



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“El Circuito del Comercio del Arte en México”

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Carolina Rojas Bermúdez

Director de Tesis: Dra. Alfia Leiva del Valle

México, D.F. 2004



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCOMILCO D.F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**“El mercado del arte existe y entenderlo como estructura supone,
saber más acerca de la condición del arte actual”**

Miguel Peraza

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. INFLUENCIAS DEL MERCADO EN EL GUSTO Y LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

1.1 El Artista y la Producción de la Obra	8
1.1.1 Del Proceso de Producción	9
1.1.2 Valuación de la Obra por el Artista	9
1.1.3 Consolidación Profesional para la valuación de la Obra.	10
1.1.4 Valuación de arte en México.	11

II. LOS CANALES DE DISTRIBUCIÓN DEL ARTE EN MÉXICO.

2.1 Las Galerías.	14
2.2 Los Corredores de Arte.	20
2.3 Las Casas Subastadoras de Arte.	22
2.4 La Crítica de Arte.	23
2.5 La Investigación del Arte en México.	25
2.6 Los Medios de Difusión en el Arte.	30
2.7 El Coleccionismo como Génesis del Museo	32
2.7.1 Nuevas Perspectivas del Museo.	35
2.8 El Estado Mexicano como promotor de la Cultura	38

III. DERECHOS Y OBLIGACIONES DE LOS ARTISTAS EN MÉXICO.

3.1 El Derecho de Autor.	53
3.2 Breve Historia del Derecho de Autor: "Antecedentes Históricos".	57
3.3 El Derecho de Autor en México.	58
3.3.1 Antecedentes Históricos del la Legislación Autoral en México.	58

3.3.2 Síntesis de los orígenes del Derecho de Autor en México.	63
3.3.3 Instituto Nacional de Derechos de Autor: INDAUTOR.	64
3.3.3.1 Evolución Histórica del INDAUTOR.	65
3.3.3.2 Dirección del Registro Público del INDAUTOR.	66
3.3.3.2.1 Trámites y Servicios de la Dirección del Registro Público.	66
3.3.3.2.1.1 De los formatos para trámites.	66
3.3.3.2.1.2 De los servicios y requisitos de presentación para el registro de obras.	67
3.3.3.2.1.3 Del proceso para el registro de obra.	69
3.3.3.2.1.3 Documentos que pueden registrarse.	69
3.4 Los Impuestos en México.	75
3.4.1 El Impuesto para los Artistas en México.	78
3.4.2 La Legislación del Programa Pago en Especie.	78
IV. EL CONSUMO DEL ARTE	
4.1 Público: "Historia y Clasificación del Público Consumidor"	82
4.1.1 Coleccionistas.	84
4.1.2 Patrocinio y Mecenazgo del Coleccionismo.	86
4.1.2.1 El Coleccionismo en la Antigüedad Clásica.	88
4.1.2.2 El Coleccionismo en la Edad Media.	89
4.1.2.3 El Coleccionismo en el Renacimiento y Manierismo.	91
4.1.2.4 El Coleccionismo en el Barroco.	92

4.1.2.5 El Coleccionismo durante el Siglo XVIII.	93
4.2 Antecedentes del Patrocinio y Mecenazgo en México.	94
4.2.1 El Patrocinio del Arte Indiocristiano en el Siglo XVI.	94
4.2.2 Patrocinio en la Ciudad de México en el Siglo XVII.	97
4.2.3 El Patrocinio de los Obispos de Puebla en el Siglo XIX.	100
4.2.4 El Mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado en el Siglo XX.	104
4.2.5 El Coleccionismo Institucional en México.	107
CONCLUSIONES	110
ANEXOS	112
♦ Formatos	
♦ Bitácora de Exposición: "Nueva Gráfica Mexicana", Experiencias en la República Checa.	
BIBLIOGRAFÍA	113

INTRODUCCIÓN

A finales del Gótico en los Países Bajos se descubre la técnica de la pintura al óleo, la cual permitirá trabajar sobre soportes diferentes al del muro de la iglesia. El arte será inmediatamente promocionado por la burguesía del Norte de Europa, cuya cotidianidad sustituirá a santos y cristos. Los cerrados gremios medievales cambian en talleres de artista con nombre propio.

La imprenta perfeccionada por Gutemberg multiplica el conocimiento y extiende la reproducción de imágenes. Pero todavía el artista del Renacimiento, aun siendo reconocido su valor profesional, trabaja por encargo de la aristocracia, del clero, y cada vez más de los comerciantes que poco a poco irán modificando el sistema feudal. Aún no existe la posibilidad de producir obras del gusto propio del artista.

Con la valoración de lo artístico se inaugura al personaje del *mecenas*, la oligarquía humanista que iniciará la construcción de sus palacios laicos, rodeados de imágenes, pinturas y esculturas, dando inicio a las colecciones particulares; las cuales serán transformadas, en muchos casos, con el paso de los años en museos.

La palabra *mecenas* tiene su origen en el nombre propio, de Cayo Mecenas, diplomático y escritor romano (70 a 8 a.C.) que protegió a los poetas de su época. Por extensión, el termino se convirtió en denominativo común para designar a cualquier protector de las artes durante el Renacimiento. De hecho, la aparición del término artista está estrechamente relacionada con el concepto de mercado.

Al desligarse el arte de la Iglesia como única monopolizadora de encargos, surgen otros compradores que diversifican la demanda. De esta manera las diferentes personalidades artísticas encuentran un marco dónde desarrollarse. El “*mecenas*” aparece entonces como el mantenedor del arte sufragándolo para su propio prestigio o gusto estético. Un ejemplo histórico de envergadura en su papel de *mecenas* lo constituye la familia Médicis, banqueros florentinos cuyo origen se remonta al siglo XIII y que gobernaron Florencia desde el siglo XV hasta 1737. Sus principales miembros fueron: Giovanni de Bici (1360-1429), su hijo Cosimo il Vecchio (1449-1492). También

pertenecieron a esta familia los papas León X y Clemente VII, las reinas María y Catalina de Francia.

Es necesario reconocer que en la lectura histórica del arte, su carácter social es una lectura de mercado. Es ahí donde identificaremos el actual mundo de la exhibición, compra y venta del producto artístico. En la actualidad la relación que se establece entre público y obra de arte está completamente controlada y supeditada a los intermediarios. La estructura de mercado es, en este caso, decisiva; de ella depende que los productores accedan al mercado y se sea su obra cargada de atributos, así como compradores se decidan por una u otra obra. Entre productor y consumidor, los intermediarios (canales de distribución) establecen las leyes de un mercado millonario.

La tesis que se sostiene en el presente trabajo, indica como el productor (artista), desconoce y no tiene en cuenta (habitualmente) al público consumidor y éste último a su vez desconoce la oferta. Así pues se considera que a través del análisis del mercado del arte, los jóvenes productores mexicanos se encontraran mejor preparados para enfrentarse a un mundo globalizado. El mundo real de la oferta y la demanda, en el cual puedan insertar su obra en el mercado, y así vivir del arte.

En el mercado del arte, el precio no está en realidad determinado del todo por los costos de producción. A mayor cantidad de obra producida no disminuye el precio, sino que sigue su lógica de mantenerse o aumentar.

Desde el primer momento, el principiante suma a sus costos de producción un añadido muy por encima de esa inversión inicial. El objeto artístico, a partir de este momento, se introduce en el engranaje del mercado y se va cargando de atributos, provenientes de la promoción y de su papel de prestigio correspondiente.

Los artistas consagrados muertos poseen, además de los atributos otorgados por la difusión, dos más: la producción limitada y por lo tanto la escasez. Estos factores hacen que los precios, extravagantes lleguen a extremos increíbles.

El precio de salida de la obra al mercado (y sus sucesivos aumentos) es una variable intrínseca al propio mercado. El producto no incurre en competencia (son obras únicas); salvo la competencia de los artistas principiantes que al no ser conocidos, ni cotizadas sus obras, pueden tener precios realmente bajos. El comprador de arte adquirirá el objeto en función de su disponibilidad, seleccionando la oferta presentada por los canales de distribución. Comprará, arte al fin y al cabo, cargado de atributos, otorgados éstos por los canales de distribución. Demos inicio pues, con el análisis de las influencias del mercado en la producción artística.

I. INFLUENCIAS DEL MERCADO EN EL GUSTO Y LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

“El mercado del arte existe y entenderlo como estructura supone, saber más acerca de la condición del arte actual”

Miguel Peraza

En los años 70's América Latina adopta un nuevo criterio de valor con respecto al mercado del arte, por un lado la obra se ha vuelto inversión para la burguesía y por otro se transforma en mercancía de exportación. Existe una dependencia con respecto a los países consumidores del arte nacional; ya no se pinta como en México, se pinta para Nueva York.

Podemos citar los ejemplos de Perú y México cuyo arte contemporáneo es de estricto “Estilo Internacional” pese a la infinita riqueza visual de sus tradiciones. Podríamos caracterizarlo, por el acentuado progreso técnico en el hacer de los artistas, así como el descubrimiento y aceptación con gran celeridad de los estilos extranjeros.

Al artista se le siguen atribuyendo funciones sociales tales como el de modificador de la realidad o interprete crítico de la misma. Esas funciones lo sitúan en una posición distanciada de la masa, en un rango.

La aproximación entre el artista y el público supondría la búsqueda y el logro de un lenguaje claramente inteligible por parte del primero y en el segundo una creciente capacidad para comprender dicho lenguaje en todos los sentidos.

En América Latina la actitud general de la población con respecto al arte es absolutamente pasiva. La difusión del arte a través de los amplios niveles del libro, del cine, de la televisión, significaría la ampliación del sector de consumidores, del cual surjan incluso los creadores. Sin embargo las publicaciones y programas televisivos culturales tienen un público perfectamente delimitado.

Ya que las masas reclaman de los medios de difusión antes que nada entretenimiento. Lo cual es natural, ya que el subdesarrollo económico obliga al hombre a trabajar

hasta el agobio. Mientras sus posibilidades de tiempo libre se mantengan en un plano meramente teórico, siendo la realidad la opresión económica y la falta de legítimos estímulos culturales. El fin de la jornada enfrenta al hombre con su televisor, ya agotadas sus energías. No puede esperarse de él una actitud exigente y rectora, sobre lo que ofrece en el televisor. Perdida su visión crítica, la masa no tiene la posibilidad y mucho menos el interés de dirigir o decidir sobre los productos que la influyen.

El creador (artista) no podrá esperar de ella (población) sino la resistencia al cambio y el peso inerte de la costumbre. La televisión, se beneficia de esta pasividad. Los medios masivos de comunicación están en manos de poderes con intereses económicos. El principio implícito es el de la concordancia, entregando un producto que no choque con los preconceptos, los ideales de la vida y la naturaleza misma de su público.

La divulgación de expresiones artísticas a través de publicaciones de revistas o ediciones de libros por parte de fundaciones e instituciones, es utilizada como un medio de rodear de prestigio, en términos económicos, las colecciones de arte. Las cuales son dirigidas a un público de élite.¹

Los intermediarios del mercado del arte manejan directamente la valoración y la fijación del precio, consideremos pues este mercado como especulativo. Las condiciones reales de compraventa, en el mercado de las artes visuales en general, sobrepasan los ingresos promedio de las clases sociales económicas que perciben de una a cinco veces el salario mínimo. En este nivel se sitúa más del 70 por ciento de la población mexicana.

Los compradores de arte (original) poseen ingresos de más de 5 hasta 50 veces el salario mínimo. Los más altos son en realidad los verdaderos compradores. Esta minoría, es la que sujeta la infraestructura de centenares de galerías.

¹ Kalenberg, Ángel. América Latina en sus Artes, Editorial Siglo XXI, Capítulo VI pags. 77-83.

Para ser estudiado **el mercado del arte en México**, deben tomarse en cuenta ejemplos informativos internacionales, pues se entiende que el mercado mexicano pertenece a una economía abierta de tipo mixto, acorde a los modelos mundiales de creciente globalización. Los productores, los compradores y los canales de distribución foráneos, afectan a sus homólogos en el país y, por lo tanto, al mercado en sí mismo.

Los canales de distribución internacionales, a través de las casas subastadoras, han tenido un papel fundamental en la fijación de los precios de la obra de artistas consagrados. Por lo cual deben considerarse cuidadosamente.

Como lo menciona Kalenberg, en el caso de las inversiones para países en vías de desarrollo el planteamiento es saber a qué destinar el capital. El inversionista tiene gran interés por qué los precios se sostengan o aumenten en las obras de arte de su colección. Recordemos que los compradores tampoco manejan toda la información. En muchas ocasiones son los compradores afectos a imitar como forma de hacer evidente su estatus socioeconómico. Compran objetos que con frecuencia no respaldan las inversiones supuestas, a pesar de que aparentemente son similares a los del inversionista a quien imitan. El efecto de "imitación" es un concepto de la economía neoclásica en el cual la tendencia de los grupos medios y bajos es la de copiar o imitar a los grupos sociales de más alto estatus. Esto nos lleva a entender que se trata de un mercado altamente especializado, en el cual se debe conocer la calidad del producto, su historia en el mercado y, sobre todo, qué es lo que respalda a la inversión real.²

Para comprender el por qué de las cotizaciones tan elevadas a la que se llega por una obra de arte, es necesario analizar la estructura del mercado, la cual puede sostener el aumento constante de precios. Todo ello sin agotar el ingreso de los inversionistas, y mantener su gusto o interés en el arte, para que no elijan otro mercado, buscando bienes sustitutos. De esta manera los objetos artísticos en los niveles de mayor ingreso, son fuertes elementos de estatus y prestigio, sostenidos por una promoción permanente de los canales de distribución.

² Ibidem, p. 75.

Cuanto mayor sea la imposición fiscal en otro tipo de inversiones, subsecuentemente, existirá una mayor respuesta a comprar obras de arte. Es ésta la tendencia lógica de los países en vías de desarrollo que buscan mantener su liquidez sin pagar impuestos: comprando activos, ya sea mejorando la infraestructura, con acciones o con obras de arte.

Por lo brevemente expuesto podemos ver lo complejo del arte. La carrera de Artes Visuales guarda primordial atención en la formación de productores plásticos dentro de las diversas disciplinas. Al ser la formación exhaustiva en lo que a producción se refiere; los artistas jóvenes recién egresados desconocen el funcionamiento del mercado del arte. Pues se encuentran inmersos exclusivamente en la producción, teniendo en algunos casos, nociones en lo referente a la exposición y venta de la obra; conocimiento, sin embargo, de forma desarticulada.

No, como el circuito que es el mercado del arte. Citando nuevamente a Miguel Peraza: "El mercado del arte existe y entenderlo como estructura supone, saber más acerca de la condición del arte actual".

En la actualidad es primordial para los artistas profesionales mantenerse informados, estar al día de los acontecimientos en el mercado del arte. En el caso particular de los artistas jóvenes, ya no pueden idealizar el mundo en el que viven, pretender esperar la oportunidad de ser descubiertos por el marchand, que los lleve a alcanzar el reconocimiento y la fama. Deben al igual que con otro tipo de mercancía, saber cual es público, donde venderlo, como publicitarlo para obtener el máximo de ganancias.

Así pues todo artista que aspira a vivir del arte, necesita estar informado. Para diseñar la mejor estrategia de acuerdo a sus posibilidades e insertarse en el medio es decir en el complejo circuito del comercio del arte.

Sin hacer extensivo dicho planteamiento pues existen excepciones de entre los egresados, artistas jóvenes, ya familiarizados con el circuito del arte.

Por lo tanto la presente investigación hace una revisión general del circuito del arte; compilando información sobre los orígenes del arte como mercancía de consumo. Demostrando como a partir de tal conocimiento, se puede lograr la inserción de los artistas en el mercado, cerrando el circuito del arte con la adquisición de obra por parte de coleccionistas.

1.1 EL ARTISTA Y LA PRODUCCIÓN DE LA OBRA

Analizaremos la actividad del artista como generador de la materia prima del mercado del arte. Los elementos para la producción y las etapas de la misma. El artista es el responsable de la cantidad de obra que existe dentro y fuera del mercado. En general la producción resulta ser mayor que el consumo por lo que el artista tiende a compensar sus pérdidas (materiales y promoción) en la venta de uno solo de sus productos.³

Al igual que cualquier otra actividad especializada, para llegar a ser artistas profesionales, se precisa de una periodo de formación y de maduración, que requiere de mucha dedicación.

Existen elementos tanto materiales como culturales fundamentales para el trabajo del artista.

- ◆ **El soporte material** nos referimos al lienzo, madera, piedra, herramientas, pigmentos, etc. según sea el caso de la obra a realizar. Es importante mencionar que el costo del material incide en el costo general de la producción.
- ◆ **Los elementos culturales** se refieren a los instrumentos conceptuales con los que cuenta el artista. Se puede definir como el bagaje de conocimientos, estudios y experiencias personales. La preparación cultural, también abarca

³ Peraza, Miguel e Iturbe, Josu, "El arte del mercado en arte", Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México D.F. 1998. pags. 47-48.

la capacidad técnica, la agudeza estilística y la sensibilidad, es decir la capacidad de concretar, sistematizar, de definir, de dar forma física a la idea. Este contenido es la base fundamental para la creación artística.

1.1.1 DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN

Distinguiremos de manera general dos fases principales del proceso de producción. Este esquema tiene más que nada un valor indicativo, con el cual se trata de ubicar de manera práctica el proceso de producción de una obra.

La Primera etapa: concepción de la obra, comprende la gestación y formulación. La gestación se entiende como un proceso a través del cual se manifiesta el primer núcleo informal de ideas e imágenes, tanto por una selección deseada por el artista, como por asociaciones inconscientes del artista. La formulación, es el proceso gradual de clarificación y proyección de la obra. En este punto la imagen de la obra, asume mayor definición y se prevén el uso de los elementos técnicos. Es decir el artista define los materiales con los cuales va a realizar la obra. La etapa de la concepción es la más importante.

La Segunda etapa: se refiere a la realización práctica de la obra, que se puede a su vez dividir en: **trabajo preparatorio** (bocetos, pruebas de color, esquemas, diseños, etc.) y la **realización final** de la obra.

1.1.2 VALUACIÓN DE LA OBRA POR EL ARTISTA

Para valuar su obra, el artista toma en consideración en primer lugar los costos de la producción (material), un porcentaje por los gastos fijos (taller o estudio), el precio por hora del trabajo invertido en la realización. En este último rubro es necesario tomar en cuenta los precios de artistas que trabajan temas o técnicas en formatos similares, considerando además en mercado local para valuar su obra.

El precio de las producciones de artistas principiantes, naturalmente no se determina por el mercado del arte, sino que lo determina el propio artista.⁴

En las primeras etapas de la profesión de artista se dan las formas más rudimentarias de comercialización. Intercambio de obra por mercancías o servicios. Inicia en el estudio o en el domicilio la venta directa a familiares y amistades. Los precios varían mucho debido a la diversidad de clientes, siempre en relación con la oferta y la demanda. La ganancia siempre es inestable y apenas suficiente.⁵

1.1.3. CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL PARA LA VALUACIÓN DE OBRA

El éxito de un artista se mide en el **plano cuantitativo**, por la categoría de ingresos, por su poder contractual⁶ en las relaciones entre marchands, por su pertenencia socioeconómica a una clase social o a un ambiente social elevado, por su actividad dentro de la gestión de poder en el ámbito cultural y político.

En el **plano cualitativo**, la consolidación de un artista está definida por la importancia de su aportación cultural, por la influencia de sus teorías estéticas y por su estilo en el proceso de desarrollo del arte; por su impulso creador y civilizado, por su grado de independencia en relación con el condicionamiento comercial.

Por consiguiente la firma de un artista consagrado adquiere un valor que el autor Francesco Poli llama "coeficiente honorífico", que se encuentra estrechamente ligado prestigio sociocultural de un artista y de igual forma se desarrolla a la par que la demanda en el mercado de sus obras.⁷

⁴ Poli, Francesco, "Producción Artística y Mercado", Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, Segunda Edición, 1976, p.114

⁵ Ibidem, p. 115.

⁶ Estipulado por contrato.

⁷ Poli, Op. cit, p. 116

1.1.4. VALUACIÓN DE ARTE EN MÉXICO

Al hacer referencia sobre el avalúo de arte en México, me refiero no al que el artista realiza de su obra, sino de aquel requerido por las instituciones culturales o coleccionistas particulares para respaldar las obras que integran su acervo.

Existen dos posibilidades para el avalúo de bienes artísticos; el que se refiere a piezas prehispánicas, que realiza el Instituto Nacional de Antropología e Historia, avalúo sin fines de lucro, con el cual se garantiza a través de los **certificados de seguro**, la seguridad de la obra cuando esta sale de los Museos o coleccionistas particulares que la tiene en comodato ya sea para exposiciones nacionales o internacionales.

Siendo además el INAH quien autoriza los préstamos y movimientos de toda obra prehispánica. De acuerdo en lo establecido en el artículo 37 del decreto de 1993 a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas:

- I. **Se requerirá permiso previo del titular de la Secretaría de Educación Pública, quien, para otorgarlo, tomará en consideración la opinión de la Secretaría de Relaciones Exteriores y del Instituto Nacional de Antropología e Historia.**
- II. **La Secretaría de Relaciones Exteriores adoptará las medidas necesarias para que los monumentos arqueológicos sean trasladados e instalados en los lugares de las exhibiciones y, al concluir éstas, se retomen a nuestro país, así como aquéllas para su debida protección, y**
- III. **El Instituto Nacional de Antropología e Historia realizará el embalaje de los monumentos para su transportación, así como el avalúo de los mismos para efectos de los seguros que se contraten, los que deberán cubrir todo tipo de riesgos.**

El segundo caso se refiere a los bienes considerados monumentos históricos o artísticos que también son consideradas patrimonio de la nación, pero que corresponden a otro periodo histórico, y en este caso los avalúos son realizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a través del **Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico**.⁸

Son consideradas dentro de tal categoría los cuadros, pinturas y dibujos, grabados, estampas y litografías originales, obras originales de estatuaria o de escultura, monedas y colecciones numismáticas de México, del siglo XVI al XIX de conformidad con los artículos 35 y 36 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y su reglamento.

Dentro de la obra considerada patrimonio artístico encontramos artistas tales como José María Velasco desde 1943, José Clemente Orozco y Diego Rivera desde 1959, Gerardo Murillo (Dr. Atl) desde 1964, David Alfaro Siqueiros desde 1980, Frida Kalho desde 1984, Saturnino Herrán desde 1988, Remedios Varo desde 2001, y María Izquierdo a partir del año 2002.

⁸ El Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble se encarga de restaurar, conservar y proteger pinturas, esculturas, libros, planos, murales, muebles y otros objetos que constituyan el patrimonio artístico de México.

En 1958 se inauguró con el nombre de Laboratorio del Restauo, dentro del Centro Superior de Artes Aplicadas, para conservar y restaurar la obra mural y de caballete propiedad de la nación.

En el mes de noviembre de 1963, se constituyó en el Centro Nacional de Conservación y Obras Artísticas.

Su equipo puede catalogarse como uno de los mejores del mundo. Cuenta con laboratorios de radiología y rayos ultravioleta, fotográfico y de química, cuatro amplios talleres para el trabajo en lienzo y en maderas, mesa para reentelamiento al alto vacío y una mesa especial para efectuar los transportes de la obra mural a bastidores móviles, taller de carpintería y una sala de conferencias y proyecciones.

Hasta 1992, la actividad sustantiva de este centro era la conservación y restauración de los acervos artísticos en custodia de los diferentes museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como el embalaje para exposiciones y asistencia técnica.

En 1992 el centro pasa a ser el actual Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble y se le asignan nuevas y mayores responsabilidades. Se le añadieron a las de conservación y restauración las de curaduría general, las de inventario de obras artísticas y las de control de la bodega central de los acervos artísticos del Instituto.

Por otro lado, esto permitió consolidar el área de servicios a museos, así como fortalecer esta última con la responsabilidad única de coordinar el embalaje de las exposiciones artísticas.

Ha realizado el inventario y el registro a nivel nacional del patrimonio artístico del país, para la preservación y el rescate de la obra plástica.

Asimismo, los procesos de inventario y registro han permitido trazar una estrategia de intervención en museos y bodegas.

En 1992 al **Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico** se le asignan nuevas responsabilidades. Se le añadieron las de inventario de obras artísticas, en este caso, el Instituto registra toda la obra que es considerada patrimonio artístico de la nación, realiza avalúos y es a través de quien se autoriza, la salida de dicha obra a exposiciones internacionales.

En el siguiente capítulo revisaremos los canales de distribución del arte en México quienes en la mayoría de los casos, ofrecen sus servicios para el avalúo de obras, cobrando un porcentaje del costo total.

II. LOS CANALES DE DISTRIBUCIÓN DEL ARTE EN MÉXICO

Podemos entender los **canales de distribución** como las compañías e individuos que adquieren derechos sobre el producto artístico como intermediarios para llegar al consumidor. Relegar el movimiento de la obra a intermediarios especialistas, aporta un mayor beneficio, que si se tratase de distribuir directamente. Ya que los contactos, la especialización y la experiencia en la escala de operaciones que realizan implican una mayor eficacia para poner los bienes en los mercados meta. En definitiva **los canales de distribución son todo lo que supone intermediarios entre la obra de arte y el público; ya sea la venta, la exhibición temporal o permanente, la promoción y las publicaciones de la obra o del autor.**

En el caso del mercado del arte en México podemos distinguir **tres tipos de canales de distribución** que llegan al clímax de la transacción económica es decir la venta: las **galerías**, los **corredores o dealers**, y las **casas subastadoras**.

2.1 LAS GALERÍAS

La galería como ejemplo de máxima especialización como canal de distribución cumple con las siguientes funciones básicas:

- ◆ Consigna la obra de los artistas, marcando un porcentaje de utilidad sobre los precios de costo o precios del propio artista.
- ◆ Almacena y conserva la obra.
- ◆ Exhibe la obra en sus aparadores cada determinado tiempo e intercambia las obras que se van vendiendo por las almacenadas, variando lo exhibido a fin de promoverlo e intentar su salida.
- ◆ Promociona a sus artistas a través de exposiciones individuales o colectivas; por medio de catálogos, carteles, invitaciones y los estudiosos del tema.

- ◆ Participa en revistas y boletines especializados para tener informado al público de sus actividades y de los logros de sus artistas.
- ◆ Asesora a sus clientes sobre los temas, corrientes o técnicas artísticas que manejan.
- ◆ Por último, vende la obra.

Las galerías se dividen en tres tipos básicamente: comerciales, culturales y profesionales.

La función básica de **las galerías comerciales** radica en la renta de sus espacios para los artistas, no importando quien sea el expositor, y procurando manejar el mayor número de obra a consignación. Instaladas generalmente en puntos estratégicos para garantizar la venta. Como en centros comerciales, hoteles de lujo y zonas turísticas. Dichas galerías comisionan de un 33 a un 60 por ciento sobre el valor de la obra. Es difícil encontrar en ellas obra de artistas consagrados vivos o desaparecidos. Sin embargo por la ubicación de las mismas, el público que las visita posee un gran poder adquisitivo y es aquí donde los coleccionistas extranjeros pueden entrar en contacto con la obra de artistas nacionales.

Las galerías culturales o casas de cultura pertenecen en su mayoría al Estado, y es éste quien corre con todos los gastos de promoción y montaje directamente, dependiendo del presupuesto disponible. En estas exposiciones el objetivo central es promover el patrimonio nacional. Por lo que podemos encontrar obra de artistas en cualquiera de las cuatro etapas productivas e incluso de artistas consagrados muertos. Dentro del género de las galerías culturales podemos encontrar también las patrocinadas por empresas privadas, fundaciones y universidades. (FUNDACIÓN AMPARO, FUNDACIÓN JUMEX⁹ SALÓN DE ARTE BANCOMER, FOMENTO CULTURAL BANAMEX, ITAM, TECNOLÓGICO DE

⁹ La colección de arte contemporáneo de Jumex, incluye una vasta presencia de artistas de América Latina, Estados Unidos, Asia y Europa. Con el ánimo de concentrar mayores fuerzas dentro de la cultura mexicana, Eugenio López crea la Fundación Jumex, la que activamente patrocina, motoriza y genera una intensa movilización de las nuevas estéticas. Dentro de un nuevo patrón de gustos y elecciones, que exige un sofisticado conocimiento de los nuevos códigos que rigen el arte contemporáneo, este coleccionista sienta un precedente en el continente latinoamericano.

MONTERREY, BUAP, UPAEP, ETC...)

La Fundación Amparo fue constituida en abril de 1979 por don Manuel Espinosa Yglesias en memoria de su esposa, Doña Amparo Rugarcía de Espinosa, con la finalidad de realizar actividades de beneficio social, educativo y cultural en México.

Sus objetivos están conformados, así, por dos áreas de acción:

- ◆ El apoyo a trabajos de exploración en zonas arqueológicas de la república Mexicana.
- ◆ La creación de centros culturales que ofrezcan la posibilidad de una sólida educación basada en el conocimiento de nuestra gran riqueza histórica y cultural.

Sus principales aportaciones son:

El Templo Mayor con la finalidad de fomentar en el pueblo de México la conciencia de sus raíces y del incalculable legado cultural de sus antepasados. La fundación Amparo, decidió apoyar en 1978 las labores de rescate del Templo Mayor en el centro de la ciudad de México, permitiendo poner al descubierto los vestigios de esta grandiosa construcción, al mismo tiempo que conformar la valiosa colección de obras de arte que se exponen en el Museo del Templo Mayor, que ofrece al público el panorama de la cultura mexicana en todo su esplendor.

El Museo Amparo, en la ciudad de Puebla, ofrece a los mexicanos los elementos necesarios para un mayor conocimiento de sus raíces históricas, como base de una conciencia cultural. El Museo fue inaugurado en febrero de 1991, es considerado como uno de los ejemplos más jóvenes de su tipo y ocupa las instalaciones bellos edificios coloniales de gran valor histórico y artístico. Guarda bajo sus instalaciones una invaluable colección de arte mexicano de las épocas prehispánica, colonial y moderna.

La colección de arte prehispánico se encuentra integrada por un acervo de más de dos mil piezas distribuidas en 7 salas temáticas que culminan en un recinto denominado Sala Especial, dentro del cual se exhiben las piezas más importantes. Dicha colección nos muestra el panorama general de las culturas que se desarrollaron

el México antiguo desde la época preclásica (2500 AC - 300 DC) hasta el posclásico (900 DC - 1521 DC).

Asimismo la Fundación Amparo promueve y realiza diversas actividades como exposiciones, cursos y conferencias que imparten destacados especialistas a nivel nacional e internacional; con el apoyo de sistemas tecnológicos que lo convierten en un centro dinámico de la cultura mexicana.

La Restauración del Centro Comercial La Victoria, hoy Centro Comercial La Victoria en el cual se respetaron las corrientes arquitectónicas de finales del siglo XIX y principios del XX.

La Fundación Amparo es de esta forma, una de las instituciones de filantropía más jóvenes y activas de México, cuyas iniciativas se insertan dentro de la perspectiva de participar en las grandes necesidades de nuestro país, con obras que coadyuvan en terrenos como la generación de empleos o la promoción turística de México. La Fundación ha incursionado, además, en áreas como los Centros de Desarrollo Comunitario, a través del Proyecto Roberto Alonso Espinosa, con los cuales generan oportunidades de educación integral y alternativas para niños de escasos recursos, involucrando a su familia y comunidad en un proceso de cambio. Además otorga ayuda económica a personas damnificadas en diversos desastres naturales. Y por otro lado contribuye a la educación otorgando becas a estudiantes mexicanos. La Fundación Amparo es una de las instituciones filantrópicas más activas y diversas en el ámbito, social, educativo y cultural de México.

Continuando con las empresas privadas y fundaciones que se dedican al coleccionismo de arte, haré referencia a la empresa privada llamada FEMSA, la cual con el afán de promover el arte y la cultura, desde hace 23 años, inició la formación de un acervo artístico a través del Museo de Monterrey, institución que cerró sus puertas en mayo del 2000.

Dando como resultado la Colección de Arte FEMSA, que es una de las colecciones privadas de arte contemporáneo más importantes de México. Reúne más de 1,000 obras de distintas manifestaciones artísticas, como pintura, escultura, dibujo, gráfica, fotografía e instalación, e ilustra un recorrido por el arte moderno y contemporáneo de América Latina, haciendo énfasis en lo mexicano.

FEMSA comparte Colección de Arte a través de un programa de exposiciones itinerantes, buscando acercar su acervo artístico al mayor número posible de personas de diversos estados de nuestro país y del extranjero, como testimonio del desarrollo artístico y la riqueza estética de las obras de arte de los artistas mexicanos y latinoamericanos.

Por otra parte, con la finalidad de construir una plataforma de proyección, reconocimiento y estímulo para los creadores en México fue creada la Bienal Monterrey FEMSA en 1992, fortaleciendo de esta forma la actividad artística en México, enfocándose hasta la fecha en tres modalidades, pintura, escultura e instalación.

El certamen está dividido en tres etapas. La primera incluye el lanzamiento de la convocatoria para que artistas mexicanos y extranjeros, con más de cinco años de radicar en el país, de todas las edades, y que cumplan con los requisitos que se enumeran en las bases de la convocatoria, se inscriban y envíen las diapositivas, fotografías y/o documentos de las obras con las que deseen participar.

La segunda está constituida por la selección de las obras que conformarán la exposición. Este proceso de selección es llevado a cabo por un jurado integrado por personas altamente reconocidas en el mundo del arte nacional e internacional.

La última etapa es la exposición de las obras seleccionadas y la entrega de premios al primer lugar en cada una de las tres modalidades. Los premios de las Bienales incluyen para los ganadores de cada una de las diferentes disciplinas, dinero en efectivo y residencias de trabajo.

El jurado calificador, se mantiene en el anonimato hasta la ceremonia de premiación. En certámenes anteriores han participado personas de la talla de: Manuel Felguérez, Fernando González Gortázar, Ignacio Salazar y Liliana Porter, todos ellos artistas plásticos. Además se ha contado con la participación de críticos de arte como: Oliver Debroise, Luis Carlos Emerich, Raquel Tibol, Jorge García Murillo, Guillermo Santamarina, Osvaldo Sánchez, Rita Eder, Agustín Arteaga, Nelly Perazzo, Teresa del Conde, Menene Gras Balaguer, Ivo Mesquita y Xavier Moyssén Lechuga.

El acceso a estos espacios depende más de las relaciones públicas de los artistas que de algún tipo de clasificación de orden estético. Los atributos promocionales conseguidos en estas exposiciones son un apoyo directo para la difusión del artista, sin olvidarnos de los beneficios de las ventas, que sin embargo es poco probable que se realicen, ya que en muchas ocasiones existen restricciones con respecto a la venta en dichos espacios, pues su función no es lucrativa, sin embargo a raíz de dichas presentaciones pueden surgir clientes potenciales. El verdadero atractivo radica en la importancia curricular que implica exponer en dichas galerías, y la incidencia que tienen sobre las atribuciones para fijar el precio de la obra. A mayor número de exposiciones de un artista mayor será el precio de su obra.

Para el Estado, la promoción del arte supone una función básica de gobierno que teóricamente debe desarrollarse para el bien común; siendo también una forma de mantener su influencia en la vida social.

En el caso de las empresas privadas significa la promoción corporativa de la organización, es una forma de gasto deducible de impuestos; en la cual incorporan bienes muebles a la empresa que, a la vez otorgan prestigio, sirven para aumentar la especulación y pueden ser recapitalizados para aumentar el disponible en efectivo.

Las galerías profesionales tienen como objetivo la promoción de la obra de arte a nivel nacional e internacional. Invierten el capital en promociones indirectas, como la edición de catálogos o libros especializados. Se relacionan con centros de investigación estética y con los críticos de mayor prestigio. En dichas galerías encontramos en su mayor parte artistas consagrados. Sin embargo también son responsables del lanzamiento de nuevos valores artísticos de alto nivel, ya que disponen de toda la infraestructura para hacerlo, es decir de una organizada red de distribución y principalmente del capital suficiente que implica un lanzamiento a gran escala.¹⁰ Ya que el éxito de los artistas depende directamente de la aceptación de su obra en el mercado.

Es aquí donde se encuentran los precios más altos del mercado, debido a que se determinan por la oferta y la demanda nacional e internacional. Reafirman sus precios a través de las casas subastadoras internacionales, los gastos administrativos y operacionales son mayores que en resto de las galerías, al igual que el precio de la obra. Las galerías son la infraestructura lógica de un desarrollo subjetivo del arte, que conduce necesariamente a una economía de mercado, como se dicta en la política económica.¹¹

2.2 LOS CORREDORES DE ARTE

Los corredores, dealers o marchands son las personas que se dedican a la venta de arte en forma directa. A principios del siglo XX la función valoradora del marchand se encontraba perfectamente definida ya que la actividad de estos hombres se desarrollaba paralelamente a la de los movimientos artísticos, aceptando en la euforia del momento todos los riesgos de una catástrofe financiera. La mayor satisfacción del marchand consistía en el hecho de lograr conducir al éxito a estos artistas pero conscientes de que el triunfo cultural de estos valores significaba automáticamente también el éxito de su empresa comercial.

¹⁰ Poli, Op. cit, p. 64

¹¹ Peraza, Op. cit, p.68

En la actualidad la evolución de las estructuras de mercado, paralelas al desarrollo capitalista, implican un movimiento acelerado del circuito de producción, valoración, distribución y consumo.

Los corredores profesionales buscan de manera directa a los artistas; arriesgan capital de ser necesario y mantienen buena relación con los galeristas con quienes intermedian la promoción y venta, llegando a acuerdos de financiación, muy necesarios en operaciones que manejan las cifras tan elevadas a las que llega el mercado del arte.

Los verdaderos profesionales son muy cuidadosos en la elección de la obra: conocen su procedencia y amparan su autenticidad mediante documentos; se apoyan en la información publicada en catálogos, revistas, prensa, etc. La misión de los corredores consiste en dar a la obra atributos, y por supuesto promocionarla en la medida en que se da el particular movimiento o estilo, sin embargo en la mayoría de los casos mueven obra que ya posee suficiente crédito.

Ocurre por un lado que el marchand es quien escoge a su protegido, según sus propios elementos de juicio; por otro lado el artista es quien debe crear las condiciones propicias para esta elección, no sólo con la calidad de sus producciones sino también con un comportamiento inteligente y prudente.

El estar al margen de los circuitos comerciales tan complejos, dirigidos por los marchands, relega al artista a un mercado más restringido y por consiguiente a una difusión limitada. Sin embargo, una buena estrategia por parte del artista resulta tan importante como la del marchand.

El *marchand* opera a través de un programa de difusión u operación especuladora con el cual lanza al mercado la producción del artista con la finalidad de obtener ganancias al máximo.

2.3 LAS CASAS SUBASTADORAS DE ARTE

La subasta teóricamente es una competencia libre y pública entre personas interesadas en la adquisición de bienes determinados. Haremos referencia al caso particular de las casas subastadoras de arte que son otro aspecto del circuito del mercado del arte.

En México las subastas se manejan con dos finalidades: lucrativas y de beneficencia. En las primeras todo o un porcentaje arriba del precio de arranque es la ganancia; en las de beneficencia, está establecido un porcentaje sobre el precio de arranque.¹²

Es en las subastas los marchands y los coleccionistas aplican maniobras para aumentar las cotizaciones de sus propias piezas, o para vender obras que no hubieran sido capaces de vender en otras circunstancias. De las estratagemas, para controlar las ofertas, aparentemente libres, se fija un precio base para que durante la puja se llegue al precio deseado. Las subastas cumplen otras funciones tales como la de sondear el mercado, introduciendo una pieza de un autor en particular y ver la reacción del público sobre esta. Los resultados al igual que en cualquier otro tipo de sondeo sirven para actuar en consecuencia de las especulaciones. Otro modo de utilizar las subastas por parte de los marchands consiste en lanzar al mercado un artista o mantenerlo, proporcionándole cotizaciones internacionales.

Cuanto más reales y estables son las cotizaciones de los bienes puestos a subasta, más existe la probabilidad de que la oferta sea justa; cuando los precios sean fruto de las especulaciones más probabilidades existen de que las subastas estén trucadas, es decir, que sean solo un instrumento en manos de los marchands.

La estructura económica de las casas subastadoras es variante. A continuación haré mención de algunas de las más importantes a nivel internacional: Sotheby´s desde 1744, Christie´s desde 1766, Bonhams & Butterfields desde 1793, G.B.Tate & Sons, Tajan la casa de subastas líder en Francia, Luis C. Morton, etc.

¹² Ibidem, p. 77

Continuando con el análisis del circuito del arte proseguiremos con otros canales de distribución que no llegan a la transacción económica, pero que publicitan y otorgan valor, al igual que especulan con la obra de arte.

Consideramos como variables externas: al Estado, los museos, las asociaciones culturales, los críticos, los investigadores, los medios de difusión impresos y de masas y la opinión pública.

2.4 LA CRÍTICA DEL ARTE

La crítica de arte, es el proceso que conduce a la formulación de juicios de valor en las obras de arte. Es un aspecto particular de la crítica estética. La crítica esta estrechamente relacionada con la filosofía del arte.

Estableceremos a continuación la distinción que Francesco Poli plantea entre la crítica tradicional y la crítica modernista. La primera se fundamenta en una estética romántica, idealista y conservadora. En la crítica tradicional el juicio estético se encuentra subordinado a la historia sin ninguna conexión con la dinámica social de la cultura. Se elogia la virtud, sinceridad, modestia, seriedad del artista en cuestión. La crítica innovadora, tiende a juzgar las obras de manera orgánica, y a considerar la producción de los artistas individuales en relación con las directrices y las tendencias artísticas en el ámbito de la dinámica sociocultural. Concibe el arte como una esfera autónoma que se centra en los aspectos, técnicos, formales y estéticos. La diferencia entre ambas corrientes de la crítica radica principalmente en la visión estática de una y la visión dinámica de la otra con respecto al arte.

Consideremos pues ahora la función del crítico especializado, que funge como intermediario entre el micro ambiente artístico y el ambiente cultural más amplio. La crítica es el órgano institucional de la opinión pública artística. En el ámbito del mercado, además de ser intermediario en el plano cultural, desarrolla una función

selectiva, organizadora, promocional, participa activamente en la definición de obras de arte consideradas como valores económicos.

El crítico de arte se encuentra en todas las fases de producción y del movimiento cultural. Cuanto más importante es un crítico más se siente su presencia en las fases de producción artística y de difusión. La actividad de un crítico influyente se desarrolla a través de un amplio círculo de relaciones y contactos: marchands, artistas, coleccionistas, editores, políticos, público de masa y de élite; en las galerías, museos, subastas, salas de conferencia. Ellos ocupan los más altos cargos en las instituciones oficiales (museos, empresas de exposiciones), son representantes de los centros de poder más importantes del mercado, y escriben en los periódicos o revistas más difundidas.

De acuerdo al investigador y crítico de arte Jorge Alberto Manrique¹³ lo más importante en un crítico es el testimonio en el que se convierte su trabajo. Existe actualmente una Asociación Mexicana de Críticos de Arte (AICA-UNESCO), de la cual Hugo Covantes y Rosario Giovannini, son presidente y secretaria de la AICA, respectivamente.

Giovannini afirma que "son muy pocos los críticos de arte que trabajan dentro del medio y que tienen una formación académica que los respalde... y la mayoría de las veces no existe un proyecto serio que se aventure por el camino de la investigación, que encuentre el hilo conductor de las influencias de los tiempos, las técnicas y los contextos".

¹³ Nació en Azcapotzalco, D.F., el 17 de julio de 1936. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre 1955 y 1959. Licenciado en Historia, 1962. Realizó estudios de posgrado (historia de la cultura e historia del arte) en las universidades de París (Sorbona) y Roma, especialmente con los profesores Víctor Luciani Tapié y Giulio Carlo Argan (1962-1965). Fue director del Instituto de Investigaciones Estéticas, electo por la Junta de Gobierno, 1974-1980. Director fundador del Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982-1983. Director del Museo de Arte Moderno, del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987-1988. Premio a la Crítica Joven México en la Cultura Paul Westheim, 1959. Premio al libro gratuito de Historia Universal, sexto año, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (con Eduardo Blanquel) en 1967. Premio Crítica Latinoamericana, AIGA Argentina, 1990. Premio Universidad Nacional en 1992. Investigador Emérito del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM desde el año 2000. Premio Federico Sescosse, otorgado por el ICOMOS Mexicano en Zacatecas, abril de 2001. Comendador de la Orden del Mérito de la República Italiana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia, y su secretario. Miembro de número del ICOMOS Mexicano (Comité Mexicano de Monumentos y Sitios), del que fue presidente 1979-1987. Miembro de Honor del Comité Internacional de Historia del Arte, con sede en París. Miembro del Comité Mexicano de Historia del Arte. Miembro del Comité Internacional de Museos, sección México. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, sección México.

Recientemente fue publicado el primer tomo de la serie Arte mexicano del siglo XX, editado por la Asociación Mexicana de Críticos de Arte (AICA-UNESCO). Este libro —a consideración de Manrique— es clara muestra de la actividad de la AICA, los artículos que en el libro están reunidos, son ejemplo de la crítica que se ha hecho durante los últimos años en México; resalta el trabajo de los especialistas que se han dedicado a escribir sobre la obra plástica. Con textos en su mayoría rescatados de publicaciones actualmente agotadas, se trata de una edición sencilla pero de gran utilidad y accesibilidad tanto para los críticos y especialistas como para el público en general.

Covantes, habla sobre el interés de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, por difundir el trabajo de los críticos de arte actualmente activos, que son alrededor de 60 en toda la República Mexicana, y extenderles una invitación a formar parte de la asociación, ya que actualmente cuenta con alrededor de 18 miembros.

En muchos de los casos, los críticos de arte, también se dedican a la investigación
Elisa Vargas Lugo, Teresa del Conde, Raquel Tibol, , Blanca González, Carlos Blas Galindo, Teresa Favela Fierro, Laura González Matute, Alberto Híjar, Macario Matus, Luis Rius Caso, Berta Taracena y Armando Torres Michúa, entre otros.

2.5 LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE EN MÉXICO

La investigación considerada dentro del mercado del arte, es el fundamento histórico escrito sobre el artista o el objeto artístico. A mayor investigación realizada es mayor su precio en el mercado. Sobre todo de los artistas muertos. La investigación es asimilada por el tipo de mercado que la promociona.

En México existe una Institución especializada en la investigación en las artes, forma parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, el reconocido Instituto de

Investigaciones Estéticas. El Instituto se funda el 1º de febrero de 1935 como parte de la entonces Universidad Nacional; con el nombre de Laboratorio de Arte. Surge de una iniciativa de Don Manuel Toussaint proyecto presentado al rector de la Universidad el Dr. Fernando Ocaranza el 20 de noviembre de 1934. Donde plantea lo siguiente:

“la historia de nuestras artes plásticas está por hacerse. Ha habido estimables esfuerzos aislados, pero falta un centro coordinador y autorizado. Éste puede y debe ser nuestra Universidad, centro máximo de la cultura en nuestro país”.

El rector acogió la iniciativa y se funda el Laboratorio de Arte al año siguiente teniendo como director a Manuel Toussaint.

En 1936 se reorganiza la Universidad con el nuevo rector, el Lic. Luis Chico Goerne; se transforma el Laboratorio en el Instituto de Investigaciones Estéticas, bajo la dirección del poeta Rafael López. El Instituto se reorganiza internamente en 1939, y Manuel Toussaint vuelve a ocuparse de la dirección cargo que ocupa hasta su muerte en el año de 1955.¹⁴

Se tenía conciencia de la importancia que significaba para el país el conocimiento histórico de sus formas artísticas: el arte prehispánico, el arte colonia con su espléndido barroco “churrigüeresco” y la pintura del siglo XX con su muralismo que asombraba y desconcertaba a todo el mundo. Lo cual se hizo saber en una exposición en Nueva York, titulada: “Veinte siglos de arte mexicano” en 1940. Era necesario pues profundizar sobre dichas manifestaciones artísticas y tal fue una de las tareas esenciales de la nueva institución.

En los trabajos actuales del Instituto se aprecia una técnica histórica depurada, un manejo diestro de los documentos, un escrúpulo en la cronología, un profundo cuidado en la terminología técnica y una considerable atención a los trabajos contemporáneos.

¹⁴ Fernandez, Martha y Noelle, Louise, Estudios Sobre el Arte, 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México D.F. 1996, p. 17.

Los investigadores se dedican a cubrir las lagunas en los espacios históricos, consideran artistas y obras desatendidos y buscan descifrar los enigmas y equívocos que aún subsisten en la historia del arte mexicano, reafirmando la identidad nacional.¹⁵ La labor del Instituto lo ha hecho merecedor de reconocimiento internacional por su significativa labor en el campo de las humanidades, de manera específica en la historia del arte en sus diversas manifestaciones. Su meta inicialmente fue el estudio del arte en México, pero pronto amplió sus actividades hacia el arte universal. Son dignos de mencionar los coloquios internacionales de historia del arte que organiza y publica el Instituto, con los cuales su prestigio alcanza perfiles universales.¹⁶

De la importancia del Instituto dan cuenta sus numerosas publicaciones y su revista *Anales*, en la cual los miembros de Instituto han colaborado sistemáticamente, además de estar abierta para recibir y difundir trabajos de investigadores externos, nacionales y extranjeros.

Los investigadores han difundido sus conocimientos y los resultados de los estudios a través de conferencias, diplomados y por supuesto en la cátedra, así como también en la curaduría de exposiciones en museos y galerías; en la asesoría de investigaciones externas, en los medios escritos y electrónicos de comunicación y en la participación con obras de mayor cobertura como enciclopedias y catálogos.

También desarrollan una amplia labor en defensa del patrimonio cultural de México: ya sea a título personal o en conjunto con las instancias académicas y oficiales de la dependencia; actualmente vía el Seminario de Estudios de Patrimonio Artístico del Instituto. Destacan tres departamentos la Biblioteca, el Archivo Fotográfico y la Sección de Archivos y Hemerotecas, además de los departamentos de Publicaciones y Cómputo. La Biblioteca se fundó en 1937 y desde 1982 lleva el nombre de Justino Fernández, actualmente es la biblioteca especializada en arte más importante de América Latina.

¹⁵ Reyes, Cardiel Raúl, "El Instituto de Investigaciones Estéticas y sus Aportaciones". *Los Estudios sobre el Arte Mexicano Examen y Prospectiva*. Dirección General de Publicaciones, UNAM México D. F. 1986.

¹⁶ Moyssén, Javier. *Estudios Sobre el Arte, 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México D.F. 1998.

Es oportuno puntualizar en este capítulo sobre el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y sus funciones, básicamente en relación a la investigación que realiza; pues lo hemos mencionado ya como vehículo del Estado mexicano para la difusión de la cultura, sin profundizar en su estructura interna.

El INBA desarrolla a la par que sus labores de difusión y promoción de las artes, labores educativas y de investigación. Fue creado durante el gobierno de Miguel Alemán, por la necesidad de reorganizar e impulsar las tareas de creación e investigación de difusión y promoción del que hacer artístico nacional. Se ha dado a la tarea de fomentar la práctica del arte y la creación artística, empleando variadas formas, tales como los certámenes, festivales, publicidad, otorgamiento de becas, foros, apoyo financiero, encargos y adquisición de obra.

A impulsado la experimentación en el arte, así como el reconocimiento a los derechos de autor que ha permitido a los artistas percibir ingresos provenientes de conciertos, recitales y obras en general, presentados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, como otras vías institucionales de fomento a la creatividad.

En relación a la labor educativa del INBA, podemos señalar que dentro de sus modalidades de educación formal y no formal ha buscado proporcionar los elementos necesarios para una educación de alto nivel para formar ejecutantes críticos, reflexivos y creadores de las diversas disciplinas artísticas.

Dentro de la promoción y difusión el INBA a fomentado la ejecución de repertorios (recitales, conciertos musicales), la presentación de espectáculos dancísticos y teatrales, ha creado museos y galerías, presentado exposiciones de pintura, escultura, grabado, etc. y organizado eventos académicos como coloquios, simposios, mesas redondas y encuentros. Tiene programas de radio y televisión así como un programa editorial que incluye desde boletines, catálogos, programas de mano y carteles, hasta los libros especializados y las colecciones de discos de música mexicana.

En lo referente a la investigación artística que el Instituto Nacional de Bellas Artes realiza, podemos señalar que en un principio fue básicamente compiladora. El INBA ha dignificado la compilación de materiales, formando archivos muy importantes para el estudio del arte nacional. Tales archivos (que comprenden desde libros, manuscritos, partituras, fotografías, libretos, etc.) son parte sustantiva del patrimonio nacional. El acervo documental del INBA es una base fundamental para iniciar investigación sobre el arte mexicano. Tiene centros especializados para el estudio de la danza, el teatro, la música, las artes plásticas, la literatura.¹⁷ Como el **Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP)**, el cual se funda en 1985. De perfil académico, conserva e investiga los acervos de la memoria documental artística de México; ofrece asesorías y servicios informativos; apoya la actividad difusora del INBA y realiza una actividad reflexiva dentro del circuito académico nacional.

Desarrolla perspectivas teóricas y metodológicas que consolidan la construcción del conocimiento artístico y cultural, con énfasis en el siglo XX. La vinculación entre las dos áreas sustantivas del CENIDIAP, documentación e investigación, ha posibilitado la conformación de colecciones documentales e iconográficas sobre arte mexicano. Este archivo se encuentra a disposición del público para consulta, en el Centro Nacional de las Artes. El Cenidiap depende de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA, junto con otros tres Centros de investigación dedicados al estudio y la historia de la música, la danza y el teatro en México.¹⁸

Otro de los institutos que realiza importantes investigaciones es el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) fundado en 1939, la investigación que realiza se enfoca en la etnología, en el estudio, rescate y preservación de las manifestaciones artísticas de las culturas indígenas prehispánicas y contemporáneas y al análisis de su tránsito por el México Virreinal.¹⁹

¹⁷ Herrán de la, Esther. Signos, El Arte y la Investigación, INBA, Prisma Editorial S.A. de C.V. México D.F. 1998, p.16.

¹⁸ Centro Nacional de Investigación Información y Difusión Musical "Carlos Chavez", el Centro Nacional de Investigación Información y Difusión de la Danza "José Limón" y el Centro Nacional de Investigación Información y Difusión Teatral "Rodolfo Usigli".

¹⁹ *Ibidem*, p.13.

2.6 LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN EN EL ARTE

Los planteamientos que tanto los críticos como los investigadores de arte realizan, llegan al público a través de los medios de difusión impresos y/o masivos. La función principal de la crítica de arte es la de lograr una resonancia a nivel masivo, de los artistas consagrados, y de igual forma dar a conocer los nuevos valores dentro del mundo del arte. La valoración crítica se produce a través de revistas especializadas, cuyo público está formado en mayor parte por aficionados al arte y sobre todo por coleccionistas. Es importante también la crítica que aparece en diarios y revistas comerciales con mayor alcance de público, existiendo una gran demanda de ellos entre los mismos artistas y marchands.

En el caso de los artículos alusivos a exposiciones en curso en galerías, no expresan juicios negativos y se limitan a reseñar el evento. En el caso de los comentarios relacionados con las grandes manifestaciones artísticas, el criterio es relativamente libre, pero debe atenerse a la tendencia política y cultural del diario para el que trabajan, siendo su trabajo influenciado por los intereses del mercado. En los grandes diarios se suelen utilizar críticos de tendencias diversas, para no correr el riesgo de defraudar a un sector de lectores.

En otros medios como revistas, monografías o catálogos, la mayor parte de los críticos dan rienda suelta a su habilidad como escritores comprometidos, haciendo gala de un lenguaje elaborado y de terminologías preciosistas. En general los lectores de artículos artísticos en revistas especializadas son casi exclusivamente personas cultas.

En contraste, los diarios son la simple exposición de diversas tendencias estéticas ya sabidas por el público culto; ya que la finalidad del diario es ser vendido, por lo que es evidente que la principal preocupación del director y por consiguiente del crítico, consiste en satisfacer las necesidades del lector.

Podemos situar en el mismo plano de la crítica actividades como las conferencias, los

debates y los programas culturales en la televisión, pues tienen el mismo carácter didáctico y divulgativo.

De los catálogos de arte, podemos decir que es una de las actividades más rentables para los críticos consiste en escribir las presentaciones en los catálogos de exposiciones individuales o colectivas. Dependiendo de las posibilidades de quien paga, los catálogos pueden ser simples con pocas reproducciones y cualquier tipo de comentario o lujosas reproducciones con numerosos textos. Con la finalidad de dar importancia y prestigio a la exposición al menos en cuanto al lujo de la reproducción y la calidad del crítico.

Los catálogos son un instrumento publicitario utilizado en mayor medida por artistas poco conocidos; que incluso ellos mismos financian la edición.

Los ingredientes para realizar un catálogo que llame la atención son, por una lado las numerosas reproducciones fotográficas de la obra a color, en papel de calidad con cubiertas lujosas, por otro lado un presentación escrita por un crítico importante que utilice referencias veraces, como exposiciones anteriores, individuales y colectivas, nacionales e internacionales, premios y citas de críticos que hayan escrito sobre el artista anteriormente.

Los catálogos editados por museos, galerías de prestigio o instituciones públicas, requieren de críticos con autentica preparación cultural y notable sensibilidad estética para efectuar una labor de valoración de altura que satisfaga a un publico selecto.

Como lo menciona Francesco Poli la política cultural es una piadosa ilusión. Los críticos de arte desempeñan un papel de protagonistas, como los políticos del microambiente artístico, pues en muchas ocasiones son representantes de organismos culturales públicos, miembros de la dirección o consejo de algún museo, academia u otros organismos como asesores culturales en los mismos. Lo anterior significa que habrá de mantener la tendencia que le marque la misma institución a que pertenezca.

Así pues se nos muestra la crítica de arte en toda su ambigüedad; realizando juicios de

valor, premiando y comentando bajo criterios estético-culturales pero con base en intereses de naturaleza económica y política.

Por publicaciones especializadas entendamos los libros y revistas de arte de los cuales emerge la actividad crítica de mayor compromiso. Es necesario hacer la diferenciación entre las publicaciones directamente relacionadas con el mercado artístico y las que, por el contrario, tienen un carácter cultural más serio, impresas por editoriales de prestigio. En el caso de los libros de carácter divulgativo sobre arte antiguo y contemporáneo; son trabajos que se presentan bajo diversas perspectivas ya sean histórico-estéticas, políticas, psicológica o sociológicas.

2.7 EL COLECCIONISMO COMO GÉNESIS DEL MUSEO

El análisis del origen, desarrollo y consolidación del coleccionismo, nos lleva al génesis de los museos. Las colecciones se definen ideológicamente por las preferencias manifiestas en la elección ya sea arte clásico, estilos vanguardistas, arte oriental, etc. El coleccionismo incide en la función ideológica de la cultura. La clientela del arte representa una clase determinada que dirige y controla los objetos de cultura en función de sus intereses y objetivos. Se trata de un trueque cuantitativo-cualitativo que atiende al crecimiento progresivo y consumismo de los objetos culturales.

Hasta finales del siglo XVIII las colecciones tenían el carácter de privado. Solamente por un motivo solemne eran abiertas las puertas de sus colecciones como en el caso de los Museo Vaticanos, que podían ser visitados por ciudadanos y turistas un solo día al año el Viernes Santo siendo su principal intención la celebración del mayor acontecimiento de la catolicidad.²⁰

²⁰ León, Aurora. "El Museo. Teoría, praxis y utopía". Ediciones Cátedra, 4ª edición, Madrid, España 1988. p. 51.

A los gabinetes y galerías privadas sólo accede un sector minoritario formado por los amigos del príncipe y por deseo de los dueños. Este público está formado por las clases altas, los intelectuales, eruditos, científicos y conocedores de arte.

A mediados del siglo XVIII algunas colecciones reales pasan a formar parte oficialmente del patrimonio nacional de sus países de origen; como el British Museum de Londres en 1753, la Galería de Kassel, abierta al público por Guillermo IV en 1760, y el Louvre abre sus puertas en 1798.

A partir de la Revolución Francesa, al nacionalizarse en 1793 los bienes de la corona, las galerías del Louvre aparecen como museo de la República por razones ideológicas y políticas, aunque en el fondo para los estratos sociales de menor nivel cultural aquellas obras, para ellos frías y distantes no les ofrecían ningún deleite y mucho menos enseñanza, quedando el Louvre nuevamente con su público habitual.

A finales del siglo XVIII Federico Guillermo III hace pública su colección, que en el siglo XIX y con la ayuda del Emperador Francisco II, se reúnen todas las obras esparcidas por Praga, Innsbruck, formarían el Kunsthistorisches Museum de Berlín, en 1823.

A principios del siglo XIX, en el año 1800 abre sus puertas el Rijksmuseum, primero como la Nationale Konstgallerij (Galería Nacional de Arte), ubicado originalmente en La Haya, consistía principalmente en pinturas. En 1808 se traslada a Ámsterdam y en 1885 se le incorpora oficialmente el Museo de Arte e Historia de los Países Bajos, creando el museo más importante de Arte Holandés.

Dos colecciones inglesas se hacen públicas en 1824; la de George Beaumont que da lugar a la National Gallery de Londres y la de Chantrey Tate que en la actualidad es la Tate Gallery, especializada en arte contemporáneo.

A partir de estas fechas, y a todo lo largo del siglo XIX, se van abriendo paulatinamente las más importantes colecciones, para que puedan ser visitadas públicamente y constituir el patrimonio público coleccionado: National Gallery de Londres, Tate Gallery,

Kunsthistorisches Museum de Viena, Pinacoteca de Munich, Galería Nacional de Praga, Museo del Ermitage de Leningrado, Museo Uffizi de Florencia, Museos Vaticanos, Museo del Prado, Metropolitan de Nueva York, etc. En ellos predominan colecciones de pintura de todas las épocas, mobiliario, artes decorativas y aplicadas, escultura clásica.²¹

En el caso de los museos italianos estos deben su apertura al público por motivos específicos. En los museos del Vaticano la iniciativa se debe a sucesivos Papas, quienes según sus inclinaciones artísticas fueron dotando con obras e incrementando el tesoro con las constantes excavaciones romanas. Bajo el impulso de los Papas en los siglos XVIII y XIX se fundan el Museo Sagrado, el Pío Clementino, la Biblioteca Vaticana, el Museo Egipcio, el Etrusco, la Pinacoteca Vaticana, los apartamentos Borgia, y últimamente ampliándose con la adición del Museo Misionario, Museo Etnológico, Museo profano y cristiano.

Las colecciones de los Medici (Museo Uffizi en Florencia) y las colecciones de los Pitti actualmente forman los fondos de los respectivos Museos Florentinos. En el siglo XIX la colección de los Medici era tan grande que consideraron necesario a reorganizarla y distribuyeron sus esculturas del Renacimiento y las artes menores al Museo Arqueológico florentino; la joyería y orfebrería pasaron al Museo de Orfebrería del Palacio Pitti; así es como muchas colecciones son esparcidas por varios museos.

El Museo del Prado de Madrid se debe a la iniciativa de Fernando VII al ordenar la creación de un museo de pinturas, que se albergó en lo que fuera el Museo de Ciencias Naturales. Más tarde el Rey ordenó que todos los cuadros pertenecientes al Palacio Real pasasen a las salas del Museo así como obras de Rubens y Tiziano que pertenecían a la Real Academia de San Fernando y otras procedentes del Escorial.

El museo americano se presenta desde sus orígenes como pedagógico y activo para la cultura popular. El Metropolitan Museum de Nueva York, fundado y abierto al público al mismo tiempo en 1870, ofrece las secciones más variadas de arte universal, debido en gran parte al legado Lehman. Si no que ofrece desde principio del siglo XX un boletín

²¹ Ibidem, p. 52.

informativo con las actividades del museo (exposiciones temporales, conciertos, conferencias) y una revista enfocada a la enseñanza escolar. Este museo sentó las bases de los futuros museos americanos (el de Arte Moderno de Nueva York, Museo Withney de arte americano, el de Guggenheim...) y de los museos latinoamericanos como el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, quienes han seguido un plan innovador aproximando al hombre con la obra, mediante sistemas modernos de educación.

Con la especialización que caracteriza a la civilización contemporánea surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX, los museos monográficos dedicados a la producción de un artista. Un caso entre muchos lo ofrece el Museo Van Gogh. La fundación Van Gogh, propietaria de toda la colección y formada por los herederos del pintor; cedió la colección al estado holandés, comprometiéndose este a construir un museo que albergase la obra literaria, gráfica y pictórica del artista. Así nace en 1973 un museo con vitalidad renovada y al afán de anteponer la utilidad pública a la privada.²²

Ahora pues ha quedado claro el panorama con respecto a la formación de los museos, y como surgen gracias a colecciones reales o de la minoría pudiente. Gracias a la burguesía y aristocracia que cerraron tan maravillosas colecciones es que hoy visitamos los museos.

2.7.1 NUEVAS PERSPECTIVAS DEL MUSEO

El museo es un ámbito institucional en el que se desarrollan prácticas referidas a la colección, clasificación, conservación, estudio y exhibición de objetos, textos e imágenes representativos de un área específica de la producción cultural.²³

El museo es un espacio del exceso, donde se acumula y exhibe el exceso social de información, se aprovecha el exceso de tiempo personal; se exhiben objetos cuya existencia es excesiva en términos utilitarios y se aprovecha un exceso social de

²² . Ibidem, p. 54

²³ Silva, María de la Paz. "Aproximación al Estudio de las Prácticas Educativas en el Museo", Posibilidades y Límites de la Comunicación Museográfica. UNAM México, D.F. 1993, p. 91.

espacio, dedicado a una actividad informativa y recreativa.

La vida cotidiana es incorporada al discurso museográfico, cuando éste centra su atención en mostrar y recrear espacios como la calle, actividades como el deporte, aspectos de la identidad cultural, o enfoques originales de áreas culturales específicas, ya sea la historia como experiencia contemporánea, la ciencia como experiencia personal, o el arte como experiencia de la diversidad de visiones posibles.

Al incorporar la tecnología más avanzada, al espacio museográfico, posibilita que éste compita con otros espacios culturales que forman parte del ecosistema cultural contemporáneo. El museo puede rebasar las fronteras de la institución: puede organizar exhibiciones itinerantes o viajes didácticos, puede convertirse en un espacio de reunión o, en el caso de los museos comunitarios, puede ser un símbolo de la identidad regional.²⁴

El museo en la sociedad contemporánea al ser estudiado desde una perspectiva interdisciplinaria nos muestra la tendencia colectiva a la valoración de lo sensible, la comunicación y la emoción colectiva, de tal forma que existen grupos o "comunidades interpretativas" a las que pertenece cada individuo, de acuerdo a lo propuesto por Michel Maffesoli.

Lo anterior significa, en términos generales, una tendencia cultural hacia la estetización de la sociedad, lo que con lleva a la existencia de diversos caracteres ideológicos y éticos. Todo ello lleva a reconocer la importancia del espectador y, en consecuencia, la conveniencia de utilizar las propuestas de análisis de la estética de la recepción (dicha tesis plantea que el receptor de todo producto cultural tiene la última palabra en el proceso de valoración e interpretación) y relacionarla con la experiencia museográfica.

De tal manera que la forma y la sustancia se integran, llegando a un punto en el cual, la museografía forma parte integral de la obra misma.²⁵ Saliendo totalmente de la

²⁴ Zavala, Lauro. "La Recepción Museográfica, Entre el Ritual y el Juego", Posibilidades y Límites de la Comunicación Museográfica. UNAM México, D.F. 1993, p. 31-33

²⁵ Ibidem

concepción tradicional de las exhibiciones.

Existe toda una serie de elementos dentro de la concepción contemporánea de los museos, tales como los espacios educativos y espacios lúdicos. El primero se refiere a que en el interior de los museos se ofrecen diversos servicios educativos, tales como visitas guiadas, bibliotecas, salas de lectura o talleres en los cuales se imparten cursos de diversa índole. En el segundo nos referimos a las salas de proyecciones, a las simulaciones tecnológicas y espacios recreativos. El museo se convierte en un espacio ritual alejado de lo cotidiano ya que por el hecho de exhibir determinados objetos, genera conductas rituales en los visitantes.

En la actualidad los interesados en el mundo de los museos y las exposiciones se encuentran en la búsqueda y reflexión en torno al concepto de museo. Este término ha sido rebasado debido a que estos espacios ya no son sólo depositarios de colecciones, sino medios de comunicación complejos y atractivos que involucran en los procesos de conceptualización, diseño, producción y funcionamiento cotidiano el trabajo de una serie de especialistas con formaciones profesionales disímiles. Empieza a ser inminente la retroalimentación teórica: la preocupación por documentar y reflexionar sobre la actividad museográfica, una preocupación real por la relación del visitante y las instituciones promotoras de exhibiciones.

Las actividades interdisciplinarias que implican el trabajo museográfico enriquecen las propuestas. Por lo tanto el equipo de trabajo produce una exposición a la que confiere personalidad y estilo propio. El espacio, los objetos, la forma, el color, la composición y la comunicación son los elementos creativos empleados en la propuesta de diseño museográfico; que finalmente se encuentra dirigida a quien dirá la última palabra: el visitante.²⁶

²⁶ Martínez, García Ofelia. "El Museo del Futuro. Algunas Perspectivas Europeas", CONACULTA, UNAM, México, D.F. p.7.

2.8 EL ESTADO MEXICANO COMO PROMOTOR DE LA CULTURA

La función social del arte tiene en México sustento constitucional y como principal promotor al Estado. La apropiación privada de los productos artísticos pocas veces a llegado, en el desarrollo histórico de la cultura Mexicana, a injertarse en la función pública, social y comunicativa del arte.²⁷

Después de la Revolución Francesa la promoción de la ilustración quedó considerada en leyes fundamentales y decretos de muchas naciones. De igual forma en México, bajo la Constitución de 1824 el Congreso General quedó facultado para promover la ilustración, incluidas en ella las nobles artes. La expresión universal del concepto republicano de goce estético fue el museo.

El Museo del Louvre abrió sus puertas en 1793, rompiendo para siempre la tradición de que las ricas colecciones de arte (pinturas, esculturas, monedas, medallas, mapas, vestidos, animales, libros raros, etc.) fueran gozadas exclusivamente por monarcas, sacerdotes de alto rango, ricos mercaderes. Hasta su inauguración el acceso al goce y al análisis de un objeto bello o exótico estaba reservado para los ricos y poderosos. Con la entrada de la plebe, a fines del siglo XVIII, al castillo fundado por Felipe Augusto en el siglo XII, comienza para la cultura artística una nueva posibilidad.

Convertido el museísmo en tarea universal, México no fue la excepción. Aquí ya existían colecciones. Como los códices reunidos entre 1736 y 1743 por el italiano Lorenzo Boturini, confiscados por orden del virrey Juan Antonio de Vizarrón y Esquiarrieta. Dichas pictografías nativas estuvieron en el convento de San Francisco, en la casa de la Universidad, en las oficinas de gobierno virreinal, en la Secretaría de Relaciones del primer gobierno del México independiente, las cuales poco a poco se fueron dispersando, llegando unas a la Biblioteca Nacional de París, otras a colecciones en Estados Unidos y una porción a las colecciones nacionales mexicanas. En México durante el siglo XVIII no se pensaba en organizar las colecciones de antigüedades prueba de ello, es que al ser encontrada la Piedra del Sol, cuando se

²⁷ Tíbol, Raquel. "Instituciones del Arte y la Cultura Artística. Los Estudios sobre el Arte Mexicano Examen y Prospectiva". VIII Coloquio de Historia del Arte. UNAM Dirección General de Publicaciones, México D.F. 1986.

nivelaba el suelo para un nuevo empedrado de la Plaza Mayor de la ciudad de México, el monolito fue colocado al pie de la torre occidental de la Catedral, hasta el año de 1885, cuando es trasladada al Museo Nacional.

Durante el gobierno provisional de Nicolás Bravo, Pedro Celestino Negrete y José Mariano Michelena, en 1823, Lucas Alamán ministro de Relaciones Exteriores y Exteriores, funda el Conservatorio de Antigüedades e Historia Natural. El 18 de marzo de 1825, quien fuera el primer presidente de México, el General Guadalupe Victoria dicta el acuerdo para la formación del Museo Nacional. El acuerdo sobre el Museo se concretó en 1831 durante la presidencia del general Anastasio Bustamante. Quedando en el cargo de conservador el sacerdote y doctor Isidoro Ignacio de Icaza, quien había cuidado los tesoros existentes desde 1825.

Cuando Valentín Gómez Farías se hizo cargo del gobierno por ausencia del General Santa Anna, expide el 19 de octubre de 1833 un decreto para organizar el Establecimiento de Bellas Artes, dependiente de la Dirección de Instrucción Pública para el Distrito Federal y Territorios de la Federación, organismo que suplía a la Universidad, suprimida simultáneamente. Correspondió al Establecimiento vigilar “los depósitos de los monumentos de artes, antigüedades e historia natural”, así como su presentación en museos.

Para el año de 1857, en el censo realizado durante la presidencia de Ignacio Comonfort, existían en la República Mexicana sólo dos museos.

El 4 de diciembre de 1865 el emperador Fernando Maximiliano de Habsburgo expidió un decreto ordenando que el Museo Nacional estableciera su sede en lo que había sido la Casa de Moneda, en el ángulo noreste del Palacio Nacional. La solemne inauguración tuvo lugar el 6 de julio de 1866 con asistencia del archiduque y de la princesa Carlota.

Al iniciarse el primer gobierno de Porfirio Díaz el presupuesto anual del Museo Nacional era de 12 160 pesos. Recursos tan pobres que no permitieron recuperar las piezas que se habían ido perdiendo en los años de continuo traslado y excesivo descuido. En 1867 el Museo había quedado dividido en la sección de arte, historia,

antigüedades e historia natural. Los manuscritos antiguos, mapas, planos originales, pinturas y colecciones de retratos sumaban en total unas doscientas piezas. La Galería de Monolitos fue inaugurada por el presidente Díaz en 1877. Por ese tiempo existían museos en Campeche, Puebla y Mérida.

En 1886 se fundó en Morelia, Michoacán, por decreto del Gobernador Mariano Jiménez, el Museo Michoacano. Fue su primer director el doctor Nicolás León. El museo fue concebido con anterioridad en 1882 por Jacobo Ramírez, rector del Colegio de San Nicolás de Hidalgo y el joven medico cirujano Nicolás León con apenas 24 años.

Al Dr. León le encomiendan al dejar la dirección del Museo Michoacano la creación y organización del Museo Oaxaqueño.

Desde el primer gobierno de Porfirio Díaz existía un organismo gubernamental llamado Ministerio de Fomento (Secretaria de Desarrollo Urbano y Obras Públicas hoy día) quien auspiciaba la erección de monumentos públicos para la ornamentación de las ciudades; para convertirlas en símbolos nacionales de sentido histórico, artístico y político, emblemas de prestigio para el grupo gobernante.

En 1893 había en el país 23 museos, para 1907 el número aumento a 38. En la mayoría de ellos las obras de arte se mezclaban mas o menos ordenadamente, con piezas de valor científico o histórico. Justo Sierra, como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, dentro del ultimo gabinete de Porfirio Díaz, muestra un particular interés por los vestigios de la antigüedad. Como prueba de ello citaremos una carta enviada por él, a principios de 1909, al subsecretario de Hacienda, Roberto Núñez:

Para ustedes; hombres de finanzas y de los fiscos, esto de la arqueología es un asunto baladí y de poca importancia; pero para nosotros es lo único que caracteriza la personalidad de México ante el mundo científico: todo lo demás es lo mismo que existe en otras partes y está realizado por extranjeros.

Para 1910 comienzan a detallarse las especializaciones en el plan de los museos mexicanos. En el Museo Nacional se da un primer desprendimiento del material zoológico, botánico y geológico que se instala en el Chopo. El segundo desprendimiento fue decretado por el Presidente Lázaro Cárdenas el 20 de noviembre de 1940, decreto publicado en el Diario Oficial el 13 de diciembre de 1940 siendo ya presidente Ávila Camacho, cuando el Material Histórico pasó al Castillo de Chapultepec, inaugurado como Museo Nacional de Historia el 27 de septiembre de 1941.²⁸

En 1915 el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología había pasado a depender de la Dirección de Bellas Artes, fundada durante el gobierno de Venustiano Carranza como Primer jefe del Ejército Constitucionalista encargado del Poder Ejecutivo de la Unión. Por acuerdo del ingeniero Felix F. Palavicini, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, designa a Alfonso Cravioso, como encargado de estructurar los planes y principios y programas de esa Dirección de Bellas Artes para fomentar la función educativa del arte y darle una utilidad acorde a las nuevas exigencias. Además del Museo, dependieron de esa dirección, que funcionó hasta diciembre de 1918, la Escuela de Bellas Artes, La Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación, el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, los Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos y la Orquesta Sinfónica Nacional.²⁹

Es previsible que la agudización de la lucha armada frenara el desarrollo del museo y paralizara la actividad cultural en las zonas más azotadas por el conflicto revolucionario.³⁰

La Universidad Nacional creada por Justo Sierra en mayo de 1910, no cobijó a la Escuela de Bellas Artes. Pero durante el gobierno del usurpador Victoriano Huerta³¹,

²⁸ Ibidem, p.252

²⁹ Ibidem, p.253

³⁰ Reyes, Palma Francisco. Artículo: "Acción Cultural y Público de Museos de Arte en México 1910-1982", libro: Museos: Comunicación y Educación. Antología Comentada. de Graciela Schmilchuk, Colección Artes Pláticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes no. 5, editado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA 1987 p. 125.

³¹ Recomendado por el mismo hermano del presidente, Victoriano Huerta tomó el cargo de comandante de la guarnición de la plaza de México. En ese momento Huerta vio la oportunidad de usurpar el poder y comenzó a tratar con los sublevados de la Ciudadela. Tuvo una entrevista con Félix Díaz y el embajador de Estados Unidos en

siendo el secretario de Instrucción Pública Nemesio García Naranjo, se incorpora la Escuela de Bellas Artes a la Universidad Nacional con sus Galerías de Pintura, Escultura y Grabado. Al otorgársele autonomía a la Universidad Nacional, la Escuela de Bellas Artes quedó integrada a ella, mientras que las colecciones siguieron bajo el amparo de la Secretaría de Educación Pública.

Al disponer Venustiano Carranza la desaparición de la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional asumió múltiples tareas culturales que cobraron un desarrollo inusitado en el gobierno de Adolfo de la Huerta, al ser nombrado José Vasconcelos rector y simultáneamente director del Departamento Universitario de Bellas Artes.³²

La tendencia de los gobiernos posrevolucionarios, será la de ampliar los sectores sociales ante los cuales legitimarse. José Vasconcelos emprende un proyecto cultural en el cual privilegia la participación popular como parte del desarrollo educativo.³³

El arte es pensado como parte de un proyecto global de educación popular, de una cruzada político-cultural, de un amplio impulso de comunicación, de “un movimiento por la independencia espiritual de México” según escribió Rivera en la revista *Azulejos*, en octubre de 1921.³⁴ Se crean nuevos espacios, nuevas estructuras y nuevas relaciones del público con el artista. Aplicando a este contexto las palabras de Narciso Bassols refiriéndose a la República Restaurada:

... desde el punto de vista de la amplitud, de la extensión con que la cultura se puso al alcance de la masa, no hubo, por cierto una socialización ni mucho menos. No fue la cultura patrimonio de las masas, como no lo es todavía hoy en nuestro país; pero si se desarrolló un tipo de cultura que saliendo de los estrechísimos límites de la pequeña clase alta,

México para que éste desconociera el gobierno de Madero. Ordenó después al general Blanquet que se apoderara del Presidente y de Pino Suárez y después de obligarlos a renunciar a sus cargos, los mandó matar el 22 de febrero de 1913. A don Gustavo A. Madero lo entregó a los sublevados de Ciudadela, que lo asesinaron brutalmente.

³² Tíbol, Op. cit, p. 252

³³ Reyes, Op. cit, p. 126

³⁴ Tíbol, Op. cit, p.253.

privilegiada en lo económico y en lo cultural, llegó a ser un poco más accesible a la naciente clase media mexicana.

... no porque la Revolución haya logrado todavía poner la cultura al servicio de todos los mexicanos, sino porque era de tal modo precaria en su extensión la cultura de antes del movimiento revolucionario, que lo que ha podido hacerse ha producido una modificación de tal magnitud que engendra resultados.

Los proyectos vasconcelianos se afianzaron al establecerse en 1921, durante el gobierno de Álvaro Obregón, la Secretaría de Educación, uno de cuyos tres departamentos básicos fue el de Bellas Artes, descrito por el propio Vasconcelos de la siguiente manera:

El Departamento de Bellas Artes tomó a su cargo, partiendo de la enseñanza del canto, el dibujo y la gimnasia en las escuelas, todos los institutos de cultura artística superior, tal como la Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional y los Conservatorios de Música.

Se formuló a mediados de 1946 el Plan de Bellas Artes, por la Comisión Cultural del Comité Nacional Alemanista, siendo el punto conceptual de partida para la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes. Al asumir la presidencia de la República Miguel Alemán, en diciembre 1946, tal estructura con sus progresivas variantes se transforma en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

La concepción vasconceliana del museo de arte provino de su visión como promotor cultural, que al intentar diferenciarse de las preferencias estéticas de la oligarquía porfiriana, rechazaba la obra suntuaria³⁵ de apropiación privada. La promoción de un

³⁵ Relativo al lujo.

arte de proyección social repercutió en la falta de apoyo al museo de arte, como vehículo consagratorio³⁶ de la pintura de pequeño formato.³⁷

A partir de entonces la pintura mural en edificios públicos concentró el apoyo de las políticas de difusión; y dio lugar a un nuevo tipo de espectador, quien adapta a su experiencia visual proveniente de imaginería religiosa, una nueva iconografía laica.

En esa época la ausencia en el país de un mercado artístico desarrollado coincidió con la exclusión del museo como soporte indirecto del ciclo de comercialización. Para mostrar su producción los artistas continuaron recurriendo a locales de alquiler, céntricas tiendas capitalinas, casinos, cafés, bares y cantinas, restaurantes y casas particulares.

Para los artistas profesionales se reservó la pintura monumental y la ilustración de textos educativos, la presencia del artesano en el museo se sancionó oficialmente, se formó un departamento etnológico en el Museo Nacional, (con un promedio mensual de 20,000 visitantes). En 1925 se adoptó el templo de la Soledad de la Santa Cruz, en la ciudad de México, el cual fue cerrado al culto, para presentar una exposición permanente de arte popular.

Las expresiones culturales más destacadas en la etapa postrevolucionaria, la pintura mural, la pintura de arte infantil y la popular, se ven reflejadas en los programas de orientación para el magisterio en las zonas rurales. Se recomendaba la decoración de edificios públicos con murales que reprodujeran escenas de la vida diaria y temáticas sociales, y la organización de exposiciones itinerantes con dibujos, pinturas y objetos artesanales elaborados por los alumnos.

La década de los veinte estuvo marcada por la iniciativa de los artistas de avanzada, interesados en llevar los procesos de valoración del arte hacia una perspectiva popular y moderna. A través de expresiones artísticas de vanguardia, por medio de la difusión de la pintura popular anónima y sus manifestaciones devocionales como el retablo, la

³⁶ Relativo al medio con el cual adquiere fama.

³⁷ Reyes, Op. cit, p. 126.

talla en madera y la obra de cantería, la juguetería tradicional y la amplia gama de oficios artesanales. Se promovieron las obras de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los dibujos infantiles producidos dentro del sistema escolar.

Los artistas iniciaron el establecimiento de galerías de exposiciones no mercantiles y no discriminatorias de las manifestaciones producidas fuera del campo profesional de los artistas. Los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero fundaron, en 1929, la Galería de Arte Moderno, dependiente de la Dirección de Acción Cívica del Departamento del Distrito Federal coordinada por Alfonso Pruneda.

Los esfuerzos de estas galerías por arraigar en el gusto público una diversidad de opciones culturales, con un signo propio y con un sentido de afirmación nacionalista, se hacen más evidentes si los contrastamos con la iniciativa que por la misma época se llevó a cabo en los Estados Unidos: la fundación del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este fue concebido como una gran empresa privada, auspiciada por representantes del gran capital (Rockefeller, Bliss, Sullivan y Goodyear) quienes conjuntaron sus colecciones y su capacidad financiera para popularizar el arte moderno.

Los promotores de arte en México se caracterizaron por la inestabilidad para mantener sus propuestas de manera permanente, agobiados por la estrechez del presupuesto y los vaivenes de las autoridades.

Como lo hemos podido constatar la Revolución Mexicana le dio muros a la pintura contemporánea; diversificó la enseñanza de la escultura y del grabado; pero no le dio museos. El medio cultural resentía ese faltante y en el año de 1927, argumentó al respecto José Juan Tablada y le dio forma concreta Gabriel Fernández Ledesma.

La propuesta para la creación de un museo de arte moderno la publicó en 1927 Fernández Ledesma en la revista Forma. No sólo la pintura contemporánea requería de espacios de exhibición; los necesitaba también la escultura, el grabado, la ilustración, el dibujo, la fotografía, la arquitectura, los tejidos, los juguetes, la alfarería, la herrería. En las nuevas circunstancias en las que vivía la nación los trabajos artísticos se

multiplicaban con crecientes rasgos de peculiaridad y se hacía impostergable³⁸ la creación de instituciones que procesaran esa obra.

Transcurrieron veinte años, para que se concretara el proyecto de Fernández Ledesma. El 18 de septiembre de 1947 fue inaugurado en el Palacio de Bellas Artes, el Museo Nacional de Artes Plásticas. Antonio Castro Leal, fue el primer director del Palacio de Bellas Artes, nombrado por el presidente Abelardo Rodríguez. Castro Leal instaló la Sala Nacional y cuatro salones más en el siguiente piso: pero el Museo Nacional de Artes Plásticas duró lo que su breve permanencia en el cargo.

Al inaugurarse el Museo Nacional de Artes Plásticas en 1947, Carlos Chávez, primer director del INBA, y principal animador del Plan de Bellas artes durante la campaña electoral de Miguel Alemán, dijo:

“Desde muchos años atrás hemos mirado con tristeza y con honda preocupación la deficiente atención prestada por el Estado al desarrollo del arte en México: lamentable situación de las Galerías de San Carlos; bochornoso el enbodegamiento de las colecciones nacionales de pintura del Palacio de Bellas Artes; el deterioro y la falta de conservación de la pintura mural antigua y moderna; la falta absoluta de interés hacia nuestro patrimonio pictórico en general, que se ha dispersado, para siempre, sin que nada ni nadie lo remedie, ni dé señas de siquiera remediarlo; la falta absoluta de apoyo a una actividad y a una producción teatrales; el increíble abandono de nuestras escuelas profesionales de artes plásticas, de música, de danza”.

Para Carlos Chávez el error consistía en que los políticos no habían considerado al arte como una necesidad legítima y primordial, cuando de acuerdo a sus propias palabras, el arte es la mejor proyección del país hacia el exterior y hacia el futuro, y hasta puede producirle dinero al Estado, citándolo textualmente a través de “industrias de discos, de radios, de instrumentos musicales; negocios librerías, impuestos de varias clases y, principalmente, la industria del turismo”. Junto al sector industrial dentro de

³⁸ Inaplazable.

una economía dependiente, el arte debía pensarse de manera pragmática como una empresa redituable. Claro que los ingresos del INBA no correspondieron a ningún tipo de expectativa comercial y debió crecer como todo el aparato institucional por los vientos políticos de ese vaivén conservador-liberal liberal-conservador.³⁹

Durante la administración de Adolfo Ruiz Cortínez, se le comienza a dar al Instituto de Bellas Artes su carácter de Nacional. Estando el Instituto bajo la dirección de Miguel Álvarez Acosta, iniciada en 1954, traza el proyecto de extender la obra del INBA a todo el país. Se planteó tal iniciativa por primera vez en mayo de **1952** en la **Primera Asamblea Nacional de artes Plásticas**, del cual surge el **Frente Nacional de Artes Plásticas** con el lema: "Por un arte al servicio del pueblo". De las soluciones adoptadas por el Frente podemos señalar la siguiente:

La creación de museos de arte en todas las capitales de los Estados y en sus ciudades más importantes. Para alcanzar ese objetivo, el Frente sugiere la formación de patronatos integrados por los gobiernos locales, el Federal, la industria y el comercio, los profesionistas y los trabajadores que deberán funcionar con los recursos oficiales y con los de la iniciativa privada.

Durante el gobierno de Adolfo López Mateos, y estando como director del INBA Celestino Gorostiza se promovieron las artes plásticas, la música, la danza, la literatura, el teatro, la radiodifusión y el cine a través de convenios con instituciones existentes en los estados y se establecen los Institutos Regionales de Bellas Artes. El mayor esfuerzo del régimen de López Mateos fue la edificación del Museo Nacional de Antropología e Historia. El museo fue proyectado como una moderna institución de masas, con un aparato pedagógico que propiciara el conocimiento científico y la apreciación estética de las piezas. Hubo un incremento considerable de galerías privadas.

El crecimiento y aceptación de los Institutos Regionales de Bellas Artes, lleva durante

³⁹ Tibol, Op. cit, p. 256.

el periodo presidencial de Díaz Ordaz y la dirección del INBA a cargo de José Luis Martínez, a la creación de las primeras Casas de Cultura, siendo la pionera de la red la de Aguascalientes, fundada por Víctor Sandoval. A raíz de la crisis política del 68, el gobierno de Luis Echeverría se ve obligado a buscar la reconciliación con la sociedad civil, a través de un programa de reformas que incluía el apoyo a la educación de manera abierta y activa.

En el terreno museístico, la aportación más significativa consistió en refuncionalizar el museo escolar de acuerdo con la Reforma Educativa.

Dentro de esa línea renovadora durante el gobierno de José López Portillo se establece el Fondo Nacional para Actividades sociales. Raquel Tíbol plantea una crítica del Fondo al insertarse en las instituciones culturales del país como: “un cuerpo extraño, absolutista y autoritario a la vez que anarquizante en el cuerpo de las instituciones responsables de la cultura artística, desactivando de manera parasitaria su poder y entorpeciendo el desarrollo de las mismas”. En contraparte es durante su periodo cuando se estableció el Museo Nacional de Culturas Populares, que se propuso con una perspectiva pluralista, “estudiar, documentar y difundir las iniciativas culturales de los sectores populares”.⁴⁰

Durante los años sesenta el museo de arte fue criticado en Europa y los Estados Unidos como un enclave mercantilizado y hermético a las inquietudes sociales de los jóvenes y las minorías. En México, por el contrario, ese periodo fue de exaltación del museo como foco irradiador de la cultura, cuyas salas aspiraban a ocupar los artistas.

En el 68 se fracturó momentáneamente esa tendencia para dar lugar a un arte gráfico de protesta, cuyo sitio natural era la calle. Continuando hasta mediados de la década de los setentas con el surgimiento de nuevos grupos de arte que experimentan con nuevas modalidades en los procesos de producción, circulación y recepción del arte desvinculados del museo: pinturas en bardas callejeras, decoraciones murales en vecindades y zonas rurales, gráfica monumental y propaganda para organismos de trabajadores.

Hacia el año de 1981, José Luis Martínez (ex-director del INBA), presenta durante una consulta popular, que organizó Miguel de la Madrid en ese entonces aún, como candidato del Partido Revolucionario Institucional. La propuesta de Martínez, se sustentaba en su amplia experiencia cultural, planteando la necesidad de recuperar el bienestar en la vida cultural de país por medio de una política congruente y decisiva; de la misma forma en la que se trata la problemática social.

Ante la constante ampliación de actividades, promociones, recursos, instituciones y dependencias dedicadas a la cultura con políticas individuales, Martínez considera que:

⁴⁰ Reyes, Op. cit, 125

“ha llegado el momento de concentrar estas tareas dispersas en un organismo rector, del sector público, que trace y ejerza una política nacional en materia cultural”. Cuyo propósito “sería el de coordinar los esfuerzos privados y públicos, a fin de hacer lo más y lo mejor posible, y lo que es necesario, con los recursos económicos y humanos de que se disponga”.⁴¹ Al respecto Raquel Tibol plantea que: “las necesidades artísticas de los mexicanos no pueden ser programadas al margen de las demás necesidades sociales”.

De acuerdo con lo anterior **es innegable la injerencia del Estado sobre el desarrollo de la cultura en México**. La política cultural del país se ha ido modificando y adaptando a los intereses particulares del gobierno en turno. Podemos señalar que a la fecha México ha tenido un avance considerable en cuanto a su política cultural; creado organismos encargados de la difusión de la cultura en el país, además de establecer estímulos para la creación artística y espacios para la difusión del arte contemporáneo y sus diversas manifestaciones. (CONACULTA, INBA, INAH, FONCA, SISTEMA NACIONAL DE CREADORES, CONCURSOS NACIONALES DE CREACIÓN, EVENTOS CULTURALES ANUALES: JORNADAS ALARCONIANAS, FESTIVAL DEL CENTRO HISTORICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. FESTIVAL INTERNACIONAL DE PUEBLA., CONACIT, ETC...)

Tenemos diversos ejemplos tales como el **Centro de Formación, Producción e Investigación Gráfica Museograbado** del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en la ciudad de Zacatecas que es un taller de producción profesional de gráfica, auspiciado por el Instituto Zacatecano de Cultura y el Centro Nacional de las Artes. Cuyo principal objetivo es la producción de estampas de alta calidad, el entrenamiento de impresores profesionales y la investigación exhaustiva de materiales. Se dedica a promover el acercamiento a la gráfica en México, desarrollando programas para alentar el coleccionismo de la gráfica: cursos, exhibiciones, publicaciones y apoyando el establecimiento de nuevos talleres en el país. También promueve intercambios nacionales e internacionales para incrementar habilidades técnicas y administrativas de los artistas, que entran dentro de su programa de residencia.

⁴¹ Ibidem, p. 260

México se siente y se admira en el mundo por medio de la difusión de las obras de sus autores plásticos, quienes plasman en las imágenes creadas por sus manos el pasado y el presente de este país, así como su espacio físico ante un mundo en constante alteración.

El arte plástico mexicano ha resistido todos los embates del sincretismo cultural que intereses ajenos han querido imponerle, desde los tiempos de la Colonia hasta nuestro presente extranjerizante y electrónico, conservando siempre su propia personalidad y su calidad de testigo fiel ante el momento histórico que representa.

En estos momentos en que el mundo se encuentra reducido a una idea global es, precisamente, cuando adquiere mayor relevancia internacional la plástica mexicana, por su valor artístico y por lo universal de su expresión y es por esta globalización que se nos presenta el reto de proteger a nuestros artistas plásticos, de la misma forma, en México y en el resto del mundo.

En los momentos actuales, toda sociedad de gestión colectiva debe promover la difusión masiva de las obras plásticas de sus agremiados, pero sin olvidar nunca que el creador merece y necesita una remuneración equitativa, un eficaz control y un seguimiento verídico de su obra.

Ahora veremos lo referente a la **Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas (SOMAAP)** que durante más de 20 años, Para lograrlo, el Consejo Directivo de SOMAAP ha implementado una serie de acciones y negociaciones, tanto en México como en el extranjero, con el fin de controlar y difundir la plástica mexicana y de actuar como coordinadora y vigilante de los derechos correspondientes a sus socios. Dicha institución bajo una cuota que aportan los miembros, ofrece diversos servicios tales como:

- ◆ Registro de obra plástica en el Registro Público del Derecho de Autor.
- ◆ Requisitos para el Certificado de Autenticidad de las obras.

- ◆ Convenios de autorización de uso de la obra para cualquier reproducción, distribución, exhibición, donación, depósito de obra a consignación, entre otros.
- ◆ Asesoría fiscal. Régimen simplificado para los autores
- ◆ Asesoría para proteger la obra original y las reproducciones
- ◆ Representación internacional
- ◆ Promoción del artista.

Así pues vemos como en México, existen diversos mecanismos a través de los cuales se promueve la cultura y se fomenta la producción artística del país.

III. DERECHOS Y OBLIGACIONES DE LOS ARTISTAS EN MÉXICO

3.1 EL DERECHO DE AUTOR

En mayor o menor grado todos los seres humanos tienen la capacidad de crear; la creación intelectual es, en algunos casos, innata y en otros adquirida.

Todo creador de una obra intelectual, sea ésta artística -pintura, escultura, danza, arquitectónica, etc.-, literaria, musical o de cómputo, es un autor. Para protegerlo a él y a su obra respecto del reconocimiento de su calidad autoral y la facultad de oponerse a cualquier modificación de su creación sin su consentimiento, así como para el uso o explotación por sí mismo o por terceros, existe un conjunto de normas denominado **derecho de autor**.

La **Ley Federal del Derecho de Autor**, define a los Derechos de Autor, de la siguiente manera:

Artículo 11.- El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.

El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas.

El derecho de autor es un monopolio legal, de carácter temporal que el Estado otorga a los autores para la explotación de sus obras. Este derecho tiene contenido moral y patrimonial.

La obra intelectual es la "expresión personal perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu, que tenga individualidad, que sea completa y unitaria; que represente o signifique algo, que sea una creación integral susceptible de ser divulgada o reproducida por cualquier medio o procedimiento."

Que se encuentren previstas en el artículo 13 de esta Ley.

Al efecto, el artículo 13 de la Ley dice:

Artículo 13.- Los derechos de autor a que se refiere esta Ley se reconocen respecto de las obras de las siguientes ramas:

- I. Literaria, que comprende; libros, folletos y otros escritos;**
 - II. Musical, con o sin letra, con o sin letra;**
 - III. Dramática;**
 - IV. Danza, coreográfica y pantomímica;**
 - V. Pictórica o de dibujo;**
 - VI. Escultórica y de carácter plástico;**
 - VII. Caricaturas e historietas;**
 - VIII. Arquitectónica;**
 - IX. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;**
 - X. Programas de radio y televisión;**
 - XI. Programas de cómputo;**
 - XII. Fotográfica; u obra gráfica en serie;**
 - XIII. Obras de arte aplicado que incluyen el De diseño gráfico o textil, y**
 - XIV. De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual.**
- Las demás obras que por analogía puedan considerarse obras literarias intelectuales o artísticas se incluirán en la rama que les sea más afín a su naturaleza.**

El Derecho de Autor es reconocido como uno de los derechos básicos de la persona en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que en su artículo 27 establece que: "Toda persona tiene derecho a formar parte libremente en la cultura de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y patrimoniales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora".

Estos derechos son precisados en el texto de la Ley. En este sentido, el **artículo 1º, párrafo 1**, del **Convenio de Berna**:

Artículo Primero. Los términos "obras literarias y artísticas" comprenden todas las producciones en el campo literario, científico y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión, tales como los libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con o sin letra; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía; las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía, las obras de artes aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos, croquis y obras plásticas relativos a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias...

La enunciación que se hace de los tipos de obras, en el artículo 13 de la Ley Federal del Derecho de Autor, no es de ningún modo limitativa, pues contravendría el principio de protección universal de las obras del ingenio humano que se consagra en los instrumentos internacionales de los que México es parte. Esta relación se amplía en la medida que existen nuevas producciones intelectuales que combinan medios, o que se expresan en formas novedosas, pero que comparten esencialmente las características de ser obras originales - o derivadas - que conforman la creación y la fijación en un medio material que impacte los sentidos del hombre.

La existencia de dos regímenes de prerrogativas y privilegios exclusivos unos de carácter personal y otros de carácter patrimonial.

Existiendo una liga indisoluble, de carácter único, entre el autor y su obra, el Estado otorga la protección jurídica para que el sujeto disfrute de prerrogativas y privilegios exclusivos, los personales de carácter perpetuo, y los patrimoniales con limitaciones temporales.

El uso del término "privilegio", obedece a varias causas, por un lado a la tradición jurídica que parte del Estatuto de la Reina Ana, y por otro lado, al lenguaje constitucional. Existe, dentro de la doctrina, una discusión en torno a la validez y actualidad del término; que procede, por lo menos en parte, de su naturaleza jurídica.

Algunos autores, como Leopoldo Aguilar, suponen que el derecho de autor corresponde a la naturaleza de los derechos reales; parte de la idea que de no existir relación de acreedor y deudor en el derecho autoral, se desprende la característica del derecho real que corresponde al beneficio patrimonial que obtiene el autor sobre un bien que tiene en propiedad, es decir, su propia obra.

Diversas objeciones se presentan al respecto; primero, la dudosa existencia de la propiedad sobre un bien intangible como es la relación entre autor y obra, es claro que no se reduce a la posesión de un derecho, sino a una relación sui generis entre creador y obra creada, segundo, la disposición constitucional que señala al derecho de autor como un privilegio - que desde la óptica de su pertenencia al derecho público y al acto del Estado de protección - excede con mucho el simple ámbito de los derechos reales, y por último, la imprescriptibilidad y perpetuidad que liga al autor con su obra, fenómeno incompatible con el simple derecho de propiedad o posesión.

En realidad, el derecho de autor posee una naturaleza jurídica peculiar, en palabras de Gutiérrez y González, "el derecho de autor no es derecho real, ni tampoco personal. Es lisa y llanamente lo que su nombre indica "derecho de autor", o "privilegio" como lo designa la Constitución y su naturaleza jurídica es propia y diferente a la de los otros derechos..."

La naturaleza jurídica de los derechos de autor, obedece a un elemento sustancial, que es la relación que guarda el autor con su obra, que no puede ser transferida, es perpetua, inalienable, indestructible e imprescriptible.

3.2 BREVE HISTORIA DEL DERECHO DE AUTOR: "ANTECEDENTES HISTÓRICOS"

No obstante que el hombre empezó a crear desde la época de la pintura Rupestre, su calidad de autor y los beneficios que ésta podía darle, no fue reconocida sino hasta hace apenas poco menos de tres décadas.

Fue Inglaterra, en 1710, el primer país que legisló al respecto; siguió Francia en 1716; después Estados Unidos de Norteamérica en 1790 y, en 1824, México empezó a ocuparse del tema dentro de la Constitución de ese año, posteriormente, en 1846, se consolidó esta primera intención.

En 1886, se formalizó una reunión de intelectuales con el fin de crear un instrumento legal para proteger las obras literarias y artísticas. El **Convenio de Berna** (9 de septiembre de 1886), es el punto de partida y a lo largo de más de un siglo, ha contado con otras reuniones igualmente importantes como la Convención Universal y el Convenio de Roma, por citar algunas, para sentar bases de protección para los creativos intelectuales.

Cabe mencionar que existe un organismo especializado de las Naciones Unidas (ONU), que apoya y agrupa a más de cien países, y cuya misión es la salvaguarda del que hacer intelectual, su nombre es **Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)**⁴² y su sede se encuentra en Ginebra, Suiza.

⁴² La OMPI se creó en 1967 para promover la protección de la propiedad intelectual en el mundo, mediante la Conferencia de Estocolmo. En 1974 se transformó en un organismo Especializado de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y recibió el mandato de administrar los asuntos de propiedad intelectual reconocidos por los Estados miembros de la Naciones Unidas. Hoy es uno de los 16 organismos especializados del sistema de las Naciones Unidas. En la actualidad cuenta con 180 Estados miembros. En cuanto a su estructura organizativa, la

La **OMPI** tienen dos objetivos principales y que son:

- a) Fomentar la protección de la propiedad intelectual en el mundo, mediante la cooperación entre los Estados y, eventualmente, con otras organizaciones internacionales.
- b) Asegurar la cooperación administrativa entre las Uniones de Propiedad Intelectual.

Su función es promover la protección de la propiedad intelectual en el mundo entero mediante la cooperación de los Estados y administrar varios tratados multilaterales que tratan de los aspectos jurídicos y administrativos de la propiedad intelectual.

México pertenece a la OMPI desde el 14 de junio de 1975. A partir de la década de los ochenta, México ha participado activamente en negociaciones para el establecimiento de tratados multilaterales sobre propiedad intelectual y en reuniones internacionales sobre propiedad intelectual en el marco de la OMPI.

3.3 EL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

3.3.1 ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA LEGISLACIÓN AUTORAL EN MÉXICO

La Constitución de Apatzingán de **1814**, se limitó a establecer la libertad de expresión y de imprenta, en el sentido de que no se requerían permisos o censuras de ninguna especie para la publicación de libros, lo que significó un importante avance en su momento.

OMPI está compuesta por la Oficina Internacional, una Asamblea General, una Conferencia y un Comité Coordinador.

La Constitución Federal de **1824** previó entre las facultades del Congreso: "Promover la ilustración asegurando por tiempo limitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras".

A nivel reglamentario, en **1846**, el Presidente Mariano Paredes y Arrillaga ordena a José Mariano de Salas promulgar el Reglamento de la Libertad de Imprenta, que puede considerarse el primer ordenamiento normativo mexicano en materia de Derecho de Autor. En este reglamento se denomina "Propiedad Literaria" al Derecho de Autor; en él se dispuso como derecho vitalicio de los autores la publicación de sus obras, privilegio que se extendía a los herederos hasta por 30 años.

El Código Civil para el Distrito Federal y el territorio de Baja California, vigente a partir del 1° de junio de **1871**, muestra las tendencias internacionales, particularmente en el capítulo referente a la actividad literaria en general. En él, su Título 8° del Libro II, denominado "Del Trabajo", reguló lo relativo a las obras literarias, dramáticas, musicales y artísticas.

El Código Civil de **1870** asimiló la propiedad literaria a la propiedad común, su vigencia era perpetua y en tal sentido la obra podía enajenarse como cualquier otro tipo de propiedad y señalaba a los autores el derecho exclusivo de publicar y reproducir cuantas veces se creyera conveniente, el total o fracciones de las obras originales, por copias manuscritas, imprenta, litografía o cualquier otro medio.

El Código Civil de **1884** constituyó un avance en materia de Derecho de Autor. Constituyó la primera formulación, en nuestro país, del reconocimiento de las reservas de derechos exclusivos, pero ante todo, distinguió con precisión, por primera vez en nuestro sistema jurídico, las diferencias entre la propiedad industrial y el Derecho de Autor. Un avance más fue el establecimiento de la publicación única de los registros autorales por el Ministerio de Instrucción Pública, a diferencia del procedimiento anterior, en que cada rama se hacía pública independientemente. En la nueva modalidad, los registros se daban a conocer trimestralmente en el Diario Oficial y aunque seguía siendo necesario inscribir la obra para beneficiarse de los derechos

autorales, el nuevo Código derogó la disposición del anterior que multaba con veinticinco pesos al autor que incumplía con esta obligación.

La etapa moderna de la protección a los derechos autorales se inicia con la vigencia de la Constitución de **1917**, a través de su artículo 28, cuyo primer párrafo, en su texto original decía: "En los Estados Unidos Mexicanos no habrá monopolios ni estancos de ninguna clase, ni exención de impuestos, ni prohibiciones de ninguna clase, ni prohibiciones a título de protección a la industria, exceptuándose únicamente los relativos a la acuñación de moneda, a los correos, telégrafos y radiotelegrafía, a la emisión de billetes por medio de un solo Banco que controlará el Gobierno Federal y a los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la reproducción de sus obras y a los que, para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora..."

En **1928**, Plutarco Elías Calles, promulgó el Código Civil que en su Libro II, Título VIII, regulaba la materia de la propiedad intelectual. Entre sus disposiciones fundamentales se destacaban: un período de 50 años de derecho exclusivo para los autores de libros científicos; 30 años para los autores de obras literarias, cartas geográficas y dibujos; 20 años para los autores de obras dramáticas y musicales, y tres días para las noticias. Con este Código Civil se precisa asimismo en nuestra legislación, lo que conocemos como reserva de derechos, que establecía la protección a las llamadas cabezas de periódico.

El Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 17 de octubre de **1939**, enriqueció las disposiciones antes existentes, haciendo especial énfasis en que la protección al Derecho de Autor debía referirse necesariamente a una obra o creación. México suscribió la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor, celebrada en Washington en junio de **1946**.

Ante la necesidad de ajustar la legislación interna a lo pactado internacionalmente surgió la primera Ley Federal sobre el Derecho de Autor de **1947**, misma que reprodujo

lo dispuesto por el Código Civil de **1928** y por el Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor de **1939**. Esta Ley Federal concedió al autor de una obra los derechos de publicación por cualquier medio, representación con fines de lucro, transformación, comunicación, traducción y reproducción parcial o total en cualquier forma; extendió la duración del Derecho de Autor hasta veinte años después de su muerte, en favor de sus sucesores y tipificó, por primera vez en una ley especial, como delitos algunas violaciones al Derecho de Autor. La Ley Federal sobre el Derecho de Autor de **1947**, debe su trascendencia al hecho de haber plasmado el principio de ausencia de formalidades, es decir, que la obra se encuentra protegida desde el momento de su creación, independientemente de que esté registrada. Este cambio jurídico hizo apta nuestra legislación para integrarse al contexto mundial de la protección a los derechos autorales.

México se adhirió a la Convención sobre Propiedad Literaria y Artística, el 20 de diciembre de **1955**.

En **1957**, México es cofundador de la Convención Universal sobre el Derecho de Autor. Se emitió una nueva ley, el 31 de diciembre de **1956**, con la cual continúa la adecuación de la legislación en la materia a una realidad por demás cambiante; se define con precisión el derecho de los artistas intérpretes al establecer que tendrían derecho a recibir una retribución económica por la explotación de sus interpretaciones; es el primer cuerpo legal en regular a las Sociedades de Autores. Administrativamente da forma al sistema actual de protección al Derecho de Autor, al elevar a rango de Dirección General el Departamento del Derecho de Autor, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, donde además de las disposiciones registrales anteriores se establecen nuevos rubros de registro.

El 21 de diciembre de **1963**, fueron publicadas reformas y adiciones a la Ley, en ella, se establecen aunque sin distinguir, los derechos morales y los derechos patrimoniales; garantiza, a través de las limitaciones específicas al Derecho de Autor, el acceso a los bienes culturales; regula sucintamente el derecho de ejecución pública, establece reglas específicas para el funcionamiento y la administración de las Sociedades de Autores y amplía el catálogo de delitos en la materia.

México se adhirió al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 20 de diciembre de **1968**. A través de este instrumento internacional se perfecciona el sistema jurídico que establece entre los países miembros el reconocimiento de nuevos derechos, la elevación de los niveles mínimos de protección, la uniformidad de la reglamentación convencional y la reforma administrativa y estructural del organismo que lo administra.

En este convenio, se reguló la figura de la presunción de autoría, es decir, que al contrario de las anteriores costumbres que obligaban al registro de la obra como presupuesto para gozar de los derechos autorales, la simple indicación del nombre o del seudónimo del autor sobre la obra en la forma que comúnmente se hace en cada género artístico y literario, es suficiente para que sea reconocida la personalidad del autor y admitidas ante los Tribunales de los países de la Unión, establecido a partir de la firma del Convenio.

México se adhirió el 4 de julio de **1974** al Acta de París, en ella se fijaron las tendencias entonces más aceptadas en la regulación del Derecho de Autor.

El 11 de enero de **1982**, fueron publicadas reformas y adiciones a la Ley Federal de Derechos de Autor, que incorporan disposiciones relativas a las obras e interpretaciones utilizadas con fines publicitarios o propagandísticos y amplían los términos de protección tanto para los autores como para los artistas intérpretes y ejecutantes.

En **1991**, se realizan nuevas reformas y adiciones a la Ley; se enriquece el catálogo de ramas de creación susceptibles de protección al incluirse las obras fotográficas, cinematográficas, audiovisuales, de radio, de televisión y los programas de cómputo; se incluye la limitación al Derecho de Autor respecto de las copias de respaldo de dichos programas; se otorgan derechos a los productores de fonogramas; se amplía el catálogo de tipos delictivos en la materia; se aumentan las penalidades y se aclaran las disposiciones relativas al recurso administrativo de reconsideración.

Con las reformas y adiciones del 23 de diciembre de **1993**, se amplía el término de protección del Derecho de Autor en favor de sus sucesores hasta 75 años después de la muerte del autor y se abandona el régimen del dominio público pagante, con lo que se permite así el libre uso y comunicación de las obras que, por el transcurso del tiempo, se encuentran ya fuera del dominio privado.

El 24 de marzo de **1997** entró en vigor la Ley Federal del Derecho de Autor. Su proyecto, fue concebido como una necesidad de modernizar el marco jurídico autoral, incorporando nuevas figuras jurídicas, tomadas de la evolución mundial de la materia, de los acuerdos internacionales de los que México es parte y, sobre todo, de los estudios jurídicos y experiencia forense en la materia.

3.3.2 SÍNTESIS DE LOS ORIGENES DEL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

- La Constitución de 1824, en su Título III, Sección Quinta del Poder Legislativo, artículo 50, previó entre las facultades del Congreso: "Promover la ilustración, asegurando por tiempo limitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras".
- En 1846, se publicó el Decreto sobre Propiedad Literaria. Este instrumento legal constó de 18 artículos y asimiló el Derecho de Autor al derecho de propiedad. Este Decreto se incorporó el 8 de diciembre de 1870, al Código Civil de ese año.
- El Código Civil de 1884, introdujo ligeros cambios en lo ya legislado, sin embargo no hubo nada sustancial ya que, al igual que el Código Civil de 1870, se considera al Derecho de Autor como un derecho real de propiedad, de acuerdo a los criterios del siglo XIX.
- La Constitución de 1917, incorporó el Derecho de Autor en su artículo 28.
- El Código Civil de 1928, en tres capítulos (artículos del 1181 al 1280 inclusive) reguló todo lo concerniente a la disciplina autoral.

- México participó, al igual que 20 países más de América, en la Conferencia Interamericana de Expertos para la Protección de los Derechos de Autor, Unión Panamericana, celebrada del 1 al 22 de junio de 1946, en Washington, D.C. En este evento se firmó la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor de obras Literarias, Científicas y Artísticas. Para concordar el Derecho de Autor mexicano, con los compromisos adquiridos en esta Convención, se expidió el 31 de diciembre de 1947 la primera Ley Federal del Derecho de Autor, misma fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 14 de enero de 1948.
- El 29 de diciembre de 1956, se expidió la segunda Ley sobre la materia, que trató de corregir errores y llenar lagunas de su antecesora; cabe mencionar que bajo esta Ley se crea la Dirección General del Derecho de Autor.

El 24 de diciembre de 1996, aparece la nueva Ley del Derecho de Autor, entrando en vigor el 24 de marzo de 1997. Ésta nueva Ley da nacimiento al **INSTITUTO NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR (INDAUTOR)**, como un organismo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública.

3.3.3 INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS DE AUTOR (INDAUTOR)

El **Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR)** es una de las unidades administrativas que conforman la Secretaría de Educación Pública. Como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, dependiente de la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica, es la autoridad administrativa en materia de Derechos de Autor y Derechos Conexos, a fin de realizar las actividades propias del Derecho de Autor, el cual consiste, entre otras funciones, la de llevar el Registro Público del Derecho de Autor; la conciliación, en amigable composición, de las personas que se encuentren en conflicto con motivo de algún asunto relacionado con el Derecho de Autor o Derechos Conexos.

Asimismo, organiza diversos seminarios, cursos y mesas redondas con la participación tanto de servidores públicos como de medios de comunicación para promover en forma continua el Derecho de Autor.

Esta institución a su vez concede reservas de derechos para el uso exclusivo de títulos de publicaciones periódicas, personajes ficticios o simbólicos; personajes humanos de caracterización empleados en actuaciones artísticas, nombres artísticos, promociones publicitarias de señalada originalidad, y publicaciones periódicas.

3.3.3.1 EVOLUCION HISTORICA DEL INDAUTOR

Constitución de 1824: Pequeña entidad dentro del Congreso Federal encargada de velar por el Derecho de Autor.

1867: Sección de Derechos de Autor dentro de la oficina jurídica consultiva del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

1916: Cambia de Ministerio a Secretaría del Despacho y de Educación Pública; los Derechos de Autor pasan a la Sección Universitaria de la Universidad Nacional de México, denominándosele en 1920, Propiedad Intelectual de la Universidad Nacional de México, formando parte del Departamento Universitario y de Bellas Artes.

1930: Se reintegra a la SEP, particularmente dentro de la Oficina Jurídica y de Revalidación de Estudios, ocupando físicamente una Mesa.

1950: Se forma el Departamento de Derechos de Autor.

1956 diciembre 29: Con la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, se crea la Dirección General del Derecho de Autor.

1996 24 de diciembre: Finalmente mediante Decreto publicado en el DOF, al amparo de la nueva Ley Federal del Derecho de Autor, se crea el actualmente denominado Instituto Nacional del Derecho de Autor.

3.3.3.2 DIRECCIÓN DEL REGISTRO PÚBLICO DEL INDAUTOR

El Instituto Nacional del derecho de Autor, cuenta con diversas áreas que prestan servicios al público una de ellas es precisamente la Dirección del Registro Público. Cuya función principal es garantizar la seguridad jurídica de los autores, de los titulares de los derechos patrimoniales respectivos y sus causahabientes, así como dar una adecuada publicidad a las obras, actos y documentos a través de su inscripción.

La Dirección cuenta con diversas funciones, dentro de las cuales destacan las siguientes:

- ◆ Expedición de los certificados de registro de las obras que establece la Ley y su Reglamento, así como determinar la rama en que deberán registrarse las obras que por su analogía puedan considerarse literarias o artísticas
- ◆ Expedición de los certificados de inscripción de los documentos y actos jurídicos.
- ◆ Niega el registro de obras o la inscripción de los documentos y actos jurídicos en los casos previstos por la Ley y su Reglamento.
- ◆ Coordinar el archivo y resguardo de las obras que se registren.
- ◆ Mantiene actualizado el acervo histórico del Instituto
- ◆ Autorizar o negar las reproducciones de las obras que obren en el Registro, en los casos previstos por la Ley y su Reglamento.

3.3.3.2.1 TRÁMITES Y SERVICIOS DE LA DIRECCIÓN DEL REGISTRO PÚBLICO DEL INDAUTOR.

3.3.3.2.1.1 DE LOS FORMATOS PARA TRÁMITES

Estos formatos se diseñaron como formularios, lo que permite su llenado directo usando el programa Microsoft Word versión 2000 o superior, o generar la impresión para su posterior llenado a maquina o letra de molde. Los formatos son de distribución gratuita, y se pueden obtener directamente del portal de la SEP en Internet.

En algunos casos existen dos archivos que contienen en uno la parte frontal y en otro la posterior del mismo formato, por lo que es necesario el llenado de los dos archivos. Los archivos cuentan con ayuda integrada que se puede ver en la barra de estado (parte inferior de la pantalla) del navegador o del procesador de texto (Word 2000) o pulsando la tecla F1.

Al descargar los archivos al disco duro de su equipo, posiblemente le envíe una advertencia de virus, esto lo hace debido a que los archivos cuentan con funciones de autollenado y macros, a pesar de ello estos formatos son totalmente seguros.

Además del llenado de los formatos se requiere del pago de los trámites en cualquier institución bancaria con el formato SAT⁴³ 5 de Hacienda. Para familiarizarnos con tales documentos como **Anexo 1** al presente trabajo; se encuentran los **formularios impresos** para realizar los trámites de registro y el ejemplo de llenado del formato 5 del SAT.⁴⁴

3.3.3.2.1.2 DE LOS SERVICIOS Y REQUISITOS DE PRESENTACIÓN PARA EL REGISTRO DE OBRAS.

Las **obras literarias, programas de radio y televisión**, deberán presentarse engranadas, engargoladas, o en tal forma que faciliten su manejo y eviten su maltrato o pérdida, en su caso, en audiocassette o videocassette con la sinopsis de las mismas.

Las **obras musicales (con o sin letra)**. En cualquier soporte material (audiocassette, partitura con letra intercalada, disco, C.D., etc.).

⁴³ Desde el 1 de julio de 1997 surgió el Servicio de Administración Tributaria (SAT) como un órgano desconcentrado de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, con carácter de autoridad fiscal con atribuciones y facultades vinculadas con la determinación y recaudación de las contribuciones federales que hasta entonces había ejercido la Subsecretaría de Ingresos. Desde entonces, el SAT tiene por objeto recaudar los impuestos federales y otros conceptos destinados a cubrir los gastos previstos en el presupuesto de egresos de la Federación, para lo cual goza de autonomía técnica para dictar sus resoluciones.

⁴⁴ Para consultar la fuente de forma directa visitar el portal de la Secretaría de Educación Pública : www.sep.gob.mx/wb2/sep/home. En el apartado Institucional, consultar INDAUTOR.

Para las **obras plásticas (pintura, escultura, etc.)**. Deberá adherirse una fotografía de la obra a una hoja en la que se indiquen las dimensiones reales de la misma, el material y las técnicas empleadas en su elaboración.

Dramática y Danza. En fotografías o bocetos acompañados de una descripción de la obra o bien, un videocasete de la misma.

Obras Gráficas (dibujo, caricatura, historieta, diseño gráfico o textil, etc.) en cualquier presentación material de la imagen de la obra, en tal forma que faciliten su manejo y eviten su maltrato o pérdida.

Obras cinematográficas y audiovisuales.- Videocasete o cintas acompañados de la ficha técnica o los créditos de los participantes y la sinopsis de la obra.

Programas de cómputo: Dos ejemplares del programa, en disquetes o cualquier soporte material, acompañados por la impresión del programa completo en código fuente u objeto y síntesis de la función del programa.

Sistemas de cómputo: Deberá presentarse por duplicado, el sistema completo grabado en cualquier soporte material, síntesis que deberá contener las funciones que lleva a cabo el sistema, así como relación ascendente de los programas que conforman el sistema.

En el caso de los programas y sistemas de cómputo, se deberán presentar impresas, las 10 primeras hojas y 10 últimas del código fuente, engargoladas o en tal forma que eviten su maltrato o pérdida.

Videogramas, Fonogramas, y Libros.- los ejemplares deberán presentarse editados. La solicitud que se deberá llenar en estos trámites es la RPDA- 02, y en su caso RPDA - 02 AI (hoja adjunta para fonograma).

3.3.3.2.1.2.1 DEL PROCESO PARA REGISTRO DE OBRA:

Se debe presentar por duplicado la **solicitud de registro de obra RPDA - 01** debidamente requisitada, y en su caso RPDA - 01 A1 (hoja adjunta para los casos en que haya varios autores y titulares) RPDA - 01 A2 (hoja adjunta para los casos en los que se hace referencia a las diversas obras primigenias que se utilizaron para la creación de una obra derivada)

- ◆ Original de la forma en la que conste el pago de los derechos correspondientes
- ◆ Dos ejemplares de la obra
- ◆ En caso de haberlo, carta poder para el gestor o representante legal
- ◆ Si el solicitante no es el titular de los derechos patrimoniales de autor, deberá acreditar su titularidad con el original de la carta de colaboración, contrato o con el documento respectivo.
- ◆ Si el titular de los derechos patrimoniales de autor es una persona moral, deberá acreditar su personalidad y la de su representante.

Plazo de respuesta:

Una vez efectuado el registro el autor o su representante legal podrán recoger su certificado de registro y un ejemplar de la obra con los datos de inscripción, en un término de 15 días hábiles.

Costo del trámite:

\$ 131.00 pesos, válido 1º de enero al 31 de diciembre de 2004

3.3.3.2.1.2.2 DOCUMENTOS QUE PUEDEN REGISTRARSE

1) Poderes

Mediante esta inscripción las personas que frecuentemente realizan trámites en el Instituto podrán registrar el poder que les ha sido otorgado para representar al autor o titular de los derechos y así en posteriores ocasiones únicamente presentarán fotocopias del registro.

Requisitos de presentación:

- ◆ Solicitud de registro de poderes por duplicado RPDA - 04, y en su caso RPDA - 04 A1 (hoja adjunta para los casos en los que haya otro mandante o mandatario)
- ◆ Original de la Carta poder, o Testimonio Notarial para persona físicas

- ◆ Identificación Oficial del mandatario y mandante en caso de que se presente carta poder
- ◆ Original del Testimonio Notarial donde conste el poder, para personas morales o copia certificada
- ◆ Original y copia de la forma donde conste el pago de derechos
- ◆ Si el mandante es persona moral deberá agregar copia certificada del acta constitutiva o copia para cotejo.
- ◆ En su caso, carta poder simple para la persona que realiza los trámites de registro ante el Instituto

Plazo de respuesta:

15 días hábiles

Costo del trámite:

\$ 746. 00 pesos, válido del 1º de enero al 31 de diciembre de 2004.

2) Mandatos de percepción

Los mandatos que otorguen los miembros de las sociedades de gestión colectiva a favor de éstas, para que realicen a su nombre los cobros de las regalías que le correspondan, presentando:

Requisitos:

- ◆ Solicitud de la inscripción del mandato por duplicado RPDA-04 , y en su caso RPDA - 04 Al (hoja adjunta para los casos en los que haya otro mandante o mandatario)
- ◆ Documento que acredita la personalidad de la sociedad de gestión colectiva (copia de autorización o registro)
- ◆ Original del mandato o el poder para pleitos y cobranzas
- ◆ Original de la forma de pago donde conste el pago de derechos
- ◆ En caso de que sea un trámite por representación, el apoderado de acreditar su personalidad
- ◆ Copia de la identificación oficial del mandatario y mandante en caso que se presente carta poder

Plazo de respuesta:

15 días hábiles

Costo del trámite:

\$ 471.00 pesos, válido 1º de enero al 31 de diciembre de 2004.

3) Contratos

Se inscriben ante el Registro Público del Derecho de Autor, los contratos que confieren, modifican, transmiten, gravan o extinguen, derechos patrimoniales.

Requisitos:

- ◆ Solicitud de registro de contratos por duplicado RPDA -03, y en su caso RPDA - 03 Al (hoja adjunta de cedente o cesionario)
- ◆ Dos ejemplares del contrato o convenio (originales con firmas autógrafas)
- ◆ Original y copia de la forma que haga constar el pago de derechos
- ◆ En su caso, poder otorgado a la persona que va a llevar a cabo el trámite
- ◆ Si alguna de las partes contratantes es una persona moral, deberá acreditar su existencia legal y la de su representante
- ◆ Copia de identificación oficial del mandatario y mandante en caso de que se presente carta poder

4) Contratos Tipo

Cuando se presenten para examen, estudio y, en su caso, inscripción contratos impresos en los cuales no exista variación en sus cláusulas y se trate de un mismo contratante, se paga íntegro el derecho correspondiente al primer contrato y se reducirá en un 50% la cuota del derecho correspondiente sobre los sucesivos.

Plazo de respuesta:

15 días hábiles

Costo del trámite:

\$ 746.00 pesos, válido 1º de enero al 31 de diciembre de 2004.

5) Escrituras y Estatutos de Sociedades de Gestión Colectiva

Se utilizan para designar a los organismos directivos, y de vigilancia administradores y apoderados de las sociedades.

Requisitos:

- ◆ Solicitud de registro de documentos de sociedades de gestión colectiva RPDA - 00
- ◆ Dos ejemplares del documento
- ◆ Original de la forma donde conste el pago de derechos correspondiente

- ◆ Acreditar la personalidad de la sociedad de gestión colectiva (copia de autorización o registro)
- ◆ En ese caso, el poder otorgado a la persona que va a llevar a cabo el trámite

Plazo de respuesta:

45 días hábiles.

Costo del trámite:

\$ 1,119.00 pesos, válido 1º de enero al 31 de diciembre de 2004.

6) Búsquedas de antecedentes registrales

Por el carácter público del registro, toda aquella persona que requiera información en torno a las inscripciones, tiene el derecho de solicitar la búsqueda de antecedentes registrales de obras y contratos, y solicitar a su vez copias certificadas de las constancias que obren en el expediente y de las obras, a excepción de las que sean inéditas, de programas de computación y contratos de edición.

Requisitos:

- ◆ Se debe presentar por duplicado la solicitud de búsqueda de antecedentes registrales RPDA-1 1
- ◆ Original de la forma, donde conste el pago de derechos correspondiente

Plazo de respuesta:

15 días hábiles

Costo del trámite:

\$ 82. 00 pesos, válido 1º de enero al 31 de diciembre de 2004.

7) Anotaciones Marginales

Las inscripciones del Registro Público del Derecho de Autor se modificarán a petición del autor o titular de los derechos patrimoniales cuando se desee cambiar el título de la obra, hacer mención de un autor o colaborador omitido en la solicitud de registro, señalar al titular de los derechos patrimoniales, etc.

Requisitos:

- ◆ Solicitud de anotación marginal por duplicado RPDA -05
- ◆ Certificado de registro o constancia de inscripción
- ◆ Documento que acredite el consentimiento de todos los interesados en el registro.
- ◆ Documento que acredite la existencia de la persona moral

- ◆ Original de la forma donde conste el pago de derechos correspondiente
- ◆ Carta poder, en su caso, para la persona que realiza el trámite
- ◆ Copia de las identificaciones oficiales de las partes que intervinieron en el registro.

Plazo de respuesta:

15 días hábiles

Costo del trámite:

\$ 1,119.00 pesos, válido 1º de enero al 31 de diciembre de 2004.

8) Duplicados

Cuando por pérdida o destrucción del original sea imposible la expedición de copias certificadas se podrá solicitar la expedición del duplicado del certificado de inscripción cumpliendo los siguientes

Requisitos:

Solicitud de duplicados, en dos tantos RPDA - 12

Documento que acredite la existencia del registro

Original de la forma donde conste el pago de derechos correspondiente

Carta poder, en su caso, para la persona que realiza el trámite

Copia de las identificaciones oficiales de las partes que intervinieron en el registro.

Plazo de respuesta:

15 días hábiles

Costo del trámite:

\$ 93.00 pesos, válido 1º de enero al 31 de diciembre de 2004.

9) Corrección

Se podrá solicitar la corrección de errores de transcripción o de otra índole directamente imputable al registro, en un plazo no mayor a tres meses después de la expedición del certificado.

Requisitos:

- ◆ Solicitud de corrección de registro por duplicado RPDA -I 3
- ◆ Original del certificado de registro
- ◆ Carta Poder, en su caso, para la persona que realiza el trámite.

Plazo de respuesta:

10 días hábiles **Costo:** \$0.00

10) Apertura de sobre de seudónimo

Se realizará cuando lo requiera el solicitante del registro, el editor de la obra, los titulares de sus derechos, o por resolución judicial.

Requisitos:

Escrito libre, el cual deberá contener los siguientes datos:

- ◆ Nombre
- ◆ Denominación o razón social de quien realice el trámite
- ◆ Lugar y fecha de emisión del escrito correspondiente
- ◆ En caso de que el titular de los derechos sea una persona moral, deberá acreditar su existencia y la personalidad moral
- ◆ Relación sucinta de los hechos que han motivado la presentación de la solicitud de apertura de sobre de seudónimo, redactados en términos claros y precisos
- ◆ Copia de la identificación oficial de las personas legitimadas para realizar el trámite.
- ◆ Copia del certificado de registro de obra inscrita bajo seudónimo o constancia de inscripción

Plazo de respuesta:

En el caso de este trámite, el plazo de respuesta se divide en tres fases, las cuales son las siguientes:

- 10 días hábiles para autorizar o negar la solicitud
- Si la solicitud es autorizada se fijará en los próximos 5 días hábiles la fecha de apertura de sobre, y
- Dentro de los 3 días hábiles consecutivos a la apertura, se expedirán las actas de apertura y certificación que se soliciten.
- Sin costo.

Dentro del apartado denominado ANEXOS, se podrán consultar y revisar los formatos para el registro de obra ante el INDAUTOR. Además de los formatos se requiere del pago de los trámites, en cualquier institución bancaria con el formato SAT 5 de Hacienda, el cual también se encuentra dentro de los ANEXOS. El INDAUTOR se encuentra ubicado en Dinamarca 84, Colonia Juárez, Delegación Cuauhtémoc. C.P. 06600, en la Ciudad de México, D.F. La recepción de tramites en ventanillas es de 9:30 a.m. a 13:30 p.m. de lunes a viernes. Los costos de los trámites son vigentes hasta el 31 de diciembre de 2004.

3.4 LOS IMPUESTOS EN MÉXICO

Los impuestos son las contribuciones establecidas por la ley que deben pagar los ciudadanos, personas físicas y también empresas, que realicen alguna actividad por la que obtienen ingresos gravables. Es la contribución que los ciudadanos hacemos para los gastos públicos, tales como: educación, servicios, seguridad y alumbrado públicos, pavimentación, salud, subsidios y protección ambiental.

Existen varios tipos de impuestos, pero los más comunes para un empleado o trabajador independiente son el ISR (Impuesto Sobre la Renta) y el IVA (Impuesto al Valor Agregado).

Pagar es una responsabilidad social. Sin embargo no existe una cultura para el pago de impuestos en México, tan sólo el escuchar la palabra asusta. Pero pagar es incluso un acto constitucional, porque La Constitución establece como obligación, el contribuir para los gastos públicos, de manera proporcional y equitativa que dispongan las leyes (artículo 31 fracción cuarta).

El Artículo 31 fracción IV de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos establece que son obligaciones de los mexicanos: Contribuir para los gastos públicos, así de la Federación, como del Distrito Federal o del Estado Municipio en que residan, de la manera proporcional y equitativa que dispongan las leyes.

Contribuciones que se encuentran previstas anualmente en la Ley de Ingresos de la Federación y que se distribuyen en el Decreto del Presupuesto de Egresos de la Federación para satisfacer el gasto público de país.

Quienes pagan impuestos son las personas que realicen una actividad por la cual obtengan un ingreso o beneficio monetario, puede ser en forma independiente, en una empresa o como trabajador asalariado.

Las personas físicas son aquellos que realizan una actividad por la que obtienen ingresos, por ejemplo: maestros, doctores, secretarias, arquitectos, artistas, empleados

en general. Incluye a quienes realizan alguna actividad empresarial sin constituir una asociación o sociedad.

Las personas morales por otro lado son las sociedades mercantiles y los organismos descentralizados que realizan actividades empresariales preponderantes, es decir, aquellas que se dedican al comercio, la industria, la agricultura, la ganadería, la pesca y la silvicultura.

De acuerdo con el tipo de ingreso percibido, las personas físicas puede ubicarse en diferentes categorías: Sueldos y salarios, Honorarios, Arrendamiento, por la transmisión del dominio de una cosa o derecho, por Ingresos obtenidos por adquisición de bienes cuando éstos fueron donados, adquiridos por el incumplimiento de una obligación o préstamo dados en garantía, por dividendos, por intereses o ganancias distribuidas por personas morales, por adquisición de bienes, incluye ganancias de premios, loterías, rifas o sorteos.

Otras categorías de ingresos son por Actividad Empresarial del Régimen General. Individuos que realizan actividades comerciales, industriales, agrícolas, ganaderas, pesqueras o silvícolas, sin límite de ingresos en las operaciones. Actividad Empresarial del Régimen Simplificado. Agropecuarios, artesanos y transportistas que reciban hasta 3 millones 83 mil 982 pesos actualizables trimestralmente y que también realicen actividades empresariales.

Pequeños Contribuyentes, que realicen actividades empresariales en general y cuyos ingresos en el ejercicio inmediato anterior no hayan rebasado ese límite.

Los impuestos para una persona física son: Impuesto Sobre la Renta (ISR) por los ingresos que perciba el contribuyente. Impuesto al Activo (IMPAC), en algunos casos, por la tenencia del contribuyente de algunos bienes. Impuesto al Valor Agregado (IVA), es decir, la diferencia que resulte del IVA que el ciudadano está obligado a trasladar (a cobrar a sus clientes), y el que se está obligado a pagar por las inversiones y gastos que realice. Las personas que reciben sueldos y salarios de un patrón deben pagar el

ISR, quienes reciben ingresos por honorarios deben pagar ISR e IVA, lo que reciben ingresos por arrendamiento deben pagar el ISR y el IVA, y el IMPAC en algunos casos.

Las declaraciones provisionales son las declaraciones a cuenta del impuesto anual, se deben presentar en forma mensual. Están obligados a presentarlas las personas físicas o morales, que obtengan ingresos de una fuente de riqueza ubicada en territorio nacional o retengan impuestos a cuenta de terceros.

Las deducciones que podrán realizar las personas físicas son de dos tipos, las **autorizadas** y las **personales**.

Autorizadas: de acuerdo al tipo de actividad que realice la persona van a ser las deducciones que podrá efectuar, para que pueda ser considerado como deducible un gasto o inversión es necesario que sea estrictamente indispensable para efectuar su actividad y además contar con la documentación comprobatoria que reúna todos los requisitos fiscales, entre otros puedo citar la deducción de equipos de mobiliario, computo, entre otros.

Personales: Las personas físicas con excepción de las que tributan en el régimen general de ley, podrán deducir en su declaración anual los honorarios médicos y dentales, así como los gastos hospitalarios para sí, para su cónyuge o con quién viva en concubinato, para sus ascendientes o descendientes, siempre que estos no hayan percibido ingresos superiores a un salario mínimo elevado al año.

Además se podrá realizar la deducción de los gastos de transportación escolar de sus hijos, siempre que sean obligatorios en la institución educativa y se cumplan los requisitos de la resolución miscelánea, gastos de funeral hasta por un salario mínimo elevado al año y los donativos realizados a instituciones autorizadas para recibir donativos deducibles de impuestos.

La declaración anual es la presentación del resultado fiscal del ejercicio por los ingresos obtenidos en dicho periodo o bien, por las retenciones efectuadas a terceros

en el ejercicio fiscal, que comprende desde el 1 de enero al 31 de diciembre de cada año. La declaración anual del ejercicio de 2003, debía ser presentada antes del 30 de abril de este año 2004.⁴⁵

3.4.1 EL IMPUESTO PARA LOS ARTISTAS EN MÉXICO

El **Programa Pago en Especie** es un régimen de excepción fiscal optativo que facilita a los creadores plásticos el cumplir con sus obligaciones tributarias, al tiempo de integrar una colección que enriquece el patrimonio artístico nacional.

A partir de la publicación en 1975 del Decreto que regula este programa, han ingresado a la colección 4459 obras que el Comité de Selección y Valuación de Obras de Arte ha dictaminado como Patrimonio Cultural de la Nación. Asimismo, desde la última modificación a dicho decreto, publicada en 1994 que mencionaremos más adelante, el 33 % de la obra que se recauda es entregada por parte del Sistema de Administración Tributaria a las entidades Federativas que están incorporadas al Convenio de Adhesión al Sistema Nacional de Coordinación Fiscal.

3.4.2 LA LEGISLACIÓN DEL PAGO EN ESPECIE

A continuación se presenta la modificación al decreto sobre el Programa Pago en Especie. La presente resolución que reforma, adiciona y deroga a la que establece para 1994 reglas de carácter general aplicables a los impuestos y derechos federales.

Capítulo X-A del Pago en Especie aplicable a las personas dedicadas a las artes plásticas:

180-A. Para los efectos de lo establecido en las fracción I y II del ARTICULO CUARTO del Decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación el día 31 de octubre de

⁴⁵ Cámara Trejo, Ángeles. "El ABC de los impuestos" / EL UNIVERSAL. Domingo 15 de febrero del 2004

1994, el aviso inicial de pago en especie con artes plásticas, en el cual los artistas opten por pagar los impuestos a su cargo mediante obras de su producción y la declaración del ejercicio de pago en especie de artistas plásticos, así como las obras que el artista proponga en pago, deberán ser presentadas ante la Administración General Jurídica de Ingresos o ante las Administraciones Locales Jurídicas de Ingresos de Zapopan; de Oaxaca o de Guadalupe, en las formas oficiales que dichas administraciones les proporcionen.

180-B.- Los artistas que se acojan a lo establecido en el Decreto a que se refiere la regla 180-A de esta Resolución, podrán optar por pagar sus impuestos conforme al valor que estimen de sus obras, en lugar de aplicar la tabla que se contiene en el ARTICULO SEGUNDO del Decreto de referencia, en cuyo caso, deberán cumplir con todas las obligaciones que en materia de contabilidad y pagos provisionales establecen las disposiciones fiscales.

En los casos en que los artistas se acojan a la opción prevista en esta regla, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en consulta con el comité a que se refiere el ARTICULO QUINTO del Decreto de que se trata, podrá determinar el valor que corresponda a las obras que los artistas ofrezcan en pago.

180-C.- Para los efectos del ARTICULO TERCERO, último párrafo del Decreto señalado en la regla 180-A de esta Resolución, las instituciones que reciban pinturas, grabados o esculturas como donativos efectuados por los autores de dichas obras, deberán presentar ante la Administración General Jurídica de Ingresos, dentro de los tres primeros meses de cada año, respecto de los artistas que les hubieren donado obras en el año de calendario inmediato anterior, la siguiente información:

- I.- **Nombre del autor de la obra.**
- II.- **Domicilio.**
- III.- **Nacionalidad.**
- IV.- **Lugar de nacimiento.**
- V.- **Clave del Registro Federal de Contribuyentes.**
- VI.- **Año en el que se efectuó el donativo.**

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

- VII.- Nombre de la obra.**
- VIII.- Número de serie, en su caso.**
- X.- Fotografía a color, de cada una de las obras donadas, de un tamaño que permita apreciar en su conjunto la obra de que se trate.**
- XI.- Lugar de ubicación de la obra.**

Las instituciones autorizadas para recibir donativos deducibles del impuesto sobre la renta, podrán ser autorizadas por la Administración General Jurídica de Ingresos para recibir pinturas, grabados o esculturas como donativos que se pueden disminuir del pago que conforme al Decreto señalado en el primer párrafo de esta regla les corresponda, efectuados por los autores de dichas obras. Las instituciones autorizadas en estos términos serán dadas a conocer en el rubro correspondiente del Anexo 28 de esta Resolución.

180-D.- Para los efectos de lo establecido en el primer párrafo del ARTICULO SEPTIMO del Decreto a que se refiere la regla 180-A de esta Resolución, los artistas que hayan optado por pagar los impuestos a su cargo mediante obras de su producción, excepto los que ejerzan la opción a que se refiere la regla 180-B de esta Resolución, no estarán obligados a llevar contabilidad, siempre que los únicos ingresos que perciban afectos al impuesto sobre la renta, sean por concepto de la enajenación de sus obras."

180-E.- Las obras de artes plásticas y las antigüedades a que se refiere el ARTÍCULO DECIMO del Decreto señalado en la regla 180-A de esta Resolución, se consideran bienes muebles usados, en los términos de la fracción IV del artículo 9o. de la Ley del Impuesto al Valor Agregado." "**180-F.-** Para los efectos de lo establecido por los artículos 29 y 29-A del Código fiscal de la Federación, los artistas que opten por acogerse a lo establecido en el Decreto a que se refiere la regla 180-A de esta Resolución, en los recibos de honorarios que expidan por la enajenación de sus obras, deberán contener impresa la leyenda "pago en especie" con una letra no menor de cinco puntos. El recibo a que se refiere el párrafo anterior, hará las veces de aviso al adquirente, en los términos del segundo párrafo del ARTICULO SEPTIMO del Decreto de que se trata.

180-G.- Los contribuyentes personas morales que se dediquen a la comercialización de las obras de artes plásticas y antigüedades a que se refiere el ARTICULO DECIMO del Decreto señalado en la regla 180-A de esta Resolución, podrán comprobar las adquisiciones de dichos bienes mediante la autofacturación, siempre que cumplan con los siguientes requisitos:

I.- Que la factura que expida para amparar la adquisición que haga de las obras de arte o antigüedades, sea de las mismas que utiliza para comprobar sus ingresos y cumplan con lo establecido en los artículos 29 y 29-A del Código Fiscal de la Federación, así como lo previsto en la regla 22 de esta Resolución, la que deberá elaborarse por duplicado, debiendo proporcionar copia de ésta al enajenante.

II.-Igualmente en dicha factura se deberá asentar el nombre del vendedor, domicilio y firma del mismo o de quien reciba el pago.

III.- Descripción del bien adquirido y, en su caso, su precio unitario, así como el precio total, lugar y fecha de expedición.

IV.- Los originales deberán empastarse, debiendo registrarse en su contabilidad. Los pagos de las adquisiciones que se efectúen en los términos de esta regla, deberán hacerse con cheque nominativo en favor del vendedor, debiendo contener la leyenda "PARA ABONO EN CUENTA".

IV. EL CONSUMO DEL ARTE

Si bien el **público consumidor** del arte en México forma parte de las variables externas que conforman el circuito del comercio del arte, le correspondería ser tratado como tal en el Capítulo II, considero que es menester otorgarle la importancia que merece tratándolo de manera particular, ya que el fin del artista es producir para un público y que este a su vez consuma el producto para cerrar el circuito del arte.

El objeto artístico, de la misma manera que cualquier otro producto, crea un público sensible al arte y capaz de un gusto estético. Sin embargo, la producción elabora no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. Produce por consiguiente, el consumo.⁴⁶

Ello trae consigo, por una parte, un público de fuerte poder adquisitivo y un trueque en el esquema de los valores, ya que el valor estético se subordina al factor económico y, por la otra, la colaboración de un sector culto, no comprador de obras, que emite juicios de valor que el eleva el prestigio social de las obras proporcionándole a la élite el placer de ser los únicos consumidores de arte.

Sacerdotes egipcios, cónsules romanos, iglesia medieval, nobleza renacentista, monarquías absolutas o burguesías ascendentes han dirigido la historia del arte, del gusto y de la moda con sus intereses artísticos.⁴⁷

4.1 PÚBLICO: “HISTORIA Y CLASIFICACIÓN DEL PÚBLICO CONSUMIDOR”

El público como categoría general diferenciada y anónima (opinión pública), tiene un significado en la medida en la que es un vehículo publicitario, es decir, un medio de valoración genérica un instrumento para difundir información y noticias sueltas.⁴⁸

⁴⁶ Marx, K. Contribución a la crítica de la economía política, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1970.

⁴⁷ Op. cit. León, pg. 15

⁴⁸ Poli, Op. cit, p. 90.

El público asistente a las galerías, es muy escaso, comparado con los asistentes a museos. Los aficionados al arte frecuentan regularmente galerías y museos, por puro placer estético, sin interesarse en el valor económico del arte.

Siendo evidente que el arte actual es esencialmente de élite, cuando hacemos referencia al **gran público** hablamos de los estratos sociales en posesión de una cultura general mediana-superior. Para educar al pueblo, se precisan instrumentos culturales específicos.

Hablemos de manera utópica de lo que sería una gran exposición con fines didácticos. En ella se presentan tanto a los artistas contemporáneos más importantes (independientemente de sus cotizaciones en el mercado), así como a los jóvenes artistas más significativos a través de una documentación explicativa, desarrollando un planteamiento orgánico y objetivamente crítico capaz de permitir la comprensión de la compleja dinámica del arte contemporáneo, incluso al gran público.⁴⁹

Aún cuando el público no compra, pero demuestra cierto interés por el arte, sirve de forma indirecta para aumentar las ventas, pues contribuye a elevar el prestigio social de las obras de arte, convirtiéndolas en más apetecibles para los pocos que pueden darse el lujo de adquirirlas. De hecho, una gran parte del placer de los coleccionistas radica en el hecho de poseer un objeto, que el resto de las personas se limita a admirar o desear.⁵⁰

Abordaremos a continuación el **sector que hace se cierre el circuito del arte como mercado: “los coleccionistas”**. Como hemos visto no son los únicos consumidores de este particular comercio, pero evidentemente son ellos quienes hacen desplazar las cotizaciones con su movimiento de dinero en torno a las obras de arte.

⁴⁹ Ibidem, p. 81.

⁵⁰ Ibidem, p. 90.

4.1.1 COLECCIONISTAS

En el Capítulo II abordamos el coleccionismo como génesis de los museos ahora veamos de manera particular como se articula el complejo mundo de los coleccionistas de arte. Los cuales no representan una categoría homogénea, sino que se dividen en varias subcategorías, basadas en criterios cualitativos y cuantitativos.⁵¹

Se pueden dividir de acuerdo a la categoría expuesta por Francesco Poli en pequeños, medianos o grandes y por otro en coleccionistas con fines culturales o especulativos, o bien de tipo mixto. Los compradores ocasionales o aficionados al arte, no son considerados como coleccionistas. “El mejor criterio para definir la importancia de un coleccionista sin duda consiste en considerar los aspectos relativos a su función en el ámbito del mercado, tanto por lo que respecta a la incidencia en las cotizaciones de cualquier artista, como por lo que se refiere al proceso de valoración de las nuevas tendencias artísticas”.⁵²

Los **pequeños coleccionistas** deben limitar forzosamente sus adquisiciones debido a su liquidez o bien se sienten satisfechos con la posesión de un conjunto de obra sin excesivas pretensiones. Su función en el ámbito del mercado es por así decirlo pasiva. Sin embargo si tomamos a consideración a todos los coleccionistas de pequeño calibre estos representan el sector más amplio dentro de los coleccionistas.

Dado que la posesión de obras de arte está considerada, en especial por los incultos, como un medio eficaz para adquirir prestigio social, existen ciertas personas que se han enriquecido y desean legitimar su nuevo status socioeconómico. Estos coleccionistas, aun cuando consideran las obras de arte como una inversión, a menudo carecen de una idea clara acerca del mercado, y compran de manera ingenua e irracional, con la pretensión de aumentar su prestigio social, por medio de la demostración de “su propia cultura y buen gusto”. Muestran interés por temas agradables, por la publicidad más llamativa e incluso, por los hermosos marcos. Los coleccionistas de este tipo, nunca son buenos especuladores y son los mejores

⁵¹ Ibidem, p.91.

clientes del submercado: valadores de cuadros decadentes o sin valor y de las falsificaciones más insultantes.

Otro grupo que pertenece a los pequeños coleccionistas está formado por individuos con un nivel cultural superior, demostrando interés por formas de arte cualitativamente superiores. Individuos con inquietudes artísticas, sensibles a los estímulos y a las solicitudes ideológicas de la burguesía progresista que por consiguiente se inclina a considerar prestigioso, en el arte, todo aquello que es nuevo. El interés económico siempre está presente, prevalece como impulso el deseo de prestigio, en el sentido de que las obras de arte, cual prendas de moda, son consideradas como medios para satisfacer las exigencias de elevación social y las ambiciones profesionales.

Existen otros coleccionistas menores apasionados por el arte, que a través de su experiencia, pacientemente compran, venden e intercambian obra para aumentar la categoría de su colección por medio de la posesión de alguna pieza de notable valor, con un modesto capital inicial.

Los **coleccionistas de nivel medio**, al no disponer de grandes capitales para sus compras, a menudo desarrollan una intensa actividad de compraventa, el papel que desempeñan en el ámbito del mercado, es de una importancia considerable, por la categoría de sus adquisiciones y por su contribución a la difusión y valoración del arte en sus aspectos más comerciales.

Como neófitos en el área, en un principio adquirirían todo lo que ellos, en su juicio de valor, consideran obras de arte es decir productos decadentes sin ningún valor económico y mucho menos artístico. Su incompetencia se ve explotada por los marchands, artistas, traficantes de segunda fila e incluso otros coleccionistas. Al cabo de cierto tiempo, al haber adquirido experiencia, se vuelven más astutos, transforman sus gustos iniciales, y el interés especulativo se convierte en un factor importante en la selección y adquisición de este o aquel producto. En síntesis esta es la evolución que experimentan muchos coleccionistas.

⁵² Ibidem, p. 100.

Cabe aclarar, sin embargo, que este planteamiento no es válido para quienes a priori poseen una preparación cultural.

Dentro de la clasificación de los **grandes coleccionistas** existen grupos heterogéneos. Consideremos pues a los mejores coleccionistas como aquellos cuyos intereses económicos y culturales se equilibran armónicamente. La intuición que brinda la cultura y la sensibilidad estética, le permite a los buenos coleccionistas realizar prudentes inversiones de capital con riesgo calculado.

Los grandes coleccionistas de la alta burguesía financiera e industrial intervienen en el mercado de una manera relativamente indirecta, financiando operaciones especulativas de los grandes marchands, o bien costeadando fundaciones u otro tipo de organismos culturales que, a su vez, encargan trabajos a los artistas y organizan importantes eventos artísticos en los cuales incluso participen instituciones oficiales. Así pues son los grandes coleccionistas los protagonistas del microambiente artístico en sus niveles más altos.

4.1.2 PATROCINIO Y MECENAZGO DEL COLECCIONISMO

Las circunstancias que rodean el protocolo del patrocinio y mecenazgo de las artes, se encuentran cobijadas bajo el discurso de la historia del arte, dando forma a nuestra percepción sobre la práctica y mérito artístico. Como lo mencionamos con anterioridad el análisis del origen, desarrollo y consolidación del coleccionismo, nos lleva a la creación de los museos.

El coleccionismo tiene un valor formativo-consolidante sobre el arte, la crítica y el gusto; impuso todos los valores para la valoración de la obra. Se cotiza la antigüedad, se valora el carácter de único, la originalidad y su procedencia; cuanto más rareza

presente un objeto, más significación y precio adquiere. En el coleccionismo es donde radica el origen del museo.⁵³

Las colecciones se definen ideológicamente por las preferencias particulares del coleccionista. El coleccionismo incide en la función ideológica de la cultura. La clientela del arte representa una clase determinada que dirige y controla los objetos de cultura en función de sus intereses y objetivos. Se trata de un trueque cuantitativo-cualitativo que atiende al crecimiento progresivo y consumismo de los objetos culturales.

Hasta finales del siglo XVIII las colecciones tenían el carácter de privado; como lo vimos anteriormente.

Los coleccionistas son en realidad un sector minoritario formado por las clases altas, los intelectuales, eruditos, científicos y conocedores de arte. Coleccionismo y clase dominante se vinculan como un fenómeno típico de la ideología, el arte y la cultura a lo largo de los ciclos históricos. Este fenómeno, abastecido por una élite ilustrada y potente, cumple una función precisa al imponer sus juicios estéticos, al manipular la creación artística y ejercer una influencia totalizadora de la cultura.

Ahora bien si nos remontamos a la antigua Roma, podemos ubicar el título de **mecenas** como una alusión al magnánimo amigo de Augusto, Cayo Cilnio Mecenas, que se aplica al **"príncipe o persona poderosa que patrocina a los literatos o artistas"**.

En las antiguas culturas urbanas orientales, el coleccionismo aún no aparece como fenómeno cultural consolidado. Se trata de culturas con un régimen esencialmente religioso y cortesano en el que predominan los objetos preciosos en templos, santuarios y tumbas con un sentido más trascendente que social. De cualquier forma, base económica egipcia, la agricultura, la progresiva industria y sistema mesopotámico favorecen una situación artística en la que los mantenedores de los artistas y consumidores de arte son los sacerdotes y los príncipes, quienes con fuerte capacidad adquisitiva pueden instalar los talleres de trabajos manuales (objetos suntuarios, útiles

⁵³ León, Aurora. "El Museo. Teoría, praxis y utopía." Ediciones Cátedra, 4ª edición, Barcelona España 1988, p. 48.

domésticos...) junto a los palacios y templos para controlar oficialmente las producciones artísticas.

4.1.2.1. EL COLECCIONISMO EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA:

Es difícil situar cronológicamente el surgimiento y las razones del coleccionismo en Grecia, no obstante se puede llegar a constatar, siguiendo a Herodoto, la existencia en la época arcaica de los **tesauroi**, parte de los templos dedicadas a custodiar toda una gama de productos votivos. Éstos, no eran sino exvotos, estatuas y otros objetos de carácter religioso, traídos de diferentes lugares. Su acceso al público estaba restringido, no obstante todos los habitantes de la ciudad eran conscientes (aún sin tener pruebas visuales de ello) de la suntuosidad de su tesauroi, lo cual demostraba no sólo su riqueza, sino el favor de los Dioses al tener muchos de estos objetos un significado mágico.

Con la llegada del clasicismo, la situación va a dar un importante giro en dos grandes frentes. El primero de ellos es el propio templo en donde la concepción de “riqueza” va a cambiar. Ya no será un templo rico sólo por la cantidad de oro o “poderes mágicos” de sus objetos, sino que se va a sumar la concepción de belleza (calidad de factura en la ejecución de la obra) o firma (importancia y prestigio del artista que los haya realizado). De esta manera los templos se empezarán a llenar de un nuevo tipo de obras. Es más, como la riqueza de estas obras, ya no se pueden “medir” en términos cuantitativos o mágicos, sino de belleza, será imprescindible que un mayor número de ciudadanos de la polis puedan acercarse a contemplarlos para poder emitir un juicio de valor y por lo tanto se harán más públicos. El otro gran frente será la aparición de nuevas colecciones civiles y privadas, a imitación de las religiosas y cuyo último fin será el de la ostentación, como símbolo de un poder político y económico.

Durante el Helenismo, la situación clásica se mantiene, e incluso se le empieza a dar a la obra un carácter histórico, una constatación de un pasado ejemplar, que sirve (entre otros muchos elementos) para cohesionar a la Hélade. Ejemplos famosos de esta época serán las exposiciones de Atalo I en la Acrópolis de Pérgamo o de Eumene II

reproduciendo obras famosas. Con el helenismo, y debido a sus ingredientes culturales mixtos e internacionales, es cuando se reafirma el gusto por el arte y la colección artística.

Con el apogeo de Roma, comenzará una nueva fase en el coleccionismo. La cultura romana, basada muchas veces en la imagen (la propaganda, el símbolo, la ostentación), no puede dejar pasar por alto este fenómeno. En primer lugar porque el expolio de "riquezas griegas y de otras culturas" (léase obras de arte) (Figura nº1) es todo un símbolo de su poder como conquistadores. Es inimaginable una campaña militar sin una vuelta victoriosa llena de mármoles y bronces. En segundo lugar, porque esas mismas piezas "cobradas al enemigo", al estar en manos privadas (generales, mercaderes, políticos que las han conseguido), son susceptibles de poderse vender y por tanto crear un comercio del arte, en donde la obra, en razón a las condiciones del mercado llega a convertirse en un determinado tipo de inversión.

Esta cultura visual, como hemos definido a Roma, como tal, no puede dejar pasar la oportunidad de exhibir esas riquezas, que forman parte de su patrimonio y de su grandeza ante el público, de ahí que se empiecen a exponer de forma más o menos permanente en distintos lugares públicos. Es más, como tal patrimonio, empieza a surgir la idea de "utilidad pública", en cuanto a bien cultural de todos los ciudadanos. Idea que será nuevamente recogida con la Ilustración en el siglo XVIII.

4.1.2.2. EL COLECCIONISMO EN LA EDAD MEDIA:

Con la caída del Imperio Romano, asistimos a dos grandes tendencias museísticas, por un lado la oriental en el mundo Bizantino, cuyo interés primordial será mostrar la suntuosidad de su teocracia como símbolo divino. Magnificencia y lujo obtenido tanto de los botines de guerra (en este sentido sería una herencia romana), como en la producción propia. Fasto que ha de exponerse para ser presentado al público, muchas veces como elemento inseparable de las fiestas oficiales en donde, y a partir de Constantino Porfígenito se abrirán los "pentapyrgion" verdaderos escaparates donde se mostraban a los súbditos las obras de arte. La otra tendencia será la prerrománica

occidental en donde, con la misma concepción sobre el arte que los primeros cristianos, la exposición del objeto al público tiene únicamente unos fines pedagógicos como formas conceptuales de enseñar una doctrina. Desde este punto de vista la "exposición" deja de estar encerrada en recintos sagrados, salas privadas y civiles o pentapyrgion para salir a la luz por medio de las representaciones escultóricas fuera de los edificios.

Ya durante el románico, en occidente, en la medida en el que el ideal de los primeros cristianos se va perdiendo, también se pierde la concepción de obra expuesta a un público. La obra como tal, bien por su calidad artística, bien por los materiales nobles con los que está realizada, o bien por su simbología espiritual, vuelve a ser considerada como parte de un tesoro que hay que guardar y atesorar, con lo que se vuelve a los recintos cerrados de las iglesias y de los monasterios. Es más, dada la aculturización de la sociedad y el acceso restringido al conocimiento impuesto por los nuevos gobernantes, la obra cada vez más se encierra y se oculta a los ojos del público. El coleccionismo románico es también un coleccionismo fetichista como lo prueba la gran cantidad de relicarios al uso formados por un sin fin de objetos a los que se les daba cierto tipo de culto simbólico.

Entrando ya en el periodo del gótico, se asiste a un surgimiento de la burguesía y por tanto a una nueva concepción más laica del arte. Es más, tal y como había ocurrido en Roma, el arte va a convertirse paulatinamente en una mercancía susceptible de ser una inversión con la que comerciar y por tanto una manera de distinción de una nueva clase social en surgimiento.

Por lo que se refiere a las colecciones religiosas, de la misma manera que la cultura sale de los monasterios, también saldrán las obras conservadas en ellos como una manera de acercar la espiritualidad al pueblo.

4.1.2.3. EL COLECCIONISMO EN EL RENACIMIENTO Y EN EL MANIERISMO:

En los albores del Renacimiento, el coleccionismo seguirá las mismas pautas que en el periodo gótico. Por un lado el papel de la Iglesia y por otro el de los burgueses como principales “acaparadores” del Arte. Ambos ven en la producción y recopilación artística tanto un símbolo de su poder (se buscarán y realizarán grandes obras) como una manera de aproximación a lo divino (reliquias), de tal manera que se fomentarán este tipo de colecciones fundamentalmente en estos dos ejes, llegando a realizar una simbiosis de ambos conceptos por medio del relicario. Pieza que será a la vez objeto artístico en sí y continente de otro objeto religioso susceptible de ser coleccionado.

Con el progresivo desarrollo del Humanismo aparecerán nuevos conceptos en el coleccionismo. Además de la colección como recopilación de obras de Arte por un determinado gusto estético del coleccionista, por una funcionalidad religiosa, por una imagen del poder que se ostenta o bien por unos motivos de inversión económica, razones que a partir de este momento se mantendrán de una manera constante en toda la Edad Moderna. En esta época podemos empezar a hablar de tres nuevos conceptos: Por un lado el coleccionismo como fuente pedagógica de enseñanzas sobre un pasado glorioso que renace tras el “oscurantismo” medieval. En este sentido aparecerá unido a las colecciones la figura del estudioso que analiza e investiga -y en otros muchos casos reinterpreta toda una serie de objetos artísticos generados las más de las veces a través de los descubrimientos arqueológicos. Por otro lado tenemos el coleccionismo “científico” ya que será susceptible de ser conservados toda una serie de materiales que pertenecen al mundo de lo natural y que sirven como modelos explicativos de la propia naturaleza (piedras, plantas...) Finalmente tendríamos un tipo de coleccionismo “mimético” por el que se buscan y realizan copias de obras a imitación de las de la antigüedad dado que el número de coleccionistas aumenta y no así el de las piezas arqueológicas.

Ya en el siglo XVI, con la aparición del Manierismo, se producirá otra importante inflexión en las colecciones. Este cambio viene dado por la crisis del clasicismo. Los contemporáneos ven en esta crisis no el surgimiento de un nuevo modelo, aún por llegar como será el naturalismo-barroco, sino la desaparición de lo antiguo y por ende

la desaparición del arte. Ante esta perspectiva, la salida más válida es dedicarse a hacer acopio de lo que queda. De ahí los grandes catálogos y los grandes tratados sobre el arte, como si se quisiese dejar constancia de lo que había existido; y también las grandes colecciones que se realizan en este momento casi con el único fin de conservar, de preservar algo en vías de extinción. En cierto sentido y de la misma manera que ocurrirá en el siglo XIX con el positivismo, asistimos a una segunda mitad de siglo en donde el afán de “guardar lo que aún queda del arte” será la constante.

En relación a la crisis de lo clásico también se encuentran las nuevas colecciones de “rarezas” y curiosidades de la naturaleza (fósiles, muchas veces interpretados como figuras del relieve, animales extraños o defectuosos, piedras raras...) Esta circunstancia se explica porque al entrar en crisis el modelo anterior, prototipo de la armonía, de equilibrio, de ritmo, de belleza... lo que antes no tenía cabida y era considerado como “error de la propia naturaleza”, ahora va a ser no solo objeto de conocimiento, sino también de estudio y exposición.

4.1.2.4. EL COLECCIONISMO EN EL BARROCO:

Con la aparición del Barroco asistimos a una nueva perspectiva dentro del coleccionismo, precedente directo de lo que serán las colecciones (museos) en la actualidad. Por un lado aparece la especialización, esto es, frente a las grandes salas manieristas que se conforman como verdaderos microcosmos representantes de toda la variedad existente en la naturaleza. El Barroco nos muestra colecciones agrupadas por géneros en donde “El Arte” (esto es, el sentido clásico del arte) es el primer referente. Se colecciona por motivos artísticos de coleccionar belleza (clásica), arte que además sirve de escaparate frente al mundo. Esta circunstancia se puede apreciar muy bien en las Colecciones Reales, verdaderas pinacotecas privadas de las monarquías en donde se guardaban las mejores obras (bien compradas, bien saqueadas) que fueron el origen de los respectivos museos nacionales actuales como El Prado y El Louvre.

Este tipo de coleccionismo se centró fundamentalmente en los países católicos, esto es, aquellos que tenían unas monarquías fuertes (absolutistas) capaces de poder “crear gusto” a través de sus propias colecciones y de sus academias. Circunstancia que no se dio en los países protestantes en donde al no existir unos claros criterios sobre el gusto, sumado a una creciente burguesía que demanda desesperadamente piezas artísticas para adornar sus casas, se llega a la circunstancia de terminar aceptando cualquier cosa como arte y terminando por coleccionar telas sin ningún tipo de criterio (artístico, científico, histórico). Algo que ya había ocurrido con la mimesis del Renacimiento en donde se recurre a la copia. La gran diferencia será que en estos momentos no existen criterios artísticos e historiográficos que se dieron en el siglo XV a la hora de afrontar una copia.

4.1.2.5. EL COLECCIONISMO DURANTE EL SIGLO XVIII:

En el siglo XVIII asistimos a dos tendencias generales y bien diferenciadas dentro de las colecciones. Por un lado una continuación del Barroco por medio del Rococó en donde la falta de criterios del coleccionismo protestante (el acaparamiento de obras mirando más la cantidad que la calidad) parece imponerse por todas partes. No obstante desde la segunda mitad de siglo y de la mano de los postulados de la Ilustración, aparece un tipo de coleccionismo diferente que va a dar lugar a la aparición de los museos. La Ilustración con su afán didáctico, enciclopédico y científico, verá en el museo el lugar idóneo en donde poder exponer y con carácter permanente una serie de colecciones, con ello se pretende en primer lugar poder mostrar al pueblo (y no solo a parte de él) un patrimonio histórico, una cultura a la que se le quiere hacer partícipe.

Concepto tomado de la época romana en donde el coleccionismo empezó a ser considerado como patrimonio público. Por otro un afán de estudio de esas obras, son unos años de investigación erudita, de catalogación y clasificación de las obras, incluso de restauración de las mismas. En definitiva el museo se irá constituyendo como un espacio didáctico, como un centro enciclopédico en donde se intenta recoger toda (o la mayor parte) de una cultura, ordenada con criterios científicos y en donde además puedan trabajar una serie de técnicos que aporten sus conocimientos a la hora de

estudiar o conservar ese patrimonio. Esta concepción nueva del museo da lugar a la creación de nuevos espacios (edificios de nueva planta neoclásicos) como será el Museo del Prado o a la remodelación de antiguos espacios adecuándolos a las nuevas necesidades siguiendo unas pautas científicas, tal es el caso del Museo del Louvre.

Esta idea ilustrada será la que pase directamente a la concepción museística de la Edad Contemporánea y la que en mayor o menor medida prevalece en la actualidad.⁵⁴

4.2 ANTECEDENTES DEL PATROCINIO Y MECENAZGO EN MÉXICO

Hecha ya una revisión sobre los orígenes del coleccionismo abordaremos el mecenazgo y el patrocinio como una característica particular del mismo. Nos adentraremos al patrocinio y mecenazgo de las artes en México, a partir de diversos ejemplos que van desde el siglo XVI hasta el siglo XX; para comprender desde un panorama más amplio como funciona dicho fenómeno.

4.2.1 EL PATROCINIO DEL ARTE INDIOCRISTIANO EN EL SIGLO XVI

Ya en el siglo XVI podemos ver los primeros indicios del patrocinio en las artes por parte de las autoridades indígenas. Es interesante analizar las diversas iniciativas indígenas en que los indios contribuían a la fabricación de las obras, el sentido que éstas tenían y los intereses a los que servían. El propio Gerónimo Mendieta se refiere a aspectos de la participación indígena que iban más allá de la presentación de servicios y fuerza de trabajo. Con mucha frecuencia, los indios mandaban hacer pinturas de santos y otros temas religiosos para obsequiarlas a las iglesias, y con mayor frecuencia aún encargaban cálices y ornamentos, que los frailes aceptaban a pesar de que su lujo y abundancia les incomodaban. Unos de tantos casos fue de Ana de la cruz, india

⁵⁴ Crespo, Santiago Miguel y Peláez, Malagón J. Enrique. "Los Museos: del Coleccionismo a la Democracia Cultural." Revista de Historia: Odiseo Rumbo al Pasado. Málaga, España. 2003.

natural de Tlatelolco, que obsequiaba hábitos y libros a los frailes y que costéó varias casullas, capas y dalmáticas. Sin demeritar las muestras de piedad individual, hay motivos para pensar que la contribución más significativa de los indígenas se realizaba colectivamente, a través de los cabildos. Las iglesias y los monasterios, al igual que las procesiones y fiestas religiosas, eran ante todo un asunto de la comunidad, y su adecuado funcionamiento era responsabilidad de las propias autoridades indígenas, quienes solían trabajar en estrecha colaboración con los frailes.

La documentación procedente del cabildo de Tlaxcala brinda una excelente muestra de atención que los representantes de la comunidad presentaban a las construcciones, a las tareas artísticas y a la manufactura de objetos para el culto. Algunas iniciativas de aquel ayuntamiento se refieren a asuntos civiles: sobresalen las disposiciones para la construcción de los portales en el centro de la ciudad, y los encargos para que se confeccionaran obras de arte plumaria que serían llevadas como obsequio al emperador, en cierto viaje que los nobles tlaxcaltecas planeaban hacer a España. El cabildo se ocupaba especialmente de las tareas relacionadas con la religión. En 1548 dispuso la construcción de una escuela adjunta al monasterio de San Francisco. En 1550 el gobernador, los alcaldes y los regidores indígenas ordenaron que se hiciera una "pintura de imágenes" en el interior de la iglesia y supervisaron el desempeño de los pintores. Para la costosa confección del retablo buscaron un patrono particular: la responsabilidad recayó sobre los acxotecas, un grupo de comerciantes conocido por su riqueza desde la época prehispánica. En 1552 el cabildo acordó la reconstrucción del convento franciscano y dio instrucciones precisas para la sustitución de vigas y el labrado de columnas y arcos.

El cabildo también atendía las necesidades relacionadas con las fiestas. Encargaba la confección de ropa para las procesiones, mandaba comprar trompetas a la ciudad de México, disponía la fabricación de andas para el Sacramento, y disfraces de ángeles y demonios. Todo esto se pagaba con los bienes de la comunidad.

Con estas aportaciones, la nobleza indígena estructuraba y fortalecía su autoridad que se había visto seriamente disminuida bajo el régimen colonial. Un rasgo fundamental en la concepción prehispánica de la autoridad de los señores consistía en la capacidad

de éstos para decidir el destino del trabajo y la producción de excedentes de las comunidades a ellos sujetas. Al retener los cabildos la facultad de administrar esos excedentes retenían una dosis considerable de poder. He aquí una anécdota que ejemplifica lo anterior. En 1567, cuando el corregidor español giró instrucciones al cabildo de Tlaxcala para que pagara un sueldo a los indios por su trabajo en la edificación de monasterios, lo que responden los pillis tlaxcaltecas:

"de la hacienda de su majestad" , los pillis tlaxcaltecas le respondieron que besaban su mano - como solían decir los indios antes de desobedecer una orden - pero (cito) " que no había qué pagar a los que trabajasen en la obra de las iglesias pues era par que ellos oyesen misa".

Desafortunadamente, no se han conservado las actas de cabildo de otras ciudades y pueblos indios. Ello nos priva de la posibilidad de examinar paso a paso la participación de estas instancias en la promoción y realización de las obras arquitectónicas y de los trabajos artísticos. Sin embargo lo expuesto anteriormente nos muestra claramente su participación en el patrocinio de obras piadosas.⁵⁵

⁵⁵ . Escalante, Gonzalbo Pablo. "El Patrocinio del Arte Indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan". Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM Sección de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, Editorial y Litografía Regina de los Ángeles S.A. México D.F. 1997, p. 215.

4.2.2 PATROCINIO EN LA CIUDAD DE MEXICO EN EL SIGLO XVII

El patrocinio de los mercaderes de plata para la construcción de los conventos en la ciudad de México fue primordial durante el siglo XVII. Desde fines del siglo XVI, el papel central de la plata en las operaciones comerciales llevó a quienes se ocupaban de ellas a concentrar su atención en los reales mineros del centro y del norte del territorio. Los requerimientos de créditos y mercancías de esas zonas propiciaban el asentamiento de mercaderes, y sobre todo de los grandes monopolistas que desde la ciudad de México buscaban expandir sus inversiones.⁵⁶

Los ricos mercaderes de plata tuvieron una influencia directa en el financiamiento y en los beneficios de todo el proceso productivo de la plata, desde la extracción y el refinamiento hasta la amonedación. Pero en una sociedad clasista y jerarquizada como lo era la novohispana, la riqueza no bastaba para adquirir lustre social: era necesario además obtener títulos, emparentar con la nobleza y participar activamente en las instituciones que daban brillo y calidad. Así los comerciantes pudieron conseguir con su riqueza el título de "capitán de milicias", a cambio de su apoyo con armas y dinero para aplacar las continuas rebeliones indígenas en el norte y sureste; también con la plata pudieron obtener títulos tales como la de caballero de una orden militar, de la orden de Santiago o la de Alcántara. Pero sin duda fueron las relaciones con las instituciones eclesíásticas las que otorgaban un mayor estatus, reforzado además por una de las cualidades que más se admiraban en la nobleza: la piedad religiosa.

Es así como la pertenencia a hermandades y cofradías, como la profesión religiosa de sus hijos, el pago de dote matrimonial o conventual de doncellas pobres, convertía para los comerciantes en un requisito indispensable para entrar en la alta sociedad; estos actos, además de un signo de piedad y prestigio, eran un medio excelente para hacer negocios dentro de este ámbito, en el que los bienes materiales se administraban con la misma avidez que los espirituales.

⁵⁶ García, Rubial Antonio. "¿Minería y Mecenazgo? Patronazgos Conventuales de los Mercaderes de Plata de la Ciudad de México en el siglo XVII", Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM Sección de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, Editorial y Litografía Regina de los Ángeles S.A. México D.F. 1997 p. 329.

Sin embargo, de todos los actos de piedad, el que mayores beneficios sociales aportaba, era el convertirse en patrono de un convento o de una iglesia y cargar con los gastos de su construcción o remodelación; restringido sólo a aquellos que poseían una cuantiosa fortuna. Sus beneficios, además de la recompensa celestial, eran enormes; el patrono podía ser enterrado en la iglesia, tenía preeminencia en las ceremonias realizadas en ella y ejercía el privilegio de obtener la profesión de sus parientes sin pagar dote.

Para mediados del siglo XVII, las inundaciones y el deterioro provocado por los temblores y por el paso del tiempo hacían necesario llevar a cabo la remodelación de casi todos los templos y conventos de la capital. Todo esto movía a las monjas a buscar benefactores que estuvieran dispuestos a llevar a acabo tan piadosa y costosa labor.

Citaremos el ejemplo de Don Simón de Haro, quien toma bajo su cargo el patrocinio del convento de la Concepción en 1649, comprometiéndose a terminar la obra de la iglesia. La obra fue encargada a Diego de Santos de Ávila. Con la fortuna Haro, la obra fue concluida, el 13 de noviembre 1655. Para diciembre del mismo año fallece dejando su cuantiosa fortuna para el Convento de la Concepción, y a su mujer como patrona de él.

En el mismo testamento dejaba también 6 000 pesos para el retablo mayor de la iglesia de la Merced y 4 000 pesos para obras en Santo Domingo. Recibieron igualmente bienes los conventos de San Nicolás de los Agustinos y el de San Jacinto de los Dominicos, así como los santuarios de Los Remedios, de Guadalupe y de la Piedad.

Otro conjunto conventual que se construyó gracias a la dadivosidad de los mercaderes de plata, fue San Bernardo. En 1636 se funda este convento de Religiosas de la Concepción con los bienes del comerciante Juan Márquez de Orozco. Mencionaremos también a José de Retes Largache y Salazar, quien se convierte en patrono del templo, a su muerte la adquiere su sobrino Domingo de Retes. Destacan también las obras

que realiza como la capilla del Calvario del via crucis de la Alameda, dos colaterales para el santuario de Guadalupe y varias obras en el convento de los franciscanos descalzos de Churubusco.

De los casos de mercaderes de plata en la ciudad de México antes mencionados. Podemos sacar algunas conclusiones. La primera es que gracias al patronazgo conventual, estos nuevos ricos conseguían ocupar un lugar en la sociedad novohispana, donde generaron sus fortunas y pero de la cual en un principio estaban excluidos. Con sus dadivosas donaciones en las instituciones religiosas, los mercaderes peninsulares pretendían conseguir la aceptación y el prestigio sociales que los limpiaran de la mancha de ser advenedizos y gachupines, lo que, como un estigma, les echaban en cara los terratenientes criollos.⁵⁷ La nobleza de la que carecían quedaría encubierta con sus demostraciones piedad y caridad a través de sus donaciones. Una segunda conclusión que es importante notar es que los beneficiados de tales patronazgos fueron básicamente los conventos de religiosas.

Los conventos femeninos eran símbolos de las ciudades criollas y uno de los mejores medios que tenían los comerciantes para insertarse en la sociedad novohispana. Por lo tanto, los patronazgos sobre estas instituciones estuvieron muy disputados.

La prosperidad minera de la Nueva España fue un factor determinante en la exuberancia constructiva del siglo XVII. Esa riqueza se dirigió hacia las obras artísticas a través de los comerciantes y no por medio de los mineros, un grupo pobre y desarticulado durante esa centuria. La capital del virreinato atraía para sí una buena parte de los excedentes económicos que se producían en todo el territorio de la Nueva España.⁵⁸

No podemos considerar a los comerciantes de plata como verdaderos mecenas, ya que el término define a un protector consciente de las artes, a un personaje que mantiene a los artistas, incluso bajo su mismo techo. En ellos no existió un interés específico por beneficiar a un arquitecto en especial, aún cuando eran ellos quienes

⁵⁷ Ibidem, p. 338.

⁵⁸ Ibidem, p.339.

elegían al maestro que realizaría las obras que decidieron financiar. La actitud protectora iba dirigida a las monjas y el artista recibía solamente el salario por su trabajo. Considerando el origen social de los mercaderes, como hombres de poca instrucción y pobres intereses culturales, podemos fácilmente ver que no cuentan con el perfil de un mecenas.

4.2.3 EL PATROCINIO DE LOS OBISPOS DE PUEBLA EN EL SIGLO XIX

Tomaremos como referencia un caso muy particular el del patrocinio de los obispos de Puebla para la creación de la Academia de Bellas Artes de Puebla. La llamada Academia de Bellas Artes fue instituida en 1813 por el canónigo José Antonio Jiménez de las Cuevas; en realidad la Academia surgió de una institución benéfica llamada Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Educación de la Juventud, (formada por dos escuelas de primeras letras y una escuela de dibujo) fundada con base en la Real Cédula del 28 de marzo de 1812, a la que se añadieron otras cédulas con ordenes reales que la ampliaron y la regularon surgiendo así la Academia de Bellas Artes.

En el Diario Extraordinario de México (viernes 10 de septiembre de 1813) se produjo un anuncio público que daba a conocer la instalación de la Junta y sus escuelas:

“El rey nuestro señor don Fernando VII, y en su real nombre el Consejo de Regencia, por cédula del 28 de abril de 1812, se ha servido aprobar para esta ciudad el nuevo establecimiento y Junta de la Caridad de la buena educación, previniendo al Sr. Gobernador intendente que al principio de cada año de cuenta a su majestad de los progresos y adelantos que tuviere dicho piadoso establecimiento, proponiendo todo lo que estimare conveniente al mismo fin. “

Además de la Real Cédula de fundación de 1812, fueron importantes la del 4 de mayo de 1815 y la del 31 de marzo de 1818, así como las que diera el Congreso Local en

1824, ya que en ellas se marcaba el rumbo definitivo de la Academia: del patrocinio fundamental de la Iglesia se pasaría a depender del Estado laico.⁵⁹

En esta ocasión se hará la revisión de las relaciones de la Junta de Caridad y su Academia con dos obispos poblanos en la primera mitad del siglo XIX. Nos referimos a José Joaquín Pérez Martínez (1816-1829) y a Francisco Pablo Vázquez y Sánchez Vizcaíno (1831-1847), cuya gestión se extiende en los años en que se consumó la independencia y se colocaban las bases de la república. Podemos considerar a estos obispos poblanos como representativos de los cambios en las relaciones entre la Iglesia y el Estado. El primero fue nombrado por el rey y consagrado en Madrid, siguiendo las normas del Patronato Real, y Francisco Vázquez fue nombrado directamente por el papa y consagrado obispo en Roma.

La Real Junta tenía como protector principal al Rey. En el momento de su fundación la Real Junta de Caridad tenía una fisonomía claramente ilustrada, al estilo de las instituciones como las Sociedades Económicas de Amigos del País y otros patronatos filantrópicos destinados a mejorar la educación y por ende a la sociedad. Sus objetivos eran bastante amplios pues no se limitaban a la enseñanza artística como hoy en día la entendemos. Los cuales se reflejan en el nombre original de la institución: "Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la educación de la Juventud".

Como objetivo principal tenía sostener dos escuelas de primeras letras y una escuela vespertina de dibujo; ésta última germen de la Academia de Bellas Artes de Puebla, no sólo dirigida a la formación de artistas y ante todo a la preparación de artesanos que contribuyeran al desarrollo social y económico de Puebla. Para ello se contaba también con la cátedra de Agricultura y Artes.

La Real Junta apareció en un momento difícil para la vida de Puebla; por un lado estaban en plena acción los grupos insurgentes en especial en las zonas de Tehuacán,

⁵⁹ Galí, Boadella Montserrat. "El Patrocinio de los Obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes", Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM Sección de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, Editorial y Litografía Regina de los Ángeles S.A. México D.F. 1997. p. 237

Izúcar y Zacatlán, alterando la vida social, política y económica de la región; por el otro se abatía sobre la ciudad y sus alrededores una terrible epidemia de viruela que costó por lo menos siete mil vidas en pocos meses. Los documentos publicados por la Real Junta se hacen eco de tales circunstancias. Sin embargo, el esfuerzo de Jiménez de las Cuevas y sus colaboradores crecen en proporción a las dificultades que hubo que superar.

Además de la Escuela de Dibujo, que al poco tiempo también proporcionaba rudimentos de pintura, en los primeros años funcionaban cátedras de escultura, de maquinaria y la cátedra de agricultura y artes (por artes se entendían las mecánicas y las aplicadas). Es importante señalar que la real junta fue formando a partir de donaciones y de algunas compras; una biblioteca que con el tiempo llegó a tener importancia y podía ser consultada por cualquier ciudadano. De forma parecida se constituyó un museo cuyas colecciones fueron base de los modernos museos poblanos.

A partir de 1820 se produjeron cambios sustanciales en la posición política y social de la Iglesia en México, mismas que afectaron su relación con las instituciones. En este caso podremos ver de cerca como el papel protagónico de los eclesiásticos es sustituido poco a poco por el de los civiles y los particulares.

Joaquín Pérez Martínez ocupa un lugar de importancia en la historia de la ciudad de Puebla, pero también en México por su participación como diputado en las Cortes de Cadiz y por haber sido uno de los principales apoyos de Iturbide para la consumación de la Independencia. Independientemente de las opiniones que se tengan sobre sus actividades políticas y pastorales. Desde el punto de vista de su cultura, educación y mentalidad, se le puede calificar de eclesiástico conservador ilustrado, es decir, una persona aunque conservador en sus ideas políticas, pertenecía un selecto grupo de personas a quienes horrorizaban los excesos de la Revolución francesa, había crecido con el convencimiento de que la razón y la educación eran un camino seguro de mejoramiento de la humanidad. Es desde esta perspectiva que se entiende la faceta de dicho personaje como mecenas, patrono de las artes y coleccionista.

En 1821, proclamada la Independencia, la que fuera institución real quedó librada a su suerte. Ya que esta era auspiciada por la corona, desaparecida la figura del rey, el obispo de Puebla quedaba como su único y verdadero patrono. Por aquellos años de igual forma la Academia de San Carlos de México quedó sumida en una terrible crisis que paralizó casi por completo sus actividades. Pues no resultó fácil para las instituciones creadas durante la Colonia el tránsito a la época independiente, adaptarse al régimen republicano y sobre todo al ambiente de crisis permanente.

Este fenómeno afecto de inmediato al patrocinio y mecenazgo de las artes en Puebla. Aún cuando los socios aportaban una cantidad mensual y el Estado se comprometió a resolver en la medida de sus posibilidades los problemas financieros de la institución, habían terminado los años felices de la Junta y sus escuelas. Al transformarse el concepto de beneficencia, basado en la caridad, por el de interés público, basado en la utilidad, resultó que el compromiso de la sociedad civil fue ambiguo, y como resultado de esta indefinición la Academia poblana no pudo alcanzar la cima que su fundador había soñado.⁶⁰

⁶⁰ Loc cit.

4.2.4 EL MECENAZGO DE ANTONIETA RIVAS MERCADO SIGLO XX

En las primeras décadas del siglo XX, veremos la importancia de Antonieta Rivas Mercado como mecenas del arte en México; cuya importancia radica en generar de un modo diferente el apoyo para los proyectos colectivos que abarcan diversas disciplinas: la literatura, el teatro, la música, las artes plásticas y la política, no solo con la aportación económica sino con la participación activa de ella misma dentro de las actividades artísticas y culturales.

En julio de 1926 Antonieta regresa de Europa apasionada por la tradición moderna. Una modernidad que se rebela contra las normas de la tradición, matizada por la conciencia del tiempo nuevo "un futuro no definido y el culto de nuevo significan, de hecho, la exaltación del presente", de lo transitorio, fugitivo y lo contingente.

A mediados de 1927, reanuda su actividad social, realizando reuniones a las que asisten sus amistades, funcionarios públicos, pintores, literatos y filósofos, donde las pláticas giran en torno a montar obras de teatro, sinfonías y hacer exposiciones.

Salvador Novo y Xavier Villaurrutia acababan de editar *Ulises*, revista literaria "de curiosidad y crítica" que refleja sus inquietudes estéticas y sus afinidades con la vanguardia francesa, española, inglesa y norteamericana, autores con los que Antonieta Rivas también comulgaba. A los "*Ulises*" los llamaban los exquisitos y se les tachaba de una literatura "no viril".

Antonieta Rivas fue la única mujer que participó en la revista. Su colaboración consiste en la reseña del libro "En torno a nosotras", de Margarita Nelken, escritora española. Este texto significó su entrada a *Ulises* y al mundo de las letras con una postura avanzada. Si bien el contenido le parece lamentable y sus exponentes mediocres, Antonieta retoma la única idea que considera interesante: " que la mujer es distinta al varón y debe afirmar su diferencia, en vez de aspirar a igualarse". El libro le sirve como pretexto para manifestar su postura, destacando que:

“Cuando la mujer escribe sobre problemas femeninos, esperamos encontrar trazas de un estudio autocrítico. La mujer analizada por sí misma proyectará luz sobre un oscuro capítulo de la psicología. La esencia de la mujer yace en sus rasgos diferenciales y ella es la única que puede definirlos”.

Con este planteamiento autocrítico Antonieta se introduce al tema de la condición de mujer; al problema entre lo femenino y lo masculino, el sexo y el género. Antonieta sostenía una cultura actual, era una mujer que planteaba constantemente interrogantes sobre las cosas y hablaba de su deseo por realizar una labor constructiva a favor de México.

Mediante sus escritos se comprenden las motivaciones y prácticas que marcan la posición de Antonieta dentro de un ideal de modernización del país, sustentado en la educación de la mujer por medio del pensamiento crítico. Las mexicanas no actúan - dice-, y ni siquiera en el campo de la filantropía demuestran una actividad digna de mención.

Antonieta sostiene que la mujer tiene una voz propia, y será esta la línea que seguirá en su mecenazgo. Mantiene contacto a través de cartas con el músico Carlos Chávez, quien se encontraba en Nueva York y a quien le expresa todas sus inquietudes intelectuales. Donde le plantea la necesidad de abrir nuevos horizontes para que el teatro mexicano, no se quede a la zaga del nuevo movimiento teatral e intelectual de Europa y E.U.

Fue así como Antonieta y su amiga Malú Cabrera financiaron el experimento a fines de 1927, aportando los recursos y la infraestructura necesarios para su realización. La revista Ulises y el teatro tuvieron en común el nombre y el hecho de que muchos de sus fundadores tomaron parte muy activa en el desenvolvimiento de éste. El grupo se instaló en la calle de Mesones número 42, en una casa propiedad de Antonieta y que acondicionó el pintor Manuel Rodríguez Lozano. Mientras preparaban la primera función, se llevó a cabo una exposición de Rodríguez Lozano, con más de veinte

cuadros que correspondían a la moderna pintura mexicana. Las obras expuestas respondían también a las ideas de modernidad del grupo. El pequeño teatro experimental Ulises, consumaba un doble objetivo: traer obras contemporáneas y escenificar en la puesta en escena la modernidad en su máxima expresión.

Con la intención de crear un gusto, un repertorio y un público actuales, representaban obras nuevas con nuevos actores no profesionales. Por primera vez en México, los escritores se presentan a hacer el trabajo del actor, con las ventajas de su cultura y sin las desventajas del hábito.

Durante esos años Antonieta Rivas significó un factor determinante en el desarrollo de la cultura general del país, por su iniciativa, cultura y representación social apoyó material y moralmente la labor de los movimientos artísticos mexicanos, que tanto en el teatro como en la música, sentarían las bases de la modernidad.

A diferencia de otros mecenas ella propicia y modifica la creación artística, porque interviene y participa de manera activa, forma parte operante tanto de los procesos de conformación de los proyectos culturales como de las propuestas estéticas e ideológicas que los sustentan.

Más que acopio de objetos o coleccionismo, Antonieta Rivas Mercado realizó una práctica de patrocinio privado en el que involucró su persona, en la concreción de un proyecto artístico colectivo. Antes que la venta o conservación de las obras, se interesó por la producción de las mismas.⁶¹

Patronazgo y mecenazgo partirán así de dos actitudes básicamente distintas; el primero iba dirigido a la obra en sí y, a través de ella, a un fin piadoso; el segundo, en cambio, tiene como beneficiario principal al artista y como su objetivo primordial, la promoción del arte.

⁶¹ Sánchez-Mejorada, Alicia. "Antonieta Rivas Mercado: Mecenazgo y Actuación entre 1927 y 1928". Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM Sección de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, Editorial y Litografía Regina de los Ángeles S.A. México D.F. 1997, p. 117.

4.2.5 EL COLECCIONISMO INSTITUCIONAL EN MÉXICO

La Real Hacienda fue una de las primeras instituciones fundadas en el Virreinato de la Nueva España. Desde el siglo XVI y a lo largo del XVII y XVIII, se encargó de recaudar los tributos de la Corona Española, tales como el pago por el derecho de uso de tierra, la alcabala, los impuestos relativos a los pulques, al tabaco y a la grana, así como el “quinto real” en la explotación de la plata. Después de la Independencia de México, fue necesario crear un organismo que relevase a la institución virreinal en dichas funciones. Fue así como en 1821 se creó el Despacho Universal de Hacienda, antecesor de la Actual Secretaría de Hacienda y Crédito Público. En las oficinas de esa institución, tanto en el Palacio Nacional como en otras dependencias a lo largo del país, se dio albergue a una gran cantidad de objetos utilitarios y de ornato, testigos de las distintas épocas que transformaron a la nación, así como la evolución del gusto estético en México a través de los años.

Debido al valor de ese acervo, en 1982, se crea un programa denominado Rescate y Restauración del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, para su conservación, salvamento y divulgación. La cual da origen a la **Colección Acervo Patrimonial** de la SHCP, quedando constituida por aquellos bienes culturales.

La Dirección General de Promoción Cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial, dependiente de la Oficialía Mayor de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, pone al alcance del público como una herramienta su página web, la cual permite acceder a los autores, fichas técnicas e imágenes de las obras que integran este acervo. La Dirección General contribuye además a promover la *Colección Pago en Especie*, al organizar muestras permanentes y temporales así como exposiciones itinerantes en la República y préstamos de obra a reconocidos museos en el extranjero. Dichas acciones contribuyen al fortalecimiento de nuestra rica identidad cultural y forman parte medular del proyecto para el desarrollo nacional.

Para el año de 1994 el acervo se encontraba conformado por cerca de diez mil objetos, compuesto por mobiliario de diferentes épocas, herrajes antiguos, objetos de ornato, artes plásticas y artes aplicadas.

De esta manera, en la **Colección Pago en Especie** se dan cita prominentes artistas de la plástica mexicana del siglo XX; maestros de la Escuela Mexicana de Pintura, exponentes de las corrientes abstractas y figurativas posteriores, así como los jóvenes artistas con innovadoras propuestas. El acervo está integrado por diversas expresiones de la escultura, pintura y gráfica, tradiciones plásticas reinterpretadas a la sombra del parte aguas cronológico que se anuncia en las inquietudes de los autores. Nombres y enfoques temáticos se fusionan en un corpus armónico donde la libertad creativa abre espacios, demostrando la fuerza y posibilidad evolutiva de las artes.

Además de dicha colección la Secretaría cuenta con la **Colección Pago en Especie**, constituida por obra de artistas plásticos que han optado por cumplir con sus obligaciones fiscales mediante el pago en especie, en lugar de hacerlo en efectivo. Este sistema fiscal es único en su género, y ha estimulado la creación de una notable colección de arte contemporáneo que enriquece el patrimonio de la nación.

En 1975, siendo presidente Luis Echeverría se publicó el decreto presidencial para regular el sistema de "Pago en Especie". La idea ya se había puesto en práctica desde la década de los años cincuenta, por iniciativa de David Alfaro Siqueiros, quien en 1957 propuso a la Secretaría de Hacienda que los artistas plásticos cubrieran el pago de sus impuestos con obra propia, dado que muchos de ellos carecían de recursos económicos o se les dificultaba el trámite, cumpliendo de esa forma con la carga fiscal, de acuerdo con sus propias palabras:

“Hay que dejar al artista que se ocupe de la creación de su obra y no distraerlo con requisitos contables y fiscales que nunca entenderán. Lo que entreguen, en lugar de dinero, se tornará prestigio de México”

La idea fue acogida e impulsada tanto por la institución como por los artistas. El ejemplo lo puso Diego Rivera, quien hizo entrega del famoso lienzo El estudio del Artista, seguido de Rufino Tamayo que dio la Venus Fotogénica y de Adolfo Best

Maugard que aportó su obra titulada Zapata. Es así como se empieza a integrar el acervo de la Secretaría.

En la actualidad la Colección Pago en Especie se difunde a través de exposiciones en las galerías y centros culturales de la Secretaría, en exposiciones itinerantes a lo largo y ancho del país y en préstamos a instituciones culturales en México a través de convenios como el Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes o el INBA y en museos en el extranjero. Así mismo estas obras son exhibidas en las diversas representaciones diplomáticas mexicanas en el extranjero.⁶²

Otra de las colecciones dignas de ser mencionada es la de **“El Acervo Histórico Diplomático”**, que pertenece al **Instituto Matías Romero de la Secretaría de Relaciones Exteriores**.

El Acervo Histórico Diplomático se encarga de la preservación y clasificación del Archivo Histórico “Genaro Estrada”, cuya extensión y riqueza constituye el segundo archivo histórico del país. Conserva información generada desde 1821, contenida en miles de documentos sobre las relaciones internacionales, la política exterior y la historia diplomática de México y otros países.

También tiene a su cargo la Biblioteca “José María Lafragua”, El Archivo para la Política Bilateral, El Archivo de Concentraciones, La Bóveda de Tratados, La Fototeca, y la **Sección de Patrimonio Artístico** que tiene a cargo la custodia catalogación y conservación de las obras de arte que son propiedad o se encuentran bajo resguardo de la Cancillería. El Instituto custodia un patrimonio artístico de más de 3000 obras (pintura, gráfica y esculturas principalmente); las cuales se encuentran la Cancillería y en las embajadas y representaciones diplomáticas en el exterior.⁶³

⁶² . Abreú, Juana Inés. Directora de la unidad de promoción cultural y acervo de la SHCP. El Hombre y su Entorno, Presencias de la Plástica Mexicana del Siglo XX. El Coleccionismo Institucional... Imprenta Madero S.A. México D.F. 1994

⁶³ El Instituto Matías Romero. Secretaría de Relaciones Exteriores. Talleres Gráficos de México, México D.F. 1998.

CONCLUSIONES

El mundo del arte no se produce aisladamente de la cultura a la cual pertenece, ni de su tiempo histórico, incluye además la síntesis de otras épocas con sus intereses particulares.⁶⁴ Es necesario para la formación de todo artista hacer una revisión sobre la lectura histórica del arte; siendo ahí donde encontrará la lógica del actual mundo de la exhibición, compra y venta del producto artístico.⁶⁵

La presente investigación documental y de campo, tomó como línea de trabajo el célebre título del libro de Felipe Ehrenberg "El Arte de Vivir del Arte". Se realizó una amplia revisión de las partes que conforman el complejo circuito del comercio del arte; con la finalidad primordial de brindar un panorama general a los estudiantes de Artes Visuales, sobre las diversas fases que conforman el multidisciplinario mundo del arte, contribuyendo a su formación como profesionistas.

Ser artista no se limita exclusivamente a la producción de obra, implica un compromiso que va más allá de las aspiraciones individuales. Implicando una mayor preparación, precisamente por lo complejo del mercado (público consumidor) interesado en el arte. Siendo sobre todo, que la mayor aspiración que tienen los artistas es la de poder vivir del arte, de su obra.

La palabra arte proviene del latín artem, acusativo de ars, que significa habilidad destreza, oficio; su raíz, del indoeuropeo ar-ti (ajustar-encajar), nos muestra ese concepto de lo artístico siempre práctico, eficaz, útil, independientemente de sus valores intrínsecos.

Así pues, partiendo de la definición de la palabra "**arte**"; el artista debe tener un enfoque práctico, y desarrollar las habilidades, a través del conocimiento del comercio

⁶⁴ Fernández, Justino. "Estética del Arte Mexicano". UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Talleres de Encuadernación Progreso, S.A.. México, D.F. 1972.

⁶⁵ Loc. Cit. Peraza pg. 59

del arte, para alcanzar sus objetivos, y tener a su alcance las opciones más convenientes con respecto a su desarrollo como profesionista.

Dentro del apartado denominado **ANEXOS**, se podrán consultar entre otros documentos, la “**Bitácora de Exposición: Nueva Gráfica Mexicana**”, con la cual se demuestra que es posible la inserción de las nuevas generaciones de artistas dentro del circuito del arte, partiendo del conocimiento del mercado del arte.

ANEXOS

En este apartado se encuentran disponibles los formatos necesarios para el registro de obra ante el Instituto Nacional de Derecho de Autor, así como el ejemplo de llenado del formato 5 del SAT, para el pago de los mismos en las instituciones bancarias. Para permitir a los jóvenes artistas, un acercamiento con los trámites que en algún momento de su vida profesional tendrán que realizar.

Además, en este apartado se encuentra una Bitácora de Exposición: “Nueva Gráfica Mexicana”. Experiencias en la República Checa. Con la cual se demuestra que a través del conocimiento del mercado del arte, se puede introducir obra dentro del complejo circuito del comercio del arte.

REGISTRO PUBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

SOLICITUD DE REGISTRO DE OBRA

RPDA-01

En caso de videograma, fonograma, edición de libro o características gráficas y distintivas, llenar la solicitud específica.

DEBERA LLENAR A MAQUINA O CON LETRA DE MOLDE LEGIBLE, SIN TACHADURAS O ENMENDADURAS



DATOS DEL AUTOR

COLABORADOR

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
Fecha de nacimiento:	Día	Mes	Año	Lugar de nacimiento:	
Nacionalidad:	% y tipo de Participación:			%	
R.F.C.:	Correo electrónico: *				
Teléfonos: *	Fax: *				
Domicilio Particular:	Calle				
	No. Exterior	No. Interior	Colonia:		
Delegación / Municipio:	C.P.:				
País:	Entidad Federativa:				

EN CASO DE SER MAS DE UN AUTOR O COLABORADOR SOLICITAR LA HOJA ADJUNTA RPDA-01-A1

¿El Titular es el mismo Autor? Si Omita los datos del Titular de la obra

DATOS GENERALES DEL TITULAR DE LA OBRA

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
Fecha de nacimiento:	Día	Mes	Año	Lugar de nacimiento:	
Nacionalidad:	% y tipo de Participación:			%	
R.F.C.:	Correo electrónico: *				
Teléfonos: *	Fax: *				
Domicilio Particular:	Calle				
	No. Exterior	No. Interior	Colonia:		
Delegación / Municipio:	C.P.:				
País:	Entidad Federativa:				

EN CASO DE SER MAS DE UN TITULAR SOLICITAR LA FORMA RPDA-01-A1

REPRESENTANTE LEGAL

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
Persona para recibir notificaciones (gestor):	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
¿A Quién Representa?:					
Teléfonos: *	Fax: *		R.F.C.:		

DATOS DE LA OBRA

Título:					
Síntesis:					
RAMA: (Señale sólo una opción)					
Literaria	Danza	De carácter Plástico	Cinematográfica	Prog. de cómputo	Diseño Textil
Musical con letra	Pictórica	Caricatura	Audiovisual	Fotográfica	Compilación de datos
Musical sin letra	Dibujo	Historieta	Prog. de radio	Arte aplicado	Base de datos
Dramática	Escultórica	Arquitectónica	Prog. de televisión	Diseño gráfico	
¿Se ha dado a conocer?:			Fecha:	Día Mes Año	Es Primigenia: Es Derivada:

EN CASO DE SER DERIVADA SEÑALE DE QUE TIPO Y LOS DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

TIPO: (Señale solo una opción)					
Ampliación	Arreglo	Adaptación	Compilación	Colección	
Traducción	Compendio	Paráfrasis	Transformación		
Título:					
Autor:					

EN CASO DE SER MAS DE UNA OBRA PRIMIGENIA SOLICITAR LA FORMA RPDA-01-A2

SEÑALE CON UNA X LOS DOCUMENTOS QUE SE ACOMPAÑAN:

- DOCUMENTO QUE ACREDITE LA EXISTENCIA DE LA PERSONA MORAL.
Especifique: _____ número: _____ fecha: _____
- DOCUMENTO QUE ACREDITE LA PERSONALIDAD DEL REPRESENTANTE LEGAL.
Especifique: _____ número: _____ fecha: _____
- DOCUMENTO QUE ACREDITE SU LEGAL ESTANCIA EN EL PAIS (SOLO PARA PERSONAS FISICAS EXTRANJERAS).
Especifique: _____ número: _____ fecha: _____
- COMPROBANTE DE PAGO DE DERECHOS.
- TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LOS DOCUMENTOS QUE SE ACOMPAÑAN EN IDIOMA DISTINTO.
- DOS EJEMPLARES DE LA OBRA (ORIGINALES).
- DOCUMENTO MEDIANTE EL CUAL SE ACREDITE LA TITULARIDAD DE LOS DERECHOS PATRIMONIALES SOBRE LA OBRA (ORIGINAL). Especifique: _____ fecha: _____
- SOBRES CERRADOS CON LOS DATOS DE IDENTIFICACION DEL AUTOR (SOLO EN CASO DE SER UNA OBRA ESCRITA BAJO SEUDONIMO).

REGISTRO PUBLICO DEL DERECHO DE AUTOR
SOLICITUD DE REGISTRO DE OBRA
HOJA ADJUNTA
AUTOR / COLABORADOR / TITULAR / EDITOR / PRODUCTOR

RPDA-01-A1

DEBERA LLENAR A MAQUINA O CON LETRA DE MOLDE
LEGIBLE, SIN TACHADURAS O ENMENDADURAS



DATOS DEL AUTOR	<input type="checkbox"/>	COLABORADOR	<input type="checkbox"/>	TITULAR	<input type="checkbox"/>	EDITOR	<input type="checkbox"/>	PRODUCTOR	<input type="checkbox"/>
------------------------	--------------------------	--------------------	--------------------------	----------------	--------------------------	---------------	--------------------------	------------------	--------------------------

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre				
Fecha de nacimiento:	Día	Mes	Año	Lugar de nacimiento:					
Nacionalidad:				% y tipo de Participación:		%			
R.F.C.:				Correo electrónico:	*				
Teléfonos:	*				Fax:	*			
Domicilio Particular:									Calle
No. Exterior		No. Interior		Colonia:					
Delegación / Municipio:						C.P.:			
País:				Entidad Federativa:					

DATOS DEL AUTOR	<input type="checkbox"/>	COLABORADOR	<input type="checkbox"/>	TITULAR	<input type="checkbox"/>	EDITOR	<input type="checkbox"/>	PRODUCTOR	<input type="checkbox"/>
------------------------	--------------------------	--------------------	--------------------------	----------------	--------------------------	---------------	--------------------------	------------------	--------------------------

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre				
Fecha de nacimiento:	Día	Mes	Año	Lugar de nacimiento:					
Nacionalidad:				% y tipo de Participación:		%			
R.F.C.:				Correo electrónico:	*				
Teléfonos:	*				Fax:	*			
Domicilio Particular:									Calle
No. Exterior		No. Interior		Colonia:					
Delegación / Municipio:						C.P.:			
País:				Entidad Federativa:					

DATOS DEL AUTOR	<input type="checkbox"/>	COLABORADOR	<input type="checkbox"/>	TITULAR	<input type="checkbox"/>	EDITOR	<input type="checkbox"/>	PRODUCTOR	<input type="checkbox"/>
------------------------	--------------------------	--------------------	--------------------------	----------------	--------------------------	---------------	--------------------------	------------------	--------------------------

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre				
Fecha de nacimiento:	Día	Mes	Año	Lugar de nacimiento:					
Nacionalidad:				% y tipo de Participación:		%			
R.F.C.:				Correo electrónico:	*				
Teléfonos:	*				Fax:	*			
Domicilio Particular:									Calle

REGISTRO PUBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

SOLICITUD DE REGISTRO DE OBRAS
HOJA ADJUNTA
DE OBRAS

RPDA-01-A2

DEBERA LLENAR A MAQUINA O CON LETRA DE MOLDE
LEGIBLE, SIN TACHADURAS O ENMENDADURAS



DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

Título: _____
Autor: _____

DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

Título: _____
Autor: _____

DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

Título: _____
Autor: _____

DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

Título: _____
Autor: _____

DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

Título: _____
Autor: _____

DATOS DE LA OBRA PRIMIGENIA

Título: _____
Autor: _____

REGISTRO PUBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

SOLICITUD DE REGISTRO DE OBRA
SOLICITUD ESPECIFICA PARA VIDEOGRAMA, FONOGRAMA,
EDICIÓN DE LIBRO O CARACTERÍSTICAS GRAFICAS Y DISTINTIVAS

RPDA-02

DEBERA LLENAR A MAQUINA O CON LETRA DE MOLDE
LEGIBLE, SIN TACHADURAS O ENMENDADURAS



DATOS DEL AUTOR

COLABORADOR

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
Fecha de nacimiento:	Día	Mes	Año	Lugar de nacimiento:	
Nacionalidad:	% y tipo de Participación:			%	
R.F.C.:	Correo electrónico:		*		
Teléfonos: *	Fax: *				
Domicilio Particular:	Calle				
	No. Exterior	No. Interior	Colonia:		
Delegación / Municipio:	C.P.:				
País:	Entidad Federativa:				

EN CASO DE SER MAS DE UN AUTOR O COLABORADOR SOLICITAR LA HOJA ADJUNTA RPDA-01-A1

¿El Titular, Editor o Productor es el mismo Autor? SI Omita el siguiente recuadro

DATOS DEL TITULAR

EDITOR

PRODUCTOR

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
Fecha de nacimiento:	Día	Mes	Año	Lugar de nacimiento:	
Nacionalidad:	% y tipo de Participación:			%	
R.F.C.:	Correo electrónico:		*		
Teléfonos: *	Fax: *				
Domicilio Particular:	Calle				
	No. Exterior	No. Interior	Colonia:		
Delegación / Municipio:	C.P.:				
País:	Entidad Federativa:				

EN CASO DE SER MAS DE UN TITULAR, EDITOR O PRODUCTOR SOLICITAR LA FORMA RPDA-01-A1

REPRESENTANTE LEGAL

Nombre:	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
Persona para recibir notificaciones (gestor):	Apellido Paterno		Apellido Materno		Nombre
¿A Quién Representa?:					
Teléfonos: *	Fax: *		R.F.C.:		

Ejemplo de Llenado del Formato 5 del SAT

Declaración General de Pago de Derechos

**ESCRIBA SU RFC (REGISTRO FEDERAL DE CONTRIBUYENTES)
Y CURP (CLAVE UNICA DE REGISTRO DE POBLACION)**

**ESCRIBA EL MES Y EL AÑO
DEL DIA QUE PRESENTA
SU PAGO EN EL BANCO**

**ESCRIBA SU NOMBRE O
RAZON SOCIAL**

SAT
Servicio de Administración Tributaria

DECLARACIÓN GENERAL DE PAGO DE DERECHOS

5P1A004 451

PEJR751224-116

PEJR751224-116MMCRNRO9

PERIODO: 05 2001 05 2001

SE P. HONORABLE SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

DESCRIPCIÓN	CLASE	CANTIDAD A PAGAR
DERECHOS DE AUTOR (ART. 184)	40008	000.000
TOTAL DE DERECHOS		000.000
PARTICULARIZADA DE DERECHOS		
IMPORTE		
CANTIDAD A PAGAR		000.000

ESCRIBA LA LEYENDA TAL COMO SE MUESTRA

ESCRIBA LAS SIGLAS S.E.P. Y EL NOMBRE DE SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

ESCRIBA EL IMPORTE DE LOS TRAMITES Y SU TOTAL

ESCRIBA SU RFC (REGISTRO FEDERAL DE CONTRIBUYENTES) Y CURP (CLAVE UNICA DE REGISTRO DE POBLACION)

REGISTRO FEDERAL DE CONTRIBUYENTES: PEJR751224-116

CLAVE UNICA DE REGISTRO DE POBLACION: PEJR751224-116MMCRNRO9

APPELLIDO PATERNO: PEREZ

APPELLIDO MATERNO: JIMENEZ

NOMBRE: ROCIO

NO OLVIDE FIRMAR SU FORMATO

SE PRESENTA POR TRIPLICADO

**ESCRIBA LAS SIGLAS S.E.P. Y
EL NOMBRE DE SECRETARIA DE
EDUCACION PUBLICA**

**ESCRIBA EL
IMPORTE DE LOS
TRAMITES Y SU TOTAL**

**ESCRIBA SU RFC (REGISTRO FEDERAL
DE CONTRIBUYENTES) Y CURP (CLAVE
UNICA DE REGISTRO DE POBLACION)**

Solo si promueve
a través de
representante

**ESCRIBA SU
APELLIDO PATERNO,
MATERNO Y NOMBRE**

**NO OLVIDE PRESENTAR POR
TRIPLICADO (TRES TANTOS) AL PAGAR EN EL BANCO**

BITÁCORA DE EXPOSICIÓN

“Nueva Gráfica Mexicana”

Experiencias en la República Checa

A manera de relato se desarrollará el contenido de esta Bitácora. Todo inicia con una beca que me fue otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores, en el mes de junio de 2001, para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Carolina de Praga.

Aprovechando la oportunidad de la beca, me dedique a observar cuales eran las tendencias en el arte en la ciudad de Praga, visite diversas universidades en las cuales se impartían carreras relacionadas con las artes y el Instituto de Arte Contemporáneo. Después de un minucioso análisis llegué a la conclusión de que en la República Checa existe una gran tradición y aprecio por las artes gráficas. Partiendo de dicha premisa desarrollé un proyecto para la Promoción de Arte Joven Mexicano, pero con un enfoque exclusivo en la gráfica. Por dos motivos primordiales, el primero la tradición por la gráfica en dicho país y en segundo lugar por el fácil manejo de la obra impresa.

En agosto de 2001, busqué en primera instancia establecer contacto con miembros de la Representación Diplomática de México en la República Checa. El primer contacto fue con el Agregado Cultural Gerardo Ochoa Sandy, a quien le hago el planteamiento del proyecto, para promover la “Nueva Gráfica Mexicana” a través del trabajo de jóvenes artistas, todos egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, pero cuyo desarrollo denotaba ya una gran calidad, todos ellos con experiencia en diversas exposiciones nacionales e internacionales, así como en concursos de gráfica. Una vez que analizó la viabilidad del proyecto realizamos la curaduría de la exposición en conjunto. Fueron seleccionadas 40 obras de 17 artistas.

Es importante señalar que yo no me dedico a la producción, siempre he tenido un mayor interés por lo que se refiere a la gestión y administración de las artes. Por lo tanto convoqué a los artistas, a participar en el proyecto a través de Francisco Trejo Candelas,

quien también participó en la exposición. Gracias a la cooperación y dedicación al las artes de todos ellos, fue que se concretó el proyecto.

Ya que el proyecto estaba definido, pasamos a la segunda fase, que consistió en presentar el proyecto al Embajador Federico Salas, en septiembre de 2001, una vez que fue obtenida su aprobación; iniciamos la preparación de la exposición. En primer lugar se enmarcaron las 40 piezas, posteriormente inició la búsqueda de espacios para exponer la obra. Y en el mes de abril de 2002, se consigue la primera sede en la ciudad de Olomouc, en el Museo Vlastivèdné Muzeum V Olomuci. El Museo sede se encarga del diseño de las invitaciones y de los carteles para promocionar la exposición.

Se prepara la rueda de prensa previa la inauguración en la cual asisten diversos medios, televisión, radio, y los medios impresos. En dicha rueda de prensa se cuenta con la participación de la Directora del Museo Ph.Dr. Miloslava Hosková, el Embajador de México C. Federico Salas, el Agregado Cultural Gerardo Ochoa Sandy, tres de los artistas expositores: Lizette Zaldivar Larrañaga, Daniel Morales y Eduardo Lara, además de mi, se contó con el apoyo de una traductora. La exposición tuvo muy buena aceptación por parte del público, y de la crítica.

La obra queda bajo la custodia de la Embajada de México en la República Checa; la última exposición se presentó en la ciudad de Český Budějovicích, el 13 de marzo de 2003. Actualmente se pretende que los artistas donen su obra, a la Embajada y así enriquecer el Acervo Artístico de la Secretaría de Relaciones Exteriores.



VM
VLASTIVĚDNÉ MUZEUM
V OLOMOUCI



"NUEVA GRAFICA MEXICANA" 18 ARTISTAS JOVENES

Artistas Integrantes de la Exposición

Paola Davila Pineda
Karin Ovalde
Aldiro de Leon
Gabriela Santos el Olmo
Luzette Zalcivar Larranaga
Caterina Viterbo
Ricardo Tellez Ibarra
Gustavo Hernandez Quiroz
Victor Hugo Ros Olmos
Edgar Valverde Perado
Eduardo Lara Alvarez Tostado
Omar Barquet Gutierrez
Alejandro Trejo Candelas
Francisco Trejo Candelas
Elda Rud Hernandez Rodriguez
Rodriguez Arturo Duran
Julieta Sanchez Hidalgo
Daniel Morales

detalle foto Victor Hugo Ros

**Mexické velvyslanectví v České republice
a Vlastivědné muzeum v Olomouci**

Vás zvou na vernisáž výstavy

**NUEVA GRAFICA MEXICANA
(Mladí mexičtí výtvarníci),**

kteřá se koná 16. dubna v 17 hodin
ve Vlastivědném muzeu v Olomouci, nám. Republiky 5

za účasti mexického velvyslance
pana FEDERIC SALASE

Výstava potrvá do 15. května 2002.
Je otevřena denně mimo pondělí od 9 do 18 hodin.

Srdečně zve ředitelka VMO
PhDr. Miloslava Hošková, CSc.

**Embassada de México en la República Checa
Y Museo geográfico en Olomouc**

tienen el placer de invitarles a la inauguración de la exposición

**NUEVA GRÁFICA MEXICANA
(Jóvenes artistas mexicanos),**

que tiene lugar el día 16 de abril 2002 a las 17 horas
en el Museo geográfico en Olomouc, Plaza de la República 5

con la participación del embajador de México
D. FEDERICO SALAS

La exposición durará hasta el día 15 de mayo 2002.
Está abierto todos los días excepto los lunes de 9 a 18 horas.

Cordialmente les invita directora del Museo geográfico, Olomouc
PhDr. Miloslava Hošková, CSc.



NUEVA GRAFICA MEXICANA (Mladí mexičtí výtvarníci)

16. dubna – 15. května 2002

Vlastivědné muzeum v Olomouci

nám. Republiky 5.

Otevřeno denně mimo pondělí

od 9 do 18 hodin.

Paola Dávila Pineda

Katia Olalde

Aidee de León

Gabriela Santos el Olmo

Lizette Zaldivar Larrañaga

Caterina Viterbo

Ricardo Tellez Ibarra

Gustavo Hernández Quiroz

Victor Hugo Rios Olmos

Edgar Valverde Peredo

Eduardo Lara Alvarez Tostado

Omar Barquet Gutierrez

Alejandro Trejo Candelas

Francisco Trejo Candelas

Elda Rud Hernandez Rodriguez

Rodriguez Arturo Duran

Julieta Sanchez Hidalgo

Daniel Morales

detalle foto Victor Hugo Rios

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Abreú, Juana Inés “y varios”, **El Hombre y su Entorno**, Presencias de la Plástica Mexicana del Siglo XX. El Coleccionismo Institucional. Imprenta Madero S.A. México D.F. 1994.
- ◆ Bayón, Damián (Coordinador), **América Latina en sus Artes**, Serie América Latina en su Cultura”, Siglo XXI Editores S.A. México D.F. 1974.
- ◆ Eder, Rita “y varios”. **Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes**, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM Sección de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, Editorial y Litografía Regina de los Ángeles S.A. México D.F. 1997.
- ◆ Fernández, Justino. **Estética del Arte Mexicano**. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Talleres de Encuadernación Progreso, S.A.. México, D.F. 1972.
- ◆ Fernández, Martha “y otros”. **Estudios Sobre el Arte, 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas**, UNAM, México D.F. 1996.
- ◆ Heinz, Holz Hans, **De la obra de arte a la mercancía**, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España, 1979.
- ◆ Herrán de la, Esther. **Signos, El Arte y la Investigación**, INBA, Prisma Editorial S.A. de C.V. México D.F. 1998.
- ◆ León, Aurora. **El Museo. Teoría, Praxis y Utopía**, Ediciones Cátedra, 4ª edición, Madrid, España 1988.
- ◆ Martínez, García Ofelia “y otros”, **El Museo del Futuro. Algunas Perspectivas Europeas**, CONACULTA, UNAM, México, D.F. 1995.

- ◆ Peraza, Miguel e Iturbe, Josu, **El Arte del Mercado en Arte**, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrua, 2ª edición, México D.F. 1998.
- ◆ Poli, Francesco, **Producción Artística y Mercado**, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, Segunda Edición, 1976.
- ◆ Schmilchuk, Graciela (Coordinador). **Museos: Comunicación y Educación. Antología Comentada**, Colección Artes Pláticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes No. 5, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA 1987.
- ◆ .
- ◆ Tibol, Raquel. "y otros". **Los Estudios sobre el Arte Mexicano Examen y Prospectiva**, VIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Dirección General de Publicaciones, UNAM México D. F. 1986.
- ◆ Zavala, Lauro "y otros" **Posibilidades y Límites de la Comunicación Museográfica**, UNAM, Servicios Gráficos Aldi, México, D.F. 1993.
- ◆ **Aristos, Sinónimos, Antónimos, Parónimos**. Editorial Ramón SOPENA, S.A. Barcelona, España. 1986.
- ◆ **Diccionario Larousse Ilustrado**, Ediciones Larousse, México D.F. 1982.
- ◆ **Guía práctica para elaborar trabajos de Investigación Documental**, García, Martínez Rosendo. Centro de Investigación de la División de Ciencias Económico Administrativas, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Compañía Editorial Impresora y Distribuidora S.A. México, D.F. 1989.
- ◆ **Manual de Redacción e Investigación Documental**, González, Leyno Susana. Editorial Trillas, México, D.F. 1998.
- ◆ **El Instituto Matías Romero**, Folleto informativo de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Talleres Gráficos de México, México D.F. 1998.