativo a la educación profesional artística. Además de la difusión y divulgación de las variadas manifestaciones artísticas nacionales, así como el registro y conservación de los bienes que constituyen el patrimonio artístico.

El INBA mediante tres formas de actividad artística pretendía alcanzar sus principios básicos. Se estableció la coordinación de actividades artísticas, la coordinación de aspectos de creación e investigación de educación en todos los grados y la coordinación que pretendía alcanzar a todas las clases sociales. Planteando que sólo de mediante la combinación de estas tres coordinaciones podrá lograrse un desarrollo efectivo de la cultura artística nacionalista; la cual era necesaria para el pleno desarrollo de los ciudadanos del país.

Esta Institución fue creada en los años del presidencialismo, de la confianza pública, cuando aún se creó en la defensa del México de las tradiciones idealizadas. El programa es elocuente:

"depositemos la esperanza en un mañana idéntico al ayer, donde la pureza sea consecuencia de existencias que se repiten, pero mejoran con el recién llegado progreso. Es la cultura un buen principio, en el cual albergarse para caminar inmerso en las raíces, hacia un nuevo país. Para poder proyectarse al exterior, no se tenía que partir de un arte universal; sino de la esencia de la nación, que condujera a la larga a la valoración universal de la cultura mexicana. Que las manifestaciones artísticas de todos los órdenes constituyen la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional". Desglosándose de la siguiente manera:

I. La más sincera y vigorosa expresión del espíritu nacional se produce por medio del arte.

II. El arte es una manifestación a la que debe atribuirse una expresión de naturaleza nacional.

III. Al Estado le importa preferentemente el arte que sea expresión del espíritu nacional."⁶

El Estado, una vez más buscaba ser el promotor, difusor y profesor de las distintas disciplinas artísticas. Lo hizo con el ánimo de que esto representara una proyección del

camino que el discurso revolucionario y modernista estaba tomando, de acuerdo a las necesidades políticas. Asumió la cultura y las artes como medios de creación y/o consolidación de la identidad nacional, que conduciría al desarrollo del país. A falta de patrocinadores particulares, y de una cultura de mecenazgo privado, el Estado asumió el compromiso de patrocinar las artes; siempre y cuando pudiera estar al servicio del discurso oficial; es decir que cada artista respetado, desde su trinchera, pudiera hablar sobre las acciones gubernamentales, permitiendo hasta cierta disidencia, -tales fueron los casos de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Frida Kahlo, entre otros- capaz de legitimar las acciones gubernamentales mediante la desavenencia en los espacios que el Estado tolera y hasta otorga.

El INBA aunque con base legal, no contaba con presupuesto suficiente, lo que sucede en "países con escasos recursos económicos pero, más que nada, de incipiente conciencia cultural. Por lo tanto los recursos del Instituto provienen en un principio de:

- a) Partidas presupuestales federales,
- b) Fondos propios
- c) Eficiencia y economía⁹

Dado que se necesitaba que los artistas tuvieran ciertas prerrogativas, se le invitó a que fomaran parte de la administración del recién creado instituto; quedando lo anterior inscrito en la Ley orgánica de la siguiente forma:

"El Instituto de Bellas Artes debe ser puesto en manos de los artistas. Son una amenaza para las bellas artes los aficionados atrevidos y los pseudoartistas titulados de otras profesiones que, por influencias políticas quieren tratar de gobernarlas. Había de prevenir tal amenaza, y convertir en precepto de ley la necesidad de que el director y los jefes del Instituto fueran profesionales del arte."¹⁰

Por lo tanto, como ya se mencionó anteriormente, el Director del INBA en esta primera etapa, fue Carlos Chávez; mientras que los responsables del Departamento de Artes Plásticas fueron Fernando Gamboa y Julio Castellanos. Lo anterior demuestra que el hecho de que los creadores intervengan en la administración gubernamental de la cultura y las artes, no es una iniciativa reciente, tal como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes proclamó en el momento de su creación.

⁹ *Idem*, pág 52.

¹⁰ *Idem* Pág. 30.

Desde su fundación, hasta la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el INBA había cumplido la tarea de ser el elemento principal en la difusión, conservación y apoyo a las artes y a la cultura en general. A través del tiempo ha sufrido modificaciones en su administración. Por otra parte los inmuebles y dependencias a su cargo han aumentado con el tiempo, lo mismo que en el espacio, hasta la institución del CONACULTA, el cual le ha restado algunas funciones y duplicado otras.

En cuanto al Departamento de Artes Plásticas, las primeras acciones que se llevaron a cabo, fueron la creación del museo de Bellas Artes (1947), el cual inicio en las salas del Palacio de Bellas Artes. Este museo, comenzó en un espacio muy reducido, incapaz de albergar la amplia colección de pintura y escultura, con la que contaba ya el gobierno federal, además de que el acervo fue enriqueciéndose paulatinamente.

Los medios por los cuales se amplió esta colección fueron la compra de obra en colecciones completas o piezas aisladas, y la donación hecha por el Comité de Banqueros presidido por Evaristo Araiza, quienes donaron, un gran lote de lienzos de José María Velasco. Siendo esta una de las primeras aportaciones de la iniciativa privada erigida en institución no gubernamental, que realizan al patrimonio artístico del país al cuidado del Estado mexicano. La importancia de la creación de este museo, no únicamente radica en la exhibición del material plástico embodegado, sino en la clasificación del mismo, así como la adquisición de nuevas piezas a pintores vivos; entre otros el mismo Julio Castellanos -funcionario del Instituto-. El museo no sólo contaba con salas de exposición permanentes, también de temporales, lo que permitía el montaje de exposiciones de arte universal, como de pintores activos. Además de ser una de las primeras realizaciones del INBA como promotor y conservador de las artes, a nivel nacional. La creación de este Museo Nacional de Arte fue un primer intento por sistematizar el arte contemporáneo nacional.

Otra de las primeras iniciativas de este departamento, fue la creación del Salón de la Plástica Mexicana. El cual fue instituido en 1949, a pesar de ser una galería independiente mantiene una estrecha relación con el INBA. La razón por la cual este Salón nace, es que las galerías particulares iban en aumento y estas promovieran a los nuevos creadores, restándole fuerza al que fuera algún día el único promotor cultural del país: el Estado revolucionario. Debido a que no era posible regular a la iniciativa privada en cuanto a las artes, las galerías, el INBA crea la suya propia, bajo principios un poco distintos.

El Estado ya no desdénaba la importancia del arte de caballete, lo cual permitía el apoyo y promoción de la obra en este formato, buscando que hubiera algún otro comprador aparte del gobierno. Por lo tanto "Se requería un establecimiento que expusiera, circulara y comercializara la obra de arte -en esto similar a la galería- pero que no atendiera a los intereses particulares de un negocio, sino a otros mas generales y a los específicos de los artistas....que diera a los creadores los beneficios de una galería, pero que los liberará de la explotación del *marchant*."¹¹

La forma en que funciona el Salón de la Plástica Mexicana, es en forma de cooperativa, los miembros del salón deciden las acciones a tomar, eligen al director. A cada expositor se le cobra por montaje, una cuota mínima para cubrir gastos indispensables. Los principios nacionalistas, bajo los que fue creado, poco a poco le llevaron a convertirse en obsoleto, dado que años mas tarde fue visto como uno de los últimos reductos de la Escuela Mexicana de Pintura. Su apego a la Escuela Mexicana, qué años después, dio la pauta para que se creará el Salón Independiente y la Universidad Nacional también apoyara a creadores no simpatizantes de los criterios del Estado.

A pesar de esta condición en agosto de 1968, durante su exposición anual "Obra 68", los integrantes del Salón de la Plástica Mexicana expresaron su descontento por la represión de la cual estaban siendo objeto los estudiantes ese año. Fue la primera muestra de apoyo tácita y colectiva que los creadores plásticos nacionales brindaron al movimiento. "Ninguna escultura, señala Raquel Tibol, ningún cuadro en esa muestra denotaba conflicto social alguno, aunque se había inaugurado poco después de las violentas y trágicas represiones a los estudiantes los días 26 de julio y subsiguientes."¹² Sin embargo su respuesta se dio durante la exposición en sí; sobre la obra que Icaza presentó escribió: "Apoyamos a los estudiantes, y a su voz se sumaron cuando menos otras nueve. Otros artistas voltearon su obra convirtiéndola en un cartel de protesta, esta actitud fue asumida por otros nueve artistas. Así surgió una nueva generación que a través de la obra plástica se involucraban en la problemática de su tiempo en los ámbitos nacional y plástica. En cierta forma esta generación dio paso a la era de los "grupos".

¹¹ Méndez Jago María "La Generación del Arte Mexicano SEP SA UNAM, México, 1988 7^{va} ed pag. 214b

¹² Tibol Raquel "La historia del mural que los artistas pintaron en CU en apoyo a los estudiantes. 1968 y el Salón Independiente". Proceso, N° 883 Proceso, México 4 de octubre de 1993 pág. 46

El Salón de la Plástica Mexicana promocionó una exposición anual, donde se otorgaban premios de adquisición para las colecciones del INBA, por lo tanto tenemos que fue de los primeros premios económicos constantes instaurados por el Estado, y que más tarde esta iniciativa habría de multiplicarse. Este esfuerzo mancomunado de gobierno y creadores, también es una muestra más de las acciones del Estado en relación a los creadores; promover de manera "objetiva" a los creadores, siempre y cuando respondieran a los preceptos gubernamentales. El Salón es como el Seminario de Cultura Nacional una institución no gubernamental -en cuanto a carácter jurídico se refiere- que económica y políticamente dependen del Estado.

A pesar del rápido cambio de sus miembros -y la inestabilidad que esto genera-, el Salón de la Plástica Mexicana, sobrevive hoy en día. Cuenta aproximadamente con 193 miembros, representados por un Consejo Directivo, el cual está encargado de organizar, exposiciones individuales, colectivas, de grupo, temáticas, salones, homenajes, conferencias, mesas redondas y eventos culturales. Además de sus actividades de difusión y venta de la obra, las cuales motivaron la creación del mismo.

Sin embargo, a mediados de 1991, Raquel Tibol y Mónica Mayer, acusaron a la organización de ser una institución decadente que ha cosechado "un incomparable desprestigio, tan grande y tan corrosivo como para actuar en contra de todos aquellos que persisten en continuar dentro de su membresía."¹³ Mientras que Mónica Mayer aduce que a pesar del espíritu de renovación del Salón, como miembro del Consejo Directivo, se encontró con una serie de problemas burocráticos de mala administración y poca cooperación de la mayoría de los miembros. Así como eventos organizados por el mismo donde se detectó la autopremiación.

Si se atiende a las críticas de estas dos respetadas voces dentro de la comunidad artística, es posible observar en la reproducción de viejos patrones de la administración pública, ya que el Salón a pesar de depender económicamente del INBA; pretende ser una institución con decisiones y vida autónomas de los lineamientos culturales del Estado. El problema no radica en seguir las políticas estatales, sino que repita los vicios de a administración pública mas condenados en la actualidad. Sin embargo aún resulta un espacio apropiado para la difusión inicial de jóvenes creadores, no se puede soslayar el hecho de que montar las primeras exposiciones es difícil y de igual forma sucede cuando se busca un

¹³ Tibol, Raquel "La obra de Irma Griza", Proceso, Proceso, Mexico, 760, 27 de mayo 1991 pag 56

reconocimiento, los artistas dejan de participar y acercarse a este foro, lo que provoca un desgaste y abandono por parte de los miembros.

Esta institución ejemplifica muy bien lo que sucede comúnmente con las agrupaciones de artistas, cuando no tienen una base firme, tienden a desaparecer en poco tiempo, sin embargo si tienen una organización fuerte, al paso del tiempo el Estado tiende a absorberlos. Esta institución considero que no ha desaparecido ya que el Estado a través de INBA representa su columna vertebral, aunque ha perdido en gran parte la vitalidad necesaria para existir, porque los objetivos de la institución ya no responden a la comunidad plástica actual.

La UNAM en esta época, estableció su campus y con ello hizo numerosos encargos a artistas. Aquellos trabajos fueron realizados en estrecho contacto con los arquitectos creadores del conjunto, fenómeno al cual se le denominó "integración plástica". Entre los principales participantes de ese proyecto se encontraron: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman, José Chávez Morado, Francisco Eppens y el escultor Rodrigo Arenas Betancourt. Este esfuerzo significó, el primero en la combinación de las artes y proyección en espacios exteriores, en nuestro país. Los primeros edificios concebidos para incluir murales así como en las plazas se dedicaron áreas específicas para la colocación de esculturas. Nuevamente la Universidad Nacional, impulsó innovaciones artísticas que más tarde otras instancias oficiales y privadas habrían de imitar.

Por otra parte, el Taller Profesional de Grabado de la Ciudadela fue establecido en 1956; el cual estuvo bajo la dirección de Carlos Alvarado Lang, dieron clases reconocidos grabadores tales como Pedro Castelar y Leopoldo Méndez. Esta escuela fue el primer intento de darle un carácter propio a la enseñanza y aplicación del grabado; cada vez más desvinculando el arte de las tendencias políticas. De este taller surgieron importantes creadores como: Liliana Porter, Francisco Toledo, Luis López Loza, Juan Soriano, Leticia Tarragó, Fernando Vilchis, Vicente Gandía, Alberto Gironella y Mario Reyes. Los anteriores son creadores muy activos el día de hoy, su arte se caracteriza por el dominio de dicha técnica, al igual que por su acercamiento a otras tantas.

En el año de 1958 se promocionó la primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México. Este es uno de los primeros eventos que se promovieron con calidad de

concurso, además, el hecho de tener carácter interamericano, hablaba de una mayor apertura a propuestas diferentes de disposición para aceptar distintas formas de arte llevadas a cabo en el resto del continente, se establecieron premios para cada disciplina; tomando en cuenta al grabado como una de ellas, es decir ya se le asigna carácter de disciplina.

La escultura -en este periodo- como se mencionó anteriormente, compitió con la pintura por ser protagonista, desde la llegada de Mathias Goeritz al país. En el año de 1960 el INBA organizó la "Exposición de escultura mexicana contemporánea. Este evento se llevó a cabo en la Alameda Central con la participación de 42 escultores de diferentes tendencias y estilos. Lo cual marcó el puntal para el establecimiento de las Bienales de Escultura. Ya que, la exposición trabajó como certamen porque en esta ocasión se entregaron cuatro premios a jóvenes valores, entre ellos Francisco Zúñiga y Armando Ortega. No obstante sobresalieron jóvenes artistas que se perfilaban hacia una escultura abstracta, como Angela Gurria, Jorge Dubón y Juan Soriano.

Las bienales de Escultura se realizaron a partir del año de 1962. Sus objetivos son: impulsar la escultura de pequeño formato al parejo de la escultura monumental, así como poner al alcance del pueblo la posibilidad de disfrutar y enjuiciar la obra artística. Como busca interactuar con el público, nuevo actor en la comunidad artística. Estas exposiciones, funcionaron como perfectos escaparates, para mostrar en que formas se estaba innovando la escultura y no eran precisamente los consagrados quienes presentaban los cambios. Era notoria la llegada de una generación con distintas concepciones del volumen y la temática.

Si bien dichas bienales establecieron distintos tipos de premios, de adquisición y menciones honoríficas. Las obras galardonadas con premio de adquisición pasan a formar parte de la colección de arte contemporáneo del INBA. Se establece un vínculo con la representación gubernamental y con los creadores por medio de los reconocimientos que avalan el trabajo de los creadores premiados frente al resto de la comunidad artística así como aquellos que desconocen de arte pero otorgan credibilidad y legitimidad a los premios otorgados.

En el año de 1960 se instituyó el Museo Universitario de Ciencias y Artes -actualmente

rebautizado como Museo Universitario Contemporáneo de Arte-. Desde su creación, este museo se ha manifestado de acuerdo al espíritu universitario de estar abierto a todas las tendencias y propuestas, particularmente las más audaces y jóvenes. Además de ser campo de experimentación museográfica, donde actualmente se alberga el Centro de Investigación y Servicios Museológicos, el cual ha enfocado sus acciones de investigación a la docencia y la difusión de las artes.

En sus principios este museo estuvo dirigido por la escultora Helen Escobedo, quien acogió cálidamente las manifestaciones de los jóvenes rupturistas y más tarde las iniciativas de "Los Grupos", y principalmente el Salón Independiente, el cual hizo de este recinto su sede para el efímero premio que otorgaron durante dos años, a partir de 1968; en protesta del oficial Salón Solar.

A últimas fechas, ha dejado de ser el único espacio museístico de la UNAM, -hoy también se realizan actividades museísticas en el Museo de las Ciencias "Universum", en la Casita de la Ciencia, el Museo del Chopo, la Galería Anstos, la galería Luis Nishizawa de la ENAP, y en el Antiguo Colegio de San Idelfonso- circunstancia que mina los recursos y posibilidades de difusión de las actividades de este Museo. La multiplicidad de espacios de exposición permite que más artistas se expresen, sin embargo también reparte entre más espacios el reducido presupuesto existente para la conservación, impulso y mantenimiento de sus museos y galerías. Aunado a lo anterior las ciencias y la tecnología ocupan un lugar preponderante en las actividades universitarias hoy en día, dejando de lado las iniciativas artísticas.

Por otra parte el Museo de Arte Moderno, formó parte de un ambicioso proyecto dentro de la cultura de nuestro país: la Red de Museos Nacionales. El presidente Adolfo López Mateos y el secretario de Educación Pública en turno, Jaime Torres Bodet, echaron a andar este proyecto que dentro del parque de Chapultepec, habría de albergar un amplio centro cultural, el cual incluiría: los Museos de Antropología e Historia, junto con el Museo de Arte Moderno y la creación del centro cultural del Bosque. Actual Casa del Lago.

Desde la creación del INBA se habló de la necesidad de crear no sólo un Museo Nacional de Arte, sino también de crear un museo que se ocupara, del arte que estaba siendo producido en el momento, y por lo tanto requería de difusión y reconocimiento¹⁴. Sin embargo

¹⁴Juan Acha comenta sobre la existencia de los Museos de Arte Moderno, "Se le llama antimuseos por albergar obras de pasado muy

es casi veinte años después del nacimiento de este instituto, que se crea el Museo de Arte Moderno. El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue designado para realizar este museo. En ese momento no se pudo llevar a cabalidad el proyecto inicial, y aún hoy en día no se ha concluido; ya que faltan edificios para auditorio, biblioteca y centro de documentación, así como cafetería y las áreas de servicios complementarias, entre las principales - una bodega apropiada para el creciente acervo del museo- así como oficinas y cubículos para los investigadores del mismo recinto.

Este museo cuenta con cuatro salas de exposición y una galería, la colección permanente se encuentra en dos de sus salas, cuenta con obras de los artistas mexicanos plásticos, más representativos desde principios del siglo XX. Comienza con la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, pasando por las generaciones de la Ruptura hasta nuestros días. Las salas de exposiciones temporales fueron concebidas para que creadores aún activos con amplio reconocimiento de su obra, expusieran ahí. Sin embargo durante muchos años fueron ocupadas por obras de artistas cuya personalidad y obra no contaban aún con bases sólidas, y no se sabe si las tendrá en un futuro.

Sin embargo, los artistas se quejan de que los criterios necesarios para montar exposiciones no son adecuados, con el pretexto que desde hace unos quince años -aproximadamente- los artistas que exponen tienen una edad entre 25 y 30 años¹⁵, lo cual para ellos implica exponer al artista a un riesgo ya que trunca su trayectoria. Es decir que los creadores cuando tienen oportunidad de acceder al lugar de mayor reconocimiento de las artes plásticas en nuestro país, no han madurado lo suficiente su obra y puede significar "debut y despedida" para muchos de ellos. La pintora y grabadora Mónica Mayer, habla de que: "el sistema infla a los artistas y se olvida después de ellos tras los treinta años cumplidos, para ver quién sobrevive bien, y quien no."¹⁶ Siendo que no a todos los artistas mexicanos se les ve futuro como exportadores de sus obras.

Si atendemos a la existencia de este fenómeno, estaríamos hablando de una depreciación del trabajo de los creadores plásticos, porque cualquier creador con algunos premios -especialmente de arte joven- en su haber, puede aspirar al foro máximo a corta

reciente, para ejemplo del futuro más que del presente. Esto es que las obras vayan directamente del productor al museo, sin pasar por la sociedad y prestarle servicios. Fuente: Museo de Arte Moderno "Perfil sociocultural de museo de arte moderno" Museo de Arte Moderno 25 años, CNCA INBA, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos S N C. México, 1989 pag 15

¹⁵ La convocatoria de jóvenes creadores del FONCA considera a un creador como joven hasta los 35 años

¹⁶ Mayer, Mónica. Ponencia, en la mesa redonda "De críticos y criticados" 23 de Noviembre de 1995, en el Centro Cultural San Ángel

edad; qué es lo que este artista puede hacer después, cuando muy joven alcanzó la cumbre, y en nuestro país no existen mayores y más reconocidos espacios de difusión para ellos. Puede significar mayor número de puntos abonados en curriculum, pero puede también ser una barrera porque todos los demás espacios son menores. Sin embargo, el otro fenómeno que también acarrea, es el hecho de que el lugar máximo de exposición pierde su lucidez y valía al mostrar artistas en proceso de maduración de su obra, lo cual demerita los criterios de selección de artistas y por lo tanto de calidad de la obra.

Sin embargo, a partir de 1989 con la instauración del CNCA, los criterios de selección para exponer en este museo cambiaron, debido a una mayor inyección de recursos hacia este espacio. En 1990 Teresa del Conde asumió la dirección del museo y buscó a partir de entonces mejorar las relaciones con el aplastante sindicato, además de montar pocas exposiciones "muy escogidas, conceptualizadas, todas acompañadas de catálogo; la intención es mostrar sólo lo más representativo del arte contemporáneo actual consolidado. Buscando de esta forma que el museo Carrillo Gil, ubicado al sur de la ciudad, se encargue de la difusión de la obra de jóvenes artistas que a pesar de su juventud cuentan con reconocimiento dentro de la comunidad artística."¹⁷

La red de museos de arte nacional, no tienen criterios muy definidos, ya que en el Museo Nacional de Arte, alberga obras realizadas durante este siglo, lo cual es entendible, sin embargo el Museo de Arte Moderno cuenta en su acervo con obra de creadores consagrados que ya están incluidos en los el MUNAL o en el Carrillo Gil, hay duplicidad de obra, especialmente de los consagrados-, lo que crea confusión y desdibuja los parámetros de las colecciones de cada uno de los acervos.

¹⁷Flores, Miguel Angel. "Por sus carencias de infraestructura, no se puede hablar de un Museo de Arte Moderno: Teresa Del Conde." Proceso. México, 25 de mayo de 1992, núm. 812, pág. 54

2. ¡Abajo la cortina del nopal!

En el año de 1947 se estableció la Sociedad Mexicana de Grabadores. Su propósito era ensayar todos los procedimientos y desarrollar amplia tarea de divulgación. Con frecuencia los artistas de otros grupos participaron en sus exposiciones. Entre sus principales miembros se encontraron Mariano Paredes, Francisco Vásquez, Feliciano Peña. Hay que considerar que los anteriores no pertenecían al Taller de la Gráfica Popular, el cual era el principal centro de difusión del grabado como técnica y este grupo tuvo un perfil netamente artístico donde buscan alcanzar los principios del grabado como disciplina y no como técnica. Ellos estaban interesados en trabajar el grabado, mientras no fuera de carácter ideológico. En cierta forma esta Sociedad representó un antecedente de la Ruptura, debido al valor que se le asigna al grabado como disciplina y ya no como herramienta para producir un arte barato que llegue al pueblo.

En 1952, durante el umbral del nacimiento del movimiento de Ruptura, surgió el Frente Nacional de Artes Plásticas, conformado por los representantes tardíos de la Escuela Mexicana de Pintura. El promotor de esta organización fue Miguel Salas Anzures, y dentro de sus principales impulsores se encontró Fernando Gamboa, quien desde esta trinchera aleccionaba en defensa del arte concebido con afanes ideológicos y nacionalistas. El Frente demandaba la creación de museo de arte en todas las capitales de los Estados y en sus ciudades más importantes, mediante la creación de patronatos estatales -federales, estatales y locales- y privados, como la única forma de difundir las artes en el interior del país. Además proponía a la par, organizar exposiciones y ciclos de conferencias alrededor de los problemas del arte nacional. Proponían la instalación de casa de la cultura locales donde se promoviera el arte y artistas de la región. Fueron de los primeros en solicitar que el Estado promoviera y costeará concursos y certámenes de arte, que los gobiernos legislaran para proteger la producción artística local, así como buscaron también que se brindara apoyo a los artistas locales.

A pesar de que este Frente tuvo una existencia relativamente larga -hasta 1960-, sus postulados no fueron retomados por las nuevas generaciones; las cuales ya estaban inmersas en los nuevos valores promovidos por la Ruptura, no estaban interesados en difundir su obra como patrimonio nacional, ni tenían el afán que entendían como populista de difundir la

cultura a nivel nacional y a todos los sectores de la población. A ellos les bastaba saber que sus postulados trascenderían el movimiento muralista.

Este Frente es la secuela moribunda de las asociaciones conformadas por los miembros de la escuela Mexicana de pintura, el Sindicato, la LEAR, el Taller de la Gráfica Popular. Sin embargo nació en un momento en que la generación ascendente, desdeña las enseñanzas y formas de la ahora Academia. Representa una situación de aferrarse al pasado, cuando los principales representantes habían alcanzado reconocimiento nacional e internacional y no estaban interesados en considerar la creación de nuevas asociaciones y por ese medio defender la Escuela Mexicana de Pintura.

Por otra parte, en el año de 1953, el escultor polaco Mathias Goeritz, instaló un museo experimental: el Museo del Eco. Este museo en su momento fue un importante centro de reunión de artistas de gran impacto en la vida cultural del país.

El Museo del Eco, fue un proyecto que respondió a las iniciativas de Daniel Mont y Mathias Goeritz. Este museo, fue la realización del proyecto teórico expresada en el manifiesto de Goeritz, "Arquitectura emocional". En este manifiesto clamó por una arquitectura que sea capaz de despertar la emoción a la manera de las pirámides, las catedrales góticas o incluso los palacios barrocos. En este museo no sólo reúne una nueva arquitectura, sino también la idea de la obra de arte total.

A pesar de su corta duración, nos menciona Rita Eder, sobre su trascendencia. "El diseño de sus espacios y propósitos permitieron que escultura, arquitectura, danza y música se fundieran para producir la obra de arte total, dinámica y abierta. Los artistas podían hacer distinto uso de los espacios, por ejemplo, la pintura de muros o la representación de diversos espectáculos."¹⁸ La idea de Mathias Goeritz, era proporcionar una casa-taller para los artistas donde el público pudiera discutir con ellos.

Entre los artistas participantes del proyecto se encontraron; Carlos Mérida Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Germán Cueto, el compositor Lan Adomian, Luis Buñuel, quien montó una coreografía para el bailarín Walter Nicks. Como artistas invitados estuvieron, Henry Moore y la compañía de danza de Merce Cunningham. Como se observa, los artistas plásticos participantes en este proyecto, no acataban los lineamientos de la Escuela Mexicana de Pintura y escultura. Esta iniciativa representó los primeros pasos hacia la Ruptura y una

¹⁸ Rita Eder "La apertura del mundo y la pintura mexicana en los años cincuenta" *Historia del arte mexicano*, México: SEP/CAVAI, 1984, pag. 212

iniciativa de los artistas por lograr la vinculación directa con el público. A pesar de su corta duración el proyecto de este museo tuvo trascendencia en el desarrollo posterior de las artes en México. El Museo del Eco, fue una iniciativa bilateral entre los artistas y un mecenas, lo que hizo de este experimento una iniciativa abierta, y de gran peso para la comunidad cultural de los años cincuentas y sesentas, podría decirse que fue un espacio alternativo, para el arte que no tenía cabida oficial.

En enero de 1955 varios jóvenes artistas, se instalaron por primera vez, en los patios de la antigua estación Colonia, entre las calles de Villalongin y Sullivan. El grupo de pintores y grabadores integrado por Armando Anguiano, Jorge Contreras, Fernando Cruz España, Oswaldo Partida y Roberto Kan, inició una nueva modalidad de difundir y comercializar el arte. Para lo anterior contaron con el apoyo de Instituto Nacional de la Juventud (INJUVE). Ofreciendo su arte, únicamente los fines de semana y a la intemperie. Asumieron pronto una identidad grupal tomando el nombre de "Grupo del Jardín del Arte". Esta es la primera agrupación que surge abiertamente con fines comerciales.

El jardín del arte nació en un momento de profundo cambio en la plástica mexicana, donde se abrían las posibilidades de recibir influencias del exterior. En los primeros años de su surgimiento, el jardín del arte; representó un desafío a las normas estéticas y comerciales del momento; consecuencia del radicalismo de la escuela Mexicana y la inaccesibilidad de obra de los jóvenes a las galerías existentes.

El jardín del arte es una asociación, que surgió principalmente con fines comerciales; pero fue un hito en la comunidad artística de la ciudad y del país, debido a que un importante número de valiosos jóvenes creadores se incorporaron a esta empresa en protesta de los requisitos para exponer en el creciente número de galerías, que además representaban un intermediario en la venta de su obra. Tal fue la seriedad del proyecto de estos creadores que, tres años después de su primera exposición, el grupo se constituyó en asociación civil.

"En el año de 1963 el gran número de pintores profesionales y "de domingo", que existían; hicieron necesaria la apropiación de un segundo espacio para el jardín del arte, en el sur. El segundo Jardín del arte se encuentra en la Plaza de San Jacinto en San Ángel. Siguiendo con el desarrollo del Jardín del Arte en 1988, la delegación Alvaro Obregón cedió a los artistas la plaza Del Carmen, para dar cabida a nuevos integrantes y ensanchar las posibilidades de un sitio de interés turístico. El ejemplo cundió; ya no precisamente por

iniciativa de una comunidad artística; en 1989 se creó en el bosque del Pedregal una nueva variante del Jardín del Arte. Han existido además otras iniciativas que no han madurado, tales son las propuestas en Coyoacán y la de la plaza de Tlacoquemecatl, en la colonia del Valle. El modelo se ha intentado reproducir en distintas ciudades del país; así como en el exterior.¹⁹

Cada Jardín del Arte tiene su mesa directiva, que cuenta además con Tesorería, Comisión de Honor y Justicia y Comisión de Admisión. Esta última esta encargada de seleccionar cada tres meses a un reducido número de los muchos aspirantes a formas parte del jardín del Arte.

En estas galerías de fin de semana, la calidad de la obra es muy heterogénea y muchas veces responde más a las exigencias mercantiles, que a las motivaciones interiores del creador. Con el transcurso de los años los Jardines del Arte han sido al mismo tiempo, galería al aire libre, lugar de promoción de los pintores, centro de difusión de arte y paseo de fin de semana. Es además un espacio donde las expresiones plásticas, surgen ajenas a los cánones de la crítica y las modas imperantes en la comunidad artística.

A pesar de que el Jardín del Arte, haya diluido su objetivo inicial de ser un foro alternativo para creadores de tiempo completo; aún hoy se puede rescatar parte de este empeño, dado que un importante número de maestros y egresados de las escuelas de arte nacionales se han incorporado a sus filas. Además puede decirse que, ha sido una de las formas más atinadas para que el público se allegue a las expresiones plásticas, con menor recelo que en galerías y museos, aunque esto represente un acercamiento menos profundo y comprometido con el arte.

Paralelo a la creación de la Red de Museos Nacionales los espacios oficiales se abrieron a la exposición y difusión de valores ajenos a la escuela mexicana, sin embargo este fenómeno no se dio gratuitamente. Como se mencionó anteriormente existió una etapa preparatoria de la Ruptura, donde jóvenes pintores, con inquietudes entonces ya distintas al patrón oficial entonces. Entre los principales promotores de la Ruptura se ubicaba a José Luis Cuevas, quien en 1955 publicó en el suplemento cultural de *Novedades*: el *Manifiesto de la Cortina del Nopal*, donde afirma: "No pretendo ningún liderato juvenil ni trato de reclutar rebeldes con que atacar el infecto bastión de Bellas Artes. Me conformo con decir lo que

¹⁹Castro M, José Alberto. "Jardín del arte. Galería efímera de fin de semana." en *Memoria de Papel*, pág. 68. 1991.

siento que es sin lugar a dudas, el mismo sentir de otros individuos de mi generación... Contra ese México ramplón, limitado, provincianamente nacionalista, reducido a su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo, contra ese México me pronuncié... Debo considerar a la cortina del nopal como un fuerte inexpugnable. Creo firmemente que no se puede progresar si no hay inconformidad..."²⁰ Este manifiesto es el que da nombre a la etapa de la Ruptura, la cual también fue posible gracias a la apertura y aceptación de los críticos de arte; alimenta todas las expresiones que estaban calladas pero latentes entre otros miembros -principalmente jóvenes- de la comunidad artística de nuestro país.

En 1961 Mathias Goeritz, José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg y Jesús Reyes Ferreira publicaron el manifiesto de *Los Hartos*, donde ampliaron su protesta contra la cursilería de los salones artísticos y su vacío escalofriante, exaltando la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte imperante. "Esta revolución plástica -señala Lily Kassner- quiso insertarse en una tradición universal sin tener que recurrir a ideología alguna. Era una nueva visión del hombre y de su historia, buscando romper con las limitaciones nacionalistas. Una a una se fueron dando las rupturas, respuestas aisladas, individuales, de diversos artistas."²¹ Por su parte Jorge Alberto Manrique señala: "El hecho de que hubiera muchas rupturas, propició la creación de grupos generacionales, más que estilísticos a partir de la Ruptura; como una nueva forma de relatar la conformación de las artes plásticas subsecuentes."²²

Sobre el movimiento de la Ruptura; nos dice Enrique Franco: "Se conoce como Ruptura al grupo de artistas que a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta coincidieron y se unieron en varias exposiciones en las que el arte no figurativo o no nacionalista era privilegiado. Tenían en común también un gusto por la pintura expresionista alemana y un rechazo hacia los nacionalismos que para esa época ya se habían convertido en panfletarios."²³ Los principales promotores de este movimiento, fueron: Fernando García

²⁰José Luis Cuevas en Martín del Campo, David. "Tres generaciones en la pintura moderna de México. Adós a los muros." *Memoria de Papel*, CNCA, México, 1992 pág. 50

²¹Kassner, Lily. "La nueva escultura y la escultura urbana". en *El Arte Mexicano*. SEP-SALVAT, México, Arte contemporáneo. Tomo III, 1986. pág.2237.

²²Jorge Alberto Manrique hace mención de siete generaciones a partir de la ruptura hasta 1986, consideradas no por edad o estilo sino por su aparición en el campo de la plástica nacional. Martín del Campo, David op cit. pág. 59-61.

²³Del Conde, Teresa y Enrique Franco Calvo. op. cit., 1994. pág. 112.

Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo, y Francisco Toledo entre otros. Estos creadores, tenían cada uno su forma particular de expresión; sin embargo el hecho de haber enfrentado a la Escuela Mexicana, como el hecho de reunirse en la galería-café Prisse los unificaba en motivos. Ellos no asumieron la identidad de grupo sin embargo históricamente así se le considera.

En contraparte del individualismo característico de la Ruptura, surge el movimiento neohumanista "Nueva presencia". Este grupo encabezado por Arnold Belkin, retomó los muros como espacio de expresión, los estilos figurativos, así como la premisa de hacer un arte ideológico; mas ahora no contaban ni pedían el apoyo oficial, lo cual les permitió desarrollar obra experimental y atrevida, que conservó y amplió la expresión crítica del autor.

Mientras tanto el panorama en la escultura, que hasta hacia unos años era desolador, ahora se pronunciaba por una escultura monumental de carácter abstracto, rayando en el minimalismo. En esta época se dio oportunidad a artistas jóvenes de exponer su obra, lo cual junto con una exposición de Henry Moore provocó el cuestionamiento de los artistas; los resultados fueron una búsqueda alrededor de formas voluminosas y densas, de espacios libres; implementando nuevas técnicas. Logrando con lo anterior la conformación de una nueva generación de escultores. Los alcances logrados en este período escultórico, fueron organizados y expuestos en la exposición de escultura contemporánea (1960) y las bienales de escultura, instituidas en el año de 1962.

3. Primeros tímidos pasos de la Iniciativa Privada en las artes plásticas

En este período surgieron los primeros coleccionistas nacionales de arte mexicano contemporáneo; este énfasis se debió a la donación de un importante lote de lienzos de José María Velasco que realizó el Comité de Banqueros, encabezado por Evaristo Araiza. Además aparecieron mecenas, de la talla del Doctor Alvar Carrillo Gil, el Músico Carlos Chávez, Marte R. Gómez y Daniel Mont. Ellos patrocinaron a distintos creadores de esta época. El pediatra Alvar Carrillo Gil, coleccionó obra de Orozco, Siqueiros, Gerzso, Rivera y Paalen fundamentalmente, además de que construyó un museo en un terreno de su propiedad (1956); mismos que donó al país, bajo la administración del Instituto Nacional de Bellas Artes (1973); y años más tarde, él mismo se convirtió en pintor. Mientras que el músico y promotor de las artes, Carlos Chávez apoyó la creación desde su puesto de administrador cultural. Daniel Mont fue quien hizo posible la creación del Museo Experimental del Eco.

Por su parte el licenciado Marte R. Gómez conocido político y funcionario público, hizo posible la realización de los murales de Rivera en la Universidad Autónoma de Chapingo, fue mecenas y coleccionista. A manera de reconocimiento por su generosa actitud y amistad en 1946, un grupo de pintores le regaló una carpeta de treinta y siete autoretratos. Entre los participantes en este homenaje se encontraban, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Olga Costa, Angelina Beloff. Posteriormente él amplió esta carpeta llegando a cuarenta el número de autoretratos que atesoró. De manera oficial y personal ayudó a muchos artistas abriéndoles espacios públicos, atendiéndoles, adquiriendo su obra, formado coleccionistas. El insistió ampliamente para la creación de un Museo de Pintura Mexicana. Fue junto con el Doctor Alvar Carrillo Gil el coleccionista más importante de la época.

Se puede ver como el incipiente número de coleccionistas, estaban ligados al Estado y era a través de esta instancia como podían promover su labor de mecenas, gestionando y tocando a nombre de los creadores, ya que no existían otros foros que avalaran la creación. El coleccionismo tiene diversas razones de existir, la primera y más válida en sí, es el gusto por los objetos a coleccionar, el encontrar en esta actividad una forma de identificación y comprensión entre el coleccionista, su colección y por los creadores de los objetos. Otra razón para coleccionar es apoyar aquello en lo que se cree. Los primeros coleccionistas nacionales, están inscritos en este rubro.

El coleccionismo de arte tiene además otras razones de existir, la primera atesorar ya que las piezas, si son selectas generalmente aseguran una inversión económica y de prestigio creciente. En este sentido no todos los coleccionistas se identifican con las obras coleccionadas, ya que se encuentra en el coleccionismo una forma de inversión y atesoramiento. Por lo tanto el coleccionismo no es una actividad que tenga sólo una motivación, las colecciones de reciente creación en nuestro país, muchas veces responden a las motivaciones económicas.

Independientemente de las motivaciones para adentrarse en el coleccionismo, esta actividad conduce a la sistematización de la obra y el adiestramiento de los sentidos y desarrollo de la sensibilidad. Además se apoya a los autores, brindándoles a estos recursos y alicientes para continuar creando, y por este medio también se promueve la preservación del arte ya que a mayor número de colecciones y acervos, es mayor la probabilidad de conservar y difundir las obras de arte.²⁴

El surgimiento de nuevas galerías no se hizo esperar, sin embargo estas aparecieron como centros de promoción y reunión de los artistas de la nueva pintura mexicana. Hasta entonces no existían galerías privadas, a excepción de la de Arte Mexicano. Posteriormente se abrieron casi al mismo tiempo la galería de Alberto Misrachi en el centro de la ciudad que existe todavía y cuenta con reconocido prestigio, y la de Antonio Gouza, esta en la colonia Juárez, quien se "la jugó" presentando por primera vez a los artistas jóvenes de entonces; muchos de los cuales destacaron de inmediato y adquirieron el mayor relieve ayudando así a la inclusión de los jóvenes rapturistas en la cerrada comunidad plástica.

Surgieron varias galerías con carácter de centro de reunión, la galería Prisse fue la primera y abrió en 1952. La Galería Prisse, fue fundada por un grupo de artistas y gente cercana al arte; entre ellos Alberto Gironella, Vlady, Bartoli, Enrique Echeverría y Héctor Xavier. Esta galería significó la creación de un espacio alternativo a la escuela Mexicana. Partían de que cualquier canal propiciado por el Estado les estaba prácticamente vedado. La Prisse fue más un centro de reunión bohemia donde se gestaban nuevos valores que una galería. Desde esta trinchera los artistas rechazaban toda la idea de arte social comprometido en el fondo se oponían al ideal colectivo como inspirador de lo creativo. Defendían un arte regido por sus propias leyes. Esta galería fue atacada por Siqueiros y algunos miembros de la

²⁴ Información tomada del tríptico: Salón de Arte 96. Bancomer "Decálogo Del Coleccionismo". México, Fundación Cultural Bancomer 1996.

escuela mexicana como un centro indeseable donde se cultivaba el arte abstracto. Este espacio funcionó más como una institución no gubernamental que como iniciativa privada; puede decirse que fue el manifestarse ante la suprema autoridad que representaba la Escuela Mexicana. Fue un lugar que consolidó el nacimiento de una generación de vanguardia.

Después del cierre de la Prisse se abrieron hacia 1954 tres nuevas galerías -Proteo, Havre y Tussó- que en conjunto aglutinaron un amplio grupo de artistas y tendencias que conformarían la nueva pintura mexicana. Estas tres galerías estaban ubicadas en la naciente Zona Rosa. Promovieron exposiciones de arte europeo y norteamericano e impulsaron a jóvenes artistas, no se discriminaba a ninguna corriente artística. Esta pluralidad de estilos y el internacionalismo fueron dos factores esenciales del nuevo movimiento que aparecerá en la década de los cincuenta: el movimiento de la Ruptura.

En el año de 1965 se realizó en el Museo de Arte Moderno el décimo primero -y último- Salón de Pintura Latinoamericano "Concurso de artistas jóvenes de México" (Pintura y Escultura) patrocinado por la compañía petrolera ESSO en coordinación con el INBA y la Organización de Estados Americanos (OEA); es necesario recordar que la guerra fría pulsaba las relaciones internacionales, lo cual redundaba en América Latina como territorio en pugna entre las superpotencias.

Este evento quedó inscrito en la historia a raíz de que los ganadores fueron creadores de la corriente abstracta, hecho que provocó una pelea entre los participantes y los jueces. Se acusó a los jueces de rechazar "todo lo que tuviera olor a realismo", esta muestra llevó implícitos dos signos de la época; la consolidación de la Ruptura y la tácita influencia de los criterios norteamericanos en la apreciación de las artes plásticas.

Los premios, aportados por la compañía ESSO, eran dos primeros de 20 mil pesos y dos segundos de 15 mil. La competencia se anunció como una "oportunidad" que se daba a los nuevos valores de llegar a un vasto público internacional debido a que las obras galardonadas irían a concursar en el Salón Interamericano en la sede de la Unión Interamericana en Washington. En este momento coexistían dos corrientes artísticas en el país, la corriente abstracta y el realismo figurativo. El jurado tras serias desavenencias decidió entregar a Lilia Camillo y Fernando García Ponce los primeros lugares, ambos seguidores de la corriente abstracta.

La importancia del Salón ESSO, no sólo fue que los participantes y jueces se liaron a golpes, sino que se abrieron espacios oficiales a los creadores abstractos frente a la Escuela Mexicana de Pintura y especialmente el haberlos nombrado ganadores en este importante concurso. Lo anterior debido en gran parte a la presencia de Rufino Tamayo dentro del jurado quien ya era reconocido como pintor a nivel internacional como creador de vanguardia, ajeno a la Escuela Mexicana de Pintura.

Los primeros años de desarrollo estabilizador prepararon el campo para el momento de llegada de la Ruptura. A pesar de que se considera 1956 como la fecha de iniciación de este movimiento, es anterior. Evidentemente el país había cambiado desde los finales de la lucha armada hasta el momento donde se encontraba. El muralismo como movimiento de vanguardia se agotó, lo que permitió la entrada a las influencias del exterior, así como el cambio de la visión social en las artes permitieron la apertura en ese momento y consolidación una tradición de tolerancia hacia las nuevas corrientes que se presentarían en el futuro. El Estado trató de no perder su posición hegemónica ante la nueva concepción de las artes, por medio de la institucionalización de las actividades culturales. Las instituciones surgieron cuando la tendencia de vanguardia en las artes, era romper el esquema de un sólo camino. El INBA es el ejemplo tácito de este comportamiento, ya que pretendió reordenar el arte en un momento de muchos cambios donde el Estado sentía la necesidad de retomar el control de ciertos aspectos de la vida nacional.

La lucha librada por el movimiento de Ruptura contra los cánones establecidos, tanto como su carácter libertador, permitió establecer criterios más amplios para la aceptación de posteriores formas de hacer arte. Debido a que ellos mismos rompían con una escuela reclamando su derecho a ser individuales, y manifestarse como tales. Fue el fin de las rutas únicas en cuanto a tema y técnica se refiere. Por lo tanto las generaciones y trabajos posteriores son muy difíciles de calificar. Es en este momento que los artistas organizados pierden vigencia, porque el concepto a expresar es el individualismo.

Un avance mayor en esta situación es la aceptación oficial de la naciente variedad expresiva, dejando de lado los criterios netamente nacionalistas, es el fin de la hegemonía del muralismo ideológico, lo cual el Estado tardó en reconocer. Los certámenes hablan de una amplitud de criterios y parámetros para calificar el arte que vale, en nuestro país. Mientras tanto, en la sociedad civil se consolidaron los coleccionistas, que consideran no sólo a los valores de la Escuela Mexicana, sino también a los nacientes creadores que conforman la Ruptura. Las galerías son ya en este momento importantes difusores de la obra de los rupturistas. Surgieron coleccionistas mexicanos y norteamericanos, buscando un arte sin tintes ideológicos, como resultado del contexto político-económico internacional. Debe de quedar claro que el cambio en las artes no vino del Estado.

III. LAS CRISIS DEL MODELO ECONÓMICO Y LAS NUEVAS FORMAS DE ARTE SOCIAL 1966-1982

En este período, de asistencialismo social y crecimiento con estabilidad cambiaría; el modelo comenzó a mostrar sus debilidades, dado que los logros alcanzados a nivel macroeconómico no se reflejaban en las condiciones de vida de la mayoría de la población. Ahora, las diferencias económicas se agrandaron profundamente. El malestar del común de los gobernados se hizo presente de múltiples formas, fuera de los cauces previstos por el gobierno. Motivos por los cuales, se generaron: el movimiento estudiantil de 1968, la formación de grupos guerrilleros y los reclamos del grupo de empresarios de Monterrey al gobierno. Además fueron estos los años, donde la revolución cubana tuvo sus mayores repercusiones a nivel continental, se buscaba hermanar a los pueblos de América Latina en lucha contra los "imperialistas" del norte. Fue así como el malestar económico se transformó en malestar político social, que fue expresado rotundamente y de manera no esperada por el Estado.

Entre 1941 y 1970 el espejismo de la ciudad hizo del campo un territorio de expulsión México empezó a no ser lo que había sido siempre; un país rural. "En 1960, por primera vez en la historia de México, la población considerada urbana fue mayor que la rural por 487 mil personas. Había entonces en la república 35 millones de habitantes. Cincuenta y uno de cada cien vivían en un incipiente sistema de ciudades cuyas manchas mayores eran la Ciudad de México con algo más de cinco millones... Veinte años después en 1980, los 35 millones se habían duplicado y eran 67. Pero la población urbana había crecido una vez y media, pasando de 18 a 44 millones, y vivían en las ciudades ya no 51 sino 66 de cada cien. La ciudad de México tenía ahora 15 millones de habitantes (ocho más que veinte años antes).¹

El rápido crecimiento de la ciudad de México provocó, entre otras muchas cosas, la diversificación de patrones culturales, la veloz multiplicación de creadores, formas creativas y la conformación de distintos tipos de públicos correspondientes a diversas maneras de expresión. En la ciudad de México no hay sólo un grupo que rija la vida cultural, la diversificación condujo a cierta anarquía y sobre todo al mutuo desconocimiento de los distintos integrantes de la o las llamadas comunidades artísticas.

¹Aguilar Camín, Hector Después del milagro, Cal y Arena, México, 5ª ed 1991 pág 151.

Mientras tanto en la plástica, tras el auge del arte individualista y abstracto de la Ruptura, la coyuntura nacional -en términos político-económicos- reclamaba un arte colectivo, que llegara nuevamente al pueblo, mediante la experimentación y el uso de nuevas técnicas. El arte no buscaba ahora sólo que el público en general lo viera, sino que a través de la experimentación comprendiera como se logra; por este motivo grupos de jóvenes inscritos o recién egresados de las escuelas nacionales de arte, trabajaron con la comunidad.

El panorama oficial por su parte, ofreció ahora gran apoyo al grupo de la Ruptura -generación que por edad estaba en posición de consolidarse-, organizó un gran número de certámenes y exposiciones, refrendando este esfuerzo por medio de las Olimpiadas culturales, las cuales fueron promovidas paralelamente a las deportivas en el año de 1968. El Estado por medio del INBA instauró el Museo Camillo Gil, creó el actual Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas CENIDIAP, y promovió el Festival Internacional Cervantino. Por su parte la iniciativa privada, comenzó a hacer consistente y permanente su presencia en la vida cultural de la ciudad de México y por lo tanto a nivel nacional.

La administración de López Portillo recibió como herencia del sexenio anterior una gran inflación, acompañada de deuda externa, devaluación, destigmatización, un movimiento obrero inquieto y golpeado, y una burguesía agresiva y herida. Estos fueron los principales elementos de la crisis de 1976, y el único aliciente, fueron los grandes yacimientos petroleros por explotar. Durante este período, el petróleo jugó la carta principal en el desarrollo interno del país; así también este hidrocarburo estableció que tipo de vínculos se tendrían con el exterior. Los niveles económicos de todos los mexicanos mejoraron notablemente durante los primeros cuatro años, gracias a la bonanza petrolera. Sin embargo la fiebre del oro negro a nivel mundial bajo súbitamente.

Este acontecimiento internacional dejó al país montado en un doloroso despertar, la peor crisis sufrida por el país, hasta ese momento; la cual concluyó con la nacionalización de la banca. Sin embargo "El balance del Sexenio, permite ver modificaciones estructurales importantes. Hay acciones que trascienden su momento e influyen en el desarrollo futuro del país. Así junto con la nacionalización bancaria deben señalarse las reformas administrativa, fiscal y política que durante el sexenio modificaron el rumbo de la vida nacional."² Durante

² Perez, Germán y Rosa María Mirón. "López Portillo: un sexenio de auge y crisis". Evolución del Estado Mexicano. Consolidación 1940-1983. El Caballito, 4ª ed. México, 1991. Tomo III. pág 248

este sexenio de falsa abundancia hubo oportunidad para que se llevarán a cabo proyectos que antes no pudieron siquiera imaginarse; las artes no fueron la excepción. Existió un signo importante dentro de los miembros del gabinete de López Portillo ya que fue el primero que buscó "un equilibrio dinámico, un gabinete económico disímil destinado, desde el origen a la lucha", lo cual en realidad era una avanzada de la tecnocracia que llegaría a instalarse junto con Miguel De la Madrid Hurtado al siguiente sexenio.

Durante este sexenio de contrastes se decidió en gran parte lo que sería el futuro de país, marcado por la austeridad, las súbitas devaluaciones y el depósito de capital mexicano en bancos extranjeros. El gobierno de López Portillo perfiló el camino de México hacia lo que años más tarde sería llamado la década perdida, los años ochenta.

Las artes plásticas en este período, vivieron el auge y decadencia de los grupos, además se dio pauta para la llegada de la generación "en tránsito" quienes actualmente tienen entre treinta y cuarenta años. Estos jóvenes tuvieron que compartir la escena con Rufino Tamayo y algunos artistas de la segunda generación de muralistas, y con la generación intermedia.

Ahora la ciudad se volvió un mosaico de expresiones, temas y técnicas. Los elementos que aglutinaron a esta generación es su constante participación en los recién creados salones, y bienales, así como su amplia participación en exposiciones, concursos y encuentros, el acercamiento de estos a galerías para ser representados a nivel nacional e internacional. Es una generación variada y llena de fuerza, que vivió las conquistas de los rupturistas -libertad de creación y expresión, la apertura de espacios oficiales-, como si siempre hubieran estado ahí. A esto se añade el terremoto de 1985, mismo que conmocionó a la ciudad hizo madurar a una pléyade de artistas reafirmando la iconografía catastrofista y cierto compromiso social entre los ex miembros de los recién desintegrados grupos, Felipe Ehrenberg entre otros.

Es una generación que a través de la acumulación de puntos curriculares, -participación en concursos, bienales, exposiciones, entrevistas, galerías- han ganado un lugar dentro de la comunidad modificando notablemente el ambiente artístico de la Ciudad de México en particular, y del país en general. Cuando esta generación llega, los coleccionistas nacionales ya son un grupo instituido, el cual a veces tiene gusto e intereses en el arte más allá del valor económico que la obra pueda representar.

1. Difusión más amplia de la cultura por parte del Estado

En diciembre de 1966 por decreto presidencial, fue creada la Academia de Artes, como resultado de que el gobierno consideraba que México no contaba con un Cuerpo Colegiado que se especializara en las artes, y como una forma de agrupar a los artistas sobresalientes con el objetivo de fomentar las investigaciones y manifestaciones artísticas de toda índole. Los propósitos que alentaron la existencia de esta Academia son de continuar los trabajos encaminados a lograr la vigencia y progreso del arte y el legado cultural desde entonces esta institución labora en una de las salas del Museo de San Carlos.

Se fijaron como atributos principales de la Academia: "Asesorar a los organismos gubernamentales o privados en asuntos relacionados con el estímulo y protección de las artes y la salvaguardia de los bienes culturales" como promover el estudio y la investigación de las artes mediante sesiones periódicas privadas, seminarios y conferencias públicas, concursos, congresos y publicaciones especializadas. Fomentar y acrecentar una biblioteca, especializada en artes. Mantener comunicación de carácter técnico o profesional con los organismos similares. Aplicar a su objeto los subsidios o donaciones que reciba. Publicar las memorias de su trabajo, así como noticias sobre los miembros de la Academia. Promover y organizar en colaboración exposiciones y conciertos para divulgar la obra de sus miembros.

En 1983 se estableció el premio "Academia de Artes", para estudiantes de artes plásticas de las escuelas de todo el país, este premio cuenta con una remuneración económica. De igual forma se instituyó el "Premio de Arquitectura Academia de Artes", este segundo premio está destinado a cualquier realización que represente una aportación a la arquitectura contemporánea mexicana. Ambos premios pretenden impulsar la creación joven.

La Academia se integra hasta por 30 miembros en seis secciones, sus filas registran nombres de reconocidos músicos, arquitectos, artistas gráficos, pintores, escultores, y críticos e historiadores de arte, principalmente. Sin embargo marca el Decreto de su fundación que pueden aumentarse las secciones y por lo tanto el número de miembros. Los Académicos de Número serán designados por el Consejo de la Academia, los miembros son de carácter vitalicio, a menos de que el miembro exprese su voluntad de retirarse. El Consejo se reúne en sesiones mensuales ordinarias y determina anualmente su programa de actividades. El gobierno Federal por medio de la SEP-, otorga un subsidio anual, así como se encarga del mantenimiento del local, los miembros de Número no reciben honorarios. Lo cual se convierte

en un reconocimiento a las trayectorias de los integrantes de la Academia.

Como es posible observar, las artes representadas dentro de esta Academia, no incluyen ni la Danza, ni el Teatro y ni la Literatura -no existen instituciones correspondientes en estas disciplinas-. Es notorio el peso que tienen las artes plásticas dentro de esta institución, a pesar que desde 1968, existe en el decreto de creación de la Academia de las Artes la posibilidad de aumentar las secciones y el número de sus miembros esto no se ha dado.

El funcionamiento de este centro, es más bien de carácter honorario, debido a que las reuniones son mensuales y el trabajo de los miembros se concreta a presentar la labor que están desarrollando, es decir, aquella que les dio los créditos suficientes para convertirse en miembros. El espacio del que disponen no es suficiente para que sus miembros puedan trabajar o llevar discusiones a cabo en este sitio, tampoco existe un espacio suficiente e idóneo, para albergar al pobre acervo bibliotecario con el que cuentan y las obras donadas por los integrantes. Aunado al hecho de que esta institución fue creada para la difusión de la alta cultura entre la población, este aspecto no es cubierto. Al parecer el ser miembro honorario de la máxima institución de las artes en México, no es aliciente suficiente para que los miembros dediquen más tiempo a las actividades de la Academia, además de la pobre visión del administrador encargado de los asuntos prácticos y logísticos de la Academia.

Previa y paralelamente a los juegos olímpicos, se realizaron actividades culturales alusivas a la XIX Olimpiada, las artes plásticas jugaron un papel muy activo en esta ocasión participando en las actividades oficiales, como las protestas que surgieron a raíz de los criterios utilizados para la selección de las obras a exponer.

Así es como en el marco del programa cultural el INBA organizó la exposición Solar, la cual albergó obras pictóricas y escultóricas del arte que se desarrollaba en el país en ese momento las piezas presentadas en esta ocasión provocaron protestas de un grupo de artistas rupturistas. Mismos que posteriormente se integraron el salón Independiente, dado que esta exposición se caracterizó por ser de poca calidad. Otra obra importante realizada durante este evento fue la Ruta de la amistad.

Con motivo de los juegos Olímpicos XIX, celebrados en la ciudad de México, Mathias Goeritz fue invitado a coordinar una integración plástica en relación con la arquitectura. Este proyecto buscaba la amalgamación y comprensión mutua del arquitecto con el artista y el

deportista, llevando el arte a la calle, tratando de convertirlo en algo vivo para el espectador. Con la participación de escultores internacionales, nació la Ruta de la Amistad. En ella participaron artistas de los cinco continentes, en colaboración estrecha con planificadores, ingenieros y arquitectos con base en un ideal de concordia mundial. La importancia de esta ruta reside en el planeamiento de un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano, además de ser uno de los primeros grandes proyectos artísticos de carácter interdisciplinario. Aunado a lo anterior la obra artística sale del ambiente de museos y galerías.

La Ruta de la Amistad, se cristalizó a lo largo de diecisiete kilómetros en el anillo periférico, a partir de la Unidad Independencia hasta el canal de Cuernavaca; en este recorrido se localizan dieciocho esculturas de quince países. Los escultores mexicanos quienes participaron en este proyecto fueron: Angela Gurria, Helen Escobedo, Jorge Dubón, Alexander Calder y Fernando González Gortázar. Es importante recalcar que todas las esculturas tienen como unidad estilística el lenguaje del arte abstracto. Además de este circuito, se realizaron otras esculturas en los espacios deportivos a ser utilizados durante los Juegos Olímpicos: en el Estadio Azteca, en el Estadio de Ciudad Universitaria, en el Palacio de los Deportes; escultores mexicanos realizaron esculturas de grandes dimensiones y carácter abstracto.

Tras el empuje inicial del gobierno capitalino y federal a este proyecto, se abandonó a su suerte, sin tener mantenimiento, ni respeto del espacio destinado para el lucimiento de estas obras. Prueba de lo anterior, es que para julio de 1989 se reportaba que tres de sus esculturas (Italia, Australia y Estados Unidos,) habían ya perdido el objetivo para el cual fueron creadas; el disfrute de los transeúntes. Debido a que dos de estas se encuentran en predios particulares bardeados, mientras que la tercera ha sido absorbida por el paisaje urbano.

Existen pocas posibilidades para su restauración por tres motivos principales, no hay recursos en el INBA, la mayoría de las esculturas se encuentra en propiedad privada, y la tercera es que no hay un verdadero interés en preservar uno de los esfuerzos más importantes de escultura monumental en nuestro país. Además que el Código Civil establece que, quien construye en terreno ajeno edifica para el dueño del predio, por lo tanto al encontrarse en propiedad privada, puede deruirse en cualquier momento, mientras no sea declarado monumento artístico. Mathias Goeritz ironizó en 1989 sobre la situación: "En realidad es un milagro que todavía no hayan destruido ninguna, un día lo harán y nadie va a

protestar".³ Es lamentable, pero cotidiano observar como proyectos culturales resultado de determinados sucesos político-sociales, -los juegos olímpicos de 1968, en esta ocasión-, o concebido por determinadas administraciones; son creados al vapor sin considerar en el futuro su protección y mantenimiento, con motivo de que no fue concebido por esa administración o el proyecto se da por terminado, este es el caso de la Ruta de la Amistad y las demás esculturas realizadas con motivo de los juegos olímpicos.

La tercera Bial de escultura debió celebrarse en 1966, sin embargo fue aplazada dado que la cuarta bial coincidiría con la Olimpiada cultural, a celebrarse en 1968. Por lo tanto la dicho evento se llevó a cabo en mayo de 1967, en los jardines del Museo de Arte Moderno. Esta bial se caracterizó por ser conflictiva, censurada por la crítica y poco selectiva. Se otorgaron premios a los dos primeros lugares y el tercer sitio se declaró desierto.

La cuarta bial de Escultura se inauguró en el Museo de Arte Moderno en 1969 con la salvedad de que no sería competitiva. Esta bial ofreció un panorama poco halagador de la actual escultura mexicana, que apareció tímida y balbuciente si se compara con lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo. En ese momento se estaba llegando a la interdisciplinariedad en las artes; como un nuevo experimento y forma de concebir un arte más completo.

En mayo de 1972 se realizó el Primer y único Congreso Nacional de Artes Plásticas, fue ideado por Jorge Hernández Campos jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA. Este evento según Raquel Tibol "representó uno de los momentos más intensos de la convivencia grupal". Porque tuvo una amplia respuesta entre los artistas -tres días de duración, 67 ponencias, quinientos asistentes aproximadamente, entre artistas, críticos, estudiantes de historia del arte, restauradores-. La intención de este congreso fue discutir los problemas que aquejaban a la comunidad artística de aquellos años. El temario propuesto por el Comité Organizador fue:

- 1.El arte y el pueblo.
- 2.El artista y el Estado
- 3.El Estado, el arte y la educación.

³Morales, Sonia. "La fuente de Barragán en el Pedregal ya no existe; al mismo camino, la Ruta de la Amistad". Proceso. Proceso, México, 12 de Junio de 1989 pág. 53.

Este temario, se desglosó para la organización de las mesas de trabajo. Sin embargo es posible observar como todos los eventos giraron alrededor de la política cultural oficial. Así lo reflejaron el discurso inaugural y las resoluciones del congreso. Las cuales defendieron el papel del creador plástico frente a sus principales compradores, la alta burguesía y sobre todo el Estado mexicano.

Debido a que los artistas mexicanos tratan casi siempre con instancias estatales, para el apoyo de su creación, la mayoría de los puntos de la resolución se abocaron a establecer un trato justo por parte del Estado, el cual no debe funcionar, desde su punto de vista, como un mecenas caprichoso, sino como un proveedor de recursos para el libre desarrollo de las artes. Muchas de las resoluciones aquí tomadas, son aplicables aún el día de hoy, debido a que no se han tomado cartas sobre el asunto, por ej. "7) el Estado no cumple con su obligación de patrocinar la creación artística porque lo hace de manera insuficiente, desordenada, duplicando organismos oficiales, lesionando la libertad de expresión, imponiendo criterios personalistas e incurriendo una y otra vez en favoritismos personales".⁴ Muchos de los 42 puntos que abarca esta resolución no han sido todavía atendidos, lo cual hace sus planteamientos vigentes.

A pesar o debido al carácter de abierta discusión planteado en este primer y único Congreso Nacional, no se volvió a realizar un evento de esta magnitud; hay que recordar que fue promovido por el INBA. Es preciso resaltar que no importando el carácter individualista de los artistas, tenían muy claros cuales eran los problemas que les aquejaban por ejemplo, en términos de subsistencia y convivencia diaria misma que genera la obra plástica. Ciertamente aún no hablaban de formas alternativas de organización, para no depender únicamente de sus tradicionales mecenas, sino que más bien buscaban un mejor acomodo dentro de los límites establecidos. Defendían la libertad de creación y el respeto irrestricto a la libertad de expresión y presentación pública de este trabajo.

El Museo que lleva el nombre de uno de los coleccionistas y mecenas más importantes del movimiento artístico mexicano -Carrillo Gil-, fue inaugurado bajo la custodia del Instituto Nacional de Bellas Artes en el año de 1974. El doctor Carrillo Gil, comenzó en forma particular la construcción del museo en el terreno de su propiedad en el año de 1956. Este museo alberga en sus salas arte contemporáneo, así como la colección que formó el doctor Alvar

⁴ Tibol, Raquel "Para la memoria artística". Proceso, México, 4 de mayo de 1992, págs. 53.

Carrillo Gil con obra de Orozco, Siqueiros, Gerzso, Rivera y Paalen, la cual fue adquirida por el gobierno, en años posteriores cuando decidió continuar con la iniciativa de formar un museo, y vio realizado su propósito el 31 de agosto de 1974 con la inauguración del recinto. Desde entonces, es una alternativa oficial para presentar arte moderno o contemporáneo. Es un espacio dedicado a las jóvenes promesas ya con cierto camino en su haber. Las administraciones de este museo se han preocupado no únicamente de mostrar el arte que se esta creando en la actualidad sino, también por su documentación, publicando una serie de investigaciones sobre las tendencias actuales.

Este Museo como el de Arte Moderno tiene deficiencias de infraestructura, debido a que el edificio fue concebido para construir una clínica y no para albergar obra plástica. Únicamente cuenta con tres espacios de exhibición, uno de los cuales alberga la colección permanente. Además de que las bodegas de este recinto son insuficientes y mal ubicadas, ya que se han registrado inundaciones, y no cuentan con un área de carga y descarga de la obra situación que aumenta el riesgo de maltrato durante los montajes y desmontajes de exposiciones.

Debido a que el Museo Carrillo Gil es la opción museística oficial más importante para que los jóvenes creadores. Es a partir de la primera convocatoria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, que el museo ha albergado la exposición colectiva fruto de un año de trabajo de los jóvenes creadores. Lo cual hace posible que desde el año de 1990, se realicen ininterrumpidamente, la exposición "Creación en movimiento", título dado a la muestra anual de los jóvenes becarios del FONCA.

Mientras que el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas CENIDIAP del Instituto Nacional de Bellas Artes nació a finales del año de 1974. Siendo apenas un pequeño archivo de material documental y fotográfico referente al arte contemporáneo de México. En 1977 se planteó la necesidad de crear un centro de documentación e investigación dependiente de la Dirección de Artes Plásticas, cuyo objetivo principal era fundamentar científicamente las exposiciones organizadas por esta. El Centro comenzó a realizar investigación documental que permitió el incremento de la documentación artística con el objeto ya no sólo de fundamentar las exposiciones, sino de crear un archivo artístico especializado que permitiera dar información al público nacional y extranjero interesado en cualquier aspecto relacionado con las artes plásticas en México.

El archivo con que cuenta el CENIDIAP es: archivo documental de artistas nacionales

y extranjeros, archivo documental temático, archivo de catálogos de exposiciones, archivo fotográfico de obra y personal y archivo del patrimonio artístico del INBA, revistas y biblioteca especializadas, películas y grabaciones de algunas conferencias de arte.

Las investigaciones documentales son de carácter individual, colectiva y/o temática. Este Centro brinda atención especializada al público en general, en cuanto a información asesoría y reprografía del material del acervo con que se cuenta. Después de haber desarrollado sus labores en distintas direcciones -Colonia Nápoles, Museo Carrillo Gil-, sin espacios apropiados para el desarrollo de investigaciones, además ser restringidos, para albergar archivos y biblioteca, al CENIDIAP como al resto de los centros de investigación del INBA le fue destinado un espacio dentro de nuevo Centro Nacional de las Artes (CNA).

El CENIDIAP fue concebido como un centro de apoyo a la Coordinación de Artes Plásticas. A pesar de que hoy a ampliado sus funciones y su trayectoria como centro de investigación se fortalece, pero aún no alcanza el reconocimiento que goza el Instituto de Investigaciones Estéticas, no se trata únicamente del tiempo con que cuenta. También se debe al poco apoyo económico y material del que el centro dispone, mismo que es proporcionado por el INBA. Además como institución dependiente del INBA, existen los consabidos problemas sindicales y políticas internas de carácter burocrático; las cuales reflejan la pobreza del espíritu que anima a este centro.

A partir de 1975 el edificio que hasta once años antes había sido Museo de Nacional de Historia Natural, el Museo del Chopo; se convirtió un museo dedicado a las artes plásticas. Actualmente se especializa en la presentación de exposiciones de vanguardia, proyectos experimentales, propuestas de grupos marginales, espacios alternativos y artistas jóvenes. En resumen es un espacio muy querido por la comunidad artística, debido a su amplia aceptación de proyectos que generalmente no tienen cabida en otros espacios oficiales. Lo anterior lo convierte en una de las mejores y prestigiadas opciones para exhibir trabajos de los artistas jóvenes, así como para los artistas del *performance*⁵ y de la instalación.⁶

Dentro del museo se encuentra el Foro del Dinosaurio es un espacio escénico para

⁵*Performance*.- Es una expresión artística, donde el cuerpo humano interactúa con las disciplinas de la escultura, la pintura, el grabado, el diseño. Lo anterior con carácter efímero. Es una combinación de medios artísticos donde la idea es lo que importa

⁶*Instalación*.-Esta compuesta por objetos cotidianos liberados de su utilidad, colocados con una intención donde el carácter conceptual de la obra es resaltado.

presentaciones de danza, teatro, *performance*, entre otros. Una de las principales actividades de este Museo es la ya clásica semana cultural lésbica-gay. Otro fenómeno resultante del perfil que adquirió el Museo Universitario del Chopo en 1975, fue la creación del tianguis del Chopo. Este tianguis caracterizado por el trueque, fue impulsado inicialmente desde las instalaciones del Museo. El tianguis más tarde tendría su propio desarrollo; pero la promoción inicial se hizo a través del Museo del Chopo. Este tianguis está especializado por la promoción del trueque de discos y otros artículos relacionados con las distintas tendencias del rock.

El museo depende de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual una vez mas muestra su amplio espíritu y criterio para albergar las expresiones más innovadoras dentro de la plástica en México.

A raíz de que un pintor amigo de Siqueiros fue embargado por no pagar sus impuestos, el Coronelazo propuso al entonces presidente Echeverría, que se estableciera la posibilidad para los artistas plásticos de pagar con su obra el impuesto sobre la renta. Mediante este trueque los artistas saldrían beneficiados económicamente y a su vez el país enriquecería paulatinamente el patrimonio artístico. A pesar de que algunos artistas como Diego Rivera, ya habían pagado en especie en ocasiones contadas, no era una práctica común.

En respuesta a la petición de Siqueiros en el año de 1975, Luis Echeverría Álvarez emitió un decreto, estableciendo para los artistas plásticos la posibilidad de pagar impuestos por medio de obra. Actualmente, también se recibe, gráfica, fotografía, arte objeto, tapiz y cerámica. La unidad de promoción cultural y acervo patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) es la depositaria de este acervo. Esta colección ha ido aumentando desde su creación.

Puede ser una de las colecciones de arte más importante del país debido a que cuenta con obra de muchos artistas plásticos mexicanos consagrados y activos. Para agosto de 1994 la colección contaba ya con alrededor de 2300 piezas de distintos tamaños y técnicas.⁷ Entre los artistas plásticos comprendidos en esta colección se encuentran Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, Luis Nishizawa, Martha Chapa, Vicente Rojo. La colección se muestra constantemente en los dos centros culturales de la SHCP. Además de viajar constantemente

⁷ Información tomada de Rivera, Héctor J. "La colección pago en especie (mas de 2,300 cuadros pagados a Hacienda como impuesto), tal vez es la mejor de arte mexicano contemporáneo". Proceso, 1 agosto 1994. N° 926 págs. 62-63

por todo el país, y cuando no se esta de viaje, se cuelgan en las paredes de la dependencia pública. En otras ocasiones, la obra es prestada a museos para exposiciones temporales. Es decir la colección esta en constante exhibición en distintos puntos del país, lo que permite la difusión de esta obra en los distintos puntos de la nación.

La mecánica como se integra esta colección, es minuciosa y consultada con expertos en artes plásticas quienes evalúan y valúan la calidad de la obra, una vez conocidos estos factores escogen obra y les asignan monto -de acuerdo a su precio de venta a galería y no al público una vez exhibida en la galería- y es lo que el artista deducirá del adeudo de su Impuesto Sobre la Renta (I.S.R). Los criterios para la selección de obra varían en cada caso, pero deben ser representativas de distintas épocas del autor así como su calidad de creador. Lo anterior con la intención de forjar una colección que muestre un panorama de los distintos momentos artísticos del país y de sus representantes.

Los artistas que saben de la disposición de Hacienda, la mayoría de las veces la aceptan con agrado. Sin embargo muchos no están enterados y otros tantos desconfían de las bondades de esta colección y prefieren pagar en efectivo sus impuestos. También los casos de algunos artistas que aportan obra a la colección, aún cuando no deban impuestos pero les interesa la difusión que por medio de esta puedan recibir. Hay que hacer énfasis que no es una colección a la que exclusivamente artistas consagrados puedan pertenecer.

A pesar del empeño que se ha puesto en formar esta colección mediante el pago de impuestos no tiene mucha difusión entre los creadores -la mayoría de las veces ajenos a los trámites administrativos y pago de impuestos particularmente-, ni tampoco ha sido muy difundida entre el público que gusta de las artes plásticas. La flexibilidad por parte de la Secretaria de Hacienda es tácita, sin embargo falta difusión sobre los beneficios que el pertenecer a esta colección reditúan.

Por otra parte, surgieron por esta época las primeras casas de la cultura. Este fue un proyecto original de José Luis Martínez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, y acrecentadas por Sergio Galindo y Juan José Bremer (bajo los mandatos de Díaz Ordaz, Luis Echeverría y José López Portillo, respectivamente), esta iniciativa ha sido el instrumento propicio para dar cobertura nacional a la labor del Instituto Nacional de Bellas Artes. Los espacios comunitarios suelen comprender enseñanza de artes y artesanías, galerías de arte y en algunos casos museos. Su régimen es variable pero en general resulta de acuerdos de

participación, en diversas proporciones del propio INBA, y los gobiernos estatales y municipales. Algunas de estas casas, por la cantidad de recursos con los que cuentan así como por su localización geográfica, tienen influencia mas allá de sus límites geográficos. Tales son los casos de la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, la casa de la Cultura de Tlalpan; donde se promueven exposiciones y eventos de mayor resonancia que otras casas de la cultura de carácter y difusión zonal.

Las casas de la cultura como otras galerías ubicadas en dependencias oficiales, sirven como primeros espacios de exposición a muchos creadores. Comúnmente representan un primer peldaño. También son espacios para artistas maduros, que no han podido consolidar su carrera y en ocasiones, dependiendo de los criterios de cada casa de la cultura, sus muros incluyen obra de los artistas de domingo. Dadas las razones anteriores estos espacios no representan, opciones muy reconocidas entre la comunidad artística.

En 1975 Luis Echeverría arremetió contra los directores del INBA de su sexenio y contra la administración cultural en general. El presidente criticó el individualismo de los artistas, lamentó el mercantilismo, exigió volver a la tradición del arte popular y social e incluso pidió sugerencias para la reestructuración del INBA o inclusive para su desaparición, con la intención de que surgiera una nueva instancia cultural. Los comentarios anteriores surgieron a raíz de que el presidente consideraba que el quehacer del INBA -acorde a los propósitos planteados en 1947 y la situación que se vivía en 1975- estaba agotado y el proyecto terminado, aún cuando estaba por una vuelta al nacionalismo y la no comercialización banderas enarboladas por los principios del INBA.

La respuesta del sector cultural no se hizo esperar, Octavio Paz elaboró una "Declaración sobre la libertad de arte", en la cual tras oponerse a la participación de los administradores públicos, propuso gastar menos en administración y más en ayuda a los creadores y productores de literatura y arte, además de distinguir de una vez por todas entre artistas e ideólogos⁸

La revista *Plural* dedicó un número al debate de este tema. La discusión dio como resultado la redacción conjunta de un texto bosquejando la creación de un "Fondo de las Artes", el cual se oponía a la iniciativa presidencial de crear un Consejo Nacional de las Artes,

⁸ Octavio Paz, en Ochoa Sandy Gerardo, "El INBA reduce 15% su burocracia y otorga presupuesto y 70% de taquilla a creadores. Por fin, la reestructuración". Proceso, 27 de enero de 1992. N° 795 pag 55

-es decir encaminar las artes hasta a una Secretaría con mayor control burocrático que el INBA-.⁹ Este documento planteaba la posibilidad de crear, sin tener obstáculos ideológicos y/o económicos. Lo anterior sería posible mediante la creación de un Fondo de las Artes de carácter autónomo, con el fin de subsidiar las actividades artísticas que lo merecieran. Este Fondo no crearía planes o elaboraría proyectos, ni asesoría a los beneficiados. Los favorecidos podrían ser artistas, productores, editores y público interesado en el arte. Este fondo debía recibir el 2% del total del presupuesto asignado a la SEP, dejándose abierto a la participación de particulares interesados en el desarrollo de las artes, recibiendo a cambio la exención de impuestos. La propuesta entre otros estuvo firmada por Octavio Paz, Juan José Arreola, Elena Poniatowska, José Revueltas y Gabnel Zaid.

La respuesta dada por la comunidad artística, hablaba de inconformidad y falta de comunicación entre los administradores de la cultura y los creadores. La comunidad artística, en esta ocasión respondió en forma conjunta, debido a la importancia del tema y las consecuencias de las cuales serían los principales afectados o beneficiados. Irónicamente se habló de una vuelta a los postulados originales de Carlos Chávez en la creación del INBA, que los artistas y no los administradores públicos sean los encargados de manejar los recursos públicos destinados a la creación. Lo anterior bajo el supuesto de que nadie mejor que los beneficiarios sabrían a que dedicar los recursos.

A pesar de que 14 años después la idea fue retomada, por medio de la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), contando con los artistas como los principales ejecutores dentro de este Fondo, habla de que la administración pública cada vez se aleja más del ideal de que sean los artistas, quienes decidan a que o a quien destinar los recursos.

Mientras que, en el mismo año de 1975 en la comunidad artística se armó tremenda polémica alrededor de un proyecto de un fraccionamiento residencial en el Ajusco, el cual albergaría una nueva universidad. Lo anterior sería en terrenos ejidales adquiridos en forma ilegal. El pintor y escultor ecuatoriano Oswaldo Guayasamin, estuvo involucrado en este

⁹ Iniciativas de este tipo ya habían sido probadas en otros países de América Latina, tales son los casos de Argentina-Fondo Nacional de las Artes de Argentina-, fundado en 1958, con la intención de apoyar distintas actividades culturales del país. Los recursos son obtenidos de los gravámenes a las actividades comerciales de la radio y la televisión.

Otro caso es el del Instituto de Cultura Puertorriqueña, fundado en 1955 con el propósito de contribuir a conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales de este Estado libre asociado.

Información tomada de: Harvey, Edwin R. Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo, Tecnos, Madrid, 1990, Col. Quinto Centenario, pág. 32.

problema. Guayasamin había aceptado una invitación del entonces presidente Luis Echeverría Álvarez a trabajar en México en la planeación, coordinación y realización de un enorme proyecto escultórico donde participarían artistas de todo el continente.

Sin embargo este proyecto nunca se llevó a cabo, debido a la amplia oposición de la opinión pública y el medio artístico, presuntamente encabezado por los miembros del Salón independiente -José Luis Cuevas, al frente- y los miembros del Salón de la Plástica Mexicana. El proyecto fue concebido para que participaran más de 20 artistas latinoamericanos y otros tantos mexicanos. La idea era que todas estas obras se instalaran a la entrada de la "Universidad del Tercer Mundo" que proponía Luis Echeverría Álvarez.

La escultura de Guayasamin, sería una enorme cruz que rendía homenaje a América Latina, encontró pronto la reacción furiosa de los artistas plásticos del país. A pesar de que Guayasamin tenía trabajando más de un año en la idea, el proyecto no se realizó, debido a la indignación que causó en la comunidad artística y el resto de la opinión pública. No era en sí, el planteamiento artístico el que se rebatió, sino el ocultamiento con que del proyecto.

Los permisos estaba fuera de la ley, no se había consultado a la comunidad artística mexicana, y visiblemente se trataba de un estentóreo proyecto de fin de sexenio, debido a la inconformidad causada por los anteriores factores, el secretario de Educación Pública, ingeniero Víctor Bravo Ahuja, invitó a un grupo de artistas a una reunión en el Salón Bolívar de la SEP, donde los esperaban el ingeniero Bracamontes -secretario de Comunicaciones y dueño del predio-el secretario particular del presidente, y Oswaldo Guayasamin.

Lo que las autoridades vislumbraron como una pequeña reunión, se convirtió en una movilización masiva de artistas y críticos mexicanos en contra de la realización de este proyecto. "...se convirtió en un duro cuestionamiento a los proyectos, donde se acusó a Bracamontes de querer especular con terrenos de la nación y al ecuatoriano por su oportunismo mercenario. En realidad, sólo estaban de su lado el escultor Sebastián, el fotógrafo Enrique Bostelmann y el pintor Guillermo Ceniceros."¹⁰ Este encuentro se volvió un debate donde los artistas se volcaron y quienes proponían el proyecto salieron derrotados, sin mayor intención de llevarlo a cabo. Fue un éxito para la prensa que a través de *Excelsior* habían difundido las pretensiones del secretario de Estado y el presidente saliente.

En la época de los grupos no fue difícil unificar a la comunidad artística con la

¹⁰ Ponce, Amando. "En 1975, el proyecto unificó a todo el medio artístico" Proceso. Proceso. México, núm. 785, 18 noviembre 1991 pág. 48

intención de parar un elefante blanco, que tenía por objetivo afianzar la imagen de Luis Echeverría Álvarez, quien aspiraba a la presidencia de la ONU. Además el presidente intentaba congratularse con los artistas latinoamericanos, al no haberlo logrado con los nacionales. La cancelación de este proyecto, puso de manifiesto la fuerza que tiene la comunidad artística cuando se organiza.

Por su parte el gobierno de José López Portillo se caracterizó por el desenfadado y caprichoso gasto de recursos y planteamiento de iniciativas y políticas culturales. A pesar de los funcionarios de la cultura que fueron designados, Porfirio Muñoz Ledo en la Secretaría de Educación, y Juan José Bremer (1976-1982) y Javier Barros Valero (1982) al frente del INBA, -fue a partir de este sexenio, el ideal de Carlos Chávez de que los creadores administraran el arte desapareció-. Dado que esta labor recayó en administradores y no en artistas-, la hermana y la esposa del presidente hicieron prevalecer su voluntad en algunos aspectos. Especialmente Marganta López Portillo quién promovió la creación del homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, le fue otorgado el control de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), que se creó en su beneficio, más tarde fue nombrada directora del Canal 13, -de carácter paraestatal-. Mientras que la primera dama Carmen Romano de López Portillo promovió la creación de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, en la cual los músicos contratados en su amplia mayoría eran extranjeros. "Estas muestras flagrantes -señala José Agustín-, no gustaron a nadie, pero el mandatario desestimó las críticas y sólo hizo ver que su familia era 'muy unida'".¹¹

Mientras tanto en el aspecto oficial, el impulso a las artes se hizo mediante el INBA, el recién creado Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), y el Fondo Nacional de las Artesanías (FONART). El FONAPAS fue en este sexenio el encargado de llevar a cabo la política cultural, el INBA estaba inscrita indirectamente dentro de su jurisdicción. Esta fue una institución de carácter presidencialista, debido a que sus inmenso soporte económico -no incluido en el presupuesto nacional-, le permitió insertarse incómodamente en la administración cultural. Como "un cuerpo extraño, absolutista, y autontario -lo describe Raquel Tibol-, a la vez que anarquizante en el cuerpo de las instituciones responsables de la cultura artística, desactivando de manera parasitaria y entorpeciendo el desarrollo de las mismas."¹²

¹¹José Agustín. *Tropocomedias Mexicanas 2. La vida en México de 1970 a 1988*. Planeta, México 1992 pág 138

¹²Tibol, Raquel. "Instituciones del arte y la cultura artística". *Los estudios sobre el arte mexicano examen y prospectiva*. (VIII Coloquio de 68

Debido a que el presidente en turno, se sentía intelectual en lugar de fortalecer y dejar caminar a las artes y la cultura del país, se entrometió restándole importancia a las instituciones y poniendo todo el valor en su persona y familia. La intención era que se entendiera que a ellos se debía el movimiento cultural en el país. Llevando con esto al máximo el presidencialismo que siempre ha imperado en la política cultural nacional. Durante el gobierno de López Portillo, el presidente, no sólo marcó las pautas a seguir, sino que el y su familia se convirtieron en la expresión cultural nacional.

Además el país estuvo de plácemes por la presentación de Exposiciones internacionales ampliamente reconocidas y valoradas, las obras del Museo L'Hermitage, la colección Hammer y la exposición de Joan Miró, fue en este sexenio que el palacio de las comunicaciones reabrió sus puertas convertido en el Museo Nacional de Arte (MUNAL).

Esta administración y la consecuente pusieron un especial énfasis en el impulso a la cultura y las artes populares. Lo anterior fue hecho con un afán de que la cultura se difundiera de forma democrática -"En el campo de la cultura el Estado mexicano ha definido su política conforme a los principios de respeto y libertad de creación, estímulo a la producción cultural; participación en la distribución de bienes y servicios culturales"¹³ -se hablaba de un mayor acceso de la población a las actividades culturales, tomando cierto carisma populista con lo cual se conformaría una nueva identidad a partir del rescate de la vida popular. Otra de las iniciativas continuadas y aumentadas en el sentido de alentar la cultura popular y hacerla llegar a más gente, fue el esfuerzo redoblado en cuanto a la instalación de casas de cultura que se realizaba en el país.

Este sexenio se caracterizó por la múltiple invención de salones y bienales de arte, como los Salones anuales de la Plástica, Bienal de cerámica, pintura, dibujo, grabado, arte alternativo; algunos proyectos que no llegaron a cuajar y desaparecieron, otros perduraron. La importancia de la realización de estos certámenes-exposiciones radica en la supuesta igualdad de condición de todos los participantes; es cierto que las convocatorias generalmente son abiertas pero los jueces, conocen ya ciertos estilos y obras.

Entre estos eventos resalta el Encuentro Nacional de Arte Joven, el cual es comúnmente la puerta de presentación de los artistas jóvenes en la comunidad artística, el encuentro se realiza Este certamen se organiza anualmente desde 1980 en el marco de la

Historia del Arte, IIE, UNAM, México, 1986 pág 259

¹³ López Portillo, José 5º Informe de gobierno, México, 1981, pág. 57.

Feria de San Marcos en la ciudad de Aguascalientes, es de carácter anual y nacional pero siempre la mayoría de los jóvenes creadores son originarios del Distrito Federal ó cuando menos radican en el área metropolitana. Los premios otorgados en este encuentro son de los mejores económicamente y en cuanto a prestigio se refiere, para jóvenes. Además es patrocinado conjuntamente por el gobierno federal, el estatal y principalmente por la Cigarrera La Moderna.

Aunado a lo anterior, una de las iniciativas gubernamentales de mayor envergadura de todos los tiempos en el impulso a la escultura, fue el Espacio Escultórico. El cual fue promovido y costeado por la Universidad Nacional.

Fueron seis los artistas participantes en este proyecto, mismos que han estado vinculados a la Universidad de una u otra forma: Helen Escobedo, Sebastian, Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Hersua y Fedenco Silva. Lo determinante para la conformación del grupo fue el parámetro de "calidad", mismo que en esta ocasión significó reconocimiento y probado talentos dentro de la comunidad artística. El proyecto surgió del reconocimiento universitario otorgado a estos artistas-investigadores en una obra de creación colectiva. Misma que resultó de carácter interdisciplinario, debido a que integró a botánicos, geólogos, críticos de arte y apoyo administrativo. Es decir, a pesar de que los únicos reconocidos fueron los seis artistas hubo todo un equipo detrás, en la concepción y desarrollo de esta importante obra de escultura monumental incorporada al paisaje.

Existieron dos etapas del proyecto, la primera se realizó durante 1979 y comprendió la concepción y puesta en marcha de la primera fase, la cual es una superficie de terreno del Pedregal, libre de toda vegetación y encerrado por un espacio envolvente de forma circular. Consta de dos partes: una plataforma de desplante y una serie de módulos geométricos colocados sobre tal plataforma. Hay 64 módulos poliedricos de base rectangular, la disposición es radial y por cuadrantes separados en los cuatro puntos cardinales.

La segunda parte del proyecto se realizó al año siguiente, en la cual teniendo como centro una formación volcánica, se ubicaron en forma circular seis esculturas individuales, cada una de las cuales lleva el sello y tendencia histórica de cada realizador.

Es preciso recordar, el hecho de que fue concebida por los seis artistas por unanimidad, lo que dio como resultado una obra de arte comunitaria y de equipo. Este gran proyecto tiene amplia valía dentro del desarrollo de nuestro país y de América Latina, debido a

que nunca se había dedicado un espacio especial tan grande para el desarrollo escultórico de obra monumental y mucho menos se había concebido un paseo donde todos los artistas participantes llevaran a cabo una obra conjunta. Lo cual quedó implícito en el *Manifiesto del Centro del Espacio Escultórico*: "...hemos intentado..., buscar hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco. Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo, no le sobrevive algunas de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y de anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público mas importante de los últimos años".¹⁴

La corriente seguida por los escultores participantes era la abstracta, la gran triunfante de la segunda mitad de siglo. Los artistas convocados eran más o menos contemporáneos y todos habían sido partícipes del movimiento de Ruptura el cual en contraposición de los postulados del Espacio Escultórico promovía el carácter individualista y no gremial en las artes plásticas. La Universidad reivindicó su vocación de apertura a distintos tipos de pensamiento además de haber tenido la audacia de haber respaldado un proyecto de tan amplias dimensiones, en beneficio no únicamente del desarrollo de las Artes Plásticas promovidas dentro de la Universidad, sino también fue un ejemplo para posteriores impulsos a la escultura monumental y dio lugar a mayor entendimiento del valor del desarrollo estético de nuestro país, más allá de los monumentos históricos y heroicos que se entienden por la expresión de escultura oficial en México.

Para cerrar con broche de oro, el dispendioso gobierno de López Portillo organizó en forma conjunta con la UNESCO la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (MONDIACULT). Esta conferencia tuvo por objeto elaborar una síntesis de la experiencia adquirida en materia de políticas y prácticas en la esfera cultural desde la Conferencia Inter-gubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales (Venecia, 1970), hasta era fomentar un análisis más profundo de los problemas de la cultura del mundo contemporáneo, y formular nuevas orientaciones encaminadas a fortalecer la dimensión cultural del desarrollo general y facilitar la cooperación cultural internacional. Desafortunadamente, esta conferencia se celebró en el verano de 1982 mismo que coincidió con el fin de sexenio, lo cual truncó las posibilidades para que en el país

¹⁴ Kassner, Lily "La nueva Escultura y la Escultura Urbana", *El Arte Mexicano*, SEP-SALVAT, México, 1986, pág 2255

existiera continuidad de este proyecto, máxime cuando el gobierno subsecuente representó la antítesis del gasto en aspectos sociales -incluidas la cultura y las artes-, y nuevas formas de llevar la administración pública fueron empleadas.

En el subsecuente periodo, las artes plásticas no fueron tan beneficiadas como en anteriores momentos, los medios masivos de comunicación se llevaron las palmas y los recursos, como una forma de ingresar a la modernidad además de controlar la opinión pública a niveles masivos. El impacto de la obra plástica así como su cometido social perdieron fuerza y después de un periodo de compromiso social representados por los grupos las artes plásticas se volvieron más elitistas, se creó un gran número de galerías ya no destinadas únicamente a los coleccionistas extranjeros, las zonas donde se abren demuestran que ahora hay un mercado para el arte en las zonas residenciales de la ciudad de México. Los principales lugares donde ahora se abrieron galería fueron en San Ángel y Polanco. La desvinculación del gobierno con los intelectuales y creadores, se debió a la presunción del presidente de convertirse en el único intelectual válido y reconocido. Por otra parte la cultura popular fue impulsada desde el Estado, respondiendo a iniciativas populares -Tepito Arte Acá-, además de buscar la congratulación y mejor distribución del derecho civil y democrático a acceder a la cultura y las artes. Lo cual llevó a la conformación de nuevos círculos de cultura en México. Entre los cuales surgen muestras de cultura popular de población marginadas en contraparte con una nueva corriente neoelitista que se manejaron a principios de los años sesenta. Otro hecho importante, es que la ciudad de México comenzó a perder la hegemonía como meca cultural del país, ciudades como Guadalajara, Monterrey, Aguascalientes comienzan a tener un fuerte movimiento cultural, debido al establecimiento de casas de la cultura, promoción de certámenes, establecimiento de escuelas regionales de arte, y el forjamiento de un público interesado en las manifestaciones culturales.

2. De vuelta al arte colectivo: los grupos

En el año de 1967 los jóvenes miembros de la Sociedad Mexicana de Grabadores, - Leo Acosta, Carlos García, Ignacio Manrique- decidieron independizarse y formar un grupo autónomo que respondiera a sus intereses, porque consideraron que no habían ocurrido cambios radicales en el arte de la estampa y por eso crearon el grupo Nuevos Grabadores al que se unieron otros jóvenes en su mayoría alumnos de la Escuela de Artes Plásticas y de La Esmeralda. Al presentar su primera exposición en la casa del Lago lanzaron un manifiesto afiliándose a la corriente no figurativa. Este nuevo grupo respondía a tres intereses latentes de la época; el reafirmar el arte del grabado como disciplina, el deseo de los jóvenes grabadores de asociarse para crear, y finalmente el escoger la corriente abstracta como línea de trabajo conjunto. Esta es una institución que conjugó dos grandes móviles de las organizaciones artísticas la época, el hacer arte de tipo no ideológico, el tener la experiencia de trabajar en conjunto, y contar con apoyo y opinión de los miembros del taller. Este grupo también pugñó por el reconocimiento del grabado como disciplina; el cual ya obtuvo un lugar importante las artes en México.

El Salón Independiente (SI), fue creado por un grupo de artistas en protesta de la Exposición Solar, presentada durante las Olimpiadas de 1968. Así como contra las formas de organización y selección de las bienales y los certámenes oficiales. El grupo del SI estuvo integrado por artistas disidentes frente a la política del Instituto Nacional de Bellas Artes. Su exposición fue montada en el Museo Universitario -el cual era dirigido por Helen Escobedo-, donde se presentaron obras de carácter efímero, las cuales invitaban al público a participar activamente. Los principales impulsores de esta iniciativa fueron Ricardo Rocha, Roger Von Gunter, Gilberto Aceves Navarro, Manuel Felguérez y Felipe Ehrenberg.

La declaración de principios de esta agrupación era: "el SI no sólo ha borrado los límites de nacionalismo, banderas, escudos e himnos de una supuesta patria artística creada por fanáticos de un pasado no muy lejano, sino que ha desechado toda participación en cualquier muestra competitiva internacional o nacional...Por otra parte, para bien o para mal, el SI ha descartado la posibilidad de agrupación bajo una poética común ya que los inflexibles principios estéticos dictados de antemano sólo conducen a la acumulación de manifiestos y documentos destinados a engrosar archivos ávidos de catalogar, clasificar y definir algo tan

intangibles como el arte.”¹⁵

El Salón Independiente concibió la rebelión como una lucha contra el proyecto artístico del Estado, pero sobre toda como una importante opción para experimentar con distintos materiales y técnicas. Las consecuencias pueden verse en la proliferación de los múltiples estilos existentes hoy en día significó una vez más, la oportunidad para reafirmar su libertad creativa frente a los cánones establecidos por la academia.

Durante el movimiento estudiantil de 1968, el Comité Nacional de Huelga, llamó a la creación de una Asamblea de Lucha o un Comité de Artistas e Intelectuales. Así que seis intelectuales y artistas de la época hicieron eco a este llamado, José Revueltas, Manuel Felguérez, Carlos Monsiváis, Jaime Augusto Shelley, Oscar Oliva, y Nancy Cárdenas. Fue iniciativa de este grupo, el llevar a cabo los festivales culturales dominicales, en la explanada de Ciudad Universitaria. Entre los eventos, hubo una invitación abierta a pintar.

Por lo tanto en septiembre de 1968 algunos de los integrantes del Salón Independiente, como otros pintores espontáneos, unieron esfuerzos para pintar un mural en Ciudad Universitaria en apoyo al movimiento estudiantil suscitado ese año. Este mural improvisado y colectivo fue pintado durante varios domingos en los festivales populares. El mural tenía como espacio los cinco metros de altura de las láminas acanaladas de cinc que cubrían las ruinas del monumento al expresidente Miguel Alemán. Esta obra había sido creada por Ignacio Asúnsolo en el año de 1952. La misma obra tuvo una existencia azarosa, ya que había sido embestida en repetidas ocasiones, hasta quedar dañada en forma definitiva. Por lo tanto en 1965, había sido cubierta con lámina acanalada de cinc.

A pesar de ser un mural de carácter efímero, -desapareció tras la toma de CU por el ejército-, conjuntó el sentir de muchos artistas reconocidos en esa época que brindaron su apoyo. Sobre las láminas acanaladas pintaron un poco más de veinte pintores entre los que destacan: José Luis Cuevas, Benito Messeguer, Lilia Carrillo, Fanny Rabel, Manuel Felguérez y Francisco Icaza. Artísticamente los participantes no lograron dominar la superficie acanalada ni pudieron dar unidad al conjunto de pinturas, el conjunto daba más bien la impresión de ser un *collage*. Sin embargo en cuanto al aspecto social, se debe reconocer el trabajo conjunto de corrientes contrapuestas y formas distintas de valoración sobre lo que deben ser las artes

¹⁵Eder, Rita. "La nueva situación del arte mexicano". en El arte mexicano, México. SEP-SALVAT 1986. 2394

plásticas por el apoyo de una causa social la cual sentían cercana.

No puede decirse que el Comité de artistas e intelectuales, fuera una organización con bases claras y objetivos precisos, fue más bien una organización con carácter coyuntural, la cual no pierde valía, ya que sus postulados trascendieron el momento. La creación de este mural al igual que la actitud de los artistas del Salón de la Plástica Mexicana y la conformación del Salón Independiente, fueron las respuestas organizadas de los artistas ante la represión estudiantil. Además que ayudaron a consolidar la convivencia y aceptación mutua de las distintas corrientes artísticas, al mismo tiempo que abrieron brecha a nuevas generaciones y permitieron consolidar la tradición de abrir espacios a los jóvenes.

A mediados de los años setenta, apareció el fenómeno de los grupos. Los cuales eran artistas que se unieron a pesar de que trabajaban con distintos medios y fines. Preocupados del papel ideológico del artista, el ejercicio colectivo de la creación, la privatización comercial de la obra y la dificultad para establecer contacto con el público. Reinterpretando las consignas de arte público, ampliamente rechazadas por las dos generaciones previas, buscaban extender lazos directos de comunicación con el hombre común, hablar de las circunstancias que esta sociedad le imponía encarar en su lucha diaria. Buscaban llegar a lo cotidiano por medio del arte. La diferencia entre este arte público y el presentado en los años veinte, es que ya no se había directamente de una confrontación de lucha de clases. En esta ocasión, les movían necesidades concretas que surgieron del enfrentamiento con la cambiante realidad del país: la agudización de los conflictos sociales, el vertiginoso deterioro del medio ambiente, la conciencia de manipulación de los medios de comunicación y la falta de información. Estos factores los condujeron a descubrir nuevos métodos de expresión que estuvieran acorde con la cambiante realidad, así también se manifestaron en contra del circuito del mercado, liderada por la apreciación de lo estéticamente bello y la exaltación de calidad.

Los grupos surgieron de la necesidad de hacer un arte interdisciplinario y se manifestaron contra el espíritu del arte individualista que había imperado a partir de la Ruptura (1956). Como parte del proceso de enfrentamiento con la joven escuela, reestablecieron un diálogo más abierto y crítico con la idea de lo nacional, entendiéndola como una transformación dinámica y conscientizadora que se genera día a día; ya no como el ideal a alcanzarlo por medio de la expresión plástica.

La idea de comunicarse con un público más amplio los sacó de los espacios cerrados y realizaron eventos en las calles. Se encontraron con un público receptivo, pero en la mayoría de los casos no pudieron continuar una labor más allá de la curiosidad eventual. A pesar de la carencia de un proyecto concreto, lograron influir en la conscientización de los museos frente a la necesidad de informar, atender y hacer participar al público.

Fueron aproximadamente 15 los grupos fundados a partir de la segunda mitad de los setenta. Se establecieron sobre bases propias desarrollando conceptos teóricos plásticos con recursos técnicos muy diversos. Los grupos fueron agrupamientos de individuos que trabajaban en diversas ramas culturales, que compartían las mismas interrogantes. En estos grupos se generalizó la discusión de la relación arte-política, así como arte-sociedad y arte-lenguaje.

Nos dice Rita Eder: "La importancia de los grupos radica en a) su afán por contrariar el énfasis en el objeto como obra de arte y como mercancía; b) su intento de transformar la idea de la contemplación (lo visual), siempre con un carácter un tanto jerárquico a favor de la experiencia, es decir de la participación que incluye la idea de los espacios alternativos; c) de manera un tanto tímida han difundido en México el posmodernismo y podríamos decir que independientemente de la falta de coherencia en muchos de sus proyectos, sus proposiciones han sacudido la visión acritica del muralismo como un arte social y, por otro lado, su comportamiento como artista ha incitado a la revisión del sistema de arte. No menos importante es su utilización de apoyos no tradicionales en un país fuertemente arraigado precisamente en lo tradicional".¹⁶

Existieron tres campos de actividad vinculados con problemas sociales: el crecimiento desmedido de la ciudad, las fallas del sistema educativo y la situación político social de México y América Latina.

Los grupos trabajaron en colonias populares, fuera de los espacios establecidos por las comunidades culturales, museos, y galerías. Por lo tanto retomaron elementos del arte popular para incorporarlo en su obra. La conjunción de filosofía, acción simultánea, utilización continua de los medios de comunicación masiva, fotografía, *grafitti*, propaganda y *happening*¹⁷

¹⁶ *Ibidem* pag 2399

¹⁷Un *happening* -señala Enrique Franco Calvo- es un "evento a manera de collage de actos teatrales improvisados en el que los objetos o personas pueden intervenir de manera autónoma." Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX. Índices Cronológico y Temático. ATTAME, México, pag 102.

los elementos que en los años setenta fueron fenómenos artísticos universales.

Como se mencionó anteriormente, fueron aproximadamente quince grupos, los cuales podrían subdividirse a su vez, entre los conformados por creadores activos en ese momento, así como los impulsados desde el seno de las escuelas de artes plásticas, entre los que se cuentan: el Taller de Arte e Ideología (TAI) surgido en 1974, en el seno del Instituto de Investigaciones Estéticas, con la dirección de Alberto Hijar y el Taller de Arte y Comunicación de la Perra Brava (TACO), que más adelante se convirtió en el grupo El Colectivo. Mientras que en el medio estudiantil se generaron, Summa (1976), Mira (1977), y Germinal (1978). También surgieron las agrupaciones Taller de Investigación Plástica, Peyote y compañía, el No grupo, Marco, y Proceso Pentágono, el anterior fue uno de los grupos que tuvo mayor repercusión en la comunidad artística, dado que Felipe Ehrenberg perteneció a él y fue incansable promotor de los grupos. Otros grupos no se dedicaron tanto a la investigación de técnicas y temas con carácter multidisciplinario, sino que trabajaron directamente en las comunidades, ya sea con movimientos locales, tales como Tepito Arte Acá, o buscando que el arte se hiciera por la misma sociedad en la calle, o en el campo tal fue el caso de Germinal.

A mediados de los ochenta solamente algunos grupos seguían realizando trabajo colectivo, la mayoría de los integrantes habían vuelto al trabajo personal incorporando sin embargo, las técnicas y temas desarrollados por los grupos. Reflejando aún su carácter de arte social. Los grupos proclamaban un arte al alcance del público y el anonimato del artista individual.

Un grupo con características muy especiales fue el movimiento cultural popular Tepito Arte Acá abarca distintas expresiones, entre las que se encuentran un periódico local, la remodelación de la zona, la creación de murales, el intercambio con artistas de otros países, la participación como grupo en distintos eventos y en 1985, a raíz de los sismos mayor organización para llevar a cabo autoconstrucción. El motivo de existencia de este grupo es defender su cultura, mostrar el hecho de que cuentan con identidad propia, hacer valer su opinión y trabajar por el bienestar de su comunidad bajo el entendido de que ellos y no el gobierno, a pesar de ser una zona popular, tienen derecho a decidir y sobre su forma de vida.

No existe una fecha clara, donde se pueda definir el nacimiento del movimiento cultural popular Tepito Arte Acá. La organización de Tepito como barrio en defensa de su identidad y libre albedrío se dio por primera vez en octubre de 1972, cuando el gobierno de la ciudad de

México anunció la aprobación del plan de remodelación del barrio de Tepito. Esto dio como resultado que mucha gente del barrio comenzara a tener cierta conciencia social. "Entonces sucedió: los representantes de las vecindades y los pintores se conocieron y supieron que tenían que trabajar juntos para modificar su medio ambiente, no romantizar la pobreza, sino superar un modo de vida que tiene muchas deficiencias. Así surgió 'Arte Acá'. No una corriente, sino una actitud crítica ante una situación social".¹⁰ Dentro de este populoso barrio del centro de la ciudad aún es posible que los habitantes mantengan su identidad y preserven el espíritu del barrio a pesar de haber perdido las delimitaciones físicas de este barrio. Este hecho se debe en parte a la participación del grupo cultural "Tepito Arte Acá", cuyos líderes son Alfonso Hernández, Daniel Manrique y Carlos Plascencia.

Cada uno de los tres tiene distintas aptitudes, Alfonso Hernández hace las funciones de sociólogo, urbanista e historiador. Su trabajo es difundir la realidad del barrio en distintos foros, académicos, gobierno, otras organizaciones populares, dirigido a la prensa. Daniel Manrique por su parte es el artista, escritor y filósofo. El es el impulsor de la pintura mural del barrio, busca el sentido comunitario de este quehacer creativo. Mientras que Carlos Plascencia realiza audiovisuales, que han cumplido una función de divulgación muy importante.

El origen del grupo, se encuentra en la realización de una exposición "ambiental" en la Galería José María Velasco del INBA, localizada a una cuadra de Tepito. Esta exposición se realizó en septiembre de 1972 -mismo año de la aprobación del proyecto de remodelación del barrio-. La exposición reensambló, la forma de vida y convivencia del barrio de Tepito. A partir de este momento los artistas asumieron la defensa del mismo como proyecto de vida.

El "arte acá" de Tepito no se reduce a un aspecto único, existe una filosofía, un arte (plástico), arquitectura y cultura. El arte acá es un movimiento de búsqueda que manifiesta una realidad local, problemática que en su significado refleja la realidad nacional. A pesar de que el discurso de la identidad tepiteña este integrado por los cuatro elementos, ahora sólo se hablará del arte.

La expresión plástica del arte acá, se da a través del muralismo de creación colectiva, mediante esta práctica se pretende desmitificar el concepto del artista como un ser excepcional y la práctica del arte como un privilegio. Este es un arte que no se lleva al pueblo, nace en él, entre la gente incorporándose a la expresión cotidiana de la vida. Los murales no

¹⁰ Ramírez, Armando. "Ponle monos acá fiero Tepito y sus muralistas"-entrevista-. en Rosales Ayala, Silvano Héctor. Tepito Arte Acá (Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chico de la ciudad de México). CRIM-UNAM, México, 1988, Col. Aportes de Investigación/13 pág. 8.

fueron hechos para decorar, sino para delimitar simbólicamente un espacio. Esta concepción nos remonta al movimiento muralista de la escuela mexicana, y aún más, nos sitúa en la dinámica de "los grupos" de los años setenta.

La intención de realizar estos murales fue fortalecer la identidad y vínculos de trabajo entre los habitantes del barrio, ayudando a cambiar la imagen del lugar donde se vive. "Ser muralista en Tepito no es una pose, es la manera más espontánea y auténtica de defender un territorio y de señalar los valores de una comunidad."¹⁹ El hecho de que sean los miembros más activos del grupo los que ideen los lugares y motivos a ser pintados, no quiere decir que no estén dispuestos a aceptar opiniones y sugerencias; de hecho los vecinos del área son los mismos pintores.

Tras el terremoto de 1985, el movimiento "Arte Acá", amplió su perfil hasta involucrarse en la reconstrucción y venta a los inquilinos de las viviendas que habitaban. Daniel Manrique fue nombrado depositario y administrador de los donativos que la Cruz Roja suiza y alemana otorgaron a los damnificados de la zona de Tepito. Fue así como bajo el nombre de Campamentos Unidos los antiguos inquilinos compraron y reconstruyeron un grupo de vecindades por medio del trabajo comunitario.

Dentro del proyecto de reconstrucción, se contempló la inclusión de un mural o escultura a realizarse, en cada una de las vecindades. Es decir ya no sólo se tomaban los espacios disponibles para expresarse, ahora la nueva imagen urbana contemplaba al arte como forma de vida. Desde la planeación se habló de incluir espacios para el arte, con el fin de reafirmar la identidad tepiteña a los nuevos espacios de vivienda.

El movimiento cultural Tepito Arte Acá, trascendió allende del resto de "los grupos", debido a que estaba vinculado a una comunidad determinada, que a diario lucha por no alterar su idiosincrasia, sin que esto no le permita mejorar su forma de vida. Los objetivos de mantener y respetar la identidad del barrio han sido superados con creces ya que esta integrado a la comunidad, es esta en parte la que lo mantiene vivo, además de los certeros esfuerzos de los impulsores del Arte Acá.

En 1975 se formó el Grupo Gucadigose, integrado por Angela Gurria, Geles Cabrera, Juan Luis Díaz, Mathias Goeritz y Sebastian. este grupo a diferencia de los otros, estuvo conformado únicamente por escultores, quienes unieron esfuerzos para la realización de un

¹⁹ *Ibidem* pág 39.

proyecto específico y no para llevar a cabo trabajo colectivo como una forma de asumir el arte, Es más fue un grupo formado por encargo del gobernador de Tabasco, para la realización de esculturas urbanas.

Ellos elaboraron cinco glorietas en el Periférico de Villahermosa. En todas las esculturas predomina un concepto de horizontalidad; están hechas a base de tierra cubierta de ladrillos rojos y concreto. La importancia de este grupo radica en el hecho de que todos siendo escultores radicados en la ciudad de México, fueron llamados para realizar un proyecto en Tabasco sin convocar a los artistas del lugar; hecho que nos habla una vez más del centralismo. Además que este primer intento de trabajo colectivo daría pie para realizar más tarde el proyecto del Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria en la Ciudad de México, ya que dos de estos artistas repetirían el trabajo conjunto en este macroproyecto.

Por otra parte, en enero de 1974 murió David Alfaro Siqueiros, el más combativo de los tres grandes muralistas. En su testamento legó toda su obra y pertenencias a su esposa Angélica Arenal, con la intención de que fueran a su vez legados al país. Fue así como el 15 de noviembre de 1974 -a casi un año de la muerte del muralista-, Luis Echeverría avaló la creación de un fideicomiso para la protección de los bienes donados.

Este fideicomiso comprendió la obra de Siqueiros, su casa en la calle de Tres Picos de la colonia San Miguel Chapultepec, y su centro de trabajo en Cuernavaca "la Tallera", así como sus archivos -notas personales del artista, cartas y un sinfín de fotografías, ensayos para sus obras, principalmente-, y su biblioteca -la cual contiene un importante acervo sobre arte renacentista-.

El Fideicomiso estaba integrado por un representante del Banco de México -institución fiduciaria-, Angélica Arenal, el arquitecto Felipe Lacouture -sobrino del pintor-, José López Portillo y Alberto Hijar, además de representantes de las secretarías de Educación Pública, Hacienda, y Programación y Presupuesto. El decreto que instituyó el Fideicomiso fue administrado por el Banco de México durante ese sexenio y mejorado por el siguiente gobierno, dada la presencia del presidente en turno en el mismo. Sin embargo a la llegada de los primeros aires neoliberales, el austero gobierno de Miguel De la Madnd, el dinero para el Fideicomiso escaseó y casi desapareció; las dificultades entre los herederos de Siqueiros y las autoridades culturales menudearon, al grado de no ser vultuos a recibir por el presidente, quien era la figura estatal con la que hasta entonces generalmente habían tratado. Entonces

Angélica Arenal optó por la desaparición total del Fideicomiso y a finales de 1988 a petición de la viuda fue disuelto, poniendo en manos del INBA la administración y amparo de la institución.

Esto último, a pesar de la reticencia de la viuda, debido a la común tendencia del INBA a entorpecer todos sus gestiones. "Angélica decía que no quería pertenecer al INBA para no burocratizarse. Que se quedara en Hacienda. Porque el Fideicomiso no está sujeto a eventualidades, y no es sólo conservar la obra, sino también difundirla e impulsar la creación artística. Y al INBA no le interesa la parte productiva".²⁰

Para 1988, el estado en que se encontraba la Sala de Arte Público de Tres Picos era deplorable. La impermeabilización del techo era urgente, no estaba catalogado totalmente el archivo del muralista, los nietos del pintor saqueaban el lugar, todo debido a la falta de recursos y la poca difusión que se le daba a la obra de Siqueiros. Ante tal estado de las cosas fue necesario que el INBA acogiera este legado. Sin embargo, no existe un interés real de las autoridades por difundir la obra del artista, la cual implica ideología socialista. Si en vida Siqueiros fue censurado y perseguido, muerto hay menos interés por difundir su obra y pensamiento.

Mientras tanto en el lapso correspondiente al gobierno de López Portillo, los artistas no se organizaron en torno a algún proyecto especial -aparte del espacio escultórico-, aún perduraban algunos grupos de los setenta y estaban por venir los espacios alternativos de fines de los ochenta y comienzos de los noventa. Sin embargo en este período no hay muchas iniciativas de organización. La generación que forma los espacios alternativos, aún está formándose en forma individual. Debido a la promoción de las bienales estatales, los artistas no demandaron grandes proyectos o peticiones, porque en cierta forma están siendo atendidas, las de difusión, económicas, y presentación de la obra.

²⁰ Dice Felipe Lacouture, en Ponce, Armando. "Desvirtuado y desvalorizado, pelagra el legado de Siqueiros. Sin recursos y en manos de la burocracia." Proceso. Proceso, México 4 de septiembre de 1989. N° 670 pág. 48.

3. Las artes: una nueva mercancía

Dentro de los impulsos de la iniciativa privada a favor de los creadores el Fomento Cultural BANAMEX es de los primeros en su especie, ya que funciona como una de las primeras fundaciones de carácter nacional,²¹ dedicadas a la preservación e impulso de las artes. Es uno de los primeros esfuerzos institucionales no gubernamentales, de capital mexicano por cimentar una cultura de apoyo al desarrollo de las artes. El ejemplo de este Fomento Cultural habría de ser secundado por otras grandes empresas.

El Fomento Cultural Banamex depende del Grupo Financiero Banamex-Accival, empresa financiera constituida el 6 de septiembre de 1991. Antes de la fundación del Fomento, Banamex había reconstruido inmuebles de valor arquitectónico e histórico en todo el país. Además había brindado apoyo a las artes aplicadas y a las expresiones de arte popular.

Fue en año de 1971 cuando fue instituido el Fomento Cultural Banamex A.C., bajo la administración privada, después tuvo una etapa bajo la administración de la Sociedad Nacional de Crédito -nacionalización de la banca- y tras la reprivatización esta institución continuó sus actividades siguiendo todo el tiempo los mismos objetivos de trabajo.

El Fomento es especializado e independiente, el cual trabaja en forma sistematizada y profesional, sus objetivos son:

1. Preservar los valores tradicionales y el patrimonio artístico de México.
2. Fomentar la educación y la superación profesional mediante el apoyo a los programas de escuelas universidades e instituciones culturales.
3. Promover la constitución de fideicomisos para fines culturales específicos tales como becas, premios y otros, en aportaciones de particulares y del mismo Fomento Cultural Banamex.
4. Fomentar la investigación sobre temas de cultura mexicana de interés general que

²¹Una fundación es el acto por el cual una persona asigna, todo o parte de su capital a la creación de una obra de utilidad social, como asilos, orfanatos, hospitales, sostenimiento de camas en alguno de estos, en beneficio de los pobres en alguna población determinada o instituciones artísticas, científicas, literarias, sociales, establecimiento de cátedras, laboratorios, de premios para recompensar actos de abnegación, obras de mérito científico u literario, pago de becas para estudios, etcétera. Lo anterior se basa en la definición dada por Collin y Capitani.

Es necesario agregar, que las fundaciones, tienen un capital base, provisto al momento del acto fundacional, para iniciar una fundación se debe contar con un capital base, lo cual asegura el futuro de la institución. La fundación vive bajo el amparo de sus administradores y la supervisión del poder público. Es decir, administrativamente, el gobierno supervisa su labor, la cual debe ser lícita y no frívola.

A pesar que algunas instituciones ostentan el título legal, de fundación por sus características de disponer de recursos económicos en gran medida y tenerlo asegurado, caben bajo este rubro.

Información tomada de Martín Terrazas, Manuel. *Diferencias esenciales del objeto de la fundación, asociación civil, su reglamentación en derecho positivo*. Tesis, Facultad de Derecho, UNAM, México, 1970.

Actualmente el sector social en nuestro país se divide en las Asociaciones Civiles -responden a los intereses de los asociados-, Instituciones de Asistencia Privada -identificadas con labores de beneficencia pública- y Fundaciones, instituciones que generalmente cuentan con un fuerte respaldo económico, estas instituciones en la actualidad están registradas como A.C. o I.A.P. dependiendo de su área de interés y forma de organización.

verán cristalizados sus resultados con la edición de libros y catálogos.

5. Divulgar la cultura a través de la preparación y ejecución de programas artísticos conciertos, conferencias, etc, que fomentan el gusto por las Bellas Artes.

6. Promover la proyección de audiovisuales; con el objeto de mostrar, informar y motivar al público preferentemente infantil y juvenil en diversos temas.

Entre estas actividades destacan:

El premio Banamex de Economía, dicha presea se otorgó desde 1951 hasta 1985. Mientras el premio Banamex "Anastasio G. Saravia", establecido en 1984 con el fin de estimular el estudio y la investigación de la historia regional, aún tiene vigencia. A partir de las obras artísticas de la propia Colección del Banco y con la participación de coleccionistas particulares, museos, galerías e instituciones públicas y privadas: El Fomento investiga y lleva a cabo exposiciones de arte nacional e universal. Desde 1972 se han presentado más de 200 exposiciones. Cuenta además con un Fondo Editorial, el cual se inició en 1971; se trata de estudios elaborados por los más destacados concededores en muy distintas materias - principalmente arte nacional-. Tiene más de 70 títulos, la mayoría de ellas agotadas.

A pesar de ser una de las primeras instituciones privadas en incursionar en las artes su trayectoria demuestra, que nunca ha arriesgado fondos a nuevas creaciones; siempre ha apoyado el arte que demostró a través del tiempo ser absolutamente rentable, el hecho por artistas muertos. Este Fomento vive con el mismo espíritu que la institución financiera que le dio origen, apostar siempre a lo seguro. Es además una de las instituciones más solitarias, ya que no suele involucrar a otras fundaciones dentro de sus proyectos. Escasamente solicita espacios dependientes de la administración oficial y sus criterios de selección de proyectos son muy rígidos. Esta institución no ha llegado a ser carismática y reconocida por el público en general ni dentro del ambiente cultural, por la rigidez y elitismo de su política.

Años más tarde en 1978 se estableció el Instituto Cultural Domecq (ICD), bajo el patrocinio de la empresa vitivinícola "Casa Pedro Domecq". Mismo que tuvo por dueño fundador un español radicado en México lo cual dio pauta a que se instalara un centro permanente de difusión de la cultura hispanoamericana. Los objetivos de este instituto son: enaltecer y difundir los valores que definen la identidad mexicana, además de los distintos ámbitos de la cultura iberoamericana. Una de las actividades más importantes, que de hecho identifican el rol que este instituto juega entre la comunidad cultural, es la Biall iberoamericana de Arte, misma que realiza desde el inicio de sus actividades.

El Instituto Cultural Domecq, recibe fondos de la empresa que le dio origen. Este instituto comparte un inmueble con las siguientes asociaciones civiles; Casa de Poesía, A.C., Federación Mexicana de Odontólogos, A.C., Intergupo, Sociedad Mexicana de Arquitectos Reestauradores A.C., Mismas que apoya de distintas formas, local, donativos.

El ICD participa en distintos aspectos de la vida nacional, que van desde un amplio patrocinó el Fideicomiso Teotihuacán -proyecto de coinversiones culturales del FONCA-, hasta la realización de conferencias sobre restauración arquitectónica, cáncer bucal y presentaciones de libros y revistas de muy diversos temas. Al parecer las puertas están abiertas a quienes busquen apoyo de tipo espacial y no económico.

El ICD ha sido el medio de contacto entre fundaciones españolas y mexicanas, con el objetivo de lograr comunicación de experiencias y proyectos, a fin de que pueda existir programas en colaboración. Así también está vinculada con diferentes organizaciones filantrópicas en el territorio nacional-, las más importantes en términos económicos y de acción en cuanto a arte se refiere, son instituciones que nacieron a raíz de la iniciativa privada, tales son los casos de Fomento Cultural Banamex, Fundación Cultural Televisa, Fundación Miguel Alemán, Fundación Cultural Bancomer, Grupo de Ingenieros Civiles Asociados.

Las actividades realizadas por este Instituto Cultural, tienen varios tintes. El otorgamiento de la "Medalla Mozart" -desde 1991- a destacados jóvenes músicos, además del premio a investigaciones históricas sobre problemáticas iberoamericanas, de igual forma se apoyaba el Premio Literario Netzahualcoyotl. Además de participar como patrocinador del Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, y finalmente pero no de menor importancia, la Bienal Iberoamericana de Arte. La cual por su ya prolongada existencia, es el evento del Instituto Cultural Domecq, por excelencia.

Este evento se realiza a nivel iberoamericano y pretende estimular la actividad artística, así como dar la oportunidad a artistas jóvenes -en su mayoría- mediante el otorgamiento de premios y la promoción de sus obras fuera del circuito comercial, así como el acercamiento del público con el arte.

Las Bienales de Arte Domecq, se han realizado desde 1978, en forma ininterrumpida. En un principio las bienales no tenían tema alguno, y las técnicas a utilizar eran libres, hoy se circunscriben a determinadas técnicas otorgando premios en cada una de las y modalidades convocadas. De hecho se ha convertido en una Bienal dedicada al impulso del dibujo y la estampa, buscando con lo anterior, poner dar mayor importancia a la disciplina en cuestión.

En ciertas ocasiones, la temática de esta convocatoria cubrió también aspectos relacionados con Iberoamérica y su historia. Tales son los casos de las convocatorias de 1990 con el tema "Caracteres e identidad en pueblos iberoamericanos" y en 1992 "América nuestro continente", por el 500 aniversario del descubrimiento de América. Aunque la convocatoria de 1994, abandonó las temáticas específicas, dedicando este evento únicamente a reunir "Dibujo y Estampa Iberoamericanos"; la premisa que "el arte -dice Francisco Javier González Almeida-, no se puede circunscribir la creatividad a algo".²² Es preciso hacer hincapié en que la convocatoria es de carácter iberoamericano, razón por la cual artistas hasta de 19 países han sido convocados por este evento.

El jurado calificador está integrado por importantes críticos de arte en nuestro país, tales son los casos de Rita Eder, Jorge Alberto Manrique y Antonio Luke. Una vez concluido el proceso de selección de las obras son presentadas al público en una exposición, que se realiza con apoyo del INBA, ya que comúnmente se presentan en alguno de los recintos administrados por esta Institución.

La convocatoria no es abierta, sólo pueden participar por rigurosa invitación los artistas convocados, los cuales se enteran a través de críticos de arte, directores de museos y dueños de galerías de los países provenientes, quienes conforman un cuerpo de asesores de los distintos países a los cuales llega la convocatoria de la Bienal. Otro de los requisitos indispensables para participar, es haber sido parte de un mínimo de tres exposiciones colectivas y haber presentado al menos tres de carácter individual, además de haber participado en certámenes de gran importancia similares al organizado por Domecq, los cuales deben de contar con catálogo.

Los premios otorgados a los ganadores son tres primeros lugares, por cada una de las disciplinas convocada. Los montos de los premios no son constantes ni ascendentes. Varían mucho de acuerdo a la situación económica en que se encuentre el Instituto Cultural Domecq, así como la misma empresa vitivinicultora.

Esta Bienal cuenta con amplio reconocimiento a nivel iberoamericano -a pesar de no ser tan polémica como el Salón Latinoamericano ESSO-. Sin embargo, dados los altibajos en los montos de premiación y cambios de temáticas y técnicas atendidas -además de un fuerte

²² El Licenciado Francisco Javier González Almeida, es el coordinador de actividades Culturales del Instituto Cultural Domecq, El está encargado de la realización de la Bienal Iberoamericana de Arte

crecimiento en certámenes de esta naturaleza a nivel latinoamericano-, esta Bienal esta perdiendo el esplendor y reconocimiento que alguna vez tuvo. Parte del problema se ubican en el hecho, de su inconsistencia en técnica y que no ha podido reponerse ante el número creciente de bienales y certámenes de otra naturaleza, que actualmente son promovidos. Otro problema también tiene que ver con las bases de su convocatoria, se invita a pintores de cualquier edad con amplio reconocimiento los cuales ya no asisten como al principio, dados los criterios de selección porque los montos de los premios asignados ya no les son atractivos, debido justamente a que la mayoría de las veces cuenta con un nombre y un capital formado. No existen pues, lineamientos claros que provean de identidad y fuerza a esta Bienal, para que exista por sus propios medios y no tenga necesidad de reinventarse cada convocatoria.

Sin embargo una de sus fortalezas radica en el hecho de ser promovido por una institución con firme respaldo económico lo que le permite tener un buen cuerpo de críticos integrados en su jurado lo cual le da mayor realce, y a pesar de que no se le asigne un tema o disciplina específicos, se ha realizado ininterrumpidamente desde 1978. Lo cual no sucede con muchos de los certámenes convocados, tras la primera vez.

Se puede decir que el Instituto Cultural Domecq fue de las primeras instituciones privadas en apoyar a los creadores activos mediante su bienal. Sin embargo no tiene un trato directo con los artistas y no es precisamente un mecenas, ya que como toda institución de iniciativa privada, busca la seguridad y la rentabilidad del proyecto financiado. Sin que la realización de la Bienal le reporte ganancias económicas directas, si le brinda publicidad positiva y buena imagen dentro y fuera de la comunidad artística del país y en Iberoamérica, no tanto al Instituto como a la Casa Pedro Domecq.

Es posible observar que el Instituto Cultural Domecq no tiene una línea de actividades definidas, más allá de los eventos anuales que realiza. Los objetivos por los que fue creada esta institución son demasiado amplios y vagos, situación que provoca que se pierdan los objetivos a realizar. Las actividades complementarias que realiza, conferencias exposiciones en su local, apoyo a orfanatos, etc., no tienen continuidad ni parámetros específicos. Esta situación le hace perder fuerza en cuanto a imagen pública se refiere y no se le reconoce dentro de algún círculo filantrópico determinado.

Rufino Tamayo siempre promovió la apertura de los artistas mexicanos a lo que sucedía en el extranjero bajo este mismo precepto, el reconocido pintor integró una importante

colección de arte internacional, misma que desde los años sesenta anhelaba donar al pueblo de México. Los objetivos de este museo para los Tamayo debían ser: conservar, preservar y difundir la colección permanente constituida por trescientas quince obras de reconocidos artistas internacionales. Además incrementar el acervo de esta colección con el afán de actualizarla constantemente. Sumado a lo anterior, se proponía crear un acervo documental especializado, accesible a especialistas, y promover actividades culturales relacionadas con el espíritu del Museo. Además de producir exposiciones temporales que enriquecieran la presencia del arte internacional en nuestro país.

Durante años el creador buscó el apoyo gubernamental para la creación de este museo, debido a que creía fervientemente que era en este sector donde su obra y colección estarían mejor custodiadas. Sin embargo no encontró el apoyo de tres presidentes iniciando con Gustavo Díaz Ordaz, quien le negó el apoyo argumentando que no tenía sentido el que los turistas visitaran un museo para ver el arte de sus países. Este presidente no consideraba al pueblo mexicano como el principal destinatario del acervo de Rufino Tamayo. La segunda negativa fue de Luis Echeverría, quien, argumentando posibles problemas con la izquierda por no tratarse de arte nacional negó nuevamente el apoyo a Tamayo. Finalmente López Portillo rechazó la propuesta de Tamayo, aduciendo falta de recursos. La negativa de estos tres gobiernos responde a una iniciativa que en su momento era inconcebible, que el Estado apoyara el arte internacional, en tiempos de resabios nacionalistas.

Fue la iniciativa privada, quien encontró aquí la posibilidad de apoyar más ampliamente un arte con el que sí estaban de acuerdo: el abstracto individualista de carácter universal, el cual estaba lejos del muralismo nacionalista que vociferaba contra la economía de mercado. Apoyar esta corriente era posible, mediante el apoyo al preceptor de la generación de la Ruptura, a quien mismo que el Estado aun no validaba completamente. Así el grupo Alfa de Monterrey y Televisa acordaron apoyar la iniciativa del pintor. Por lo tanto el Museo Rufino Tamayo se convirtió en el primero en México especializado en el arte internacional y principalmente el primero en estar administrado por la iniciativa privada. Fue un proyecto donde el reconocido creador nacional, puso la obra y el prestigio, mientras la iniciativa privada hizo gala de su capacidad administrativa y aportó los recursos necesarios para la creación del edificio. Así en 1981, bajo el patrocinio conjunto del mismo creador, la Fundación que ostenta su nombre y el de su esposa, el gobierno federal -aportó el terreno- el Grupo Alfa y la Fundación Cultural Televisa el edificio y los gastos administrativos nació este proyecto

largamente acariciado por Rufino y Olga Tamayo.

Los colaboradores principales formaron parte de la asociación civil "museo Rufino Tamayo", entre ellos se encontraban Rufino y Olga Tamayo, Miguel Alemán Valdes, Miguel Alemán Velazco, Margarita Garza Sada de Fernández, Emilio Azcarraga, Agustín Legorreta entre otros. Más tarde se convirtieron en el Consejo Directivo del Museo.

Los arquitectos encargados de la construcción de museo, fueron Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky -ambos ligados a Televisa-. Haciendo alarde de recursos económicos y técnicos, fue de los primeros museos en México que se construyeron atendiendo a las necesidades de iluminación, armonía de espacios interiores y posibilidades de crear y transformar distintas atmósferas en cada sala.

En el año de 1984 El Consejo Directivo del Museo, y la Fundación Cultural Televisa, firmaron un contrato, mediante el cual la Fundación se convirtió en la administradora del Museo por treinta años. La orientación de las actividades de museos estaban en manos de esta Fundación. La labor que esta institución realizó fue muy amplia, montó un total de 26 exposiciones temporales en tres años impidiendo de esta manera la exhibición general de la colección Tamayo. La falta de exhibición de la colección por la cual fue creada modificó ampliamente el perfil y la intención con que este museo fue creado. Debido a esta situación, el pintor y su esposa, solicitaron la intervención del gobierno, para frenar las extralimitadas atribuciones de la compañía contratada para la administración del Museo, y especialmente de Emilio Azcarraga y Televisa quienes se habían apropiado del Museo.

Respondiendo a las quejas de Rufino y Olga Tamayo, el gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado intervino para que la colección de Tamayo fuera exhibida de forma permanente, aunque esto implicara muy probablemente cambios o ceses administrativos en el Museo. La solución a esta problemática planteada por los Tamayo, tuvo solución en agosto de 1986, a pesar de que habían iniciado trámites con más de un año de anterioridad. Fue entonces que el Museo Rufino Tamayo se integró al Patrimonio Nacional bajo la administración del INBA, reinagurándose con el nombre de Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, el 9 de septiembre de 1986. Mientras tanto ese mismo año la Fundación Cultural Televisa creó el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, mismo que retomó el tipo de actividades que hasta entonces realizaba en el Museo Rufino Tamayo.

Existían ya dos museos de arte contemporáneo bajo la administración del INBA, el Museo de Arte Moderno, -dedicado a mostrar artistas mexicanos e internacionales con amplio

reconocimiento- y el Museo Carrillo Gil -destinado a exhibir la obra de jóvenes creadores con talento-. El perfil del Museo Rufino Tamayo, es exhibir lo mas relevante del arte contemporáneo internacional, encabezado por la colección del Museo.

El Museo Rufino Tamayo continua ofreciendo diversas actividades multidisciplinarias, como conferencias, representaciones teatrales, espectáculos de danza, conciertos, cursos, talleres, visitas guiadas y otros actos que tengan como propósito de acercar al público al arte contemporáneo.

La historia de este Museo estuvo rodeada de hechos azarosos desde su concepción hasta 1986 cuando se incorporó a la administración federal. A pesar de lo anterior tiene una relevancia especial en la vida artística del país, debido a la intención de apoyar una colección de arte internacional, cuando hasta entonces los criterios apuntaban únicamente al arte nacional. El momento y los términos bajo los cuales se planteo la creación de este museo, eran ajenos al las formas de hacer y difundir el arte en México. Además marcó la irrupción abierta del sector privado en el apoyo a las artes plásticas, situación que no prosperó debido a la diferencia de criterios entre los administradores y Rufino Tamayo quien veía traicionados los propósitos originales de su iniciativa. Al no ser un museo de autor y no contar con espacio suficiente para la exhibición de la colección completa, además de ser uno de los únicos espacios oficiales para difundir el arte internacional, el Museo Rufino Tamayo, tiene más el perfil de galería que de museo, dada la alta rotación de obras que se sigue dando en este recinto.

En el año de 1986, Sergio Autrey comenzó a integrar metódicamente una de las colecciones de arte más importantes y peculiares del mundo, la colección de Sergio Autrey además de convertirse en uno de los pocos mecenas existentes en el país. A pesar de que el empresario de finanzas e industria farmacéutica, ya tenía algunos objetos, no contaba con una dirección y camino a seguir. Fue la Doctora Teresa Del Conde, quien le impulsó a dirigir sus gustos hacia los pintores de su propia generación. Teresa Del Conde realizó los labores de convencimiento, enlace, y orientación sobre los artistas a abordar y coleccionar, además de servir como su representante en subastas. Los esfuerzos antes mencionados, decantaron hace poco en la creación de una bodega, capaz de albergar parte de su colección, la cual rebasa las seiscientas obras almacenadas por este empresario financiero.

Autrey, no sólo es un comprador de los artistas de su generación -principalmente-, sino

también es amigo de los artistas y colaborador del Museo de Arte Moderno; es un mecenas. El industrial ha desarrollado "ojo clínico" para seleccionar obras de sus contemporáneos, además de solicitar -con una intención de mayor acercamiento a los artistas- retratos de su esposa Mari Nieves, para poder conservar trabajos exclusivos de cada uno de sus beneficiados. Los nombres que se cuentan dentro de su colección, son de los pintores de la llamada "generación en tránsito" la cual hace su aparición a principio de los años ochenta, Gilberto Aceves Navarro, Miguel Ángel Alamilla, los hermanos Castro Leñero, Manuel Centeno, Xavier Esqueda, Jazzamoart, Helio Montiel, Irma Palacios, Roberto Parodi, Carla Rippey, Gerardo Sutter, Germán Venegas, Voris Biskin, y Tere Zimbron. La peculiaridad de esta colección radica en el hecho de haberse integrado principalmente por el arte producida por una generación, que sólo tiene en común la edad. Esta, como se mencionó antes, es una generación multifacética, con muchas expresiones plásticas y pocos o nulos elementos afines. Son una generación que el día de hoy tienen una trayectoria artística, misma que comenzaron a forjar en los ochenta, pero aun no están consolidados económicamente, es aquí donde entra el mecenazgo de Sergio Autrey.

El mecenazgo de Sergio Autrey ha ido más allá de preocuparse por el bienestar de los creadores, o de integrar una colección con obra de una generación. Autrey, estableció el "Premio Casa de Bolsa México". A pesar de que este certamen se realizó una sola vez (1987), dio la pauta para que las instituciones crediticias y financieras apoyaran el arte contemporáneo. Este proyecto no tuvo continuidad, debido al "crack" de la bolsa en 1987.

La dinámica establecida era muy simple. Los artistas debían ser menores de treinta y cuatro años con la intención de que fuera un premio generacional, los creadores tenían que mandar fotografía de su obra y sus currícula. El jurado calificador de este certamen fue: Francisco Castro Leñero, Jorge Alberto Manrique, Xavier Moyssén, Teresa Del Conde y el mismo Sergio Autrey. El premio se otorgó a Alberto Castro Leñero. El empresario, fue quien financió este proyecto.

La colección de Sergio Autrey esta catalogada por la Revista *Art News*, entre las mejores 200 colecciones de arte del mundo, el es uno de los cuatro mexicanos que aparecen en esta prestigiada lista a partir de 1993²³. Y por supuesto, se encuentra dentro de las

²³ Los otros mexicanos que han aparecido en esta lista son: Emilio Azcárraga, -cuya fuente de ingreso son industria televisiva, y publicidad-, su colección esta integrada por arte contemporáneo universal, el aparece en este listado, desde antes de 1988; este controvertido personaje es de los coleccionistas más ambiguo en nuestro país. Sin embargo la colección es privada y no se conocen los límites entre su colección, la de la Fundación Cultural Televisa, y el acervo del Centro Cultural de Arte Contemporáneo; dado que existen vínculos entre cada uno de estos centros culturales y el empresario de entretenimiento. También Ignacio Cobo -administración de hoteles- es 90

mejores 25 mexicanas. La importancia de esta colección y su dueño en la comunidad artística radica en el hecho de que no es un comprador ajeno al desarrollo de la vida cultural y de como cada uno de los creadores, concibe y plasma, sino que es una figura pública, dispuesto a prestar su obra para exposiciones nacionales e internacionales además de ser vicepresidente de la Sociedad de Amigos de Arte Moderno. La colección resultante del gusto de este industrial por las artes plásticas, así como las amistades entabladas con sus creadores; hacen de este esfuerzo uno de los más importantes dentro de las artes en México.

mencionado en esta lista, por aterrorizar arte moderno e impresionista, este coleccionista es considerado desde 1993. Jacques y Natasha Gelman, coleccionistas de arte impresionista y contemporáneo, junto con Yolanda Garza Lagüera, colecciona arte mexicano contemporáneo. Estos dos coleccionistas no radican en la ciudad de México. Ambos coleccionistas aparecieron en la lista de enero de 1990. Los anteriores coleccionistas no serán estudiados debido a que no están inmersos en la comunidad cultural activa de la ciudad de México, además de que no coleccionan ni apoyan la creación actual de los artistas de la ciudad de México. Fuente: Art News January 1988-1995. New York.

Tras el auge del arte individualista y abstracto de la Ruptura, el momento nacional e internacional, reclamó el resurgimiento del arte colectivo, el cual se caracteriza por la búsqueda de nuevas técnicas y la interdisciplinariedad manifestada. Así, jóvenes creadores se agruparon dando lugar al fenómeno de la década de los setenta: los grupos. Los cuales estaban por la defensa del arte colectivo para el pueblo. Puede decirse que esa generación de los grupos recuperó dos tradiciones y las integra, que estaban peleadas hasta entonces, el trabajo colectivo de la Escuela Mexicana, aunado con la búsqueda plástica en estilo y técnicas de la Ruptura.

Mientras tanto las instancias oficiales, apoyaron a la ya consolidada generación de Ruptura, por medio del nuevo Museo Carrillo Gil y el desarrollo de Premios y Bienales en las distintas disciplinas además del evento extraordinario de las olimpiadas culturales. La iniciativa privada muestra su escasa presencia pero en forma institucionalizada, se crea la primera fundación en apoyo a las artes.

Mientras que en durante el auge petrolero la burocracia se amplió en gran escala, los proyectos emanados del Estado no fueron concretos, hecho que minimizó las posibilidades de crear. Aunado a lo anterior, durante este sexenio las grandes iniciativas gubernamentales fueron de carácter presidencialista y dentro de la cultura popular, dejando de lado a las Bellas Artes. Las iniciativas grupales de los artistas tampoco tuvieron gran presencia; de hecho la presencia más clara, regular y concisa fue la de la iniciativa privada.

La cual se hizo presente por medio del Museo Rufino Tamayo, y el Instituto Cultural Domecq, instancias, que llegaron a unirse al Fomento Cultural BANAMEX, y juntas marcaron cánones para la posterior creación de otras instituciones privadas en el ámbito no lucrativo. La iniciativa privada comienza a interesarse en las artes, debido a la rentabilidad, el atesoramiento y la buena imagen que a la larga redituaria para la empresa. Además existía la posibilidad de deducir impuestos por medio de la creación de fundaciones y asociaciones civiles, situación que fue aprovechada por muchas empresas para evadir impuestos.

Muchas de las iniciativas promovidas en este periodo persisten aun hoy ya que implicaron llevar el arte a varias instituciones más organizados, además con visión de largo alcance ya que se crearon museos, colecciones, centros de investigación lo cual implica una comprensión más amplia del fenómeno de la plástica.

EL NEOLIBERALISMO Y NUEVAS FORMAS DE APOYAR LA CREACIÓN 1982-1994

Tras el fracaso de la economía mixta, tocó a Miguel de la Madrid instrumentar el gran viraje, que un sexenio después Carlos Salinas de Gortari intentó consolidar. Este rotundo cambio consistió en abandonar los principios sociales de la revolución; y económicamente, se trató de alcanzar estabilidad a través de medidas de liberalismo económico, cuya base es la pérdida de poder adquisitivo de los salarios y el despido masivo de burócratas. "De esta forma -expresa Basurto- el gran proyecto nacional-revolucionario prácticamente se abandona, se le sustituye por aquel que asegura que la incorporación al empleo productivo, la apertura de fronteras al capital foráneo, la elevación de los niveles de productividad y el pago del salario justo (desde la perspectiva empresarial) son más eficaces para subsanar graves problemas económicos y sociales del país."¹

Un evento que marcó definitivamente este gobierno y a la ciudad de México en sí, fue el terremoto del 19 de septiembre de 1985. Este sismo causó grandes desplomamientos de edificios en toda la ciudad, pero principalmente en el corazón de la ciudad. La importancia de este terremoto no radicó en la intensidad o en el número de muertos que dejó, sino que esta coyuntura demostró la ineficacia de la organización del ejército y otros elementos del sector público. Ante la inamovilidad e incapacidad de los cuerpos de rescate, la sociedad se movilizó para responder por la vida y sus bienes o por la de los otros habitantes de la ciudad. Fue entonces que quedó claro el costo de la larga y envidiable paz social -en comparación con América Latina- en el país había eliminado toda posibilidad de organización social o comunitaria.

A partir de este momento, la sociedad comenzó a no esperar respuestas de quien hasta ahora había resuelto todos sus problemas, el Estado. La sociedad lentamente modificó sus formas de organización, primero para conseguir vivienda y para mejorar sus condiciones de vida, pero muy pronto llegaron a través de esta dinámica, las organizaciones políticas y más tarde las de derechos humanos y en general las organizaciones no gubernamentales, que se organizaron para la autodefensa o para luchar por mejorar la calidad de vida en todos

¹Basurto, Jorge y Aurelio Cuevas, Coord "Introducción" El fin del proyecto nacionalista revolucionario, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México 1992, pág 9

los sentidos, sin que la caridad estuviera involucrada como un elemento necesario para que las organizaciones existieran. A pesar de que la caridad perdura, ya no es símbolo predominante de las organizaciones sociales.

Tras un sexenio de derroche, la austeridad marcó el canon a seguir. No sólo había que recortar enormemente el gasto público sino que además habría que regresar a casa los capitales golondrinos de los enojados empresarios mexicanos que se sintieron engañados con la nacionalización de la banca. Los empresarios no estaban dispuestos a regresar el capital y los empleos a menos de que sus condiciones fueran cumplidas, las cuales obviamente restaban conquistas a los trabajadores y sectores popular y medio.

Estas condiciones económicas aunadas a los estragos causados por el sismo de 1985, condujeron a un desmoronamiento de las certezas económicas y sociales en toda la población, hecho que repercutió en la comunidad artística. Los artistas se incorporaron a la lucha social no únicamente como gremio, sino integrándose a otros grupos y movimientos políticos que aglutinan a la población en general. Ahora los artistas no encontraron en el trabajo gremial una aportación para las causas sociales, sino en el trabajo y convivencia diaria en la comunidad.

Mientras tanto, en cuanto a movimientos plásticos, en este sexenio surgieron artistas volcados en nuevas formas que causaron furor: el realismo estaba de vuelta, el posmodernismo y las aproximaciones a la mitología popular. Todas estas nuevas corrientes convivían con las anteriores generaciones que permanecían en activo.

Como se mencionó con anterioridad, fue durante el mandato de Carlos Salinas de Gortari que el neoliberalismo alcanzó sus acciones más decisivas. Basándose en la autorregulación del mercado, midiendo la vida del país con base en el mercantilismo y no en la gente. "El Estado ya no es, señala Basurto entonces, un árbitro entre las clases, sino un ente protector del funcionamiento de un sistema así concebido. De ahí han de derivar las condiciones de existencia de cada sector."² Este fue el sexenio del Tratado de Libre Comercio con Norteamérica, y de la proyección de México al exterior.

Hay que considerar que el neoliberalismo, no representa sólo un cambio mínimo en la estructura de la vida nacional, sino un total viraje. El Estado mexicano encabezado por el presidente era hasta entonces uno alrededor del cual la vida del país giraba, en todos los sentidos. La regulación de precios, las garantías sociales obtenidas durante la revolución, la

²Loc.cit.

producción más importante del país (sector paraestatal), el arbitraje de relación entre las clases el gasto social, la decisión de lo que debía ser la identidad e historia nacionales, por mencionar solo algunos.

Después de que el Estado tuvo el control casi absoluto de la vida nacional durante setenta años de vida revolucionaria, asumió el modelo económico en boga en el mundo, por tanto, súbitamente decidió que la sociedad anónima y la sociedad civil tenían la madurez suficiente para hacerse responsable de la vida del país. Lo anterior sin haber experimentado cambios paulatinos que llevaran de una política proteccionista al tradicional *laissez-faire laissez-passer*, que implica el liberalismo económico.

A pesar de que el Estado, se retiró casi por completo de muchos aspectos de la vida nacional -producción, básicamente a través de la venta de paraestatales-, en otros tantos permanece en forma velada, pero decisiva. Tal es el papel que juega en la administración de la cultura y las artes. Tradicionalmente los gobiernos postrevolucionarios habían asumido la regulación de la vida artística y cultural como tarea fundamental y propia del Estado -vease los casos de la Secretaría de José Vasconcelos (1921) y el acta de principios básicos del INBA (1946)-, sin reconocer expresamente las tareas realizadas en este ámbito por otros sectores del país, por grandes o pequeñas que fueran. Tales como el Taller de la Gráfica Popular, la Fideicomiso del Museo Franz Mayer³, el Museo Rufino Tamayo.

En nuestro país, el presupuesto destinado a la cultura está inscrito dentro del rubro de gasto social. Motivo por el cual, si consideramos que en este rubro los fondos destinados, han sido irregulares y de carácter selectivo o clientelar, se ha visto constantemente minado en como se gastan, beneficiando exclusivamente a núcleos corporativos y clientelas establecidas, que reditúan beneficios inmediatos para los gobiernos, locales estatales y nacionales. La fragmentación del aparato gubernamental provoca, -nos dice Pedro H. Moreno-, duplicidades y derroche de recursos, sobreprotección para unos y exclusión para otros.

Una característica más del gasto social es la incansante creación de instituciones de bienestar con la consecuente duplicidad de funciones que esto acarrea, situación causada por reorganizaciones que pretenden cambios los cuales son de forma pero no de fondo. Las artes

³ El Museo Franz Mayer alberga la colección de este empresario y filántropo alemán asentado en nuestro país. Su colección está dedicada a la difusión de las artes aplicadas. Esta abarca cuatro siglos de producción artística de nuestro país principalmente. Este Museo, fue de los primeros en surgir autónomos a la labor cultural del Estado. La conformación del mismo tuvo varios tropiezos, ya que por primera vez se creó el Fideicomiso por medio del Banco de México en 1962, pero no se llevó a efecto hasta 1973. Sin embargo fue hasta el 15 de julio de 1981 cuando la colección comenzó a ser exhibida. La importancia de este Museo radican en el hecho de que fue la primera iniciativa privada, hecha con miras a la protección y difusión del arte.

no son la excepción, por ejemplo se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (originado en 1988) cuando existía la Subsecretaría de Cultura (1982) el FONAPAS (1982) y el Instituto Nacional de las Bellas Artes (1947), aún más la creación de este mismo organismo ante la presencia de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética (existente en 1946). Muchas de estas instancias tienen carácter sexenal y respondiendo a necesidades de imagen, prestigio y no precisamente a responder las demandas de los involucrados.

Es así como, sin hasta entonces haber resuelto problema alguno, o haber satisfecho las demandas culturales de la población y las demandas de espacios y retribución económica de la comunidad artística, se fundó en 1988 bajo los nuevos lineamientos neoliberales el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Se presentó como una institución que otorgaría igualdad de oportunidades a los creadores que lo merecieran, así también conserva el patrimonio cultural, que fortalecería la identidad nacional. Bajo las nuevas condiciones y concepciones establecidas con el sistema neoliberal, la entrada de la iniciativa privada en todos los aspectos de la vida nacional.

Es preciso recordar que el sexenio salinista buscó legitimarse ante grupos de opinión tras las elecciones de 1988, más tarde intentó proyectar la imagen de México en el exterior con la intención de atraer capital, así que entre otras acciones impulsó a la cultura y las artes - las cuales llevaban toda la década anterior en niveles de subsistencia, y por lo tanto de deterioro- inyectando capital a la creación así como nuevos modelos de administración de los recursos.

Este fue un sexenio con muchas iniciativas provenientes de los distintos actores de la comunidad artística. El gobierno realizó dos esfuerzos decididos y bastante encauzados a un fin; apoyar directamente a los creadores. Lo anterior fue posible mediante la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Un paso decisivo con carácter neoliberal que tomó este gobierno fue la reestructuración administrativa del Instituto Nacional de Bellas Artes, restándole poco a poco fuerza a uno de los organismos con mayor tradición y trabajo en las artes que se había vuelto burocrático obtuso y productivo dentro del Estado, su reorganización se hizo con la intención de otorgar más recursos a la creación y menos a la burocracia.

Las acciones tomadas en la administración cultural, al igual que las exposiciones sobre la cultura mexicana promovidas en el extranjero y la creación del Centro Nacional de las Artes, dieron en su momento amplia lucidez al sistema neoliberal y reforzaron la imagen

presidencial. Por otra parte, el gobierno creó un nuevo espacio para la creación y difusión de las tendencias más recientes, el X'Teresa.

Mientras tanto las corrientes seguidas en las artes plásticas no observaban ya lineamientos comunes, hay una vuelta al realismo, pero también al abstraccionismo, existen citas recurrentes a movimientos clásicos, -helenismo, renacimiento- se hace arte catastrofista, se investiga con muy diversos materiales y técnicas, es el gran arribo de la tecnología en las artes. Ahora ya no hay una sola escuela, ni posibilidades de que la haya a futuro. La expresión comunica muy distintos aspectos de la vida y la muerte del hombre decididamente se llegó a donde no es concebible la expresión siqueiriana "no hay más ruta que la nuestra". Es precisamente dentro de la comunidad artística que una nueva serie de grupos -ahora llamados espacios alternativos- comienzan a surgir. Estos espacios retoman los principios de trabajo colectivo (en cuanto a investigación, *performance* e instalaciones se refiere) que impulsaron a los grupos de los años setenta; sin embargo, un elemento aglutinador de los primeros está ausente en estos nuevos espacios alternativos: la lucha social. Los jóvenes integrantes de estas organizaciones buscan reconocimiento de la comunidad de las artes plásticas, únicamente, no les interesa el gran público.

Surgió una asociación civil sin precedentes en la historia de las artes en México: Curare, espacio crítico para las artes. A.C. La importancia de esta asociación radica, en que son ahora los curadores, críticos e historiadores de arte, quienes se agrupan con el afán de poder realizar proyectos personales, que lineamientos institucionales no les habían permitido desarrollar.

Debido también a la ampliación de oportunidad para la iniciativa privada en las artes, un mayor número de empresas apoyaron iniciativas artísticas, se crean las Fundaciones Cultural Bancomer, y la Fundación Cultural Pascual. En forma paulatina pero constante, aumentan los coleccionistas de arte mexicanos, lo que da pie para que se hagan públicas tres importantes colecciones de arte en México, que ahora se exhiben en museos: la de Carlos Slim, en el Museo Soumaya, la de Dolores Olmedo se exhibe en el museo que lleva su nombre, y la del líder del movimiento de Ruptura, José Luis Cuevas se expone en el antiguo convento de Santa Inés. Además una cuarta colección se disgrega, la atesorada por el crítico de arte y museógrafo Federico Gamboa, quien murió en 1990.

El número de galerías aumentó considerablemente, se diversificó el público y el arte que llega a las galerías; se da mayor oportunidad para los jóvenes, quienes muchas veces

con el aval de la galería promueven su obra en el país y el extranjero, ya no sólo los grandes se colocan en el mercado internacional.

Durante este sexenio no sólo existió una comunidad cultural más diversificada, sino mucho más amplia y necesitada de espacios para poder expresarse y ser incorporados al círculo plástico de la ciudad de México. Es además una comunidad más organizada, pero más compleja y son mayores las trabas para la obtención de reconocimiento. Los objetivos estatales apuntan a procurar rentabilidad en las artes, el Estado conserva su lugar hegemónico, sin embargo busca agilizar el mercado de la plástica, dirigiéndolo hacia su autorregulación y autosuficiencia, lo cual fue posible por la participación de otros actores en las artes plásticas.

La aplicación de un modelo neoliberal no sólo trajo reformas económicas al país, sino también una nueva forma de ver al Estado a la iniciativa privada y a la sociedad civil. El ejecutivo modificó la tradición política mexicana y está comenzando un proceso de cambio en su papel de árbitro de la cultura; comienza el patrón de que el mercado rige a la sociedad y que el ciudadano no pertenece más a un gremio, o a una familia; sino tan sólo cuenta como individuo.

La nueva política económica promueve la reducción de gasto público al mínimo posible, así como su aplicación en áreas identificadas plenamente como problemáticas - drenaje, vivienda, nutrición, etc-. El impulso a las artes se vuelve selectivo y de carácter secundario, el Estado dejó su papel principal y ahora se convierte en un promotor más, papel que antes no jugaba. La idea general es impulsar a la sociedad civil como a la iniciativa privada a que formen parte de la planeación y creación del desarrollo social en todos los rubros; incluyendo a las artes.

Las actividades llevadas a cabo por las instancias oficiales culturales, estuvieron contenidas en el Programa Nacional de Cultura 1990-1994. Este parte de la idea que, la sociedad mexicana se ha transformado rápidamente debido al fenómeno de la globalización. En el apartado II.8 se hace referencia a la labor desarrollada por el Estado en el área de bienestar social, creando instituciones que le correspondían a la sociedad civil, pero que debido a su "incipiente desarrollo" no era capaz de cumplir. Manifiesta que hoy en día la sociedad está más capacitada y dispuesta a llevar a cabo esta tarea, puesto que la organización de la sociedad civil se deja sentir cada día en la vida nacional con más fuerza.

El texto deja claro dos objetivos del programa, el Estado ya no será el principal actor, -

o cuando menos dará cabida a la sociedad civil en la creación, conservación, y difusión del arte. Ahora será un coordinador de la actividad cultural; un facilitador de relaciones entre los diferentes participantes en el proceso de la creación, público e iniciativa privada. Lo anterior fue lo establecido en el programa sin embargo el Estado siguió siendo el motor que reconoció la existencia de estos participantes, mas no como iguales sino como colaboradores de su nuevo proyecto cultural, por medio del cual el Estado retomó la fuerza perdida en este campo durante los laxos sexenios anteriores.

1. La reorganización gubernamental en las artes: el CONACULTA

Durante la campaña electoral de Miguel de la Madrid, los intelectuales y artistas, tuvieron una importante reunión con el candidato oficial, donde en representación de la comunidad artística José Luis Martínez hizo una propuesta. Esta planteaba la necesidad de recuperar la salud social en la vida cultural por medio de una política congruente y decisiva, basándose en la compleja diversidad cultural existente en el país. Es decir, se pedía que existiera un programa cultural no sólo con miras a un futuro inmediato, el cual cubriera con un calendario de actividades, sino que se profundizara en los objetivos a mediano y largo plazo, con intención de consolidar la vida cultural de país y ampliar los alcances que hasta entonces había tenido.

Dada la ausencia de una política integral de fomento en el área cultural, se creó durante el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado la Subsecretaría de Cultura, dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Desapareciendo el presidencialista FONAPAS, creado el sexenio anterior, ahora reaparece una figura institucional ligada a una secretaría de Estado. Ahora había una nueva consigna: las artes son importantes, pero es la administración pública la encargada de llevarla a cabo, no es necesaria la omnipresente figura presidencial.

Los lineamientos de la política cultural de este sexenio, manifestaban que la cultura era considerada "un bien reservado a ciertos grupos privilegiados y no como el conjunto de valores, expresiones y de la experiencia colectiva ... Amplios sectores de la población han quedado al margen de la vida cultural, ... se han considerado poco valiosas las diversas manifestaciones de la creatividad de los grupos marginados."⁴ Con la intención de democratizar los beneficios de la cultura este gobierno propuso el impulso de actividades culturales, en las escuelas principalmente, así como la aceptación de la variedad de culturas regionales predominantes en el país, a fin de poder establecer una cultura nacional que proyectar al exterior.

El Estado asumió la responsabilidad de crear y llevar a cabo la política cultural, para que este mismo la pudiera democratizar. Se planteó que los responsables de llevar a cabo esta política cultural era de todos los sectores de la población, pero especialmente los intelectuales y artistas. Los anteriores debían permanecer observantes de las labores

⁴ SEP "Programa Nacional de educación, recreación y deporte" en Políticas culturales del Estado mexicano (documentos básicos), Subsecretaría de Cultura, SEP, México, 1986, pag. 49.

realizadas y ser críticos de las actividades realizadas con el fin de preservar los grandes valores nacionales.

Planteaba como necesaria la mayor participación de la población en la realización de este proyecto cultural. Lo anterior sería posible por medio de una mayor difusión de actividades culturales a distintos niveles, tratando de llegar a los más marginados. Otra propuesta fue la regionalización administrativa de las actividades culturales, con el fin de impulsar la descentralización de funciones, para que esto redundara en mejores condiciones para las expresiones culturales locales o regionales.

A pesar de que ya se habla de una regionalización y se crea el antecedente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, aun no se descarta al Estado como el actor cultural principal, ni se contempla la inclusión y amplia participación que el sector privado adquirirá un sexenio después. Tampoco se mencionaba la posibilidad de las instituciones civiles culturales, como un elemento para la democratización cultural.

Entre las principales acciones culturales que desarrolló esta administración esta la creación de dos museos en la Ciudad de México de mediano reconocimiento; El Museo Estudio Diego Rivera y El Museo de la Estampa, ambos fueron inaugurados en el año de 1986.

Con motivo del centenario de nacimiento del pintor Diego Rivera, se inauguró en la casa del artista en Altavista, San Ángel, el Museo Estudio Diego Rivera. La construcción de esta casa fue realizada por Juan O'Gorman, arquitecto funcionalista amigo del matrimonio Rivera-Kahlo, construyendo así dos casas gemelas en 1956.

El objetivo de creación de este museo es dar a conocer, preservar y exhibir distintos temas sobre la vida de Diego Rivera. Además tiene destinadas salas para la difusión de exposiciones temporales, y da asesoría a museos y galerías nacionales y extranjeros sobre la obra de Diego Rivera. Este museo como el Anahuacalli y la casa de Frida Kahlo, están inscritos en un fideicomiso dejado por Diego Rivera y administrado por la empresaria en bienes raíces y concededora de arte mexicano: Dolores Olmedo. Sin su vigilancia e intervención este fideicomiso probablemente hubiera corrido la misma suerte que el legado de Siqueiros, el cual se encuentra en condiciones desastrosas y no se hace nada por mejorarlo.

Es de gran peso además el papel que cada uno de estos artistas jugó en vida. Mientras a Diego Rivera se le acusaba de estar siempre cerca del gobierno y de producir arte

para turistas y otros posible compradores, que no comprometían su conciencia en el arte, la vida de Siqueiros como su obra siempre fueron contestatarias y comunistas. Como demostración del papel que cada uno asumió mientras vivía, en el centenario de nacimiento de Diego Rivera, se abrió este museo al público, y años más tarde en la misma circunstancia de Siqueiros, ni siquiera se impermeabiliza el techo de la casa de tres picos, donde vivió Siqueiros y que donó al pueblo mexicano bajo la custodia del INBA.

Por otra parte el 16 de diciembre de 1986 fue creado el Museo de la Estampa. El cual se encuentra ubicado en la Plaza de la Santa Veracruz, en un edificio neoclásico de fines del siglo XIX. Gracias a que el inmueble fue restaurado y remodelado pensando en el uso que se le iba a dar, tiene posibilidades para realizar buena museografía. El museo cuenta con colecciones de grabado colonial (1530-1780), de la Academia, moderno y contemporáneo, la estampa en el siglo XX, el resurgimiento de la gráfica (1922-1960) y las nuevas alternativas. Este museo está encargado de organizar y promover la recientemente creada Bienal de Gráfica.

La creación de este museo representa el reconocimiento al gran número de artistas mexicanos que trabajan esta disciplina, y represento la consolidación del rol que juega el grabado -en sus distintas modalidades- en las artes nacionales. Ahora existe un espacio especial destinado a mostrar y promocionar la obra gráfica, tan difundida y experimentada este siglo en nuestro país. Ya que sus manifestaciones hoy, traspasan la estampa tradicional.

Es preciso recordar, que muchos artistas contemporáneos y recientemente desaparecidos, encontraron en el grabado un medio de expresión barato, popular y rápido de ser manejado y reproducido. A pesar de que el grabado a perdido actualmente su carga social, por más de medio siglo el Taller de la Gráfica Popular difundió los grabados para solidarizarse con luchas sociales. Después su desarrollo llevó al grabado hasta formas muy sofisticadas, pero que tienen el mérito de ser innovadoras y representar medios alternativos que no habían sido tomados en cuenta.

• CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

En cuanto a cultura la administración salinista realizó su programa neoliberal mediante la centralización de todas las instituciones dedicadas a la cultura. El 7 de Diciembre de 1988 fue creado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) -por decreto presidencial-

Tres objetivos dan origen a este Consejo: conservar el patrimonio nacional arqueológico e histórico, estimular y alentar por diversos medios la creatividad artística en corresponsabilidad con la sociedad civil; y difundir el arte y la cultura de manera descentralizada, para ampliar las oportunidades de acceso de la sociedad al goce y la recreación de los bienes artísticos y culturales.

Durante la administración salinista, existieron dos momentos y formas de administrar y orientar las actividades de este consejo, un primer periodo con Víctor Flores Olea, en cierta forma quien concibió al Consejo como una forma previa de una secretaría de Estado. Con tales fines, centralizó dependencias, aumentó las responsabilidades del Consejo. Sin embargo en febrero de 1992, Flores Olea por medio del CNCA y junto con la UNAM apoyaron una iniciativa del grupo *Nexos* que consistía en organizar un Coloquio de connotados intelectuales internacionales, evento que fue muy publicitado y al cual el grupo de intelectuales de la revista *Vuelta* no fueron invitados. Octavio Paz y Enrique Krauze hicieron declaraciones a nombre del grupo, en las cuales acusaron al Consejo y la UNAM de parcialidad y sectarismo, lo cual generó una guerra de declaraciones que fueron respaldadas por la amplia participación que Octavio Paz había tenido en la conceptualización y ejecución del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Estigmatizado por este conflicto de intelectuales el Carlos Salinas trató de salir bien librado del conflicto y para desagrarivó del grupo excluido Víctor Flores Olea fue renunciado al cargo de presidente del CNCA, no importó que de el en gran medida hubiera sido el concepto de crear el Consejo. Con ello se cerró una primera etapa administrativa cultural del gobierno de Salinas de Gortari y se inauguró una segunda, más de acuerdo con los criterios administrativos neoliberales.

El nuevo presidente Rafael de Tovar y de Teresa -hasta entonces director del INBA,- declaró que la visión que Flores Olea tenía de la labor de dicho organismo no coincidía con los presupuestos gubernamentales neoliberales y los propuestos por el grupo *Vuelta* para las artes. Tovar y de Teresa regresó las funciones a cada una de las instituciones; a partir de 1992, este consejo únicamente tiene labores de coordinación de las distintas instancias existentes dedicadas a esta labor. Bajo el mandato de Tovar y de Teresa se convirtió un organismo mas allá de las instituciones legales y reconocidas en el país y se reserva las funciones especiales de alto rango, nacional e internacional.

Tradicionalmente las funciones otorgadas al Consejo recaían sobre la Secretaría de

Educación Pública, ahora el CNCA bajo tutela indirecta de la SEP realiza esta labor. A su vez este coordina ya los diferentes organismos culturales gubernamentales, que llevan a cabo las labores encomendadas al CONACULTA en los objetivos de su creación, en un afán de modificar el enmarañado número de instituciones dedicadas a la cultura son centralizadas a través de este organismo.

Las instancias que coordina son las siguientes: el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Canal 22, EDUCAL, S.A., Estudios Churubusco, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART); Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Biblioteca de México, Radio Educación, Centro Cultural Tijuana, y el Festival Internacional Cervantino. De igual manera se le encomendó la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1989.

Es así como el CNCA dentro de su programación contemplaba la participación del gobierno, los creadores, la iniciativa privada y la sociedad como corresponsables de la actividad cultural. Los fines que se pretenden alcanzar son: la libertad de expresión y de creación, la participación de creadores en la definición de la política cultural y la realización de un compromiso de todas las partes para la preservación y el estímulo del arte y la cultura. Ciertamente los actores e intelectuales y los empresarios se reúnen alrededor del CNCA con la finalidad de tener voz y voto dentro de las determinaciones tomadas en la cultural nacional.

El programa nacional de cultura manifiesta el interés del Estado a favor del diálogo, para la concertación con grupos de artistas e intelectuales, proponiéndoles espacios para la expresión. Esto no se ha dado sólo con ciertos sectores. Ciertamente los hechos muestran que el diálogo ha existido, sin embargo no ha llegado a todos los creadores o, sino, a todos aquellos que quisieran colaborar con el Consejo, se han creado grupos a los cuales se apoya. Se plantea, la redefinición de la relación Estado-Sociedad, mediante la corresponsabilidad y descentralización de actividades culturales.

En cuanto a este se refiere, ciertamente algunas formas de descentralización se han llevado a cabo mediante la creación de 31 Consejos Estatales para la Cultura y las Artes. Cada Consejo Estatal va acompañado por un Fondo Estatal, ambos prometen cumplir a nivel estatal las labores del CONACULTA.

Sin embargo, en el rubro de la ciudad de México, se observa que las labores a realizar en esta entidad no cuentan con la tutela de un organismo cultural a nivel entidad federativa, y su creación no está contemplada; lo cual quiere decir que las convocatorias nacionales,

privilegian a los creadores habitantes de la ciudad de México ó minimiza sus posibilidades de obtener recursos, porque a diferencia de los creadores en el interior, únicamente pueden asistir por financiamiento al órgano nacional y no pueden ser considerados en los fondos locales.

El hecho de que no exista un Consejo de Cultura y Artes para el Distrito Federal hace menos visible la labor que realiza el Estado en esta ciudad. Porque además hay que contemplar que la ciudad de México ha sido y es el centro cultural del país, por lo tanto aquí se realizan actividades de carácter nacional y no sólo estatal. La negativa de no crear un Consejo ni un Fondo para el Distrito Federal, genera un mayor centralismo al calificar como nacional la obra que se esta creando en la capital del país, calificando de antemano a estos creadores más importantes que los creadores habitantes de los estados.

Como se mencionó con anterioridad, el CNCA solamente tiene actividades de coordinación y las realizaciones se siguen llevando a cabo por medio de las instancias coordinadas. Dentro de las artes plásticas los encargados directos de atender las demandas y propuestas que surjan en este sentido son el INBA, a través de la Coordinación Nacional de Artes Plásticas y el recién creado FONCA por medio de sus subfondos orientados a la creación.

El hecho de que todas las actividades realizadas por las distintas instancias culturales lleven el sello del CNCA, confunde a los participantes e interesados sobre las actividades realizadas por el Consejo. Así es como dentro del medio artístico no existe una línea clara entre las actividades realizadas sobre todo por el CNCA y el FONCA. En una encuesta levantada por Patricia Berumen en 1990⁵, los artistas entrevistados hablaron sobre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y en las ocho respuestas lo hacen sobre las becas otorgadas por el FONCA, el cual es un organismo dependiente, pero autónomo del CNCA. En otros aspectos existen líneas más claras debido a la tradicional labor que la coordinación de las artes plásticas ha tenido al respecto, sin embargo la confusión demuestra que las actividades del CNCA no quedaron claras al ser planteadas inicialmente y menos en 1989 cuando se creó el FONCA.

Con la llegada del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el INBA perdió atribuciones y actividades administrativas. Ahora existe un organismo superior que le dicta

⁵ Berumen, Patricia "El consejo Nacional para la Cultura y las Artes. ¿Para que fue creado y para que sirve?" Siempre! México, 11 abril de 1990 pags 30-31.

políticas y le hace llegar sus ingresos. Desde 1975 se dislumbraban problemas de funcionamiento de esta institución. Tras dos años de gestión Víctor Sandoval renunció a la dirección de este organismo. Así a partir de 1991 el nuevo director Rafael Tovar y de Teresa reinició el proceso de restructuración comenzado por la anterior administración, el cual dejó inconcluso debido a enfrentamientos tenidos con los trabajadores del INBA.

El INBA según palabras del propio Tovar y de Teresa, buscaba en ese momento sintetizarse en una frase: "todo el apoyo directo a los creadores con un mínimo de administración. La forma pensada para realizar la restructuración fue por medio de la reducción de personal, en todos los espacios de la institución"⁶. Además de impulsar la descentralización de las actividades culturales. Este proyecto contempló la creación de coordinaciones nacionales por áreas, costeo "proyectos especiales" propuestos por los artistas, autorizó que cada taquilla recuperara el 70% obtenido en taquilla para nuevos proyectos. De los proyectos más ambiciosos y necesarios fue el de la reducción de personal; la cual comenzó por los mandos medios, se reacomodó a una parte de los trabajadores, se retabló y se modificó los horarios de empleados en foros, se efectuó ajuste de plazas. Además de contratar los servicios de mantenimiento, vigilancia e intendencia.

Finalmente, se unificó y vincularon áreas en subdirecciones más afines, agilizó la toma de decisiones y el flujo de dinero a los creadores. Aunado a lo anterior se pretendía establecer comunicación y llevar a cabo acciones conjuntas entre las áreas de investigación, educación difusión y promoción, las cuales hasta entonces trabajaban en forma aislada.

A pesar de la enorme reticencia del sindicato del INBA, el recorte de personal comenzó desde 1988, pasando de 9 mil trabajadores a aproximadamente 2 mil 750 en 1992. Lo anterior como un intento de superar la inercia de la burocracia administrativa y los intereses sindicales. Porque a través del aumento de personal se había intentado compensar la ineficacia de políticas y preceptos ideados en 1952 para una país de 20 millones de habitantes, cuando ahora sólo la capital tenía tal población. La falta de presupuesto y el desbordamiento de la población fueron factores fundamentales que mantuvieron el presupuesto cultural en niveles de subsistencia.

Al reducir el aparato burocrático especialmente los mandos medios, se buscó eficientar la toma de decisiones, porque hasta entonces el dinero llegaba tarde o simplemente no

⁶Rafael Tovar y de Teresa en "El INBA reduce 15% su burocracia y otorga presupuesto y 70% de taquilla a creadores. Por fin, la restructuración" entrevista hecha por Gerardo Ochoa Sandy, Proceso Proceso Mexico, D.F., 27 de enero 1992, núm 795, pág. 52

llegaba; además, los proyectos artísticos tardaban mucho en ser aprobados, y muchas veces los beneficiados eran conocidos de los dictaminadores. La continuidad era imposible.

El Sindicato había creado muchas prerrogativas para sus agremiados, quienes eran beneficiados con un gran número de horas extras, aumentos de sueldos, de agremiados y prestaciones excesivas. Debido a la acumulación de estas condiciones, en 1991, el Instituto destinaba 85% de su presupuesto anual al mantenimiento de la burocracia y 15% a las actividades artísticas.

La reestructuración incluyó cambios en las tres subdirecciones generales. La Subdirección de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico pasó a ser la subdirección general del Instituto. De esta subdirección dependían las direcciones de Música, Danza, Teatro, Literatura, Opera, Artes Plásticas y Servicios Culturales. Las anteriores se transformaron en Coordinaciones Nacionales. Además se instauró el Centro Nacional de Registro y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble. Aunado a lo anterior nació la Gerencia del Palacio de Bellas Artes.

Desapareció la dirección de asuntos culturales, porque reensamblaba el total de las funciones del INBA. La tarea fundamental de las oficinas que sustituyen a esta dirección son: negociar la participación de mayor número de instancias culturales públicas y privadas en proyectos comunes, lo cual es una huella importante de lo que dio origen al CNCA.

Bajo la nueva estructura se otorgó a los coordinadores un presupuesto mínimo base para el funcionamiento administrativo de cada área. Se implementó una nueva figura, los "proyectos especiales". Surgen en cada área los "consejos consultivos nacionales", integrados por especialistas, cuyo objetivo era elegir de entre los proyectos presentados por los artistas aquellos que consideraran los mejores. El apoyo otorgado será por proyecto, lo que incluirá la cantidad de dinero requerido por el tiempo para realizar su proyecto, desaparecieron así los apoyos indefinidos.

Las coordinaciones nacionales llevaron a sus arcas el 70% de los recaudado en taquillas, con la intención de apoyar proyectos especiales. El dinero no fue utilizado para asuntos administrativos. El hecho de dedicar dinero a los creadores, así como reinvertir en creación 70% de lo obtenido en taquilla, habla de la apropiación de los lineamientos del CNCA por la nueva administración del INBA. Y sobre todo la vuelta de los criterios originales del Instituto.

Mientras tanto la Subdirección General de Educación e Investigación Artística, se

transformó en la Subdirección General de Educación Artística. La investigación pasó a formar parte de la Subdirección General del Instituto, permitiendo con lo anterior el manejo horizontal de las coordinaciones nacionales, los grupos artísticos, los centros de investigación y los museos; y, por otra parte, brinda mayor espacio a la educación artística en momentos de revalorización sobre lo impartido en estas instituciones.

Las escuelas fueron de las instancias del INBA donde mayor énfasis se puso para lograr su reestructuración. Se llevaron a cabo consultas entre los educandos, profesores, egresados y artistas en general sobre las condiciones que imperaban en educación y lo que las escuelas en realidad deberían ofrecer. El plan maestro contemplaba la creación de un Centro de las Artes, a cargo del INBA y delegaría a la SEP la educación y formación básica e intermedia.

La educación artística fue uno de los aspectos más relevantes durante esta reestructuración, sin embargo no se alcanzaron totalmente; o al menos no como fueron planteados inicialmente. El instituto mantuvo los centros de iniciación artística -insuficientes-, además no se implementaron programas especiales para llevar las artes a las escuelas más allá de lo que se venía haciendo. Así el Centro Nacional de las Artes que debía ser la culminación del proyecto educativo-artístico, se convirtió en la única realidad.

Y sobre la tercera Subdirección, la de Difusión y Administración se transformó en la Subdirección General de Administración con cuatro dependencias de carácter administrativo, una de ellas para negociaciones con el Sindicato.

Aunado a la reestructuración de subdirecciones, el INBA modificó los horarios de los trabajadores, además hubo una reetablación según grado de especialización. Contrataron servicios externos de limpieza, vigilancia y mantenimiento.

Como en otras dependencias oficiales, el objetivo de la reestructuración del Instituto Nacional de Bellas Artes fue desmantelar una de las instituciones que le dan nombre a los gobiernos obesos. La cual había crecido durante los años de asistencialismo social y de auge petrolero. Uno de los primeros puntos que se atacaron fue la gran cantidad de personal inoperante y moroso. Además de adecuar los postulados a la realidad nacional e internacional de los noventa, ya que los niveles de subsistencia y marginación en que había vivido el INBA durante los años setenta y ochenta no habían dado oportunidad de revisar estos postulados. Ahora los lineamientos dados por el CNCA posibilitaron la irrigación de más recursos a los artistas y el desmontaje de una dependencia obesa e inoperante.

En 1992, el relevo en la dirección del INBA, sale Tovar y de Teresa -quien se convirtió en el presidente del CNCA- y entra Gerardo Estrada, se reafirma la restructuración del Instituto ya que se nombró a un administrador cultural, cuando tradicionalmente se había buscado la presencia de creadores. Así se cierra una etapa de artistas al frente del INBA y decididamente se abre otro de los administradores culturales, quienes cuentan con el apoyo constante de conocedores y creadores, sobre quienes recaen las decisiones de impulso a la creación.

• **FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

En el terreno del financiamiento de las artes, durante los años cincuenta se constituyeron en Argentina y Puerto Rico, fondos estatales para apoyar la creación artística. Para entonces en México ya existía el INBA, medio por el cual eran canalizadas las actividades e iniciativas gubernamentales orientadas a impulsar la creación. Sin embargo no había parámetros muy amplios para ser aceptado en la comunidad artística -la cual no era muy grande y si centralizaba el poder. Años más tarde, en 1975 el presidente en turno, Luis Echeverría, declaró que la labor del INBA ya no cubría las necesidades nacionales y debían buscarse alternativas al instituto existente, acorde a los nuevos parámetros. Entonces surgió una propuesta de un grupo comandado por Octavio Paz, que buscaban la creación de un fondo para las artes, en la cual se proponía destinar mas recurso a los creadores y menos a la administración cultural. Sin embargo esta iniciativa no tuvo eco entre los funcionarios de la cultura, los cuales estaban adscritos principalmente al INBA.

Así en marzo de 1989 con bombo y platillo estas ideas cristalizan en la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), uno de los aportes más importantes y controvertidos de la administración salinista al desarrollo de las artes en México. El FONCA según el Programa Nacional de Cultura, tenía como fin la obtención de recursos privados para la inversión cultural ofreciendo a los donantes deducción o exención de impuestos según sea el caso; lo anterior muestra de las acciones de concertación que propone el gobierno federal. Por lo pronto, el gobierno comenzó los recursos para el Fondo con un monto de cinco mil millones, con la intención de que la iniciativa privada se animara a invertir en cultura y artes. Lo anterior es un suceso inédito y hasta hacia poco impensable en nuestro país: el hecho de acudir a la iniciativa privada en busca de financiamiento para las artes.

El FONCA nació como un atractivo centro de donaciones para la cultura nacional. En

este lugar convergen los donantes -iniciativa privada principalmente, el Estado, pero esta abierto para personas físicas- con los creadores quienes tienen una fuerte posibilidad de obtener créditos, dado el monto de capital con el que cuenta el FONCA -monto inicial-.

Este Fondo resulta atractivo para los donadores por varias razones, la primera de peso según Guillermo Vázquez "Es que el apoyo a la cultura es su mejor imagen". Sin embargo existen razones de menor lucidez pero de mayor importancia, los donadores, al hacer su aportación están deduciendo impuestos, además que al destinar recursos lo están haciendo a un proyecto específico y no a la burocracia. Otro atractivo ofrecido por el FONCA es que las decisiones de los programas que se apoyan recaen en gente conocedora del tema y no en burócratas, ya que la Comisión de Artes y Letras está compuesta por un grupo de reconocidos intelectuales y artistas de todos los rubros, y las cantidades a erogar son dispuestas por administradores públicos y de la iniciativa privada.

La estructura administrativa del FONCA se presentó como todo un hito dentro de la administración pública en México, debido a que integra a sectores hasta entonces considerados disímiles -empresarios, artistas y estadistas-. Se integraron tres comisiones de trabajo: la de Supervisión, formada por cinco representantes del sector privado y seis del sector público, esta comisión es la encargada de fijar los criterios de inversión de los recursos administrados por este fondo. La segunda comisión es la de Artes y Letras, formada por artistas e intelectuales, responsable de decidir el destino de tales aportaciones y los usos específicos de los recursos. La tercera comisión es la Consultiva, formada por creadores jóvenes de letras y artes para apoyar a la comisión de Artes y Letras en sus tareas, esta comisión es el primer filtro de los proyectos recibidos. Las tres comisiones cambian cada cuatro años a sus miembros, con la intención de evitar favoritismos o repeticiones en los criterios de selección; se buscó que este fondo el criterio que imperara fuera el de aceptar como único principio y guía: la libertad de creación.

El FONCA tuvo cuatro tareas iniciales: el lanzamiento de convocatorias con el fin de otorgar becas a creadores, la formulación de una lista de proyectos que requirieran apoyo financiero, la apertura del fondo a posibles proyectos propuestos por donantes, y la elaboración de un programa de adquisiciones para acrecentar el patrimonio nacional. Después, sus programas derivaron en cinco subfondos, a los cuales serían destinados los recursos del FONCA. Estos subfondos son los siguientes:

- * apoyo a la creación artística

- preservación del patrimonio cultural e incremento del acervo cultural
- promoción y difusión de la cultura
- proyectos y coinversiones culturales
- colaboración internacional

El desarrollo histórico de estas becas comienza a partir del lanzamiento de la convocatoria en marzo de 1989, cuando el recién creado fondo recibió 1538 solicitudes y menos del dos por ciento fueron aceptadas -únicamente treinta y cinco repartidas entre todas las disciplinas artísticas, exceptuando dirección escénica-. Dada la expectativa que este fenómeno causó mucho descontento e inconformidades. El revuelo causado dentro de la opinión pública y el grupo cultural mexicano determinaron la creación de otras categorías de becas. Los artistas se quejaron de favoritismo, parcialidad, apoyo a creadores que no lo necesitaban, creadores reconocidos que aparentemente debían dejar el lugar a más jóvenes, la exclusión de todos los participantes de la creación teatral, entre las razones más importantes. El argumento dado por el FONCA, fue que estas primeras becas buscaban crear las condiciones para que los beneficiarios puedan concentrarse en la creación. Son estímulos en reconocimiento de la capacidad y talento a creadores con obra consolidada y reconocida a nivel nacional.

Como consecuencia de los resultados de la convocatoria se tenían que ampliar los criterios de estímulo a otras personas, así nacieron las becas a Jóvenes Creadores, Ejecutantes y Grupos Artísticos. Ciertamente con estas otras convocatorias y el Sistema Nacional de Creadores (establecido en 1994) se ampliaron las posibilidades, pero no mucho, debido a que los segundos resultados siguen siendo iguales, mucha demanda y poca respuesta. Los criterios de selección están en manos de unos cuantos durante cuatro años. A pesar del alarde que se ha hecho, sobre la objetividad con la que se maneja el otorgamiento de estas becas siempre imperan los criterios de unos cuantos conocedores que se inclinan por afinidad más aun algunos proyectos que a otros, además de los favoritismos a conocidos, se da la problemática de tener que objetivar lo subjetivo por excelencia: el arte.

A pesar de que uno de estos subfondos lleve el nombre de creación artística más de uno está dedicado a impulsar esta labor. Indirectamente los proyectos y coinversiones culturales, promoción y difusión de la cultura, y la colaboración internacional apoya la labor artística mediante diferentes recursos y fórmulas para hacerlo.

El Subfondo de Creación Artística se convirtió a partir de 1994 en el Sistema Nacional de Creadores. Las becas se dan en cuatro categorías: creadores intelectuales y artísticos, ejecutantes, jóvenes creadores -hasta 35 años- y grupos artísticos; estos a su vez comprenden seis disciplinas: literatura, danza, música, teatro, arquitectura y artes plásticas.

Se están repitiendo los apoyos a las mismas personas y grupos, sino no se otorgan en la misma categoría pasan de creadores, al Sistema Nacional de Creadores, o se le otorga una beca a un director teatral y por otra parte a su compañía. Ciertamente no todos los resultados son negativos, algunos ha creado en mejores condiciones que las existentes previamente mientras los no beneficiados se han esforzado por alcanzar el reconocimiento del FONCA de una forma u otra.

El ser becario del FONCA le ha otorgado prestigio a los beneficiados, al grado de que son invitados al exterior, o apoyados por otras fuentes, se han organizado intercambios. Pero también, estos creadores le han dado al FONCA la legitimidad que el Estado buscaba. En cuanto a apoyar mayor número de creadores y ahora hay más artistas beneficiándose por medio del Estado. Es necesario reconocer que el proyecto de jóvenes creadores contempla dentro de su proyecto dos encuentros interdisciplinarios durante el año de duración de la beca con asesores en las distintas disciplinas artísticas. Los jóvenes becarios señalan a estas reuniones como uno de los puntos más fructíferos del programa.

Por otro lado el Estado ha conquistado a un grupo de intelectuales y creadores que participan constantemente con el Fondo, por lo tanto quedan un tanto obligados para con el Estado, a pesar de la llamada autonomía de decisiones y objetividad, basada únicamente en criterios de calidad artística. Otro de los motivos de discusión, es el criterio para evaluar la obra artística, se dice que la obra con "calidad" será beneficiada; pero dentro del arte medir parámetros de calidad es bastante subjetivo y con buena argumentación todo puede incluirse dentro de la calidad. Manuel Felguérez, hace un comentario al respecto, "Normalmente los escritores ganaban una o dos más (becas) de las que les correspondían, pues como es lógico esperar, el dominio del verbo por parte de quienes se dedican al lenguaje los hacía ganar..."⁷

Es importante resaltar que a diferencia de los años del muralismo en México los rupturistas cayeron en su propia trampa; no puede cerrarse el mundo de las artes únicamente

⁷ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. "Manuel Felguérez, informe de actividades "Apoyo a la creación artística". Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1993 pág. 23

a una tendencia o un estilo, lo mas factible es que se premie a la tendencia afín a la del jurado pero no se descarta de entrada ninguna propuesta. Lo cual habla de una visión mucho más amplia de lo que puede ser nombrado arte de calidad.

El subfondo de Apoyo a la Creación Artística junto con el SNCA son los más polémicos de todos, debido a que aparentemente el Estado es el único proveedor de fondos en estos rubros, porque la iniciativa privada sólo participa en el proyecto de coinversiones culturales, Así que no toda la sociedad esta participando del manejo de este subfondo. Al parecer se dejó el criterio abierto para que todos los creadores fueran los que decidieran que hacer sin trámites burocráticos, pero mas bien parece que solamente un grupo ha alcanzado el control de este subfondo. Mismo que esta encargado de las becas otorgadas a los jóvenes creadores, a los ejecutantes e interpretes y a los grupos artísticos.

Es preciso hacer notar que en todos los subfondos la presencia del Estado fue necesaria, y si desaparecieran los fondos aportados por el gobierno, el FONCA tendria pocas probabilidades de sobrevivir únicamente de las aportaciones privadas. A pesar de que se habló del acercamiento de la iniciativa privada a las artes, aún no es lo suficientemente constante y conciso.

En lo que se refiere a otros subfondos relacionados con creadores, los criterios de selección siguen siendo los mismos "calidad y prestigio". El Subfondo de Promoción y Difusión de la Cultura ya no tiene que ver con el cómo obtener fondos para iniciar la creación, sino con adquirir obras que en el futuro puedan ser reconocidas. Además, su intención es apoyar las actividades de grupos y personas que estén interesados en la promoción y difusión de la cultura; bajo este entendido actúan los subfondos regionales , estatales y de promoción y difusión cultural, los proyectos internacionales, el fideicomiso para la cultura, el intercambio cultural. La idea es apoyar los programas nacidos de la sociedad misma que estén siendo dirigidos quienes y vigilar que se cumplan. Por este medio se impulsan exposiciones especiales, grupos educativos, publicaciones de difusión entre otras.

El cuarto programa incluido en los subfondos principales del FONCA es el del "Fomento a proyectos y coinversiones culturales", este programa surge en respuesta a las iniciativas propuestas de los creadores y de los grupos artísticos, así como de los investigadores, los educadores y los promotores a nivel nacional. El programa determina

cuatro tipos de proyectos a los cuales les dan prioridad, en orden decreciente: producción, promoción, formación e investigación. En este subfondo, tanto el FONCA y los creadores aportan recursos y el FONCA puede retirarlos si a los seis meses no existen resultados concretos.

Este subfondo le da más fácilmente, recursos a proyectos ya iniciados o que signifiquen la continuación de una labor ya comprobada, o aquellos productos que ya muestran un cierto grado de desarrollo. Es decir, las iniciativas nuevas tienen menor oportunidad, bajo el supuesto de que pueden fracasar sin nunca haber alcanzado la calidad de rentables. El problema, como con las becas, vuelve a ser: ¿Como comenzar a crear? ¿Con que apoyos se cuenta? Nuevamente el número de propuestas aceptadas en las convocatorias -de carácter semestral- son bajas en comparación a los proyectos solicitantes.

Estos recursos se otorgan tanto a personas como a grupos, la diferencia es que ya existe un proyecto de antemano o la mayoría de las veces funcionando. Es en estos proyectos que la iniciativa privada y otros mecenas tienen la oportunidad de escoger del catálogo la actividad a impulsar. Es aquí y en las labores de preservación e incremento del acervo cultural que la iniciativa privada tiene presencia y derecho a opinar sobre los rumbos de la cultura nacional y regional.

El Sistema Nacional de Creadores se estableció en 1994. Fue hecho a imagen y semejanza del Sistema Nacional de Investigadores ideado diez años antes. El Sistema Nacional de Investigadores fue creado con el objetivo de evitar la estrepitosa caída salarial de los científicos en México y evitar así la fuga de cerebros. Con objetivos similares, el Sistema Nacional de Creadores inició actividades con una partida gubernamental inicial de 25 millones de nuevos pesos.

Todas las artes fueron beneficiadas y el programa está dividido en dos categorías, los creadores eméritos y los creadores artísticos. Los primeros recibieron, a partir de la publicación de los resultados, un estímulo económico de por vida equivalente a 20 salarios mínimos mensuales. Para poder aspirar a esta categoría es necesario ser propuesto por una institución de artes, que avaluara el aporte a las distintas generaciones del país, o haber sido nombrado Premio Nacional de Letras o Artes.

Mientras que en la categoría de creadores artísticos, el beneficio se otorga por tres años recibiendo un monto equivalente a los 15 salarios mínimos. Para poder aspirar a esta

categoría, es necesario: haber producido obras de calidad en México ó en el extranjero, haber obtenido premios o distinciones nacionales o internacionales. Además de comprobantes curriculares sobre sus actividades en la disciplina.

En esta primera emisión los beneficiados sumaron un total de 200 creadores artísticos y 60 creadores eméritos. Al año siguiente se sumaron 69 creadores artísticos. Las críticas al sistema no se hicieron esperar, ya que fueron beneficiados creadores que no requieren de la beca para vivir, tales fueron los casos de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Abraham Zabludowsky, Ricardo Legorreta, Agustín Hernández Octavio Paz, por mencionar algunos.

No sólo eso, sino que nuevamente hubo ha haber autopremiados en ambas categorías, pero sobre todo en la categoría de eméritos. Además fueron beneficiados artistas que recientemente habían sido becarios del FONCA. Tales son los casos de Yolanda Andrade, Magali Lara, Alberto Castro Leñero, Felipe Ehrenberg, Jazzamoart, por mencionar algunos únicamente dentro de las Artes Plásticas.

Estas becas en conjunto otorgan más recursos que los destinados a cualquier coordinación del INBA, levantó mucha polémica, pero no se modificó inmediatamente. Hubo creadores que no aceptaron las sumas que les fueron otorgadas y las regresaron al Sistema, revirtiéndolas en más becas. Los vicios que se creían superados en las convocatorias anuales se repitieron en esta ocasión.

Las críticas no se hicieron esperar y un grupo conformado principalmente por artistas plásticos, el autodenominado Los abajo firmantes, calificaron al SNCA de realizar una selección conservadora y excluyente. Este grupo fue mas allá de la denuncia y propuso la creación de un cuerpo consultivo distinto al jurado para calificar la labor del mismo. Además propuso el otorgamiento de becas y apoyos a la creación de obra y no al prestigio de una persona sin compromiso para producir de por medio. Se manifestaron contra la autopremiación y solicitaron evitar esta práctica en el futuro. Finalmente solicitaban la total transparencia del proceso de selección de los candidatos y los criterios para su premiación.

Tanto las becas promovidas por los subfondos del FONCA como las otorgadas junto través del Sistema Nacional de Creadores, han promovido grandes debates a su alrededor, debido a su carácter innovador en el desarrollo de la vida de las artes plásticas de esta ciudad. El acercamiento de la iniciativa privada, como el reconocimiento a creadores con cierta trayectoria sometidos a concurso eran hasta hacia poco impensables, fueron los

críterios neoliberales los que permitieron estas innovaciones. Ambos proyectos fueron de los más polémicos y fructíferos que aportó el sexenio en materia cultural, ya que introdujo una nueva forma de acercarse a las instancias gubernamentales a solicitar apoyo, además de ampliar las posibilidades de solicitar apoyo para la creación en la iniciativa privada. Abrió viejos candados autoimpuestos por los creadores con respecto a la iniciativa privada.

Un canal amable para la promoción comercial del país en el exterior fueron las exposiciones internacionales, las cuales representaron el 33% de la actividad total de las actividades internacionales promovidas por el CNCA.⁸ Fueron tres las principales actividades que llevaron a México al resto del Mundo, la exposición Esplendores de Treinta Siglos llevada a los Estados Unidos en 1990, el Festival Europalia desarrollado en Bélgica en 1993, y la Feria de Libro de Frankfurt dedicada a México en 1992.

Durante la preparación del protocolo para establecer el Tratado de Libre Comercio se presentó en 1990, la magnánima exposición Esplendores de Treinta Siglos como su nombre lo indica conjuntó expresiones artísticas desde la civilización madre hasta los años cincuenta de nuestro siglo no incluyó contemporáneos sólo muertos consagrados. La realización de esta exposición estuvo en manos del CNCA como órgano coordinador del INBA y del INHA, con auspicios de Televisa y la Fundación Rockefeller, el Consejo Federal para las Artes y Humanidades de Estados Unidos, la Fundación Tinker y the Mex-Am Foundation, todos integrados en un patronato denominado "Amigos del Arte Mexicano".

Tan vasta exposición fue tan importante que fue exhibida en el Museo Metropolitano de Nueva York, después itineró por San Antonio, Los Ángeles, Monterrey y finalmente la ciudad de México. Esta exposición fue preparada como un amplio intento de entender el arte mexicano.

En la ciudad de Nueva York se llevaron a cabo actividades paralelas sobre la cultura mexicana, las cuales fueron denominadas México: una obra de arte. Los cuales incluyeron exposiciones de arte popular, de artistas mexicanos contemporáneos, muestras gastronómicas, presentación de ballets folclóricos y la realización de una feria comercial. Todo con la intención de promover la cultura del país, las posibilidades de inversión que podrían entrar en vigor a un corto plazo, a través del tratado de libre comercio.

⁸ Información tomada de la tesis de Taffoya García, Elma Gloria. Política Cultural en México 1988-1994. El papel del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la democratización de la cultura. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM 1995 Introducción págs 4-5

Por otra parte el Festival Europalia de 1993 celebrado en Bélgica, estuvo dedicado a México. Este festivales en Europa uno de los más prestigiados en su tipo. La intención de este evento es presentar una monografía del país invitado, por segunda vez estuvo dedicado a un país no europeo -el anterior había sido Japón-, y por primera vez dedicado a un país latinoamericano. El festival dura aproximadamente tres meses.

Se trata de un banquete artístico que reúne exposiciones de artes plásticas, conciertos de música clásica, tradicional, moderna y contemporánea, todos los géneros de la danza, puestas en escena, conferencias, seminarios, mesas redondas sobre la cultura del país homenajeado, ciclos de cine, programas de radio y televisión, espectáculos populares del país en cuestión. En reciprocidad se presentan las visiones artísticas europeas sobre el país en cuestión.

El gobierno mexicano puso el 45% de los 18.5 millones de dólares necesarios para la realización del evento, el resto un grupo de patrocinadores nacionales. Sin embargo la mala planeación dio como resultado que únicamente se presentara el 85% del programa establecido.

A pesar de la magnitud del evento, y del intento salinista de mostrar la mejor cara del país en Europa, hubo problemas de organización y comunicación entre mexicanos y belgas. Los patrones culturales influyeron mucho en la realización de las acciones. El evento distó mucho de ser espléndido, dada la poca publicidad en Bélgica como en el resto del continente europeo. Además de la pobre museografía de la exposición principal "Águila y Sol". Esta muestra incluía la mitad de los objetos presentados en "Esplendores de Treinta Siglos", la cual por condiciones de espacio e iluminación no pudieron ser apreciadas completamente por los visitantes.

En esta ocasión, a diferencia de otras Europalia, el festival además de cultural fue político-económico, ya que se promocionó el caribe mexicano, la democratización de país, además de la presencia de empresarios mexicanos en el evento. Europalia, más que un festival cultural dedicado a México, significó para el gobierno y los empresarios de nuestro país, la oportunidad de que la comunidad europea pusiera los ojos en nuestra economía ascendente y en pleno preámbulo del ya pactado Tratado de Libre Comercio, aparentemente el siguiente punto a abordar era los recursos de la comunidad europea. Por lo tanto se sacrificó al arte y la cultura, descuidando aspectos tan importantes como la publicidad y promoción de todas las exposiciones y eventos artísticos realizados.

Los eventos arriba mencionados, además de La Feria del Libro de Frankfurt, buscaron promover una imagen de civilización y cultura de gran tradición mexicana. El resultado esperado, era la difusión de nuestra cultura allende las fronteras y sobre todo la invitación a invertir a los fuertes capitales norteamericanos y europeos. Fue este el sexenio donde con mayor ímpetu el país se proyectó al exterior, intentando eliminar estereotipos y mitos sobre el mexicano, su cultura e idiosincrasia, con fines comerciales y de legitimación en la era de la aldea global.

• CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Mientras que en el aspecto de educación artística, la primera propuesta para crear una universidad de las artes fue una hecha por Diego Rivera a los otros dos reconocidos muralistas, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. A pesar de que en su momento no trascendió la idea Rivera, es interesante conocer los términos en que fue planteada y la reacción de Orozco y Siqueiros.

"...el presidente Alemán nos había preguntado "qué cosa importante puede hacer mi gobierno por el muralismo que ustedes representan".

Cuando llegó - Diego Rivera- nos dijo "Me tardé, porque estaba pensando en lo que vamos a proponerle al 'caballero'. Por eso me tarde no crean que fue por otra cosa. Y mi proposición es la siguiente". Tomó un papel, sacó un lápiz y empezó a dibujar algo que visto por nosotros desde lejos parecía un plano... Cuando consideró que estaba listo, nos dijo señalando con el dedo: "Esto que ven aquí sería la sección cinematográfica y teatral. Acá estaría Artes Plásticas. Acá la Danza, etcétera, y el conjunto se denominaría 'la Ciudad del arte' y estaría situada también en el Pedregal, en un lugar próximo a Ciudad Universitaria. Pero, como ahí debería estar también representado el arte culinario de México, estos pequeños rectángulos serían tantas fondas como estados tiene la República, para que ahí se pueda comer la verdadera comida de Yucatán, de Sonora, de Jalisco, de Guanajuato, etcétera. Una comida nacional, tan rica y tan importante, tan culta como la francesa y sobre todo como la china".

A Orozco le relampagueaban los ojos al grado de estallar. Yo por mi parte no pude contener una pequeña sonrisa burlona pero sobre todo sospechosa de lo que iba a acontecer. Y aconteció.

Orozco acercándosele a Diego, le dijo: "Usted no es tonto, pero el presidente de la república va a creer que es el más grande pendejo que ha existido. Ahí no va ir ni un solo mexicano, ahí se va a hablar en inglés y usted siempre imaginando cosas para turistas"...Rivera le replicó 'ya estoy cansado de que me achaquen lo de los tunstas. Y usted de que traga, viejo hijo de la chingada , si no es de los tunstas'. Orozco ante el inesperado estallido de Rivera, manifiestamente se retiró un poco atemorizado y yo, por mi parte, procuré colocarme entre los dos, con la seguridad de que aquello iba a terminar en

trancazos."⁹

Esta escena únicamente se convirtió en una anécdota, es peculiar como Rivera concebía el desarrollo de las artes en México ligado a los extranjeros interesados en la cultura nacional, casi sin la presencia del pueblo mexicano, el cual fue sustento de los postulados del muralismo en sus comienzos y para el cual -supuestamente- se creaba el arte. Rivera en los cincuenta - a diferencia de sus inicios- veía en el turismo la fuente de ingreso real para las artes en México, porque la semilla de difusión de la obra artística no había dado hasta entonces los frutos inicialmente planteados, ya no consideraba al pueblo mexicano como un elemento activo de las artes en México.

En 1983, el entonces director del INBA Barros Valero creó la subdirección de Educación e Investigación. Jaime Labastida asumió el cargo y realizó un proyecto. El cual consistía en crear una pirámide de educación artística. El diagnóstico planteaba la creación de escuelas de iniciación artística repartidas en todo el país, cuya finalidad sería la de alimentar a una especie de Ciudad Universitaria de las Artes, que reuniera las escuelas de nivel superior y los centros de investigación, apoyados además con una biblioteca nacional de arte. El proyecto fue aprobado, sin embargo nunca llegaron los recursos para su realización.

A pesar de que nunca se concretó, la importancia de este proyecto fue el pensar en la educación artística superior como la culminación de un proyecto ambicioso, y no como el proyecto en sí mismo. La concepción era sólo habrá artistas si existe una formación anterior y concienzuda en este campo.

Diez años más tarde, cuando se encontraba en reestructuración los organismos culturales estatales; se dio a conocer la próxima realización del "Centro Nacional de las Artes". Dentro del proyecto de reestructuración, la educación fue uno de los elementos que requirió atención especial; debido a lo antiguo de sus planes y la estructura que entonces guardaba.

A partir de 1992 se realizaron consultas con los estudiantes, profesores, investigadores y egresados de las escuelas. Los diagnósticos sobre la educación artística arrojaron los siguientes datos: la endémica limitación de recursos y cierta inercia nos han inclinado a dar atención preferente a las tareas de difusión y promoción, más lucidoras y apremiantes, y a mantener precariamente las escuelas de arte. Además de la falta de relación de las escuelas con la vida artística del país, y falta de vinculación entre las distintas escuelas y entre las diversas ramas. Los currícula respondían más a criterios académicos que artísticos.

⁹ Alfaro Siqueiros, David. Me llaman en el Coronelazo, Cuijalco, México, 1977 pág 473

La reestructuración propuesta en 1992 por Tovar y de Teresa, buscaba que la SEP se encargara de la educación artística a nivel básico y medio. El objetivo de estas acciones sería verter los resultados en las escuelas superiores de arte. También dentro de este plan se encontraba la creación de un Centro Nacional de las Artes, con nuevos planes de estudios que incluyeran la interdisciplinariedad. A este proyecto lo acompañó otro de descentralización artística. El cual creará escuelas en los estados y brindará apoyo especial a las regiones con tradición en alguna área en particular.

Con un presupuesto inicial de 150 millones de nuevos pesos, se hecho a andar en 1993 la construcción del Centro Nacional de las Artes, elemento clave de la reestructuración educativa, al grado que se presentó como el detonante y eje de un sistema nacional de educación artística.

Así, en solemne ceremonia el 26 de abril de 1993, se presentó el proyecto general del Centro Nacional de las Artes como un proyecto educativo. Se comenzó la construcción de un centro de educación e investigación artística, con un impresionante proyecto arquitectónico coordinado por Ricardo Legorreta, y realizado por distintos reconocidos arquitectos nacionales.

El proyecto del Centro Nacional de las Artes agrupa a los Estudios Churubusco, el Conservatorio Nacional, la Escuela de Arte Teatral, el Sistema Nacional para la enseñanza Profesional de la Danza, el Centro de Capacitación Cinematográfica, la Escuela de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda", los Centros de Documentación e investigación de las distintas disciplinas (CITRU, Cenidiap, Cenidim, Cenidi), la Biblioteca de las Artes, teatros para cada disciplina y doce salas de cine concesionadas. Después se incluyó la presencia del anunciado Centro Multimedia, donde los creadores podrían investigar formas artísticas con los avances tecnológicos más avanzados del mundo.

Además de ser el ejercicio de arquitectura más estentóreo del sexenio, el Centro Nacional de las Artes no es aún todo lo que prometió. En 1993 el entonces subdirector General de Educación artística, señaló que los cambios en la vida artística escolar ofrecerían sus primeros resultados en un lapso de cinco años, cuando haya egresado la primera generación.

El dinero invertido en la construcción no es equiparable a los pobres presupuestos designados a las escuelas, la intención de volver interdisciplinaria la educación no se ha dado como una condición natural ni propiciada, no existe comunicación entre los centros de

investigación y las escuelas, el Centro Multimedia pronto quedó obsoleto y abandonado debido al hecho de que no había quien operara adecuadamente tan sofisticada maquinaria, lo cual redundó en la descompostura de tan caro equipo. Sin embargo se hizo alarde de que el país ya estaba a la vanguardia en tecnología para el arte. Se creó un rectorado del Centro, ahora las escuelas hasta entonces dependiente del INBA, tienen que corresponder a dos instancias, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, -instancia que ideó este proyecto y al Bellas Artes, que sigue rigiendo los planes de estudio y presupuestos de las escuelas.

Lo anterior demuestra que el lujoso proyecto de fin de sexenio no resolvió los problemas de la educación artística, únicamente los trasladó de lugar. Aunado a lo anterior, los programas de educación artística en el resto del país y a nivel básico y medio no han ido más allá del discurso. Por lo tanto el Centro se convirtió en la punta de lanza y final de la misma idea.

Por otra parte, en el año de 1991 a raíz de la remodelación del auditorio nacional, desapareció la galería del INBA en este recinto. La importancia de este recinto estribaba en el hecho de que ahí, se realizaban los salones anuales de la Plástica, fórmula hasta entonces común en que el Estado apoyaba las artes. Por lo tanto era necesario mantener la esencia de ese espacio. Así en este año esta galería fue trasladada -con el mismo nombre- al Ex-Convento de Santa Teresa la Antigua, en el corazón de la ciudad de México. El cual estaba dirigido por Lourdes Sosa.

Más tarde esta galería fue nombrada como Centro Cultural Santa Teresa, era un espacio cultural monbundo en el centro de la ciudad, sin una propuesta determinada. Durante 1993, Eloy Tarciso, -curador y artista,- propuso al INBA cambiar el perfil del Centro Cultural. Su proyecto estaba enfocado al impulso de arte alternativo: concretamente proponía dar a conocer el trabajo de artistas mexicanos y extranjeros en el campo de la instalación, el *performance*, la ambientación y la creación experimental. Expresiones plásticas que a pesar de llevar aproximadamente 30 años desarrollándose en el país hasta entonces no tenía cabida en un espacio oficial.

El proyecto de Eloy Tarciso llevaba años madurando, y nació de su experiencia profesional como artista y curador. Esta propuesta fue aprobada por el INBA, y puesta en marcha en 1993. Sin embargo, Tarciso no quedó como director del Centro Cultural, debido a una sanción impuesta por el INBA que lo inhabilitaba para trabajar en esta dependencia por

dos años.¹⁰ La resolución tomada por el INBA ante esta situación fue nombrar a un director del centro que respondiera a las necesidades de la asociación civil X'Teresa dirigida por Eloy Tarciso.

La asociación X'Teresa, inicialmente fue establecida para obtener fondos; sin embargo ante el problema presentado la resolución tomada el INBA fue, que Tarciso dirigiera el proyecto desde la asociación, su trabajo consistiría en elaborar la programación y contactar a los artistas mientras, alguien más -designado por el mismo Tarciso- quedara a cargo de la dirección administrativa y operativo del Centro. Lo que se convirtió en un trabajo coordinado entre el Estado y la sociedad.

Sin embargo el arreglo entre el INBA y la asociación dura apenas cuatro meses, cuando el INBA designó a una nueva directora -Lorena Wolffer-, que a diferencia de la anterior, tenía buenas relaciones en el Departamento del Distrito Federal y respondía a los lineamientos planteados únicamente por el INBA. A partir de este momento comienzan las discrepancias entre ambas partes por la toma de decisiones llevadas a efecto.

Ante la ruptura y la eliminación en la toma de decisiones de la asociación esta desapareció y la nueva directora asumió totalmente la dirección del centro. El programa ahora propuesto distaba mucho de su concepción original. Situación que eludía el convenio firmado por ambas partes donde el Centro Cultural, no votaba ni opinaba, sólo cuida las condiciones de este recinto para la fructífera realización de actividades en este lugar.

Una vez alterado el proyecto se puede decir que la buena estrella de colaboración entre los artistas y el Estado con que nació este proyecto, fue alterada y olvidada, ya que la fundación había desaparecido como tal, a principios de 1995. Este esfuerzo de colaboración equitativa no prosperó y el Estado asumió totalmente la regencia del proyecto, en forma por demás equivocada. La importancia de este proyecto radica en llegar a cubrir un hueco en el apoyo a la creación en géneros no difundidos ni explotados profusamente en el circuito artístico mexicano.

¹⁰ "En Octubre de 1993, la contabilidad de la SEP informó a Tarciso que estaba inhabilitado durante dos años como funcionario público, debido a que en 1989 siendo el curador interino del MAM, se había perdido una obra en dicho recinto. Eloy Tarciso, encargado por Brubescas de revisar la obra avisa que falta una de Raúl Anguiano. Tarciso pasa del MAM a la Pinacoteca Virenal también regida por el INBA. Cuatro años más tarde habiendo sido nombrado director del Centro Cultural Santa Teresa para echar a andar el X'Teresa, se le investigó e inhabilitó.

2. Espacios Alternativos: resultado de la insuficiencia de foros de expresión

A finales de los ochenta surgió un nuevo tipo de grupos: los espacios alternativos. Al principio, los integraron jóvenes que recientemente habían hecho su presentación en el sistema artístico. Los espacios alternativos son herencia indirecta de los grupos existentes a finales de los sesenta y principios de los setenta, ya que retomaron los postulados de trabajo grupal de investigación, desarrollo de conceptos comunes bajo parámetros distintos, con el fin de integrar propuestas osada y novedosas en México. Sin embargo, a diferencia de los grupos de los setenta, los espacios alternativos no buscan transmitir su labor a un gran público, ni intentan hacer crear al pueblo en general, no manejan postulados sociales.

Ahora, los espacios comunes surgieron principalmente para desarrollar propuestas poco comunes y poco aceptadas por el resto de la comunidad. Como los *happenings*, *performances*, instalaciones, impulso al arte objeto, la vinculación con los medios electrónicos, y el trabajo grupal de temas y discursos específicos. Estos grupos son de búsqueda y experimentación a los cuales les es ajeno arrojar resultados comerciales o sociales; las intenciones son establecer espacios más abiertos para las propuestas de los jóvenes, tener un espacio de trabajo y de convivencia creativa, además de buscar la comercialización directa sin necesidad de los intermediarios galeristas o corredores de arte. Pugnan como antes por la libertad de discurso y de expresión, además de comenzar a legitimar sus propuestas. Los espacios alternativos mexicanos son correspondientes a otras agrupaciones de artistas surgidas en Canadá, Estados Unidos y Europa, por las mismas fechas. Ahora el arte ya no sólo responde a necesidades y demandas internas, forma parte de una compleja y cada vez más relacionada comunidad artística internacional.

Los espacios alternativos son generalmente de corta duración, ya que responden a necesidades concretas de los creadores, que una vez cubiertas se diluyen. Otra posible razón de su desintegración es la imposibilidad económica y/o organizativa de los miembros para darle continuidad al proyecto. Un problema más puede ser la incompatibilidad de caracteres entre los miembros, lo que dificulta el trabajo. Además que los miembros importantes de la comunidad -instancias estatales, fundaciones- no respaldan este tipo de espacios. Dados los motivos anteriores, son varios los grupos que se han creado con estos preceptos, sin embargo, han durado a lo sumo cuatro años. Entre otros grupos han surgido El Archivero, La Agencia, La Quiñonera, Salón des azteques, La Panadería, Zona, Temistocles 44, Fundación

Arte Contemporáneo. Pinto mi raya, estos puede decirse son los que han tenido una presencia mas consistente y de peso en la comunidad artistica, Cada uno tiene distintos orígenes y posibilidades de desarrollo y duración.

La Quiñonera se encuentra ubicada en Coyoacán. Este proyecto se dio de una forma natural, ya que los hermanos gemelos Néstor y Héctor Quiñones heredaron una casa grande donde desarrollan su trabajo plástico. En 1986 invitaron a otros tres artistas a instalar sus estudios para pintar y vivir en su casa; así nació La Quiñonera. Este fue uno de los primeros espacios alternativos contemporáneos, o "colectivo artistico" como lo llama Néstor Quiñones. Este espacio ha influido a las jóvenes generaciones de pintores, para 1993, 8 artistas vivían y ahí trabajaban, mientras otros ocho tenían sus estudios.

Los artistas de la Quiñonera comparten ideas y organizan exposiciones, aunque difieran entre ellos, pero juntos crean el espíritu de la exposición. Desde los ochenta, el grupo se ha expresado en lenguajes artísticos internacionales. Este grupo se dio de una forma natural, siendo de los primeros en su género. La importancia radica en la permanencia del espacio y la juventud de los miembros que propusieron este colectivo.

El espacio alternativo Pinto mi raya, nació a finales de los ochenta como una galería de autor (Mónica Mayer y Víctor Lerma). Sin embargo, después se convirtió en un espacio conceptual y virtual -a falta de local-, el cual busca lubricar el sistema artístico. Por medio del intercambio de roles e interacción de las actividades de los distintos miembros de la comunidad, a través de resaltar las acciones de los participantes. Tal fue el caso de la exposición, "De crítico Poeta y Loco todos tenemos un poco", la cual mostró el trabajo plástico creado por los críticos e historiadores de arte.

Actualmente este espacio no cuenta ni con un local ni con un cuerpo determinado de artistas. Las actividades realizadas se llevan a cabo por convocatoria, y en otros espacios, provistos por delegaciones u otros agentes. Prácticamente es un espacio de dos personas, que responden a iniciativas de un grupo de allegados más amplio.

El Archivero se creó a finales de los ochentas, fue una iniciativa de artistas, críticos y galeristas en conjunto. Ellos pretendían impulsar el arte-objeto como un recurso viable en la comunidad, además de crear expedientes de artistas mexicanos en activo. Entre los

iniciadores se encontraban, Gabriel Macotela, Yanni Pecanins y Armando Sáenz. Otra propuesta con características similares, fue la elaborada por Alfonso Patiño, La Agencia. Ambos proyectos no prosperaron, sin embargo dieron pie para que en 1991 se creara Curare, Espacio Crítico para las Artes, A.C., en mayo de 1991, mismo que aún hoy tiene prósperos resultados.

Por otra parte, a principios de 1988 fue creado El Salón Des Azteques, fue una propuesta del pintor Aldo Flores y la promotora Carmen Aguilar. Este espacio pretendía ser una galería plural y un espacio de creación. Nació como una alternativa para los jóvenes artistas, de cualquier tendencia. En su seno reunió hasta una veintena de artistas que trabajaban y exponían en el local.

Sin embargo este espacio es uno de los que mayor trascendencia pública ha tenido, debido a dos salidas a la calle que hicieron: las tomas de los edificios Balmori y el Vaso de Leche. La toma del edificio Balmori tuvo mayor trascendencia, la convocatoria fue lanzada por El Salón Des Azteques, con un gran éxito. Ellos contaron con el apoyo de la Delegación Cuahutémoc para manifestarse plásticamente y tratar de llamar la atención para impedir la demolición del inmueble o su inminente destrucción por falta de mantenimiento, -ante lo cual el dueño permanecía impávido-. En la toma del Balmori, participaron más de 150 artistas, pintores y escultores entre los que destacan Nestor Quiñones -miembro fundador de La Quiñonera-, Eloy Tarciso-promotor del proyecto X'Teresa-, Bonis Viskin -miembro de ZONA-Carla Rippey, e Isabel Leñero . La capacidad de convocatoria del Salón Des Azteques, quedó manifiesta en estos eventos; sin embargo el proyecto terminó.

La Panadería, es un grupo de jóvenes artistas que nació en 1992, bajo el cobijo de la iniciativa Curare. Ellos hacen arte alternativo en un inmueble de la colonia Condesa, tienen su espacio con la intención de trabajar y exponer juntos, mantienen abiertas sus puertas a otras propuestas y artistas. Esta apertura y voluntad de abrirse al exterior le ha valido el apoyo del Fideicomiso México-Estados Unidos.

Mientras tanto, Zona fue una galería fundada por Yolanda Mora, en 1991. Este espacio comenzó actividades, debido a que muchas galerías abiertas en los ochenta cerraron a principios de los noventa. Zona fue creado no para ser galería, sino para promover un espacio

fuera de las estructuras tradicionales donde existiera libertad de experimentación. Puesto que las galerías no estaban recibiendo el trabajo de estos artistas treintañeros, de nombre y obra ya reconocida. La mayoría de los miembros no estaban afiliados a galerías. "A diferencia de las galerías, dice Boris Viskin, somos un centro para nuevas ideas, dialogo y acontecimientos artísticos."¹¹ Además del grupo que integra Zona, el espacio estuvo abierto a otros artistas que quisieran exponer ahí.

La forma como se mantenía este espacio, era por medio de la venta de carpetas de los miembros, además de la integración de exposiciones sobre arte mexicano contemporáneo y por medio de donaciones. Nunca aceptaron dinero del gobierno porque pretendían ser independientes, artísticamente.

Otro espacio alternativo en esta época fue Temistocles 44, ubicado en Polanco. Ahí un grupo de 13 artistas nacidos entre 1975 y 1980 se reunieron para montar exposiciones experimentales, realizaban mesas redondas, publicaban un boletín de crítica de arte y organizaban cursos en artes visuales. Los fondos obtenidos por la realización de cursos, así como fondos otorgados por el gobierno, ayudaban para el mantenimiento de este espacio. Los muy jóvenes artistas pertenecientes a este grupo, desarrollaron actividades tales como promover una creación colectiva internacional por medio del fax durante treinta días. Sin embargo este proyecto no duro mucho, ya que terminó en 1995 porque no les funciono trabajar en equipo.

Los grupos de artistas feministas, han sido de los mas pequeños pero más constantes. Se han dedicado a defender la participación de la mujer en la plástica mexicana. A pesar de que actualmente existe un mayor número de mujeres estudiantes de arte que en los años cincuenta, el número de mujeres que esta llegando a consolidarse es el mismo que en ese entonces. Por ello instituyeron el premio "Polvo de Gallina", otorgado al crítico que mayor número de veces escribiera sobre mujeres creadoras; ya que el promedio de escritura sobre mujeres artistas es de una vez al año. Estos grupos han buscado defender y aumentar la presencia de las mujeres en las artes, mas allá de las escuelas de arte.

La importancia de estos espacios alternativos radica en que denuncian el sistemático

¹¹Boris Viskin en Schneider Enriquez, Mary, en "Myths, Magic, Grunge, and Glamour", en *Art News* New York, Abril de 1994, pág 136.

rechazo a nuevas propuestas por parte del Estado y la iniciativa privada. Los creadores unifican criterios de creación y trabajan lúdicamente en forma conjunta sobre proyectos u objetivos específicos. Los artistas que integran los espacios alternativos suelen ser jóvenes y estar inmersos en las nuevas posibilidades de creación como los *performances*, *happening*, e instalaciones. Representan una muy buena opción para la experimentación y el diálogo, especialmente para los jóvenes, quienes a través de estos espacios pueden ser reconocidos y hasta logren consolidar su presencia en la comunidad artística. Sin embargo este tipo de espacios no cuentan comúnmente con respaldo estatal o de fundaciones u otro tipo de donadores. Son agrupaciones efímeras que cumplen objetivos específicos, no buscan perpetuarse, ni convertirse en instituciones o representantes de los artistas; sólo buscan satisfacer inquietudes inmediatas o de mediano plazo.

3. Un nuevo participante se hace presente: la sociedad civil

En la década de los ochentas, algunos artistas, críticos de artes, curadores y galeros - Gabriel Macotela, Armando Sáenz, Yanni Pecanins, -entre otros- formaron El Archivero, un espacio alternativo con la intención de llevar a cabo un trabajo curatorial y de investigación, con nuevas perspectivas, además de promover el libro objeto. El proyecto no prospero como tal, pero derivó en Curare, espacio crítico para las artes.

Así en mayo de 1991, fue creado Curare, como una asociación civil dedicada a la investigación y al análisis de la producción visual en México, o relacionados a México. Los asociados son un grupo de historiadores y críticos de arte, curadores y museógrafos independientes, que funcionan como un foro de discusión multidisciplinario.

Como proyecto cultural, se emparentó en un principio con los numerosos intentos de jóvenes artistas que buscaban alternativas a la difusión de sus obras. En este sentido Curare nació como un espacio lúdico y de diálogo entre artistas y ensayistas y sus diversos públicos. A través de sus talleres y seminarios, de sus proyectos curatoriales y editoriales, Curare pretende ofrecer una respuesta distinta, en cuanto a museografía y difusión se refiere, a las ofrecidas por el Estado y los otros escasos agentes independientes o de la iniciativa privada inmersos en la labor las artes plásticas.

Curare desarrolla las siguientes actividades: investigación, curadurías, cursos, simposiums, un boletín, seminarios semanales para los miembros los cuales frecuentemente cuentan con la asistencia de artistas, exposiciones periódicas en su local. Cuentan además con una biblioteca especializada, un archivo de arte mexicano, diapoteca y videoteca. De 1994 a 1997, Curare es el tutor de un programa de becas para investigaciones patrocinado por la Fundación Rockefeller.

Esta asociación civil se mantiene -principalmente- a través de los pagos por seminarios de crítica de arte, que organizan la venta del boletín. Estos recursos los ocupan para necesidades administrativas. Mientras que para el desarrollo de proyectos de investigación, curatoriales y exposiciones, reciben donaciones principalmente de la Fundación Rockefeller - mediante el programa de becas "Revisiones de la Historia del Arte en México-, la asociación "Insign" de San Diego, Cal., del Fideicomiso para la Cultura México/USA, la Fundación Cultural Bancomer, algunos particulares y en proyectos específicos el FONCA le ha otorgado recursos, -tal es el caso de una línea editorial-.

Actualmente el espacio dedicado a la investigación es muy grande, debido al programa que desarrollan en forma conjunta con la Fundación Rockefeller. Además de las investigaciones propias llevadas a cabo por Curare. Este programa está dedicado a elaborar "Revisiones de la Historia del Arte en México" mediante el estudio de los factores sociales, culturales, económicos políticos e ideológicos que han intervenido en la construcción del arte de nuestro país durante el siglo XX. El programa está enfocado a revisar la historia de los discursos culturales y analizar los mecanismos legitimadores, tanto internos como externos, y sus efectos en la producción, circulación y recepción de la plástica en México.

Los recipiendarios debían ser estudiosos de la historia del arte, filosofía, antropología, y disciplinas paralelas, así como a profesionales de museos u otras instituciones de difusión cultural ya sean nacionales o extranjeros. El monto total de cada beca otorgada fue de tres mil quinientos dólares.

Curare ofrece además servicios de investigación, curaduría, asesorías específicas, cursos de formación, talleres de discusión y seminarios especializadas. Organiza asimismo visitas comentadas, proyecciones de cine y video, y presentaciones de libros y proyectos de investigación. Tales son los casos de la exposición "The bleeding Heart/El corazón sangrante" en 1991, organizada por The Institute of Contemporary Art, de Boston. Con obras de Javier de la Garza, Néstor Quiñones, y Nahum B. Zenil. Además de hacer las curadurías de varias exposiciones dentro y fuera de la ciudad especialmente en proyectos foráneos.

Participaron también en la organización de las noches de muertos por SIDA, velada coordinada conjuntamente en la plaza Río de Janeiro, por el Corredor Cultural de la Roma, Curare, Galería OMR, el Mitote, y CONASIDA, los primeros de noviembre de 1994, 95 y 96.

A partir de octubre de 1991 Curare publicó su primer boletín trimestral, en 1993, después de seis números, *La Jornada* lo adoptó como suplemento trimestral sin embargo, en 1994 por falta de presupuesto del periódico, el boletín volvió a su formato independiente, con un tiraje aproximado de 70 mil ejemplares, del cual una parte se distribuye entre los corresponsales de Curare en el exterior. El boletín es una publicación donde se dan a conocer las labores realizadas en Curare. Además de ser un foro abierto a todas las opiniones, es una tribuna a partir de la cual se puede criticar la labor estatal en las artes plásticas.

Su archivo de arte contemporáneo es de gran valor para la comunidad artística ya que cuenta con más de ochocientos expedientes de artistas mexicanos o extranjeros radicados en el país activos, así como también tienen algunos expedientes de artistas norteamericanos y

latinoamericanos. La conformación de este archivo -constantemente actualizado- ha sido posible gracias a las investigaciones realizadas por los miembros de Curare, así como a información proporcionada por los galeristas y los propios artistas.

Cuenta también con un programa de intercambio, el cual es financiado por el Fideicomiso para la Cultural México-Estados Unidos y por medio del cual traen curadores, críticos e historiadores de arte norteamericanos. Otra beca que han recibido es la de "proyectos e inversiones culturales" para la publicación de una línea editorial, de carácter históricos, documentales y ensayos. Esta beca ha sido una de las relaciones más cercanas que ha tenido con el Estado, los cual les permite realizar su labor en forma independiente.

Curare, dentro de la comunidad artística, está considerada como una institución de muy alto nivel académico, debido al trabajo que realizan. Esta organización, es una de las pocas, que se mantienen cercanas a los artistas desde su proceso de creación y brindan apoyo para el desarrollo de su obra por diferentes medios; el archivo, exposiciones en el local, publicación de notas sobre su obra, investigaciones particulares. Esta es una institución inédita en el ámbito de las artes plásticas en la ciudad, debido al trabajo que desarrollan; ya que sin ser artistas están muy interesados en la difusión de las nuevas tendencias y propuestas de los creadores. Por otro lado, su trabajo de crítica de arte, curaduría y montaje de exposiciones les mantienen cerca de las instituciones con recursos dentro de la comunidad -fundaciones, museos, galerías, festivales, Estado- es decir como críticos se mantienen en medio de los creadores y las instituciones financiadores del arte. Su papel como, tribuna de los académicos de las artes es otro punto decisivo en la imagen y labor de esta institución, ya que al estar inscritos en Curare, es un aval de responder a criterios académicos y no a los criterios revisionistas y coartantes generalmente impuestos para las labores de curaduría manejadas por las instituciones estatales.

De hecho, la falta de libertad para curar e investigar en las instituciones estatales, dieron la pauta para un desarrollo más libre de sus labores, máxime cuando muchos de los miembros de Curare trabajan en las instituciones estatales.

Puede decirse que Curare como asociación civil, es la más fuerte académicamente y de mayor peso en la comunidad artística, de hecho puede considerarse como el *think tank*¹² de las artes plásticas en México desde 1991. Lo anterior queda de manifiesto por varias

¹² Instituto de investigación u otra organización de académicos, científicos sociales o físicos, especialmente empleado por el gobierno para resolver problemas complejos o predecir desarrollo futuro en áreas sociales o militares. Tomado de *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Nueva York, Gramercy pag 1475

razones: es una de las organizaciones, que más donantes tienen gracias a la labor realizada a lo largo de los años, además de la calidad y formalidad demostrada. Están partiendo de criterios hasta ahora no contemplados en la actividades plásticas impulsadas por el Estado. Las nuevas formas de hacer arte reclaman criterios de observación y comprensión distintos a los establecidos; Curare los está brindando.

Lo anterior aunado a un factor determinante para su existencia y buen funcionamiento, es el que los miembros tienen un lugar privilegiado en la comunidad artística, ya que se mantienen en contacto directo con los creadores, así como con el Estado y las organizaciones filantrópicas. Puede decirse que el rol de críticos e historiadores de arte, -hasta cierto punto-, da el visto bueno de la calidad y obra de los creadores. Son ellos normalmente los primeros en anunciar la entrada de nuevos miembros a la comunidad; muchas veces los presentan y hasta fungen como padrinos frente al resto de la comunidad. Son los críticos en general, el enlace real entre los patrocinadores y los patrocinados, ambos requieren de sus servicios para legitimar su obra y acciones. Lamentablemente, dentro de la comunidad es el sector menos remunerado, y su labor no es susceptible de obtener los beneficios de becas, y es el más castigado en la calificación de su labor por el resto de la comunidad, debido a que como menciona Jorge Alberto Manrique "El quehacer del crítico, lo sé está plagado de este inevitable tipo de injusticias".¹³

La presencia de Curare, desde 1991, habla ya de un fortalecimiento de la crítica con criterios más abiertos que los propuestos por el Estado. Y de una identidad gremial más cohesionada, que defiende sus propias opiniones y ya no se atienen a criterios oficialistas, lo cual permite a la comunidad ser más crítica consigo misma.

Otro esfuerzo importante de la sociedad civil dentro de las Artes Plásticas, es por medio de los amigos de los museos. Los hay en distintos museos dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Museo del Virreinato, el Museo Nacional de Arte, el Museo de Arte Moderno, así también los dependientes de la UNAM: el Antiguo Colegio de San Idelfonso y el Museo Universitario del Chopo, entre otros. Este tipo de sociedades nació con el sexenio y la nueva política cultural.

La idea de incorporar patronatos civiles a los museos estatales es la imitación del trabajo de la sociedad en cuanto a los museos de otras partes del mundo. La idea es que la

¹³Manrique, Jorge Alberto "Artistas en tránsito. México 1980-1995/" La Jornada 14 abril 1996, pág 25

sociedad civil apoye a los museos de su elección en ciertas actividades cotidianas, eventos especiales y requerimientos específicos. Los museos han tenido respuestas irregulares de acuerdo a las relaciones dadas entre los amigos y las autoridades de cada museo; así como de la capacidad de organización de la sociedad de los amigos.

Estas asociaciones generalmente están integradas por capitalistas prominentes interesados en la cultura. No todos los miembros son activos ni toman decisiones pero sí pueden participar de las actividades que el museo realiza. Cada asociación realiza actividades y promoción dentro de su museo. Sin embargo, debido a la cantidad que hoy representan, así como al potencial de sus actividades tienen, fue creada la Asociación de los Amigos de los Museos, la cual tiene objetivos de promoción y coordinación realizada por los amigos de los diferentes museos. Son miembros fundadores de la Sociedad de Amigos de Museo de Arte Moderno, Sergio Autrey Rodrigo Sada Sada, Ángeles Espinoza Yglesias y Diana Laura Riojas de Colosio.

Las personas interesadas en afiliarse como amigo, se hacen acreedores a información especializada, conferencias, talleres, participación en inauguraciones de exposiciones y brindis, catálogos del Museo de Arte Moderno, descuentos en la librería del museo, contacto con artistas visitas guiadas y deducibilidad de impuestos.

La figura de sociedades de amigos de los museos es de nueva irrupción en la comunidad, sin embargo han cobrado fuerza por lo novedoso que resulta en nuestro país. El elemento atractivo para la gente que se afilia a los museos es, que por cierta cantidad, ellos pueden acceder a actividades que de otra forma resultaban impensables, como conocer artistas, tener descuentos en las librerías, saber las fechas de inauguración y ser invitados, principalmente. Al museo le reporta recursos extras, con los que puede desarrollar actividades que son necesarias o interesantes pero su limitado presupuesto no las permitirían. Resulta, por demás, una forma atractiva de invitar a la gente a incorporarse a la vida de la comunidad plástica de la ciudad de México.

Sin embargo aún es una forma de participación reservada a las élites por su poca difusión, sus altas cuotas de inscripción y la poca accesibilidad a información y afiliación que sobre estas hay. Actualmente se manejan como clubes cerrados de amigos con intereses culturales afines.

4. Los apoyos del sector privado, importantes pero escasos

• MUSEOS

El Centro Cultural de Arte Contemporáneo se alberga en un edificio que fue concebido para alojar el centro de prensa internacional durante el Campeonato Mundial de Fútbol México 86. La construcción de este centro de las comunicaciones construido por los arquitectos Sordo Madaleno y Asociados, fue patrocinado por Televisa S.A. de C.V. Una vez terminada la Copa de Fútbol, la construcción fue modificada para instalar el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, dependiente de la Fundación Cultural Televisa. Convirtiéndose de facto en el representante de la Fundación ante la comunidad de las artes plásticas.

Es preciso hacer notar que fue en 1986 cuando la Fundación Cultural Televisa, liada con la administración del Museo Rufino Tamayo, decidió abrir su propio espacio; donde los criterios que imperaran fueran únicamente los suyos. Los objetivos principales de este museo son: la difusión de la cultura, especialmente el arte contemporáneo internacional, por medio de el montaje de exposiciones, la conformación de la colección de arte de la Fundación Cultural Televisa, albergada en este Centro. Ambos objetivos pretenden cubrir un hueco, puesto que los museos del gobierno no se habían preocupado por difundir el arte del extranjero.

Desde su conformación, este museo ha presentado exposiciones con renombre internacional de todos los períodos con mayor énfasis en lo contemporáneo, que por falta de presupuestos o interés, el Estado mexicano no ha traído, además de que no se encuentra dentro de los planes estatales difundir este tipo de exposiciones monumentales.

El Centro Cultural de Arte Contemporáneo, realiza actividades aledañas a sus exposiciones. La coordinación de servicios educativos imparte cursos de historia del arte, fotografía, dibujo, artes plásticas, cursos de verano para niños, además de promover conferencias y mesas redondas sobre las exposiciones en turno. Cuentan además con una biblioteca especializada en arte contemporáneo. La cual está abierta a todo público, presume de estar muy actualizada.

Los ingresos económicos para el mantenimiento de este espacio entran por tres caminos: el más importante son las aportaciones de la Fundación Cultural Televisa, los cursos impartidos por la coordinación de servicios educativos y los ingresos de taquilla. Este espacio es uno de los pocos que ha nacido a instancias de la iniciativa privada y no ha presentado

problemas administrativos o déficits importantes, como comúnmente ocurre con estas instituciones que terminan poniendo su labor en manos del Estado. Desafortunadamente, no impulsa a los creadores nacionales, sólo a unos cuantos cuya obra está registrada en la colección de la Fundación.

Este museo es uno de los que mayor público nacional registra, debido en gran parte a la posibilidad de difundir su labor en los medios masivos de comunicación, lo cual demuestra la importancia de los mismos en la vida cotidiana. Es palpable la diferencia de cantidades de visitantes entre este museo y el Rufino Tamayo con un perfil de exposiciones similar al del Centro Cultural de Arte Contemporáneo. Otro razón de su éxito es que las exposiciones presentadas son novedosas y de interés para cualquier tipo de público.

Actualmente está catalogado como uno de los museos más importantes de la ciudad de México, con reconocimiento internacional. Sin embargo, este inmueble es insuficiente para dar cabida a la muchedumbre que sus exposiciones atraen, debido al poco espacio disponible. No cuenta con una sala de exposición permanente de la amplia colección de arte contemporáneo con que cuenta. Además presenta problemas de flujo durante la exhibición de sus exposiciones.

Durante este sexenio, tres coleccionistas hicieron públicos sus acervos por medio de la instauración de museos. Las colecciones de José Luis Cuevas, de Dolores Olmedo y la de Carlos y Soumaya Slim fueron abiertas al público en museos privados. Así se evidenció una nueva posibilidad dentro de las artes plásticas para su conservación y difusión, la presencia de museos autónomos, que promueven sus colecciones. Evidentemente uno de los primeros beneficios que estos patronos reciben es la deducibilidad y hasta exención de impuestos -tal es el caso de José Luis Cuevas-, además de la autopromoción de imagen y el fomento para la creación de nuevas colecciones. La difusión de las colecciones es el objetivo social de la apertura de estos espacios.

Cada museo tiene un perfil distinto, así el José Luis Cuevas está dedicado a difundir el arte contemporáneo de Latinoamérica que también incluye obras de Europa y Norteamérica. Cuenta con sala para exposiciones temporales. La creación de este museo fue posible gracias a la donación y restauración por parte del Departamento del Distrito Federal del inmueble que albergó el convento de Santa Inés, localizaba en la contraesquina de la Academia de San Carlos.

Este museo esta abierto a otras disciplinas artisticas y eventos culturales en general. "El museo, dice José Luis Cuevas, es una caja de resonancia para las otras artes. las puertas del museo están abiertas a todas las inquietudes siempre y cuando estén sustentadas en el talento".¹⁴ Originalmente la dirección del Museo recayó en la señora Bertha Cuevas, promotora y esposa del artista.

Por otra parte, el Museo Soumaya abrió sus puertas en 1994, en la recientemente convertida en centro comercial, fábrica de papel Loreto y Peña Pobre. El museo fue parte del concepto de esta plaza ubicada al sur de la ciudad, donde además de compras se contemplaba el lugar como un espacio de recuperación arquitectónica y de equipamiento urbano. "Vienen a comprar señala, Héctor Ibarra, y se encuentran con la sorpresa de un concierto, del museo, de los cines o de las competencias de improvisación".¹⁵ Este espacio financiado por Sanborns, pretendía reunir al binomio comercio y cultura.

El Museo Soumaya, se encuentra en la parte superior del complejo. Ahí se encuentran alojada la colección de los señores Slim -la cual también está considerada entre las doscientas más importantes del mundo-, quienes han atesorado obras de Rufino Tamayo, esculturas de Rodin, arte colonial mexicano, impresionismo y modernismo. El museo no cuenta con espacio para exposiciones temporales. A pesar de la valía de su acervo, tiene muy poca difusión y por lo tanto poco público. La asociación Carso A.C. es la encargada de administrar este museo.

El Museo Dolores Olmedo se encuentra ubicado en la exhacienda de La Noña, en Xochimilco. Este recinto alberga la colección de la empresaria en bienes raíces Dolores Olmedo. La señora Olmedo es la depositaria del fideicomiso heredado por Diego Rivera al país. La colección incluye principalmente obras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, y presumiblemente la colección más importante de obras de Frida Kahlo. Este museo abierto en 1994, cuenta con un programa educativo muy importante. Además realiza cursos y actividades en torno al acervo del museo.

¹⁴José Luis Cuevas en "Museo José Luis Cuevas" La guía de artes de México. Artes de México, México, 1995 pág 123.

¹⁵ Héctor Ibarra en Los murales de Rufino Tamayo en Sanborns Lofragua, al centro comercial-cultural Plaza Loreto* por de la Vega, Miguel. Proceso Mexico, D.F., 18 de julio 1994 N° 924, pág 64

Por otra parte, el 7 de mayo de 1990 murió el museógrafo Fernando Gamboa, y con él la esperanza de mantener completa su colección de arte mexicano de todos los tiempos. Su colección incluía arte popular, obras de la escuela mexicana, obras de artistas de la ruptura, y piezas de artistas de generaciones posteriores, además de algunas piezas orientales. Esta colección no era pública, es más, muy poca gente la conocía, al grado de que siendo el museógrafo más reconocido en México, muchos pensaban era de mayor importancia y tamaño.

La colección nació principalmente de los regalos hechos por los artistas en agradecimiento a su apoyo y labor, algunas hasta le fueron dedicadas, como un autorretrato de Siqueiros junto con otras piezas aisladas compradas, juntas sumaban más de mil. Personajes de la vida cultural emitieron su opinión sobre la colección y consideraban necesario que el acervo se conservara junto, bajo la custodia del Estado, para evitar la dispersión de la colección.

Sin embargo en junio del mismo año, el testamento reveló que Gamboa había legado una parte importante de la colección a la pintora holandesa Johanna van der Bruggen. A ella heredó "Todos los muebles y objetos de arte antiguo, colonial, moderno y popular, y el archivo, incluyendo los bienes que se encuentran en Almacenes Generales Nonolaco."¹⁶ En pocas palabras, la pintora holandesa heredaba casi toda la colección. El único acuerdo al que llegó con la familia fue el de no sacar las piezas de la colección del país.

Sin herederos directos, únicamente su hermana y siete sobrinos, la colección de Fernando Gamboa entró en disputa una vez conocida la voluntad de Gamboa en 1971. Los parientes alegaban que en fechas más recientes el museógrafo había pensado en mantener junta la colección y que fuera donada a un museo. Al año siguiente de su muerte en un homenaje póstumo, las autoridades culturales anunciaron la creación de la Fundación Gamboa, la cual no pudo llevarse a efecto debido a que no existió acuerdo entre los herederos. Se anunciaba ya el desmembramiento de la colección.

Fue hasta el año de 1994 cuando se tomó la resolución de respetar el testamento de 1971. Así, el proyecto del museo o sala de arte que albergara la colección desapareció cuando la heredera mayoritaria -quien nunca apareció en México- decidió subastar su parte.

¹⁶Jorge de Ibarrola Nicolín en "La fundación Gamboa, imposible sin un acuerdo entre la familia y la heredera mayoritaria" *Proceso* México D.F. 13 mayo 1991, núm 758, pág. 52

La cual había disminuido gracias al litigio en que se mantuvo durante cuatro años. Una de las condiciones fue que la colección no saliera del país, esto se respetó, hasta donde fue posible ya que una vez vendidos, los compradores podían tomar la decisión que mejor quisieran. Ese fue el destino de la colección de Fernando Gamboa, museógrafo y administrador cultural que revolucionó la museografía a nivel internacional.

Es así como durante este período tres personajes de la vida empresarial y cultural de nuestro país, secundaron el bien logrado ejemplo del Centro Cultural de Arte Contemporáneo. La diferencia entre estos museos y los acervos donados por artistas como Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros, es que estos no aportaron dinero para su mantenimiento, difusión y conservación, mientras que los museos abiertos recientemente nacen con capital y criterios propios.

• FUNDACIONES

Mientras que la Fundación Cultural Bancomer fue creada en el año de 1990 por iniciativa de la dirección de la desaparecida Sociedad Nacional de Crédito. Legalmente es una asociación civil y cuenta con un consejo directivo. Esta Fundación depende administrativamente y económicamente del Banco que le da su nombre, sin embargo los proyectos que realizan tienen carácter autónomo.

Los objetivos de la Fundación son: promover por todos los medios a su alcance la cultura y las artes nacionales y del mundo; fomentar el intercambio cultural; estimular en México una cultura de coleccionismo; brindar su apoyo a creadores en consolidación y consagrados. Y crear efectos multiplicadores en las áreas donde intervienen y con los creadores con los que se relacionan.

El interés de esta institución bancaria por establecer una Fundación Cultural surgió a partir de que el consejo directivo tiene una fuerte vocación por el arte y por la gestión de la ahora directora Ercilia Gómez Maqueo Rojas. Los beneficios a los que se hace acreedor el Banco son: formar una colección de arte, así como el tener una buena imagen frente a la comunidad que lo hace una institución de crédito.

Las actividades en las artes plásticas que realiza esta fundación son las siguientes: el programa de Artes Plásticas, la preservación y crecimiento de la colección propia y la del banco que le da nombre, el Salón de Arte Bancomer y el Fideicomiso para la cultura México/USA.

El programa de apoyo a las artes plásticas brinda patrocinio a los creadores en formas concretas, por medio de gestiones ante las instancias estatales, aportaciones económicas para la realización de catálogos, y el establecimiento de comunicación entre los creadores y otras fundaciones, empresas u organismos multilaterales. Este programa no apoya únicamente a los creadores, también tiene relaciones con las distintas instancias estatales, para el desarrollo de proyectos específicos, como lo evidencia su participación y aportación para la realización de las distintas exposiciones sobre México en el extranjero desarrolladas a lo largo del sexenio salinista.

A partir de 1995, realiza anualmente el Salón de Arte Bancomer, el cual pretende hacer llegar a la mayor cantidad de población posible, la diversidad de las artes plásticas nacionales, además de apoyar a los creadores invitados. Los criterios utilizados para integrar estos salones, fue por invitación a artistas mexicanos de prestigio internacional así como a jóvenes y consentidas promesas. Los beneficios que este Salón reditúa son a la Fundación y al banco en sí; porque les otorga prestigio y pueden seleccionar obras rentables para sus colecciones.

Una de las actividades principales desarrolladas por esta fundación fue la creación del Fideicomiso para la Cultura México/USA el cual fue creado en octubre de 1991. Esta es una iniciativa sin precedentes que está inserta en el marco de la Comisión México-EU para el intercambio educativo cultural, firmado por los entonces presidentes George Bush y Carlos Salinas de Gortari. Es una idea original de la Fundación Cultural Bancomer, la cual le propuso a la Fundación Rockefeller llevar a cabo una asociación con el fin de desarrollar un programa que apoye proyectos que involucren el conocimiento e intercambio cultural entre ambos países. Ahora es un proyecto con apoyo multilateral pero responde a sus propios criterios.

Además de las dos fundaciones ya mencionadas, están involucrados en este proyecto el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la embajada norteamericana en México y la Secretaría de Relaciones Exteriores. Anualmente se realiza una convocatoria. Los proyectos son sometidos a concurso al igual que en las convocatorias del FONCA, para su elección son revisados por una comisión binacional de expertos sobre los distintos temas. Las instancias que aportaron recursos económicos en la primera convocatoria (1992) fueron: la Fundación Rockefeller (400 mil dólares) el FONCA (400 mil dólares) y la Fundación Cultural Bancomer (400 mil dólares).

Fue así como en 1992 lanzaron la primera convocatoria en nueve disciplinas

relacionadas con la cultura, artes escénicas, artes visuales, arte por medios de comunicación, apoyo a estudios culturales, bibliotecas, literatura, entre otros.

La labor de esta fundación parece efectiva, gracias a su clara orientación. Considerando que toda fundación mexicana tiene un apretado presupuesto y gran dificultad para ampliarlo, esta institución tiene claras sus limitaciones y sus posibilidades. Debido al gran número de actividades que realizan, no tienen contacto real con los artistas que apoyan. Esta situación, puede más que acercar y vincular claramente a los creadores con la fundación y su labor, la aleja y desdibuja del panorama de los creadores. Los beneficios que recibe son prestigio, ampliar la colección, atesorar obras de arte, y a la larga crear plusvalía. Su actividad no es desinteresada como la de ninguna otra fundación, pero es efectiva a más de ser legitimadora de las acciones del banco que le da nombre y recursos.

Otra importante iniciativa surgida en este sexenio fue la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, fundada en agosto de 1991. Los objetivos de la Fundación, el apoyo a los artistas contemporáneos y la difusión de su arte. Otra labor importante es que desde este espacio, se divulga la vasta colección plástica de la cooperativa Pascual.

La constitución de esta fundación es atípica en cierta forma, ya que fue la cooperativa quien la creó y no una gran empresa en busca de imagen. Fue una decisión difícil para los cooperativistas, ya que muchos no están interesados en actividades culturales y menos aún en aportar parte de sus ganancias a la cultura y las artes. La Sociedad Cooperativa Trabajadores de Pascual S.C.L. aporta el monto más importante de los fondos su institución cultural. Otro medio para obtener recursos es por medio de donaciones de los proveedores de la refresquera y la promoción de eventos de recuperación y exposiciones-venta.

La mesa directiva cambia cada dos años, está compuesta por un presidente, un secretario y un tesorero, reduciéndose a estos tres todo el personal de la fundación. Los candidatos a ser miembros son todos los cooperativistas de Pascual, así que antes y después de su actividad en la fundación trabajan como obreros, choferes, vigilantes, etc., situación que comúnmente los ubica lejos de ser conocedores de las artes y el tipo de actividad a desarrollar en la fundación. La situación anterior demuestra que más allá del desconocimiento del área, está por encima la voluntad de servir al resto de la cooperativa y mantener un mismo *status* entre todos sus participantes. Además, no mantiene vínculos estrechos con otras fundaciones

culturales, porque consideran que su actividad va orientada al lucro.

Los motivos que dieron pie para la instauración de esta fundación, se remontan a los años de huelga y lucha de los trabajadores de la refresquera Pascual. En ese entonces, 1982-1985, los pintores fueron solidarios con la lucha de estos trabajadores, y lo hicieron patente mediante la donación de su obra. Una vez ganado el litigio por la refresquera, los nuevos cooperativistas requerían recursos para echar a andar la maquinaria y comenzar a producir. A falta de capital la promotora de arte Ingrid Koster, promovió la realización de una subasta de arte mexicano, fue ella quien contactó a los creadores plásticos.

Actualmente, la colección Pascual sigue aumentando, casi sin proponérselo, ya que los artistas cercanos y los beneficiados les donan obra, y en las bienales conservan la obras premiadas. No existe un criterio de selección estricto, ya que son los creadores dispuestos a donarla quienes la van conformando. Hay obra de Tamayo, Cuevas hasta jóvenes artistas sin gran reconocimiento.

En abril de 1985, la subasta se realizó en el palacio de Minería, mas no tuvo éxito alguno, pues no se vendió ni una obra. Para fortuna de la cooperativa, el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México les hizo un préstamo de un millón 400 mil pesos dinero con el cual echaron a andar las plantas.

Así pudieron conservar las obras, que hoy suman más de 250. Sin embargo, no fue sino hasta 1991 cuando repararon en el valor de su colección y buscaron una forma de promoverla. Entonces, en asamblea -como deciden todo-, tomaron la resolución de crear la Fundación de Trabajadores Pascual y del Arte, como una forma de retribuir la confianza ofrecida por los creadores plásticos, mediante la exhibición de su colección y el apoyo a los creadores que buscarán su respaldo.

Las actividades realizadas por la fundación se han diversificado a través del tiempo, ahora apoya también otros eventos culturales, como editar la revista cultural *hojas de utopía*, organizan certámenes para los colectivistas y sus hijos, conciertos de música popular, montajes teatrales, y participan en homenajes a personajes nacionales. Además de proporcionar apoyo a otras instancias culturales -Instituto Politécnico Nacional, UNAM, STUNAM, delegaciones políticas, Universidad del Valle de México, principalmente-, para la realización o coordinación de sus actividades. Sin embargo su participación en las artes plásticas sigue siendo la más prolifera, ya que de aquí yace el origen de la fundación.

Las actividades que realiza en la plástica son diversas, principalmente la difusión de la

colección Pascual, se apoyó a los creadores desde la donación de producto Pascual para los brindis inaugurales, en gestiones frente a otras instancias, la impresión de invitaciones, o el transporte de la obra, hasta el respaldo en todos estos sentidos a algún creador específico. Sin embargo, el proyecto estrella de la Fundación es la Bienal Nacional de Pintura Pascual.

La bienal fue creada con la intención de promover todos los estilos y técnicas existentes en la plástica mexicana, como reconocimiento a la vitalidad de la vida cultural dinámica que lúdicamente expresa sus ideas y manifestaciones. La primera bienal se realizó en el año de 1992, con tres premios de adquisición y circuló por todo el país. El esquema se repitió en la segunda bienal, realizada en 1994, cuya exhibición concluyó en febrero de 1996 en el museo Carrillo Gil. Esta bienal, por los montos ofrecidos, la calidad de los jurados, y la organización en si es una de las más prestigiadas hoy en día.

La lucha de los trabajadores de Pascual fue muy conocida y apoya en los años ochenta, sin temor a exagerar son ejemplo para otras luchas obrero-patronales. El cariño que la gente tiene por la cooperativa Pascual se ve reflejado en el éxito de esta precaria fundación. Ya que sin contar con personal especializado, ha sacado actividades de alta calidad y con amplia difusión. A pesar del malestar que causa su existencia a algunos de los cooperativistas, la fundación tiene puestos los ojos en ser promotor de una mejor vida de aquellos que heredaran a la cooperativa Pascual: los hijos de los trabajadores y la niñez en general.

• GALERIAS

En 1993, los dirigentes de la galería OMR, Patricia Ortiz-Monasterio y Jaime Riestra, idearon la creación del corredor cultural de la Roma. Este circuito fue promovido conjuntamente por la delegación Cuahutémoc, la Galería OMR, la Galería Nina Menocal, la Casa Lamm, la Galería Florencia Riestra y el Salón de la Plástica Mexicana II. Así, las calles que van desde la Plaza de Río de Janeiro a la Plaza de Luis Cabrera, están inscritas en este circuito.

Las inauguraciones simultáneas y actividades organizadas conjuntamente han revitalizado el mercado de artes, que para la fecha en que fue creada había decaído notablemente. Dentro de las actividades que han impulsado se encuentra en 1994, el concurso de escultura al aire libre, que montó más de 40 obras en este perímetro. Otra de las actividades promovidas por este colectivo, han sido las Noches de Muertos por SIDA los

primeros de Noviembre de 1994, 1995 y 1996. En las tres ocasiones se llevaron a cabo en la Plaza Río de Janeiro.

Los espacios para el desarrollo de las artes plásticas se han ampliado recientemente. Los circuitos han abandonado la Zona Rosa y se han hecho presentes en colonias como la Roma, la Condesa, así mismo han reafirmado su presencia en el área de Polanco. La necesidad de diversificar y aumentar espacios y zonas para las artes plásticas es una respuesta lógica al crecimiento de la comunidad artística, donde todos los actores se vuelven más activos y exigentes y creativos con el trabajo realizado. El corredor cultural de la Roma, no es la excepción en esta comunidad, que trabaja con preceptos muy distintos a los planteados hasta hace diez años.

El sexenio de Miguel de la Madrid estuvo caracterizado por la austeridad en el gasto público, como resultado de la devaluación y por la implementación de la nueva política cultural. Así, si durante el auge petrolero, el dinero estatal dedicado a la "alta" cultura había sido poco, en este período se cae en niveles de subsistencia mínimos.

En general el país económicamente deprimido no presenta grandes iniciativas en las artes, ninguno de los sectores existentes brilla, muchas organizaciones desaparecen, entre ellas galerías que no soportaron la crisis. Un hecho social que tuvo grandes repercusiones en la organización de nuevos grupos -espacios alternativos- fue el terremoto de 1985. Generalmente esta fecha se marca como el surgimiento de la sociedad civil que con el tiempo habría de consolidarse como un participante social importante. Por lo tanto, durante el sexenio que la crisis se instaló en México, los esfuerzos en las artes como en el resto de los aspectos de la vida nacional menguaron.

Mientras que del sexenio salinista puede decirse que, ha sido uno de los de más intensa vida cultural en la vida postrevolucionaria del país, no es equiparable a ningún otro debido a los radicales cambios efectuados en la política nacional y cultural.

La década perdida arrojó sus resultados positivos en los noventa con una comunidad artística más activa, crítica, organizada e intensa. La cual es lubricada y respaldada ampliamente por las instituciones estatales, los críticos de arte, y algunas fundaciones.

El Estado ha cambiado el papel que tradicionalmente jugaba de el único hacedor de cultura, el único que tomaba decisiones y otorgaba irregulares apoyos. Esto es resultado de la pérdida de terreno en las artes -el cual dominaba hasta ahora- dada la reciente aparición de nuevos participantes. El gran hito de la promoción cultural estatal fueron las becas otorgadas a creadores, las cuales al principio tuvieron criterios laxos y subjetividades que a lo largo del camino fueron corrigiéndose. Los cánones neoliberales para hacer cultura en México se reflejan en la actitud del CNCA, de apoyar la calidad para que sea rentable y atractivo para los posibles inversionistas.

A pesar de que el discurso oficial hablara benévolutamente de incorporar a la sociedad en la actividad artística, esta ya estaba presente antes de que se le reconociera. La verdadera labor del Estado en relación a la sociedad civil y la privada fue evidenciar estas presencias e invitarlos a colaborar con las instituciones estatales o responder a las iniciativas planteadas por los nuevos participantes. El Estado se erigió en el promotor y conciliador de estas relaciones, se trataba de juntar esfuerzos y sacar resultados comunes, con igualdad de

créditos y prestigio para todos los participantes. Sin embargo no se logro este equilibrio en la mayoría de las ocasiones, sobresale el peso del Estado.

EL CNCA surgió como una instancia para coordinar y unificar los cada vez mayores esfuerzos dispersos que los distintos sectores tenían en la plástica. A pesar de que involucra nuevos participantes, no fue la intención de gobierno salinista ceder su hegemonía ni caminar hacia una comunidad donde los participantes tuvieran roles y pesos equitativos. Sino volver a poner a su favor los espacios perdidos.

Ahora bien, no sólo las empresas juzgaron al CNCA como la nueva opción para invertir, fueron principalmente los creadores quienes encontraron una oportunidad para crear, para ser impulsados. Al grado que los jóvenes creadores ahora son ajenos a los sistemas anteriores de promoción: los salones, las bienales, etcétera, y únicamente aspiran a las becas del CNCA como una forma de conseguir sustento y prestigio.

El sistema artístico ya conoce e interactúa con integrantes de un sector, hasta hacia no mucho impensable: la iniciativa privada. Y los grupos de amigos de los museos que representan a la sociedad civil, los críticos e historadores buscaron ser más que una figura honoraria, mediante una justa remuneración de su labor, y la valía de su opinión. Hasta entonces los medios de comunicación no habían sido significativos para la difusión de la plástica, sin embargo la exitosa presencia del Centro Cultural de Arte Contemporáneo y su apoyo en televisión, evidenció la necesidad y la posibilidad de difundir las artes plásticas más allá de los reducidos círculos de la comunidad artística.

Durante este sexenio no fue definida una nueva lectura de la comunidad artística. Sin embargo sí fue cuando el Estado se adecuó a los nuevos cánones, que el resto de los participantes estaban delineado. La particularidad de este caso es que tradicionalmente el Estado había marcado las pautas de convivencia y estímulos para la creación.

V. CONCLUSIONES

La comunidad de las artes plásticas en México, ha incrementado su coparticipación a través del tiempo. Paulatinamente, las necesidades de espacios, difusión, comercialización, reconocimiento, de la obra; han dado como resultado que el esquema predominante para la creación Estado-artistas haya requerido de otros participantes. A continuación se explican los roles que los artistas, el Estado, los críticos e historiadores de arte, las galerías, los coleccionistas, las fundaciones, medios de comunicación y público en general han jugado, hasta crear una vasta, diversa y creativa comunidad artística, como la existente actual.

La relación entre los artistas y el Estado ha marcado las pautas para definir las relaciones con el resto de la comunidad. Ya que la comunidad no es únicamente el Estado lo cual ha quedado sentado en los momentos que los artistas han implantado sus cánones artísticos e ideológicos aún a contracorriente de los patrones oficiales. Tales fueron los casos de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, la generación de Ruptura, los grupos y los espacios alternativos.

El Estado en México, ha sido desde el fin de la revolución el principal promotor del arte, -a la par de los creadores-. Los intereses del Estado al promover la creación han sido comúnmente tres: lograr legitimidad y consenso de las actividades culturales estatales y de la figura presidencial, así como la hegemonía en la cultura y las artes.

Además de mantener cercano y complacido a un sector del difícil grupo de presión: intelectuales y artistas; para lo cual el Estado ha promovido la creación de instancias tales como el Colegio Nacional, la Academia de las Artes, el Seminario de Cultura Mexicana, el Premio Nacional de Ciencias y Artes entre otros. Las cuales han sido vehículos legitimadores de la política cultural oficial.

Durante los dos primeros periodos -nacionalismo y populismo- el Estado se valió de la política de mecenazgo gubernamental para acrecentar su liderazgo mediante el mecenazgo estatal, erigiéndose en el principal promotor. Mientras que el desarrollo estabilizador, fue una época de instituciones donde se formalizaron los organismos que hasta entonces habían promovido la creación; el instituto más importante creado en ese momento fue el Nacional de Bellas Artes, lo que significó un reacomodo de los criterios oficiales, en relación al arte, cuando la comunidad estaba en busca de patrones ajenos a la Escuela Mexicana de Pintura y

Escultura. Mientras que, la crisis del modelo trajo consigo una baja en las actividades culturales y artísticas nacionales, por lo que los participantes buscaron nuevas perspectivas y nuevos elementos se integraron. En contraparte el periodo neoliberal buscó la participación de terceros, consiguiendo con esto la legitimación de sus actividades por métodos opuestos a los hasta ahora utilizados.

En la última etapa, el Estado propuso también la descentralización de las actividades culturales sin embargo sus acciones apuntaron a la centralización. Esta es solo una demostración de que el Estado maneja un discurso y realizó otras acciones.

La Universidad Nacional, ha sido un espacio estatal abierto a la innovación, dándole su atinada participación un lugar respetable dentro de la comunidad. Sus actividades han sido tan visionarias como para crear el primer centro de investigación sobre el arte mexicano y ha sabido no estancarse en una determinada tendencia. Ya que fue la primera en ofrecer sus muros a la Escuela Mexicana de Pintura, no sólo eso sino que diseñó los primeros muros para ser pintados, abrió sus puertas al Salón Independiente, concibió y realizó el Espacio Escultórico, entre las actividades más sobresalientes. La UNAM tiene una clara política de apoyar a los creadores que sean propositivos y tengan algo que ofrecer. Generalmente los criterios abiertos y atrevidos de esta institución han dado luz a proyectos que no habían tenido eco en otras instituciones, las cuales paradójicamente los han retomado después. La UNAM en Artes Plásticas ha demostrado ser universal y un oasis donde no imperan los intereses económicos o de prestigio, sino se reconoce la transformación y el descubrimiento, que se da constantemente en las actividades creativas.

Los artistas evidentemente han sido el eje conductor de esta comunidad, sin ellos simplemente no existiría. Por medio de movimientos y como individuos han realizado carreras de resistencia, para hacer posible su presencia en los círculos plásticos. La Escuela Mexicana de Pintura formó una generación importante en el arte internacional, situación que ha hecho posible la valoración de generaciones posteriores de artistas, comenzando por la generación del Ruptura. La pintura y escultura postrevolucionaria se crearon a la sombra del Estado, estableciendo a partir de este momento una larga relación económica entre ambos participantes; la disidencia hasta antes del neoliberalismo había sido posible y muchas veces apoyada desde el Estado, lo cual a este le había redituado en legitimidad.

El proceso de valoración de nuevos elementos comenzó con el arte de la Ruptura, movimiento que tuvo como consecuencia la amplia aceptación de todo el arte que apareciera

en escena. Lo anterior da a la comunidad apertura y tolerancia a las nuevas creaciones , lo que ha permitido el libre y robusto crecimiento de creadores con múltiples estilos y tendencias. Lo cual pone de manifiesto que los criterios en el arte cambian con el tiempo permitiendo con esto la entrada de nuevos participantes con ideas y expresiones diferentes. Tales fueron los casos de la llegada de la Ruptura ante un arte estatal-ideológico, y a la misma creación de grupos -en los años setenta- , ante el individualismo de la Ruptura. La maduración de estos cambios es lenta y por lo tanto poco observable

Generalmente los artistas han manifestado su descontento por medio de la creación de grupos: de corte político-social, de investigación, de reivindicación de la labor artística, etc., estos grupos han sido la válvula de escape y respuesta a problemas que no les habían sido dadas por el resto de la comunidad; una vez cumplidos sus objetivos estos grupos suelen desaparecer, porque la inquietud fue agotada. La existencia de los espacios alternativos es una forma de autovalidar su trabajo, ya que la decisión de cual obra es arte y cual no, no radica únicamente en este sector, sino en la valoración de cuando menos otros dos participantes de la comunidad: los académicos y el Estado.

A pesar de tener encima fuertes intereses estatales y recientemente los de la iniciativa privada, los parámetros para desarrollar trabajo artístico siguen siendo relativamente autónomos, como el movimiento de Ruptura los impulsaron jóvenes deseosos de incorporarse a la novedosa Modernidad, vigente en ese momento a nivel internacional. Tiempo después los integrantes de los grupos habrían de hacer eco a los llamados de la izquierda a trabajar con la gente y a luchar por la unidad latinoamericana. Hoy en día aun cuando no existe una comunidad como tal, el grupo de los artistas aparentemente anárquico, ha logrado imponerse ante los criterios de la inamovible presencia del Estado.

Por otra parte el creciente número de artistas ha requeando un mayor número de espacios de exposición y comercialización, apoyos, escuelas, reconocimientos y creación de un nombre y prestigio. Cuando el Estado dejó de ser capaz de absorber toda la producción plástica, -a partir de la Ruptura- surgieron nuevos agentes. Mismos que entonces eran casi impensables, tal es el caso de la iniciativa privada, la cual se incorporó a mediados de los setenta al impulso de las artes plásticas: por medio de la creación de galerías, fundaciones, museos privados y desarrollo de colecciones. Otros actores también presentes, son los críticos e historiadores de arte y los medios de comunicación.

Los críticos e historiadores de arte, son otros de los miembros de esta comunidad, presentes desde el inicio. Su labor en un principio, fue legitimar o no las expresiones impulsadas por el Estado, lo cual era posible porque la gran mayoría trabajaba en instituciones oficiales. El Estado se ha apropiado de la Historia del arte mexicano de este siglo, como un elemento legitimador de sus políticas culturales, promotor de la imagen cultural que el Estado proyecta al exterior.

Sin embargo la presencia histórica de los críticos de arte ha sido oscura y poco reconocida. La primera formalización de su labor fue durante la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas en 1936. Siempre se ha adolecido en México por la poca cantidad de académicos dedicados a esta labor, quienes a pesar de su reducido número se han caracterizado por la realización de un trabajo serio y objetivo. Sin embargo se les reconoció como pieza importante de la comunidad hasta que se hicieron visibles validando el movimiento de Ruptura y posteriormente en concursos, salones y bienales es decir cuando se convirtieron en figuras públicas.

Son pieza clave en esta comunidad porque generalmente representan un intermediario respetable entre el comprador y el artista, o el Estado y las fundaciones en relación a los creadores. Se puede decir que ellos son los que realizan el dialogo entre las autoridades - políticas o financieras- y los creadores, los que de cierta manera se vuelven padrinos de los artistas frente al resto de la comunidad. Ya que ellos son los principales encargados de promover y respaldar la obra creada, por lo tanto no sólo legitiman las acciones de la institución en la cual laboran, sino también el trabajo de los creadores.

Han dedicado mucho tiempo a la valoración, prestigioamiento y legitimación de la labor artística, sin embargo hasta fechas recientes se han preocupado por ser reconocidos y pagados de acuerdo a su capacidad y labor desempeñada. Mas aún, actualmente buscan saciar sus propios proyectos, sin responder a los criterios estatales, o de otras instituciones con las cuales colaboran.

El Estado populista, mismo que pretendía adueñarse de todas las expresiones "auténticas" del arte mexicano, provocó la creación de un foro alternativo para los creadores, una galería privada, la Galería de Arte Mexicano. Por primera vez, el Estado provocaba la entrada de otros participantes a la comunidad. Esta fue la primera instancia en mostrar que no sólo había una posibilidad, para el arte de esta forma lubricó el sistema en 1935. Sin embargo fue imitada consistentemente hasta mediados de los años cincuenta cuando surgió el

movimiento de Ruptura. La presencia de las galerías ha sido intermitente y muchas veces en calidad de espacio de discusión, más que de venta, puede ser que a esto se deba la muy común efimeridad de las galerías, con sus inteligibles excepciones.

Tres han sido los roles que tradicionalmente han jugado las galerías, ser intermediario y promotor de la obra, además de impulsar el coleccionismo, tan poco ordinario en nuestro país. De lo anterior se deduce que el mercado de arte en México es riesgoso y para proteger su negocio no avalan todas las expresiones; a veces hasta generan únicamente cierto tipo de arte. Finalmente, también su palabra pesa para determinar la prosperidad o fracaso de los artistas.

El establecimiento de galerías condujo indirectamente al coleccionismo. Mismo que comenzó a darse en los años cuarenta, lo cual refleja el poco público de arte en nuestro país. De hecho los primeros coleccionistas de esta época fueron norteamericanos; poco tiempo después aparecieron contadas figuras que más que coleccionistas eran mecenas y amigos de los artistas; conforme el número de coleccionistas fue creciendo esta cercanía de los coleccionistas con los creadores se perdió. Actualmente coleccionar obra plástica representa una importante forma de atesorar capital, de comprobar impuestos logra imagen personal, prestigio o mero gusto por el arte. Existe ahora, un reducido número de colecciones razonadas, ya que el coleccionismo es un proceso de larga maduración y aun más lenta imitación. Por otra parte a raíz de la disminución de atención y recursos estatales dedicados a la plástica, a finales de los años setenta aparecieron las primeras fundaciones pro arte.

Algunas de estas instancias apoyan directamente a los creadores, su radio de acción es reducido y su carácter privado, les permite rechazar ampliamente propuestas externas a la organización. Las fundaciones a pesar de su condición de organizaciones no lucrativas, son representantes de la iniciativa privada en las artes. Su presencia no es muy difundida y su tamaño es pequeño, por lo que suelen trabajar en coordinación con otras instancias, ya sean públicas y/o privadas; ya que representan un eslabón importante en la comunidad. Los beneficios obtenidos por estas instituciones generalmente son: deducibilidad de impuestos publicidad y prestigio para la empresa que le dio nombre y capital, crear acervos importantes y la capacidad de influir en los criterios estatales sobre este respecto.

Otro elemento de reciente incorporación a las artes plásticas, son los medios de comunicación masiva. Las cuales a pesar de haber surgido en los años cincuenta, difundieron las artes nacionales hasta mediados de los años ochenta. El fenómeno no fue gratuito, sino

consecuencia de la creación del Museo Rufino Tamayo, en ese momento patrocinado por Televisa. El papel principal de los últimos ha sido difundir lo creado en nuestro país, lo cual ha resultado en mayor número de audiencia y valor atribuido a las artes. La incorporación de este agente no fue consecuencia directa de una acción estatal, sino de la iniciativa privada misma que hecho mano de sus recursos para promocionar y legitimar su nuevo producto: la cultura. Además de una inminente necesidad de las artes de incorporarse a la forma más cotidiana de comunicación: los medios masivos. Fuente que no ha sido totalmente explotada en beneficio de esta comunidad.

Hasta fechas muy recientes, se incorporó la sociedad civil. La cual está representada por los "Amigos de los Museos". La sociedad civil se volvió más activa a raíz de los sismos de 1985 y en las artes se reflejó hasta principios de los años noventa. El apoyar a los museos en forma directa tiene atractivos para las dos partes, por una los museos -generalmente estatales- reciben recursos y apoyos para las que el presupuesto asignado no alcanza, por otra los "amigos" son retribuidos contrato especial en los museos a obtienen deducibilidad de impuestos. La idea como tal no es nueva, más bien importada, pero el fenómeno está creciendo sólidamente y ampliándose a cada vez más museos. Nuevamente el Estado generó la aparición de este agente, y lo hizo por dos factores, para no tener que aumentar los presupuestos a los museos y en respuesta a la creciente participación de la sociedad civil en todos los aspectos de la vida nacional. Además de que ambas líneas de acción caben en la política económica neoliberal.

En términos generales se puede decir que la comunidad artística está basada en las relaciones humanas, y de este factor dependen muchas cosas, como valoración, reconocimiento, prestigio y legitimación. Los elementos imprescindibles en esta comunidad son el Estado y los artistas, en torno a los cuales se ha creado una amplia comunidad, donde todos los participantes obtienen beneficios. Sin embargo existe poca comunicación y conocimiento entre los actores. Un ostensible resultado de esta falta de comunicación es la ausencia de un amplio público que guste del arte, a pesar de la labor realizada por los medios de comunicación, a últimas fechas. A pesar de lo cual, la comunidad se vuelve cada vez más interdependiente y los integrantes por mucho tiempo hegemónicos están perdiendo su influencia, lo cual representa las nuevas bases de la hegemonía estatal.

El sexenio de José López Portillo, a pesar de la poca participación estatal o debido a esto, arrojó el nuevo modelo de comunidad artística. Fue entonces que se reunieron por

primera vez todos los nuevos actores del neoliberalismo. Aún cuando no tenían la misma fuerza y peso que con el tiempo adquirirían. La premisa general se convirtió en más participantes, menor presencia del Estado, lo cual tiempo después alertó a los estadistas y generó una reestructuración de la administración cultural, dando paso a la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

En el intertanto la política cultural oficial, permaneció aletargada un sexenio más, por lo que a partir de 1988, las novedosas acciones estatales son entre otras cosas el intento de recuperar espacios olvidados durante la década perdida. El Estado procuró alcanzar a la dinámica comunidad artística que le levaba casi doce años de moverse sin una presencia estatal tan fuerte como en años anteriores. Sin embargo ahora, el Estado no intentó recuperar la hegemonía con acciones populistas o institucionalistas, más bien buscó convertirse en un agente facilitador de las relaciones entre los distintos actores de la comunidad, poniendo ahora su nombre e infraestructura y dejando colaborar a los terceros, con la intención de volver a lograr legitimidad y consenso entre la comunidad que ahora lo consideraba reestructurado de acuerdo a las necesidades de una comunidad artística más grande y difusa.

El Estado siempre ha buscado legitimar sus acciones en el arte, pero no lo ha logrado totalmente, hoy en día los artistas siguen siendo detractores del Estado, no sólo en los aspectos culturales sino en todas sus acciones. La existencia de otros aspectos, genera la posibilidad de criticar constructivamente las labores estatales, que intentan retomar su papel principal. Hoy como siempre la comunidad artística es crítica de las realizaciones del Estado, el cual a pesar de jugar un papel hegemónico se está viendo menguado, a pesar de que haya intentado evitar esta merma a través del cambio en los mecanismos de control. A pesar del discurso de crear una comunidad más equitativa y participativa, el Estado no lo ha hecho, lo que muestra contradicciones entre su discurso y sus acciones son los nuevos actores los que han caminado hacia una comunidad más amplia y abierta, la cual el Estado ha tenido que reconocer y darle entrada, en su proyecto cultural, para lo cual esta no pidieron permiso. Lo anterior debido a que los nuevos actores se manejan con relativa autonomía, lo hacen siempre protegiendo sus preceptos ideológicos.

Sin embargo la presencia de otros agentes en esta comunidad, no es nula. De hecho entre todos han transformado la comunidad en sí y como se relacionan, a pesar de girar en torno del binomio Estado-Artistas. Actualmente, los diferentes actores pueden interrelacionarse sin necesidad de intermediarios lo cual genera una comunidad pequeña y

elitista que no busca integrar a toda la población, sin embargo es dinámica, abierta y cambiante. Tras la ruptura y en el mundo actual una comunidad cerrada es simplemente impensable.

Con el fortalecimiento de los nuevos actores, y la integración de otros posibles participantes, -tal como un público constante e interesado en el arte- los reacomodos administrativos tendrán menor impacto en esta comunidad que crece y cuestiona día a día, convirtiendo al Estado en un participante más, que juegue bajo las mismas reglas que el resto de los participantes, perdiendo con esto su papel hegemónico y la legitimidad que pueda alcanzar por medio de estas actividades no sean tan estentóreas ni conquisten tantas opiniones.

APÉNDICE

ARTISTAS POR CORRIENTE Y EPOCA DE ACTIVIDAD**

NOMBRES	CORRIENTE	EPOCA
David Alfaro Siqueiros José Clemente Orozco Diego Rivera German Cueto Frida Kahlo Luis Ortiz Monasterio Leopoldo Méndez Pablo H'Ggins	1ª generación de muralistas Escuela Mexicana de Pintura Escuela Mexicana de Escultura Miembros del Taller de la Gráfica Popular	Pintaron su primer mural en 1921 El último de los grandes muralistas, Siqueiros murió en 1974 y con el su generación.
Juan O'Gorman Roberto Montenegro José Chávez Morado Alfredo Zalce Federico Cantú	2ª generación de muralistas continúan el ejemplo de la Escuela Mexicana de Pintura	Su generación comenzó actividades a mediados y finales de los años veinte. A diferencia de sus antecesores ellos eran jóvenes cuando incursionaron en el muralismo.
Rufino Tamayo Carlos Mérida Francisco Zuñiga	Incursionaron en caminos ajenos a la Escuela Mexicana de Pintura, manejan pintura semi abstracta.	Aparecieron en escena entre principios y mediados de los años treinta. Un poco después que la segunda generación de muralistas.
Juan Soriano Gunther Gerzo	Siguen los caminos planteados por Tamayo y Mérida, hacia lo abstracto.	Aparecieron a finales de los años 40 y principios de los 50. Ellos continúan activos.
Manuel Felguérez Alberto Gironella Vicente Rojo José Luis Cuevas Lilia Camilo Francisco Corzas Gilberto Aceves Navarro Mathias Goentz	Generación de Ruptura. La nueva pintura mexicana y como generación da la batalla por ganar espacios. Abrieron el camino las generaciones futuras, fin de las rutas unicas	Aparecieron a mediados de los 50 y logran reconocimiento a mediados de la siguiente década. Activos aún hoy en día.
Francisco Toledo Raul Herrera Arnaldo Coen Emilio Ortiz Sebastián	Generación "intermedia". Muy ligada a la anterior y coparticipa en empresas de la generación anterior, pero por edad y reconocimiento de obra no están en el filo de la Ruptura. A excepción de Toledo quien es	Aparecieron poco después de la generación de Ruptura, aunque no existe una línea clara entre su generación y las inmediatas anterior y posterior. Vivieron más de cerca el movimiento

** Este cuadro, no pretende hacer una total inclusión de los artistas plásticos activos a lo largo de este siglo, sino marcar algunos creadores sobresalientes en distintos momentos de la plástica nacional. De antemano se que son muchas las omisiones y pueden ser rebatidas las categorías, sin embargo estas fueron las que se usaron a en el desarrollo de esta tesis

	ampliamente reconocido.	estudiantil de 1968.
Gabriel Macotella Hnos. Castro Leñero Eloy Tarciso Nahum B. Zenil Arturo Rivera Magali Lara Carla Rippey Mónica Mayer Felipe Ehrenberg	A esta generación se le llama en tránsito. Es una generación inmersa en la dinámica de las bienales y los salones, premios de adquisición. Mecanismos de reconocimiento instituidos después de la Ruptura. Son los herederos directos de la apertura peleada durante la Ruptura. Fueron ellos también quienes integraron los grupos.	Esta generación apareció a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Logro reconocimiento como tal en la década de los ochenta.
Julio Galán Rafael Cauduro Roberto Cortázar Germán Venegas Boris Viskin Santiago Carbonell	Ya no discute con ninguna de las corrientes. Sus caminos son muy diversos y es plétórica en citas de tendencias, pintores, y estilos anteriores; sin darle importancia al tiempo y espacio de donde provienen. Son informados, desenfadados y libres de prejuicios.	Esta generación apareció a lo largo de la década de los años ochenta. Y se encuentra ahora en proceso de consolidación.
Hnos Quiñones Patricia Sonano Temistocles 44	Esta es la generación que hizo suyos los espacios alternativos. Son jóvenes a quienes se les reconoce como promisorios talentos.	Hicieron aparición a finales de los años ochenta y a lo largo de los noventa.

PARTICIPACION DE LOS DISTINTOS ACTORES POR PERIODO I

ACTOR	NACIONALISMO Y MURALISMO (1920-40)	DESARROLLO ESTABILIZADOR Y RUPTURA (1941-65)
ARTISTAS	<ul style="list-style-type: none"> • Conformación de la Escuela Mexicana de Pintura, sus líderes fueron, Diego Rivera, José Clemente Orozco, y David Alfaro Siqueiros. Primera y segunda generación de Muralistas. • Rechazo a la Academia Porfirista. • El Estado revolucionario los patrocina • Primeras organizaciones políticas, apoyan causas sociales y buscan mejorar sus condiciones de trabajo. Sindicato de Pintores y Escultores Estridentistas, LEAR, Taller de la Gráfica Popular • Los escultores también se adhieren a la Escuela Mexicana, sin embargo los jóvenes buscan nuevos horizontes, en 1940 formaron la Sociedad de Escultores de México. 	<ul style="list-style-type: none"> • El muralismo se agota, junto con sus principios, el país ya no responde a los primeros ímpetus de Nacionalismo Revolucionario. La Ruptura apresura su final. • Aparición y reconocimiento de Tamayo y su obra, el da la pauta para comenzar a buscar caminos alternativos a la Escuela Mexicana de Pintura. • Movimiento de Ruptura con la Escuela Mexicana, inicia en 1956. José Luis Cuevas al frente. Este movimiento pugna por un arte abstracto y de carácter individual. Este joven movimiento alcanza reconocimiento de los críticos inmediatamente y del Estado en la mitad de los años sesenta. • Salón ESSO, enfrentamiento de las dos corrientes (1966)
ESTADO	<ul style="list-style-type: none"> • Creación de la UNAM (1921) • Creación de la SEP (1922) • Búsqueda de una imagen del nuevo Estado revolucionario. La plástica es el medio ideal. Se llega a una sola en la pintura, el México que promueven los tres grandes muralistas • La UNAM crea la Galería Universitaria y el Instituto de Investigaciones Estéticas. (1935) • La SEP cierra su galería (1935) 	<p>Es el periodo de creación de instituciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Seminario de Cultura Nacional. (1942) • Escuela Nacional de Pintura y Escultura, La Esmeralda. (1942) • Colegio Nacional. (1943). • Instituto Nacional de Bellas Artes. (1946) • Salón de la Plástica Mexicana. • Red de Museos Nacionales, entre ellos el museo de Arte Moderno. (1954). • Se organizan las primeras Bienales de Escultura y Salones de Arte nacionales. <p>No existían cuadros administrativos, para las artes, necesidad de conformar cuadros y estrategias, para la administración cultural. Además se valora el patrimonio artístico existente y se le destinan lugares de exhibición</p>

<p>CRITICOS E HISTORIADORES DE ARTE</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas. Los integrantes son principalmente historiadores. Manuel Toussaint impulsó su creación . 	<p>Los escritores y artistas plásticos son quienes desarrollan esta actividad. Ellos apoyan a los creadores y realizaciones de la Escuela Mexicana de Pintura, ya al Ruptura cuando aparece. Ellos validan los nuevos cánones artísticos, mediante su participación en Salones y Bienales.</p>
<p>INICIATIVA PRIVADA</p> <ul style="list-style-type: none"> • GALERIAS 	<ul style="list-style-type: none"> • Con motivo del cierre de la Galería de la SEP, Inés y Carmen Amor abren la Galería de Arte Mexicano, primera en su género en nuestro país. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aparecen algunas Galerías que no perduran. • Ante la incipiente aparición de Galerías, el INBA crea el Salón de la Plástica Mexicana, como contrainiciativa. • Surge el jardín del arte como organización de los artistas para no tener un intermediario. • Aparece la Galería Prisse, la cual es un centro de reunión de artistas escritores y bohemios, es la primera en darle cabida a las expresiones de la Ruptura. A pesar de su corta duración da pie a la creación de nuevas galerías.
<p>SOCIEDAD CIVIL</p> <ul style="list-style-type: none"> • COLECCIONISTAS 		<p>Aparecen los primeros coleccionistas de arte mexicano, en su mayoría clientes norteamericanos, y entre los nacionales aparecen las figuras de Alvar Carrill Gil y Carlos Chávez y Marte R. Gómez. En este momento el arte coleccionado es el producido por la Escuela Mexicana de Pintura.</p>
<p>MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACION</p>		<p>Aparece la Televisión en México, no se promueven las artes plásticas en esta. El arte se incluía en la programación televisiva hasta principios de los años ochenta.</p>

PARTICIPACION DE LOS DISTINTOS ACTORES POR PERIODO II

ACTOR	CRISIS DEL MODELO Y NUEVO ARTE SOCIAL (1966-82)	NEOLIBERALISMO Y NUEVOS PARTICIPANTES EN LAS ARTES (1983-94)
ARTISTAS	<ul style="list-style-type: none"> • Reinado de la Ruptura • Regreso al arte social surgen "Los Grupos" • Promoción del Salón Independiente, apoyo al movimiento estudiantil en 1968. • Multiplicidad de estilos • Poca organización artistas, posterior a "Los grupos." <p>La herencia del movimiento de Ruptura es, mayor libertad de acción y criterios. La Ruptura sigue haciéndose a contraluz de la promoción estatal, aun cuando este ya esta reconocido.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Al principio de este periodo hay poca organización artística. • Hay lugar para todas las tendencias y formas de expresión • Irrupción de nuevas expresiones como el <i>performance</i> y la <i>instalación</i>. • A finales de los ochenta los jóvenes organizan los Espacios Alternativos, como resultado de los criterios cerrados de las galerías y resto de comunidad. • Interactúan con la mayoría de los participantes de la comunidad. • Las generaciones jóvenes son más cosmopolitas que sus antecesores.
ESTADO	<ul style="list-style-type: none"> • Acercamiento de Estado a los intelectuales. • Creación de la Academia de las Artes. • Congreso Nacional de Artes Plásticas (1972) • Creación de la Colección pago en especie de la SHCP (1975) • La UNAM dedica el Museo del Chopo a las Artes Plásticas. (1975) • Establecimiento del CENIDIAP (1977) • Realización del proyecto Espacio Escultórico en la UNAM. (1979-80) • El Estado pretende llevar la cultura y las Bellas Artes a un mayor sector de la población. • Además promueve la Cultura Popular 	<ul style="list-style-type: none"> • Durante el gobierno de Miguel de la Madrid, se reduce el presupuesto estatal a las Artes, sin embargo se crea la Subsecretaría de Artes Plásticas, por encima del INBA. • Mayor apoyo a la cultura popular que a las bellas artes. • Creación del CNCA y del FONCA, revoluciona la administración cultural. (1989) • El dinero deberá llegar directamente a los creadores • Se reduce el aparato burocrático y se centraliza el control de las instancias culturales nacionales. • Creación del Centro Nacional de las Artes. (1994) • Incorporan oficialmente a los otros participantes. • Buscan respaldo en la iniciativa privada. • Proyección de México hacia el extranjero, por medio de exposiciones internacionales.

<p>CRITICOS E HISTORIADORES DE ARTE</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Son ya, pieza clave en la valoración y legitimación del arte, ante los ojos del Estado, los creadores y los compradores. Así también por el resto de la comunidad • Legítiman su trabajo principalmente como jurados de los Salones, Bienales y notas periodísticas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Los críticos e historiadores quienes hasta ahora han trabajado para el Estado o Fundaciones, integran sus propias organizaciones, donde a viva voz, dan sus puntos de vista y sistematizan, el conocimiento. El Archivero, La Agencia y Curare, espacio crítico para las artes. • Buscan el reconocimiento de su trabajo, <i>per se</i>, no como requisito de certámenes o evaluaciones de carácter burocrático.
<p>INICIATIVA PRIVADA</p> <ul style="list-style-type: none"> • GALERIAS • FUNDACIONES 	<ul style="list-style-type: none"> • Hasta la mitad de este periodo, no aumento el número de Galerias. • Con el auge petrolero crece el número de galerías. • Creación del Fomento Cultural BANIMEX, se dedican a la Conservación de patrimonio artístico, arquitectónico. No apoyan a creadores vivos. (Apoyo a un arte rentable). (1971) • Creación del Instituto Cultural Domecq, promueve las relaciones entre México e Iberoamérica. Bialnal Iberoamericana. (1978). • Grupo Alfa-Monterrey y Fundación Cultural Televisa, construyen y administran el Museo Rufino Tamayo. (1981) 	<ul style="list-style-type: none"> • Durante la crisis económica del país, el número de galerías se redujo. • Sin embargo a finales de los ochenta, las galerías existentes se consolidan y se crean otras con mayor resonancia. Se establecen nexos. • Conformación del Corredor Cultural de la Roma. (1993). • Promueven a los artistas nacionales en el extranjero. • Manejo cerrado de los círculos de quienes entran a las carteras de las galerías. • Se crean nuevas fundaciones: Fundación Cultural Bancomer (1990). Fundación Cultural de los Trabajadores de Pascual y del Arte (1991). • Se busca ampliar los criterios de Asociación civil de la Secretaría de Hacienda, así un mayor número de Fundaciones se crearan.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia de Artes. Academia de Artes. Una década de actividades. Memoria 1979-1989. Academia de Artes, México, 1991.
- Alfaro Siqueiros, David. Me llamaban el Coronelazo (Memorias). Grijalbo, México, 1977.
- Artes de México. La Guía de Artes de México. Museos, Galerías, y otros espacios del arte. Artes de México, México, 1995.
- Basañez, Miguel. La lucha por la hegemonía en México, 1968-1980. México, Siglo XXI, 7ª ed. 1988
- Basurto, Jorge y Aurelio Cuevas, coord. El fin del proyecto nacionalista revolucionario. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1992.
- Bourdieu, Pierre. Sociología y Cultura. introd. Nestor García Canclini. Grijalbo-CNCA, México, 1990. Col. Los Noventa N° 11.
- Cázares Hernández, Laura, María, Christen. et al. Técnicas actuales de investigación documental. -3ª ed. Trillas: UAM, México, 1990.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Programa Nacional de Cultura, 1990-1994. CNCA. México. 1989.
- Corpio, Fernando. Gran Diccionario de Sinónimos. Voces afines e incorrecciones. 2ª reimp. de la 1ª ed. Grupo Editorial Z, Mexico, 1993.
- Del Conde, Teresa y Jorge Alberto Manrique. Cartas absurdas. Correspondencia entre Teresa Del Conde y Jorge Alberto Manrique. Grupo Azabache, México, 1993.
- Del Conde, Teresa, Enrique Franco Calvo. Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX. Índices Onomástico y Temático. ATTAME, México, 1994.
- Díaz Arciniega, Víctor, comp. Premio Nacional de Ciencias y Artes (1945-1990). SEP-Fondo de Cultura Económica. México, 1991.

Eder, Rita y Lauer, Mirko, coord. Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México. 1986. Col. Cuadernos de Historia del arte N° 20

Enciclopedia de México. México, Instituto de la Enciclopedia de México. 1987. 5ª ed. 14 tomos

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Apoyo a la creación artística. FONCA México. 1993 núm 1.

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Preservación del patrimonio cultural. Incremento del acervo cultural. FONCA, México. 1993. núm. 3.

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Fomento a proyectos y coinversiones culturales. FONCA, México. 1993. núm 4.

García Canclini, Nestor, ed. Políticas culturales en América Latina. Enlace-Grijalbo, México, 1987. Col. Cultura y Sociedad.

González Reyna, Susana. Manual de Redacción e Investigación Documental. 4ª ed. Trillas, México, 1990.

Harvey, Edwin R. Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo. Aspectos Institucionales. Tecnos, Madrid, 1990.

Herrera, Haydeen. Frida Kahlo. Las Pinturas. Diana. México. 1994.

INBA. Memorias. Dos años y medio del Instituto Nacional de Bellas Artes. INBA. México, 1950.

José Agustín. Tragicomedia Mexicana. La vida en México de 1940 a 1970. La vida en México de 1970 a 1988. Planeta, México, 1990. 2ts. Col. Espejo de México.

Kavolis, Vytautas. La expresión artística: un estudio sociológico. Amorortu. Buenos Aires. 1968.

Krauze, Enrique. Alvaro Obregón El vertigo de la victoria. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. Col. Biografías del poder/6.

Krauze, Enrique. Plutarco Elias Calles. Reformar desde el origen. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. Col. Biografías del poder/7.

Manrique, Jorge Alberto coord. El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo I-IV. SEP-Salvat. México 1986.

Martínez, Eduardo. La política cultural en México. UNESCO. México, 1979. Col. Políticas culturales estudios y documentos.

Martínez Terrazas, Manuel. Diferencias esenciales del objetivo de la fundación, asociación civil y sociedad civil: su reglamentación en derecho positivo. Tesis. Facultad de Derecho. México, 1970.

Mincberg, Mella. Word Perfect 5. Berkeley, McGraw-Hill. 1989. The pocket reference .

Mirón Lince, Rosa María, coord. Evolución del Estado Mexicano Consolidación 1940-1983. México. Ediciones El Caballito. 1991. Tomo III.

Ozouf, Mona. Festivals and the french revolution. Cambridge, Harvard University Press. 1988

Pérez Fernández del Castillo, Germán dir. Evolución del Estado Mexicano. 4ª ed. El Caballito. México. 1991 3ts.

Rodríguez Prampolini, Ida. Una década de crítica de arte. México. Secretaria de Educación Pública. 1974. Col. SEPSetentas N°145.

Rosaldo, Renato. Cultura y Verdad Nueva propuesta de análisis social. CNCA-Grijalbo. México, 1991. Col. Los Noventa.

Rosales Ayala, Héctor. Políticas culturales en México (notas para su discusión). Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM. Cuernavaca, 1991. Col. Aportes de investigación / 50.

Saldívar Tanako, Emiko. La política cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1988-1990. Tesis. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. México, 1992.

Taffoya García, Elma Gloria. Política cultural en México 1989-1994. El papel del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la democratización de la cultura. Tesina. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1995.

Tibol, Raquel. Los estudios sobre el arte mexicano, examen y prospectiva. "Instituciones del arte y la cultura artística." México. IIE. UNAM. 1986. Col. Estudios de arte y estética núm. 20.

Weber, Max. Ética Protestante. Ediciones Coyoacán, México, 3ª ed. 1996. Col. Diálogo Abierto.

Zolberg, Vera L. Constructing a sociology of the arts. Cambridge. Cambridge University Press. 1990. Col. Contemporary Sociology.

HEMEROGRAFÍA

Barrales Peralta, Ma. Eunice. "Importante Institución difundió de la cultura desde Polanco". De Polanco para Polanco (México D.F. 15 de Octubre de 1994), p50

Diario Oficial de la Federación. México, D. F., XII/1943 - XII/1994. Diario.

El Financiero. Director general: Rogelio Cárdenas. México, D.F., XII/1988 - XII/1994, Diario.

Informes de Gobierno. Presidencia de la República, México, D.F., 1976-1994. Anual.

La Jornada. Director general: Carlos Payan, México, D.F., XII/1988 - XII/1994, Diario.

La Jornada Semanal. Director: Roger Bartra, México, D.F., XII/1988 - XII/1994 Semanal.

López, María Luisa. "Firma Hidalgo acuerdos con el CNCA." Sección D, Reforma. México. 16 de Marzo de 1994.

Memoria de Papel. CNCA. México, D.F., Números 1-9. Trimestral

Nexos. Director general: Héctor Aguilar Camín, México. D.F., XII/1988 - XII/ 1994. Mensual.

Proceso. Director general: Julio Scherer García, Comunicación e información. S. A. de C.V. México, D.F., XII/ 1988 - XII/1994, Semanal.

Vuelta Director General: Octavio Paz. Vuelta. XII/1988 - XII/1994, Mensual.

ENTREVISTAS

Entrevista a Gabriela Rodríguez de la Rosa, escultora. México D.F., a 10 de noviembre de 1994.

Entrevista al Licenciado Francisco Javier González Almeida, coordinador de la Bial Iberoamericana de Arte Domecq. México D. F., a 4 de enero de 1995.

Entrevista a Lucía Terrones del Departamento de Artes Plásticas del INBA. México D.F., a 13 de marzo de 1996.

Entrevista a la Licenciada Mónica Mayer , pintora y grabadora. México D.F., a 22 de julio de 1996.

Entrevista a Maco Sánchez, Coordinadora de CURARE. A. C. México D.F. a 22 de julio de 1996.

Entrevista al Licenciado Emilio Guerra Díaz, Subdirector de la Fundación Cultural Bancomer A.C. México D.F., a 23 de julio de 1996.

Entrevista a la Licenciada Consuelo Castro, CEMEFI A. C. México D F. a 2 de agosto de 1996.

Entrevista a la señora Java Fera, encargada de la Colección del Centro Cultural de Arte Contemporáneo A. C. México D. F. a 2 de agosto de 1996.

Entrevista al señor Juan Rentería Arellano, Presidente de la Fundación de Trabajadores Pascual y del Arte, A. C. México D.F. a 8 de agosto de 1996.