



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

**JOSÉ LUIS CUEVAS Y FRANCIS ALÿS:
ANÁLISIS Y CONTEXTO DE DOS EXPOSICIONES.
1979 Y 2006.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE:
LICENCIADA EN HISTORIA**

P R E S E N T A :

MARÍA GEORGINA SÁNCHEZ CELAYA

**ASESORA
DRA. ANTONIA ANA MARÍA
GARDUÑO ORTEGA**

CIUDAD UNIVERSITARIA AGOSTO DE 2014.





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.

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Capítulo I. Hacia una definición de la curaduría como práctica actual y el establecimiento de un marco teórico	7
Estado de la cuestión.....	7
Genealogía del término curaduría.....	10
La museología crítica y la historia de la curaduría como práctica actual.....	20
<i>Arte conceptual y museología crítica.....</i>	<i>22</i>
Museología y museografía diferencias y contactos.....	28
El advenimiento de la curaduría en México y su vínculo con la museografía.....	31
Un concepto de curaduría, una propuesta.....	50
Capítulo II. <i>El regreso de otro hijo pródigo</i>	58
El contexto de la exposición <i>El regreso de otro hijo pródigo</i>	60
<i>El período del autoexilio y la trayectoria artística de Cuevas.....</i>	<i>64</i>

<i>La ruptura</i>	72
<i>Cuevas y la ruptura</i>	76
<i>La ruptura con Alvar Carrillo Gil y la alianza con José Gómez Sicre</i>	78
Los móviles políticos detrás de las exposiciones de Cuevas.....	85
<i>Fernando Gamboa y su concepción de la historia del arte convertida en guión curatorial</i>	85
<i>Valor espiritual y voluntad de forma en el discurso curatorial de Gamboa</i>	89
<i>La museografía como asunto de Estado</i>	95
<i>José Luis Cuevas, otro elegido hijo pródigo</i>	99
<i>Los móviles políticos detrás de la muestra. El regreso del hijo pródigo</i>	111
<i>La apertura democrática</i>	112

Capítulo III. Contexto sociopolítico y económico de México 130

Neoliberalismo, globalización, estética relacional y la llegada de Internet: contexto histórico del arte contemporáneo.....	130
Situación económica y cultural en México de la década de los 70 a los 90.....	146
<i>Contexto cultural</i>	146
<i>Contexto político y económico</i>	154
<i>La “modernización”, la creación del CONACULTA y el FONCA</i>	165

¿Qué es el arte contemporáneo? Un acercamiento al estado de contemporaneidad.....	174
El estado de las artes en México a principios de la década de los 90 hasta el 2006. La creación del Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso: una institución híbrida.....	186
La inserción del arte contemporáneo en el ámbito oficial y los museos mexicanos.....	192
El trabajo de Francis Alÿs: un artista relacional y conceptual.....	203
El PRD en el poder, contexto político de la exposición <i>Diez Cuadras alrededor del estudio</i>	210
Los móviles ¿políticos? de la exposición <i>Diez Cuadras alrededor del estudio</i>	216
<i>Una vieja ciudad, un nuevo gobierno. La creación del fidecomiso para rescate de Centro Histórico</i>	217
<i>Entre programas de exposiciones y políticas culturales fallidas</i>	224
Algunas consideraciones finales sobre la curaduría, museografía y discurso de la exposición <i>Diez Cuadras alrededor del estudio</i>	233
Conclusiones	244
Bibliografía	256

Agradecimientos

A mamá. Quien ha dedicado su vida entera a mi persona y educación. Gracias por mostrarme el camino y enseñarme lo que es el amor infinito.

A mis abuelos, pilares de mi educación y mi ser. A mi abuela. Donde quiera que estés, gracias por ser quien fuiste. A mi abuelo, ser único e incomparable en esta Tierra.

A Héctor Palhares Meza, quien con su dedicación y pasión por la Historia, me hizo caer presa de las redes de Clío, y heme aquí en el camino. Gracias, Héctor todo esto es culpa tuya.

A Pepe, Arturo e Igmarr: mi equipo; con ustedes hice realidad esta aventura en la UNAM. Gracias por el apoyo y las horas de estudio.

A los profesores que encontré en el camino, quienes gracias a su compromiso con la educación forman más que licenciados, personas. A ti Iván Valdez-Bubnov, José Rubén Romero Galván, Miguel Soto, Noemí Cruz Cortés, Carlos Mondragón, Rodrigo Díaz Maldonado y Cristina Ratto. En especial a mi maestra de Enseñanza de la Historia Tere Poncelis Gasca una excelente persona que dejó una huella imborrable en mi vida. Gracias a todos ustedes.

A Renato González Mello, quien dio seguimiento puntual al trabajo de investigación durante el Seminario de Titulación. Parte de los resultados obtenidos son gracias a su excelente guía y compromiso. Gracias infinitas.

A Cuauhtémoc Medina por el interés mostrado en este proyecto y por todas las facilidades y atenciones que tuvo conmigo durante la elaboración del mismo.

A Berta Gilabert, Mariana Arévalo y Helena Chávez Mac Gegor por ser parte del sínodo.

A Paty Gamboa por permitirme acceder al rico acervo documental que con responsabilidad y compromiso resguarda la Promotora Cultural Fernando Gamboa A. C.

Al Sr. José Antonio por su dedicación y excelente desempeño en el Centro de Documentación e Investigación Especializado Octavio Paz, quien facilito enormemente mi labor de investigación en el Museo José Luis Cuevas. En verdad, muchas gracias.

A ti Ana Garduño, más que asesora y maestra, colega, cómplice y amiga. Gracias.

A todas mis amigas, amigos, compañeros y compañeras de la Facultad de Filosofía y Letras que hicieron de las clases una experiencia divertida, pero sobre todo una experiencia de vida y de formación para el futuro. A ustedes y a todos los interesados en este proyecto muchas gracias. Y claro, a Memo sobre todo a Memo. Gracias.

Introducción

La presente tesis intentará demostrar cómo, a través del estudio de la práctica curatorial y museográfica, aunado a la recreación del contexto histórico, es posible desentrañar los móviles políticos que están detrás de las muestras de arte, las cuales también dejan ver la línea en materia de política cultural que se está llevando a cabo en el momento histórico particular en el que tienen lugar.

La hipótesis que ha guiado este trabajo es la siguiente: en mayor o menor medida, las exposiciones tienen intenciones políticas, las cuales se despliegan del entramado de relaciones entre los distintos agentes de la cultura. En gran parte, estas relaciones se ven determinadas por el contexto histórico y los procesos de corta, mediana y larga duración, pluralidad de duraciones en la historia que marcan el ritmos del tiempo social, según las aportaciones del historiador Fernad Braudel y la escuela francesa de *Los Annales*.

A partir de este planteamiento, se ofrece un panorama general de las políticas culturales implementadas en México a partir de 1972 y hasta el 2006, a través del análisis de la política museal llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno (MAM) y en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (ACSI). Para llegar a dicho objetivo, se han tomado como ejemplo dos de sus exposiciones, las cuales son representativas de los periodos históricos en los que se ubican. Se trata de: *El regreso de otro hijo pródigo* (MAM) que exhibió obra de José Luis Cuevas, considerado un exponente de la ruptura, y de *Diez Cuadras alrededor del estudio* (ACSI), que mostró obra del artista conceptual de origen belga Francis Alÿs.

La primera muestra llevada a cabo en 1979, formó parte de una trilogía que comenzó con *Ilustrador de su tiempo*, inaugurada en 1972, precedida de *José Luis Cuevas y su infierno terrenal*, montada en 1976. Las tres exposiciones fueron curadas por el museógrafo y funcionario cultural Fernando Gamboa, en el periodo en el que se desempeñó como director del MAM. Ningún otro artista tuvo tantas exposiciones individuales y colectivas durante su mandato, un lapso que abarca de 1972 a 1981, motivo por el cual se analiza este hecho a profundidad.

Por otro lado, *Diez Cuadras alrededor del estudio* es un parte-aguas en el programa de exposiciones llevado a cabo en San Ildefonso, y un ejemplo útil y pertinente para explicar la paulatina apertura que ha mostrado el gobierno mexicano, la burocracia y las instituciones culturales hacia el arte conceptual, relacional y experimental, así como la inserción a nivel internacional del arte contemporáneo producido en México, procesos históricos que se relacionan estrechamente con dicha muestra.

A través de cuatro capítulos, este trabajo recrea el contexto histórico de las exhibiciones antes mencionadas, con la finalidad de analizar y explicar los objetivos políticos que subyacen en su gestión y montaje. El primer capítulo presenta al lector el marco teórico de la práctica curatorial y una definición de éste y otros conceptos acordes con los objetivos de la investigación, así como los acontecimientos que han dado pie al desarrollo y profesionalización de la actividad en el país. En el segundo capítulo se estudia lo concerniente a las exposiciones de Cuevas en el MAM, y los móviles políticos que las detonaron, con el respectivo análisis de la museografía y la curaduría de *El regreso de otro hijo pródigo*. El tercer capítulo traza un puente entre ambos objetos de estudio a través de un marco histórico que aborda brevemente el contexto sociopolítico, económico y cultural en México y el mundo a partir de la década de los 70, para desarrollar el tema en continuidad histórica y plantear la relación y las diferencias entre ambas exhibiciones. A su vez, el cuarto capítulo se ocupa de contextualizar y periodizar la producción artística contemporánea en México comenzando en 1968, para acercarnos al trabajo de Francis Alÿs y comprender el proceso de inserción del arte contemporáneo en el ámbito oficial en México, el cual es un fenómeno relativamente reciente, cuyo estudio puede desplegarse con la exposición *Diez Cuadras alrededor del estudio*. Para finalizar se presenta el análisis de las razones políticas que impulsaron a la institución museística para recibir la muestra.

Esta tesis es un punto de partida para visualizar la relación entre arte y política en la época contemporánea en México, trazando y reconstruyendo las intersecciones que se establecen entre instituciones, curadores y artistas al momento de planear y montar una exposición, asimismo dentro de sus aportaciones, revalora este tipo de eventos culturales como fuente útil para la historia.

Capítulo I

Hacia una definición de la curaduría como práctica actual y el establecimiento de un marco teórico

El arte “vive” a través de la influencia que ejerce sobre otro arte, no por existir como el “residuo físico” de las ideas de un artista.

JOSEPH KOSUTH

Estado de la cuestión

El primer paso para incursionar en el estudio de las prácticas curatoriales, es definir con claridad a qué se refiere dicho concepto. Antes de comenzar esta tarea, es importante mencionar que se trata de un tema del que se ha investigado poco, lo cual significa que hay más preguntas a las problemáticas que nos plantea este estudio, y quizás, pocas son las respuestas concretas. En el caso específico de México, la dificultad se presenta por partida doble, ya que son muy pocos los textos que abordan una reflexión profunda sobre la realidad particular de nuestro país.

La mayoría de los libros y publicaciones que abordan este tema se han producido en otros países, donde la curaduría se ha consolidado ya como una disciplina en las universidades, y por ende, cuenta con un respaldo académico más sólido. Cabe mencionar, que la profesionalización también es reciente; esto ocurrió hacia finales de la década de los 80, en el ámbito museístico en Europa y Estados Unidos, y no fue sino hasta principios de los 90 que se consolidó como materia de estudio en las universidades,¹ lo que corrobora que

¹ En su texto “*What does a curator needs to know*”, Teresa Gleadowe, habla brevemente del proceso de academización y profesionalización de las prácticas curatoriales en Europa y Estados Unidos. Los primeros cursos sobre curaduría aparecieron en los años 80, durante un periodo de convulsión artística e institucional. Un año crucial para el desarrollo de los estudios curatoriales fue 1987, año en que *L'École du Magasin* adscrita a *Le Magasin* en Grenoble, Francia, fundó un nuevo programa de estudios curatoriales. A la par, el Programa de Estudios Independientes (ISP por sus siglas en inglés) de Historia del Arte y Museos, del *Whitney Museum of American Art* en Nueva York, cambió de nombre a “*Curatorial and Critical Studies*”. Desde 1987 el número de programas curatoriales a nivel internacional creció, y en 1992 El *Royal College of Art* de Londres, inauguró su propio programa de estudios curatoriales que integró aspectos tanto del ISP del Whitney

se trata de un tema novedoso y en vías de desarrollo. Aunado a esto, es en el ámbito internacional² donde existen tanto instituciones públicas como asociaciones independientes que organizan cada año encuentros en los que se realizan foros, mesas redondas, debates, simposios, etc., para discutir y reflexionar en torno al tema de la curaduría y sus problemáticas concretas.³

Además, estos países cuentan con una tradición museística muy arraigada, y poseen museos importantes junto con amplias colecciones de arte. Estas son algunas razones por las cuales, Francia, Inglaterra, España, Alemania, Canadá y Estados Unidos, mantienen el liderazgo en el debate sobre las prácticas curatoriales.

Museum como de L' École du Magasin, este fue el primer programa que se desarrolló en un ambiente universitario y que ofreció tanto un título como validación académica, es por eso que la ciudad de Londres es pionera en esta materia. Como reconoció Stuart Comer, el ISP del *Whitney Museum*, representa un modelo interesante en términos del desarrollo de la curaduría en el aspecto académico. La autora explica también que, fue justamente el cambio en la naturaleza de las prácticas artísticas y la relación entre el arte, las instituciones y el público, lo que evidenció la necesidad de examinar más a fondo el papel del curador. De este modo los primeros programas sobre curaduría cuestionaron las convenciones aceptadas en la forma de hacer exposiciones y promovieron la idea de una auto-reflexión sobre la práctica curatorial, así como el constante examen y reevaluación de sus premisas. Otro factor que también favoreció el desarrollo de los estudios curatoriales en los 90 -según Gleadowe-, fue la proliferación de las bienales, esto indica que la construcción de la curaduría como una práctica académica, nació en el contexto de las instituciones museísticas y después se trasladó a las universidades.

Teresa Gleadowe, "What does a curator needs to know" pp. 19-22, en, Kitty Scott, (ed.) *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its discontents*, Londres, Koenig Books, 2001.

² A pesar de que en México es escasa la reflexión en torno a la práctica curatorial, existen dos casos dignos de mención que surgieron en la década de los 90, el primero fue la revista *Curare*, que partió de un proyecto de la asociación civil del mismo nombre. Dicha publicación se enfocaba en temas de museología, crítica de arte y curaduría, en el número 12 salió un artículo titulado "Perfil del curador independiente", uno de los primeros textos en nuestro país sobre este nuevo agente cultural, su historia y su quehacer en el museo. El segundo caso fue Teratoma, un espacio independiente para la reflexión, iniciado por Olivier Debrouse, también director y fundador de la revista *Curare*. Teratoma, al igual que *Curare*, comenzó como una asociación civil que formó un grupo multidisciplinario de estudios curatoriales. Su móvil fue romper con los discursos y las imágenes tradicionales que circulaban en el medio artístico, además impulsó la apertura de espacios alternativos e inició una lucha en contra de la burocracia y la cerrazón de los museos durante el sexenio de Vicente Fox (2000-2006). De esta manera impulsaron el arte contemporáneo y la variedad visual y discursiva. Para la historia de Teratoma y otros espacios alternativos que fueron precursores la labor curatorial en nuestro país véase: Lourdes Morales, "Fabricated Spaces, Explosive Discourses: An Independent Narrative in México City" pp. 48-65, en, Kitty Scott (ed.), *op. cit.*, Londres, Koenig Books, 2001.

³ Algunos ejemplos importantes de asociaciones e instituciones que reúnen año con año curadores, directores de museos, artistas, estudiantes, críticos e interesados en el tema, son el *Banff International Curatorial Institute*, perteneciente al Departamento de Artes Visuales del Banff Centre en Alberta, Canadá. Esta institución organiza desde 2006, una serie de simposios donde se generan paneles de discusión y exposición con temas concernientes a la curaduría. En 2010 se presentó el simposio titulado "Are curators unprofessional ?", y en 2008 "Trade Secrets", cuyo eje rector fue la pedagogía curatorial, y en el cual se discutió qué tan viable es enseñar de forma académica e institucionalizada dicha práctica. Otro foro de discusión es organizado por la AAMC (*Association of Art Museum Curators*) fundada en 2001 en New York. Ésta asociación reúne a sus miembros cada año con la finalidad de discutir los problemas de los museos estadounidenses, articular las normas de la profesión y fungir como apoyo para los que se desempeñan como curadores, creando redes con otros especialistas del área en otras latitudes.

La discusión sobre la esencia de la práctica curatorial, sus problemáticas, retos y necesidades, es un tema inherente a todos los museos y espacios de exhibición, sin importar a qué tipología correspondan.⁴ Más aún, resulta de suma importancia para aquellos países con una vida cultural en continuo movimiento, sobre todo si cuentan con una amplia gama de instituciones museísticas donde constantemente se están generando exposiciones, no sólo de arte, sino también de ciencia, tecnología, historia etc. como es el caso de México.⁵

La autodefinition y la delimitación del objeto de estudio, son dos problemas que atañen a todas las ciencias; aunque la curaduría no es una ciencia, sino más bien una práctica que, en gran medida se improvisa en el museo y sus salas⁶, no está exenta de la necesidad de ser definida, materia que compete a este capítulo. Para fines de este trabajo, es necesario dotar de contenido y explicar los conceptos a los que en él recurro, para posteriormente re-definirlos con base en una realidad particular y concreta, que es precisamente la de los museos mexicanos y los artistas, curadores y museógrafos que en ellos trabajan, para ello se han tomado como ejemplo dos muestras que considero especialmente significativas para la historia del arte y la historia de las exhibiciones en México, tema también incipiente y poco trabajado. Se trata de *El regreso de otro hijo pródigo*, de José Luis Cuevas, montada en el MAM en 1979 y *Diez Cuadras alrededor del estudio* de Francis Alÿs, llevada a cabo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la ciudad de México en el año 2006.

El primer concepto que será definido en este capítulo es el de curaduría, se comenzará con un breve repaso de la genealogía del término. Para ello se ha recurrido a publicaciones recientes donde se reflexiona o se discute en torno a la curaduría y temas específicos que se relacionan con dicha práctica; por ejemplo: la educación y el rol de los

⁴ Aurora León en su libro *El museo Teoría Praxis y Utopía*, presenta un cuadro con las tipologías museológicas según cinco disciplinas o materias museables: Arte, Historia, Etnología, Ciencia y Técnica, a su vez, cada una de estas disciplinas tiene subdivisiones según distintas temáticas. Por otro lado, Rodrigo Witker, en un manual publicado por CONACULTA titulado *Los Museos*, aporta otra tipología con base en el origen de los recursos, ubicación y exposiciones de cada museo. Vid. Aurora León, *El museo. Teoría praxis utopía*, Madrid, Cátedra, 1995. (Cuadernos arte cátedra, 5) y también, Rodrigo Witker, *Los museos*, México, Tercer Milenio/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

⁵ “México es un país rico en museos tanto desde el punto de vista cuantitativo como, en muchos casos, cualitativo.” En, Graciela, Schmilchuck, (comp.), *Museos : comunicación y educación, Antología comentada*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, (CENIDIAP), 1987, p. 13.

⁶ Como Cuauhtémoc Medina expresa, la curaduría es esencialmente el “paraíso de los improvisados”, citado en Kitty Scott, “Introduction” p. 11, en *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its discontents*, Londres, Koenig Books, 2001.

curadores, las implicaciones de la profesionalización de la práctica, su vínculo con el arte contemporáneo y los nuevos medios,⁷ entre otros. Dichos textos tienen dos características generales; en primer lugar, recurren a la experiencia y a la práctica más que a la teoría, y en segundo lugar, se trata de publicaciones extranjeras, por lo que la mayoría de los casos a los que hacen referencia, son exposiciones realizadas en otros países. Por último, se ha recurrido a medios electrónicos y notas periodísticas que hacen mención de la práctica curatorial, específicamente en México. En el siguiente apartado se abordará brevemente la genealogía del término a fin de esclarecer algunas confusiones que persisten respecto al tema.

Genealogía del término curaduría

El término curaduría proviene de la raíz latina *curare* que significa cuidar; por lo tanto, en su uso etimológico tradicional se refiere al acto de cuidar una colección⁸ o hacerse cargo de un grupo de objetos de cualquier índole. El concepto de curador, como lo conocemos y usamos hoy en día en el terreno del arte, tiene su antecedente en una figura heredada del derecho Romano: el *Curator*. La palabra proviene de la raíz latina *curatus* (cuidador), en la Antigua Roma, como figura política, el *Curator* tuvo dos vertientes: una que reside en el ámbito de lo público y otra en el de lo privado.

En el ámbito privado, el *curator* era la “persona elegida o nombrada para cuidar de los bienes o negocios de un menor de edad, o de quien no estaba en estado de

⁷ Como explica Arlindo Machado, el término nuevos medios o *new media art*, hace referencia a las “formas de expresión artística que se apropian de recursos tecnológicos, de los *medios*, y de la industria del entretenimiento en general, o bien, intervienen en sus canales de difusión para proponer alternativas cualitativas”. El término, como la definición lo indica, es un préstamo propio de la mercadotecnia y las formas de difusión comercial. Sin embargo, el *new media art*, es entendido por algunos estudiosos como una forma de difusión del arte, y no como una expresión artística en sí misma, es decir, no se considera arte sino una manifestación de la ciencia y/o la tecnología. Vid. Arlindo, Machado, *Arte e mídia*, Río de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2007.

Por otro lado, las autoras del libro *Rethinking Curating*, dan algunos ejemplos de las expresiones artísticas que se encuentran dentro de la categoría *new media*: “Las obras de arte antes y actualmente conocidas como “Arte de los nuevos medios” han reunido una variada mezcla convergente entorno a ella, mezcla que incluye al arte y a la tecnología, al arte y a la ciencia, al arte generado por ordenador, al arte digital, al material digital, al arte intermedia, multimedia, al uso táctico de los medios, a los medios emergentes, los novedosos, los variables y los locativos, al arte inmersivo, al interactivo, así como a los elementos que requieren conexiones.” Agradezco a Estefanía Soriano por la traducción. Vid. Beryl, Graham, *et al.*, *Rethinking curating: art after new media*, Londres, MIT Press, 2010, p.4.

⁸ Beryl Graham, *et al.*, *Rethinking curating: Art after New Media*, p. 10.

administrarlos por sí”.⁹ La función de este agente civil era representar legalmente a esa persona imposibilitada, y así, “asegurar la confianza del público en relación con los contratos privados”,¹⁰ como tal, era el respaldo jurídico para aquella persona que hiciera cualquier tipo de trato que implicara a un menor o a un loco.

Existía también otro tipo de *curator* que le era asignado a las personas que constantemente despilfarraban o mal administraban su patrimonio, este tipo de *curator*, -el *curator prodigus*- era nombrado para operaciones concretas y no tenía autoridad sobre la persona, simplemente se encargaba de proporcionar consejo y brindar supervisión en negocios y negociaciones.

Otra vertiente del *curator* en el Imperio Romano, fue la de un grupo de funcionarios de alto rango que tenían a su cargo diferentes departamentos. Se trataba de un cargo que no estaba definido en la Constitución, y que se asignaba según las necesidades específicas de la República, algunos fueron, por ejemplo, funcionarios encargados de departamentos de obras públicas como saneamiento, transporte y vigilancia.¹¹

En la Antigua Roma, la palabra *curator* tenía una doble aplicación, y para diferenciar la actividad del funcionario de alto rango al servicio del estado de la actividad civil que ejercía el representante legal, se le otorgó un nombre distinto a la función que cada uno desempeñaba. A la primera se le conocía como la tarea de la *cura*, mientras que la segunda pertenece a la institución de la *Curatela*, como se desprende del Derecho Civil Romano. Así pues, la *cura* era una actividad de gobierno concerniente a los funcionarios públicos, mientras que la institución de la *Curatela* consistía en la asesoría, representación y protección del patrimonio de una persona incapacitada para administrarlo, es decir, se trataba de un servicio, o bien, una prestación legal.

⁹ Como se aprecia, la definición que da el *Diccionario de la Real Academia Española* en su versión electrónica de la palabra curador, es con base en la figura de la Antigua Roma. La otra definición que da el diccionario es “Persona que cura algo; como lienzos, pescados, carne”, pero aun no añade el significado que tiene hoy día para el mundo del arte.

Tomado de: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=curador, el día: 14 de septiembre de 2011.

¹⁰ Cuauhtémoc Medina, “From Museology to curatela”, ponencia, s/p., en: *Are Curators Unprofessional?* Simposio, Alberta, Canadá, The Banff International Curatorial Institute, 13 de noviembre de 2010. Documento inédito. Agradezco al Dr. Cuauhtémoc Medina quien amablemente me proporcionó una copia de éste y otros textos inéditos de su autoría.

¹¹ Para este tema véase: David Levi Strauss, “La desviación del mundo de la curaduría después de Szeemann y Hopps”, traducción Iván Ordoñez, en *Art Lies* núm. 59, otoño de 2008. Consultado en: <http://privadotextos.wordpress.com/2011/03/14/la-desviacion-del-mundo-la-curaduria-despues-de-szeemann-y-hopps/> el día 16 de septiembre de 2011.

Es importante reiterar que, el *curator* en la Antigua Roma existió en dos modalidades, y que uno se desempeñaba en el ámbito público y otro en el privado, y su función principal era administrar, ya que esto deriva directamente en dos cuestiones que serán abordadas más adelante: la primera se relaciona con la genealogía del término y su antecedente directo, mientras que la segunda reside en una característica actual de la curaduría, la cual también tiene dos vertientes, pues hay curadores que trabajan dentro de una institución y curadores independientes.

A lo largo de la historia, el término curador ha sido un lugar de permanente revisión y reinvención en diferentes contextos artísticos,¹² e incluso no artísticos. Tanto en el mundo hispanohablante como en el mundo anglosajón, el cura (*curate*, en inglés), es el sacerdote encargado del cuidado, instrucción y doctrina de una feligresía,¹³ y su raíz proviene también de la palabra latina *curare* (cuidar).

Este vuelco del término hacia el ámbito religioso y eclesiástico se dio en la Edad Media¹⁴ y se trató de una figura con dos funciones principales, en primer lugar, el cura es el responsable de una comunidad que por principio no lo es de sí misma, pero también, como menciona la curadora Carolee Thea en su libro *On Curating*, es el encargado de la organización de los espacios religiosos.¹⁵ Esto quiere decir que el cura, además de atender a la congregación religiosa en sus necesidades espirituales, tenía que hacerse cargo del cuidado de los objetos que estaban en el interior de la iglesia, así como de su organización y disposición en el espacio.

De igual manera, los términos curador, curar¹⁶ y curaduría, nos remiten al mundo de la medicina. De hecho, el primer uso documentado en el *Oxford English Dictionary*, de la palabra *curator* [ing.] (curador) es el del cuidador (*the keeper*) de un manicomio. Para el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, la palabra curador también tiene relación con el hecho de sanar. Sin embargo, en el contexto museológico y artístico, curar, curador y curaduría, son palabras con acepciones totalmente diferentes; como ha señalado

¹² Cuauhtémoc Medina, "Raising Frankenstein", p. 31-32.

¹³ Tomado de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cura, el día 16 de septiembre de 2011.

¹⁴ David Levi Strauss, *op. cit.*, s/p.

¹⁵ Carolee Thea y Thomas Micchelli (ed.), *On Curating, Interviews with Ten International Curators*, Nueva York, D.A.P., 2009, p. 60. Citado en Cuauhtémoc Medina, "From museology to curatela", p. 3.

¹⁶ Entiéndase la palabra curar como un verbo, es decir, la acción que desempeña el curador de exposiciones.

J.J. Charlesworth, se trata de neologismos,¹⁷ es decir, vocablos con usos nuevos en la lengua.

La curaduría es un fenómeno tan reciente, que ni siquiera las Academias de la Lengua, por lo menos las de la Lengua Española, han incluido este nuevo significado en sus diccionarios;¹⁸ incluso para museólogos e historiadores del arte, es un concepto que aún permanece en la indefinición, pero que sin duda empieza a construirse, y en el cual navegan varias ideas y significados, e incluso muchos verbos: los verbos del curar.¹⁹

Muchas de las acepciones que ha tenido el término curador a lo largo de la historia, permanecen en la noción que tenemos actualmente. Como reconoce el escritor y crítico de arte David Levi Strauss, de manera un tanto sarcástica y cómica, pero innegablemente dentro de un fundamento histórico, los curadores “siempre han sido una curiosa mezcla de burócrata y sacerdote”.²⁰ Esa mezcla que advierte Levi Strauss, proviene sin duda de la figura del *curator* de la Antigua Roma (en su vertiente pública) y del cura de la Edad Media, aquel encargado de las necesidades de una congregación religiosa; una especie de público cautivo que asistía a sus sermones para satisfacer sus necesidades espirituales, lo que hoy podríamos homologar con el público que asiste a las salas de los museos en busca de una experiencia estética (¿o espiritual?), o bien de aprendizaje específico o simplemente por esparcimiento.

Ciertamente, el curador de exposiciones de arte, cuando trabaja en instituciones públicas, es decir museos, se desempeña como funcionario público o burócrata.²¹ A su vez, para Levi Strauss el curador funge también como una especie de sacerdote, ya que, en cierta medida, es el responsable de la información que recibirá el público que asista a las salas de los museos, así como de la experiencia estética que tendrá el espectador durante su recorrido por las salas. Por supuesto, esto aplicaría sólo en caso de que el curador asuma un

¹⁷ J. J. Charlesworth, “Curating Doubt”, p. 93, en, Judith Rugg, Michele Sedgwick, (ed.), *Issues in curating contemporary art and performance*, Bristol, Intellect Books, 2007.

¹⁸ Vid. Nota 9.

¹⁹ Se retoma esta idea de la clase preparada por Erick Castillo para el curso *Los museos tras bambalinas*, en la que hizo referencia a que en la práctica curatorial caben muchos verbos, como: investigar, administrar, dialogar, negociar, dirigir, montar, escribir, planear, etc. En, “Sesión 7: Curaduría de exposiciones”, Los museos tras bambalinas, Centro Universitario Tlatelolco, 29 de agosto de 2011.

²⁰ David, Levi Strauss, *op. cit.*, s/p.

²¹ Burócrata: Persona que pertenece a la burocracia (conjunto de los servidores públicos). Tomado de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=burocrata, el día, 21 de septiembre de 2011.

compromiso real con los espectadores y trabajo en pro de los intereses y necesidades del público.

De igual manera, Beryl Graham y Sarah Cook en su libro *Rethinking Curating*, nuevamente de forma metafórica, escriben que las opiniones respecto al rol que el curador debe tomar difieren, y se preguntan: “Es acaso el curador un coadjutor, que cuida humildemente, o un sacerdote de altura (o incluso un dios), que separa el grano de la paja. Algunos creen que un buen curador debe ser invisible (Burnett 2005), mientras que, otros piensan que el o la curadora, deben formar parte de un *star system* sumamente visible”²² En este caso la metáfora no solo identifica al curador de exposiciones de arte con un cura, sino incluso con un dios, o con un productor de cine, en el estilo clásico hollywoodense, conocido como *star system*.

Lo que pone de manifiesto esta cita es justamente la importancia que ha cobrado el curador en los últimos años, pero lejos de discutir o tomar una postura referente al papel que debe tomar el curador con respecto a la exposición, lo que quiero ejemplificar es el hecho de que, ante la falta de una reflexión teórica y filosófica profunda, hasta ahora han sido las metáforas y las analogías una forma de explicar lo que hace un curador y lo que es la curaduría hoy en día. Estas reflexiones metafóricas, aunadas al origen genealógico del término y las experiencias de aquellos que han trabajado como curadores, son las fuentes que existen actualmente para construir una definición de lo que es la curaduría; pero aun no se ha escrito la historia de la curaduría, y ni siquiera existen reflexiones de índole teórica y filosófica.

Por otro lado, hay quienes relacionan el término curaduría con el mundo de la medicina, y encuentran en sus contenidos particulares una analogía con la práctica curatorial actual, por ejemplo, Timothy Long, en el panel de discusión titulado *Trade Secrets* (2008), llevado a cabo en el Banff Centre de Alberta Canadá, comentó que cuando alguien le pregunta qué es un curador, el refiere a la práctica médica y al primer significado que da el *Oxford English Dictionary*, es decir, el curador como el cuidador de un manicomio; así mismo recalca que:

²² “Is a curator a curate, humbly caring, or a high priest (or even god), separating the sheep from the goats? Some believe that a good curator should be invisible, (Burnett 2005), whereas others think he or she should form part of a highly visible star system.” Beryl Graham, *op. cit.*, p.10. La traducción en el cuerpo del texto es mía.

Existe una metáfora médica subyacente en la actividad curatorial. El curador-autor es como el psicoanalista. El artista-curador es como el líder de un grupo de auto ayuda. La galería es como la morgue o el hospital donde la exposición es presentada como si fuera un cadáver. Existe entonces, toda esta terminología médica subyacente en la práctica curatorial.²³

Asimismo, el curador y crítico de arte colombiano José Roca menciona que en repetidas ocasiones han llamado a su oficina preguntando por el curandero, a esto añade:

Lo de curandero tiene algo de cierto: el chamán de una tribu tiene la función, entre otras, de guía espiritual, y podríamos pensar que un acto de curaduría es el ejercicio de una posibilidad de visualidad para la obra y el artista, una suerte de guía para el mismo y para el público que va a ver la exposición.²⁴

Estos son algunos ejemplos de cómo las diferentes acepciones, usos y funciones históricas del término curador se cuelean en las explicaciones actuales. Como ha reconocido Cuauhtémoc Medina, se trata de un fenómeno particular de la lengua, el cual Wittgenstein explica como un “juego lingüístico”, es decir: “la forma en la que la lengua opera en torno al contexto, por la similitud y proximidad de los términos unidos por “un aire de familia”, y en torno a reglas cambiantes”.²⁵ Sin embargo, no hay que perder de vista que, tratándose del origen genealógico del término, la figura del curador establecida en la modernidad toma su modelo en el *Curator* de la Antigua Roma, específicamente de aquel que se desempeñaba como funcionario público y estaba al servicio de la República. Esto queda constatado cuando, antes de 1667, la Royal Society de Londres instituyó el puesto de curador y eligió la figura del *curator*, con la clara intención de evocar el alto *status* del que gozaban este tipo de funcionarios en la Antigua Roma.²⁶ Posteriormente, en 1837, casi un

²³ “There’s an underlying medical metaphor in curating. The auteur-curator is like the psychoanalyst. The artist-curator is like the leader of the self-help group. The white cube is the hospital/morgue where the exhibit as cadaver is presented. There’s all this underlying medical terminology. “Curatorial Education and its discontents, Panel Discussion” p. 106, en Kitty Scott (ed.), *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its discontents*, Koenig Books, Londres, 2001. La traducción en el cuerpo del texto es mía.

²⁴ José Roca, “Curaduría crítica”, *Columna de arena* (en línea), no. 16, 5 de septiembre de 1999, tomado de: <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>, el día, 21 de septiembre de 2011.

²⁵ Cuauhtémoc Medina, “Una anomalía curatorial”, *s/p*.

²⁶ Cuauhtémoc Medina, “From museology to *curatela*”, p. 5.

siglo después de su constitución (esto es en 1753), el Museo Británico adoptó el término curador, de ahí que el *Punch's Political Dictionary* -una publicación a la vez satírica y llena de erudición-, haya publicado en su volumen de 1846, una definición burlona que hacía mofa de la elección del alto funcionario de la Antigua Roma como el modelo del curador del museo. Según la definición del diccionario, el curador del museo era el “responsable de la segura custodia de las conchas de ostra pulidas, los archiveros de mariposas y los gorriones disecados, propios de las colecciones de los museos”.²⁷ Es justamente en el tono sarcástico y burlón de la definición, donde se advierte la crítica al exceso de retórica en la comparación entre el *Curator* romano y la nueva figura institucional que se desempeñaba en el museo.

Con base en lo anterior podemos concluir lo siguiente: en primer lugar, el término curaduría tiene su origen etimológico en una raíz latina: *curare*, y el modelo del curador del museo se encuentra en la Antigua Roma, particularmente en la figura del *curator* como funcionario público, es decir, aquel que desempeñaba la tarea de la *cura*. Independientemente de la distancia histórica que existe entre ambas figuras y las múltiples diferencias que tienen entre sí, la relación entre estas dos actividades radica en que ambas se basan en el arquetipo de la administración pública, ya que el curador es un comisionado que monta exposiciones en nombre de las autoridades políticas.

Por otro lado, debemos pensar que, acorde con la historia y desarrollo de los museos, no es extraño que la figura del curador se haya basado en una institución proveniente de la Antigüedad Clásica, pues se trata de un periodo crucial para el origen de la institución museística y la constitución de los primeros elementos terminológicos del coleccionismo. Como explica la historiadora del arte y teórica de los museos, Aurora León, es en este momento histórico cuando se desarrollan varios procesos importantes para la aparición del museo, entre ellos el coleccionismo laico, el cual, según la teoría que

²⁷ “We must not, however, confound the dignified office of Roman Curator with that of the curator at a museum; who is responsible for the safe custody of the polished oyster-shells, filed butterflies, and stuffed sparrows of which a museum frequently consists.” En, “Punch’s Political Dictionary”, *Punch, or the London Charivari*, Volumen X, 1846, p. 24, citado en: Cuauhtémoc Medina, “From museology to *curatela*”, p.1. La traducción en el cuerpo del texto es mía.

desarrolla en el libro: *El museo, Teoría, praxis y utopía*, es el principio de la institución museística.²⁸

En la Antigua Grecia se da abiertamente el comercio artístico, y el coleccionismo tiene una función social y religiosa importante, por un lado en los *tesauroi* -ubicados en santuarios-, se albergaban piezas de diferentes partes del mundo con carácter religioso y funerario, asimismo, en los palacios reales y de la nobleza, se exhibían objetos de tipo religioso fabricados con fines laicos y propagandísticos, para que el pueblo pudiera observarlos. Esto da lugar a un fenómeno particular: la doble función del objeto, el cual tiene un uso religioso pero también un uso laico y contemplativo por la *calidad* y la *firma del artista*, una serie de valores propios del objeto laico considerados por Aurora León como *valores ficticios*. Posteriormente, es en Roma donde triunfa y se consolida el coleccionismo y el consumo de arte, y con ello la aparición de las colecciones privadas que, a diferencia de Grecia, formaron parte de un auténtico mercado de arte,²⁹ ampliando el concepto más allá de los límites de lo religioso y colocando a la colección artística como inversión capital, estas nuevas características que emergen en el seno de la cultura romana, reúnen todos los *valores ficticios* que se encuentran en los tiempos modernos de forma tipificada, (el valor de la serie completa, la rareza, la originalidad, la pátina, la antigüedad...) y son herencia directa del coleccionismo romano, que no sólo acuñó la terminología de ciertas instituciones artísticas sino que alentó y consolidó las bases esenciales del mercado del arte contemporáneo”.³⁰ De igual manera, el mundo romano nos heredó la figura de la administración pública y con ella el modelo del curador del museo, un agente comisionado para una tarea específica en aras de fomentar los intereses de una autoridad política.

²⁸ “El coleccionismo, pese a sus graves taras, era un fenómeno socio-cultural necesario para que apareciese la institución museística. También el museo, inmerso en una sociedad en la que todos los valores están en crisis, patentiza esas brechas, como receptor de la sensibilidad social.” Aurora León, *op. cit.*, p. 67.

²⁹ Según explica la autora, en Roma se creó un auténtico mercado de arte basado en la exportación y expoliación de bienes de guerra, de esta manera, muchos generales y jefes militares acumularon botines de guerra y conformaron sus colecciones privadas las cuales incluían libros, pinturas, obras de arte y bronce griegos y helenísticos. Incluso cuando no había la posibilidad de hacerse de una pieza original, se podía adquirir una copia realizada por expertos y conocedores del arte. Esta actividad surgió evidentemente para dirigir el gusto de los coleccionistas y satisfacer su interés de consumo. Con el tiempo las colecciones fueron sinónimo de poder adquisitivo, estatus, buen gusto, diferencia social y fastuosidad. Fue así como se creó un nuevo sistema de oferta, demanda y concurrencia competitiva y con ello un mercado de arte. Aurora, León, *op. cit.*, p. 16-17.

³⁰ Aurora León *op. cit.*, p. 19.

En segundo lugar, debemos entender la curaduría como un fenómeno de reciente aparición, por lo que en el campo de la lingüística estamos ante un giro nuevo en la lengua, es decir un neologismo, que aún no aparece en los diccionarios, el cual está inmerso dentro de un juego lingüístico en el que, para bien o para mal, se cuelean los significados de las palabras homógrafas, dando paso a la confusión, pero también a la posibilidad de explicar mediante los resultados de las similitudes fonéticas y las metáforas.

La raíz etimológica, aunada a la genealogía y la exploración de las funciones del curador a lo largo de la historia, son un comienzo para aportar una definición de lo que el concepto curaduría significa, sin embargo, no sería suficiente considerar sólo estos tres aspectos para hacer una adecuada definición, pues no se alcanzaría a cubrir por completo las características y los matices que hoy en día tiene esta práctica vinculada principalmente a museos, galerías y diversos espacios de exhibición. Desde luego que la curaduría es algo mucho más complejo que excede las fronteras de los usos lingüísticos de la palabra, por ello resulta necesario complementar con los resultados que ha arrojado la praxis curatorial, y a su vez dotar de un marco teórico al conjunto de reflexiones, esto significa que es preciso situar las reflexiones en un campo de conocimiento fértil, en el que sea posible la discusión, la comparación y sobre todo la comprensión de su devenir histórico, pues aunque sea una actividad de aparición reciente no podemos negar la existencia de sus antecedentes, ni tampoco podemos ignorar el contexto general en el que ha surgido. Dicho contexto es en gran parte el que le compete a la ciencia museológica, es decir, a los museos, junto con su historia y su función.

La práctica curatorial se ha desarrollado principalmente en los museos, por ello resulta significativo que su profesionalización haya ocurrido en el ámbito museístico y posteriormente se haya trasladado al ambiente académico universitario,³¹ esto reafirma nuevamente el vínculo existente entre curaduría y museología. A su vez, la museología va de la mano con la historia, pues como señala Aurora León: “La finalidad de la ciencia museológica -como la de toda disciplina científica- radica en la obtención de resultados que suministren datos reales y eficaces para la historia”.³²

³¹ *Vid.* nota 1.

³² Aurora León, *op. cit.*, p. 95.

Es así como historia, museología y curaduría convergen y dialogan, pues la práctica curatorial tiene relación con la historia del museo, no sólo por ser éste uno de sus espacios de acción, sino también por que se relaciona directamente con las problemáticas y debates actuales de estas instituciones. Esta relación queda muy clara con la postura de la museología crítica, la cual va de la mano con las prácticas de arte contemporáneo y los retos que implica su exposición. Esta corriente, según explica Oscar Navarro, se apoya en la idea de que “el conocimiento producido y expuesto en los museos, está cultural, social, política y económicamente determinado y por consiguiente refleja un momento específico de la sociedad que lo produce”.³³

La museología crítica se basa también en la idea del museo como un espacio de comunicación, es decir como un productor de discursos, los cuales están sujetos a las determinaciones históricas, es decir, “al contexto histórico, político y económico en el cual los museólogos y los museos están inmersos”.³⁴ De esta manera, la curaduría entendida como un medio de creación de discursos, sería un fenómeno histórico que responde al contexto económico, social y político del momento de su aparición.

Finalmente, para concluir este apartado, cabe señalar que a través de la exploración genealógica del término se hizo evidente que la curaduría sigue siendo una práctica relacionada con la función pública, y por lo tanto tiene un vínculo estrecho con el Estado y sus instituciones museísticas, materia que se abordará en el segundo capítulo con la recreación del contexto de la exposición *El regreso de otro hijo pródigo*. A continuación se hará una breve descripción de algunos aspectos de la museología para establecerla como marco teórico de la curaduría; y se hará la distinción con la museografía, concepto que constantemente se presta a múltiples confusiones.

³³ Oscar Navarro, “Museos y Museología: Apuntes para una museología crítica”, s/p., ponencia presentada en el XXIX Congreso Anual del ICOFOM/XV CONGRESO Regional del ICOFOMA-LAM “Museología e Historia: un campo de conocimiento”, llevado a cabo en las ciudades de Córdoba y Alta Gracia, Provincia de Córdoba, Argentina, del 5 al 15 de octubre de 2006.

Tomado de: <http://www.ilam.org/ILAMDOC/MuseosMuseologiaCritica.pdf>, el día 05 de marzo de 2012.

³⁴ *Ídem*.

La museología crítica y la historia de la curaduría como práctica actual

El advenimiento de las prácticas artísticas contemporáneas puso en crisis y reconfiguró el aparato detrás del mundo del arte, esto incluye al museo y otros espacios de exhibición como la galería y los centros culturales, las áreas de estudio competentes como la historia del arte y la museología, hasta el mercado del arte junto con los aparatos expositivos como ferias, bienales, exposiciones, etcétera.

En el campo de la museología surgió la museología crítica, una nueva corriente de pensamiento que cuestiona y se pregunta sobre el papel de los museos en el siglo XXI.³⁵ La museología crítica nació con un afán revisionista de los postulados museológicos del siglo XX, es por eso que estudiosos del tema como el historiador del arte español Jesús-Pedro Lorente, la explican como la respuesta anglosajona al desarrollo de la nueva museología encabezada por Riviére y el mundo francófono. Aunque hay algo de cierto en esta expresión, el propio autor reconoce que es una forma un tanto simplificada y esquemática de entender la aparición de dicha corriente.

El término museología crítica, se comenzó a utilizar alrededor de los años 80 en la *Reinwart Academie* -la sección de museología de la Facultad de Bellas Artes de Ámsterdam-, más tarde, a mediados de los 80, el término empezó a popularizarse en otros ambientes académicos.

Otra característica de la museología crítica, según reflexiones de este mismo autor, es la “exacerbación de la subjetividad y la incitación al pensamiento crítico frente a toda doctrina dominante”,³⁶ principalmente la museología tradicional. Dentro de sus planteamientos está el cuestionamiento al papel del museo en la actualidad, por ello sus reflexiones parten del museo como zona de intercambio y conflicto, y su propuesta es ver a este tipo de institución como espacio de enseñanza no formal, capaz de crear una

³⁵ María del Mar Flores Crespo, “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: el caso de Castilla y León MUSAC”, en *De Arte*, (en línea), núm. 5, 2006, p. 232. Tomado de: https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/1209/DeArte5_15.pdf?sequence=1, el día 06 de marzo de 2012.

³⁶ Jesús-Pedro Lorente, “Nuevas tendencias en teoría museológica. A vueltas con la museología crítica”, en *Revista museos.es* (en línea), Ministerio De Cultura/Subdirección General de Museos Estatales, núm. 2, 2006, p. 30. Tomado de http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev02/Rev02_Jesus-Pedro_Lorente.pdf, el día 06 de marzo de 2012.

comunidad de aprendizaje,³⁷ pero no apegada a los principios de la pedagogía tradicional. La museología crítica intenta llevar al museo un paso más allá de las propuestas de la nueva museología, pues este no sólo debe ser un lugar de aprendizaje, también debe ser un lugar de conflicto, es decir, un espacio en el que la comunidad de aprendizaje dude, confronte y cuestione; como explica Oscar Navarro:

Si los museos desean ser socialmente relevantes en el sentido completo de la expresión deben pasar de ser un espacio de confluencia e intercambio a un lugar donde se dude, se confronte y se discuta no sólo las formas de representación y comunicación sino lo que se presenta y comunica.³⁸

La “museología crítica” es una corriente relativamente nueva; algunos estudiosos la consideran como opuesta a la “nueva museología”, mientras que otros prefieren hablar de un *continuum* dentro del mismo campo de estudio museológico, pero sobre todo de diferentes características, que más que hacerlas opuestas las colocan entre distintos enfoques pertenecientes a la misma ciencia museológica. Al respecto, Lorente explica que ambas corrientes ponen el acento en lo social, pero los partidarios de la nueva museología ponen más atención en el llamado ecomuseo,³⁹ mientras que la museología crítica se concentra en los museos y centros de arte contemporáneo, aquellos lugares dónde sus reflexiones y propuestas tienen eco por ser parte de inquietudes y corrientes de pensamiento similares.

Esto puede explicarse si consideramos que el museo como institución, ha atravesado por varios procesos que lo han transformado profundamente en su concepción original. Como señala el catedrático e investigador alemán, Andreas Huyssen, de ser un bastión de la tradición y un lugar de conservación elitista, el museo ahora opera como un medio masivo y un lugar de *mise en scène*. Si bien las reflexiones de Andreas van en un sentido crítico y

³⁷ Oscar Navarro, *op. cit.*, s/p.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ El ecomuseo es un concepto -más o menos reciente- que se encuentra originalmente en la obra del museólogo francés Henri Riviére y que es retomado posteriormente por el museólogo Hugues Varine. Se trata de un término que está ligado principalmente a la nueva museología y que marca una diferencia con el museo tradicional, cuyos principios son el coleccionismo y la conservación. El ecomuseo parte de la idea de patrimonio y comunidad y busca la participación activa del público y la interpretación interdisciplinaria dentro del mismo.

explican como la cultura en el museo también se ha convertido en materia de “espectáculo y exuberancia operática”,⁴⁰ son pertinentes para entender a la museología crítica como la respuesta académica a ese proceso de transformación de la institución museística y el arte.

Con el advenimiento del arte contemporáneo se cuestionó fuertemente el paradigma reinante de lo que era y debía ser el arte, y con ello a la institución cultural tradicional por excelencia, es decir, el museo. Casi a la par, llegó la curaduría como una propuesta creativa que se hermanó con el arte contemporáneo, su crítica y su propuesta, y la museología crítica fue también un proceso paralelo a estos dos sucesos culturales de la contemporaneidad. Esto significa que las aportaciones y reflexiones de la museología crítica, tienen una estrecha relación con las prácticas del arte contemporáneo y las necesidades expositivas que derivaron de sus características, por ende, la curaduría como fenómeno actual es de completa relevancia y pertinencia para dicha corriente museológica.

Arte conceptual y museología crítica

Un pilar fundamental del arte contemporáneo es el arte conceptual; Joseph Kosuth, uno de sus teóricos y exponentes más destacados, decía:

Ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte. Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no puede estar cuestionándose la naturaleza del arte. Si un artista acepta la pintura (y la escultura), está aceptando la tradición que viene con esta. Esto se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es “un tipo” de arte. Si haces pinturas ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Por lo tanto, estás aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura.⁴¹

Según los planteamientos del teórico norteamericano, la función principal del artista conceptual es la de asumir el papel de crítico de la naturaleza del arte y no el de creador de objetos “bellos”, los cuales resultan tan sólo “ornamentos” que no dicen nada de

⁴⁰ Vid. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 173.

⁴¹ Joseph Kosuth, *El arte después de la filosofía*, s/p.

Tomado de <http://artecontempo.blogspot.mx/2005/09/joseph-kosuth.html>, el día 07 de marzo de 2012.

la razón de ser del arte y su esencia. De ahí que uno de los fundamentos del arte conceptual sea la famosa frase de Kosuth “*art as idea as idea*”, es decir, “el arte como la idea de la idea del arte”. Kosuth parte de que el arte es conceptual por naturaleza, y esta es su verdadera condición; bajo este principio, la obra artística es una propuesta analítica y singular dentro de la idea general que implica el concepto arte. De ahí que califique al arte como una tautología, es decir, la repetición de una misma idea expresada de formas distintas. En este mismo sentido podríamos decir que el arte es la paráfrasis del arte, o bien, que el arte es la definición del arte en sus múltiples posibilidades. Esto quiere decir que el arte conceptual no es el desarrollo de una idea singular y aislada, pues siempre versa sobre el concepto general “arte”, sin embargo, para ser propositivo es necesario que cuestione la función del arte y no la apariencia, es decir, el estado morfológico como lo llama Kosuth.

Todas las ideas expuestas anteriormente, derivaron en el proceso conocido como desobjetualización o desmaterialización del arte, una característica particular de las manifestaciones artísticas vanguardistas y contemporáneas. Dicho proceso consiste en centrar las propuestas del arte en lo lingüístico y no en lo fáctico, es decir, en el desarrollo de “la” definición o “una” definición de lo que es el arte, o bien, en la exploración de las consecuencias formales derivadas de las múltiples definiciones posibles de arte. Esto ha generado que el arte conceptual camine con rapidez a la supresión de la materialidad del objeto; sin embargo, no ha dinamitado ni ha rechazado por completo su uso, pues no es posible prescindir por completo de la materialidad, y ésta ha logrado prevalecer aunque sea a manera de residuo o como documentación del proceso de una propuesta artística que “ya no está” presente en tiempo y espacio y que carece de continente. Este es el principio de propuestas como el arte efímero, el *land art*, el arte *in situ*, el *performance*, el *happening*, etc. todas ellas características de las manifestaciones artísticas contemporáneas.

La pregunta que surge a continuación es: ¿cómo fue posible integrar las propuestas del arte conceptual al museo tradicional, si éste parte de los principios de conservación, coleccionismo, protección, resguardo, acumulación, y sobre todo de la relación que deriva de la interacción entre sujeto-objeto? Ésta y muchas otras preguntas que cuestionaban la función social de arte, llegaron con el advenimiento del arte contemporáneo en los años 60. A la par, y particularmente en torno a la emergencia del arte conceptual, la noción de

exhibición fue sometida a una profunda reconsideración.⁴² Por eso fue necesario que los propios agentes de los museos se abrieran a los cambios y a las nuevas propuestas que se estaban generando a nivel artístico, para así poder integrarlas y darles un espacio de proyección.

Personajes como el curador e historiador del arte suizo Harold Szeeman, el curador estadounidense Walter Hoops, la curadora independiente neoyorkina Lucy Lippard y el también curador, promotor del arte e investigador Seth Segelaub -entre otros-, contribuyeron al proceso de inserción del arte conceptual en el museo y demás espacios de exhibición, así como a la conformación de la curaduría como actividad crítica y reflexiva. Esto derivó en el advenimiento de la figura del curador independiente, que poco o nada tenía que ver con la figura del curador instituido en la modernidad, y del cual el *Punch Political Dictionary* hacía mofa.

Szeeman y Hoops comenzaron como directores de museos y ambos fueron nombrados en la década de los 60 (en 1961 y 1964 respectivamente), justo cuando el arte conceptual entraba con más fuerza a la escena artística. Szeeman dirigió la *Kunststalle* en Berna Suiza, mientras que Hoops estuvo al frente del Museo de Arte de Pasadena en Los Ángeles California, a decir de David Levi Strauss, “ellos fueron dos de los principales arquitectos de la actual aproximación a curar arte contemporáneo trabajando más de cincuenta años para transformar la práctica”.⁴³

La ruptura con el museo y el camino hacia la independencia laboral no tardó en llegar, pues ambos directores tuvieron problemas con su respectiva institución a pesar de haber generando importantes exposiciones de carácter crítico y con relevancia histórica. Después de 4 años, a Hoops se le pidió que renunciara, mientras que Szeeman renunció por la reacción negativa que suscitó su exposición *When attitudes becomes form*, (1972). A partir de ahí ambos se convirtieron en curadores independientes, trabajando de forma itinerante en diversos museos de Europa y Estados Unidos, “Szeemann y Hopps fueron el Cosme y Damián (o el Beuys y Duchamp), de la práctica curatorial contemporánea. En lugar de aceptar las cosas tal como las encontraban, cambiaban la forma en las que se habían hecho”.⁴⁴

⁴² Cuauhtémoc Medina, “Una anomalía curatorial”, s/p.

⁴³ David, Levi Strauss, *op. cit.*, s/p.

⁴⁴ *Ídem*.

Fue así como hizo aparición en la escena artística el curador independiente, un nuevo agente cultural que se originó en el seno del museo para posteriormente emanciparse de dicha institución, lo cual le otorgó mayor libertad, así como la posibilidad de innovar en cada exposición que montaba; cabe mencionar que ambos curadores trabajaron de la mano de los artistas, muchos de ellos conceptuales, como Joseph Beuys, Richard Serra, Marcel Duchamp, Lawrence Wiener, Bruce Nauman y artistas pertenecientes a la corriente *Fluxus*. Szeeman y Hoops son el modelo del curador independiente, el cual dejó de ser un representante de la institución museística, para convertirse en el creador de un nuevo género de exposiciones cuyo objetivo principal era hacer eco del nuevo arte.

Por otro lado Lucy Lippard y Seth Segelaub, comenzaron de manera independiente, ella como *freelance* haciendo investigación para otros curadores, y él como galerista independiente. En 1968, Seth Segelaub organizó la exposición *The Xerox Book*, o como él prefiere llamarla “*the photocopy book*”, para no dar la impresión equivocada de que la muestra tiene algo con dicha empresa.⁴⁵

Para esta exposición el curador estipuló ciertos requisitos sobre los cuales los artistas debían de trabajar, el producto final fueron varias impresiones en *offset*⁴⁶, este trabajo fue un hito en la curaduría de exposiciones de arte conceptual, inclusive, la exposición en sí misma fue una propuesta conceptual. *The Xerox Book*, dio paso a la concepción de la obra de arte como pura idea y documentación y marcó una de las características del curador independiente, es decir, un agente que mantenía una estrecha relación y comunicación con los artistas, (recordemos que Segelaub fue galerista independiente en Nueva York y que tuvo una relación con los artistas conceptuales más renombrados del momento).

Para finales de la década de los 60, el curador dejó de ser el encargado de las conchas de ostra pulidas, las mariposas y los gorriones disecados,⁴⁷ o bien, sin tanto abuso

⁴⁵ Hans Ulrich, Obrist, *A brief History of Curating*, Verona JRP/Ringier & Le Presses du reel, 2010, p.122.

⁴⁶ Esta muestra surge en un momento en el que Segelaub estaba explorando posibilidades de mostrar el arte en diferentes contextos y ambientes. La idea fue establecer una serie de requisitos como el tamaño y la cantidad de papel en la que cada artista haría su respectivo proyecto; lo que buscaba el curador con esta propuesta era ver las diferencias que resultaban de cada obra a pesar de que había pedido que trabajaran sobre un formato estandarizado. Esta fue la primera vez en la que Segelaub hizo encargos, y desde luego no a la manera tradicional y convencional como se habían venido haciendo; por las características del proyecto los artistas desarrollaron más que una pieza, un concepto que quedó remarcado con la noción de proceso que conlleva realizar tanto una obra como una exposición de arte. Los artistas que participaron en dicha muestra fueron Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. *Vid.* Hans, Ulrich Obrist, “Seth Siegelaub”, en *op. cit.* p. 115-130.

⁴⁷ *Vid.* nota 27, p. 16.

del sarcasmo, de la colección de un museo, para así desempeñar una tarea más creativa, pero sobre todo, a diferencia del curador institucional, “este nuevo tipo de curador mantenía una especie de coherencia metodológica, política y estilística en los eventos y exhibiciones que construía”.⁴⁸

Las actividades del curador se volcaron hacia la investigación y la producción escrita, las relaciones públicas, (poniendo especial interés en la interacción personal con los artistas vivos y los funcionarios culturales), la gestión de recursos, la administración y la logística de las exposiciones; pero su tarea principal en el plano creativo e intelectual fue la de proveer un marco conceptual adicional a las obras de los artistas que exhibía. El curador comenzó a operar bajo principios similares a los de artistas conceptuales, y su área de trabajo más fructífera fue la realización de exposiciones temporales, las cuales concebía como una “obra particular” de su autoría, de ahí que se hable del curador como un creador o un demiurgo y exista la noción del curador-autor.

Hasta ahora, la curaduría ha sido reconocida como una práctica propia del museo, pero aun no se ha reconocido ni se habla de ella como un fenómeno museológico, ni histórico. Como vimos en este apartado, la práctica curatorial es resultado de un cambio de paradigma a nivel artístico y cultural, por lo cual es de total interés para la historia y la museología. Más adelante, veremos también cómo la curaduría surgió gracias a otra serie de transformaciones de índole político, económico y social, es por eso que ambas disciplinas, tanto la historia como la museología, funcionan como el marco teórico óptimo para reflexionar en torno a dicha práctica.

En el caso particular de México, y probablemente de América Latina, la curaduría se convirtió en una expresión de los planteamientos de la museología crítica, incluso el contexto en el que surge es el mismo, pues ambas emergen en un momento de crisis, no solo de ciertos paradigmas, sino también de crisis económica que propician controversias en torno a la legitimidad social del museo.

Durante la década de los años 80, la crisis económica generalizada, trajo una serie de restricciones y recortes presupuestarios a los museos, tales recortes se justificaban con una sola razón: la supuesta falta de “relevancia social”.⁴⁹ La museología crítica, trató

⁴⁸ Cuauhtémoc Medina, “Una anomalía curatorial”, s/p.

⁴⁹ Oscar Navarro, *op. cit.* s/p.

justamente de demostrar la pertinencia social de los museos, con base en una serie de estudios de público, además esta situación abrió:

una oleada de “profesionalización” en términos de mejoramientos en las capacidades de gestión, de comunicación educativa y de reconocimiento de los “clientes” y sus necesidades. Profesionalización [que] se ve en términos de eficiencia y eficacia en atraer tanto a los visitantes usuales como aquellos que nunca habían puesto un pie en ellos, en términos de mejorar la calidad de la presentación del mensaje, mediante la traducción de las tradicionales cédulas científicas a cédulas comunicativo-educativas.⁵⁰

El curador, es justamente, el nuevo agente cultural que representa la punta del iceberg de este proceso de profesionalización en el ámbito museístico, así como una nueva forma de gestión y comunicación, esto explica por que Heriberto Yepes, dice que “El curador desaceleró el fin del museo”,⁵¹ y aunque suena exagerada esta afirmación, en cierta medida así fue, pues el curador buscó, sobre todo, medios de financiamiento externos para seguir manteniendo vivos los proyectos de los museos.

La museología crítica, parte de las mismas inquietudes de los curadores independientes: la renovación del museo y la apertura a los cambios sociales, artísticos, políticos y económicos que han ocurrido en las recientes cuatro décadas.

La curaduría, como práctica actual, surgió como una actividad crítica -y en cierto sentido rebelde-, podemos decir que es una vuelta de tuerca en el ámbito museológico; puso de manifiesto que el museo y los espacios de exhibición deben asumir nuevas tareas y correr nuevos riesgos. Además deben hacer circular las propuestas de arte contemporáneo por ser este una radiografía de las problemáticas sociales actuales, y concentrarse en la generación de discursos abiertos que se presten a la discusión y a la confrontación, y no sólo a la contemplación y asimilación pasiva tanto de la obra de arte como del discurso. De nada sirve al museo tener en perfecto estado de conservación sus piezas si estas no se exhiben bajo un contexto y si no generan diálogos junto a otras piezas, pero sobre todo, si

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ Heriberto Yepes, “El Post-curador”, en *Esfera pública*, (en línea), 8 de octubre de 2008, s/p. Tomado de, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1404>, el día 07 de marzo de 2012.

no existe la posibilidad de que el público establezca una conexión con el arte, solo así podría cumplir con una verdadera función social.

La museología crítica, por estar inserta en la tradición de la museología, es un marco teórico óptimo para reflexionar sobre curaduría, ya que, al vincularse con la historia, abre la posibilidad de entender el advenimiento de la práctica y su papel en el museo y la sociedad, así como la pertinencia de su existencia y su razón de ser en la actualidad. De esta manera, es factible entender a la museología crítica como la reflexión teórica de aquellas problemáticas que los curadores enfrentan en la praxis día a día.

Museología y museografía: diferencias y contactos

Como es sabido, el concepto de museografía es anterior al de curaduría e incluso al de museología. Apareció por primera vez en 1727 en una obra de Neickel, cuyo título es *Museographia u orientación para el adecuado concepto y conveniente colocación de los museos o cámaras de curiosidades*; es el primer tratado museológico que existe, su propósito fue ofrecer a los compradores de arte una serie de consejos prácticos para el ordenamiento y clasificación de sus colecciones.

Por el contrario, no se habla de museología como ciencia social sino hasta el siglo XX, esto como consecuencia de la aparición de varios museos públicos en el siglo XIX, y la democratización del acceso que permitió el crecimiento de la afluencia.

La consolidación del museo trajo consigo la aparición de profesionales que teorizaron y reflexionaron en torno a las problemáticas de dichas instituciones, y con ello el advenimiento de la museología como ciencia, así como la distinción del campo museográfico. La museología es la ciencia del museo que estudia su historia, forma y razón de ser, y es una ciencia social por que produce un enfrentamiento dialéctico entre el público y el museo, por que el mismo contenido del museo es un elemento socializado, es decir un material de análisis que procede de una realidad histórico-social.⁵² La museología nació de la necesidad de estructurar el museo científicamente y de ordenar y catalogar el material de exhibición, pero más allá de estas cuestiones técnicas, es producto de la conciencia

⁵² Aurora León, *op. cit.*, p. 93.

histórica del hombre y de su deseo de comprender y conservar todo aquello que explica la realidad humana.

Bajo el concepto museografía se engloban las primeras reflexiones en torno al coleccionismo, por eso puede considerarse como el antecedente directo de la museología en su expresión científica. Al igual que la curaduría, ambos términos se han empleado de diferentes maneras y en diferentes contextos, pero ahora existe un convenio en torno a lo que abarca cada concepto, así como la delimitación de sus funciones y la asignación de sus métodos operativos, cosa que aún no ha ocurrido con la curaduría, esta es la primera diferencia que se puede señalar entre estos tres conceptos.

Otra distinción que existe entre curaduría, museografía y museología, es que sólo esta última es reconocida como ciencia, mientras que las dos primeras se consideran prácticas que proceden principalmente de lo empírico. A su vez, la diferencia entre la museografía y la curaduría con respecto a la museología, es que la museografía está completamente ligada a esta última, mientras que aún no se ha reconocido a la curaduría como parte de la museología, ya que no se han trazado las relaciones que existen entre ellas. Pero como se explicó en el apartado anterior, existe una serie de concordancias y coincidencias más que evidentes con las propuestas de la museología crítica. Cabe mencionar que, visto en perspectiva histórica, la curaduría es resultado de los cambios que suscitó el arte contemporáneo, pero también de la evolución de los museos y de las transformaciones de las técnicas expositivas derivadas de los cambios que han acontecido sobre todo a nivel artístico, social, político y económico.

Volviendo a la diferenciación, tanto lo museográfico como lo museológico se componen de una parte teórica y una parte práctica, y comparten un mismo objetivo que es actuar sobre el museo en todos sus ámbitos. Esto significa que ambas están encaminadas a la praxis, la cual no se opone a la teoría, pues todo lo que deriva de sus reflexiones busca tener una aplicación concreta que repercuta en el óptimo funcionamiento del museo. Sin embargo, como mencioné anteriormente, ya se han perfilado los límites de cada actividad; la siguiente cita de Aurora León explica muy bien lo que comprende cada área:

la Museo-grafía es la descripción de todos los elementos concernientes al museo que abarca desde la construcción del edificio hasta los problemas técnicos de ubicación, exposición, conservación de las

piezas, mientras que la Museo-logía es la ciencia que opera sobre los datos museográficos, rectificándolos, ampliándolos y transformándolos.⁵³

Por tanto, la museografía se inclina más hacia el sentido real, fáctico y práctico y opera principalmente en el espacio de exhibición, mientras que la museología actúa como planificadora teórica que define los postulados sobre los cuales ha de actuar la museografía, que funciona a nivel académico.

Finalmente hay una reciprocidad entre ambas, pues el análisis científico que ofrece la museología, abastece a la práctica museográfica. Lo ideal es que ambas mantengan una comunicación constante para llevar a buen término los objetivos que se plantean los museos, es decir que tanto museógrafos e incluso curadores y museólogos, compartan su experiencia y que la teoría tenga presencia en la práctica museográfica, pero que los avatares y resultados de la práctica también se vean reflejados en las reflexiones teóricas.

La museografía es entendida como un fenómeno y no como ciencia, mientras que la museología es una ciencia normativa que analiza los datos y los hechos museográficos, y al ser esta una ciencia debe tener aspiraciones epistemológicas más ambiciosas, como explica Salerno:

el estudio de la museografía en sí, en su estructura es el objeto de estudio de la museografía ampliada en la llamada museología que no se limita a los problemas arquitectónicos, estructurales o expositivos, sino que tiene intereses más amplios como son la extensión de la vida del museo, su funcionamiento y finalidad.⁵⁴

Como ya se ha mencionado, ambas van encaminadas a operar en un nivel práctico y se enfocan en la conservación de piezas, la sistematización de las colecciones, el análisis e implementación de recursos expositivos para el público al que van dirigidos los contenidos de las salas y la planificación de exposiciones, así como en la organización de los medios de difusión del museo. De esta manera, tanto la museología como la museografía operan

⁵³ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁴ Salerno L. *et al*, "Musei e Collezioni" en *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. IX, Florencia, Sansoni, 1993, pp.738-772, citado en Aurora León, en *op. cit.*, p. 92.

sobre la organización de las colecciones propias de los museos. En este punto se puede señalar otra diferencia con la curaduría, pues esta práctica se ha relacionado más con la creación de exposiciones temporales, lo cual no quiere decir que sea exclusiva de este tipo de muestras, pues los museos cada vez con mayor frecuencia renuevan y reorganizan sus colecciones,⁵⁵ y acuden a especialistas que participan en la curaduría, es decir, en la creación de un discurso que opera conjuntamente con objetos y con su disposición en el espacio para así generar narrativas.

La museografía nace de la necesidad de organizar, preservar y clasificar las colecciones privadas y se concentra más en los problemas técnicos derivados de la exhibición en el espacio y los detrimentos que esto pueda ocasionar a las piezas, mientras que la curaduría es el producto de la crítica y por tal motivo, pone énfasis en el discurso y en hacer explícito el contexto de la obra de arte. Sin embargo, debemos reconocer el estrecho vínculo que existe entre la curaduría y la museografía, pues no sería posible la estructuración de un discurso, ni la contextualización de una pieza sin la previa reflexión sobre el espacio. En la actualidad, la curaduría es un *melange* posmoderno de múltiples funciones⁵⁶ y varias actividades de la museografía han sido absorbidas por la práctica curatorial, sin embargo, la museografía tiene ganado un espacio de acción que la curaduría no puede disputar.

Lo que veremos a continuación es cómo, en el caso particular de nuestro país, todas las reflexiones de carácter teórico y práctico en torno al museo estuvieron englobadas en el concepto museografía hasta principios de los años 80 y, poco después, con el triunfo de un proceso de origen americano, y con una serie de cambios a nivel cultural, ya entrada la década de los 90, se comienzan a utilizar los términos curador y curaduría en nuestro país.

El advenimiento de la curaduría en México y su vínculo con la museografía

Se ha hablado ya brevemente del contexto que dio origen a la curaduría como práctica actual en Estados Unidos y Europa, ahora es necesario abordar el caso particular de México, donde el desarrollo y advenimiento de la curaduría como práctica independiente es

⁵⁵ Sobre todo a nivel internacional ya que en México la compra de arte por parte del Estado no ha sido una práctica frecuente ni prioritaria en el ámbito cultural.

⁵⁶ Cuauhtémoc Medina, “Una anomalía curatorial”, s/p.

un tanto diferente y posterior. En primer lugar, en el siguiente apartado preciso responder a las siguientes preguntas:

- ¿En qué momento comenzamos a hablar de curaduría en nuestro país?
- ¿Cómo es que hace aparición el curador independiente en la escena artística?

Para entender el advenimiento de la curaduría a México, es necesario remontarnos al nacimiento de la museografía, pues la respuesta no radica en sólo ubicar la llegada del término y el momento de su popularización, ya que no se trata de un problema exclusivamente nominal y de temporalidad. Más bien tiene que ver con los cambios en las instituciones museísticas y sobre todo con el desplazamiento de los discursos museológicos dominantes. Esto significa que se trata de un proceso y no de un cambio abrupto y aleatorio en la terminología museológica.

El punto de partida para hablar del nacimiento de la museografía en México es, sin duda, el trabajo de una de las figuras más conocidas en el mundo del arte y las instituciones culturales: Fernando Gamboa. A él se le reconoce como padre de la museografía⁵⁷, y en cierta medida lo es, pues él contribuyó a la renovación de las instituciones museísticas en nuestro país, además, montó infinidad de exposiciones en México y el extranjero bajo la creación de un discurso que se volvió canónico en los años 50. Fernando Gamboa junto con Miguel Covarrubias y el Dr. Rubín de la Borbolla, y otros personajes del mundo de la antropología y el arte, fueron los impulsores de una nueva forma de hacer exposiciones en el siglo XX; ellos renovaron la práctica museográfica dando origen a lo que hoy conocemos como museografía moderna.

Gamboa comenzó con su labor de museógrafo en la década de los años 30, y su primera exposición en el extranjero fue *Un Siglo de Grabado Político Mexicano* (1937-1939), la cual se presentó en las ciudades de Valencia, Madrid y Barcelona. Con esta exposición inicia una etapa muy fructífera para las exhibiciones de arte mexicano, en la que el funcionario se encargó de realizar múltiples exposiciones en el extranjero para promover los intereses del Estado mexicano. Dicha promoción se hizo a partir de un discurso nacionalista que exaltaba un pasado prehispánico glorioso, y ponía énfasis en la llegada de la modernidad a nuestro país.

⁵⁷ Vid. "Revaloran el papel de Fernando Gamboa como padre de la museografía en México", Comunicado núm. 828, 10 de julio de 2009. Tomado de, http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=1434, el día 27 de marzo de 2012.

El hecho que marca el inicio de la museografía moderna en México, según Alfonso Soto Soria, fue el cambio de las colecciones de historia, del viejo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, ubicado en la calle de Moneda, al castillo de Chapultepec, en 1944,⁵⁸ hecho que dio origen a lo que hoy es el Museo Nacional de Historia.⁵⁹ Este suceso permitió la remodelación de las salas y el reacomodo de las colecciones arqueológicas. Los encargados de llevar a cabo estos cambios fueron precisamente Fernando Gamboa, y Miguel Covarrubias, bajo la dirección del Dr. de la Borbolla. Fue así como surgió el primer museo moderno junto con un nuevo concepto museográfico en el que Gamboa participó y se dedicó a desarrollar toda su vida. El trabajo de Gamboa como museógrafo, aplicado en la praxis del museo, repercutió en la forma de hacer exposiciones, no sólo en México sino en el mundo, pues con el apoyo y patrocinio del Estado, viajó a todos los continentes para mostrar el arte mexicano y su forma de trabajar en la creación y montaje de exhibiciones. Incluso aun después de su muerte, el modelo que creó el llamado embajador del art ha sido utilizado, por ejemplo, en la exposición internacional de Hannover 2000, *México Eterno: arte y permanencia*, y durante la muestra *Aztecs* (Londres 2002).⁶⁰

Un cambio que vino con la museografía moderna fue a nivel discursivo y por lo tanto, también a nivel expositivo, ya que las piezas de arte, históricas o con interés antropológico y arqueológico, dejaron de exhibirse por sí solas como simples curiosidades viejas y formaron parte de un guion museográfico, concebido como una lección encaminada a transmitir un mensaje al público y fomentar una experiencia ligada al conocimiento y al aprendizaje. Esto implica que se consideró importante la realización de una investigación (por lo menos en la teoría), o bien, tener algún dato apoyado en la ciencia previo a la exhibición y montaje de las piezas; tomando en cuenta las similitudes o diferencias y las posibles conexiones existentes entre ellas. Así, en las exposiciones:

⁵⁸ Alfonso Soto Soria, "Museografía moderna en México", *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, México, núm. 11, julio-septiembre, 1976, p.129, en *Artes Visuales Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, México, Museo Nacional de Ate Moderno/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

⁵⁹ Esto fue por decreto presidencial de Lázaro Cárdenas del Río. El museo abrió sus puertas el 27 de septiembre de 1944 y uno de los impulsores del proyecto fue el entonces Secretario de Educación Jaime Torres Bodet.

⁶⁰ Carlos Molina "Fernando Gamboa y su particular visión de México", en *Anales*, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, vol. XXVIII, núm. 8, 2005, p. 117.

[...] no sólo se representaba la obra destacada sino [se] trataba un concepto integral, englobando imagen, características, geografía, recursos humanos, tecnológicos, los tipos físicos, etcétera. Y [se] prefijaba una temática que hace muy compleja la concepción y selección de objetos y materiales para confirmar un contexto en su totalidad.”⁶¹

Con la puesta en práctica de la museografía moderna, hay una selección más rigurosa y estudiada de las piezas, y el contexto se convierte en un elemento importante para la exhibición, esta condición puso en relieve, en algunos casos, la historicidad de los objetos exhibidos.

De esta manera, entendemos por guión museográfico la estructuración y creación de un discurso que se fundamenta en la investigación realizada, previo al montaje de las piezas, el cual repercute directamente en el posicionamiento espacial de los objetos en la sala, poniendo en relieve y atendiendo al contexto de las obras de arte.

La estructuración de un guión museográfico previo al montaje, permitió la integración de las piezas en una misma línea discursiva, pues éstas ya no se presentan como meros objetos aislados, lo que a su vez se vio reflejado en cómo el espectador interactuaba con ellas y la forma en la que las percibía.

Con el advenimiento de la museografía moderna se comienza a trabajar sobre la función pedagógica de los museos, y para cumplir con dicha función, el museógrafo fue una figura clave. En este punto, podemos señalar una similitud con la llegada del curador al terreno de los museos, pues como explica Soto Soria: “Primero se llegaba a ser museógrafo de manera autodidacta y después preparándose en el dominio de técnicas y conocimientos especializados (...) se sigue improvisando y los museógrafos se tienen que formar como pueden y sobre la marcha”.⁶² De la misma manera, los curadores hoy en día se forman con base en la práctica y de manera independiente, y muchas veces su trabajo se improvisa también sobre la marcha.

Con la noción pedagógica que llegó al campo museológico, no sólo en México sino también en Europa y Estados Unidos, comenzaron a estructurarse los elementos constitutivos del museo y los principios básicos de la museología. En primer lugar, hay una

⁶¹ Alfonso Soto Soria, *op. cit.* p.130.

⁶² *Íbidem*, pp. 129, 132.

noción de público, el cual, al menos en la teoría, se convierte en el objetivo principal y en la razón de ser del museo; en segundo lugar, la idea de contenido,⁶³ con la que se reconoce la historicidad de los objetos, los cuales pueden ser significativos para una sociedad o una comunidad; y por último el concepto de continente, es decir, la estructura arquitectónica, la cual debe favorecer no sólo a la conservación sino a la óptima exhibición de las piezas. Además, se considera fundamental que el museo integre al edificio sus áreas de exposición y de circulaciones, además de servicios como tiendas, cafeterías, librerías, bibliotecas, centros de documentación, etc., para así lograr un funcionamiento completo e integral de la institución y sus objetivos.

Estas ideas permearon en la organización de las colecciones de los nuevos museos que empezaron a edificarse, en el México de finales de la década de los 50, por ejemplo, bajo el mandato de Adolfo López Mateos, ocurrió una coyuntura que permitió la construcción de edificios *ex profeso* para la exhibición de cierto tipo de piezas o colecciones; el caso más significativo es el del Museo Nacional de Antropología, cuya planeación inició en 1960 para ser inaugurado en 1964.⁶⁴ Con la creación de este museo se pusieron en práctica las ideas de la museografía moderna y se inició la creación de un circuito de museos, hecho que colocó a México en una percepción de atractivo cultural y turístico a nivel mundial. Al respecto Francisco Reyes Palma explica: “El museo antropológico fue proyectado como una moderna institución de masas, con un renovador aparato pedagógico que no interfiriera en la apreciación estética de las piezas y que propiciara el conocimiento científico de la realidad social del indígena”.⁶⁵

Como parte de la planeación de un circuito de museos, está la edificación del Museo de Arte Moderno, en 1964. Este museo contemplaba la exhibición de arte contemporáneo, pues se asignó una sala de exposiciones temporales; además, para su apertura, las salas:

[...] adoptaron un perfil historicista muy amplio. Se destinó una sala para arte prehispánico y arte occidental, arte barroco del siglo XVIII y arte académico del siglo XIX. Otra sala se

⁶³ Es decir las antiguas colecciones que ahora forman parte de los objetos del museo, pero ya no con un carácter privado sino público.

⁶⁴ Alfonso Soto Soria, *op. cit.*, p.131.

⁶⁵ Francisco Reyes Palma, “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)” p.130, en Graciela Schmilchuck (comp.), *Museos: comunicación y educación, Antología comentada*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), 1987.

dedicó a obras de José María Velasco, y una más a pinturas del Dr. Atl, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David A. Siqueiros.⁶⁶

La creación de un circuito de museos obedece al proceso de formación del Estado Moderno y al programa político de institucionalización de la cultura que caracterizó a los sexenios de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz⁶⁷ Como se mencionó anteriormente, la museografía moderna puso en marcha un discurso eminentemente nacionalista, esto fue favorable a la creación y consolidación del Estado Moderno mexicano (por lo menos a nivel discursivo), de tal forma que las nuevas instituciones museísticas fueron los medios de difusión de dicho discurso y las exposiciones temporales un mecanismo que resultó bastante útil.

En el artículo “Museológicas. Problemas y Vertientes de Investigación en México”, de Luis Gerardo Moreno Morales, se exponen las tendencias museológicas dominantes entre 1967 y 1990. El artículo es una la reflexión sobre el significado y la utilidad de los museos en México, entre los que destacan el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Arte, así como también el Museo del Templo Mayor, el Museo Nacional de Historia y el de las Intervenciones, que fueron los grandes modelos del “museo nacional”. Ya sea en su vertiente de museo templo o museo foro, estos espacios operaron como réplicas del nacionalismo posrevolucionario, creando la praxis del culto moderno de la ancestralidad.

Bajo este discurso nacionalista, las colecciones de arte prehispánico adquirieron un valor por su representación estética y por su referencia general a los mitos fundadores de la identidad nacional,⁶⁸ su función fue la de convertir el pasado prehispánico en parte de la identidad colectiva de México. La consagración del pasado prehispánico como el inicio de la nación mexicana, tiene una relación estrecha con el discurso de la modernidad de la primera década del siglo XX, ya que, como explica Guillermo Zermeño, “sin tradición no

⁶⁶ Esta cita revela como el MAM, a pesar de haber sido concebido como un espacio para la exhibición de arte moderno, se estructuró como museo de arte nacional, ya que hay en la disposición de las salas y la temática de cada una de ellas, un discurso plena y conscientemente nacionalista.

Tomado de: <http://www.mam.org.mx/museo>, el día 12 de Abril de 2012.

⁶⁷ *Ídem*.

⁶⁸ Luis Gerardo Morales Moreno, “Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México”, en *Relaciones III*, (en línea), México, vol. XXVIII, 2007, p. 33.

Tomado de <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/111/pdf/LuisGerardoMoralesMoreno.pdf>, el día 16 de abril del 2012.

hay modernidad, y el nacionalismo solo se entiende si se observan los usos que la modernidad ha hecho del pasado”.⁶⁹ Esto significa que el pasado prehispánico se utilizó en función del discurso de modernidad, esta tendencia dio lugar a la petrificación de la figura del indio y propició la falsa idea de un pasado homogéneo, lineal que fue mitificado, como sinónimo del origen de la nación mexicana.

Precisamente fue el discurso desarrollado por Fernando Gamboa el que dotó de este valor estético a las piezas prehispánicas; de hecho, todo su discurso se articuló en torno al valor del arte, ya sea por su significación o por la representatividad de cada una de las etapas históricas del desarrollo de la nación mexicana seleccionadas.

La historia que contó Gamboa en sus exposiciones, se ensambló a partir de la “obra maestra” y su estrategia expositiva consistió en aislar los objetos estetizándolos, a diferencia, por ejemplo, de las exposiciones de Covarrubias, que, aunque similares en contenido y estructura narrativa, priorizaban lo etnográfico y contextual, como apunta Molina, -en su enfoque museográfico-, Covarrubias tenía un enfoque etnográfico y regionalista, mientras que Gamboa optó por una aproximación estetizante y universal.⁷⁰ Esto es lo que Gamboa llamaba exhibir el objeto en la “esencia de su estilo”.

La museografía moderna nació de un interés científico y bajo la tradición de exhibir objetos del pasado para su comprensión, contemplación y deleite,⁷¹ y el discurso nacionalista fue el hilo conductor que integró a dichos objetos, haciéndolos participes de un mismo devenir histórico, formando parte de una serie de etapas sucesivas, todas ellas correlativas y expresión de una misma unidad, la unidad de lo “mexicano”.

La museografía moderna no sólo se dio a la par que la consolidación de un discurso nacionalista, también vino con la observación objetiva del pasado, lo cual permitió que el museo se convirtiera, según Morales Moreno, “en un espacio público de confrontación de opiniones académico-científicas”.⁷²

Así, el museo nacional estableció como sus principales objetivos, la conservación e investigación científica de la memoria histórica y la exhibición y difusión con fines

⁶⁹ Guillermo Zermeño Padilla, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, El Colegio de México, 2002, p. 67. Citado en, Luis Gerardo, Morales Moreno, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁰ Carlos Molina, *op. cit.*, p. 122.

⁷¹ Luis Gerardo Morales Moreno, *op. cit.*, p. 33.

⁷² *Ibidem*, p. 34.

ideológicos y educativos. Esto derivó en la formación de una comunidad científica ocupada en la investigación, y otra encargada de su administración en el ámbito museístico, se creó así, una burocracia cultural y de especialistas capaces de desempeñarse en el museo, de ahí que Gamboa haya organizado la carrera de museografía en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en 1944.

Todo esto forma parte del proceso de institucionalización de la cultura, puesto al servicio de los intereses del Estado, que si bien trajo consigo un discurso hegemónico, totalizador y mitificado, también abrió caminos para la investigación científica, asimismo, sentó un punto de apoyo para la posterior crítica y la diversificación de discursos.

En la figura de Gamboa, tenemos un caso ejemplar que representa la ambigüedad de una práctica situada en el ámbito de los museos, así lo reconoce Olivier Debrouse, Gamboa; "...marca la transición hacia otra manera de concebir la cultura, la creciente aceptación de la función totalizadora del experto, y una progresiva pero definitiva ruptura entre las esferas del poder y los creadores".⁷³ Dicha ambigüedad radica además en que, por un lado, Gamboa fue uno de los creadores de un discurso nacionalista, pero también fue promotor del arte moderno en su vertiente no nacionalista, a partir de los años sesenta. Cuando asume la dirección del Museo de Arte Moderno, Gamboa hace un esfuerzo por comprender e integrar la corriente denominada ruptura, la cual tuvo una vena que se opuso abierta y violentamente a la burocracia cultural y a los remedos del arte nacionalista. Por eso resulta un acto abiertamente político el que, desde su primer año como director del MAM (1972), la obra de José Luis Cuevas se haya mostrado en la sala de exposiciones temporales del museo, pues él fue uno de los que se opusieron con más fervor a los muralistas y al discurso nacionalista. José Luis Cuevas es uno de los artistas más representativos del intento de crear un contrapeso a la Escuela mexicana, fungiendo a la vez como teórico, portavoz y promotor de la apertura de discursos artísticos, aunado a la lucha por presentar su producción en espacios culturales dirigidos por el Estado.

⁷³ Olivier Debrouse, "Perfil del curador independiente", *Curare*, núm. 12, enero/junio, 1997, p. 11.

La ruptura fue el último “gran momento” del arte mexicano representado en la narrativa de los museos⁷⁴ y fue Gamboa quien se encargó de ello, pues él la dotó de una interpretación personal y la integró a su discurso conformado por la idea de etapas sucesivas en el desarrollo de la historia del arte. El museógrafo vio en los artistas de la ruptura una serie de coincidencias con el resto del arte mexicano, lo cual confirmaba su idea de un *continuum* en el arte, mientras que las prácticas contemporáneas que no fueran pintura y escultura quedaron fuera de dicho discurso.

A pesar de que muchas de las exposiciones que montó Gamboa en el MAM fueron bajo una concepción de la historia que apoyaba las ideas nacionalistas, el llamado “embajador del arte” no se opuso a la integración de otras propuestas artísticas. Gamboa continuó apoyando la promoción del arte no figurativo que, en cierta medida, se oponía al modelo tradicional de la Escuela mexicana de pintura, creadora de un arte nacionalista por excelencia. Prueba de lo anterior son un par de exposiciones: *Geometrismo Mexicano. Una tendencia actual* (1976) y *Nuevas tendencias: Pintura, escultura, video, audiovisual, fotografía, conceptualismo* (1978), con las que se pretendió presentar y sistematizar una parte del arte no figurativo realizado en México, desde la década de los 50.

Nuevas tendencias fue una muestra con vocación experimental que partía de la obra artística como proceso, más que como un objeto autónomo, centrada en los artistas que trabajaban con soportes no tradicionales tales como: video, instalación y performance.⁷⁵ Como tal, fue un caso singular y aislado que mostró ejemplos de prácticas de arte contemporáneo, las cuales llevaban circulando en la escena internacional poco menos de dos décadas, y a las cuales los artistas mexicanos ya se habían sumado desde hace varios años. Es cierto que las exposiciones que difundían este tipo de prácticas fueron limitadas, pero después de que Gamboa salió de la dirección del MAM, hacia principios de la década de los ochenta, el programa del recinto regresaría a promover pintura no figurativa⁷⁶, siendo aun más escasa o mejor dicho nula, la exhibición de arte contemporáneo, hasta la llegada de Helen Escobedo a la dirección.

⁷⁴ Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, en *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997.*, catálogo de la exposición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 19.

⁷⁵ “La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del MAM, desde su colección 1964-1988,” tríptico de la exposición, México, Museo de Arte Moderno/Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, s/p.

⁷⁶ *Ídem.*

El problema con Gamboa en los años sesenta y setenta, no fue ni la negación ni la cerrazón ante las nuevas propuestas, sino la poca familiaridad y la escasa relación con los planteamientos artísticos debido a sus diferencias generacionales. Aunado a ello, se suma la falta de crítica por parte del medio intelectual, no solo a su trabajo, sino a la concepción generalizada del desarrollo de la historia, junto con las consecuencias que ésta trajo para la integración de las nuevas tendencias artísticas. Aun así, comenta Carla Stellweg, -mano derecha de Gamboa y segunda al mando durante su gestión-, “todos los artistas contemporáneos pensaban que él sería una solución ante la ausencia de una política cultural coherente y, más que nada, ante la falta de una visión contemporánea que promoviera las artes visuales en México”.⁷⁷ Sin embargo, no fue así, Fernando Gamboa no podía modificar sustancialmente la política cultural vigente pues no gozaba de tanto poder, ni mucho menos revertir la decisión que se tomó después de 1968 que desdeñó la producción contemporánea al reducir la compra de arte al mínimo. Finalmente Gamboa no podía hacer mucho ni podía hacerlo todo.

En su momento, todo lo que hacía Gamboa se recibía en el ámbito público con loas y aplausos, lo cual no permitió la propia autocrítica ni la crítica propositiva que ayudara a la ampliación y renovación de su discurso. A la fecha, sigue hablándose del trabajo de Gamboa como una cualidad misteriosa, apoyando la “mitología del Jefe”. Además, existen pocos trabajos con una propuesta académica seria y un panorama histórico claro que nos ayude a entender la importancia y trascendencia de su discurso y el papel que desempeñó Gamboa en la historia del arte mexicano. Por eso, ahora más que nunca, resulta necesario reflexionar en torno a la figura de Gamboa y a la trascendencia que tuvo para los museos y la realización de exposiciones en nuestro país, pues esto ha de contribuir a derrumbar la “mitología del Jefe”, y sobre todo, será un buen inicio para empezar a escribir la historia de las exposiciones en nuestro país, tema que no está suficientemente explorado.

Otro ejemplo digno de mención que demuestra esa apertura hacia el arte contemporáneo y la diversificación de las propuestas artísticas con Gamboa a la cabeza del MAM, es la revista *Artes Visuales*,⁷⁸ un proyecto representativo de la pluralidad discursiva,

⁷⁷ Carla Stellweg, “Documentando lo indocumentado”, en *Artes Visuales, Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, México, Museo de Arte Moderno/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 18.

⁷⁸ *Artes Visuales* fue una publicación bilingüe (español/inglés).

enfocado principalmente al contexto latinoamericano del arte. El primer número de *Artes Visuales* apareció en el invierno de 1973, con un enfoque crítico en el que se presentaban visiones diferentes de la escena artística contemporánea, algunas veces contrapuestas, y sin la menor dificultad, pues este era su objetivo.

Carla Stellweg, editora de la revista, definió la publicación como “un espacio plural, incluyente, abierto a posturas diversas; pronunciándose por que la multiplicidad de opiniones fuera una de las fuentes para el análisis y la deconstrucción de cualquier hecho.”⁷⁹ La revista fue un escaparate para las nuevas tendencias del arte y en ella se escribió sobre *performance*, *happening*, video, fotografía, música, literatura, comics, fotonovelas, cine, televisión, medios de comunicación, etc. y todo esto convivía con otros artículos sobre las formas tradicionales como la escultura y la pintura e incluso el muralismo.⁸⁰

Los artistas mexicanos dedicados al arte contemporáneo que figuraron en la revista, por solo mencionar algunos, fueron: Maris Bustamante, Helen Escobedo, el pintor de origen alemán Mathias Goeritz, Felipe Ehrenberg (uno de los pioneros en la realización de *performance* en nuestro país); y en la escena del arte contemporáneo internacional, se habló de artistas como el brasileño Helio Oiticica, el alemán Joseph Beyus, el americano Alan Kaprow, y el coreano Nam June Paik, entre otros. Las perspectivas desde donde se abordaba el arte también eran diversas; así, hubo números desde el enfoque de la museología, la crítica de arte e incluso la política, como el número 18, en el que se planteó crear una obra en torno al Canal de Panamá; y números dedicados a las producciones que tiempo atrás habían sido marginadas como el arte chicano, o el arte de los llamados Grupos, por ejemplo.

Tanto *Artes Visuales*, como algunas exposiciones que se hicieron en el MAM durante la gestión de Gamboa, son una muestra de cierta apertura hacia nuevas formas de hacer arte, además, esto ayudó a la discusión y comprensión de algunos conceptos, así como a la difusión del arte contemporáneo y a la diversificación de discursos. *Artes Visuales*, fue un

⁷⁹ Citado en Josefá Ortega, “Prólogo”, p. 10, en *Artes Visuales, Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, México, Museo de Arte Moderno/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 10.

⁸⁰ El número 16 de la Revista *Artes Visuales* contenía tres artículos de Max Kozloff que hablaban de los murales de Diego Rivera, dichos artículos son: “Los murales de Rivera sobre la industria moderna en Detroit Institute of Arts: arte proletario auspiciado por capitalistas”, “Diego Rivera/Bibliografía”, “Resistencia e Identidad: Los murales de callejeros de Aztlán, la ciudad ocupada”, y en el suplemento el texto de Olivier Debrouse, “Diego Rivera y la representación del espacio”.

medio en el que se empezó a desarrollar un vocabulario afín al arte contemporáneo que, en gran medida, sirvió para entablar un diálogo con el medio artístico internacional. Pero sobre todo, es un buen ejemplo para ubicar el desplazamiento del discurso nacionalista a nivel institucional, que se va dando paulatinamente y que más adelante llegaría a otros niveles. Finalmente se trata de las primeras manifestaciones de algo que en décadas posteriores será una constante en el mundo del arte.

Como señala Olivier Debrouse, la aparición del curador independiente se sitúa alrededor de los años ochenta, una década complicada que sufrió un retroceso en la política de apertura y difusión de la cultura iniciada por Echeverría. Carla Stellweg señala que, “en 1981 México sufrió un revés político con el regreso a una lógica de apoyo a la identidad nacional promovida durante la campaña del candidato presidencial Miguel de la Madrid”,⁸¹ dicha política fue producto de la continuidad de lo que se había iniciado con López Portillo, es decir, una vuelta al nacionalismo cuyo resultado fue un marcado aislamiento cultural.⁸² Según Carla Stellweg, esto ocasionó el cierre abrupto de la revista sin previo aviso en 1981. Tras el cierre de la revista, Carla Stellweg y Fernando Gamboa renunciaron en 1982; él para dirigir el recién creado museo Tamayo y trabajar en un programa de 5 años para el nuevo recinto, lo cual no llegaría a concretarse. La década de los años ochenta comenzó con el anuncio de la crisis económica y con una política cultural raquílica que desdeñó la producción contemporánea y el coleccionismo público, bajo el argumento de una falta de recursos, o bien, a decir de Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse, como producto del ejercicio de una política que se podría calificar de “represión tolerante”.⁸³ La producción contemporánea ya no podía encajonarse dentro de los estrechos límites del discurso de “lo nacional”, pues ya no decía nada que favoreciera los intereses del Estado, por eso se replegó y se omitió del debate público todo el arte realizado después de 1950,⁸⁴ es decir todo aquello que ya no logró encajar en el concepto generado por la corriente de la ruptura.

Las opciones de los artistas contemporáneos para exhibir su obra eran limitadas, e insertarse en los espacios pertenecientes al Estado era difícil, por eso comenzó la proliferación de espacios alternativos e independientes, y la formación de colectivos de

⁸¹ Carla Stellweg, *op. cit.*, p. 27.

⁸² *Ídem.*

⁸³ El término “represión tolerante”, es un préstamo del filósofo y sociólogo alemán Herbert Marcuse. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, p. 20.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 19.

arte. Otra opción dentro de este panorama poco alentador fue el Museo Universitario de Ciencias y Artes, perteneciente a la UNAM, una institución autónoma que no se regía bajo los lineamientos culturales del Estado, y semillero de muchas de las propuestas artísticas contemporáneas, gracias a la hábil dirección de Helen Escobedo, que abarcó desde 1961 hasta 1978.⁸⁵

Hasta aquí se ha esbozado brevemente la historia del advenimiento de la curaduría en México, tema que será desarrollado con mayor profundidad en el tercer y cuarto capítulo y que guarda estrecha relación con el contexto de la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio* (2006). De manera particular, es posible considerar la publicación *Artes Visuales*, junto con el trabajo museográfico desarrollado por Gamboa, antecedentes del proceso de institucionalización de la figura del curador, del que habla Debrouse.⁸⁶ En primer lugar, porque la revista dejó una impronta que definió los códigos de recepción de las prácticas artísticas no tradicionales en las décadas posteriores, lo cual ayudó a su paulatina asimilación y comprensión. Mientras que el MAM, en esa época, operó como un mecanismo de difusión que facilitó la inserción del arte moderno y contemporáneo internacional en la dinámica cultural nacional.⁸⁷

A continuación, hablaremos de tres procesos que podrían considerarse claves y definitivos para el establecimiento de la curaduría como práctica independiente. En primer lugar está el desplazamiento del discurso nacionalista a nivel historiográfico, lo cual posteriormente se vio reflejado en el ámbito museográfico. Si bien es cierto que este no ha desaparecido del todo, y aún existe el museo nacional en su vertiente de templo y foro, la apertura discursiva de la institución museística es ciertamente notable.

⁸⁵ Vid. *La era de la discrepancia*, p. 76.

⁸⁶ Como señala Olivier Debrouse, el crecimiento y la visibilidad actual de la figura del curador en el mundo del arte señalan, más bien, un proceso de institucionalización, pues en realidad la “profesión” no es tan nueva como a veces se cree. Vid. “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte y (viceversa)”, en *El arte de mostrar arte mexicano, (Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización)*, s/d. Se trata de la primera versión del texto que se publicó originalmente en la revista *Curare*, dicho material forma parte de un libro con cuatro ensayos que aun no ha sido publicado y que fue elaborado gracias al apoyo del FONCA. Agradezco a Cuauhtémoc Medina y a Ana Garduño por facilitarme una copia electrónica del texto.

⁸⁷ Al respecto véase el listado de las exposiciones que se presentaron en el MAM durante la dirección de Fernando Gamboa, *La Máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno/Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, 2011 pp.242-251.

En segundo lugar, podemos decir que la inserción de los artistas mexicanos en el sistema internacional del arte forzó la aparición del curador. A finales de la década de los ochenta y principios de la de los noventa se intensifica el proceso de globalización en el arte,⁸⁸ con la aparición de un mayor número de ferias y bienales a nivel internacional, y con el crecimiento de la participación de los países periféricos en dichos eventos culturales. De esta manera, fue necesario el trabajo de un intermediario que dotara de contexto a las piezas de los artistas, dicho intermediario fue el curador, el cual, sin importar su disciplina de procedencia, tenía familiaridad y conocimiento en torno al arte contemporáneo y era capaz de re-contextualizar las obras en otros ambientes. En tercer y último lugar se localiza la inversión del capital privado en el mundo del arte en dos modalidades, ya sea por iniciativa de los mismos empresarios o corporativos, o bien por que los directores de los museos se vieron obligados a gestionar la inyección de capital externo para sobrellevar la crisis económica. Esto dio como resultado la posibilidad de seguir planeando exposiciones y una cierta independencia del Estado y su gastado y obsoleto aparato burocrático, que hasta principios de los años ochenta, era la única fuente de recursos para el medio artístico, museístico y cultural.

En México, la curaduría también comenzó como una actividad crítica e independiente que tiene como antecedente el resquebrajamiento del “nacionalismo museográfico”, proceso que Luis Gerardo Morales Moreno ubica de 1968 a 1990. El “nacionalismo museográfico” es el discurso que articuló la museografía moderna y que dominó gran parte de las exposiciones realizadas en el siglo XX. Ciertamente, esta periodización parte de un lugar común en la historia, originado por la masacre del 2 de octubre, pero el autor se remonta a la década de los años sesenta para hablar de ciertos acontecimientos clave en las décadas de los años ochenta y noventa,⁸⁹ los cuales dieron pie a la “nueva museología”. Coincidiendo con Carla Stellweg, cabe destacar que la periodización por décadas ya no tiene nada que aportar a la historiografía, pues como sabemos, para que algunos hechos maduren y adquieran visibilidad, hace falta tiempo para

⁸⁸ Vid. Olivier Debrouse, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992.”, en *La Era de la discrepancia*, catálogo de exposición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 328-337.

⁸⁹ Algunos ejemplos de estos acontecimientos son la aparición de la Revista *Curare*, impulsada por Olivier Debrouse, Karen Cordero y Francisco Reyes Palma, entre otros, y la Asociación Mexicana de Profesionales en Museos (2002).

que se asienten y tomen la forma que les corresponde. Sin embargo, se puede afirmar que esta periodización sigue funcionando como un marco de referencia útil; finalmente, es preciso aclarar un hecho o adoptar un marco temporal-referencial, ya sea para ejercer una crítica propositiva o como punto de partida para articular el discurso histórico y el análisis de la realidad; por esta razón, se puede considerar que los cortes históricos aquí propuestos y retomados, al igual que la selección de acontecimientos, son completamente movibles y criticables.

Sin embargo, es claro que, a raíz de los movimientos estudiantiles que culminaron con la masacre del 2 de octubre, el discurso nacionalista, junto con la idea de un México moderno y democrático, se cuestionó mucho más que antes, pues los hechos recientes mostraban al Estado como represor y coercitivo, sin apertura a la crítica y a la pluralidad de discursos y opiniones. Esto trajo consigo la ruptura intelectual de cierto grupo con el poder público, de ahí que uno de los objetivos de las instituciones culturales, después de 1968 haya sido la recuperación de sus antiguos públicos, entre ellos, el de los estudiantes.

Como explica Morales Moreno, a nivel historiográfico y museológico, se desató un intenso revisionismo, pues “la conversión del pasado en un objeto de fe patriótica entraba en pugna con la necesidad de hacer del presente un objeto de conocimiento”,⁹⁰ y esto a su vez repercutió en el ámbito museográfico y sus formas de representación y creación discursiva. Intelectuales como Octavio Paz⁹¹ y Néstor García Canclini, -quien colaboró para *Artes Visuales*-,⁹² son ejemplos de esta oleada de críticos de la museografía nacionalista.

A la par del surgimiento del revisionismo historiográfico, la ruptura con el poder público y los cambios en los montajes y discursos, el concepto hegemónico de museo nacional entró en una crisis de legitimidad académica. Esto no significó su derrumbe ni su desaparición, pues en la actualidad este tipo de museo sigue operando bajo una dinámica nacionalista similar, aunque con la diferencia de que ahora ya ha dado lugar a la convivencia con otro tipo de discursos.

⁹⁰ Luis Gerardo, Morales Moreno, *op. cit.*, p. 35.

⁹¹ Para Morales Moreno, fue Octavio Paz quien, sin proponérselo, abrió la crítica a la museología nacionalista con un artículo de 1969 donde analiza el triángulo Tlatelolco-Zócalo-Museo de Antropología, en dicho artículo Paz afirma que, a través del espejo museográfico de dichos sitios, “adoramos la imagen que nos aplasta”.

⁹² Su colaboración apareció en el núm. 13 con el artículo titulado “¿Qué significa socializar la crítica de arte?”, en la revista *Artes Visuales* de 1977.

Gracias al paulatino desplazamiento del discurso nacionalista, el cual como ya mencionamos, comienza a deteriorarse y desmantelarse en las décadas posteriores a 1968, es posible la aparición de la curaduría como práctica crítica. Aunado al interés por el conocimiento científico y objetivo del pasado se hace notoria la variedad discursiva en el ámbito museográfico. Aunque Gamboa ya había quedado fuera de la escena cultural cuando renunció a la dirección del Museo Tamayo, con la muerte del museógrafo, en 1990, se acentúa el fin de una época, pues es en esta década cuando se hacen más visibles las prácticas de arte contemporáneo y cuando los artistas mexicanos logran insertarse en el mercado y en la escena internacional del arte. A la par, se fue haciendo más notorio el trabajo de destacados, historiadores, filósofos, teóricos y críticos de arte, que fungieron como los primeros curadores independientes⁹³ y quienes libraron sus propias batallas por la diversificación de discursos y la integración del arte contemporáneo, esto desde trincheras “independientes”, es decir espacios que ellos mismos organizaron y patrocinaron.

En la década de los noventa, fue posible que los artistas mexicanos se lanzaran al mundo globalizado del arte, sin la necesidad previa del reconocimiento nacional y el amparo o la “bendición” de las autoridades culturales del país,⁹⁴ pero sí, la mayoría de las veces, de la mano de una especie de “representante”, a la vez promotor e intelectual, es decir, ayudado por la figura emergente del curador independiente.⁹⁵

⁹³ Como ejemplo está el trabajo de María Guerra, una de las primeras curadoras independientes que trabajó al lado de Helen Escobedo en el MAM (1982-1984). Por otro lado, está el caso de Rubén Bautista, quien formó parte del equipo de trabajo del MAM durante la dirección de Gamboa, después de trabajar en la Tate Modern de Londres y en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Posteriormente Bautista se apropió del espacio alternativo y privado apodado La Quiñonera, originalmente regentado por los hermanos Quiñones, para transformarlo en un espacio público de exposiciones artísticas. Dicho lugar estuvo abierto a todo tipo de nuevas tendencias y en él se llevaron a cabo cinco exposiciones de 1988 a 1990. Otros ejemplos posteriores son las curadurías “al vapor” de Adolfo Patiño y Rina Epelstein en la galería La Agencia, ubicada en su departamento de Polanco donde se exhibían nuevos talentos, principalmente. Otro lugar donde trabajaron los primeros curadores independientes fue *Curare*; en su primer espacio en la colonia Roma, se presentaron exposiciones de Silvia Gruner, Thomas Glassford y José Bedia, así como debates con artistas contemporáneos y confrontaciones intelectuales con otros grupos y espacios alternativos. Al respecto véase Olivier Debrouse, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992.”, en *La Era de la discrepancia*, pp. 332 y 408.

⁹⁴ Olivier Debrouse, *et al.*, “Genealogía de una exposición”, p. 18.

⁹⁵ Como ejemplo está el caso de Gabriel Orozco, quien expuso en el MOMA de Nueva York en el contexto del programa *Projects*, por invitación de Lynn Zelevanzky, además participó en la Bienal de Venecia de 1993. También en 1987 inició un proyecto educativo no institucional apodado El Taller de los Viernes en el que apadrinó a otros artistas como Gabriel Kuri y Abraham Cruzvillegas. Rubén Ortiz Torres es otro caso de un artista que prácticamente sin apoyo de las autoridades y las instituciones culturales, logró establecerse en el extranjero y tener una presencia significativa. Ortiz Torres vivió en Los Angeles desde 1990 y en 1993 formó parte de la exposición *Trade Routes* en el New Museum de Nueva York. En 1994, después de haber estudiado en Estados Unidos y Canadá, Miguel Calderón y Yoshua Okón fundaron La Panadería, un espacio alternativo

La globalización propia de la década de los años noventa, en términos culturales, fue mucho más notoria en el campo de las artes plásticas, durante esta etapa, el número de bienales internacionales y ferias de arte en países “dependientes” o “periféricos” aumentó considerablemente, algunos ejemplos son la Bienal de la Habana (1984), la Bienal de Estambul (1987) y la Bienal de Johannesburgo, cuya primera edición fue en 1995. Esto favoreció la circulación de críticos, curadores, promotores, patrocinadores y coleccionistas, y desde luego, artistas. La inserción de artistas mexicanos en el territorio globalizado del arte, obedece más a la marcada obsolescencia de las instituciones culturales, que a un apoyo incondicional por parte de las mismas. Ante la falta de interés, surgió un nuevo agente cultural que fungía como intermediario entre los artistas, las instituciones, los organismos patrocinadores del arte y el público receptor. Este nuevo agente cultural, fue el curador independiente, una figura inmersa en la producción cultural actual, cercana a los artistas plásticos y sus problemas de sobrevivencia. El curador, la mayoría de las veces, era el encargado de diseñar y promover una exposición, o bien, el trabajo de un artista; se encargaba -y se encarga aún- de configurar los espacios de visibilidad de las obras artísticas y dotarlas de contexto (en el mejor de los casos). Así fue como este nuevo agente comenzó a fungir, -hasta la fecha-, como productor de sentidos y bienes simbólicos en el plano material; mientras que en el ámbito práctico se dedicaba a resolver problemas administrativos y logísticos.

Esta “tolerancia represiva”, que referimos anteriormente, consistió en hacer caso omiso de los artistas emergentes y desdeñar la compra de arte contemporáneo, también tuvo repercusiones para la figura del curador, pues por mucho tiempo se negó su existencia. El reconocimiento tardío de la profesión, vino después de la realización de exitosas curadurías de mexicanos en el extranjero, un ejemplo es *Otro arte mexicano: la ilusión perenne de un principio vulnerable* (1991), en Pasadena, California, curada por Guillermo Santamarina y María Guerra, una exposición “diseñada expresamente para poner en el mapa cultural a una nueva generación de artistas neo-conceptuales que rompían, en ese momento, con la

donde desarrollaron sus propuestas artísticas no sólo plásticas sino musicales; ahí se realizaron exposiciones *sui generis* (como la de los tatuajes desprendidos de los cuerpos de los cadáveres del SEMEFO). Otros casos son el de Silvia Gruner, quien regresó a México después de estudiar diez años en Israel y Boston, y el de Carlos Amoraes quien estudió en Ámsterdam de 1992 a 1996, o el mismo Yishai Jusidman, que también realizó estudios en el extranjero (Nueva York y California), para posteriormente lograr ser exhibido en nuestro país. Todos ellos son artistas mexicanos que se formaron en el extranjero y/o tuvieron sus primeras exposiciones fuera, para después figurar en el panorama artístico nacional.

omnipresencia de la pintura neomexicanista en recintos fuera del país”,⁹⁶ esta muestra es importante no sólo porque logró sus objetivos, sino también por que con ella inició una revisión de los modos de concebir el arte mexicano fuera del país.

Otro elemento importante para la consolidación de la curaduría como actividad independiente, fue la aparición del museo privado y la inversión de capital externo en el mundo del arte. Este hecho fue significativo porque dio un giro de 180° a las dinámicas del arte, pues trajo consigo la renegociación del poder político y económico en la institución museística. Un importante museo financiado y operado por la iniciativa privada fue el Museo Tamayo, inaugurado el 29 de mayo de 1981; el patrocinio corrió a cargo de Fundación Televisa y Grupo Alfa.⁹⁷ Este hecho resulta significativo porque marca el inicio de una nueva época en México, en la que se pone mucho mayor interés en el arte internacional; justamente el objetivo de Olga y Rufino Tamayo, era crear un espacio para el arte contemporáneo,⁹⁸ que a la vez albergara su colección de arte universal del siglo XX.

Para finales de la década de los ochenta, los museos comenzaron a tener una mayor apertura al arte contemporáneo internacional y dejaron de lado la visión estrictamente nacionalista, la cual fue remplazada por una vocación latinoamericana o continental, misma vocación que estuvo presente en la revista *Artes Visuales* desde su primer número. Algunos ejemplos de esto los tenemos con la creación del MARCO, en Monterrey, inaugurado en 1991 con la exposición *Mito y magia en América: Los 80*. Dicho espacio fue creado por la iniciativa privada y, hasta la fecha, dedica gran parte de sus exposiciones al arte contemporáneo.

Mucho antes de la aparición del museo Tamayo, en el MAM ya se había implementado el patrocinio privado mezclado con los recursos que otorgaba el Estado. Esto es importante mencionarlo porque durante la década de los 60 y 70 en México, no había patrocinios corporativos, práctica muy común en Estados Unidos.

En el sistema anglosajón, la mitad de los museos -o más- son de origen privado, o bien, se nutren de diversos capitales externos, de ahí que se rijan por un sistema de

⁹⁶ Olivier Debroise, “Perfil del curador independiente”, p. 14.

⁹⁷ Grupo Alfa es un grupo corporativo de Monterrey que se compone de cuatro empresas: Alpek dedicada a la petroquímica; Nemark, enfocada en los componentes del aluminio; Sigma Alimentos y Alestra, especializada en telecomunicaciones y electrónicos.

⁹⁸ Sobre todo de los artistas contemporáneos a Tamayo que formaban parte de su contexto histórico y artístico.

sponsorship (patrocinio o mecenazgo), y que además de la existencia de un director, la toma de decisiones corra a cargo de un grupo de *trustees* (fideicomisarios) que invierten su capital en el museo bajo un principio filantrópico.

Carla Stellweg, fue quien implementó, por primera vez y de forma tímida, este sistema en el MAM, principalmente para financiamiento de la revista *Artes Visuales*. A pesar del escepticismo de Gamboa en el patrocinio corporativo y la filantropía de las empresas que operaban en nuestro país, fue en el MAM donde por primera vez hubo injerencia y patrocinio de la iniciativa privada, un ejemplo es el apoyo que dio Kimberly Clark de México para la exposición de dibujo de la colección Avnet del MOMA.⁹⁹

A raíz de la crisis económica de principios de los ochenta, el rubro de cultura se vio limitado a nivel presupuestario, y los directores de diversos museos se dieron a la tarea de buscar recursos económicos externos, de esta manera “uno tras el otro, los principales museos, crearon sus círculos de patrocinadores, elegidos entre algunos importantes coleccionistas, industriales y políticos, muchos de los cuales eran cercanos a la administración de Salinas”,¹⁰⁰ quien, cabe mencionar, fungió como Secretario de Programación y Presupuesto de 1982 a 1986 y como Presidente de la República de 1988 a 1994.

Esta tendencia trajo consigo tres cambios importantes, en primer lugar, el inicio del proceso de desburocratización de las prácticas de los museos y la obtención de cierta libertad en la toma de decisiones a nivel interno; sin embargo, el Estado mexicano y sus instituciones reguladoras de la cultura como el INBA y CONACULTA (creado en 1988), siguieron manteniendo una presencia importante y significativa en el juego cultural, pues fue necesario negociar con dichas instituciones para crear acuerdos de colaboración, fue el momento en el que nuevamente el curador jugó un papel trascendental.

⁹⁹ Al respecto Stellweg comenta: “En aquella época no había patrocinios corporativos en México, y mucho menos para arte contemporáneo. Según yo, si lograba hacer que hubiera dinero privado, la mezcla de lo público con lo privado, no sólo aseguraría cierto grado de independencia, sino que también significaría que podíamos hacer que las corporaciones dieran dinero para los proyectos de Gamboa en el MAM. (...) En un principio, Gamboa no creía en eso del patrocinio corporativo, pero finalmente lo aceptó y quedó satisfecho con mi decisión.” Algunos ejemplos de patrocinadores de *Artes Visuales*, que se anunciaron ya sea en sus forros o al interior fueron: el Banco de Comercio, Aeroméxico, Estereomil, Western Airlines, el IMSS, el Instituto Mexicano de Comercio Exterior, el Restaurante Caballo de Hierro y Radio Educación, así como algunas galerías de arte de la Ciudad de México y del interior de la República, ferias internacionales y casas de subastas. Carla Stellweg, *op. cit.*, p. 31-32.

¹⁰⁰ Olivier Debroyse, “Perfil del curador independiente”, p.11.

Al mismo tiempo, los patrocinadores privados se interesaron y se involucraron más en la toma de decisiones internas del museo, y se concentraron en aumentar los niveles de asistencia del público; efectivamente, la concurrencia se elevó y con ello la exigencia del público. Las expectativas en la institución museística crecieron y se comenzó a formar un sector de asistentes al museo mucho más maduro y educado. Para mantener la creciente afluencia de público, se recurrió a las “exposiciones espectáculo”, las cuales tomaban más en cuenta los intereses de los coleccionistas que los avances académicos, pero de manera paralela, también se realizaron exhibiciones, de mayor calidad y que tomaron en cuenta a la academia. Es decir, exposiciones que partían de la reflexión y que implicaban un trabajo de investigación arduo para la puesta en marcha de un discurso que siguiera los lineamientos de la historiografía y la ciencia histórica.

Fue así como la curaduría en México ganó importancia gracias a la revisión crítica de las imágenes patriotas que operaban a nivel museográfico, y sobre todo, con el apoyo de un sector de la comunidad artística y la participación de la iniciativa privada, se comienza a reproducir en otro contexto, prácticas que ya eran comunes en los países anglosajones. De igual manera fue una respuesta a la inestabilidad económica que castigó y sigue castigando duramente al arte y la cultura, así como una crítica y una alternativa al estancamiento de las instituciones culturales de nuestro país y a la política cultural raquílica que no ha ofrecido ni ha podido resolver los problemas que atañen a este rubro.

Un concepto de curaduría, una propuesta

Como ya se explicó en un apartado anterior, en México hay una estrecha relación entre museografía y curaduría, inclusive, uno de los problemas que ha generado confusión entre ambos términos y la poca aceptación de la curaduría como profesión, es la superposición a actividades ya existentes en el campo museológico.¹⁰¹ Si seguimos con atención la historia de la curaduría, veremos cómo dicha práctica absorbió varias actividades de la museografía, pero la diferencia fundamental radica en que la curaduría apela a la pluralidad discursiva, como una respuesta crítica a la acción totalizadora del discurso nacionalista apoyado, sobre todo, en la museografía moderna.

¹⁰¹ Olivier Debrouse, “Perfil del curador independiente”, p. 8.

En la actualidad la museografía se enfoca en habilitar los espacios de exhibición, mientras que el curador trabaja en el guión, la selección de piezas y los contenidos de la exposición. Aun así, con los cambios ocurridos en las últimas décadas, la museografía sigue jugando un papel importante en el montaje de exposiciones, y va de la mano con el trabajo curatorial para fomentar la comprensión del discurso y ayudar a la recreación del contexto de las piezas. De esta manera, el marco teórico que se presta mejor para entender la museografía moderna es la llamada nueva museología, con un enfoque educativo y pedagógico, mientras que la museología crítica, expresa mejor las propuestas e inquietudes de la curaduría, apoyada en el revisionismo y la crítica al museo como institución. Finalmente, el objetivo de la museografía moderna, en su momento, como el de la curaduría hoy día, es el re-crear los contextos de las piezas y estructurar un discurso para generar una narrativa. Lo que hay que tomar en cuenta es que tanto la museografía moderna como la curaduría en México, surgieron en contextos diferentes, rodeadas de acontecimientos históricos específicos que marcaron sus directrices y los objetivos por los cuales se trabajaría.

La museografía no desapareció del ámbito museístico, simplemente cedió algunas de sus actividades y se concentró en el desarrollo de otras, sobre todo en la gramática del espacio; por eso, la curaduría es el resultado de una división del trabajo, así como de la diversificación del campo epistemológico. Estos procesos, incluido el advenimiento de la curaduría, son producto de la institucionalización de la cultura de los años 60, proceso que trajo consigo una red de museos, una serie de instituciones reguladoras de la cultura, y la aparición de una burocracia cultural junto con un grupo de especialistas en materia de museos. Si en la actualidad nos referimos al curador y no al museógrafo al hablar de planeación y montaje de exhibiciones, es debido a un cambio en el sistema cultural internacional, esto significa que el vocabulario y usos institucionales de origen francés,¹⁰² difundidos por organismos como el ICOM, quedaron desplazados por un sistema organizacional de origen americano.¹⁰³ Como explicamos en el apartado de la genealogía, la palabra curador comenzó a usarse, primero, en el contexto anglosajón, incluso las

¹⁰² En Francia aún no se ha adoptado la terminología manejada por el sistema de museos anglosajón, y el curador es denominado *comissaire d' exposition*, aludiendo a la vieja figura del museo ilustrado del siglo XVIII, donde el *conservateur* era el encargado de las colecciones de los museos, mientras que el *comissaire*, se encargaba de las exposiciones temporales.

¹⁰³ Cuauhtémoc Medina, "Una anomalía curatorial", s/p.

características de este tipo de museo fueron las más propicias para la aparición de este nuevo agente. Cuando este modelo de museo, o al menos su sistema de financiamiento, comenzó a operar en México a principios de los 80, -como en el caso del museo Tamayo y el MARCO-, es que se utiliza el término curador para hacer referencia al creador de exposiciones, figura antes enmarcada en la del museógrafo.

Hay que mencionar también que, a diferencia de Europa y Estados Unidos, la curaduría en México no llega junto a las prácticas de arte contemporáneo; éstas hacen aparición mucho antes de que se popularice el término curador y dentro de la escena artística.¹⁰⁴ Sin embargo, este nuevo agente cultural sí está estrechamente vinculado con el arte contemporáneo, sobre todo a finales de las décadas de los 80 y los 90. Con la transformación de las prácticas artísticas se creó un lenguaje nuevo, tanto técnico como conceptual, los códigos del arte cambiaron y fue necesario dotar de un contexto a las piezas, sobre todo aquellas con un fuerte rigor intelectual y con una propuesta más allá de lo exclusivamente formal; así lo explica Tobías Ostrander:

El arte contemporáneo frecuentemente requiere más que sólo ver la pieza presentada, el espectador necesita información adicional para entender el contexto en el cual fue realizado el trabajo, las referencias que el artista está evocando, los conceptos técnicos y conceptuales que fueron importantes para su creación.¹⁰⁵

Para lograr esto, se requiere del trabajo del curador y del apoyo de la investigación dentro de un campo de especialización, que hasta ahora ha sido diverso.

Como ya se mencionó al principio del capítulo, la información en torno a la práctica curatorial en nuestro país es escasa, hay pocas publicaciones y la mayoría se encuentran en

¹⁰⁴ Un detalle significativo que ejemplifica este cambio de gravitación en el sistema cultural del que habla Medina, y que ocurre a principios de los 80, consolidándose en la década de los 90, es la referencia a Lucy Lippard como museógrafa y no como curadora en el no. 9 de la revista *Artes Visuales*. Para este número, Lippard colaboró con un artículo titulado “Por qué separar el arte femenino”, en la pequeña referencia que se da a los lectores sobre los colaboradores de la revista, ella aparece como crítica de arte y museógrafa, aún cuando en su contexto, que era el del museo anglosajón en Nueva York, era reconocida como curadora. El número de la revista al cual hacemos referencia, salió en 1976, cuando el término curador ya circulaba en el ámbito internacional, pero no estaba popularizado ni en funcionamiento en nuestro país, es por eso que a ella se le referencía como museógrafa, pues en el terreno museístico ambas actividades, operan sobre la misma línea. *Vid.* Entrevista a Lucy Lippard por Hans Ulrich Obriest, en, Hans, Ulrich, *op. cit.*, pp. 196-233.

¹⁰⁵ Tobías Ostrander, “El trabajo como curador de arte contemporáneo en un museo público”, en “Sobre la función y el compromiso de la curaduría”, en, *Esfera pública*, revista en línea, el 10 de octubre de 2008, s/p. Tomado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1406>, el día 03 de mayo de 2012.

la red o aun permanecen inéditas; sin embargo, existen textos que hablan de la experiencia de aquellos que se han aventurado al nuevo mundo de la curaduría. En dichos materiales, hay al menos un consenso, esto, que la curaduría consiste en crear una propuesta donde se re-crean contextos que pueden o no materializarse y reflejarse en las exposiciones, todo esto dentro de un marco de especialización.

Como apunta la curadora Karla Jasso, la curaduría también debe tener clara la intencionalidad de generar espacios de experiencia, no sólo la experiencia estética y recreativa, también la experiencia de la participación y la crítica; porque los museos, aunque son parte del tiempo libre, no son espacios de entretenimiento, sino de reflexión. La museología crítica ha señalado que el museo tradicional no está diseñado ni está pensado como un espacio generador de experiencia, ni mucho menos como un lugar para la crítica y la expresión de opiniones. Generalmente al público se le concibe como un actor pasivo que sólo contempla, y por desgracia, está siempre bajo la mirada inquisitiva del cuerpo de custodios de las salas, que más que cuidar las piezas, regula y coarta el comportamiento espontáneo de los asistentes. Bajo este contexto ¿cómo es que la curaduría puede ser una actividad crítica? En primer lugar, cabe señalar que debemos empezar por reconocer los límites que la propia práctica implica, los cuales están marcados -en gran medida- por los mismos estatutos del museo y sus planteamientos; sin embargo, siempre hay formas de innovar, crear y proponer. Aun con limitantes, es posible llevar a la curaduría al campo de la crítica y convertirla en una actividad propositiva; sólo así podremos apreciar sus alcances y posibilidades.

Con base en la experiencia de los curadores mexicanos y extranjeros, es posible identificar dos aspectos de la práctica curatorial, uno interno y otro externo. El interno se refiere a la investigación rigurosa y científica que debe respaldar cada exposición; dicho trabajo se realiza con base en un marco de especialización que es el de cada curador; el aspecto interno es lo que Víctor Palacios describe a continuación:

El quehacer curatorial, desde un enfoque gnoseológico, es una tarea basada en el estudio, la investigación, el intercambio de ideas e información, el desarrollo interdisciplinar de un discurso crítico, el análisis de diversos contextos, entre otras facetas metódicas de esta

índole y, simultáneamente, en la intuición, la interpretación, la creatividad, la subjetividad y la experiencia vital de quien la practica.¹⁰⁶

El lado externo de la curaduría es el aspecto administrativo, el cual incluye diversas actividades, la primera y la más importante, es la negociación y la interacción con los artistas y el personal del museo. Algunas veces -y son las menos debo decir-, la práctica curatorial se asume desde la dirección de alguna institución museística;¹⁰⁷ algunas otras, el curador funge como un burócrata y trabaja dentro de los museos; o como un *freelancer* -la mayoría de las veces-, otras tantas como empresario cultural, como publicista y diplomático, o como apunta Medina: “el curador es también un guerrillero y un activista cultural”.¹⁰⁸

En todo momento, el curador debe mediar entre las intenciones de los artistas, los objetivos de los museos como instituciones culturales, y lo que su propia disciplina le dicta, todo ello convierte su tarea en un auténtico acto acrobático. Es aquí cuando sale a relucir un tercer aspecto de la curaduría, el cual comentaremos en los siguientes capítulos, se trata de la intencionalidad política. Cuando se conjugan los dos aspectos -el interno y el externo-, la curaduría puede convertirse en un verdadero acto político, por tres razones:

- En primer lugar por que entra en un juego de poder donde la negociación cobra un papel prioritario y fundamental.
- En segundo lugar, porque las exposiciones temporales -terreno de acción por excelencia del curador-, son parte de momentos históricos específicos, que refieren y explican una parte de la situación cultural del país y de las directrices que se están tomando en materia de política cultural.
- En tercer lugar, el arte contemporáneo y las exhibiciones son una radiografía de las problemáticas actuales, y la curaduría implica una reflexión crítica de esa

¹⁰⁶ Víctor Palacios, “Curaduría y conocimiento”, en “Sobre la función y el compromiso de la curaduría”, en, *Esfera pública*, en línea, 10 de octubre de 2008, s/p. Tomado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1406>, el día 03 de mayo de 2012.

¹⁰⁷ Un ejemplo es el caso de Osvaldo Sánchez, crítico e historiador del arte que dirigió el Museo Carrillo Gil (1998-2001), el Museo Rufino Tamayo (2001), y el Museo de Arte Moderno (2007-2011).

¹⁰⁸ Cuauhtémoc Medina, “La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post mexicano” p. 8. Conferencia leída en “Ambulancia”, organizada por el Museo Carrillo Gil y la Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura, “La Esmeralda”. Centro Nacional de las Artes, jueves 18 de octubre, 2001. Texto inédito.

realidad que refleja el arte, por eso, en el discurso que articula el curador también se pueden entretener intenciones políticas.

Esas microhistorias del arte que crea el curador, de las cuales habla Heriberto Yépez, son las trincheras donde se pueden librar algunas batallas políticas, y donde incluso se puede rebajar o intensificar las implicaciones de las obras expuestas. De esta manera, la función política de la curaduría se hace evidente cuando el curador:

Enlaza obras, espacio-tiempos y discursos, además de mediar entre instituciones, públicos y artistas. El arte se complejizó en poco tiempo y la globalización lo exigió -la historia del arte se deshizo o, al menos, se diversificó-: curar es crear microhistorias del arte.¹⁰⁹

En sí, la curaduría como fenómeno de reciente aparición en la escena artística mexicana, ya es una enunciación política, pues la instauración del curador en nuestro país no ocurrió debido a la transformación del modelo de política de las instituciones, sino como un acto de rebeldía de aquellos que se negaron a ser cooptados por el sistema de beneficencia artística que comenzó a operar en las décadas de los años 70 y 80; y que, como explica Sol Álvarez, permitió al sector oficial “hacer algo con los artistas jóvenes antes de que ellos pudieran hacer algo con el Estado”.¹¹⁰

Este modelo de dádivas, que en realidad no ha dejado de operar,¹¹¹ consistió en una serie de bienales, salones y certámenes que ofrecían un “relativamente falso” o incompleto registro del “presente”, así como la asimilación de cualquier brote de novedad y disidencia, y la oportunidad de controlar la producción artística, esto significó la entrada al sistema de propuestas poco significativas. Como explica Medina, la práctica curatorial también es el

¹⁰⁹ Heriberto Yépez “El post-curador”, s/p.

¹¹⁰ Sol Álvarez, citado en Cuauhtémoc Medina, “La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post mexicano” p. 13. Conferencia leída en “Ambulancia”, organizada por el Museo Carrillo Gil y la Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura, “La Esmeralda”. Centro Nacional de las Artes, jueves 18 de octubre 2001. Texto inédito.

¹¹¹ Actualmente encarnado en las becas que otorga el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes). Este modelo de beneficencia sólo ha demostrado ser la implementación de otro sistema panacea, que no da respuesta a la demanda de los artistas que año con año egresan de las escuelas de arte y a quienes les cuesta mucho trabajo obtener una beca porque son insuficientes, o bien, insertarse en el mercado laboral y en el sistema de visibilidad del mundo del arte.

resultado del desfundamiento de ese sistema de promoción artística nacional, que funcionaba como control político, disfrazado de beneficencia cultural pública.

A partir de la consolidación del movimiento de ruptura, y las consecuencias que trajo a nivel artístico e intelectual, -entre ellas la posibilidad de ampliar el panorama artístico y discursivo junto con la imposibilidad de que se adoptara nuevamente una estética nacional-, el Estado mexicano se percató de que los artistas e intelectuales podían ser un factor de disidencia y desestabilización simbólica. Esa disidencia, partía, entre otras cosas, de la reflexión crítica que proponía la curaduría y de la producción simbólica reconstituyente implícita en su tarea.

Con base en lo anterior, podemos decir que la curaduría es un fenómeno museológico de reciente aparición, que obedece a una transformación de los paradigmas culturales y a los cambios económicos, políticos y sociales, como la globalización, la crisis económica y el crecimiento del público de los museos, acontecimientos que han repercutido ampliamente en el ámbito cultural. La curaduría es una actividad propia del ambiente museístico, pero no exclusiva, y tiene dos aspectos, uno interno que se basa en la investigación apoyada en el rigor metodológico de una ciencia, y otro externo, que se concentra en las cuestiones administrativas, burocráticas y de negociación con esferas de poder y conocimiento. Los objetivos de la curaduría son dotar de un contexto a las obras de arte, entretejer narrativas y crear producciones simbólicas, siempre con aspiraciones críticas.

La curaduría es básicamente la creación de un discurso y como tal tiene motivaciones políticas, las cuales se expresan en las intenciones de cada uno de los agentes que participan en una exposición, es decir: el artista, el curador y el museo como institución que representa al Estado. Estas intenciones determinan la clase y el tono del discurso que se articula y se desprende de la exposición, el cual puede ir encaminado a legitimar al gobierno en turno; denotar las líneas de acción de los partidos políticos en materia cultural y justificar acciones de gobierno en ese y otros rubros; expresar el cumplimiento de las responsabilidades adquiridas con los ciudadanos, o incluso, como refuerzo de líneas ideológicas más complejas que rigen una superestructura y de la cual participan otras esferas. Finalmente las exposiciones de arte se pueden convertir en espacios para la demagogia y el proselitismo.

El estudio de las exposiciones de arte en nuestro país es todavía incipiente; aún no se han valorado como una fuente de información útil, sin embargo, nos ofrecen un panorama muy amplio en el que podemos entender aspectos relacionados con la historia del arte y elementos de corte político.

En los siguientes capítulos, con base en el estudio de dos exposiciones de arte, que he tomado como ejemplo, desarrollaré y demostraré mi tesis que parte de que toda muestra de arte tiene una intención política, la cual se puede desentrañar a través del análisis del discurso curatorial y museográfico y el desarrollo del contexto histórico. Las exposiciones que he seleccionado representan momentos claves de la historia, por un lado *El regreso de otro hijo pródigo* (1979), está en el límite de la práctica museográfica que caracterizó todo el siglo XX, esta exposición aún es partícipe de los cánones de la museografía moderna impuesta por Gamboa, pero a la vez se inserta en el ambiente que propició el advenimiento de la curaduría como práctica actual.

En segundo lugar se retomó el caso de la exposición *Diez cuadros alrededor del estudio* (2006), pues es el resultado de todos estos cambios de los que ya se ha hablado en este capítulo. Se trata de una exhibición de arte contemporáneo totalmente conceptual, en un museo que está regulado por las dependencias culturales del Estado (CONACULTA) y el Gobierno Del Distrito Federal, pero en el que también hay injerencia de una institución autónoma como la UNAM, además de la participación de la iniciativa privada, la cual se refleja en la constitución del patronato del ACSI, en 1995, tres años después de la apertura del museo.

El interés por la realización de este trabajo radica también en la necesidad de escribir sobre lo que ha acontecido en la primera década del siglo XXI, de esta manera, el análisis de la exposición *Diez cuadros...*, abrirá un panorama para comprender los cambios a nivel artístico y cultural. Un ejemplo del interés de ese pasado reciente lo tenemos con la exposición *La era de la discrepancia*, cuyo análisis llega hasta 1997. Esta vez, bajo el mismo principio que siguieron los curadores de dicha exposición, se pretende hacer una recreación del contexto de *Diez cuadros alrededor del estudio*, para tener un panorama de lo que ha ocurrido en los años pasados, a la luz de todos los acontecimientos y fenómenos de las últimas décadas del siglo XX.

Capítulo II

El regreso de otro hijo pródigo

Aquí estoy, mañana fingiré asombro ante el regreso del hijo pródigo, que no será menor la alegría por ser breve la ausencia, que al fin la ausencia es también una muerte, la única e importante diferencia es la esperanza.

JOSÉ SARAMAGO,
El Evangelio según Jesucristo

En este capítulo se abordará una serie de temas para recrear el contexto histórico de la exposición, *El regreso de otro hijo pródigo* (MAM 1979), asimismo, se ofrece una explicación de dicho contexto, para llegar a la comprensión de los motivos políticos y culturales que dieron origen a dicha muestra.

Se pretende demostrar también, que la decisión que tomó Cuevas de abandonar el país, no sólo fue parte de una estrategia publicitaria, -como se calificó en aquella época-, sino que también formó parte de un plan de trabajo, cuyo objetivo principal era la conquista de los museos y el mercado de arte europeo, zonas en las que tenía una presencia mínima. Dicha hipótesis se fundamenta en la evidencia de que, durante la primera etapa de su carrera, fue principalmente en Estados Unidos donde contó con una presencia significativa, además de reconocimiento, por lo que el siguiente paso necesariamente tenía que ser Europa y no México, pues como veremos, en nuestro país no fue un artista ignorado. Asimismo se explicará la dinámica de dicho plan de trabajo, así como sus alcances y repercusiones en la vida artística de Cuevas; cabe mencionar que dicho plan posee una lógica muy sencilla y responde a una necesidad que subyace en todo artista: exponer, mostrar, prestigiar y vender la obra que realiza.

Con el propósito entender a profundidad la trascendencia de la exposición montada en el MAM en 1979 y los móviles del artista se ahondará en la trayectoria de Cuevas y se presentará un balance de su carrera artística. Precisamente, uno de los resultados más

significativos de la puesta en marcha de este ambicioso proyecto por parte del artista, fue la exposición *El regreso de otro hijo pródigo*.

Así pues, el objetivo de este capítulo es analizar a profundidad dicha exposición, la cual, como toda exhibición de arte, cuenta con dos partes fundamentales, una externa (el contexto histórico, político, social y cultural) y otra interna, es decir, todo lo concerniente al discurso curatorial y la práctica museográfica, ambas partes van de la mano, de tal manera que no se puede entender una sin la otra. A través del análisis de esta exposición se pretende demostrar que detrás de las muestras de arte hay siempre intenciones de corte político, algunas veces más marcado que otras, pero en el caso de este período, las exposiciones de arte resultan particularmente politizadas, pues la mayor parte de éstas se estructuraban bajo el discurso nacionalista que caracterizó el siglo XX.

Antes de entrar de lleno al tema, es necesario mencionar nuevamente que en el México de los años 70 no existía una distinción entre los términos curaduría y museografía. Lo que hoy entendemos como museografía y curaduría, estaban englobados en un mismo concepto: el de museografía. Por lo pronto, cabe aclarar que, en lo que corresponde al periodo que estudiamos (en el cual Fernando Gamboa, dentro de su papel de funcionario, organizó la mayor parte de las exposiciones de arte nacionales), es correcto hacer la separación entre curaduría y museografía, a pesar de que en la época no se hacía dicha diferenciación. Esta distinción es posible gracias a que ahora analizamos este período en perspectiva histórica, además como ya ha reconocido el historiador del arte Carlos Molina, hay en Gamboa “al menos, un tropo tal que lo suyo es curatorial, incluso antes de haberse desarrollado la distinción entre ambos oficios -el de museógrafo y el de curador-”.¹

El trabajo de Gamboa se puede entender perfectamente bajo la definición de curaduría que se dio en el primer capítulo, es decir, como la creación de un discurso y la recreación de un contexto particular; pero también hay que tomar en cuenta que lo que él hace pertenece a la museografía moderna, puesto que esa es la tradición epistemológica en la que se desarrolló, y la corriente en boga que corresponde a su momento histórico particular. Más adelante, se ofrece una explicación acerca de los principios que caracterizan al discurso curatorial, y cómo esto repercutió en la elección de Cuevas como el

¹ Carlos Molina “Fernando Gamboa y su particular visión de México”, en *Anales*, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, vol. XXVIII, núm. 8, 2005, p. 118.

representante más significativo de lo que Gamboa consideró e integró como la siguiente etapa en el desarrollo del arte mexicano, es decir la ruptura. Para llegar a dicho análisis, es necesario hablar primero del contexto en el que fue creada la exposición, comenzando con el autoexilio, la relación amistosa y profesional que se dio entre Cuevas y Gamboa, así como la situación política y cultural que atravesaba el país. Sin esta revisión no podríamos entender la razón de ser de la exposición, ni sus objetivos particulares y generales, los cuales responden no sólo a las ambiciones personales de Cuevas sino también, a cuestiones de índole política. Sin esta revisión contextual, ni la práctica curatorial ni la práctica museográfica se podrían explicar, ni aquilatar la trascendencia que poseen.

El contexto de la exposición *El regreso de otro hijo pródigo*

Las exposiciones de arte pueden ser vistas y analizadas como un acto político, ya que toda muestra realizada en una institución gubernamental, participa de la política cultural que se establece en la época en la que se lleva a cabo. El museo es, en la mayoría de los casos, una institución que no está exenta del control y las políticas gubernamentales, y por ende, las exposiciones que ahí se presentan, deben dejarnos ver algo de dicha política, además de ser un claro reflejo de la situación artístico-cultural del momento. En el caso particular de la muestra que se analizará, el carácter político es aún más evidente; en primer lugar, por que se trata de un período inmerso en el proceso de institucionalización de la cultura, auspiciado y patrocinado por el Estado mexicano, lo cual implicó la instrumentación de nuevas políticas, además de la reforma del sistema de espacios de exhibición permanente que dependían del INAH y del INBA. Ambas eran las instituciones gubernamentales que se encargaban de materializar las políticas de exhibición arqueológico-histórico-artísticas del Estado mexicano.² A decir de la historiadora del arte Ana Garduño, estos fueron algunos de los ajustes y renovaciones más importantes que ocurrieron en los museos en México durante el siglo XX dentro del contexto de la creación de un nuevo circuito de museos mexicanos:

² Ana Garduño, “La ruptura de Fernando Gamboa”, en *Discurso Visual Revista Digital*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), no. 16, enero/abril, 2011. Tomado de: <http://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>, el día 08 de mayo de 2012, s/p.

la instrumentación de guiones curatoriales de mayor exigencia conceptual que la confección de una lista de obra y la ubicación de las piezas previamente seleccionadas en núcleos cronológicos o temáticos; la renovación, actualización y sofisticación de la museografía; la complejización de bases de registro y criterios de conservación de obra. En resumen se profesionalizó el ámbito museístico mexicano y se consolidó el trabajo de nuevas generaciones de funcionarios culturales, destacando diversos directivos, curadores y museógrafos.³

El regreso de otro hijo pródigo es, sin duda, una exposición producto de los ajustes y renovaciones derivados de la ampliación del circuito de museos, en el cual Gamboa tuvo un papel relevante y significativo. Pues como explicamos en el capítulo anterior, la creación del MAM obedece a dicho proceso, no sólo cultural sino también político, que incluye lo que Ana Garduño ha llamado “la creación del nuevo sistema de museos mexicanos”, que además de lo que ya se mencionó, incluyó la construcción de instituciones como el MUCA (1960), el Museo del Caracol (1960), el Museo de la Ciudad de México, y el MAM (1964), y la obra quizá más significativa: la construcción del primer edificio monumental *ex profeso* para albergar el Museo Nacional de Antropología (1964).

Aunque a Fernando Gamboa se le mantuvo al margen de este proceso, puesto que no ocupaba ningún cargo como funcionario de gobierno durante esta época y sólo se le comisionaban exposiciones en el extranjero, podemos considerarlo como uno de sus herederos y continuadores; además recordemos que en 1944 participó en la creación del Museo de Historia en el Castillo de Chapultepec, y en 1947 fue el director fundador del Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes. Posteriormente, en 1972, año en el que fue designado director del MAM, es que ocupa de nuevo cargos importantes con el nombramiento de subdirector del INBA, esto después de estar excluido casi 20 años de la cartera de funcionarios.

Con el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) dejó de ocupar los cargos políticos que ostentaba⁴, y no fue sino hasta el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), que se le adscribió nuevamente al régimen con la disposición de dos de las oficinas públicas de más poder en el ámbito artístico y cultural: el MAM y una subdirección en el INBA.

³ *Ídem.*

⁴ Subdirector General (codirector), del Instituto Nacional de Bellas Artes, director del Museo Nacional de Artes Plásticas y jefe del Departamento de Artes Plásticas.

Las exposiciones de arte son una forma más de hacer política, además están totalmente inmersas en la política cultural, de igual manera lo reconoce Ana Garduño, quien en un artículo sobre Gamboa afirma que, “los combates político-ideológicos, también se libran en los museos”.⁵ Así pues, bajo esta premisa, se responderá lo mejor posible la siguiente pregunta: ¿Qué clase de combate político y qué objetivos perseguían las exposiciones que organizó Fernando Gamboa, sobre la obra de Cuevas?, en especial nos concentraremos en aquella que se tituló *El regreso de otro hijo pródigo*, pero sin hacer a un lado las exposiciones que le antecedieron, ya que hay una estrecha relación entre ellas. A lo largo de esta investigación me he percatado que es necesario estudiar las tres exposiciones de Cuevas que tuvieron lugar en el MAM como un conjunto, ya que, aunque cada una se trazó objetivos particulares, todas forman parte de un mismo discurso y un mismo contexto. La elección de esta exposición en particular, se debe a que representa la culminación de un proyecto y la puesta en marcha de un plan previo, así como el cierre victorioso de una etapa en la vida artística de Cuevas. Dicha etapa se localiza entre el final y la decadencia de la controvertida figura del “*enfant terrible*” y el momento de madurez del artista. El estudio de esta exposición nos permitirá comprender toda una época de la carrera de Cuevas considerado como uno de los máximos exponentes de la corriente denominada como ruptura; quizá solo comparable con la trayectoria artística de Rufino Tamayo. Además, a través de este tema podremos explorar una parte de lo que fue la política cultural y el contexto artístico que vivió México durante los sexenios de Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982), así como el desempeño y los logros de uno de sus funcionarios más influyentes y sobresalientes de la época, Fernando Gamboa, responsable directo de las exposiciones de la obra de Cuevas en el MAM.

Coincidentemente, tanto Cuevas como Gamboa, entraron en una nueva etapa de sus carreras, uno por el lado del arte y otro por el lado de la política cultural; mientras Cuevas se encaminaba hacia la madurez y la conquista de Europa, Gamboa comenzaba a desempeñarse de nuevo como funcionario público, abriéndose así una de las etapas más fructíferas, nutridas e interesantes que jamás haya tenido el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Durante los años en los que dicho museo estuvo a su cargo, (1972 a

⁵ Ana Garduño, “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”, en *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*, catálogo de la exposición, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Mural Diego Rivera, 2009, p. 51.

1981), “realizó allí 163 exposiciones: 84 individuales y colectivas de artistas mexicanos y 79 de artistas extranjeros”.⁶ Durante su mandato, el MAM recibió artistas nacionales e internacionales de la talla de Magritte, Van Gogh, Delvaux, Marx Ernst, Paul Klee, Víctor Vassarely, Pierre Sulanges, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Manuel Felguérez, Diego Rivera, Frida Kahlo y por supuesto José Luis Cuevas. La dinámica de exposiciones que tuvo el MAM, con Gamboa a la cabeza, fue muy prolífica, con un promedio de 16 exhibiciones al año. Si bien es cierto que estamos frente a un ritmo muy acelerado de inauguraciones, lo cual indica que no había detrás de todos los montajes una investigación sólida y exhaustiva que respaldara cada exposición, es un período clave, sobre todo para la ruptura, el cual podríamos considerar como una transición a una nueva dinámica en el arte mexicano.

Por otro lado, ese ritmo particular de exposiciones obedece a los objetivos que se trazó el MAM, que consideró mucho más importante la difusión, la diversidad y la cantidad de proyectos, que el rigor en la investigación académica para cada exposición. Por eso dio prioridad a la producción masiva de exposiciones de artistas tanto nacionales como extranjeros, no sólo para consagrar y mostrar a la generación que sucedió a la de los muralistas, es decir la ruptura, sino para fungir como un receptáculo de las tendencias y los artistas de otras latitudes del mundo, especialmente de Europa. Recordemos que en los años anteriores, el trabajo de Gamboa como gestor de exposiciones en el extranjero, propició una estrecha relación con varias instituciones y museos europeos, los cuales encontraron en el MAM un recinto abierto y receptivo. En sus casi diez años de gestión llegaron artistas contemporáneos de Bélgica, Suecia, Alemania, Polonia, España, Yugoslavia, Estados Unidos, Japón, Cuba, Haití, Chile y Argentina, entre otros, así como piezas de los museos europeos más importantes como El Hermitage, además de los caballos de San Marcos de Venecia y obras del Renacimiento italiano.⁷

⁶ “*Curriculum Vitae*, 1906-1990”, en Fernando Gamboa, *Pensamientos*, México, Fomento Cultural Banamex, 1990, p. 79.

⁷ Al respecto véase el listado de las exposiciones montadas durante el período de dirección de Fernando Gamboa, “Exposiciones en el MAM, 1964-2011”, en *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, pp. 242-251.

El período del autoexilio y la trayectoria artística de Cuevas

La exposición *El regreso de otro hijo pródigo* se encuentra en el contexto del “autoexilio”, el cual se impuso el propio José Luis Cuevas en 1976. Se trata de un período en el que el artista pone en marcha una nueva estrategia para reposicionarse en el ambiente artístico de México, pero sobre todo para aumentar su presencia en la escena internacional y adjudicarse más conquistas en las galerías y salas de museos. Como veremos más adelante, resulta muy claro que el autoexilio no fue -como él mismo lo declaró a la prensa- una medida para salir del estrecho y asfixiante ambiente cultural mexicano,⁸ sino más bien para adquirir mayor presencia en la escena artística de Europa, y sobre todo para abrirse paso en el mercado del arte de dicho continente.

Ante una imagen ya caduca, me refiero a la del “*enfant terrible*”, (ese niño malcriado que se opuso de forma irreverente, e incluso violenta, a los tres gigantes del arte: Orozco, Rivera y Siqueiros);⁹ José Luis Cuevas puso en marcha un nuevo discurso y una nueva estrategia publicitaria:¹⁰ la del artista exitoso y reconocido en el extranjero pero incomprendido en su propia patria; lo cual veremos no es del todo cierto, ya que dicha estrategia forma parte de un plan encaminado al reconocimiento nacional oficial y a la proyección internacional. Lejos de querer despertar lástima con sus declaraciones, o buscar

⁸ “No dejo de pensar en el estrecho y asfixiante ambiente cultural mexicano y en lo limitante y provinciano que resulta México para la pintura” palabras de José Luis Cuevas para el periódico *Excelsior* en entrevista con Julio León Sardaneta, México, D.F. 11 de enero de 1976.

⁹ “La cortina de nopal” fue el título de un artículo periodístico narrado en forma de ficción, con un toque crítico, que salió publicado en el suplemento cultural del periódico *Novedades*. Con esta frase burlona e irónica, Cuevas se refería al encierro en que se mantuvo el movimiento artístico de la Escuela Mexicana de Pintura, encabezada por los llamados “Tres Grandes”. El título es una mofa y hace alusión al desaparecido bloque comunista conocido como “La cortina de hierro”. *Vid.* Juan García Ponce, “Pintores Independientes”, en *Ruptura*, catálogo de la exposición, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas, 2002, p. 25.

¹⁰ La publicación de notas escandalosas y la puesta en marcha de “estrategias publicitarias”, es una práctica constante y recurrente en la vida de Cuevas, relacionadas principalmente con la construcción de su figura pública y con la necesidad de proyectar, exhibir y comercializar su obra. Otro ejemplo de estrategia publicitaria previa a la del autoexilio, es la que pone en marcha cuando se postula como candidato independiente para diputado, esto fue 6 años antes de que anunciara lo del autoexilio (1970). Ahora bien, el término de estrategia publicitaria ha sido empleado por otros periodistas en los años 70 y 80 para referirse al caso particular de Cuevas, y ha seguido manejándose por algunos de sus estudiosos. Su campaña electoral, como era de esperarse, fue ampliamente ventilada por la prensa, además generó posturas encontradas por un supuesto fraude. Para lo referente a la campaña política de Cuevas, *Vid.* José Luis y Beatriz del Carmen Cuevas, “Cronología” en *José Luis Cuevas*, catálogo de la exposición, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas, 2008.

“ofertas de trabajo” (las cuales no le hacían falta), el artista puso en marcha dicho discurso para que saliera a la luz un tema polémico y alarmante. Una vez más, Cuevas consiguió que la atención y los reflectores se posicionaran en su figura pública, ya que varios encabezados de periódicos tanto nacionales como estatales,¹¹ e incluso internacionales,¹² anunciaron el tema del “autoexilio”, dedicándole varias páginas a la noticia. Desde enero de 1976, hasta la fecha en la que el artista sale de México con destino a París, diferentes periódicos publicaron artículos en los que se anunciaba su partida, en principio, definitiva. Inclusive, ya en Europa, se le dio seguimiento a la decisión de Cuevas, aun cuando prometió no hablar del tema una vez que tuviera un pie en el “Viejo Continente”.

En 1976, Cuevas tenía una carrera exitosa. Había logrado reconocimiento internacional, así como exposiciones en varias partes del mundo, sobre todo en el continente americano, especialmente en Estados Unidos. Sin embargo, su radio de acción se había concentrado en los círculos de las galerías de arte, lo cual significaba que aun quedaban varios museos en los cuales exponer, y más aún, un continente por conquistar: Europa. Esto no quiere decir que Cuevas no hubiera llegado a los recintos museísticos; pero, basta con leer detenidamente algunas de las semblanzas que se han hecho de su carrera, como por ejemplo la que aparece en el catálogo de la exposición *José Luis Cuevas, su infierno terrenal*,¹³ para advertir que su presencia había sido mucho mayor en dichos recintos, sobre todo en las galerías estadounidenses.¹⁴ De igual manera, su participación en

¹¹ Sobre todo salieron encabezados en los periódicos de Coahuila como *Noticias*, *La opinión* y *El siglo de Torreón*, ya que, por motivos personales, Cuevas decidió hacer en dicha ciudad su despedida oficial. El artista declaró en entrevista con Carlos Robles Nava, que el despedirse de México con una conferencia en la ciudad de Torreón resultaba muy significativo ya que Coahuila, “corresponde al Estado que ha sido y fue la cuna de la Revolución Mexicana.” Así pues el 20 de febrero de 1976 dictó una conferencia en la Escuela de Comercio y Administración para “despedirse” del país. Carlos Robles Nava, “Donde se encuentre, Cuevas seguirá preocupado por el destino de México” *El siglo de Torreón*, Torreón, Coahuila, 21 de febrero de 1976.

¹² Algunos medios de comunicación internacionales que publicaron notas acerca del autoexilio fueron: *Los Angeles Times Home Magazine*, en la columna “Mexico Today”, “Behind a wall in San Ángel” Sunday, February 15, 1976; *The News*, con los artículos: “Cuevas Heading, for self exile”, México City, Wednesday, March, 3, 1976 y “Galery Goer: Adios to José Luis Cuevas”, Mexico City, Sunday March 14, 1976; *La Opinión*, “José Luis Cuevas se marcha de México”, Buenos Aires Argentina, 4 de marzo de 1976.

¹³ Exposición montada en el MAM en el año de 1976, y organizada por Fernando Gamboa. “Datos biográficos”, en *José Luis Cuevas, su infierno terrenal*, catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, 1976, s/p.

¹⁴ Por ser considerablemente mayor el número de galerías en las que expuso el artista, dejamos el dato consignado como nota al pie, y como parte del texto, hago un breve listado de algunos de los museos en los que fue exhibida su obra. Para 1976, Cuevas había expuesto en un aproximado de 58 galerías, entre las europeas y latinoamericanas destacan: La Galería Edouard Loeb (1955) en París, Francia; la Galería L’Obelisco (1960) en Roma; la Galería Sixtina (1962) y la Galería Profili (1964) de Milán; la Galería Bonino (1959) de Buenos Aires, Argentina, y la Galería Multipla (1974) de Sao Paulo, Brasil; y finalmente la galería

museos es mucho mayor en dicho país; en segundo lugar se encuentra la colaboración en las galerías y museos mexicanos, y finalmente en los recintos culturales de Europa y América Latina, con tan sólo unas pocas intervenciones en Canadá. Esto significa que su presencia durante la primera etapa de su carrera artística, se concentró principalmente en América del Norte.

Uno de los logros más importantes de Cuevas a sus 20 años de edad, fue la exposición organizada por la Unión Panamericana de Washington D.C., en 1954. Dicha exposición surge por iniciativa del crítico de arte de origen cubano José Gómez Sicre, y el día de la apertura, la obra expuesta fue vendida en su totalidad. Por otro lado, también tuvo una notable participación en el ámbito museístico, por ejemplo, en 1956, el Palacio de Bellas Artes de la Habana¹⁵ le abrió sus puertas, un año más tarde, el Museo Napoule, en el sur de Francia, lo incluyó en una exposición colectiva titulada *Quatre Maetres de la ligne*,¹⁶ para ese año Cuevas contaba con tan sólo 23 años de edad. Cabe enlistar otras muestras posteriores en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima en 1958 y en el Museo de Santa Bárbara, California, en 1959. En 1960, expuso en el Museo de Arte de Filadelfia, donde la institución adquirió 71 de sus dibujos. Años después, en 1963, la Unión Panamericana organizó otra exposición, esta vez retrospectiva, que abarcó quince años de trayectoria artística (1947-1962). Dos años más tarde (1965) tuvo una exposición en el *William-*

Jerold Morris International (1962) de Toronto, Canadá. Su trayectoria por las galerías estadounidenses es de la siguiente manera, su primera exposición individual fue en Nueva York en la Galería Aenlle en 1957, tres años después, expone en la Galería David Herbert también de Nueva York y en la Silvan Simone de Los Angeles California, con la cual participó en repetidas ocasiones (1962, 1964, 1966); en 1963 expuso en la Galería Andrew Morris, de Nueva York y en la Galería 288 de San Luis Missouri. 1968 fue un año muy fructífero pues su obra es exhibida en 20 galerías de los Estados Unidos. En 1969 expone en la Galería Glade de Nueva Orleans, y en 1965, 1967 y 1970 expone en la Galería Grace Borgenicht, de Nueva York. En 1972 tiene varias exposiciones individuales en varias ciudades de Estados Unidos, entre las cuales destacan la exposición en la Galería Michel Nyman de Chicago, Illinois y la Humbolt Galleries de San Francisco. Además de las galerías que he mencionado destacan otros espacios de exhibición como universidades y centros de arte como el Forth Worth en Texas.

¹⁵ Cabe mencionar que la exposición en el Museo de Bellas Artes de la Habana fue también iniciativa de José Gómez Sicre, además, en ese primer viaje a Washington, el crítico de origen cubano le presenta al entonces director del MoMA, Alfred Barr Jr., quien adquiere algunas de las obras de Cuevas para la colección del museo. Durante ese mismo viaje conoce a Philip A. Bruno, dueño de la galería André Emerich, en Nueva York, con quien firma un atractivo contrato y quien logra rápidamente una venta de algunas de las primeras obras que el artista dejó para su galería, el comprador fue un coleccionista de arte tejano del que no se menciona el nombre. Fue el mismo galerista quien lo puso en contacto con su madre la señora Loeb, quien organizó su primera exposición en París (1955) en la galería que ella misma dirigía la Edouard Loeb. *Vid. ¡Al fin Whashington!* e “Inmaculado”, en José Luis Cuevas, *Gato Macho*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp.78-84.

¹⁶ Exposición en la que participan Alexander Calder, Stuart Davis y Morris Graves.

Munson-Proctor Institute Museum, y ese mismo año, el crítico de arte estadounidense Thomas M. Mercer lo incluyó en la exposición titulada *The Emergent Decade*, en el Museo Salomon R. Guggenheim, así logró presencia dentro de los dos polos culturales más importantes de Estados Unidos, la Costa Este y la Costa Oeste. Sin duda, un éxito de esta magnitud, estaba en la mente del artista al momento de proyectar su estancia en París anunciada en el contexto del autoexilio.

Se han mencionado sólo algunos de los museos a los que llegó la obra de Cuevas, así como las exposiciones más significativas, sin embargo, si enumeramos las galerías en las que expuso, la lista es mucho más larga. Con base en un conteo aproximado de los recintos culturales que le dieron foro, el número de galerías no sólo dobla sino que excede al de los museos, y como se dijo previamente, la mayoría de las galerías se encontraban en territorio estadounidense.¹⁷

También, como parte de su éxito en el extranjero, cabe destacar la participación de Cuevas en algunas de las Bienales más importantes, como la de Sao Paulo, en 1959. En Brasil, expuso en una “Sala especial” cuarenta obras de la serie *Funerales de un dictador*, las cuales lo hicieron acreedor al Primer Premio Internacional de Dibujo. En 1965 participó en la Bienal de Santiago de Chile, donde obtuvo el premio “Madeco”. Y finalmente, tuvo una ya tardía participación en la Bienal de Venecia, en 1972 en la muestra internacional de grabado, con una serie de litografías que llevan por título *Cuevas Comedias*.

Sin duda alguna, las bienales significaron una gran oportunidad para darse a conocer internacionalmente, sin embargo, como puede apreciarse, la mayoría se habían llevado a cabo en ciudades de América Latina, y sólo Venecia correspondía a la escena europea y, en realidad, ya había llegado algo tarde a este foro, pues en 1972 y con 40 años de edad, habían pasado ya 19 largos años de carrera artística. El tiempo apremiaba para posicionarse en Europa, por eso fue necesaria la puesta en marcha de un plan efectivo y contundente que incluyó, entre otras cosas, la noticia y la estrategia del autoexilio.

La breve lista que se presentó, demuestra, entre otras cosas, que Cuevas había logrado presencia y reconocimiento en el extranjero, lo cual no significa que se le haya ignorado en nuestro país, ya que también tuvo varias exposiciones en México. Recintos culturales tanto públicos como privados le dieron foro y un espacio de expresión. Por sólo

¹⁷ Vid. nota 14.

mencionar algunos ejemplos tenemos que, en 1954 el Hotel Mérida, ubicado en el estado de Yucatán, montó su primera exposición en provincia, la cual fue organizada por el coleccionista Alvar Carrillo Gil, su comprador y patrocinador en México durante un período de la primera etapa de su carrera artística.

En 1970 expone simultáneamente en el Museo de Bellas Artes de Toluca y en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), perteneciente a la UNAM. Su participación en este recinto fue con la exposición *Cuevas, estatura, peso y color* montada por el curador Alfonso Soto Soria; dicha exposición fue bastante significativa e importante, no sólo por su magnitud y extensión (7 salas), sino también porque implicó la participación de personalidades como la crítica de arte Raquel Tibol, además de la de Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky, quienes presentaron respectivamente en el marco de la muestra sus trabajos fílmicos. Tres años más tarde volvería a colaborar con la Universidad, pero ahora con una exposición más pequeña que incluía sólo 72 autoretratos, dicha exposición se presentó en el Centro Cultural Universitario.

En 1972, llegó al Museo de Arte Moderno con la muestra *José Luis Cuevas ilustrador de su tiempo*, la cual fue curada por Fernando Gamboa, hecho por demás significativo y notable. Dicha muestra se convirtió en una exposición itinerante que recorrió varias ciudades de Europa y América Latina, además fue catalogada como la mejor exposición del año por personalidades del mundo del arte como Raquel Tibol, Juan Acha, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Alberto Manrique y Octavio Paz.¹⁸

Además de los museos que lo acogieron, varias galerías mexicanas también mostraron su trabajo como: la galería Proteo (1956), la galería Prisse¹⁹ (1958), la galería Antonio Souza (1963), la Galería Misrachi y la galería Merk-Kup, esta última organizó una exposición-homenaje titulada, *Cuevas antes de Cuevas*. Las cuatro primeras galerías que mencioné, a decir de la crítica de arte Raquel Tibol, fueron los centros de divulgación y exposición de las propuestas plásticas de los artistas que para la historia del arte mexicano

¹⁸ José Luis y Beatriz del Carmen Cuevas, “Cronología”, en, *op. cit.* p. 198.

¹⁹ Dicha galería -de corta existencia-, fue iniciada en 1951 por Vlady, Enrique Echeverría, José Bartolí, Héctor Xavier y Antonio Gironella, con la intención de abrir un espacio para el arte mexicano cuya línea difería del muralismo y su realismo social con historicidad simbólico-social y nacionalista. Por eso no es de extrañar que ahí Cuevas haya tenido su primera exposición individual a los 19 años de edad “con una resonancia en verdad consagrante” en palabras de Raquel Tibol. Raquel Tibol, “Banquete Visual para un Aniversario”, en *Ruptura*, catálogo de la exposición, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas, 2002, p. 29.

conforman el movimiento artístico de la ruptura,²⁰ en los cuales se insertan personajes como Vlady, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Pedro Coronel, Francisco Corzas, Alberto Gironella y por supuesto José Luis Cuevas.

Lo que debemos resaltar aquí es que al inicio de la década de los 70 -y esto gracias al apoyo de Fernando Gamboa- Cuevas comienza a tener mayor presencia en América Latina y Europa, pues logra exponer en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el de Arte Contemporáneo de Caracas, en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en el Museo de Arte Moderno de Gotemburgo, y finalmente en el Museo Nacional de Arte de Varsovia. Las exposiciones que llegaron a estos cinco museos, entre otros, se desprendieron de la primera exposición de su obra gráfica que se realizó en el MAM, institución dirigida por Fernando Gamboa a partir de 1972 y hasta 1981; dicha exposición, ya mencionada con anterioridad, fue *José Luis Cuevas ilustrador de su tiempo*. Sin el apoyo de Gamboa, no hubiera sido posible que esta exposición viajara a tantos países y se colocara en recintos europeos y latinoamericanos de renombre, ya que el llamado “embajador del arte”, no sólo poseía los distintos contactos con las instituciones extranjeras, sino que debido a su cargo como subdirector técnico del INBA, contaba con el apoyo, los recursos y la potestad para gestionar exposiciones de artistas mexicanos en el extranjero.

En realidad, el ambiente cultural mexicano había favorecido bastante a Cuevas, y en particular, Fernando Gamboa lo apoyó como funcionario y amigo cercano que era,²¹ además, la prensa mexicana, en especial *Últimas Noticias*, *El Sol de México*, *Excélsior* y *Novedades*, publicaban de manera constante notas relacionadas con su vida artística, desde las reseñas de sus exposiciones, hasta entrevistas y notas sobre sus controvertidas y escandalosas declaraciones. Incluso, en el periódico *Excélsior* Cuevas llegó a tener una columna semanal titulada “El Búho”, y en el suplemento dominical del periódico *Novedades* “México en la Cultura”, dirigido por Fernando Benítez, frecuentemente publicaban artículos en los que Cuevas tenía intensas polémicas con gente del mundo del arte y la literatura como Raquel Tibol y Andrés Henestrosa, por ejemplo. Sus

²⁰ *Ídem.*

²¹ En repetidas ocasiones el artista habla de la relación amistosa que mantiene con Fernando Gamboa, además expresa un profundo respeto y admiración por su trabajo. Véase, “El señor embajador”, en José Luis Cuevas, *Historias para una exposición*, México, Premia Editora, colección La red de Jonás, 1988, pp.59-62.

participaciones en el diario fueron tan copiosas, que hubo una recopilación en un libro que lleva por título *Cuevario*, publicado por editorial Grijalbo.²² El material hemerográfico que conforma la publicación, está dividido en tres partes,²³ la primera de ellas es precisamente “Las Polémicas”, donde se reúnen algunos artículos correspondientes a su etapa más intensa como polemista, la cual comienza a finales de los años 50. No obstante, el periódico *Personas*, publicaba semanalmente, una sección titulada “Charlas telefónicas con José Luis Cuevas”, un espacio en el que el artista expresaba de forma libre su opinión acerca de temas diversos sobre arte e incluso política. Aunado a esto, una vez que se hizo pública su partida “definitiva” de México, se anunció también que, a principios del mes de marzo, se inauguraría una exposición en el Museo de Arte Moderno, cuyo montaje, nuevamente, corrió a cargo de Fernando Gamboa. La muestra llevó por título *José Luis Cuevas y su infierno terrenal*, título por demás significativo. Con esta exposición el artista diría adiós a México, según él, -para siempre y de forma definitiva-, además, en la inauguración dio lectura a un comunicado en el que expuso 75 razones por las cuales recurría al autoexilio, *Infierno Terrenal* se anunció en los periódicos como la última exposición que el artista tendría en nuestro país, al menos por decisión propia, pues no descartaba algunas póstumas organizadas por otros funcionarios del arte.²⁴

Mientras Cuevas se mostraba como un artista incomprendido, ignorado y atacado, la realidad mostraba otra cosa totalmente diferente, por un lado vimos que en nuestro país se le habían dedicado no pocas exposiciones, además de otra serie de eventos como el “Cuevas Fest” realizado en la ciudad de Acapulco, evento que tuvo dos ediciones. Además, con motivo de su partida se organizaron diversas actividades, entre ellas la conferencia que dictó en Torreón Coahuila, titulada “Adiós a México”.

Pero, sin lugar a dudas, la actividad más significativa y relevante de todas fue la exposición que se realizó en el MAM en 1976. Cuevas decidió marcharse, y el museo más importante para exhibir arte contemporáneo en el país, lo despedía nada más y nada menos que con una exposición. Dicha muestra, según palabras de Cuevas, surgió por iniciativa de

²² Vid. José Luis Cuevas, *Cuevario*, pról. Carlos Monsiváis, México, Editorial Grijalbo, 1973.

²³ “Las Polémicas”, “Artistas plásticos de América” y “Apuntes para una autobiografía”.

²⁴ “Cuevas Expondrá por última vez”, *El sol de México*, México D.F. Viernes 20 de febrero de 1976.

Gamboa quien le ofreció las salas del museo que dirigía para que mostrara su obra.²⁵ Así, el 4 de marzo se inauguró *Cuevas y su infierno terrenal*, cuyo título hace referencia a la dolorosa situación personal por la que atravesaba el artista como producto de la incompreensión, el rechazo y los ataques que había recibido en nuestro país. Al respecto, es interesante mencionar que en el catálogo de la exposición *Infierno Terrenal*, hay un apartado donde se consignan los libros en los que se pretendió denigrar al artista, además de que la lista es muy corta, curiosamente se trata solamente de novelas, lo cual nos confirma nuevamente que el discurso victimizante que manejó Cuevas, forma parte del proceso de construcción mítica que rodea a la mayoría de los artistas, además de ser un efectivo recurso publicitario. Asimismo lo reconoció Berta Taracena en un artículo donde analiza formalmente la obra y el dibujo de Cuevas, ahí explica:

Para obtener la categoría de mito, un artista no debe crear sólo obras maestras, requiere otros elementos de escándalo, drama personal, vitalidad, drama, presunción, por que hoy día este tipo de mitos se integran, como una mezcla, a veces desigual de datos biográficos y obra.²⁶

Efectivamente, con tan sólo leer las notas del autoexilio en los periódicos de la época, entramos en un remolino de confusión y contradicciones, en primer lugar porque detrás de las declaraciones de Cuevas subyace esta actitud de aventar la piedra y esconder la mano, es decir, constantemente se desmiente o matiza sus declaraciones, argumentando que estaba en un momento de enojo, tristeza u ofuscación. En 1976, Cuevas hizo declaraciones a varios periódicos como “México me viene chico. Me voy”, o bien hizo afirmaciones escandalosas como “En México se permite todo, menos el talento en el campo del arte”²⁷ e incluso declaraciones un tanto cómicas como “México me asfixia y no sólo es el smog que acorta la respiración sino que intelectualmente ya no lo resisto”,²⁸ o bien

²⁵ “Antes de irme he querido dejar constancia de mi actividad una vez más. Uno de esos pocos amigos que quedan a mi espalda, como fieles, Fernando Gamboa, me ha ofrecido el Museo de Arte Moderno y ahí, en ese lujoso predio de Chapultepec voy a exhibir trabajos recientes”, “José Luis Cuevas: Adiós a México.” *El Sol de México*, México D.F., 29 de febrero de 1976.

²⁶ Berta Taracena, “José Luis Cuevas, el mito y el artista” en *Revista Mexicana de Cultura*, México, 1976, p. 5.

²⁷ *La Opinión*, Buenos Aires Argentina, 4 de marzo de 1976.

²⁸ Mireya Folch, “Cuevas se exilia con nostalgia anticipada. “Me voy del país por que intelectualmente no lo resisto””, en *El sol de México*, México D.F., 25 de febrero de 1976.

afirmaciones que resultaron ofensivas como “Mis polémicas resultaron inútiles. Artísticamente México sigue siendo una aldea”.²⁹ Desde luego que este tipo de frases escandalosas y polémicas, resultaron mucho más efectivas para conseguir la atención de los medios de comunicación e incluso de los críticos de arte. Sin lugar a dudas, Cuevas pudo haber anunciado su autoexilio de manera discreta y mesurada, pero eso no iba acorde con su estilo ni con su personalidad histriónica, ni mucho menos con los objetivos que perseguía. Aunado al anuncio del exilio autoimpuesto y obligado, Cuevas reforzó el discurso del artista ignorado e incomprendido, lo cual era falso, pues no sólo contó con el apoyo de varias instituciones, sino con la preferencia de Fernando Benítez, el director del suplemento cultural más importante de la época, y de Fernando Gamboa, uno de los funcionarios más notables e influyentes en su momento. Si incluimos a Gómez Sicre, en esta dupla, tenemos un triángulo de poder que favoreció al artista como a ningún otro. De esta manera, Cuevas contó con la protección, el auxilio y el favor de la prensa y la burocracia cultural, además de la promoción artística en el ámbito norteamericano y latinoamericano. De ninguna manera podía quejarse, pues su carrera artística estaba muy bien cimentada y protegida.

Lo que veremos más adelante, es cómo la estrategia publicitaria del autoexilio, formó parte de un plan y un proyecto previamente elaborado, y fue una de tantas maniobras que realizó para conseguir la atención tanto de la prensa internacional como de la prensa nacional y así consagrarse en Europa. A continuación, para nutrir el contexto cultural que rodea la obra de Cuevas, se comentará la corriente artística conocida como ruptura, tradición pictórica en la que se desarrolló el artista, y a la cual contribuyó como teórico y defensor.

La ruptura

El término “ruptura” hace referencia a una de las características de un conglomerado de pintores que fueron agrupados bajo este nombre; me refiero al alejamiento y al rechazo de las propuestas plásticas y los movimientos artísticos hegemónicos que ya se habían consolidado y arraigado profundamente en el gusto estético y la preferencia de la

²⁹ *Ídem.*

burocracia cultural durante la primera mitad del siglo XX. Así pues, los artistas de la ruptura trabajaron por la diversificación de técnicas y corrientes, referenciado a su creatividad individualidad, lo que dio como resultado una multiplicidad de estilos, fundamentados principalmente en la abstracción. Otra característica de la ruptura es que el contenido de las obras que produjeron carece de crítica política y de preocupaciones o denuncias sociales, así como de una postura propagandística.³⁰ En palabras de Juan García Ponce, uno de los exponentes del movimiento, la ruptura consistió en:

crear una serie de obras en las cuales se hacía evidente una variedad de estilos que de ahí en adelante fue la pintura mexicana. Su característica principal consistió en que cada pintor seguía libremente y sin ninguna exigencia anterior, la verdad creada por cada cuadro o por cada estilo cuya forma era la expresión de una multiplicidad de estilos, como es natural. Así podían colocarse frente a frente maneras diferentes de entender el arte abstracto o el realismo.³¹

Esta actitud en el arte mexicano, de la que habla Juan García Ponce, refleja un ímpetu creativo diferente que provenía de una nueva generación de artistas y que dio pie a un nuevo estilo en la pintura mexicana, hoy conocido como ruptura. Esto mismo fue percibido, aunque tardíamente, por el poeta y crítico de arte Luis Cardoza y Aragón. En el texto *México: pintura activa*, escrito en 1961, a más de una década de producción artística por parte de los artistas rupturistas, Cardoza y Aragón señala que la etapa de la pintura mexicana correspondiente al muralismo está cerrada, además de reconocer que fue grande y necesaria y que por su importancia, sin duda, ya ha trascendido y que ahora los pintores jóvenes “abrirán sus brechas y cumplirán en estas próximas décadas algo que por su valor y resonancia estará a la altura de la tradición”.³² Lo anterior significaba que los pintores tenían que buscar su propio estilo, para que el nuevo movimiento en la pintura mexicana trascendiera al igual que el muralismo. Además menciona que una ruptura con el pasado

³⁰ Luis Cardoza y Aragón, “Galería Juan Martín” p. 41, en Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura Juan Martín y sus pintores*, Milán. Landucci Editores, 2000.

³¹ Juan García Ponce, “Pintores Independientes”, en *Ruptura*, catálogo de la exposición, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas, 2002, p. 26.

³² Luis Cardoza y Aragón, *México: pintura activa*, en *Rupturas, La liberación de la imagen. El arte en México después de 1950*, catálogo de la exposición, Valencia, Comunicación Gráfica/MUVIM, 2001, p.88.

inmediato, es necesaria y ya empieza a plantearse;³³ y reconoce que ha sido producto del hastío por tanta reiteración del discurso nacionalista. De esta manera, el crítico de origen guatemalteco, advertía que para la década de los sesenta ya había una ruptura en las artes plásticas con respecto a la escuela mexicana, la cual venía gestándose desde hace varias décadas y para ese momento ya gozaba de presencia en los espacios de exhibición y notable aceptación.

Cardoza y Aragón recuerda que, las rupturas en el arte, son una forma histórica de arraigo para revolucionar nuestro presente y proseguir hacia el futuro, así como una nueva forma de relacionarse con el medio y sus problemas. En esta lógica, la ruptura con la tradición y el pasado inmediato es, hasta cierto punto, algo natural y propio de la creación artística que se inserta en el devenir histórico. Las rupturas en el arte vendrían siendo el motor de la relación dialéctica que existe entre el pasado, presente y futuro, relación que el autor reconoce en este escrito, y en la cual necesariamente vive la tradición y la renovación, las cuales no pueden ser explicadas sino es dentro de un contexto histórico.³⁴

Así pues, el termino ruptura para la historia del arte mexicano, hace alusión a una parte del arte contemporáneo producido en las décadas de los 50, 60, 70 y 80, e incluye tanto la figuración como la abstracción; en dicho concepto se engloban infinidad de estilos y corrientes que incluyen aspectos como: un supuesto estilo geométrico, el informalismo, manchismo, arte concreto, diversos tipos de abstracciones: conceptual, lírica, surrealista, geometrizable,³⁵ etc. Fue también, un momento en el que el arte mexicano amplió su horizonte de imágenes y se nutrió de diversas fuentes -entre ellas la vanguardia europea-. Partiendo del hecho de que las sucesiones históricas no se dan de manera tajante, sino paulatinamente, y reconociendo lo problemáticas que suelen ser las etiquetas para denominar un movimiento artístico o cierto cambio en el arte, los antecedentes de la actitud que enarbolaron los artistas de la ruptura, o bien la génesis del movimiento, se ubica paralela a la Escuela Mexicana de Pintura, debido a que en esta época, y de forma muy

³³ “Ruptura necesaria empieza a plantearse. No será inmediata pero empieza a plantearse: esto es ya sumamente importante”, *Íbidem*. p. 89.

³⁴ *Vid.* Cardoza y Aragón, Luis, *México: pintura activa*, México, Era, 1961, pp. 158.

³⁵ Cuauhtémoc Medina, “Sistema, (más allá del llamado “geometrismo mexicano”)”, en *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, catálogo de la exposición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p.123.

temprana, surge una actitud contraria o alejada del discurso nacionalista oficializante³⁶. Esta “primera etapa” es lo que Jorge Alberto Manrique ha denominado como “contracorriente”,³⁷ un movimiento artístico articulado en torno a los participantes de la revista *Contemporáneos*.

El término ruptura, es un concepto dotado de mucha fuerza, en el que subyace la idea de un movimiento contundente, totalmente opuesto y desligado a su antecesor, pero la ruptura es más bien un proceso natural en el que hubo una convivencia de ideas, ideologías, estilos, creencias y actitudes, así como una retroalimentación del arte creado por las generaciones de artistas precedentes. En realidad, no hay tal cosa como una ruptura tajante con la Escuela Mexicana y el muralismo, sino una nueva actitud que persiste, se propaga y

³⁶ Cabe mencionar que varios artistas, incluido Cuevas, reconocen a Rufino Tamayo, Juan Soriano, Manuel Rodríguez Lozano y Carlos Mérida como los precursores de esta actitud rupturista.

³⁷ La contracorriente es un “grupo” de artistas y escritores que fue ignorado, marginado y criticado, además de ser *sui generis* en la época en la que surgió. La contracorriente se vincula principalmente con un grupo de escritores que participaron en la revista *Contemporáneos* (1928), y por extensión se incluye a los artistas plásticos que se relacionaron con ellos. Esta revista, representó el punto de fricción y el eje de la discusión que intentaba establecer un contrapeso con el discurso nacionalista en sus dos vertientes: Escuela Mexicana y muralismo. Xavier Villaurrutia, el principal animador de la revista, los bautizó como “un grupo sin grupo”, debido a que no constituían formalmente un grupo, pero sí existía una relación entre personalidades muy diversas, con intereses y estilos también muy variados. Visto en perspectiva histórica, tanto la contracorriente como la Escuela Mexicana, tienen puntos de contacto, así como discrepancias y choques. Algunas de las características de los artistas y escritores de la contracorriente son: en primer lugar forman parte del inicio de la tradición del arte moderno, y por ende, al igual que los muralistas tienen una actitud contraria al academicismo, además ambos se nutren de la revolución artística que tuvo lugar en los años 20 en Europa, pero cada uno la asimila y la aplica de manera diferente. Por otro lado, y visto en retrospectiva, ambos perseguían un arte nacional, pero como apunta Manrique, “los de la contracorriente hurgaban en los rasgos cotidianos y profundos de los comportamientos, las actitudes y las tradiciones mexicanas y rechazaban en general el carácter, discursivo, ideológico, retórico, heroico, y de intenciones épicas que caracterizaba al muralismo”. En realidad como lo presenta este autor, se trata de las dos caras de una misma moneda. En cuanto a su posición opuesta, los artistas de la contracorriente buscaban una cultura más abierta para aprovechar cualquier cosa surgida en cualquier parte, esto implicaba mantener una comunicación con el arte europeo para seguir nutriéndose de sus experiencias, lo que marcaba una diferencia con un arte puramente mexicano o nacional. Cuevas reconoció también la similitud que tiene la ruptura con los contemporáneos, respecto al vínculo con el arte europeo escribe: “Una de las características de nuestra generación es la necesidad de salir, de viajar, de conocer otras culturas. Quizá fuimos un poco como los Contemporáneos, ya que nos nutrimos del arte universal, en mi caso siempre hubo ese rasgo muy mexicano, la ferocidad en mis actitudes y en mi propia obra”. Vid. José Luis Cuevas, “Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”, en: *Ruptura, 1952-1965*, catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Alvar Carrillo Gil, 1988, pp. 191. Para lo correspondiente a los Contemporáneos Vid. Jorge Alberto Manrique, *Una Visión del arte y de la historia*, vol. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

termina por arraigarse primero en el ambiente artístico y después en la historiografía del arte. Como lo explica Cardoza y Aragón, la ruptura es una forma histórica para la renovación y la revolución en el arte, de esta manera, al ver a la corriente pictórica de la ruptura como un proceso, no sólo hacemos énfasis en sus características, contradicciones y particularidades, sino que tenemos la oportunidad de entenderla como un momento de transición o sucesión, en el cual existen conexiones y puntos de contacto con su antecedente inmediato, lejos de ser un movimiento completamente opuesto y desvinculado.

Lo que sucede en las décadas de los 50, 60, 70 y 80 en el arte mexicano con respecto a la ruptura, no sólo es la intensificación y el arraigo, (usando las palabras y los términos de Cardoza y Aragón), de una actitud que como vimos, tiene sus orígenes en la misma época de auge y desarrollo de la Escuela Mexicana de Pintura, sino también un combate por la hegemonía en el medio artístico y cultural. Es un período en el que se da una lucha por representar a México tanto en el interior como el exterior, son los intentos y la pujanza de una nueva generación por obtener visibilidad en el medio artístico, conquistar los espacios de exhibición y llegar a consagrarse como la corriente más sobresaliente en el arte mexicano. Finalmente, los rupturistas también pasaron por el proceso que atraviesan todos los movimientos, es decir, en un principio tenían poca atención y notoriedad, y sus espacios de exhibición eran principalmente las galerías, mientras que en los museos, sólo entraban exposiciones colectivas, pues las individuales y retrospectivas siempre tardan más en llegar. El discurso victimizante que se ha permeado en la explicación del lo que fue este movimiento, y en el que se pone énfasis en la marginalización y rechazo, es producto de la falta de estudio a profundidad de dicho período en el arte mexicano, así como de una estrategia que se implementó en la época para obtener la atención de los medios de difusión y las instituciones culturales, estrategia a la cual recurrió José Luis Cuevas.

Cuevas y la ruptura

José Luis Cuevas es uno de los artistas más importantes y emblemáticos de la ruptura, y un representante bastante activo de una vena del movimiento que constantemente dirigía críticas a la burocracia cultural, generando escándalos que se ventilaban de manera pública en la prensa. Por un lado, hay un grupo de artistas que también representan una ruptura,

pero que mantienen una relación más cordial con la Escuela Mexicana y el muralismo;³⁸ y por otro, una generación que asume abiertamente una postura en contra de los muralistas y la burocracia cultural del Estado mexicano. Como representantes de esta ala rupturista radical están, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen, los hermanos García Ponce y por supuesto José Luis Cuevas. Esta vertiente, no sólo utilizó el pincel, el lápiz, y el lienzo como una herramienta para obtener visibilidad en el medio artístico, sino también la pluma y los periódicos, e incluso recurrió a recursos de carácter literario, para manifestarse en contra de una burocracia “asfixiante” que dificultaba la entrada de las nuevas propuestas plásticas a los recintos culturales del Estado; así lo puntualiza Diana Briuolo “a bastante más de treinta años de concebido, el lenguaje visual de la Escuela Mexicana dominaba aún las demandas de la política cultural sustentada por el grupo en el poder, tanto en el país como en el exterior”.³⁹

Un texto emblemático de esta etapa de la ruptura, y quizá el más significativo, es precisamente “La cortina de nopal”, escrito por José Luis Cuevas. Este manifiesto, como el mismo artista lo llama, fue publicado por primera vez en 1956 en el suplemento cultural del periódico *Novedades*, “México en la cultura”, dirigido en ese entonces por Fernando Benítez. Con el paso de los años, se convirtió en el texto más representativo del movimiento de ruptura.⁴⁰ “La cortina de nopal”, es un texto que representa un hito para la historia del arte mexicano, en el cual podemos identificar el momento de consolidación de aquella actitud de autopromoción que se tradujo como rebeldía⁴¹ y que venía manifestándose tiempo atrás. Este texto, es el eco estruendoso de la voz que reclamaba por

³⁸ Se trata de una vertiente más moderada, que no se opone abiertamente a la Escuela Mexicana, ni critica a los muralistas.

³⁹ Diana Briuolo “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”, en *Discurso Visual Revista Digital*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), no. 13, julio/diciembre, 2009, s/p.

Tomado de <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agodiana.htm>, el día 9 de diciembre de 2012.

⁴⁰ “La cortina de nopal”, se ha convertido en un texto emblemático y representativo de la ruptura, hecho que queda demostrado por sus sucesivas publicaciones en periódicos, revistas, libros y catálogos de exposiciones. Después de su primera aparición en el periódico *Novedades*, fue traducido al inglés y publicado en la revista neoyorquina *Evergreen Review*. Posteriormente fue incluido en el libro autobiográfico escrito por el artista, *Cuevas por Cuevas* y publicado por la editorial ERA en 1965. Al menos tengo identificados tres catálogos de exposiciones del periodo de la ruptura, en los que se incluyó este texto, las exposiciones son: *Ruptura*, (2002), *Rupturas, La liberación de la imagen. El arte en México después de 1950* y (2001) *Ruptura 1952-1965* (1988).

⁴¹ Así lo entendió Luis Cardoza y Aragón en su texto *México: pintura activa*.

haber sido “ignorada”, lo cual lo convierte en un emblema del movimiento y en un referente obligado para la comprensión y estudio de la ruptura.

A manera de cuento, “La cortina de nopal”, narra la historia de Juan, un egresado de La Esmeralda que no logra desarrollarse artísticamente bajo sus propias inquietudes, ni encontrar un estilo propio, pero paradójicamente, sí consigue el éxito. Esto a raíz de ser condescendiente con todo el entorno artístico, sobre todo con la burocracia cultural. Nutrido de algunos elementos autobiográficos, este texto es una crítica ácida que hace uso de la burla, la sátira y el sarcasmo. El texto contiene alusiones -algunas muy claras otras algo veladas- a varios personajes de la época entre ellos Víctor “Reyes”, una suerte de “cadenero” del Salón de la Plástica Mexicana, Rufino Tamayo, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

“La cortina de nopal”, critica al arte populista, y evidencia el hecho de que el pueblo mexicano, al cual va dirigido este arte, carece de educación artística, por ende, no tiene el menor interés por las obras que se han realizado en edificios públicos para su disfrute y aprendizaje. Otro aspecto que se critica en este artículo periodístico novelado, es la poca o nula apertura, al arte del extranjero; de esta manera Cuevas reconoce que el resto del mundo, particularmente Europa, es una fuente visual muy rica, capaz de nutrir las nuevas propuestas que se estaban generando en el México de los años 50. Algo interesante de este artículo es precisamente esa inclinación a regresar a mirar a Europa, la cual en este texto, se manifiesta como una atracción de carácter meramente intelectual y artístico. Sin embargo, como se pretende demostrar en este capítulo, las expectativas de Cuevas en dicho continente fueron ampliándose y el interés por Europa fue creciendo, al grado de ser vista por el artista no sólo como un foco cultural, sino como un terreno propicio para exposiciones y por qué no, una fuente donde encontrar futuros compradores. Lo que Cuevas estaba planeando en ese momento de su carrera era la conquista artística de Europa, pues para mediados de la década de 1960, la conquista de Estados Unidos ya estaba consolidada.

Otro aspecto importante de la carrera de Cuevas, es la relación y ruptura con el principal coleccionista en México Alvar Carrillo Gil. Hecho que guarda relación con sus objetivos artísticos personales, su trayectoria y sus proyecto de internacionalización. De esta particular relación, sus virajes y desarrollo, nos habla Ana Garduño en su libro *El poder del coleccionismo de arte en México*.

Carrillo Gil conoció la obra de Cuevas en 1953, en una galería de San Ángel llamada Riggs-Sargent; el gusto y atracción que sintió hacia la obra, derivó de dos aspectos: en primer lugar de la calidad en el dibujo, y en segundo, las similitudes formales y temáticas que guardaba la obra con la de artistas como Goya y José Clemente Orozco, dos de los artistas predilectos y más admirados del doctor.

La obra que cautivó a Carrillo Gil pertenecía a la serie “*Mujeres del siglo XX (la prostitución)*”, inspirada directamente en *La casa del llanto (1910-1915)*,⁴² de José Clemente Orozco, la cual retrata el ambiente y las mujeres de los tugurios, cabarets y antros de mala muerte del México de principios del siglo XX. De igual manera, en la etapa más temprana, Cuevas tuvo una fuerte inclinación por temas sórdidos y decadentes, y retrató el ambiente y los personajes que habitaban lugares como manicomios y prostíbulos, de igual manera, dibujó seres miserables e injusticias políticas y sociales.⁴³

De esta manera comenzó una fructífera relación comercial y amistosa, que se caracterizó por el intercambio cultural, la discusión artística, y la alianza intelectual para hacer frente a ciertos críticos y funcionarios de Bellas Artes; la trinchera desde la cual pelearon Cuevas y Carrillo Gil, fue el suplemento “México en la cultura” dirigido por Fernando Benítez, cómplice y amigo de ambos.

Sin embargo, a principios de los 60, la relación comenzó a deteriorarse por tres motivos: en primer lugar, porque Carrillo Gil nunca pudo influir en el estilo artístico de Cuevas. Aquel estilo temprano que desarrolló el artista inspirado en Orozco, llegó a su fin en 1955, y esa faceta, era la que más agradaba e interesaba al coleccionista; al respecto Cuevas escribió lo siguiente:

⁴² Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte en México: Alvar Carrillo Gil*, México, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009, pp. 152-153.

⁴³ *Ibidem*, p. 153.

Los últimos locos del manicomio de México los dibujé en 1955. Todavía recibo solicitudes de coleccionistas que pagarían diez veces lo que valían en esa fecha. No los complazco porque ésa, para mí, es una fase agotada y no tengo el menor interés en repetir el pasado.⁴⁴

Así, al no ceder ante las peticiones del coleccionista, Carrillo Gil perdió el interés en la obra y suspendió las compras, hecho que también molestó a Cuevas.⁴⁵

En segundo lugar, la ruptura Cuevas-Carrillo Gil, tiene que ver con el encarcelamiento de Siqueiros. El coleccionista se molestó con Cuevas por la crítica a las ideas estéticas de Siqueiros en un momento en el que el muralista no podía defenderse. Como se mencionó con anterioridad, Cuevas sostuvo una intensa polémica con el muralismo y sus representantes, esto lo conocía muy bien Carrillo Gil y nunca fue un impedimento para mantener una relación tanto amistosa como comercial con ambos artistas (Cuevas-Siqueiros). El problema fue que Cuevas emitió declaraciones en contra de Siqueiros cuando el muralista estaba en la cárcel, acusado del delito de “disolución social”,⁴⁶ lo cual Carrillo Gil interpretaría como un acto de cobardía, más aún tratándose de una artista que, bajo su perspectiva, había sido encarcelado de manera injusta.

Otro aspecto que debilitó su relación con Cuevas, es narrado por la familia Carrillo Gil, según la señora Carmen Tejero, en entrevista con el historiador del arte Renato González Mello,⁴⁷ el coleccionista enfureció al enterarse que Cuevas no registró un préstamo de obras que él le hizo para una exposición en el extranjero. Cuando Cuevas le mandó el catálogo de dicha exposición, el préstamo no figuraba en el catálogo, y no había una sola alusión al doctor, ni siquiera un agradecimiento. Dicha exposición, según la señora Tejera, había tenido lugar en Nueva Orleans, y tuvo que haberse efectuado entre 1960 y 1962, sin embargo, no se tiene registro de una exposición realizada por esas fechas en esa

⁴⁴ José Luis Cuevas, *Cuevas por Cuevas*, p. 53, citado en, Ana Garduño, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁵ Como reconoce Cardoza y Aragón esa negación del pasado inmediato, junto con el anhelo incontenible de parricidio que experimentaron los rupturistas “es homenaje y no sólo oposición, [así como] un replanteamiento de problemas”. Para el caso de Cuevas resulta muy acertada la frase de Cardoza y Aragón, así lo deja ver el hecho de que la etapa temprana del artista haya estado fuertemente inspirada en José Clemente Orozco. Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.* p. 89.

⁴⁶ Siqueiros pisó la cárcel en múltiples ocasiones; la ocasión a la que se hace referencia es 1960, período en el que el muralista pasó cuatro años en Lecumberri.

⁴⁷ La entrevista es de 1988, *Vid.* Ana Garduño, *op. cit.*, p. 191.

ciudad,⁴⁸ pero sí se encuentran documentadas otras exposiciones que se realizaron en Estados Unidos.⁴⁹

Finalmente, como también hace notar Ana Garduño, la ruptura con Carrillo Gil no afectó el desarrollo de la carrera artística de Cuevas, sobre todo por que tenía el apoyo de una de las personas más influyentes en el medio del arte en los Estados Unidos: José Gómez Sicre. Inclusive, poco tiempo después de la ruptura con Carrillo Gil, el escritor y crítico de arte de origen cubano, organizó una exposición retrospectiva en la Unión Panamericana (1963).⁵⁰

Desde el Departamento de Artes Visuales, José Gómez Sicre promovió artistas latinoamericanos en Estados Unidos, y José Luis Cuevas tuvo un lugar privilegiado para este personaje. Como apunta el historiador Stuart Easterling, Gómez Sicre era un *kingmaker* en el ámbito de las artes en América Latina, un vocero anti-comunista y un crítico mordaz del arte político, incluyendo a la Escuela Mexicana.⁵¹ El crítico de arte de origen cubano, se sentía fuertemente atraído por la estética de Cuevas e incluso le dedicó un libro titulado *José Luis Cuevas: Self-portrait with model* (1983). Por eso, Cuevas sabía que mantener una buena relación con Gómez Sicre era fundamental, ya que él era su principal promotor en Estados Unidos, a tal grado que no le importó romper su relación amistosa y comercial con Carrillo Gil.

En un principio Cuevas se había solidarizado a la causa de Siqueiros, y de hecho, firmó varios comunicados en los que se denunciaba la injusticia del encarcelamiento, pero después retiraría su nombre de cualquier acto que fuera sinónimo de denuncia o apoyo al muralista, esto por recomendación de su mentor José Gómez Sicre, quien se negaba a brindarle apoyo a un comunista.⁵² La postura del jefe del Departamento de Artes Visuales de la OEA, se explica a la perfección dentro del contexto de la Guerra Fría, ya que durante este período, la política estadounidense en materia cultural era adversa al arte de corte político, y por ende, a la llamada Escuela Mexicana de Pintura; y la Unión Panamericana

⁴⁸ Vid. Ana Garduño, *op. cit.*, p. 191-192.

⁴⁹ Vid. Nota 14, Probablemente la señora Tejera esté confundiendo la ciudad, eso explicaría por que no existe registro de la supuesta exposición en Nueva Orleans.

⁵⁰ Hoy conocida como OEA (Organización de Estados Americanos), o por sus siglas en inglés OAS, Organization of American States.

⁵¹ Stuart Easterling “José Luis Cuevas and José Gómez Sicre: Mexican Artist and Washington Patron during the Cold War”. Tomado de: <https://aha.confex.com/aha/2013/webprogram/Paper11965.html>, el día 8 de diciembre de 2012.

⁵² Ana Garduño, *op. cit.*, p. 157.

junto con sus funcionarios fue un instrumento para implementar dicha política. En parte, esto explica por qué Gómez Sicre tomó a Cuevas bajo su protección, y por qué tuvo tanto éxito en Estados Unidos. Cuevas fue elegido como el nuevo representante de la pintura de México en los Estado Unidos, porque su postura contraria a la Escuela Mexicana y a los muralistas rimó a la perfección con la política cultural estadounidense de la Guerra Fría.⁵³ Sin embargo, no podemos decir -como se dijo en aquella época- que Cuevas ostentara una actitud pro yanqui, pues lo que el artista alegaba era una mayor apertura por parte de la burocracia cultural, para que nuevos y diferentes discursos visuales (entre ellos el suyo), tuvieran cabida en los espacios de exhibición en México, además de querer consagrarse como el artista más representativo del país. Su crítica iba dirigida a aquellos que querían perpetuar el discurso nacionalista en las artes, pero de ahí a favorecer y colaborar directamente con los intereses de Estados Unidos, hay una gran distancia. En realidad, Cuevas actuó conforme a sus propios intereses y siguiendo el objetivo que se había trazado en su carrera artística: la internacionalización.

Aunque Cuevas reclamaba constantemente un espacio en los recintos oficiales, su máxima aspiración era figurar en las galerías y en los museos de más renombre a nivel mundial. Por eso, sus esfuerzos siempre estuvieron orientados para lograr visibilidad y reconocimiento en el exterior, y la atención que pedía y exigía hacia el interior, es decir en nuestro país, era sólo para tener una plataforma de proyección a nivel internacional. Como tal era una forma de hacer un *curriculum*, que le sirviera como carta de presentación en el extranjero. Su máxima aspiración no era figurar como el artista nacional más reconocido en México, ese era tan sólo un trámite, un paso para lograr su último gran objetivo que era la internacionalización.

Como explica Ana Garduño, los hechos en torno al encarcelamiento de Siqueiros, revelan una postura ambigua y contradictoria por parte de Cuevas, lo cual fue una constante a lo largo de su carrera, además hacen ver la importancia que tenía para él la proyección en el extranjero, más que cualquier otra cosa. De esta manera, Cuevas dio preferencia a las relaciones con aquellos personajes que le podían resultar útiles en su proceso de internacionalización, lo cual siempre fue prioridad.

⁵³ Shifra Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación 1955-1965.", p. 37, citado en Ana Garduño, *op. cit.*, p. 192.

Si bien la ruptura con Carrillo Gil no afectó la carrera de Cuevas, sí fue un hecho sintomático que demuestra la débil posición que tenía en México en ese momento en particular. Resulta que por esas fechas también había roto la relación -aunque de manera temporal- con Fernando Gamboa, esto lo narra el propio artista en el catálogo de la exposición *Homenaje a Fernando Gamboa Pintura Mexicana 1950-1980*, al respecto escribió lo siguiente:

En el año de 1957 Fernando me llamó para que presentara un proyecto de mural para el Centro Médico [...] En esa época don Fernando y yo intercambiamos muchas cartas. El mural no lo hice, por que se opusieron con virulencia los del Frente Nacional de Artes Plásticas que comandaba Siqueiros. Nada pudo hacer Gamboa, pues la fuerza de ese grupo era muy grande entonces. Injustamente atacé a Gamboa en un kilométrico artículo titulado “Receta para pintar un mural mexicano”, que publiqué en el suplemento de México *en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez. Esto nos distanció durante algún tiempo y me negué a participar en algunos de sus proyectos. No pasaron muchos años para que nuestra amistad se reanudara y desde entonces fuimos inseparables.⁵⁴

No conforme con mantener una constante lucha en contra de los muralistas y la burocracia cultural, exigía de sus amigos radicalización absoluta en su favor, lo que lo llevó a distanciarse de Gamboa, uno de los funcionarios más reconocidos de la época. Además, de 1953 a 1971, Gamboa no tenía un puesto en la burocracia cultural, su relación con el gobierno era a través de las exposiciones que montaba en el extranjero, las cuales eran proyectos largos pero temporales, por eso Cuevas no lo consideró como su principal aliado, ni creyó importante mantener una amistad estrecha con el museógrafo en ese momento particular de su carrera. De esta manera Cuevas sabía muy bien que si no cosechaba logros y éxito en México, la proyección artística a nivel internacional sería mucho más difícil, así mismo lo reconoce en una entrevista con Ricardo Garduño para el *Sol de Toluca*:

RG: ¿Tengo entendido que un pintor es aceptado en la Escuela francesa, siempre y cuando, haya triunfado en su país no es cierto?

⁵⁴ José Luis Cuevas, “Fernando Gamboa”, en *Homenaje a Fernando Gamboa, Pintura Mexicana 1950-1980*, catálogo de la exposición, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas, IBM, México, 1993, p. 15.

JLC: -Sí, definitivamente, si se llega a Francia, es importante tener también, previamente, una resonancia mundial. Digo esto porque en mi caso, llegué a París para realizar este tipo de exposición y eso no podía darse en forma espontánea, tenía que existir una especie de *curriculum*.⁵⁵

Así, su deseo de triunfar en el extranjero, marcó la pauta para la toma de decisiones por parte del artista, y en 1961 decidió probar suerte en Italia, donde permaneció 10 meses. Su estancia en el continente europeo no fue muy fructífera, pues ese año sólo consiguió una exposición en la galería italiana L´ Obelisco. Probablemente de esta estancia se desprendan otras dos exposiciones en galerías del mismo país, una en 1962 y otra en 1964.⁵⁶ Por otro lado, a pesar del poder que ostentaba Gómez Sicre, no fue él quien ayudó a Cuevas a conseguir el éxito en Europa, de eso se encargaría Fernando Gamboa, una vez que reanudaron su amistad, y una vez que volvió a ocupar cargos importantes en las instituciones mexicanas. Esto obedece a que el ámbito de poder del crítico de arte era expresamente en Estados Unidos y América Latina,⁵⁷ mientras que Gamboa tenía contacto particularmente con Europa por todas las veces que había fungido como “embajador cultural”, a partir de las numerosas exposiciones de arte que organizó en dicho continente.

Finalmente el museógrafo es la figura clave que posiciona a Cuevas en el extranjero, no sólo con la intención de encumbrarlo como el artista más representativo de la generación de la ruptura, como veremos más adelante, sino también para que el artista fungiera como una especie de embajador que lo ayudara a mantener activas las relaciones con los contactos que había hecho en los museos de Europa, mientras él se ocupaba del Museo de Arte Moderno en México.

⁵⁵ Ricardo Garduño Ramírez “José Luis Cuevas: En Francia, soy un artista del que ignoran su autoexilio”, *El Sol de Toluca*, 13 de noviembre de 1977.

⁵⁶ *Vid.* Nota 14.

⁵⁷ Al respecto José Luis Cuevas dice “Mi comunicación con José Gómez Sicre era diaria, ya por vía telefónica ya por carta. Preparábamos con una táctica casi militar mi futura infiltración por toda América Latina. Sabiendo que yo era de palabra fácil y sin el lastre de la timidez que agobia a muchos de mis colegas, Pepe me organizaba, desde su oficina de *Artes Visuales*, exposiciones y conferencias que se efectuarían en países latinoamericanos a partir de 1986”. José Luis Cuevas, *Gato Macho*, p. 85.

Los móviles políticos detrás de las exposiciones de Cuevas

Fernando Gamboa y su concepción de la historia del arte convertida en guión curatorial

En los siguientes apartados, exploraré las razones por las cuales Gamboa acogió con especial interés la obra de Cuevas, y demostraré cómo lo posicionó en Europa y América Latina, a través de la itinerancia de la exposición *José Luis Cuevas. Ilustrador de su tiempo*.

Antes de entrar de lleno a estos dos puntos, es necesario hablar de la etapa en la que Gamboa fungió como diplomático cultural y montó varias exposiciones en el extranjero.⁵⁸ Es fundamental también, explicar su visión de la historia de México y el arte, y como ésta permeó en las características de su discurso curatorial que se volvió canónico en México a partir de 1950.⁵⁹ Dicho discurso se consolidó a través de las numerosas exposiciones que se montaron en el extranjero, y fue portavoz de una versión particular de nuestro país y su desarrollo histórico.

Gamboa estructuró, en toda la extensión del término, un discurso de corte histórico, donde el espacio de exhibición fungió como una hoja de papel en blanco, y las obras de arte fueron las palabras que articularon una narrativa establecida previamente en lo que hoy conocemos como guión curatorial, y que en tiempos de Gamboa obedecía al guión museográfico. A través de piezas artísticas específicas, (consideradas obras maestras), Gamboa articuló un discurso donde el hilo conductor fue la representación de lo mexicano y sus momentos en el tiempo. La idea que subyace y predomina en este guión -explica Carlos Molina-, es la de un *continuum* histórico en el arte mexicano, vinculado a un espíritu

⁵⁸ Algunos ejemplos de exposiciones que corrieron a cargo del llamado embajador del arte son las siguientes. La primera muestra que organiza en el extranjero es *Un siglo de grabado mexicano* (1937-1939), la cual tuvo una pequeña gira por Valencia, Madrid y Barcelona. En 1944 montó en el Art Institute de Chicago, la obra de José Guadalupe Posada. De 1952 a 1953 se llevó a cabo la exposición *Obras Maestras del Arte Mexicano desde los Tiempos Precolombinos hasta nuestros días*, presentada en el Musée National d'Art Modern de París, el Liljevashe Kunst-Hall de Estocolmo y la Tate Gallery de Londres. Años más tarde, en 1959, organizó una muestra aun más grande y completa que las de 1952 titulada *Obras Maestras del Arte Mexicano desde los tiempos Precolombinos*. La exposición se presentó en el Museo Pushkin de Moscú y en el Museo del Hermitage de Leningrado, URSS, en el Museo Nacional de Varsovia, Polonia, en el Museo Petit Palais de París, Francia, en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, Italia, en el Museo Louisiana de Humlebaeck, Dinamarca y en el County Museum of Art de Los Angeles, California, EUA. De 1964 a 1981, a lo largo de 16 años, gestionó y coordinó la exposición Retrato de México un proyecto dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores hecha por encargo del presidente López Mateos. La muestra recorrió varios países de los cinco continentes. Vid., "*Curriculum Vitae, 1906-1990*", en Fernando Gamboa, *Pensamientos*, México, Fomento Cultural Banamex, 1990, p.75-82.

⁵⁹ Carlos Molina, *op. cit.*, p. 117.

nacional que se ha perpetuado a través de varios siglos. Dicho discurso curatorial contemplaba cuatro etapas históricas: la época prehispánica, la colonia, el México moderno y la época contemporánea. Estos son los cuatro eventos que, dentro del discurso de Gamboa, constituyen la narrativa de la mexicanidad oficial, y “son las fases simbólicas de nacimiento, resistencia y consolidación de la patria”.⁶⁰

Dicho modelo fue bastante conveniente para el Estado mexicano, pues significó un factor de cohesión de la historia patria -a través de un discurso claramente unificador- cuyo final proyectaba una imagen positiva en el extranjero de lo que era el México moderno y contemporáneo. Como hace notar Molina en su texto “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, detrás del discurso curatorial, se encuentra un esquema trifásico que se reproduce en distintos momentos; dicho esquema, es el que ha sido llamado por Mauricio Tenorio Trillo de “independencia, libertad y paz”.⁶¹

Se han mencionado ya las épocas que escogió Gamboa, a manera de cortes selectivos en la historia, las cuales generan la estructura narrativa en el guión curatorial. En primer lugar, tenemos la época prehispánica, en donde se sitúa el nacimiento de la nación mexicana o, si se prefiere, el origen de la mexicanidad; luego en la Colonia, la nación experimenta un momento de resistencia frente a la opresión española, la cual genera el deseo de obtener la independencia y con su triunfo la obtención de la libertad; con la consumación de la Independencia, inicia la formación del Estado moderno mexicano hasta llegar a la época contemporánea (la época de Gamboa) donde, después del desequilibrio que significó el porfiriato y la Revolución, finalmente triunfa la paz con la consolidación de un Estado moderno símbolo de la garantía de los derechos constitucionales y la democracia.⁶² Como podemos notar, dicho esquema presupone la existencia de la nación mexicana desde tiempos inmemoriales, situada en un territorio específico, donde la tradición de algo que es lo “mexicano”, -signifique lo que esto signifique-, ha logrado perpetuarse a pesar de una serie de adversidades sucesivas a lo largo de la historia.

⁶⁰ *Ibidem* p. 121.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Estamos frente a un modelo narrativo encaminado a la explicación de la historia de México, el cual se ha repetido varias veces en la historiografía, lo particular del caso que estudiamos, es que ahora vemos cómo opera en un montaje expositivo, lo que da pie a un sinnúmero de preguntas. Un ejemplo de este esquema aplicado a otros momentos de la historia o a otros procesos históricos, lo encontramos en la época prehispánica, inclusive en la propia historiografía del momento de contacto como códices, por ejemplo.

Este esquema presenta a México en el extranjero como un país triunfante, que ha logrado construir un estado moderno y erigirse como nación estable. Por eso los distintos pabellones de México en otros países, además de exhibir “obras maestras” de la época prehispánica, la Colonia y el siglo XIX (en algunas ocasiones), estaban acompañados por fotografías que retrataban el progreso y la modernidad durante la primera década del siglo XX. El uso de la fotografía como elemento museográfico y documental, cumplió un papel muy importante dentro de las exposiciones de Gamboa.

En cuanto a cuestiones museográficas -explica Molina- la distribución y disposición de piezas en el espacio obedecía a una jerarquía: en primer lugar estaban las piezas de arte (pintura, escultura, artes menores y artesanía), en segundo lugar los objetos arqueológicos, que podían ser piezas originales, copias de monumentos, escultura menor etc., los cuales aparecían como “genuina utilería decorativa de puestas en escena para una mexicanidad remota y gloriosa.”⁶³ En tercer lugar, vienen las soluciones arquitectónicas para cada pabellón, es decir, las adaptaciones de naturaleza efímera hechas al espacio para dar forma y contener la exposición, y finalmente en cuarto y último lugar, las fotografías que “usualmente servían para ilustrar el contexto original de los objetos exhibidos o describir los usos y costumbres de México”,⁶⁴ además de documentar el progreso obtenido por el país.⁶⁵

Dentro de esta jerarquía, cada objeto debía ser representativo de lo mexicano, de ahí la importancia de la selección de piezas consideradas como obras maestras, pues éstas suponen la expresión más alta del espíritu nacional. Ahora bien, ¿qué es exactamente aquello que define y conforma el espíritu de la mexicanidad según las exposiciones de Gamboa? En primer lugar, debemos tener en cuenta que el concepto espíritu se presta a una

⁶³ Carlos Molina, *op. cit.*, p.122.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Es notable el caso del Pabellón de México en Bruselas montado en 1958, donde la fotografía adquirió una importancia que nunca antes se le había asignado. En esa ocasión fue utilizada específicamente para mostrar diversas facetas de México; las imágenes ilustraban, entre otras cosas, paisajes, usos y costumbres de la población, la abundancia de recursos naturales, la construcción de infraestructura, etc. poniendo énfasis en el desarrollo industrial y económico del país. Inclusive, además de las fotografías, Gamboa hizo uso de otros recursos museográficos para exaltar la idea de progreso y modernidad, por ejemplo, recurrió a una serie de vitrinas que exhibían los productos de las empresas mexicanas más destacadas del momento. Además, otro elemento que coronaba la muestra, fue un fuente con la imagen de Quetzalcóatl de la cual manaba petróleo crudo (¡!). Todos estos elementos junto con las fotografías, reforzaban la idea de que México era un país con raíces históricas milenarias y una tradición arraigada, a la vez que una nación moderna en pleno auge y desarrollo. Véase: *Fernando Gambo la utopía moderna*, tríptico de la exposición, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, s.f., s/p.

infinidad de discusiones, además de ser un término que no nos refiere a nada concreto, justamente por este principio de inmaterialidad que lo define. En segundo lugar, en este concepto podrían encajar varias ideas, pues la mexicanidad está referida a muchos elementos como son símbolos, lugares comunes, manejos del lenguaje, tradiciones, usos y costumbres, conductas arraigadas, comportamientos psicológicos de su gente, etcétera. Por otro lado en el discurso curatorial que tratamos de desentrañar y explicar, y para Gamboa mismo, la mexicanidad está referida a más de un elemento, pero en principio hablamos sólo de un eje temático, a reserva de que en investigaciones posteriores se pueda complementar la estructura y el contenido de dicho guión curatorial. Según el artículo de Carlos Molina, el tema que Gamboa eligió para articular su visión elíptica de la historia -aquella que une y conjuga las cuatro épocas que el mismo seleccionó-, y aquel que demuestra la existencia de ese *continuum* en el arte mexicano, es la “relación sardónico-cotidiana que los mexicanos han tenido siempre con la muerte y su representación.”⁶⁶ Esta visión sarcástica y despreocupada frente a la muerte, es el hilo conductor (o al menos uno de los ejes temáticos) de las exposiciones de arte que se montaron en el extranjero a mediados del siglo XX,⁶⁷ y así lo corroboran los comentarios y las impresiones que se generaron en la época.⁶⁸

⁶⁶ Carlos Molina, *op. cit.*, p.139.

⁶⁷ A las exposiciones a las que me refiero particularmente y donde opera el discurso curatorial y museográfico que trato de explicar son: El Pabellón de México montado en la Bienal de Venecia en 1950, donde Gamboa ya había hecho un ensayo para definir lo mexicano y sus momentos en el tiempo; la exposición itinerante de 1952 a 1953, *Obras maestras del arte Mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días* presentada en París, Estocolmo y Londres (en ese orden); y el Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional en Bruselas de 1958.

⁶⁸ En el texto citado anteriormente, Carlos Molina identifica algunos documentos escritos por extranjeros, donde sus autores perciben el móvil de las exposiciones de Gamboa, es decir, esta relación particular con la muerte, así como la idea de un *continuum* en el arte. En un artículo escrito por Jean Cassou, *conservateur* del Museo de Arte Moderno de París, se refiere a México como un país que ha preservado su identidad y donde todo el arte es naif y primitivo, añade también que los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros, revelan una huella que ha estado ahí durante veinte siglos. Por otro lado, Paul Rivet, director del Museo del Hombre, en un artículo escrito para *L'Obseateur*, dice haber recogido durante su recorrido por la exposición comentarios de que los mexicanos estaban acostumbrados a lo “mórbido”, “lo cruel” y lo “macabro”, se trata de algunos ejemplos de las impresiones generales que las exposiciones de Gamboa dejaron. *Vid.* Carlos Molina, *op. cit.*, p. 140-142.

Valor espiritual y voluntad de forma en el discurso curatorial de Gamboa

Cuando Gamboa habla de la existencia de un valor espiritual en el arte mexicano, -eso que Molina denomina espíritu nacional-, podemos concluir que el concepto espiritual se refiere a una cualidad inmaterial y a un valor humano que ha logrado trascender y perpetuarse a lo largo de la historia, mientras que lo mexicano radica, entre otras cosas, en la particular visión de sus habitantes frente a la muerte. Finalmente cabe señalar, que la idea de valor espiritual, está ligada a otro término que Gamboa utiliza cuando habla de arte, se trata del concepto *voluntad de forma*; ambos están relacionados e interconectados, de tal manera que, para entender a profundidad uno hay que recurrir necesariamente al otro. Al respecto Gamboa expresó lo siguiente:

Ha existido y existe en línea ininterrumpida, una poderosa y original *voluntad de forma*⁶⁹ en el arte mexicano, que le ha ido dando, a través de los tiempos, nuevas soluciones y nuevas experiencias. Presidido siempre por un cálido aliento humano y un alto sentido público, nuestro arte contemporáneo plantea con su orientación y novedades formales cuestiones artísticas de innegable importancia.⁷⁰

Se trata de un breve fragmento del discurso que dio el museógrafo en la inauguración de la exposición *Obras Maestras del arte Mexicano desde los Tiempos Precolombinos hasta nuestros días* (París, 1952); lo que claramente plantea Gamboa en este párrafo, es lo que Molina identificó como un *continuum* histórico en el arte,⁷¹ y la *voluntad de forma* es justamente la expresión y la materialización del espíritu que nos define e identifica (como pueblo, raza, nación), y ésta se manifiesta en la forma que adopta la obra de arte, a través de las “manos” y el “genio” del artista.⁷² A esto alude precisamente la palabra voluntad, que se trata de una actividad humana, (pues los actos volitivos son solamente humanos), es decir, del sujeto como ente de conocimiento y con capacidad de crear; en este caso, específicamente de la voluntad de los artistas que son la parte creativa.

⁶⁹ Las cursivas son mías.

⁷⁰ Fernando Gamboa, “Exposición de arte mexicano en Paris (1952)”, discurso inaugural reproducido en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p.66.

⁷¹ Cuando dice que la *voluntad de forma* ha existido y existe “en línea ininterrumpida”.

⁷² Por “manos” me refiero a la técnica y por genio, la inspiración o el móvil para crear una obra.

La *voluntad de forma* debe entenderse como un elemento constitutivo de la expresión artística y el proceso creativo, en la cual se reflejan las intenciones del artista. Así como una de las tantas manifestaciones del espíritu nacional que nos refiere a la idiosincrasia mexicana. Entonces, por *voluntad de forma*, se entiende no sólo la parte subjetiva de la obra de arte, sino también los aspectos formales en los cuales podemos percibir tanto las innovaciones en materia artística como los elementos que la hacen partícipe de una tradición visual y cultural.

A continuación veremos cómo Gamboa retoma este concepto del historiador del arte austrohúngaro Alois Riegl (1858-1905),⁷³ quien acuñó el término en alemán como *Kunstwollen*,⁷⁴ y su traducción al español es precisamente *voluntad de forma o voluntad de arte*.⁷⁵

Los trabajos de Riegl se insertan en la línea de la historia del estilo, y sus aportaciones a la historia del arte son de suma importancia, ya que sentaron las bases para la crítica de arte y la conservación del patrimonio histórico. El objetivo de Riegl siempre fue elevar la historia del arte a la categoría de ciencia, y él representa uno de sus pilares, pues con sus investigaciones sobre arte decorativo y ornamentación,⁷⁶ logró darle fundamentos más sólidos. Riegl demostró, entre otras cosas, que los esquemas formales no sólo dependían de la habilidad manual del artista, sino que también operaban en ellos otros factores como la tradición. Además hizo hincapié en la subjetividad de la historia del arte, poniendo de relieve y revalorando el papel del observador, en este sentido, abrió un camino hacia nuevas explicaciones más allá de la simple presuposición materialista y tecnológica.

⁷³ Alois Riegl nació en Linz (que posteriormente fue parte del Imperio austrohúngaro) en 1858 y murió en Viena en 1905. Realizó sus estudios en la Universidad de Viena y fue uno de los personajes más representativos de la primera generación de historiadores del arte de la llamada Escuela de Viena. En 1886 empezó su formación como curador en el Museo Austriaco para el arte y la industria, ahí trabajó en la sección de textiles durante 10 años. A partir de 1887 fue profesor de la Universidad de Viena y en 1903 publicó *El culto moderno a los monumentos*, mientras presidía, por encargo del gobierno, una comisión para la conservación de los monumentos y el patrimonio nacional. Su principal tema de estudio fueron los objetos de arte comunes considerados en aquella época como “artes menores”. Alois Riegl es una figura clave en el desarrollo de un nuevo método para hacer historia del arte, pues aplicó criterios diferentes de apreciación y análisis, como un acercamiento empírico, por ejemplo. Su formación viene principalmente de la historiografía positivista del siglo XIX, de donde articuló la idea de que la historia progresa hacia niveles cada vez más altos. Vid. <http://www.dictionaryofarthistorians.org/riegla.htm>, Consultado el día 2 de septiembre de 2012.

⁷⁴ Dicho concepto, cabe mencionar, es producto del rechazo al determinismo tecnológico y la noción materialista de Gottfried Semper, lo que lo lleva a poner el acento en las cuestiones espirituales y en las decisiones humanas para dar una explicación de los cambios en la historia del arte.

⁷⁵ En los textos traducidos por la escritora e intelectual Mariana Frenk Westheim, encontramos el concepto como *voluntad de arte*.

⁷⁶ Por ejemplo en la obra *Antiguos Tapetes Orientales*, donde revalora las artes consideradas como menores.

Sin abandonar la línea del evolucionismo, su rama epistemológica, explicó el cambio y el desarrollo artístico, no en términos cuantitativos de progreso y decadencia,⁷⁷ sino como el resultado de los cambios en las intenciones de los artistas. Para Riegl, los cambios en el estilo no resultan fortuitos, y se explican como la reorientación general de las intenciones artísticas, es decir, de la reorientación de *la voluntad de forma*, que se manifiesta desde la cuestión más general, hasta el mínimo detalle en la obra de arte. Bajo este esquema tenemos que: las intenciones del artista cambian, su voluntad cambia y por ende las formas en el arte también cambian a lo largo de la historia, así la base de la teoría de Riegl, está puesta en cuestiones de orden metafísico y espiritual.

El concepto *voluntad de forma* también es retomado por el historiador del arte E.H. Gombrich, quien en la misma línea que Riegl, se cuestiona sobre los problemas del estilo, pero abordando el problema desde el punto de vista de la psicología de la percepción, un campo que ya había sido previamente explorado por el historiador austrohúngaro. La perspectiva de Gombrich nos ayuda a entender de qué manera opera el concepto *voluntad de forma* en la teoría de Riegl. Para Gombrich, las explicaciones de corte evolucionista e idealista que da Riegl, no representan una respuesta convincente a los problemas del estilo, la variabilidad de la visión artística y la permanencia de ciertos elementos conforme a la tradición. En su obra *Arte e Ilusión*, Gombrich adopta una postura crítica frente a los planteamientos de Riegl, pero tomándolos como punto de partida para sus reflexiones sobre las cuestiones concernientes a la historia del estilo. En este sentido, dicho autor representa un escalón en la discusión y un paso más allá de las posturas evolucionistas que intentaron dar una explicación al problema conocido como “el enigma del estilo”. Gombrich no concuerda con la postura idealista que plantea la existencia de un “espíritu” o “espíritus” y sus encarnaciones dialécticas y materialistas,⁷⁸ sin embargo, reconoce que estos planteamientos indican la existencia de un vacío en la historia del estilo, y el intento por dar una explicación a los cambios en el arte y la permanencia de ciertos elementos que se

⁷⁷ Un ejemplo está en la obra publicada en dos volúmenes *La industria artística tardo-romana según los hallazgos en Austria*, donde debate la idea de decadencia en el arte de este periodo que permeaba en algunos investigadores de la época.

⁷⁸ Véase E.H. Gombrich “Introducción: La psicología y el enigma del estilo”, en *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 32. Al respecto Gombrich escribe lo siguiente: “Mientras no tengamos una hipótesis mejor que ofrecer, la existencia de modos uniformes de representar al mundo tendrá que invitar a la fácil explicación de que tal unidad se debe fatalmente a algún espíritu supraindividual, al “espíritu de la época” o al “espíritu de la raza” ”.

pueden rastrear aun después de muchos siglos. Según Gombrich, este vacío, y la obtención de una explicación más convincente, es tarea de la sociología y de la psicología de la percepción, pero, también un problema que concierne a la historia del arte.

Sin ir más lejos en los planteamientos tanto de Gombrich como de Riegl -pues no se trata de un análisis detallado de sus posturas teóricas- lo que debe resaltarse, es cómo Fernando Gamboa retoma el concepto *voluntad de forma* y lo aplica como un principio explicativo al desarrollo de la historia del arte en México, la cual puede desentrañarse del montaje de sus exposiciones. Así pues, la *voluntad de forma*, según el discurso de Gamboa, opera en el mismo sentido que para Riegl, es decir, como la encarnación de un espíritu en las obras de arte y como la fuerza que da impulso a la evolución del estilo. De esta manera, la “voluntad de forma” o el “*Kunstwollen*”, “se convierte en un fantasma dentro de la máquina, que da vueltas a las ruedas de los desarrollos artísticos siguiendo “leyes inexorables” ”.⁷⁹ Bajo esta concepción de la historia, fue posible que en una misma sala, y en condiciones de igualdad, convivieran e interactuaran piezas de diversas procedencias, épocas y materiales.⁸⁰ Como reconoce Ana Garduño, Gamboa estuvo fervientemente convencido del mensaje que conlleva una imagen y de la trascendencia espiritual del arte, por eso fue el diseñador mexicano con mayor éxito en la construcción de una poética del espacio visual.⁸¹ Finalmente, la estructura del discurso museográfico y la articulación de esta poética del espacio, no se hizo de manera arbitraria e improvisada, pues, detrás de ellos operan los principios explicativos de Alois Riegl,⁸² entre otros.

⁷⁹ E.H. Gombrich, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁰ En las exposiciones de Gamboa había: “esculturas mesoamericanas, óleos del virreinato, paisajes y bodegones decimonónicos, creaciones de la llamada escuela mexicana de pintura, reproducciones fotográficas de murales paradigmáticos, piezas de arte popular, etcétera.” *Vid.* Ana Garduño, “El curador de la Guerra Fría”, pp. 19-20.

⁸¹ *Ídem.*

⁸² Con el objetivo de darle mayor sustento a esta hipótesis, me di a la tarea de rastrear los textos de Alois Riegl en la que fuera la biblioteca personal del museógrafo, la cual hoy forma parte del acervo documental de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, donde Patricia Gamboa -sobrina de Fernando Gamboa-, se encuentra haciendo una labor de clasificación, catalogación y conservación invaluable, un trabajo sin duda de gran mérito que yo y muchos de mis colegas apreciamos enormemente. Ella me proporcionó una lista de los libros que conforman dicha biblioteca, la cual revisé en forma minuciosa; en dicho listado no aparece catalogado libro alguno del historiador del arte Alois Riegl. Debo reconocer también, que no poseo el dato acerca de si para 1950 ya estaba traducida al español la obra de Alois Riegl, sobre todo el texto *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, (Berlín 1893) (*Problemas del estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*), donde Riegl desarrolla el concepto *Kunstwollen* (*voluntad de forma*), la fuerza que conduce la evolución del estilo y el eje rector de su teoría del desarrollo del estilo en la historia del arte. Por lo que sostengo que las ideas de Alois Riegl llegaron a Fernando Gamboa a través del historiador del arte Paul Westheim (1886-1963), quien estaba familiarizado con ellas gracias a la estrecha relación que

Como reconoce Gombrich, los planteamientos del historiador austrohúngaro explican mediante un principio unitario todos los cambios estilísticos en la arquitectura, la escultura, la pintura y la decoración,⁸³ ese principio unitario es la *voluntad de forma* y es al mismo tiempo universal y particular, esto quiere decir que es una entidad abstracta que actúa en dos sentidos, por un lado como una idea general o una noción genérica, que funciona como denominador común en la historia, y por otro es una fuerza que motiva la expresión de la individualidad del ser creativo, una expresión única e irrepetible cuando se sitúa en un caso específico. Entonces, la *voluntad de forma* es experiencia colectiva y experiencia individual y ambas van de la mano, pues lo individual se nutre siempre de lo colectivo. De igual manera, el discurso curatorial de Gamboa sigue este principio unitario, pues reconoce un origen común (situado en la época prehispánica), del que se desprenden uno o varios elementos compartidos en todas las épocas subsecuentes del arte mexicano, así como innovaciones particulares que renuevan y hacen visible y posible el cambio en la historia del arte. Alois Riegl desarrolló:

un método historicista para leer la historia del arte como una sucesión de partes individualizables por elementos particulares; resultados de una propia *Kunstwollen* (voluntad o intencionalidad artística), específica para cada época y que responden a comportamientos de un pensamiento y cultura generales. De este modo se elimina la división entre “artes mayores” y “artes menores”.⁸⁴

mantuvo con su maestro y contemporáneo Wilhem Worringer (1881-1963), historiador del arte especialista en arte egipcio, que integró también las ideas de Riegl a su obra. A continuación consigno una serie de datos para apoyar mi hipótesis y hago un pequeño esbozo de la misma, no sin antes reconocer que dicha afirmación debe ser estudiada con mayor profundidad. Paul Westheim llegó a México en 1941 en calidad de refugiado, en el contexto del Exilio español, pues por su origen judío, fue perseguido por el Tercer Reich de Alemania. Westheim fue muy amigo de Fernando Benítez y Fernando Gamboa quienes lo apoyaron en todo momento. A Gamboa debió haberlo conocido pocos años después de su llegada al país, y probablemente entre 1941 (¿?) y 1948 (¿?), discutieron sobre la teoría de Alois Riegl, pues para 1952 el concepto *voluntad de forma*, ya estaba arraigado en el pensamiento del llamado embajador y operaba como el sustento teórico-explicativo de su guión museográfico curatorial. Para 1952 el concepto aparece mencionado en el discurso inaugural de la exposición *Obras Maestras del Arte Mexicano desde los Tiempos Precolombinos hasta nuestros días* en París. De ser Westheim el primero que discutió con Gamboa el concepto *voluntad de forma* sería un tema relacionado con los aportes culturales del Exilio español. Este es un tema que merece una investigación aparte, y por cuestiones de espacio y por los objetivos mismos de esta tesis, no me es posible desarrollarlo aquí, tampoco puedo ofrecer en esta nota al pie la serie de datos y citas bibliográficas que poseo para sustentar mi hipótesis, sin embargo los libros pertinentes forman parte de la bibliografía de este trabajo.

⁸³ E.H. Gombrich, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴ Roberto García Bonilla, “Notas”, p. 190, en, *Mariana Frenk Westheim, Arte entre dos continentes, artículos y ensayos*, Roberto García Bonilla (comp.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Siglo XXI, 2005, pp. 277.

Bajo este método, Gamboa leyó la historia del arte mexicano y articuló su guión museográfico-curatorial, individualizando y seleccionando las etapas más significativas, además fue el fundamento teórico para exhibir en una misma sala de museo artesanías, consideradas como “artes menores”, y pintura, grabado, escultura, murales movibles, etcétera, ejemplos de las llamadas “artes mayores”.

Resulta evidente también, una marcada tendencia evolucionista e idealista a la manera de Riegl,⁸⁵ la cual es posible identificar no sólo en el discurso derivado del montaje de exposiciones, sino en otra serie de escritos diversos tales como, catálogos, discursos inaugurales etc., un ejemplo lo tenemos en un comentario que hizo de la obra de Diego Rivera:

La identidad espiritual, moral y cultural de Diego Rivera *con el pueblo mexicano del pasado y el presente* y con sus aspiraciones a un futuro mejor le han permitido expresar a nuestro pueblo en una imagen esencial y clara. El protagonista de la obra de Rivera es siempre el mexicano, antiguo o moderno, bello o desfigurado por la miseria, triunfante o vejado, pero constantemente concebido como un fenómeno eterno, como una corriente ininterrumpida, que crece y se agita más cada vez. [...] Es asimismo, en lo formal, un clásico mexicano porque su poder de estilización, sabia y emotiva, aplicada a los rasgos de nuestro pueblo, proclama su parentesco de sangre y espíritu con el gran arte antiguo de México.⁸⁶

⁸⁵ El discurso de Gamboa es de corte evolucionista, porque lo que explica es el desarrollo del arte mexicano como un proceso gradual y ordenado a través de varios siglos, así lo deja ver la siguiente cita: “Toda historia del arte es una empresa que se diría incierta y limitada si no analiza y relata la evolución completa de la creación de un pueblo a través de los siglos. Y esta afirmación es válida tratándose de México, cuyo proceso de creación artística no ha sufrido jamás interrupciones durante siglos y aun milenios.” Palabras de Fernando Gamboa, en, *Pintura Mexicana, 1950-1980*, p. 10. Al respecto véase también el concepto “Evolucionismo”; en, Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, para consulta en línea, Ariel Referencia. Tomado de, http://www.ferratermora.org/ency_concepto_ej_evolucion.html, el día 5 de diciembre de 2011. Por otro lado, sostengo que el discurso de Gamboa participa de ciertos prototipos idealistas, específicamente en su vertiente del idealismo lógico también llamado idealismo objetivo. Algunos representantes de este tipo de idealismo son los filósofos alemanes Fichte y Schelling, como explica Chapa de Santos en el capítulo “Teoría del Conocimiento”, para el idealismo lógico el objeto de conocimiento no está dado, sino que depende del sujeto, en otros términos “La materia es un reflejo del espíritu, es espíritu corporizado, espíritu visible; y el espíritu es materia invisible.” De igual manera Gamboa ve en el arte (materia al fin y al cabo) el reflejo del espíritu nacional, es decir, un espíritu particularmente mexicano, y en el proceso creativo, la materialización de dicho espíritu. *Vid.* Chapa de Santos R. María Elena, “Teoría del conocimiento”, en *Introducción a la lógica y nociones de teoría del conocimiento*, México, Kapeluz Mexicana, 1978, p. 134.

⁸⁶ *Fernando Gamboa el embajador del arte mexicano*, pp. 103,104.

En la lógica de Gamboa, Diego Rivera es un artista que se identifica con el pueblo mexicano de todas las épocas, y por eso es parte del *continuum* en la historia del arte, así como uno de sus más grandes representantes, pues según se aprecia, ha logrado captar su esencia, o bien su espíritu, y crear una representación clara y universal de él. Según se lee en este pequeño fragmento, el hombre mexicano es fenómeno eterno, es decir, algo que al igual que la nación ha existido y ha estado ahí siempre, como ser ontológico. Acorde con el museógrafo, en la obra riveriana, está presente la materialización del espíritu del arte mexicano, lo cual se puede ver en los aspectos formales, y a través de una estilización que es “sabia y emotiva”, además en dichas características formales, se puede apreciar también el vínculo con la época prehispánica. En este comentario a la obra del muralista, están presentes, (al menos como idea) los conceptos *voluntad de forma* y valor espiritual, el primero de ellos puede leerse entre líneas cuando Gamboa explica que Diego Rivera ha escogido representar⁸⁷ en su obra “al mexicano de todas las épocas” y para hacerlo ha retomado aspectos del arte antiguo, que se traslucen en los aspectos formales. Mientras que el valor espiritual es aquello con lo que Rivera se identifica y en el que claramente entran aspectos de carácter cultural e histórico.⁸⁸ Este es tan sólo un ejemplo de ese carácter idealista y evolucionista del pensamiento de Gamboa, y la forma en la que operan, como modelo explicativo en la historia del arte, conceptos como valor espiritual y *voluntad de forma*.

La museografía como asunto de Estado

Desde su momento histórico, Gamboa pudo ver en perspectiva y visualizar a través del arte mexicano, la *voluntad de forma* en su expresión general y particular. Con el devenir del tiempo, ésta se ha manifestado de maneras distintas, lo cual va en consonancia con el propio ritmo de la historia, por ejemplo, durante la colonia, el espíritu prehispánico no sólo se vio subyugado, sino que también se mezcló y se nutrió de otros elementos dando un carácter diferente a la mexicanidad, lo mismo ocurrió en las épocas siguientes, pero

⁸⁷ Por su propia voluntad.

⁸⁸ “Con el pueblo mexicano del pasado y del presente”, *Vid.* Nota 86.

siempre subsistió algo en todas ellas que las hizo afines, y que dentro del discurso de Gamboa, se convirtió en el símbolo de la expresión de lo nacional. En la época contemporánea, ese espíritu resurge con más fuerza, así lo corrobora la aparición del muralismo, por ejemplo, síntesis y expresión de una larga historia en el que se muestra el orgullo y la exaltación por lo indígena y la emancipación total de toda forma de academicismo europeo, se trata de una manifestación genuina de la naturaleza del arte mexicano en su más pura esencia. De esta manera, en la Bienal de Venecia de 1950, se consolidó el mito de los “tres grades” y “el cuarto disidente”, convirtiéndose en la bandera del arte mexicano en el mundo y Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo se volvieron los máximos representantes de “la construcción que emparentó a mexicanos de uno y otros siglos”,⁸⁹ así lo deja ver también el comentario que hace a la obra de Rivera. Finalmente, en el discurso museográfico y curatorial de Gamboa, subyace la idea de que en el cambio se puede percibir también la permanencia y la tradición, y al igual que en los planteamientos de Riegl, no hay momentos de decadencia en la historia del arte; si acaso, la Colonia sería decadencia inducida por la presencia dominante de extranjeros, cuyo resultado fue la interrupción o la difícil y lenta progresión de la evolución natural del arte mexicano. Fuera de ese “bache” que pudiera significar la Colonia, en la que también hay obras significativas pues necesariamente debe existir una continuidad, el arte mexicano se ha desarrollado de manera progresiva y ascendente, y ha cobrado más fuerza cada vez, superando uno a uno los obstáculos que representaron las injerencias externas, hasta llegar a una especie de máximo apogeo en la época contemporánea, (es decir, en el momento histórico del que forma parte Gamboa), con el muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura. Esta es la misma línea de pensamiento de Alois Riegl, para quien la historia progresa hacia niveles cada vez más altos.⁹⁰

Todo este entramado ideológico que se vierte en el discurso curatorial y la práctica museográfica, y en los que confluyen narrativa histórica, gramática del espacio y preocupaciones tanto estéticas como políticas teóricas y filosóficas, demuestran que no estamos frente a un iluminado con una cualidad única adquirida de manera misteriosa. Gamboa tuvo acceso a libros e información diversa, y conoció algunas teorías en boga que

⁸⁹ Carlos Molina, *op. cit.*, p. 130.

⁹⁰ *Vid.* nota 73.

circulaban en la época, ya sea de primera mano o en pláticas con colegas y homólogos, además, recordemos que tuvo una formación como arquitecto y artista, y posteriormente, adquirió una instrucción autodidacta en temas de historia, filosofía, arte y museografía. Esta preocupación por la instrucción en diversos temas, así como la conformación de un equipo de trabajo instruido y multidisciplinario, es lo que explica la “Mitología del jefe” y el “método de cualidad misteriosa y asombrosa”. Hay ciertas lecturas y teorías que marcaron, nutrieron e influenciaron a Gamboa para la puesta en marcha de sus exposiciones y la estructuración del guión museográfico-curatorial, como ejemplo, en lo relacionado a la práctica museográfica encontramos presente la teoría de la “correlación y el diseño” del arquitecto ucraniano Frederick J. Kiesler⁹¹ -como ha señalado Molina-, así como un aprendizaje directo de su contemporáneo Miguel Covarrubias⁹² y de otros curadores mexicanos de su tiempo, además como demostré en este apartado, están presentes los conceptos y principios explicativos del historiador del arte austriaco Alois Riegl.

Las exposiciones pueden ser analizadas como un texto, pues también hay un discurso y una intención detrás de ellas, así como un diálogo con la academia, pues también participan de la episteme, es decir del conjunto de conocimientos que se crean para entender, interpretar y conocer el mundo. En el caso de Gamboa, esto ha sido ya estudiado por historiadores del arte como Ana Garduño y Carlos Molina. Sin embargo, falta profundizar en el análisis de la estructura y en las características de dicho discurso. Además, aunque no hay un andamiaje intelectual muy complejo, sí hay bases y sustento teórico rastreable detrás del guión curatorial y museográfico elaborado por Gamboa.

Finalmente, el discurso que operaba detrás de las exposiciones, así como el trabajo desempeñado por Gamboa, sería visto con buenos ojos por parte del Estado mexicano,

⁹¹ Kiesler nació en la ciudad de Czernowitz, Ucrania, que después formó parte del Imperio austrohúngaro. Fue educado en la Bauhaus y también profesor de la Universidad de Columbia. La correlación es, según palabras de Molina, “una compleja interacción entre los objetos, las personas que los aprehenden, el espacio donde esta relación se lleva a cabo y la ideología que la informa [...] la correlación presupone una fuerza interior o espíritu propio de las cosas que se comparte al ser sensibles los espectadores al gran “arte” allí contenido” Esta idea se relaciona con el concepto *voluntad de forma*, de Riegl que también contempla la existencia de esa fuerza o espíritu que funge como una especie de motor que regula las formas y va dando vida al arte de cada época a través de las manos y la creatividad de los artistas. Para ahondar en el tema de la teoría de la correlación de Kiesler Vid. Carlos Molina, *op. cit.*, p. 137-138.

⁹² Al respecto Gamboa escribió: “Miguel tampoco fue simple teorizante, un mero acumulador de datos. Todo el ancho mundo era su laboratorio, y su tesoro de conocimiento no era sino rico combustible con que alimentaba su fértil talento creador de múltiples realizaciones (...) museógrafo imaginativo, que intervino con su refinado gusto y sentido de las formas en la realización de importantes exposiciones.” En, *Fernando Gamboa embajador del arte mexicano*, p. 105.

quien a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores canalizó recursos para las muestras, y como reconoce Carlos Molina “nunca nadie había dispuesto y ninguno volvería a hacerlo, de tan generosos presupuestos para promover el arte mexicano en el extranjero.”⁹³ Esto radica en que las exposiciones de arte formaron parte de una serie de tácticas encaminadas al posicionamiento del país en el orden internacional, y a menudo iban de la mano con otros asuntos de índole política, económica o diplomática. Las exposiciones de arte en el extranjero eran auténticos eventos internacionales, donde el acto de exhibir los objetos de una nación a otra era sinónimo de reconocimiento y consideración mundial. En esta dinámica, el reconocimiento de los objetos artísticos de una nación era el reconocimiento a la nación misma, a sus logros y al valor de su patrimonio cultural. Por eso las exposiciones, fueron también una forma de homologarse con el resto de las naciones, para así entablar un diálogo civilizado. De esta misma manera entendió Gamboa la función de las exposiciones, pues él mismo reconoció que:

México ha ganado una gran nombradía con sus exposiciones de arte [...] [que] hacen que aumente el prestigio internacional de que goza nuestro país, como nación moderna, culta y progresista, y de inconfundible personalidad. Las exposiciones de arte logran que México se actualice ante la consideración mundial, suscitan resonancias publicitarias que reflejan admiración, estupor y respeto; y producen un efecto grande en los grupos de alta cultura, [...] esas exposiciones cimientan el respeto para México en los ambientes intelectuales y la simpatía entre los pueblos, que, se admiran de la pujanza el esplendor de las aportaciones artísticas mexicanas a la cultura universal.⁹⁴

Fue así como el fomento de las exposiciones de arte en el extranjero se convirtió en una práctica común a partir del gobierno de Cárdenas, y fungieron como un medio para conseguir objetivos de política exterior. Como reconoce Renato González Mello, Gamboa llevó la museografía al nivel de asunto de Estado⁹⁵ convirtiéndose así en una herramienta para la propaganda política y el reconocimiento en el ámbito internacional.

⁹³ Carlos Molina, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁴ *Fernando Gamboa la utopía moderna*, tríptico de la exposición, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, s.f., s/p.

⁹⁵ “Fernando Gamboa llevó la museografía a nivel de asunto de Estado: Renato González Mello”, comunicado núm. 837, 13 julio, 2009.

Tomado de http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=1443, el día 6 de diciembre de 2011.

La estructura y los elementos del discurso curatorial de las exposiciones montadas en el extranjero por Fernando Gamboa, son la clave para entender por qué José Luis Cuevas fue el artista más promovido por el museógrafo tanto a nivel nacional como internacional en el período que va de 1972 a 1980. En el apartado anterior vimos cómo dicho discurso pone énfasis en la idea de la mexicanidad, y como ésta se construye y se recrea. Por otro lado, se mencionó que el eje temático de las muestras fue un supuesto denominador común presente en todas las épocas, es decir, la particular relación del mexicano con la muerte. Además se explicó como en el discurso museográfico-curatorial, subyace una forma idealista y evolucionista de entender la historia, pues según lo que afirmó el museógrafo,⁹⁶ hay una fuerza espiritual que opera como motor de la historia, la cual se materializa y se manifiesta en las obras de arte. Acorde con su discurso canónico, en el que subyace una teoría del desarrollo de la historia del arte, permeada de los principios evolucionistas de la obra de Alois Riegl y el idealismo alemán de finales del siglo XVIII y principios del XIX⁹⁷ se hizo la selección de los artistas y las obras que expusieron en el MAM durante la dirección de Gamboa.

Otro elemento que el museógrafo consideró para elegir un artista como parte de su discurso, y por ende como un elemento significativo de la historia del arte de México, fue la relación de la obra (en cuanto tema y/o aspectos formales) con el pasado prehispánico, o al menos con la idea que se había formado del México antiguo. Algunos comentarios que van sobre esta línea, y en los que encontramos ejemplificada la permanencia de los valores del arte prehispánico en la actualidad, y con ellos la creación y la recreación del estilo del arte

⁹⁶ Estos comentarios se encuentran principalmente en catálogos de exposiciones, pues como tal, Gamboa no escribió un libro en el que abordara explícita y teóricamente el tema de la museografía, o bien, la historia del arte. Esta afirmación parte de un análisis a pequeños textos, en los que el museógrafo habla de la obra de algunos artistas mexicanos, los cuales se encuentran en una recopilación en el libro que publicó CONACULTA, poco después de su muerte para rendirle homenaje. *Vid.* “Textos de Fernando Gamboa: artistas mexicanos”, en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, pp.103-115.

⁹⁷ Esta hipótesis, dentro de esta investigación, es una alternativa a la “Mitología del jefe y su método de cualidad misteriosa”, pues como puntualiza Debroise, “lo que sus discípulos y colaboradores durante cuarenta años de caciquismo llaman “su ojo”, fue de hecho marcado por metas ideológicas precisas, además de una aguda y fina comprensión que desarrolló sobre “lo que se esperaba del arte mexicano””, junto con la asimilación y la inclusión de ciertas teorías a su discurso, principalmente de autores alemanes. Véase también la nota 85.

mexicano, son los que hizo a la obra de Carlos Orozco Romero y Gunther Gerzso.⁹⁸ A continuación un fragmento del texto que habla del artista jalisciense Orozco Romero:

Nutrido en las fuentes de nuestro pasado precolombino, Orozco Romero (...) recurre a semiabstracciones muy semejantes a las del arte de ciertas culturas de la antigüedad mexicana. Muchas de sus obras están impregnadas de la gracia de aquellas creaciones, sin que el artista incurra por ello, en arqueologismos banales, ni deje de imponer siempre su verdadero sentido de lo moderno. Por propio derecho de herencia cultural y por una clara conciencia de su pasado artístico, cabalmente asimilado podría decirse que Orozco Romero es un tarasco actual.⁹⁹

En este comentario, Gamboa pone de relieve la relación de la obra del artista con el pasado prehispánico a través de lo que él llama semiabstracciones; por otro lado, parte del supuesto de que estas similitudes son resultado del contacto con la tradición (cuando habla de herencia cultural), y de la asimilación del pasado artístico por propia elección y conciencia del artista. Esto ejemplifica nuevamente como opera la *voluntad de forma*, pues este concepto hace alusión a cómo los artistas eligen retomar aspectos de la tradición para crear, pero sin dejar de lado su presente y su momento histórico particular, o bien, en palabras de Gamboa, sin dejar de imponer en su creación artística el “sentido de lo moderno”.

Otro principio de selección era la representación de “lo mexicano” en la obra de arte, es decir, aquello que era propio y único de nuestro país y que difícilmente se encontraría en otra cultura, o civilización. El discurso de “lo mexicano” que guiaba las exposiciones, fue también una forma de construir y afirmar la identidad nacional, haciendo hincapié en lo auténtico, lo original y lo folclórico, así como también en el progreso y la modernidad. Al igual que en las exposiciones en el extranjero, Gamboa tomó en cuenta la calidad de las piezas y el dominio de la técnica por parte del artista. De esta manera, la calidad técnica, los aspectos formales y la temática de las piezas artísticas, -que incluye una

⁹⁸ A continuación el comentario de Gamboa a la obra de Gunther Gerzso: “Si bien es cierto que inicialmente su pintura se adscribe sin ambages al surrealismo, posteriormente evoca a Grecia y luego -hasta hoy- al México Prehispánico, transubstanciando tales evocaciones y expresándolas con las más modernas exigencia de la sensibilidad artística”. En: *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, p 106-107.

⁹⁹ *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, p 104.

alusión a la mexicanidad y un referente a lo prehispánico- así como la concordancia con una idea preconcebida del desarrollo de la historia, fueron algunos de los parámetros para la selección, planeación y montaje de exposiciones en el MAM durante los 8 años que Gamboa estuvo al frente de la institución. Además, debemos considerar que su gusto estético¹⁰⁰ ya estaba formado, y que ya había hecho una selección de los artistas más representativos de la época -a los cuales habría de consagrar-, por lo cual, los lazos amistosos y la previa inclinación o preferencia por ciertos artistas fue también un móvil para la selección. Al menos en el caso de las exposiciones de Cuevas, operan los criterios que se mencionaron con anterioridad, y existe la posibilidad de que también hayan funcionado en otros montajes expositivos.

Después de analizar los comentarios que se hicieron en aquella época a la obra de Cuevas, resulta revelador cómo ésta posee las características que Gamboa buscaba y valoraba en un artista. El trabajo de Cuevas, -en particular el que fue presentado en la exposición *Ilustrador de su tiempo*-, reafirma la idea de la existencia de un *continuum* en el arte mexicano, ya que mantiene una relación con el muralismo y retoma ciertos elementos del arte prehispánico. Es por eso que Gamboa lo elige, no sólo como uno de sus “hijos pródigos”, sino como el artista más representativo de la ruptura, la etapa que en la lógica del continuismo histórico, sucede a la Escuela Mexicana, y que niega y rechaza una parte de estos movimientos, pero a la vez los afirma al retomar ciertos principios de sus maestros y su legado pictórico (los tres grandes principalmente).¹⁰¹ Para corroborar la idea de un *continuum* en la historia, Gamboa interpreta la obra de algunos artistas como eslabones¹⁰² que enlazan la época artística presente con la de sus antecesores, en esta misma lógica,

¹⁰⁰ El gusto estético de Gamboa se caracteriza principalmente por la inclinación hacia la figuración aunque no únicamente, en el aspecto técnico tenía especial interés por el grabado, y uno de sus géneros favoritos era el retrato, con una consideración especial a los murales y la pintura de caballete. Además, su apreciación se enfocaba en los aspectos formales de la obra, más que en el concepto, y lo que buscaba era formas universales identificables en otras épocas, si éstas eran localizables en la época prehispánica la obra era mucho más valiosa y atractiva. Para ahondar en el gusto estético de Gamboa véase lo que escribió Mariana Frenk Westheim sobre su colección de arte, *Vid. La colección de arte de Fernando Gamboa*, en Mariana Frenk Westheim, *Arte entre dos continentes, artículos y ensayos*, Roberto García Bonilla (comp.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Siglo XXI, 2005, p.35-39.

¹⁰¹ Esto sucede, por ejemplo, con Cuevas y la relación de su obra con el muralista José Clemente Orozco.

¹⁰² Por ejemplo, esta es la idea que tenía de la obra de Juan Soriano, “Juan Soriano uno de los valores más firmes de la pintura mexicana actual, nunca se dejó constreñir por tendencia alguna (...) Además debe subrayarse que este gran artista es un adelantado y que uno de sus méritos principales en nuestro medio es haber sido lazo de unión entre los maestros mayores como Tamayo, Mérida y Gerzo, y las nuevas generaciones”. En: *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, p. 106-107.

¹⁰² *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, p 106.

también hay artistas que logran consolidarse como los máximos exponentes de su momento histórico y no sólo ser eslabones de la continuidad, como el caso de Rivera, Orozco y Siqueiros en el muralismo, por ejemplo. De igual manera, Cuevas logró colocarse ante los ojos del museógrafo como el artista más importante de su generación y su movimiento artístico, precisamente por abrir el camino a una nueva forma de expresión, y por el impecable manejo del dibujo y el dominio del grabado y otras técnicas relacionadas con la impresión. Bajo la convicción de que se trataba de un gran artista de talla internacional, Gamboa coordinó y gestionó varias exposiciones, entre ellas las 3 que tuvieron lugar en el MAM durante su dirección:

Para que el arte de Cuevas, para que sus dibujos se encuentren en las mejores colecciones privadas y de museos de medio mundo, y para que alternen en pie de igualdad en las subastas internacionales con los dibujos de Renoir, Degas, Toulouse Lautrec, Picasso, Matisse, Giacometti, y otros grandes maestros, ha debido celebrar centenares de exposiciones. Lo calculo al contar yo mismo mi reducida intervención en sus exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero, que suman 58.¹⁰³

En esta declaración, el llamado embajador, hace énfasis en todo el apoyo que le ha dado a Cuevas, poniendo de manifiesto que gran parte de su éxito es gracias a él, como una forma de reclamar su atribución, porque si bien es cierto que las cifras de las exposiciones que maneja son exageradas, si no todas se refieren a exposiciones individuales, al menos sí a la colaboración con una pieza en muestras colectivas.¹⁰⁴

Uno de los objetivos principales que trazó Cuevas para su carrera artística fue la internacionalización de su obra, lo cual incluye tanto la exhibición como la comercialización de la misma, por este motivo buscó relacionarse con aquellas personas que podían proyectarlo en el extranjero, y por esa razón se fue a vivir a Francia en 1976. Al residir en Europa Cuevas podría colocar su obra con mayor facilidad en el mercado europeo y darle seguimiento a los proyectos de exposiciones que tenía en puerta. Como señala el propio Gamboa, para posicionar y consolidar la obra de un artista en el medio, es necesario darla a conocer a través de numerosas exposiciones en los recintos museísticos más

¹⁰³ *Ibidem*, p.17.

¹⁰⁴ Recordemos que Cuevas formó parte de la exposición *Retrato de México*, que viajó por los cinco continentes.

importantes. Bajo este principio, se encargó de promover y gestionar las muestras de Cuevas por el mundo, así lo declara él mismo en esta cita cuando dice haber tenido una “participación reducida” en al menos la mitad de ellas. Sin embargo, visto en retrospectiva, su participación desde luego no fue poco significativa, pues Gamboa fue una figura clave en el proceso de internacionalización de Cuevas.

En un artículo para el periódico *Excélsior*, el crítico peruano Juan Acha, reconoce que la obra de Cuevas es parte de una identidad colectiva en el arte mexicano, e identifica en sus grabados varios aspectos relacionados con una forma de “narración semiótica”, la cual se encuentra también en el muralismo. La presencia de signos o iconos en la obra de Cuevas -según explica Acha- generan un discurso narrativo, al igual que en el muralismo las alegorías, los personaje y la representación de acontecimientos históricos. De esta manera el crítico peruano explica que:

Sus grabados rayanos en la “narración semiótica” no son otra cosa que derivados del muralismo, cuya versión local él ha condenado por sus posteriores desviaciones e imposiciones. Al fin y al cabo, de la alegoría muralista a la “narración icónica” hay sólo un paso: en la primera una idea o un acontecimiento histórico une las figuras y en la otra lo puramente visual opera de factor unitivo; en ambos el espacio y el tiempo se uniforman entre sí y por separado. Y Cuevas traza en el “lito” un “pueblo de líneas” (O. Paz) como si estuviera frente a una pared.¹⁰⁵

Lo que hay en los grabados de Cuevas, particularmente en la serie *La rue de mauvais garçons*,¹⁰⁶ es un grupo de objetos y personajes aislados dentro de un espacio cúbico, en el cual se expresa una serie de incongruencias y contradicciones semánticas que conllevan a la destrucción de la cohesión temática.¹⁰⁷ De ahí que parezca que los elementos que constituyen la obra no tienen una relación entre sí; pero si analizamos a fondo cada detalle, podemos dotarlos de un significado y comenzar a trazar una relación entre cada uno de los objetos distribuidos en el espacio. De esta manera se va creando una especie de historia, o bien, una narración a base de signos, íconos o conceptos, una historia que raya en

¹⁰⁵ Juan Acha, “Cuevas Ilustrador de su tiempo, que el verdadero incienso no nos impida ver la verdadera obra”, en *Excélsior, Diorama*, 24 de septiembre de 1972.

¹⁰⁶ Es una serie litográfica realizada en 1972 que formó parte de la exposición *Ilustrador de su tiempo*.

¹⁰⁷ Juan Acha, “Cuevas Ilustrador de su tiempo, que el verdadero incienso no nos impida ver la verdadera obra”, en *Excélsior, Diorama*, 24 de septiembre de 1972.

el absurdo y se vuelve caótica. Por eso Juan Acha habla de una narración icónica que posee una amplia apertura semántica, la cual permite trazar múltiples conexiones y así crear infinidad de secuencias y relatos.

Aunque Cuevas es conocido por el rechazo y la crítica constante al muralismo, existen varios elementos en su trabajo que nos indican cierta relación con dicho movimiento. Finalmente se trata de su referente artístico directo, y en cierta medida, su obra está emparentada con sus legados. Por otra parte, debemos entender que lo que Cuevas criticaba no era la obra de los muralistas en sí -aunque llegó a decir cosas absurdas como que los murales estaban mal pintados-, de hecho, fue un gran admirador de Orozco y como mencioné en un apartado anterior, su primera etapa artística se inspiró directamente en los referentes visuales y formales heredados por el muralista tapatío. Lo que Cuevas criticó con mayor ahínco fue la cerrazón de la burocracia cultural, y aquello que le molestaba más eran los remedos artísticos y las copias simplonas del estilo de los muralistas, carentes de toda propuesta y originalidad plástica.¹⁰⁸ Lo que Cuevas veía en el mito de los “tres grandes” y en el arraigo de la Escuela Mexicana en el estilo de toda una corriente de artistas, era una camisa de fuerza que impedía que otro tipo de propuestas ocuparan un lugar hegemónico dentro del arte mexicano, de ahí que lanzara tantas críticas, a veces no del todo bien dirigidas.

Tres aspectos en la obra de Cuevas resultaron muy atractivos para el museógrafo: su fidelidad a la figuración, la técnica empleada -que incluye el uso del grabado y el dominio del dibujo-,¹⁰⁹ y los temas que desarrolló en su obra, que van desde el autorretrato, la alusión a obras de grandes maestros europeos, el monstruosismo, la prostitución, la decadencia y la miseria humana. Como artista, Cuevas logró desarrollar un estilo propio, trabajó incansablemente el grabado -injustamente considerado arte menor-, e incluso llegó a innovar en la técnica, además siempre fue reconocido y elogiado por el dominio del dibujo. En el aspecto temático, su obra representó una alternativa al discurso nacionalista, pero

¹⁰⁸ Así mismo lo reconoció Fernando Gamboa y en febrero de 1985 para el cincuentenario del artista escribió lo siguiente: “Hace más de 30 años que él abrió el camino de una expresión libre, distinta y original en el crear plástico de México. Y con ánimo polémico, justo y encendido, se opuso a los epígonos de los grandes maestros mexicanos -sus predecesores-, por que no hacían otra cosa que repetirlos, actitud que José Luis Cuevas ha sostenido siempre en contra de los fariseos del arte y sus profetas.” Fernando Gamboa, “Cincuentenario de José Luis Cuevas”, en *Fernando Gamboa, embajador del arte mexicano*, p. 17.

¹⁰⁹ Al respecto Gamboa comenta: “Otra cosa igualmente trascendente, que resulta muy grato reconocerle, es la de haber sido Cuevas el renovador del interés por el dibujo en toda Iberoamérica, debido a las calidades y la intensidad de su obra dibujística.” *Ídem*.

-siguiendo a los críticos de la época- sin alejarse de la tradición pictórica heredada del muralismo y trazando un vínculo con el arte prehispánico. Esto último se aprecia en la serie *Los gigantes* que apareció en el libro *Cuevas Comedies* y la cual formó parte de la exposición *Ilustrador de su tiempo*. Este trabajo fue realizado en San Francisco, California, en el taller Collector Press, y pertenece a la serie *Cuevas Comedies* (1971), inspirada en la vida nocturna de dicha ciudad. Técnica y formalmente, Juan Acha describe la serie *Los gigantes* de la siguiente manera:

Fragmentada en varias secciones como los colosos de Tula, contiene sentido del mito, escala monumental, riqueza de texturas, refinamiento de color, y sobre todo, virtud de restablecer los diálogos que en el arte que vale no son más que humanos.¹¹⁰

Esta relación con las figuras colosales de Tula Hidalgo, fue señalada también por la crítica de arte Marta Traba, quien en un artículo para la revista *Tiempo*, analiza formalmente la misma serie:

En esta obra *Cuevas* se liga con los gigantes de Tula y, por este camino, con todos los gigantes arcaicos del arte anterior a la era cristiana; pero lo importante para el arte mexicano, es que se establezca un *ciclo de continuidad*¹¹¹ que salve el arte de perecer como empresa humanista y desinteresada, que lleve en sí la sugestión de lo elegíaco.¹¹²

Siguiendo la misma línea, la crítica de arte Berta Taracena, va mucho más lejos, pues no sólo establece esta relación con los gigantes de Tula, sino que la extiende hasta la Coatluicue, pasando por José Guadalupe Posada, hasta llegar a José Clemente Orozco:

Comparándolas entre sí, los volúmenes, los espacios, las líneas, el ritmo, revelan un *Cuevas* sorprendentemente diverso y entroncado con una de las *constantes más antiguas del arte*

¹¹⁰ Juan Acha, "Cuevas Ilustrador de su tiempo, que el verdadero incienso no nos impida ver la verdadera obra", *Excelsior*, en Diorama, 24 de septiembre de 1972.

¹¹¹ Las cursivas son mías.

¹¹² Marta Traba, "Los Gigantes", *Revista Tiempo*, 18 de septiembre de 1972.

mexicano,¹¹³ que desde la Coatlicue, a través de los grabados de Posada y las pinturas de Orozco, practica el mejor modo de inventar, que es perpetuar al hombre.¹¹⁴

Esta reflexión de Berta Taracena, junto con la de Marta Traba, -cuando hace hincapié en la importancia de trazar un ciclo de continuidad- resumen y ejemplifican la idea de un *continuum* en el arte mexicano, la cual fungió como un criterio de selección y construcción discursiva en las exposiciones montadas por Gamboa. Según los críticos de la época, la obra seleccionada para *Ilustrador de su tiempo*, establece una relación con el arte prehispánico, con los grabados de José Guadalupe Posada -artista que en los montajes del museógrafo resume y representa todo el siglo XIX-, y con el muralismo, los periodos que Gamboa había encumbrado en sus montajes en el extranjero como los más significativos de la historia de México. Incluso la época colonial se hace presente en la obra del artista a través del monstruosismo, el mismo Cuevas lo explica de la siguiente manera:

Picasso, en cambio es un gran dibujante como dibujante han sido Posada, Daumier, Ingres y Rembrandt. En esa tradición me inscribo [...] Como todo pintor expresionista soy monstruosista. Pero aquí deberían estar curados de espantos porque me inserto en una tradición muy mexicana. Monstruosos son los Cristos de caña, como el arte prehispánico, como el arte popular.¹¹⁵

En este caso el monstruosismo opera como enlace y como factor unitivo entre el trabajo de Cuevas y la tradición artística mexicana, de igual manera, es una expresión característica de lo mexicano, al igual que la relación sardónico-cotidiana del mexicano con la muerte en las exposiciones de Gamboa. La cita anterior deja ver no sólo la relación de la obra de Cuevas con el arte prehispánico y el arte colonial, emparentadas a través del monstruosismo, sino también el vínculo con un elemento más que formó parte importante de eso que Olivier Debrouse llamó el “manifiesto curatorial” de Gamboa: se trata precisamente del arte popular.

¹¹³ Las cursivas son mías.

¹¹⁴ Berta Taracena, “*Claru per obscuris*”, *Revista Hispano*, 18 de septiembre de 1972.

¹¹⁵ Ma. Teresa Ponce Hurtado “Los ataques no me afectan” *El Sol de México*, 6 de septiembre de 1972.

En una carta fechada el 17 de junio de 1950, dirigida a Carlos Chávez, -en ese momento director del INBAL¹¹⁶ -el llamado embajador le hace saber cómo estaría constituida la exposición de París de 1952, dicha selección contemplaba: “Como parte de la introducción un lote estupendo de arte popular”,¹¹⁷ además la parte contemporánea estaría integrada por: “un 70% de obras de los cuatro grandes pintores y sólo en 30% por las de los artistas de las siguientes generaciones, muy severamente seleccionadas y *siempre que tengan un sentido del nuevo realismo que caracteriza a la de los maestros Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo*”.¹¹⁸ Para formar parte de ese 30% representativo de los artistas contemporáneos, la condición de Gamboa era muy clara, mantener un nexo con el muralismo y estar formalmente ligado con el nuevo realismo. Como ya se comentó en el primer capítulo, por cuestiones generacionales, Gamboa formó su gusto estético en el seno de la figuración, por ende, estableció una relación intelectual más estrecha con aquellas corrientes en las que predominaba lo figurativo. Es por eso que Gamboa se sintió especialmente atraído hacia la obra de Cuevas, ya que ésta nunca perdió el toque de figuración que había caracterizado a la producción mural que le antecedió. Finalmente, el museógrafo estaba familiarizado con la estética del nuevo realismo y comprendía mucho mejor la figuración que la abstracción, y esta última caracterizó a gran parte de los artistas de la ruptura, por ya no mencionar nada de la poca o nula relación que tenía con las nuevas tendencias como el video, el performance y la instalación.

La obra de Cuevas coqueteaba con la abstracción sin dejar de lado la figuración, así lo demuestra el hecho de que siempre hizo del dibujo una de sus herramientas más afinadas de expresión, mientras que la abstracción presente en su obra venía de los referentes que incorporó de la vanguardia, como el cubismo o el expresionismo, por ejemplo.

Cabe destacar también que el siglo XIX quedó impregnado en la obra de Cuevas a través de la liga establecida con el grabador José Guadalupe Posada,¹¹⁹ uno de los pocos artistas que Gamboa consideró representativo de ese siglo, y el único de ese período que figuró en la muestra de París de 1952, aquella en la que consolidó su discurso curatorial.

¹¹⁶ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

¹¹⁷ Olivier Debrouse. “El arte de mostrar el arte mexicano”, p. 43.

¹¹⁸ *Ídem*.

¹¹⁹ “Mi obra no tiene nada de extranjerizante; por el contrario, posee raíces nacionales; mi montruosismo es precolombino. Además siempre reconocí lo que le debo al grabador José Guadalupe Posada.” Manuel Blanco, “Habla José Luis Cuevas”, *El Nacional*, 29 de diciembre de 1972.

José Guadalupe Posada y José Luis Cuevas trabajaron con maestría el grabado y ambos lograron desenvolverse como grandes dibujantes. La técnica del grabado era considerada por el museógrafo particularmente especial por varias razones: por su dificultad, por su relación con el dibujo, y por que en aquella época resurgió en Europa el interés por dicha técnica, él mismo lo comenta a Carlos Chávez en la misma carta de 1950 cuando escribe: “Nada -excepto unos, los más vivos ejemplos de grabados de Posada- del siglo XIX, con una pequeña pero magnífica muestra del grabado contemporáneo, *que llama poderosamente la atención en Europa*¹²⁰ y que de haber traído a la Bienal¹²¹ hubiera obtenido el primer premio internacional”.¹²²

El interés que tuvo Gamboa por el grabado se manifestó desde sus primeras incursiones en la museografía, pues la primera exposición que organizó para el extranjero fue precisamente *Un siglo de Grabado Mexicano* (1937), asimismo, en 1944, montó para el Art Institute de Chicago la obra completa de José Guadalupe Posada, exposición con la que adquirió gran prestigio en los museos norteamericanos.

Ese nexo de la obra de Cuevas con los muralistas y el vínculo con el arte prehispánico, la Colonia y el siglo XIX, en la línea de pensamiento del museógrafo, reafirman y comprueban la idea de la existencia de un *continuum* en el arte mexicano presente en la ruptura, propia de la retórica y el discurso del siglo XX y eje rector de su manifiesto curatorial.¹²³ Es así que el artista logra encajar a la perfección en esta línea de pensamiento y consagrarse como el representante más importante de su momento y el siguiente escalón en el desarrollo de la historia del arte mexicano. Gamboa reconoció en la obra de Cuevas la expresión de ese espíritu nacional que se recrea en la *voluntad de forma*, pero no como una simple copia mimética de sus antecesores los muralistas, sino como la

¹²⁰ Las cursivas son mías.

¹²¹ Se refiere desde luego a la XXVI Bienal de Venecia celebrada en 1950, en el que fue comisario del Pabellón de México, en dicho evento presentó por primera vez en Europa a Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, siendo considerados como “La revelación de la Pintura mexicana”. Dos años más tarde en 1952, apuesta por los grabadores mexicanos llevando consigo sus obras a la Bienal de Venecia. Por esas fechas Cuevas tenía 18 años y apenas comenzaba su carrera como artista, siendo el grabado su primer acercamiento al arte, pues en 1948 realiza sus primeros estudios con Lola Cueto en el Mexico City College.

¹²² Olivier Debrouse. *El arte de mostrar el arte mexicano*, p. 43.

¹²³ Olivier Debrouse, explica que este manifiesto curatorial, se caracteriza más por ausencias y exclusiones, que por un intento de presentar una historia de México integral: “La carta de Gamboa resume claramente las exclusiones que caracterizaron las exposiciones de arte mexicano de exportación -y el mercado interno- durante muchos años y cuyos efectos aun son palpables, desde la insistencia en el “realismo” y la negación de cualquier otra tendencia, hasta la excomunió sistemática de un largo capítulo de la historia: el siglo XIX entero, reducido a la obra gráfica de Posada (...)” Olivier Debrouse, *op. cit.*, p. 44

síntesis de un proceso dialéctico que implica el desarrollo del arte y su constante cambio y transformación. Más atractiva aún se presentaba la obra de Cuevas con las innovaciones que hizo a la técnica de la litografía, condición que lo reafirmó como un artista partícipe de una tradición artística “mexicana”, y como el más sobresaliente de su época, pues a través de su violenta identidad renovadora, había logrado aportar algo nuevo al arte y a la técnica.¹²⁴ La obra de Cuevas se constituye entonces en un proceso dialéctico en el cual hay una clara oposición al antecesor (la tesis), y a su vez, en dicha oposición (la antítesis), la aparición de algo nuevo (la síntesis), que niega algo del pasado, pero que a su vez lo afirma al insertarse dentro de la misma tradición. Por esta razón Cuevas fue el único artista en tener tres exposiciones individuales durante los casi diez años que Gamboa estuvo al frente del MAM, además de participar en seis exposiciones colectivas.¹²⁵ De esta misma manera lo entendió Juan Acha cuando en un artículo en el periódico *Excelsior* señaló que, “Cuevas vendría a ser de este modo una culminación de muchos esfuerzos mexicanos”,¹²⁶ y uno de esos esfuerzos serían precisamente los de Gamboa al gestionar y promover sus exposiciones a nivel nacional e internacional.

Cuevas tuvo varias cartas que jugaron a su favor, una de ellas fue la internacionalización por la que había trabajado arduamente. Recordemos cómo el anuncio del autoexilio fue tan sólo una estrategia publicitaria para que su partida fuera una nota escandalosa que le diera de nuevo visibilidad en los medios de comunicación y el mundo del arte. Los verdaderos móviles del artista estaban regulados por un plan de trabajo que buscaba concretar varios proyectos en Francia.¹²⁷ El anuncio del autoexilio lo hizo en 1976,

¹²⁴ “Por otra parte, creo que es interesante señalar el aspecto de investigación de nueva técnica o de aporte de nuevos procedimientos en la litografía, así lo han considerado también muchas gentes que conocen ampliamente mi obra gráfica, y al menos así ha sido considerado en Nueva York y California. El empleo del *rainbow*, o sea arco iris y el del relieve en la litografía, son algunas de las novedades que he ofrecido a la técnica de la litografía” José Luis Cuevas en entrevista con Raúl Torres, “José Luis Cuevas. Ilustrador de su tiempo”. *Revista Hoy*, México 7 de octubre de 1972.

¹²⁵ Dichas exposiciones fueron: *La mujer como creadora y tema del arte*, junio-agosto 1975; *Los artistas y Olivetti*, julio-agosto 1976; *Creadores latinoamericanos contemporáneos. 1950-1976. Pintura y relieves*, octubre 1976-enero 1977; *México-Chile exposición de la obra donada por artistas mexicanos al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*, junio-julio, 1977; *Exposición arte objeto 20 esculturas en plata Colección Tane Orfebres*, noviembre-diciembre, 1979; *AGPA-Actualidad Gráfica. Panorama Artístico obra gráfica internacional 1971-1979*, noviembre 1979-febrero 1980.

¹²⁶ Juan Acha, “Cuevas Ilustrador de su tiempo, que el verdadero incienso no nos impida ver la verdadera obra”, en *Excelsior Diorama*, México, 24 de septiembre de 1972.

¹²⁷ Uno de esos proyectos es la exposición en el Museo de Arte Moderno de París. Cuevas habla de este periodo en su libro *Historias para una exposición* en un apartado que titula “El señor embajador” refiriéndose a Carlos Fuentes, en ese entonces embajador de México en Francia, al respecto dice lo siguiente, “La decisión

y para finales de 1977 ya había tenido varias exposiciones, entre las que destacan la de la Galería de la Seine, titulada *Complejos*, otra en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París que organizó una retrospectiva llamada *Obras sobre papel* integrada por más de 100 piezas. Y finalmente la más importante que se llevó a cabo en el Musée des Beaux Arts de Chartre, exposición que se desprendió de *Ilustrador de su tiempo*, y la cual fue gestionada por Gamboa.

A partir de la década de los 70, y desde la plataforma que le proporcionó el Museo de Arte Moderno, Gamboa incluyó en su discurso -previamente estructurado y consolidado- la escena artística contemporánea, invitando a los artistas de la generación de la llamada ruptura a exponer en el museo y a participar en algunas exposiciones en el exterior. Y Cuevas, es quizá el mejor ejemplo de esta dinámica que se dio al interior del recinto. Esta inclusión, es lo que Debrouse llama la conformación de un nuevo “establo de artistas oficiales”,¹²⁸ donde ve la transformación de las aserciones del museógrafo y la evolución de su guión curatorial. Sin embargo, más que la renovación y evolución del guión, esto se puede entender como la integración de una nueva etapa y la ampliación de dicho discurso, lo cual va acorde con las características descritas con anterioridad, pues es un discurso permeado por las teorías evolucionistas. Finalmente, no hay duda que, de ese establo de artistas oficiales, Cuevas fue el macho alfa y el hijo pródigo del llamado “padre de la museografía”.

Al aludir a este proceso de integración al marco de visibilidad que otorga el museo, y el cual define Debrouse, no se asume que los artistas hayan adoptado una actitud pasiva, desinteresada o ingenua. Por el contrario, como se abordó previamente, Cuevas al igual que Gamboa tenían objetivos precisos y claros de corte político y económico. Por un lado Gamboa trabajó el programa de exposiciones del MAM acorde a una ideología nacionalista, y las exposiciones de Cuevas fueron parte de una estrategia para posicionar en el mercado su obra.¹²⁹

la tomé unos meses después de la muerte de mi madre. Hablé con Berta a principios de 1976. En poco tiempo dejaríamos México. Para siempre, anuncié en tono tajante. Mientras tanto negociaba una exposición en el Museo de Arte Moderno de París. Entré en contacto con su director Jaques Lassaigne a través de mi gran amigo Fernando Gamboa.” En José Luis Cuevas, *Historias para una exposición*, México, La Red de Jonás, 1988, p. 59.

¹²⁸ Olivier Debrouse, en “El arte de mostrar arte mexicano”, p. 55.

¹²⁹ *Vid.* Nota 103.

En este apartado se han explorado las razones por las cuales Gamboa eligió a Cuevas como uno de los hijos pródigos del arte mexicano, que lo llevaron a formar parte del “establo” de “artistas oficiales” que representaron a México en el extranjero, a continuación veremos cómo esta elección tiene consonancia con algunas directrices de la política cultural trazada durante el sexenio de Echeverría, misma que tuvo una continuidad y similitudes con la del sexenio de López Portillo.

Los móviles políticos detrás de la muestra *El regreso del hijo pródigo*

Los sexenios presidenciales suelen estudiarse principalmente por los aspectos económicos y políticos sobresalientes que los caracterizan, dejando de lado la política cultural. Sin embargo, las directrices que toma la política económica, repercuten profundamente en el arte y la cultura, así como en la vida social, por tal motivo, no podemos dejar de lado el análisis de estos dos aspectos que forman parte integral del gobierno y la administración pública. Si partimos del supuesto que las decisiones de política económica deben tomarse para favorecer el desarrollo y el bienestar de los ciudadanos, las condiciones en las que se desenvuelve el arte, así como el estado en el que se encuentra la cultura, funcionan como un indicador para saber si dichas políticas están surtiendo efecto en el incremento y la mejora de los niveles de vida de los habitantes de un país. Ya que, estos dos aspectos, fungen como estándares del desarrollo y como un parámetro de referencia sobre las oportunidades, no sólo de esparcimiento, sino también de educación de las cuales goza una población. Asimismo, su buen funcionamiento se relaciona con la operatividad de otras áreas del gobierno, y el acceso y consumo cultural se puede vincular también con la adecuada satisfacción de las necesidades básicas del ser humano. Sin embargo, esta afirmación parte de un supuesto, ya que la realidad actual nos ha demostrado que las decisiones que se toman en el rubro económico no van encaminadas a fomentar el bienestar general de la población.

Por otro lado, no podemos perder de vista que el análisis de las políticas culturales deben ser consideradas en el mismo rango que la política y la economía, puesto que educación, arte y cultura, forman parte integral del desarrollo de una nación, por lo que deben ser consideradas en igual nivel de importancia que el resto de las áreas de gobierno.

Las exhibiciones de arte, apenas empiezan a ser valoradas como una fuente útil de información para construir la historia. Asimismo, el contexto histórico en el que se llevan a cabo, junto con los aspectos particulares que las constituyen, es decir, la curaduría (el discurso y la investigación subyacente), y la museografía (los aspectos técnicos del montaje y la adecuación del discurso al espacio), son un punto de partida para analizar la política cultural y la directriz que toma en cada sexenio, pues lo que se muestra en los recintos museográficos tiene una relación no sólo con el ambiente cultural y las corrientes estéticas dominantes, sino con las decisiones en el ámbito de lo político y lo económico. Sin embargo, estos vínculos no son evidentes, sino que parten de la reflexión, la investigación y la construcción implícita en el discurso histórico.

A continuación veremos brevemente en qué consistió la llamada “apertura democrática” durante el gobierno de Echeverría, para después señalar el vínculo que existe con las tres exposiciones de José Luis Cuevas en el MAM, montadas durante el periodo en el que Gamboa estuvo a cargo del recinto.

La apertura democrática

Poco después de la masacre estudiantil del jueves de *corpus*, ocurrida el 10 de junio de 1971, el gobierno de Echeverría comenzó a hablar de la importancia de “la conciliación de los mexicanos”, como un intento retórico para exonerarse de los crímenes de Estado, perpetuados no sólo durante su mandato, sino en el de su antecesor Gustavo Díaz Ordaz, donde Echeverría desempeñaba el cargo de Secretario de Gobernación.

Algunas de las medidas que se tomaron para demostrar que esto no era solamente una estrategia a nivel discursivo, sino un verdadero intento por restaurar las relaciones con los grupos sociales más afectados por las políticas priístas represivas, fueron la excarcelación de algunos presos políticos detenidos en el 68 y la renuncia de Alfonso Martínez Domínguez, regente de la ciudad y Rogelio Flores Curiel, jefe de la policía,¹³⁰ a quienes se responsabilizó por la masacre perpetuada por el grupo paramilitar conocido como “Los Halcones”.

¹³⁰ Nuria Fernández, “La reforma política orígenes y limitaciones”, en *Cuadernos Políticos*, México, Era, núm. 16, abril-junio, 1978, p. 16.

La “conciliación”, iba encaminada a restablecer la confianza y la participación, sobre todo la del sector de los intelectuales. A la par, se planteó una reforma a la Ley Federal Electoral, cuyo objetivo era procurar mayores oportunidades a los partidos políticos minoritarios. Sin embargo, según Nuria Fernández, las reformas en materia electoral fueron tenues y no estaban enfocadas a promover la participación de nuevas organizaciones diferentes a las ya registradas, más bien, fueron un intento por salvar el sistema de partidos ya existente.¹³¹ La reforma electoral no fue parte sustancial de la política conocida como de “apertura democrática”, como sí lo fueron -en opinión de esta misma autora-, las medidas adoptadas en materia laboral, las cuales iban de la mano con el proyecto económico enfocado principalmente a la ampliación del mercado interno.

La política laboral implementada durante el gobierno de Echeverría, se enfocó en la reestructuración y la renovación del sistema sindical, así como en las concesiones económicas como la defensa del salario, con insignificantes aumentos, que más bien fueron un paliativo para sortear los efectos nocivos de la inflación a consecuencia de la crisis económica. Finalmente, la política laboral no buscaba más que el control sindical, a través del aparato charro,¹³² para así lograr contener el descontento y la agitación social a causa del mal manejo de la economía por parte de los gobiernos priístas. Estas fueron algunas de las medidas que adoptó el gobierno, englobadas dentro del discurso de la “apertura democrática”, el cual, como señala Nuria Fernández no fue más que:

el lenguaje con el que el régimen pretendió recobrar el consenso de la pequeña burguesía ilustrada, [...] el sentido fundamental de esta política era rehacer el diálogo,

¹³¹ *Ibidem.* p. 17.

¹³² Los llamados sindicatos charros son estructuras complejas de control que se dan en el ámbito de lo laboral, se trata de organizaciones completamente afiliadas a los intereses del gobierno, patrones y cúpulas económicas, y totalmente alejadas de los intereses de los trabajadores. Suelen tener a la cabeza la figura de un líder que es elegido previamente, y al cual se le apoya en su carrera para que obtenga popularidad y la simpatía por parte de los afiliados al sindicato. El término surgió durante el gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952), y tiene como referente al líder sindical Jesús Díaz de León apodado como “El Charro”, quien colaboró con el gobierno para la subordinación de las organizaciones de trabajadores que se oponían al régimen y que protestaban por los efectos de los malos manejos en la economía. Como explica Edur Velasco el “charrismo sindical” es “un régimen de concesión para usufructo privado por parte de un tipo específico de funcionarios estatales descentralizado”, mientras que el líder sindical es tan solo “un intermediario de las relaciones laborales, seleccionado por el Estado.” *Vid.* Edur Velasco Arregui, “Estructura y poder sindical en México: el retrato de un élite longeva” en *Revista Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol.V, no. 16., septiembre-diciembre, 1999, p. 111.

Tomado de <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/espinal/espinalpdf/Espiral16/108-145.pdf>, el día 06 de diciembre de 2012.

irremisiblemente roto en 68, entre un sector de la pequeña burguesía y el Estado. Pero la apertura no significó nunca ausencia de represión política; ésta fue una constante a lo largo del sexenio.¹³³

Lo que se conoce como “apertura democrática” quiso ser el sello distintivo del sexenio de Echeverría, y operó como un discurso reparador, orientado sobre todo a obtener el consenso de aquellos que se vieron más afectados por la represión a manos del ejército y quienes criticaron duramente este hecho; sin embargo, a partir de la respuesta del gobierno priísta en el 68, quedó claro que no había ninguna intención de escuchar y trabajar por las demandas de la población, ni mucho menos ceder un ápice de poder. Como señala Nuria Fernández, a partir de los duros y crueles hechos acontecidos el 2 de octubre de 1968 y posteriormente el 10 de junio de 1971 “la anuencia social ha sido cada vez más difícil de lograr para el Estado”.¹³⁴ De esta manera, la llamada “apertura democrática” más que significar participación y consenso, fue simple retórica, y el discurso que permeó en todas las áreas del gobierno, y el caso de la cultura institucional no fue la excepción.

Al respecto es revelador un episodio acontecido el 28 de diciembre de 1972, que incluso fue televisado, se trata de una discusión entre la muralista Rina Lazo y José Luis Cuevas, durante el programa de Jorge Saldaña en el Canal 13.¹³⁵ La pintora de origen guatemalteco, junto con otro grupo de artistas, acusó de forma pública al Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Jorge Hernández Campos, por ejercer discriminación contra algunos pintores que no formaban parte de su grupo y sus preferencias estéticas, -especialmente muralistas- pero sobre todo por no mantener una congruencia con la política de apertura democrática promulgada por el Presidente de la República. Por otro lado, -José Luis Cuevas- que siempre había criticado a la burocracia, y

¹³³ Nuria Fernández, “La reforma política orígenes y limitaciones”, p. 16.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁵ “Hace unos días la pintora Rina Lazo y otros artistas acusaron a Jorge Hernández Campos de ejercer discriminación contra pintores desde el Departamento de Artes Plásticas del INBA, que él dirige, se le atribuyeron, también, declaraciones, en contra del muralismo; y finalmente se exigió, su renuncia al cargo que ocupa en Bellas Artes. Antenoche, durante el programa del Canal 13 que coordina Jorge Saldaña, defensores y detractores, de Hernández Campos, pusieron a debate sus puntos de vista, llevando su verbalismo en ocasiones a niveles álgidos que recuerdan las polémicas apasionadas de otros tiempos, sobre todo entre los grandes autores de la llamada Escuela Mexicana de Pintura.” Manuel Blanco, “Habla José Luis Cuevas”, *El nacional*, México, 29 de diciembre de 1972.

por ende a las políticas culturales nacionalistas que iniciaron con el muralismo, desmintió las declaraciones de Rina Lazo y con ello manifestó su apoyo a Jorge Hernández Campos:

Hernández Campos es congruente con el régimen actual al estimular las obras de artistas que siempre nos hemos expresado de manera independiente. La actitud de Hernández Campos es congruente con el *gobierno de la apertura democrática*¹³⁶. Si algunos artistas del grupo de la señora Lazo no han tenido cabida dentro de un programa, se debe a su absoluta mediocridad, a su carencia de valores dentro de la plástica mexicana.¹³⁷

En esta declaración, vemos un cambio de opinión respecto a la burocracia cultural, así como una actitud opuesta a la que manejó en su escrito “La cortina de nopal”. Según lo deja ver la nota periodística de Manuel Blanco para *El Nacional*, la postura de Cuevas en el programa de televisión no sólo fue mesurada y carente de toda crítica, sino totalmente favorable al régimen y a los funcionarios encargados de la cultura, para muestra de esto, las declaraciones del propio Cuevas en la entrevista son más que reveladoras: “Estoy absolutamente de acuerdo con Hernández Campos y Fernando Gamboa por la labor que están llevando a cabo en el Instituto Nacional de Bellas Artes.”¹³⁸

Este cambio tan radical se explica porque ese mismo año, un par de meses antes del debate en televisión (del 7 de septiembre al 6 de noviembre de 1972), se había llevado a cabo la exposición *Ilustrador de su tiempo*, organizada por Fernando Gamboa, y según el propio artista, la primera exposición de carácter oficial que se presentó en México.¹³⁹ Una vez que expuso en el MAM, logró la bendición del museógrafo, y por consiguiente su proyección a nivel internacional, específicamente en Europa, además del apoyo de los altos funcionarios, lo cual significó su afiliación al régimen. Aprovechando la oportunidad que se le presentaba, Cuevas dejó el discurso que había utilizado bajo la figura del *enfant terrible*, para hacer la transición hacia la madurez artística y consagrarse como uno de los artistas oficiales durante el gobierno de Echeverría.

¹³⁶ Las cursivas son mías.

¹³⁷ José Luis Cuevas en entrevista con Manuel Blanco, “Habla José Luis Cuevas”, *El nacional*, México, 29 de diciembre de 1972.

¹³⁸ *Ídem.*

¹³⁹ *Ídem.*

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que la elección de Cuevas como uno de los primeros artistas en exponer en el MAM, y como una constante en las muestras del museo a lo largo de la dirección de Gamboa, es en sí una enunciación política. Las tres exhibiciones del artista pueden relacionarse perfectamente con el discurso de la “apertura democrática” que comenzó a articularse al inicio del sexenio de Echeverría; ya que, al ingresar al “establo de artistas oficiales” y al recinto museístico con su primera exposición de carácter oficial, implícitamente el gobierno mexicano daba muestras de tolerancia y apertura, puesto que José Luis Cuevas fue uno de los artistas que criticó con mayor vehemencia a la burocracia cultural y su funcionamiento corrupto, empeñada en promover solo aquellas corrientes artísticas de corte nacionalista. Por otro lado, la elección de Cuevas no significaba ningún riesgo para el régimen, puesto que su obra carece de toda crítica y posición política, una de las características del arte generado por los artistas de la ruptura. Más bien, su lado disidente lo podemos encontrar en sus textos de fechas anteriores tales como “La cortina de Nopal”,¹⁴⁰ uno de los más emblemáticos, por ejemplo. Por el contrario, en su obra gráfica no generó una visualidad cargada de crítica que acompañara todos sus esfuerzos periodísticos y literarios que exigían la transigencia y el cambio por parte de las instituciones y sus funcionarios culturales. De igual manera, Carla Stellweg reconoce la relación entre algunos proyectos del MAM y la política nacional de Echeverría, en particular con la revista *Artes Visuales*:

las ideas editoriales que le dieron forma a *Artes Visuales* corresponden a la política cultural nacional del Presidente Luis Echeverría. Una de las intenciones de esta política era abrir los espacios dedicados al arte y la cultura, a la experimentación y la innovación. Por otra parte el arte experimental no sólo era una propuesta del MAM, también formaba parte del proyecto de Echeverría en general: un retorno a los ideales democráticos, a los derechos humanos fundamentales y a la libertad de expresión. Después de la represión y la masacre estudiantil de 1968 y de la anulación de los derechos democráticos y constitucionales, Echeverría dio inicio a una época en la que se hacía énfasis en todas las formas de democracia.¹⁴¹

¹⁴⁰ Vid. Nota 9

¹⁴¹ Carla Stellweg, “Documentando lo indocumentado”, en *Artes Visuales. Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, 2010, p. 25.

Si bien Carla Stellweg es demasiado optimista en su afirmación, al final, sí hubo un intento por parte de Gamboa en adecuar el programa del museo a la política presidencial de la “apertura democrática”, y no sólo estructurarlo en torno a sus convicciones y su formación estética. Pero de ahí a afirmar que la intención en materia cultural era abrir espacios para la innovación y la experimentación, dista mucho de lo que fue la realidad institucional. Si algo quedó demostrado con las investigaciones derivadas de la exposición *La era de la discrepancia*, fue que las prácticas artísticas alternativas, surgieron desde la época de la ruptura de los años 50 en México pero al margen de las corrientes dominantes, y los lugares de exhibición de dichas prácticas fueron espacios independientes y hasta cierto punto *underground* y marginales, y no los recintos institucionales como señala Stellweg, mucho menos llegaron a formar parte de un programa cultural perteneciente al proyecto de nación. Lo que ocurrió en el MAM durante el “mandarinato”¹⁴² de Fernando Gamboa, fue la continuación de su discurso hegemónico consagrado en los años 50, permeado de un profundo nacionalismo; con algunos cambios y la inclusión de un puñado de artistas de la ruptura. Con tan solo una pequeña apertura a las nuevas tendencias en el arte, lo cual corrió a cargo de su equipo de trabajo, por ejemplo, en los proyectos gestionados por Carla Stellweg, como la revista, *Artes Visuales*. Las exposiciones del MAM durante la dirección de Gamboa, especialmente las de José Luis Cuevas, son resultado de una evolución paulatina del guión museográfico original de 1952 como señala Debroise:

A pesar de las reticencias que Fernando Gamboa manifestó en los últimos años de su labor supo que tenía que avanzar y, a partir de 1970 y a lo largo de su gestión en el Museo de Arte Moderno, trató de modificar sus propias aserciones, organizando desde esta plataforma una innovación de fondo de la escena artística mexicana, invitando a los artistas de la generación llamada “de la Ruptura”¹⁴³

Y José Luis Cuevas fue el más favorecido -“el hijo pródigo”- y ante los ojos de Gamboa, el máximo exponente de dicha generación de artistas. Como se mencionó en el capítulo anterior, desde sus inicios, el MAM se organizó bajo la estructura de museo nacional, y las muestras de arte contemporáneo durante la dirección del museógrafo, fueron

¹⁴² Vid. el apartado “El mandarín”, en Olivier Debroise, “El arte de mostrar arte mexicano”, p. 37.

¹⁴³ Olivier Debroise, “El arte de mostrar el arte mexicano”, p. 55.

muy pocas, y no constituyeron el atractivo fuerte del recinto, si bien no hubo censura, tampoco hubo un interés real y tangible por promover el arte experimental.

Donde sí se debe concederle la razón a la directora de *Artes Visuales*, es cuando explica que Echeverría aprovechó todas las plataformas para hablar de democracia y hacer énfasis en que México era, en efecto, un país democrático, esto como una forma, no sólo de legitimarse, sino también para exonerarse de los crímenes perpetrados al inicio de su sexenio. Precisamente una de las demandas de los estudiantes que se manifestaron en 1971, fue la transición hacia la verdadera democracia y el respeto a la Constitución:

Estamos luchando por un país realmente democrático, y tenemos que mostrar que el gobierno no es democrático. Estamos intentando demostrar que el sistema represivo no lo hace legalmente ni respeta la Constitución. Y estamos tratando de desarrollar un movimiento revolucionario.¹⁴⁴

Por eso, el gobierno de Echeverría enarboló la bandera de la “apertura democrática”, repito, como una forma de legitimarse y no perder el conceso popular que notablemente iba en detrimento a raíz la masacre perpetuada el 10 de junio; por este motivo, el presidente castigó sólo a un par de los responsables -los chivos expiatorios- y se deslindó públicamente de los hechos, siendo que hoy sabemos tuvo una participación directa en lo ocurrido.¹⁴⁵

Una de las directrices de la política echeverrista que se vio reflejada en el ámbito cultural, fue justamente el énfasis en la libertad de expresión, una cierta apertura al diálogo y la participación de grupos minoritarios que no habían tenido un foro de proyección, lo cual, al igual que en otros ámbitos del gobierno, estuvo más cargado de retórica que de hechos reales concretos. Cuevas tenía una notable difusión y presencia en nuestro país, pero

¹⁴⁴ Testimonio de un joven manifestante, en Roberto Garduño, “Imágenes inéditas constatan ataque planeado el 10 de junio de 1971”, *La Jornada*, México, domingo 4 de junio de 2006.

¹⁴⁵ “A lo largo del documental, producido por Carlos Mendoza y Mario Viveros, las evidencias halladas en los telegramas que envió el embajador McBride al Departamento de Estado de su país, descubiertos por la académica Kate Doyle, de la Universidad de Washington; las comunicaciones firmadas por el general Cuenca Díaz, publicadas el año pasado, y ahora 15 minutos de imágenes nunca antes vistas y que habían sido archivadas por la televisora estadounidense NBC dan fin al rompecabezas histórico en el que se ubica a Luis Echeverría como principal responsable de aquel acto contra los ciudadanos.” *Vid.* Roberto Garduño, “Imágenes inéditas constatan ataque planeado el 10 de junio de 1971”, *La Jornada*, domingo 4 de junio de 2006. Tomado de <http://www.jornada.unam.mx/2006/06/04/index.php?section=politica&article=003n1pol> el día, 9 de octubre de 2012.

siempre reclamó un lugar en los espacios públicos manejados por el gobierno, por eso, su entrada al MAM significó la culminación exitosa de una serie de críticas y demandas encaminadas a dominar y abarcar más espacios de exhibición, al igual que la satisfacción de una meta artística personal, que no era la más importante ciertamente.

Por el lado institucional, las exposiciones de Cuevas pueden entenderse como una muestra de la libertad de expresión que pregonaba el gobierno y la supuesta inclusión de grupos minoritarios en el medio artístico oficial,¹⁴⁶ aunque los artistas rupturistas para 1979 no eran, de ninguna manera, una corriente marginada, y quizá nunca lo fueron, más que de manera discursiva. Ambos aspectos fueron parte de la “apertura democrática”, sin embargo, hay que recordar que la selección de nuevos artistas oficiales, corrió a cargo de Fernando Gamboa, bautizado por Olivier Debroise como “el mandarín de la cultura”,¹⁴⁷ y esto bajo sus gustos estéticos, su formación teórico-académica y su esquema museográfico curatorial de corte nacionalista, el cual empató con las políticas y discursos gubernamentales.

Así fue como José Luis Cuevas, -a través de sus numerosas exposiciones en el MAM- fue integrado al discurso oficial, como parte de una serie de eventos oficiales con los que se trataba de dar muestras de tolerancia, apertura, libertad de expresión y democracia. Y Cuevas resultó ser una pieza clave, pues una constante en su carrera había sido el manifestarse en contra del gobierno y sus allegados culturales.

Después de ahondar en el contexto de las tres exposiciones que tuvieron lugar en el MAM, tengo la certeza de que Gamboa escogió a Cuevas, no sólo por encajar a la perfección en su esquema curatorial y en su idea de desarrollo del arte, sino también por haber fungido, a la vez, como un teórico y un portavoz de la actitud “rebelde” que venía detrás de una corriente del arte contemporáneo mexicano de esa época, hoy conocido como ruptura. Finalmente, Fernando Gamboa, estuvo siempre al servicio del régimen, trabajando en sus

¹⁴⁶ En realidad, a principios y finales de la década de los 70, la ruptura, ya no era una corriente marginal, por el contrario, ya estaba totalmente cooptada y Gamboa fue la pieza clave en ese proceso de integración. Además, tampoco era un grupo de artistas minoritarios, sino una corriente bien definida con principios claros establecidos y una estética reconocible, los artistas relegados, aquellos que optaron por el uso de nuevos soportes y discursos abiertamente políticos con una fuerte carga crítica, no eran exhibidos con regularidad en los recintos oficiales, rara vez (algunos nunca) tuvieron un espacio, por lo cual optaron por formar sus propios espacios independientes y de autogestión. De esta manera, la apertura democrática en el aspecto cultural operó nuevamente y al igual que en otras áreas como simple discurso, fue, como mencioné anteriormente, retórica pura carente de hechos concretos o un programa que avalara e integrara la crítica y la discrepancia a los recintos oficiales de exhibición.

¹⁴⁷ *Vid.* nota 142.

proyectos y en pro de los intereses del gobierno, y su éxito como funcionario radica precisamente en que supo empatar y enfocar tanto su gusto estético junto con sus convicciones teóricas, con los discursos oficiales, en especial con la lógica nacionalista que permeó gran parte del siglo XX. Así mismo ocurrió con el discurso de la apertura democrática que inició durante el sexenio de Echeverría, pues como reconoce Ana Garduño “su principal aportación radica en la oportuna construcción simbólica de una historia del arte mexicano desde una óptica oficial, atenta a las preocupaciones nacionalistas, idónea tanto para el consumo nacional como para el global”.¹⁴⁸ Y su éxito y permanencia prolongada en el ámbito cultural, no solamente radica en la construcción de una historia del arte nacionalista, sino también en que supo empatar y adecuar los proyectos que le eran delegados, con las políticas e ideologías imperantes en el momento.

En ese mismo sentido, la obra de Cuevas -figurativa, expresionista y apolítica- y sus constantes críticas y demandas, encajaron no sólo con el discurso del museógrafo, sino también con las expectativas y los objetivos discursivos a nivel presidencial. Fernando Gamboa fue una pieza clave en la planeación y ejecución de la política cultural durante los gobiernos priístas, y siempre trabajó bajo sus lineamientos e intereses. Una de las intenciones en materia cultural durante el régimen de Echeverría fue incrementar las actividades artísticas, sobre todo, al interior de la República,¹⁴⁹ por eso Gamboa llevó la exposición *Ilustrador de su tiempo* a una gira por algunos estados entre los que figuraron Guadalajara y Morelia; esto mucho antes de que comenzara su itinerancia por Europa y América Latina, pues como mencioné anteriormente la internacionalización del artista y su proyección en el extranjero eran objetivos que se habían planteado tanto José Luis Cuevas como Gamboa, pero como un proyecto personal, más que como respuesta a ciertos intereses del gobierno mexicano. De esta manera, Cuevas fue el siguiente eslabón en la historia del arte mexicano además de convertirse en el artista más promovido, y el nuevo artista oficial a partir del sexenio de Echeverría.

¹⁴⁸ Ana Garduño, “El curador de la Guerra Fría”, p. 21.

¹⁴⁹ “Las actividades artísticas serán incrementadas en todo el país, anunció ayer el Presidente Echeverría, al concluir el concierto que ofreció la Orquesta Sinfónica del Estado de México, en el Palacio de Bellas Artes. Señaló además que, en este renglón lo importante son los artistas y no los aspectos de tipo burocrático.” Sergio Calvo Navarrijo, “Anunció Luis Echeverría que se intensificará el arte a nivel nacional”, en *La Prensa*, México, 7 de febrero de 1973.

Una de las intenciones de la exposición *El regreso de otro hijo prodigo*, fue exhibir los logros de Cuevas en el extranjero, los cuales, en gran medida el propio Gamboa le había ayudado a cosechar. De igual manera, esta exposición formó parte del discurso de apertura democrática que inició con el gobierno de Echeverría, pues como se mencionó anteriormente, las tres exposiciones que tuvieron lugar en el MAM, forman parte de una trilogía y un programa, e incluso se sitúan en períodos clave, al principio a la mitad y al final de la dirección de Gamboa. El discurso de apertura democrática trascendió al gobierno de Echeverría y permeó en la administración de José López Portillo, esta cuestión de continuidad, según Xavier Gamboa Villafranca, fue un aspecto generalizado y con previa planeación durante el sexenio de Echeverría:

De manera más o menos clara, el régimen echeverrista había tomado medidas para que sus proyecciones perduraran hasta la administración de José López Portillo: se había elaborado un plan básico de gobierno, 1976-1982; se contaba con un acuerdo presidencial que otorgaba la base a los trabajadores supernumerarios del servicio gubernamental federal lo que los hacía inamovibles; en el Congreso de la Unión se atrincheró un importante grupo echeverrista, lo mismo que en los gobiernos de algunas de las entidades más importantes del país.¹⁵⁰

Esto quiere decir que la política de apertura democrática, como discurso oficial, fue considerado por el régimen echeverrista como un asunto primordial, de tal forma que buscaron prolongarlo hasta el sexenio siguiente, en especial porque el PRI no tenía intenciones de ceder la presidencia a la alternancia, y como el mismo Villafranca lo expresa, tampoco otros cargos clave como diputaciones y gubernaturas. Por eso, arraigar en la creencia popular la idea de que México era, en efecto un país democrático, con un gobierno tolerante, así como incorporar a la clase media inconforme, era necesario no sólo para exonerarse de los crímenes de Estado, sino también para legitimarse y perpetuar la estancia del PRI en el poder, en particular la de los núcleos echeverristas.

¹⁵⁰ Xavier Gamboa Villafranca, *El Estado en el Agro en México en el contexto de la crisis: 1977*, Tesis Doctoral en Sociología. Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, DF. 1978, s/n. Tomado de <http://www.angelfire.com/ok5/cepros/edoagro/situ1976.htm>, el día 2 de octubre de 2012.

Sobre esta misma línea de tolerancia, iba el título de la exposición *El regreso de otro hijo pródigo*. Gamboa, además de conformar el establo de artistas oficiales para los gobiernos priístas, seleccionó entre ellos, a varios artistas como sus “hijos pródigos”, y como tal, Gamboa fue una especie de padre protector con estos elegidos, a quienes dio apoyo y promoción. Por otro lado, se trata de artistas mucho más jóvenes que él, y por tal motivo llamarlos “hijos pródigos” no resulta desatinado. Pensemos que, aunque el llamado padre de la museografía encumbró a otros artistas, como los muralistas, por ejemplo; se trata de artistas de su generación, por lo que no es propiamente él quien los impulsa y los construye, sino que -ya en la madurez artística- los incorpora a su discurso y a su guión museográfico-curatorial. Además, dichos artistas encumbrados y adoptados de manera oficial, son hijos con relación al Estado patriarcal característico del priísmo; y en el caso particular de Cuevas, se trata de la adopción de alguien que en los inicios de su carrera criticó al sistema cultural, pero que para ese momento ya era un “Gato Macho” domesticado que dormía mansamente en el redil del establo de artistas oficiales.

Por otro lado, no podemos ignorar la relación que guarda el título con la parábola bíblica del padre que recobra a su hijo, y ésta con el discurso paternalista y aperturista de tolerancia que manejó el gobierno priísta. En el *Nuevo Testamento* -en el evangelio según San Lucas-, encontramos la historia del hijo menor de una familia acomodada que le pide al padre su parte correspondiente de la herencia. Posteriormente la vende, y se va a otro país donde se dedica a malgastar sus bienes y su patrimonio. Encontrándose en la ruina y en la miseria total, consciente de su falta y arrepentido, decide regresar a casa. El padre al enterarse de su retorno, lo llena de abrazos y besos, y realiza un banquete en su honor, para el cual manda matar al cordero más gordo. El hijo mayor, molesto por aquel recibimiento tan suntuoso, le reclama al padre quien le contesta: “Hijo mío, tu siempre estás conmigo, y todo lo que tengo es tuyo. Pero había que celebrar esto con un banquete y alegrarnos, porque tu hermano, que estaba muerto, ha vuelto a vivir; se había perdido y lo hemos encontrado.”¹⁵¹

La parábola, independientemente del sentido religioso que posee, el cual no nos interesa analizar aquí, describe a un padre amoroso y tolerante que siempre va a recibir a sus hijos con los brazos abiertos, sin importar sus errores y las faltas que cometan, incluso,

¹⁵¹ Lucas, 15, 11-31.

contra él mismo. Al inicio del capítulo mencioné que la exposición se encuentra en el contexto del “autoexilio”, el cual se impuso José Luis Cuevas en 1976, como parte de una estrategia para cumplir el objetivo -quizá el más importante de toda su carrera- de la internacionalización. Aunque juró nunca volver a México, después de una exitosa y fructífera estancia en Europa, en 1979 regresó y Gamboa lo recibió con “besos y abrazos” y organizó “un banquete donde mató al cordero más gordo”, banquete titulado *El regreso de otro hijo pródigo*.

Esto era un auténtico ejemplo de tolerancia, porque, a pesar de todo lo que había dicho del ambiente cultural mexicano antes de partir,¹⁵² se le volvió a recibir y a apoyar en su carrera artística, organizando una exposición donde se mostró el trabajo que había realizado en el tiempo que residió en Europa. El título fue precisamente *El regreso de otro hijo pródigo* por que en diciembre de 1977 se había llevado a cabo una exposición en el MAM, de la obra de Alberto Gironella titulada *La vuelta del hijo pródigo*, por eso la de Cuevas incluyó en el título el regreso de “otro” hijo pródigo. La similitud entre los títulos de las exposiciones, no podemos explicarlas como una simple casualidad, esto forma parte de la consolidación del gusto estético de Gamboa y de una selección previa de los artistas que para él fueron los más representativos de la generación de la ruptura. Gamboa eligió a Gironella como un “hijo pródigo”, y esto obedece a motivos específicos sobre los cuales solo puedo se puede esbozar una hipótesis, pues no es la intención ahondar en este tema, sin embargo, reconozco que no puedo ignorarlo ya que guarda una relación con la exposición que se ha venido analizando. Hasta este momento los elementos para ofrecer una explicación, son las similitudes que guardan la obra y la trayectoria artística de estos dos personajes de la ruptura. En primer lugar, Gamboa fue seducido por la obra de Gironella por su toque de figuración, la cual ha sido calificada de surrealista,¹⁵³ así, junto con la obra de Cuevas considerada expresionista, formó una mancuerna vanguardista que tuvo presencia y reconocimiento tanto en México como a nivel internacional.¹⁵⁴ Otro aspecto que debió haber llamado poderosamente la atención del museógrafo es la relación de

¹⁵² Vid. notas 8, 26, 27 y 28.

¹⁵³ Mildred Castillo Cárdenas, “Alberto Gironella: el que estuvo en Cádiz y fue elemento ultramarino.” en *Revista Litoral e*, año 1, núm. 2, 2011, p.17.

Tomado de http://www.litorale.com.mx/litorale/edicion2/PDF/07_Alberto%20Gironella.pdf, el día 8 de diciembre de 2012.

¹⁵⁴ Para un listado de las exposiciones de Gironella en el extranjero véase, *El regreso del hijo pródigo*, catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, 1977.

Gironella con España (pues su padre era catalán), y la influencia de artistas como el Greco y Velázquez.

Así, Gamboa debió considerar a Gironella dentro del grupo de artistas en “cuya formación intervienen elementos adquiridos en otras partes del mundo, y cuya obra, sin embargo, no se aleja de la esencia nacional, sino que la renueva por el contacto con otros ámbitos y otras culturas”.¹⁵⁵

La elección del título no solo está relacionada con la idea posterior que subyace en la historia del “hijo pródigo” (y que dista mucho del sentido original de la parábola bíblica del evangelio de San Lucas), es decir, la de aquella persona que sale de su patria, triunfa en el extranjero y regresa nuevamente para mostrar su éxito. Detrás de la elección del título, también está la intención de hacer visible la apertura y la tolerancia en el ámbito cultural, a través de un recibimiento cálido, y con la muestra de apoyo más contundente por parte de la burocracia cultural: ofreciendo uno de los recintos más importantes del momento para montar una exposición de los logros del artista. Esto mismo quedó expresado por el museógrafo en el catálogo de la exposición cuando escribe:

*Se va para regresar y regresa*¹⁵⁶ diferente e igual a sí mismo, sólo más maduro e interiormente más rico. Únicamente un ultrachovinista, un envidioso o una persona de estrechez provinciana puede ser capaz de esgrimir este hecho como arma contra un artista de su rango [...] Bienvenido sea ese hijo pródigo en tierras mexicanas y en el Museo de Arte Moderno. Su grande arte, enriquecido por las experiencias de lo de afuera, ese arte suyo, tan suyo, atormentado y atormentador, encontrará aquí -como lo ha encontrado allá comprensión resonancia y admiración-¹⁵⁷

¹⁵⁵ “Palabras de Fernando Gamboa”, p. 10, en *Mexican painting, pintura mexicana, 1950-1980*, catálogo de la exposición, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cuevas, IBM, México, 1990, pp. 119.

¹⁵⁶ Las cursivas son mías.

¹⁵⁷ “Palabras de Fernando Gamboa”, en *El regreso de otro hijo pródigo, el dibujante y sus modelos. Europa 1976-1978*, catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, 1977, pp. s/n.

Como bien lo menciona el museógrafo, es en este período donde Cuevas alcanza la madurez artística¹⁵⁸ y donde cumple su objetivo prioritario, el de ser exhibido tanto en galerías (para fines comerciales),¹⁵⁹ como en varios museos de América Latina y Europa.

Es probable que Gamboa supiera que Cuevas iba a regresar y que todas sus declaraciones en las que expresaba una rotunda negativa a volver, eran parte de su personalidad explosiva e histriónica, incluso, que él mismo estuviera de acuerdo en que fuera a residir a Francia, pues el llamado embajador también tenía en mente la consolidación del artista a nivel internacional, esto a partir de un proyecto que consistió en la itinerancia de la exposición *Cuevas, Ilustrador de su tiempo*.

Dicha muestra comenzó su gira en 1973 en Sudamérica, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1974, inició su viaje por Europa en el *Palais de Beaux Arts* de Bruselas, dentro del marco de un acuerdo cultural belgo-mexicano, posteriormente se exhibió en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela. En 1975, la misma exposición, se presentó en el Salón de Honor de la XIII Bienal de Sao Paulo, poco después, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, luego en el Museo de Arte de Gotemburgo, y finalmente en Polonia. En 1976, la exposición viaja a la Galería Zacheta de Varsovia, y extiende su itinerario tras la “Cortina de Hierro” presentándose en Rumania en las ciudades de Bucarest y Constanta. Por último, en el marco del Convenio sobre la Cooperación Cultural y Educativa entre México y la República Democrática Alemana, la gira de la exposición finaliza con dos muestras, una en Dresde y otra en Berlín.¹⁶⁰ Estos fueron los países a los que Gamboa llevó el arte de Cuevas, pues todas estas exposiciones se desprendieron de *Ilustrador de su tiempo*, donde fungió como curador y museógrafo.

En cuanto a la museografía y la curaduría de la exposición *El regreso de otro hijo pródigo*, estuvo organizada por núcleos temáticos, y las obras estuvieron agrupadas según su lugar de producción. De esta manera los ejes de la muestra fueron París, Colonia, Roma

¹⁵⁸ “Trabajador infatigable en el curso de los recientes años de autoexilio su arte ha alcanzado un grado de madurez difícilmente superable, no sólo en el aspecto del oficio, de suma perfección, sino también en su esencia espiritual, en su profundidad artística” *Ídem*.

¹⁵⁹ Al analizar detenidamente la lista de obra que viene incluida en el catálogo de la exposición *El regreso de otro hijo pródigo*, vemos que todas las obras pertenecían a coleccionistas particulares y galeristas, solo los diez autorretratos del libro *Portraits-Selfportraits* y las tres páginas de serigrafía del libro *Cuadernos de París*, eran propiedad de José Luis Cuevas. Esto significa un éxito comercial pues todas las piezas de la exposición habían sido vendidas, o al menos estaban en poder de galeristas para comercializarlas. Por eso la mancuerna Gamboa-Cuevas, fue exitosa en dos sentidos en el artístico-profesional y en el comercial.

¹⁶⁰ José Luis Cuevas, *et al.*, “Cronología”, pp. 198-201.

y Berlín, ciudades en las que había trabajado. La mayor cantidad de obras fue generada en las primeras dos ciudades, mientras que de las últimas capitales europeas fueron seleccionados menos trabajos, y sólo hubo una acuarela de producción anterior realizada en 1973, titulada *Mercado de carne en Hamburgo*. Además de la producción europea que se generó entre 1976-1979, Gamboa incluyó algunos grabados de los libros *Portraits-selfportraits*, *Revelando a José Luis Cuevas* y *Cuadernos de París*, este último trabajo, recibió el premio al libro más bello del Mundo en el Festival de Stuttgart.

Uno de los elementos más significativos y reveladores de la exposición fue la integración de documentos como parte del montaje museográfico, con la finalidad de dar una idea más amplia de lo que había sido la estancia de Cuevas en el extranjero:

presenta 110 dibujos en las más diversas técnicas dibujísticas: acuarela, pastel, litografías, grabados en punta seca y el aguafuerte, serigrafías, apuntes de viaje y “anotaciones de toda clase”, como direcciones de talleres, compromisos de exposiciones, y en fin, “una especie de diario; de repente una lata de atún en la textura de un papel secante, el libro *Cuadernos de París*”, que trae como prólogo una carta a Octavio Paz, “donde le relato las angustias de los primeros días.”. El libro, de hojas diseminadas sobre un banco de exposición, contiene también un telegrama de Alberto Misrachi, el teléfono de Pierre Alechinsky, otro de Benjamín Wong, uno de Paz pidiéndole colaboraciones, antes del 8 de julio de 1976, para *Plural*, bueno, las cuentas bancarias, etcétera.¹⁶¹

Como podemos apreciar en esta cita, la cantidad de documentos que incluyó la muestra, fue muy amplia. En primer lugar, la variedad de técnicas ejemplificada en la selección de obras, demuestran la versatilidad y el talento del artista, lo cual lo reafirman como el siguiente eslabón en la cadena de máximos exponentes del arte mexicano, desde luego, según la concepción de la historia presente en el guión museográfico curatorial de Gamboa.

A su vez, en la exhibición existe un intento por mostrar el proceso creativo que subyace detrás del trabajo de un artista, pues además de incluir bocetos distribuidos en

¹⁶¹ Rodolfo Rojas Zea, “Los monstruos son iguales en todas partes del mundo: Cuevas abre esta noche su exposición *La vuelta del otro hijo pródigo* en el Museo de Arte Moderno” *Uno más uno*, México, 5 de abril de 1979.

bancos de exposición, tenemos como ejemplo la lata de atún con papel secante, un tipo de papel de cualidad absorbente que se utiliza para limpiar el exceso de tinta, una herramienta indispensable para aquellos artistas que trabajan con la técnica del grabado.

Por otro lado, con la inclusión de apuntes con citas, direcciones de talleres, compromisos de exposiciones, etc. se muestran los esfuerzos de Cuevas por colocarse en el medio artístico europeo. Así, Gamboa buscaba no sólo exhibir las obras de arte de manera aislada envuelto en lo que el llamaba “la esencia del estilo”,¹⁶² una de sus tres alternativas de montaje museográfico, sino hacerla dialogar con el documento y no presentarla de manera aislada como lo hizo en la exposición *Obras maestras del arte mexicano desde tiempos precolombinos hasta nuestros días*, que viajó por Europa entre 1952 y 1953, o incluso en el montaje que presentó en la Bienal de Venecia en 1950.

Lo que podemos apreciar en la curaduría y en la museografía de *El regreso de otro hijo pródigo* es una evolución, o al menos una notable diferencia con el guión museográfico-curatorial que se hizo canónico en la década de los 50, y que, como se mencionó, siguió permeando en el montaje de las exposiciones que se presentaron en el MAM durante su dirección. Sin embargo, no sólo tenemos la inclusión de los artistas de la generación de la ruptura, como una innovación dentro del trabajo que Gamboa había venido desarrollando desde hace 30 años, sino también la complejización de los aspectos curatoriales en las exhibiciones; esto forma parte de un fenómeno más amplio que es la creación de un nuevo sistema de museos y la profesionalización del ámbito museístico mexicano.

La inclusión del documento en la exposición denota mucho mayor rigor en el trabajo curatorial y un acercamiento a lo que es la investigación histórica. Ambos procesos, tanto la paulatina profesionalización de la museografía como la creación de un nuevo circuito de museos en el Bosque de Chapultepec, que comienzan a principios de los 60, trajeron consigo la instrumentación de guiones curatoriales de mayor exigencia conceptual,¹⁶³ una estructuración de las exposiciones mucho más sólida y la sofisticación

¹⁶² “Toda obra puede exhibirse de tres maneras: envuelta en la esencia del estilo, en una atmosfera neutra o en un ambiente de contrastes. Aunque las tres alternativas son buenas, la búsqueda de una museografía de rasgos nacionales, me hizo pronunciarme siempre por el empleo de la primera.” Fernando Gamboa “La museografía”, en *Fernando Gamboa, embajador de arte mexicano*, p 79.

¹⁶³ Vid. nota 3.

de la museografía; esto se ve claramente reflejado en el trabajo de Gamboa de los años 70. Como explica Ana Garduño:

En sus exposiciones ideó un vocabulario que -sin requisitos de contexto, cédula descriptiva o documentación anexa, ni necesidad de un andamiaje intelectualmente complejo- transmitía con eficacia mensajes optimistas y grandilocuentes, orientados a sensibilizar al público mediante la focalización de objetos seleccionados en función de sus valores plásticos. Su máximo era, sin duda, producir una experiencia estética, en el entendido, además, de que con ello se contribuía a la educación del espectador. La lógica de Gamboa era: impactar equivale a educar.¹⁶⁴

Es cierto que, en sus primeros montajes en el extranjero, las piezas que se exhibían carecían de contexto como soporte, y el andamiaje intelectual no era precisamente complejo. Sin embargo, con el paso del tiempo el trabajo de Gamboa también fue madurando y su teoría del desarrollo de la historia del arte fue nutriéndose, principalmente de los autores evolucionistas e idealistas, entre ellos Alois Riegl como demostré en apartados anteriores.

De esta manera Gamboa fue formando y enriqueciendo su concepción de la historia del arte, con diversas lecturas que iban sobre la misma línea teórica, lo cual propició la paulatina evolución de su guión museográfico-curatorial en los años 60 y 70. Como también apunta Debrouse, personajes del mundo del arte como Paul Westheim,¹⁶⁵ lo orillaron a buscar a ese artista consciente de su propia tradición pero comprometido con lo nuevo, descripción en la que encajaba Cuevas y su producción artística de los 70. Solamente una concepción del arte como algo dinámico encaminado hacia la evolución, podía dar paso a la integración de una nueva generación de artistas, fue así como la ruptura se integró a su esquema curatorial y al proyecto de exposiciones que creó para el MAM.

A lo largo del capítulo se han expuesto aspectos del contexto histórico que circundó a las tres exposiciones de José Luis Cuevas en el MAM, *Ilustrador de su tiempo* (1972), *José Luis Cuevas y su infierno terrenal* (1976) y *El regreso de otro hijo prodigo* (1979), con la finalidad de ejemplificar cómo el discurso político-ideológico de un régimen llega a

¹⁶⁴ Ana Garduño, *La ruptura de Fernando Gamboa*, s/p.

¹⁶⁵ Vid. Olivier Debrouse, *op. cit.*, pp. 52-54

permea en los aspectos culturales, en el caso específico de las exposiciones de arte, las cuales llegan a fungir como espacios en los que se reproducen los intereses que trascienden lo puramente estético y formal. Asimismo se ha ahondado en el trabajo de Fernando Gamboa para facilitar una explicación de lo que discípulos, colaboradores y aun historiadores, han tratado de explicar en una versión simplista que traducen como “su ojo”, o bien, como una cualidad única y misteriosa producto del talento innato, y no del trabajo y el momento histórico específico en el que lo desarrolló. Asimismo estos mitos oscurecen las relaciones que se trazan entre instituciones, poder político, burocracia cultural y el medio artístico mismo con sus artistas, museógrafos y curadores.

Finalmente las exposiciones de arte son un medio de comunicación masiva al que tiene acceso una gran cantidad de público, lo cual también las hace un terreno propicio para la difusión de mensajes propagandísticos o bien políticos, en el cual encontramos la intersección de discurso, ideología, teoría del arte y ambiciones personales.

En el siguiente capítulo desarrollaré el contexto de la exposición *Diez Cuadras alrededor del estudio* para analizar los cambios que acontecieron a partir de la década de los 80 en materia económica política y cultural para finalmente entender las transformaciones en el ámbito museográfico y curatorial, de igual manera se ahondará en los móviles políticos y económicos de la exposición.

Capítulo III

Contexto sociopolítico y económico de México

Con una guitarra puedes salvar a una generación entera del suicidio; con una obra de teatro solo a unas cien personas por generación.

ALBERTO VILLAREAL, *El lado B de la materia.*

¿Y con una exposición de arte?

El objetivo de este capítulo es hacer una breve revisión del contexto sociopolítico y económico de México desde 1979, año en el que se inaugura la última exposición de José Luis Cuevas en el MAM que montó Gamboa, hasta entrado el siglo XXI. La finalidad es entender cuáles fueron los cambios que favorecieron la inserción del arte contemporáneo en el ámbito oficial de los museos mexicanos.

Este capítulo es el preámbulo para responder las siguientes preguntas: ¿cuáles fueron los motivos políticos, detrás de la muestra *Diez cuadras alrededor del estudio* ACSI 2006 y ¿qué nos dice la curaduría de esta exposición? Con estas preguntas daremos el primer paso para entender cómo se ha trazado en la época contemporánea, la relación entre curador, artista y museo.

Neoliberalismo, globalización, estética relacional y la llegada de Internet: contexto histórico del arte contemporáneo

El advenimiento del arte contemporáneo es un fenómeno que ha acontecido de manera gradual, y obedece a una serie de cambios en la vida social, política, económica y cultural, cambios que se han registrado en diferentes momentos de la historia y latitudes geográficas,

y los cuales han propiciado la reflexión continua sobre el estado de contemporaneidad que nos aqueja. En el caso particular de México, el año de 1968 es un año crucial donde, -siguiendo a Foucault- la historia cristaliza en una *episteme*, esto significa un momento particular donde un conjunto de relaciones y prácticas discursivas confluyen, y por ende, se hacen decibles y pensables.

El 68 en México debe entenderse como la culminación de una serie de procesos previos que fraguaron el cambio, así como el inicio de una nueva época, además, no fue un hecho aislado pues tiene correlación y coincidencias con otros movimientos sociales en el mundo como el Mayo francés y la Primavera de Praga, donde también hubo manifestaciones estudiantiles y una fuerte crítica a la política imperante en ese momento. Dicha crisis política estuvo sucedida por otra crisis de índole económica que azotó al país en 1982, la cual significó el fin del modelo conocido como de sustitución de importaciones y la adopción paulatina de un nuevo paradigma, es decir, el neoliberal, el cual trajo consigo un nuevo concepto que redefinía las relaciones comerciales y culturales en el mundo, me refiero al de globalización.

Antes de entrar de lleno al análisis del contexto histórico de México, es necesario hacer un paréntesis para explicar qué es el neoliberalismo y a qué nos referimos con globalización, y cómo su aparición influyó en las relaciones político-económicas, y posteriormente, en distintos procesos culturales y el mundo del arte.

El neoliberalismo es el paradigma económico que domina en la actualidad, y como el término lo indica, guarda una estrecha relación con el liberalismo del siglo XIX. El liberalismo es la filosofía que propugnaba el *laissez-faire* (dejar hacer) -libre y sin restricciones- sobre todo en el ámbito comercial; además fue la ideología de la burguesía ilustrada que emergió a finales del siglo XVIII, el grupo social por excelencia que encarnó los ideales de la modernidad. El neoliberalismo es considerado por algunos autores como una actualización del liberalismo económico, pero sin su concepción ética de la

problemática social que generó la revolución industrial, y sin un ideal competitivo, humanista y congruente con dicha problemática.¹

Una idea fundamental del neoliberalismo, está en lo que sus teóricos llaman la capacidad de autorregulación del mercado -un procesos intrínseco en su dinámica-, por lo que la intervención de los gobiernos trae consigo distorsiones, de este modo, ven de manera favorable la reducción del papel del Estado en la economía, y sostienen que su participación debe limitarse a ser sustento de un marco jurídico, por ejemplo, o bien, garantizar la calidad y la integridad del dinero y la propiedad privada mediante el aparato militar y policiaco. Esta idea se apoya en el concepto de “las fallas del gobierno”, y el argumento central consiste en que, aunque los mercados puedan fallar, recurrir al gobierno para remediar esas fallas puede ser peor debido a ineficiencias burocráticas y a la carencia de incentivos de mercados específicos.² Por ende, al fomentar y estimular la libre competencia y las capacidades empresariales de los individuos, el Estado promueve también el bienestar general, un principio que ha tenido muchas críticas, pues la libre operación del mercado no se ha traducido necesariamente en una mejora en las condiciones sociales.

El contexto histórico del neoliberalismo es la Guerra Fría, un período de tensión entre dos modelos político-económicos: el capitalista y el socialista. En este marco, uno de los acontecimientos que fue determinante para la adopción de políticas de corte neoliberal, fue el choque de precios del crudo generado por la Organización de Países Exportadores de Petróleo³ (OPEP)⁴, que contempla la primera crisis (1973-1974)⁵ y la segunda crisis del

¹ Héctor Samour, “Aspectos ideológicos del paradigma neoliberal”, en *Revista Realidad* (en línea), Universidad Centroamericana, núm. 66, noviembre/diciembre, 1998, p. 603.

Tomado de <http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/archivo/4ddd8c55ccf14aspectosideologicos.pdf>, el día 06 de febrero de 2013.

² Thomas I. Palley, “Del keynesianismo al neoliberalismo paradigmas cambiantes en la economía”, en *Economía UNAM*, (en línea), vol. 2. núm. 4, enero 2005, p. 146.

Tomado de <http://www.ejournal.unam.mx/ecu/ecunam4/ecunam0407.pdf>, el día 06 de febrero de 2013.

³ *Vid.* Thomas I. Palley, *op. cit.*, p. 140.

⁴ La OPEP es un organismo intergubernamental creado en el año de 1960, está conformado por: Arabia Saudita, Irán, Irak, Kuwait y Venezuela como los países fundadores, más una anexión posterior de seis naciones, dando un total de 11 miembros en la actualidad.

⁵ Desde su conformación en los 60, la OPEP fue fortaleciéndose poco a poco hasta llegar a integrar las políticas estatales de los países miembros en materia de exportaciones petroleras, logrando imponerse ante las compañías transnacionales (principalmente, norteamericanas, británicas y holandesas). Fue así como durante la década de los 70, sus políticas lograron tener gran impacto en la oferta y la demanda y en los precios del

petróleo (1978-1979).⁶ Este hecho propició una desestabilización en el mercado energético, que se vio reflejada, primero en aumentos en los precios del petróleo, lo cual afectó en primera instancia a los principales consumidores entre ellos Estados Unidos,⁷ pero también repercutió negativamente en el resto del mundo, sobre todo en las economías en vías de desarrollo. La desestabilización de precios trajo un proceso inflacionario que se tradujo en el incremento sostenido de los precios de bienes y servicios, en relación con la disminución del valor real de la moneda; este fenómeno impactó con más fuerza en los países subdesarrollados, y derivó una crisis generalizada en América Latina.⁸

A raíz de estos hechos, se comenzaron a aplicar políticas de corte neoliberal en todo el mundo, primero en Argentina (1973) y luego en Chile (1976), en el marco de las

crudo a nivel internacional. Desde 1971, comenzaron a aumentar los precios progresivamente, lo que, si bien no generó una severa crisis en los países consumidores industrializados como Estados Unidos, sí causó desajustes y problemas económicos como inflación y recesión. Además, las naciones árabes de la organización, impusieron un embargo sobre las entregas de petróleo a los Estados Unidos y los Países Bajos por haber apoyado a Israel en el conflicto que desencadenó la Guerra del Yom Kippur, lo que aceleró el proceso alcista que ya estaba en marcha. Los países industrializados también tomaron medidas, entre ellas el ahorro de la energía y la reducción del consumo del petróleo. Ahora bien, este aumento generó ganancias a los países exportadores, las mismas que se depositaron en bancos norteamericanos y europeos, dicho volumen de recursos financieros fue la fuente para liberar préstamos a los países subdesarrollados, lo que en la década de los 80, constituyó una de las principales causas de la crisis de la deuda externa. (Vid. Ariela Ruiz-Caro, "El papel de la OPEP en el comportamiento del mercado petrolero internacional", en *Serie, recursos naturales e infraestructura*, ONU-CEPAL-ECLAC, Santiago, núm. 21, abril 2001, pp.57.) Es importante explicar el origen de la crisis del petróleo, ya que al ser el mercado energético uno de los más importantes, este hecho tuvo repercusiones en la economía mundial, y en parte, fomentó el desarrollo de la ideología neoliberal, cuyo fundamento está en el libre mercado, lo que sin duda se contrapone a la políticas nacionalistas y proteccionistas que ha seguido la OPEP. Podemos considerar al neoliberalismo como la contraparte y la respuesta de los países industrializados occidentales a las políticas de los países orientales, así como la principal medida para proteger su economía y sus mercados. Este hecho es lo que fomenta un nuevo orden económico, que repercutió en todos los ámbitos de la vida social, y con ello se anuncia una nueva época, la contemporánea, cuyo eje rector de ahí en adelante han sido las crisis tanto económicas como políticas.

⁶ La segunda crisis del petróleo (1978-79) consistió en un nuevo aumento de los precios como parte del proceso alcista que había comenzado, en realidad desde 1971 bajo políticas nacionalistas de la OPEP, concertándose finalmente en 1973. Sin embargo, fue la segunda crisis la que detonó las deudas en los países latinoamericanos. Para evitar un nuevo proceso inflacionario como consecuencia del desabasto de crudo, los países industrializados reaccionaron incrementando las tasas de interés por servicio de la deuda. Esta situación incrementó los costos de los créditos, lo que puso en una situación muy desfavorable a los países que habían contraído préstamos. En el caso particular de México la crisis del petróleo, fue la causa externa e indirecta que ocasionó la crisis económica de 1982, y a su vez esta crisis fue la razón de la adopción de políticas neoliberales que como expliqué anteriormente, junto con la crisis política del 68 marcan la transición a la contemporaneidad.

⁷ A esto se sumó el problema del déficit fiscal crónico a causa de la intervención que llevó a cabo en Vietnam.

⁸ "Esta crisis fue sin duda profundizada por el incremento de los precios del petróleo, pero el origen de la misma se inició a fines de la década de los sesenta con la crisis monetaria internacional que alcanzó su punto culminante con la devaluación del dólar en 1971, luego la declaración de inconvertibilidad del oro y en 1973 con el fin del sistema de cambios de paridades fijas establecido en Bretton Woods", Vid. Ariela Ruiz-Caro, *op. cit.*, p. 17. Tomado de <http://www.eclac.org/publicaciones/xml/2/6572/LCL1514-P-E.pdf>, el día 9 de febrero de 2013.

dictaduras militares de Jorge Rafael Videla y Augusto Pinochet. En el caso de Chile, por ejemplo, estas medidas iban encaminadas, primero, a detener la inflación, y poco a poco fueron arraigándose en la forma de gobierno, hasta convertirse en el paradigma dominante de todo el orden social, el cual se enfocó en el discurso oficial que promovía las llamadas Modernizaciones.⁹ Poco después, con la elección de Margaret Thatcher como primera ministra de Inglaterra en 1979, y con la llegada de Ronald Regan a la presidencia de Estados Unidos en 1981, inicia el predominio de la política económica neoliberal. Si bien en el caso de Argentina y Chile se opta por implantar políticas de este corte como una vía para solucionar los problemas económicos, en otros países de Latinoamérica fueron una imposición a través de presiones del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), más que una elección planeada para reestructurar la economía. En la década de los 70, muchos países habían contraído deudas con los organismos internacionales de crédito, entre otras razones, por lo fácil que era el acceso a los créditos blandos¹⁰ que inundaron el mercado interno de la mano de los llamados “petrodólares”.¹¹ A raíz de la crisis mundial que causó la desestabilización de los precios del petróleo, las deudas que habían contraído los países, en especial los latinoamericanos, crecieron y se convirtieron en un problema económico difícil de solventar. Dada la desventajosa situación de las naciones deudoras, el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Internacional (BI), “comenzaron a exigir la implementación de férreas políticas de estabilización macroeconómica, en especial en materia de presiones inflacionarias y de las cuentas fiscales y externas, y la realización de reformas estructurales de mercado, como una forma de cobrar los préstamos externos adeudados a los países de América Latina”.¹² Este fue el

⁹ Como señala Sofía Correa, “Hacia finales de 1978, el discurso neoliberal había concitado significativas adhesiones y pasaba a ser el discurso oficial del régimen. Por otra parte, se comenzaba a implementar las llamadas Modernizaciones, como la forma de ir creando la “sociedad libre”. Era a través de las Modernizaciones (Plan Laboral, Reforma Educacional, Reforma Previsional, Reforma de la Salud, principalmente) que se pretendía consolidar el imperio de las leyes de mercado en una amplia gama de relaciones sociales.” Sofía Correa, “Algunos antecedentes del proyecto neoliberal en Chile (1955-1958)”, en *Historia del Siglo xx chileno*, p.107. Tomado de <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/scorrea.pdf>, el día 07 de febrero de 2013.

¹⁰ Se trata de un tipo de crédito con vencimiento a largo plazo y con una tasa de interés baja para favorecer la inversión de activos, concedida a las empresas de los países en vías de desarrollo por instituciones financieras internacionales.

¹¹ Término económico para referirse específicamente a las divisas generadas por la venta del crudo.

¹² Hernan Fair, “El sistema global neoliberal”, *Polis* (en línea), Chile, Universidad Bolivariana vol. 8, núm. 21, 2008, s/n. Tomado de <http://polis.revues.org/2935#bodyftn21>, de el día 12 de febrero de 2013.

origen de la crisis de 1982 en México y la razón por la cual los gobiernos priístas comenzaron a implementar políticas neoliberales.

Otro factor que propició el arraigo del neoliberalismo fue el desenlace del conflicto ideológico incubado en el marco de la Guerra Fría, el fin “oficial” de este período se anunció con la caída del muro de Berlín en 1989, este hecho significó dos cosas, primero, en el plano retórico, “demostró” que el enfoque comunista en la conducción de la economía no había sido el adecuado, ya que éste se oponía a la lógica de los libres mercados “naturales” que existen sin el gobierno, y en los cuales la regulación de los mismos reduce el bienestar general.¹³ En segundo lugar, propició la reconfiguración de la geopolítica mundial a raíz del desmembramiento de la U.R.S.S., y con ello la implantación del modelo capitalista en su vertiente neoliberal en países excomunistas, esto a través de una justificación ideológica enmarcada en el discurso democrático. Las políticas neoconservadoras de Reagan y Thatcher, se encargaron de conciliar los valores democráticos con los principios neoliberales, difundiendo la idea de que la instauración de la democracia sería posible sólo en el contexto del capitalismo, pues ambos conceptos se manejaron como intrínsecamente inseparables, lo que significó un *revival* del ideal democrático.

Otra tendencia del neoliberalismo, tanto en los países que adoptaron sus políticas como los que se vieron obligados a seguirlas, es la privatización de empresas estatales para facilitar la apertura mundial del comercio. La privatización se dio -y sigue dándose- en el marco del proceso conocido como el desmantelamiento del Estado Benefactor, que incluye, la desregulación total de los mercados internos, la reducción y focalización del gasto público social, el equilibrio de las cuentas fiscales, la flexibilización del mercado laboral, la erosión de las instituciones de seguridad social y el debilitamiento de los sindicatos.¹⁴ La apertura comercial al exterior y el cumplimiento de ciertas reglas en el rubro político y económico, fue planteado como la fórmula para superar la crisis, pues con la implementación del neoliberalismo, se difundió la idea de que sólo mediante la inversión extranjera era posible la inserción de las naciones en el orden mundial y con ello el crecimiento económico y el desarrollo sostenido. Sin embargo, muchos de los países que entraron en la dinámica neoliberal lo hicieron sin analizar a profundidad las consecuencias

¹³ Thomas I. Palley, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴ Hernan Fair, *op. cit.*, s/n.

sociales, y aprovecharon la coyuntura histórica que propició el arraigo del neoliberalismo para deshacerse de las responsabilidades gubernamentales en contextos de agudas crisis, o como fue el caso de México, las ganancias que se registraron por la venta de empresas estatales se canalizó para pagar la deuda, dando origen a monopolios comerciales privados que beneficiaron sólo a unos cuantos grupos de poder, lo que imposibilitó aún más la supuesta libre competencia.

Fue así como las políticas neoconservadoras fueron orquestadas por las potencias económicas y ejecutadas a través de los organismos mundiales, con la finalidad de conquistar los mercados internos y tener mayor dominio del mercado internacional, -ya que no podían controlar el más importante, es decir, el del petróleo-, y así ser menos vulnerables a las fluctuaciones del precio del crudo y las políticas de la OPEP.

En este contexto los teóricos del neoliberalismo difundieron un concepto que se refería nuevamente a un proceso “natural” en el curso de la historia, me refiero al de globalización. Permitir el libre desarrollo de este fenómeno, era la estrategia que se difundía desde los *think tanks* vinculados a los grupos neoconservadores para sacar a flote a los países periféricos sumidos en el estancamiento y la crisis económica; en el medio académico-intelectual, el término se popularizó en la década de los 80, y de ahí en adelante fue un concepto inseparable del discurso ideológico neoliberal.

La globalización planteada como un nuevo orden mundial y una nueva dinámica comercial, exigía la apertura irrestricta al capital transnacional de los productos fabricados en el Primer Mundo, así como el adelgazamiento de las fronteras, las burocracias aduanales y los aranceles, esto con la finalidad de dinamizar la economía. Sin embargo, los países que apoyaban estas acciones, (principalmente aquellos que se reunieron en 1973 y a los cuales se les dio el nombre de G-6¹⁵ -y posteriormente G-8¹⁶-), implementaban medidas proteccionistas en sus propios mercados internos e industrias nacionales, esto fue un doble discurso pues ellos mismos no seguían la “receta” anticrisis ni respetaban el curso natural de la historia que suponía la globalización.

¹⁵ Conformado por Alemania, Francia, Italia, Reino Unido, Estados Unidos y Japón.

¹⁶ El G-8 se conformó con la anexión de Canadá en 1976 y con la entrada de Rusia como socio activo en 1997, quien había permanecido como espectador hasta ese entonces.

Como señala Olivier Debroise, siguiendo el análisis del economista marxista François Chénais, la globalización “es la pura expresión de las “fuerzas del mercado” finalmente liberadas de las trabas instrumentadas durante medio siglo”,¹⁷ y no ese proceso benéfico, natural y necesario que supone ser la panacea a todos los problemas económicos y sociales del mundo. Por otro lado, este concepto que comenzó a circular, primero en la teoría económica, luego en el discurso político y que finalmente fue adoptado por las ciencias sociales para el análisis antropológico-cultural, sirvió también para reflexionar sobre una serie de cambios drásticos que necesariamente tenían que ser producto de un nuevo estado, el de contemporaneidad, ya que “introdujo una renovada toma de conciencia de una experiencia, primero individual, luego colectiva, de la modernidad, y de la instauración de un imaginario de lo global, que precede, justifica y suaviza la implantación de sus redes de información, llámense televisión satelital o Internet”.¹⁸

A raíz de los cambios económicos que trajo consigo el neoliberalismo, el campo cultural también empezó a experimentar profundas transformaciones, lo cual, aunado al arraigo de la red de comunicación y transferencia masiva de datos que significó Internet,¹⁹ cambió radicalmente la dinámica en el mundo del arte. El acceso Internet, es la punta del iceberg de un conjunto de procesos en materia de avances tecnológicos -como la diversificación del transporte, la urbanización y la extensión mundial de la televisión, el

¹⁷ Olivier Debroise “Soñando en la Pirámide”, en *op. cit.*, p. 92.

¹⁸ *Ibidem* p. 93.

¹⁹ La Internet puede ser definida como “una red de telecomunicación global compuesta por equipos informáticos que se comunican remotamente mediante un lenguaje común denominado TCP/IP.” En un principio se trató de un proyecto científico-militar patrocinado por el gobierno de Estados Unidos, cuyo objetivo era crear una red de comunicación segura y efectiva en caso de guerra nuclear. Su origen se remonta a ARPAnet, una red de la Agencia de Proyectos de Investigación Avanzada perteneciente al Departamento de Defensa que conectaba a diferentes centros de investigación de cuatro universidades de Estados Unidos: La Universidad de Los Ángeles (UCLA), La universidad de California, la Universidad de Utah y el Instituto de Investigaciones de la Universidad de Stanford, este último centro, cabe mencionar, fue también portavoz de las teorías de globalización en sus escuelas de administración y economía. Tiempo después en 1986, se creó la NSFnet (National Science Foundation-net) que conformaría la espina dorsal de Internet, pues agrupó todas las redes científicas, centros de investigación y de supercomputación hasta ese momento existentes. En 1995, Internet deja de ser propiedad de la National Science Foundation, y así comienza el proceso de privatización y comercialización de dicha red, lo cual implicó la búsqueda de patrocinios y financiamientos externos, y así, lo que en un principio fue un proyecto exclusivo de los círculos militares, científicos y de investigación, se convirtió en un medio de comunicación más que comenzó a operar bajo las leyes del mercado. Lourdes Cirelluelo Gutiérrez, *Arte de Internet: génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995,2000)*, tesis doctoral (en línea), Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2000.

Tomado de http://www.ehu.es/arteytecnologia/lcilleruelo/textos/arte_de_internet.pdf, el día 20 de febrero de 2014.

video y la fotografía digital-, que aceleró y revolucionó el ritmo de cambio que se venía experimentando desde el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Los experimentos para una conexión de ordenadores mediante una red electrónica se remontan a la década de los 60, sin embargo, no fue sino hasta la década de los 90 que existieron en condiciones reales para su difusión. El anuncio oficial de la operación de la *World Wide Web*, (Red Informática Mundial), significó un antes y un después para este nuevo medio de comunicación, ya que gracias a la creación de este protocolo de comunicación fue posible su comercialización.

Todos aquellos que tuvieran asegurada la conexión a Internet, tendrían acceso a una gran cantidad de archivos e información, así como la capacidad de transferirla y entablar conexiones con otros usuarios en cualquier parte del mundo; al mismo tiempo, la posibilidad de acceder a una cuenta de correo electrónico así como a los diferentes *chats* -ambos popularizados en la primera década del siglo XXI-, agilizó la comunicación, lo que provocó una nueva forma de experimentar el tiempo con relación al espacio virtual, pues la conexión entre usuarios reducía las distancias, eliminaba fronteras y dinamizaba el flujo de datos, información e imágenes. La respuesta del medio artístico ante los avances tecnológicos no se hizo esperar; Internet se presentaba como un espacio libre y “deshabitado”, en el cual se podían desarrollar infinidad de proyectos, esto dio pie a la aparición del Arte *de* red,²⁰ un tipo de creación artística que utiliza una red electrónica (ya sea Internet, o bien una red local)²¹ como soporte formal, esto incluye al Arte *de* Internet, un arte creado en y para la Red específicamente para la Red conocida como Internet, hasta ahora la máxima exponente y la más popular de las redes electrónicas.

El concepto Arte *de* Internet surge para diferenciarlo del Arte *en* Internet, este último se refiere a la producción artística creada en cualquier otro medio, que se encuentra digitalizada en la Red para su difusión y exhibición, mientras que el primero define aquellas creaciones que utilizan la red en sí misma y/o su contenido a cualquier nivel ya sea

²⁰ El Arte *de* red, es en sí, la suma de la telemática, la informática y el arte. *Vid.* Lourdes Cirelluelo Gutiérrez, *op. cit.*, p. 47.

²¹ Al respecto véase el cuadro que ofrece en su tesis doctoral Lourdes Cirelluelo Gutiérrez, *Arte de Internet: génesis y definición de un nuevo soporte artístico*, p. 47.

técnico, cultural o social como base para una obra de arte.²² En estos dos conceptos se pueden resumir las posibilidades y los principales cambios que trajeron las redes electrónicas al mundo del arte, en este caso, Internet, -la red por excelencia-, no sólo es un soporte más para la creación artística, sino un medio para la difusión del arte y un canal de distribución y comercialización; esto se ve reflejado en la aparición de museos, galerías y exposiciones virtuales, revistas de arte *on-line*, blogs, foros de discusión etc., aunado a que hoy en día, todos los centros de arte que están situados en un espacio físico, cuentan también con una página *web* y más de un medio electrónico para que el público interesado pueda contactar con ellos.

El efecto más importante que trajo consigo la aparición de Internet fue la posibilidad de repensar la relación entre el tiempo y el espacio, lo que a su vez implicó repensar las relaciones sociales, pues en muchas situaciones, el sujeto aprehende y experimenta estas dos categorías con base en la interacción con otros sujetos. Por otro lado, la Red significó un espacio en sí mismo que “estaba ahí” esperando ser construido y habitado, un espacio virtual, que en estricto sentido y apegados a la etimología del término, se refiere a algo que es en potencia pero no en el acto (o no aún). Generalmente se asume que lo virtual es lo contrario a lo real, pero esta oposición, según el filósofo francés Pierre Lévy, es “fácil y equívoca”, puesto que lo real no se opone a lo virtual, sino a lo actual. La virtualidad implica posibilidad, y lo posible es idéntico a lo real, sólo le falta la existencia concreta, lo virtual es algo que existe en potencia y por tal motivo es real. Bajo esta lógica, Internet y su red de usuarios -que cada día va en aumento- representa un mundo paralelo y real, que se rige bajo sus propias reglas según sus características y es un nuevo espacio donde la posibilidad creativa es infinita.

Según Nicolás Bourriaud, la apropiación de Internet como medio para la creación artística, es la expresión de un deseo colectivo por crear nuevos espacios de sociabilidad e instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural.²³ Este es el sustento de la estética relacional, el término bajo el que podemos explicar y entender una parte del arte que empieza a generarse en la década de los 90. Según Bourriaud, la estética relacional no constituye una teoría del arte sino una teoría de la forma, puesto que no implica la

²² Lourdes Cirelluelo Gutierrez, *op. cit.*, p. 50

²³ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 28.

enunciación de un origen y un destino en la creación artística. El arte relacional es entonces “aquel que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, [y] da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno”.²⁴

La estética relacional es producto de la reflexión del estado de contemporaneidad del que hablamos en el apartado anterior, y sus planteamientos son un ejemplo de cómo afectó en el arte toda esa serie de cambios que experimentó el mundo durante la segunda mitad del siglo XX. El arte relacional debe ser considerado como una corriente más dentro del arte contemporáneo, como lo es también el arte conceptual, como explica el mismo Bourriaud:

Ahora bien, en lo que se refiere a los artistas relacionales estamos en presencia de un grupo que por primera vez desde la aparición del arte conceptual, a mediados de la década de 1960, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento estético pasado; el arte relacional no es el "renacimiento" de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental -la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte- no tiene ejemplos en la historia del arte, aunque aparezca a posteriori como el segundo plano evidente para la práctica estética y el tema modernista por excelencia.²⁵

La estética relacional plantea una diferencia con la estética moderna, pero también con el arte conceptual, que puede ser considerado como la última consecuencia de los experimentos vanguardistas y por tal motivo, su relación con la modernidad aún es muy estrecha. Esta diferencia entre la estética moderna y la relacional es el paso de lo estrictamente visual a lo táctil, lo visual está vinculado al acto de mostrar y ver, propios del juego que establece el arte moderno y conceptual, la diferencia fundamental es que lo que se observa en el arte conceptual es la huella de una acción pasada, mientras que los ismos y el arte vanguardista plantean alternativas de representación de la realidad -como el expresionismo y el impresionismo, por ejemplo- o bien, realidades en sí mismas, como el mundo onírico de los surrealistas.

²⁴ *Ibidem*, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 53.

Por otro lado, el arte relacional transforma el binomio mostrar-ver por el de promover-recibir, y de aquí se deriva la segunda diferencia fundamental, que es cómo los artistas de ambas corrientes conciben a su público. Para el arte moderno, y aun para el arte conceptual, el público es un consumidor pasivo de la imagen; si bien en el caso de los artistas conceptuales, alejados ya completamente del paradigma de la representación mimética de la realidad, lo que intentan es que los espectadores cuestionen el estatuto del que goza el arte y se acerquen a éste con una mirada crítica. Bajo el principio promover-recibir, los artistas relacionales van un paso más allá, propiciando no sólo la reflexión, sino la interacción y la convivencia, y en algunas ocasiones, sólo la experiencia *per se* es el principal objetivo que persiguen, y así buscan hacer a su público testigo, socio, cliente, invitado, coproductor o incluso protagonista del acto artístico. Es por eso que la estética relacional define aquellas obras que crean un intersticio social, es decir, un espacio (en la red, en un museo y la mayoría de las veces fuera de éste), en el que ocurre una experiencia vivencial activa (no pasiva como el acto de observar), que representa un intervalo anclado en la línea de la cotidianidad, lo que supone una diferencia con la misma (en el ritmo, en el espacio, en la visualidad generada etc.).

Este tipo de creaciones artísticas, dan prioridad al tiempo y a la duración de la obra, más que al espacio, y no importa si éste es un lugar consagratorio como el museo o la galería, la experiencia estética puede ocurrir prácticamente en cualquier sitio. Mientras que el artista conceptual pone de relieve la reflexión y el cuestionamiento, el artista relacional prioriza el contacto y la convivencia mediante la creación de espacios y dinámicas, o bien mediante la invención de modelos sociales. La relación está en que ambos son producto de una reflexión del estado de contemporaneidad, pero, mientras el arte conceptual mantiene su vista y su crítica orientada a los combates que nos legó la modernidad, la estética relacional se interesa por las relaciones que el trabajo de los artistas van a crear en el público según los problemas de la contemporaneidad.

Hay que aclarar que los artistas contemporáneos no deciden ser conceptuales o relacionales, esas son categorías que la crítica y la historia del arte añaden posteriormente; los artistas trabajan en torno a un tema que define la contemporaneidad y se plantean objetivos al momento de crear y producir, la diferencia fundamental entre una y otra

corriente, radica en la noción de público y en la integración de él como un elemento más de la obra. Pensar en el público como una parte activa que integra el mundo del arte es una tendencia que también se ha experimentado en el ámbito museístico, y que se ve reflejado en la conformación del público como categoría y en la creciente investigación de los grupos de visitantes ya sean potenciales o reales. Esto es lo que se define actualmente como estudios de público, e incluye, entre otras cosas, encuestas para recabar datos estadísticos que le ayuden a la institución a conocer a sus visitantes, sus intereses y opiniones desde indicadores básicos como edad, escolaridad, lugar de procedencia, hasta motivos por los cuales el público visita el museo.

Las preguntas que surgen a continuación son ¿qué función cumple el arte relacional en la época contemporánea?, y ¿cuál es su relación con la globalización y el neoliberalismo? que como vimos, son dos de los procesos más importantes que definen la contemporaneidad. Como explica el sociólogo e historiador, Héctor Samour, el neoliberalismo, no sólo es un conjunto de políticas de ajuste y una forma de organizar y reestructurar la economía, se trata de una ideología cuyo objetivo principal es introducir *toda*²⁶ acción humana en la dinámica del mercado, por eso comprende “una concepción de las ciencias sociales, una antropología y una teoría de la política, que se presentan con pretensiones cognoscitivas universales y reduccionistas”.²⁷ La globalización forma parte de esta ideología y es el concepto que define los cambios tanto en materia económica como cultural de las últimas décadas, por lo tanto, explica la transformación que ha habido no sólo en el modo de producción, sino también en los hábitos de consumo de la sociedad, muchos de ellos fabricados e inducidos.

En el ámbito económico, y desde una perspectiva diferente a la neoconservadora, es decir, partiendo del rechazo a la idea de la globalización como un fenómeno natural, sería una categoría de análisis que explica el paso del capitalismo “estadocéntrico” -en donde predomina la regulación del Estado y una producción en serie, universalizada y a gran escala (el llamado círculo virtuoso)-, al “capitalismo organizado”, en el que la producción se orienta a proveer el mercado de mercancías especializadas, pluralizadas y adaptadas a requerimientos puntuales. En el contexto del “capitalismo organizado”, se origina una

²⁶ Las cursivas son mías.

²⁷ Héctor Samour, *op. cit.*, p. 603.

sociedad de consumo en la que el ser humano, según la teoría antropológica neoliberal, es tan sólo “un sujeto de preferencias y gustos llamado a realizar su esencia como competidor en el mercado”,²⁸ reduciéndolo a un ser de necesidades, incluso él en sí mismo es un producto sujeto a comercio, cuya libertad se ve reflejada en la posibilidad de elegir entre una gama de productos que ofrece el mercado, dejando de lado el problema de la autorrealización y el desarrollo de la personalidad y las capacidades humanas; esto último, debería estar garantizado para todos -sin excepción- por condiciones económicas, políticas y culturales propicias, pues de otra manera estamos frente a un sistema que no podemos calificar como humano y ético. Bajo la lógica neoliberal de introducir todas las actividades humanas a la dinámica del mercado, se fusionó el campo cultural y artístico con el comercial, en el caso específico del arte, hubo repercusiones por partida triple.

En primer lugar, lo artístico y cultural se volvió un mercado en sí mismo, mucho más grande y complejo, que empezó a operar bajo las leyes de la oferta y la demanda, como los otros mercados, y en este proceso los empresarios, coleccionistas, *trustees*, *sponsors*, y en general todos aquellos con poder económico para invertir en el arte, se han convertido en los principales actores del circuito de consumo y producción artística. En el libro *Manual del estilo del arte contemporáneo*, Pablo Helguera explica este fenómeno como una partida de ajedrez, en el que la reina representa a los coleccionistas, que aunque no es la pieza más importante (esta es el rey quien representa al director del museo)²⁹ es la clave para ganar la partida del juego, pues la reina es la que tiene más movilidad y la que puede capturar a cualquier otra pieza.³⁰ Esta analogía es resultado de los procesos característicos de la época contemporánea: el interés de la iniciativa privada en el arte como un negocio redituable y el

²⁸ *Ibidem*, p. 605.

²⁹ En la actualidad, los directores de museos se dedican a conseguir recursos para la institución que dirigen, y se han convertido en una figura clave de negociación con la iniciativa privada, los coleccionistas y patrocinadores, en vez de concentrarse en la planeación de exposiciones, tarea que han asumido los curadores quienes son llamados para hacer su trabajo, o bien, se ofrecen para montar una exposición, y funcionan como agentes externos e independientes del museo. Como señala Pablo Helguera, su poder radica en el apoyo económico y los patrocinios que pueda conseguir para la institución, esto por parte de las figuras que representa la dama -y en el caso de México-, también de sus maniobras políticas y de su relación con el gobierno, de quien finalmente también dependen. *Vid.* Pablo Helguera, *Manual del estilo del arte contemporáneo*, México, Tumbona, 2005.

³⁰ Las piezas son el rey (el director del museo), la reina (los coleccionistas o *trustees*), las torres (los curadores), los caballos (los galeristas), los alfiles, (los críticos de arte), los peones (los artistas). Siendo los peones la pieza de menor valor, el artista se presenta a sí mismo y a su gremio como víctima del sistema de difusión, consumo y exposición del arte. Pablo Helguera, *op. cit.*, p. 15.

desmantelamiento del Estado benefactor y omnipotente, y ejemplifica cómo éste ha ido perdiendo presencia en las instituciones culturales, ya que los directores de museos han tenido que ceder poder en aras de conseguir patrocinios externos para la institución. En este contexto, muchos museos y galerías se han convertido en los encargados de poner de moda a un determinado artista, o bien, una corriente en particular, esto mediante exposiciones y otras estrategias publicitarias, haciendo uso de su capacidad para legitimar, para que así tanto ellos como otras instituciones, como casas de subastas, por ejemplo, puedan comercializar la producción artística y las piezas que ofertan alcancen un mayor valor en el mercado. Un ejemplo lo tenemos con el *boom* del *street art*, primero en Estados Unidos luego en Inglaterra y posteriormente en México, que de ser una moda juvenil, pasó a ser una corriente artística sólida; aunque en un principio fue una actividad *underground* y perseguida por ser ilegal, después fue un éxito en las galerías de arte y los círculos de coleccionistas, convirtiéndose nuevamente en una moda, pero ahora para los grupos de élite, esto ocurrió después de una serie de exposiciones en recintos consagradorios, como la que montó el artista Brain Wash en Los Ángeles,³¹ o bien, las escandalosas y comentadas intervenciones de Banksy en museos como la Tate Gallery de Londres o el Metropolitan de Nueva York, donde pegó reproducciones alteradas de las obras que se exhibían con una nueva ficha técnica que llevaba su nombre.³²

En segundo lugar, el arte ha sido adoptado por la mercadotecnia como un recurso más para extraer imágenes y símbolos, descontextualizarlos y re-contextualizarlos en el marco de la publicidad para insertar un nuevo valor de signo en los productos y así poder diferenciarlos y distribuirlos en sectores específicos. La sociedad de consumo que ha creado el neoliberalismo, se ha visto alentada por sobrecargas en la demanda de un sinfín de mercancías ornamentales que son ofertadas como necesarias y creadas pensando en determinados sectores económicos y sociales; esto señala un cambio importante pues, mientras que en la cultura moderna se consumían bienes entendidos como “valores de uso”, en la época contemporánea se consumen además, “valores de signo”.³³ El consumo de

³¹ A respecto véase el documental que realizó el Banksy titulado *The exit is trough the gift shop*, 2010.

³² “Graffiti star sneaks work into Tate”, en *BBC News* (en línea), 13 de octubre de 2003, Tomado de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3201344.stm>, el día 06 de marzo de 2013.

³³ *Vid.* Jean Braudillard, “Más allá del valor de uso” pp. 149-165, y “La génesis ideológica de las necesidades”, pp. 52-59, en *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1977.

mercancías innecesarias es fomentado además por la expansión del Internet y el predominio de la televisión, y la saturación de publicidad que existe en estos medios, donde constantemente se muestran mensajes de estatus relacionados a dichas mercancías, así, en la época contemporánea vivimos en una “superficialidad fabricada” que permea en todos los aspectos de la vida cotidiana.

En tercer lugar está la aparición del arte que se ha catalogado como relacional relacional, que en este contexto, busca desarticular la lógica que imponen el consumismo y los medios de comunicación, pues la obra que crea no pretende ser una mercancía más, sino una duración por experimentar en un espacio libre donde se favorezca el intercambio humano, tampoco pretende producir valores de signo, sino experiencias, donde el ritmo particular de tiempo que maneja, se contraponga al que impone la vida cotidiana. Por este motivo Nicolás Bourriaud define a las obras relacionales como intersticios, pues es el término que usó Marx para definir a las comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia, por ejemplo, aquellas que utilizaban el truco como medida para el intercambio de bienes y servicios. Aunque algunas de las piezas catalogadas como parte de la estética relacional, buscan colocarse como una alternativa a los cambios que ha traído la globalización y el neoliberalismo anivel artístico, no podemos negar que el mercado del arte se ha constituido como un mecanismo autónomo con la capacidad de influenciar otras esferas como la de los museos, las galerías, bienales y la producción artística misma, y con ello el trabajo que generan directores de museos, artistas y curadores. Creer que el arte por sí solo es capaz de hacer un contrapeso a la hegemonía que ha impuesto el neoliberalismo sería, ciertamente, un pensamiento inocente e idealista, y sólo alimentaría la utopía, hasta cierto punto moderna, en la que se cree que es posible dinamitar por completo las macroestructuras que rigen el orden social; sin embargo, creo y defiendo la idea que aparece con la estética relacional de que el arte puede servir como un ejercicio para repensar el estado en el que se encuentran sumergidas las dinámicas sociales, como las relaciones sentimentales o de trabajo o la convivencia cívica en el contexto público urbano, de esta manera, la propuesta del arte relacional sería crear experiencias para imaginar alternativas a las problemáticas actuales, o bien sólo hacer posibles nuevas dinámicas que nos den un respiro a nuestra abrumadora cotidianidad. Finalmente el arte, y sigo a Pablo Helguera en la reflexión, es una

religión empresarial, pues a pesar de que hoy en día opera como cualquier empresa en nuestro mundo capitalista, aún ofrece la posibilidad de satisfacción espiritual -y añado- de reflexión crítica.

En los siguientes apartados veremos cómo se va integrando el arte contemporáneo a las instituciones estatales en México, y cómo va perdiendo fuerza el discurso nacionalista, sin desaparecer completamente de la escena artística. Explicaré además el contexto político y económico que facilitó la llegada de la iniciativa privada al mundo del arte con la instauración de museos privados y la creación de CONACULTA.

Situación económica y cultural en México de las décadas de los 70 a los 90

Contexto cultural

En el capítulo anterior, considero que, se ha demostrado cómo Fernando Gamboa montó exposiciones en los años que dirigió el MAM, a la luz de un discurso marcadamente nacionalista, siguiendo la lógica del “continuismo histórico”, y bajo ciertos principios evolucionistas e idealistas³⁴. Mientras que la apertura que demostró el museo hacia otras propuestas y discursos, provenía de su equipo de trabajo, entre los que se encontraba la directora de la revista *Artes Visuales*, Carla Stellweg.

La muestra *El regreso de otro hijo pródigo*, debe considerarse dentro de la historia de las exposiciones en México como un punto de transición; y como una de las últimas expresiones de la política de representación oficial encabezada por Gamboa, así como el inicio de un nuevo momento en la dinámica cultural. Debo aclarar que las exposiciones de corte nacionalista, permeadas de este continuismo histórico, no desaparecieron por completo, pues siguieron reproduciéndose hasta entrado el siglo XXI. Lo que se explicará a continuación, es cómo los discursos curatoriales y las propuestas artísticas alternativas a este modelo oficializante, fueron obteniendo un lugar en los espacios públicos de exhibición hasta llegar a muestras como *Diez cuadras alrededor del estudio*, donde se

³⁴ Vid. cap. 2 nota 85 p. 94.

mostró la producción artística de Francis Alÿs, que incluía tanto propuestas conceptuales como obras de estética relacional. Cabe puntualizar que este análisis parte de la perspectiva institucional, es decir, de las directrices de la política cultural que dicta el Estado, y no de los movimientos independientes que en realidad fueron la punta de lanza y el antecedente de las prácticas artísticas contemporáneas en México; me refiero por ejemplo, a las expresiones surgidas a raíz de las manifestaciones estudiantiles del 68, al Salón Independiente, al Grupo de los Hartos de Mathías Goeritz, y las formas contraculturales como Movimiento Pánico, así como el surgimiento de los llamados grupos -a mediados de los 70-, las exposiciones bajo la dirección de Helen Escobedo en el MUCA, y el surgimiento de espacios alternativos en los 90, entre otros.

En este tipo de organizaciones autónomas, independientes y paralelas a la política oficial, se encuentra el origen de la pluralidad de discursos, que desde luego tuvo amplias repercusiones en la forma de hacer curadurías y montar exposiciones. Por el contrario, lo que se analizará en los siguientes apartados es cómo la apertura se va dando de manera paulatina en la política cultural, en una época en que las instituciones estaban particularmente cerradas a la experimentación.

La exposición *El regreso de otro hijo pródigo* estuvo en el MAM de abril a junio de 1979, y Gamboa permaneció en la dirección del museo dos años y medio más, es decir, hasta diciembre de 1981. A la par, durante sus últimos años de gestión, se encargó de supervisar las operaciones del nuevo Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, del cual sería futuro director fundador, aunque no se mantuvo en el puesto por mucho tiempo. *El regreso de otro hijo pródigo*, es una de las últimas exposiciones con tintes nacionalistas que Gamboa organizó en el ámbito institucional y bajo el auspicio del Estado mexicano. Además, es una de las más importantes, porque con esa muestra culmina una serie de esfuerzos encaminados a encumbrar al citado artista tanto a nivel nacional como internacional.

Ya se dijo en el capítulo anterior que José Luis Cuevas fue elegido por Gamboa como el artista más representativo de su época y el más sobresaliente de la llamada ruptura. En la lógica de los mitos artísticos consagrados por Gamboa, si Rivera, Orozco y Siqueiros son los tres grandes del arte mexicano, y Tamayo el cuarto disidente, Cuevas vendría a ser

el quinto hijo pródigo. Con esta elección se confirma -una vez más- la visión de la historia que permeó el pensamiento de Gamboa y que influyó enormemente en el montaje de exposiciones de arte durante gran parte del siglo XX y aún a inicios del XXI. Dicha visión considera que la historia avanza de manera progresiva y ascendente, así, el arte es resultado de un proceso evolutivo que está sujeto a una dinámica de perfeccionamiento constante, y es susceptible de trascender, siempre y cuando sea partícipe de la tradición y haga una aportación constreñida a los límites de “lo nacional”. Esta es la razón por la cual las nuevas tendencias artísticas no podían figurar en el discurso de Gamboa, porque si había algo con lo que ponían distancia era precisamente con el discurso nacionalista, y si bien es cierto que no ejerció algún tipo de censura, tampoco las apoyó ni apostó por ellas. Es muy probable que en la línea de pensamiento del llamado “embajador del arte”, las nuevas manifestaciones propias del arte contemporáneo fueran solamente expresiones artísticas menores, sin la posibilidad de trascender y convertirse en una tendencia generalizada en el ámbito internacional.

En 1981 Gamboa renunció al MAM, para asumir la dirección del nuevo Museo Rufino Tamayo, sin embargo, el desenlace de esta historia no fue un final feliz. Por problemas entre el artista y el funcionario, Gamboa apenas fungió como director hasta la inauguración oficial, es por eso que entre 1979, año de la última exposición de Cuevas y 1981, se sitúa el fin del papel protagónico que ejerció Gamboa a nivel cultural e institucional, como apunta Olivier Debrouse “La inauguración del Museo Tamayo marca el fin del mandarinato de Fernando Gamboa”.³⁵

Con la salida de Gamboa del INBA y del MAM, y ante la negativa de Rufino Tamayo de que fuera él quien continuara dirigiendo el museo, el curador y museógrafo quedó fuera de la esfera burocrática encargada de manejar el medio artístico y cultural. Posteriormente colaboró con la iniciativa privada y fue el segundo director de Fomento Cultural Banamex desde mayo de 1983 hasta el año de su muerte. El desplazamiento de Fernando Gamboa del ámbito institucional, fue tan sólo un síntoma que anunciaba una serie de cambios a nivel artístico y cultural, que tuvieron lugar en los años posteriores.

³⁵ Olivier Debrouse, “De lo moderno a lo internacional: los retos del art mexicano”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, p.112.

El 29 de mayo de 1981, el presidente José López Portillo inauguró el museo Tamayo. La idea original fue del artista mexicano Rufino Tamayo, y consistía en construir un museo de arte moderno y contemporáneo internacional con su colección, la cual donaría al pueblo mexicano. Este museo fue el primer recinto cultural con una administración innovadora que integró la participación de la iniciativa privada, -con el patrocinio de Grupo Alfa y Fundación Cultural Televisa-, el Estado, que por órdenes del presidente y a través del Departamento del Distrito Federal donó los terrenos en el bosque de Chapultepec, y el artista Rufino Tamayo, quien proyectó la idea y concepto del recinto museístico. Sin embargo, Grupo Alfa, representado en la persona de Margarita Garza Sada, se separó y renunció al proyecto, lo que ocasionó que Emilio Azcárraga Milmo tomara el control del museo y sus programas, y lo utilizara como escaparate para poner en marcha sus proyectos personales. Cuando Tamayo se dio cuenta que estaba perdiendo control sobre el recinto, y que su idea original se estaba desvirtuando, pidió ayuda a sus numerosos contactos de la cúpula priísta para recuperar las riendas de su proyecto; tras una serie de negociaciones, el museo pasó a ser administrado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y fue reinaugurado el 9 de septiembre de 1986. Visto en retrospectiva, la creación del Museo Tamayo es el primer experimento de una administración tripartita en una empresa cultural. Si bien es cierto que no hubo una integración entre los tres sectores participantes, y que el experimento fracasó por una inevitable lucha de poderes y por la imposibilidad para conciliar los intereses de los tres participantes, ya que al final el museo quedó en manos del Estado y bajo sus políticas culturales, la figura administrativa original se convirtió en un modelo a seguir para proyectos posteriores, como es el caso del Antiguo Colegio de San Ildefonso que se comentará más adelante. A pesar de todas las críticas que recibió Tamayo por acudir a la iniciativa privada, en especial por haber integrado al terreno artístico de la ciudad a los “capitalistas facistoides” del Norte,³⁶ la creación del museo puso de manifiesto los problemas culturales por los que atravesaba el país, lo cual evidenció al gobierno y a la burocracia cultural que seguían aplicando una serie de políticas culturales obsoletas y anticuadas que no eran acordes con la realidad política y económica del país, y que no tenían sintonía con los cambios que se estaban dando a nivel tanto internacional como nacional.

³⁶ Raquel Tibol, “Se inauguró el museo”, en *Revista Proceso*, núm. 239, 1ero de junio de 1981.

En primer lugar, el Estado se declaró incapaz de generar e invertir en los nuevos museos que se requerían, y paulatinamente el Estado se fue retirando de los compromisos culturales que había contraído con la posrevolución. Aunque el Estado donó los terrenos para el museo, no aceptó invertir en su construcción, siendo el primero en replegarse de la administración tripartita que se planteaba, mostrando cierto desdén y desinterés por el arte moderno y contemporáneo internacional. Más aún, bajo el gobierno de Miguel de la Madrid, en 1986, ya con el recinto construido, el gobierno recibió el museo bajo un nuevo esquema administrativo, y no estuvo a la altura para cumplir con uno de los principales objetivos planteados, es decir, consolidar el patrimonio de arte contemporáneo, puesto que la colección no se mantuvo actualizada y no se logró que la institución gravitara y se desarrollara en torno a la colección que había amasado Tamayo.

En segundo lugar, la creación del Museo Tamayo, puso en evidencia un marcado desinterés en la cultura y la obsolescencia de las instituciones gubernamentales, así como la cerrazón al arte internacional, lo cual ya había denunciado Cuevas años atrás; si el Estado mexicano había desdeñado la producción contemporánea nacional y había suspendido la compra de arte y la renovación de los acervos de sus museos, mucho menos tenía interés por los fenómenos artísticos a nivel internacional. Por eso la colección de Rufino Tamayo y su exhibición al público significó la oportunidad de integrar estéticas de otras latitudes, además fue un contrapeso al gusto artístico nacional que se había repetido una y otra vez en el anquilosado canon curatorial de Fernando Gamboa. El proyecto del artista oaxaqueño fungió como una alternativa al modelo de museo estatal y nacional, y sin duda, cambió las reglas del juego cultural, pues supo atraer el capital de una de las cúpulas económicas más sanas y productivas del país, quienes ciertamente no invirtieron de manera desinteresada y altruista -como veremos más adelante-, ya que su participación e interés en el mundo del arte fue producto de una coyuntura y un momento económico propicio para sus negocios. Como señala Olivier Debrouse, este acontecimiento representa la ruptura de un monopolio -en este caso el monopolio estatal-, además se da en un momento de transición en el que era necesario reformar las instituciones culturales y empatarlas con las transformaciones económicas, pues de otra manera su inoperatividad y estancamiento significaría su colapso, tal como explica el académico George Yúdice: “La tendencia a reducir gastos estatales

puede significar una sentencia de muerte para las artes no lucrativas, pero fue en realidad la condición de su reactivación y de su continuidad”.³⁷

Esta afirmación es apropiada para explicar el caso particular de México, pues el abandono y descuido por parte del Estado en materia de arte y cultura, posteriormente se convirtió en una condición que posibilitó la integración y la participación de otros sectores de la sociedad civil a esta esfera. El caso del Museo Tamayo debe ser visto como un modelo paradigmático, -si bien es cierto que a nivel operativo no funcionó, al menos la elección de factores y la forma de proceder de Tamayo sí fue acertada-, pues de manera muy astuta, acudió al gobierno, al museógrafo y curador más reconocido de la época, al capital de las empresas del Norte, y a una fundación cultural de un medio de comunicación, todo ello para lograr sus objetivos personales: tener un museo que resguardara su colección y la exhibiera y así crear un contexto que facilitara la lectura de su propia obra, consolidar su prestigio como artista y pasar a la historia del arte mexicano perpetuando su nombre con su legado, que además presentó como una acción altruista financiada por la iniciativa privada. El problema posterior que enfrentó la institución fue que la colección del museo estuvo mal administrada y pocas veces fue expuesta; el programa del museo se concentró en presentar exposiciones de fuera que llegaban por la vía diplomática. Hoy día, el espacio que concibió Tamayo funciona como una especie de *kunsthalle*, es decir, una sala de exposiciones temporales que recibe exposiciones externas, debatiéndose entre dos de sus vocaciones originales: fungir como museo de autor y exhibir la obra de Tamayo y crear un espacio para el arte contemporáneo. En la actualidad la balanza se ha inclinado más por contribuir al segundo objetivo; es por eso que, como señala la crítica de arte María Minera, el diálogo entre la obra de Tamayo y las tendencias artísticas actuales parece forzado, y más aún, un asunto obligado. Finalmente, el artista oaxaqueño sentó las bases de un museo que terminó tomando vida propia,³⁸ y desarrollándose acorde con el contexto cultural de la ciudad, así como con las inquietudes de curadores como Tobías Ostrander (2001-2009) y directores como Osvaldo Sánchez (2001), dándole un nuevo enfoque al contenido programático del museo. Aunque actualmente el recinto es un importante escaparate para el arte contemporáneo y sus propuestas, su colección no es una de las más destacadas, ya que

³⁷ Vid. George Yúdice, “The Privatization of Culture”, *Social Text*, núm. 59, verano de 1999, pp. 17-34.

³⁸ María Minera, “El Museo Tamayo sin Tamayo”, en *Letras Libres*, México, núm. 169, enero de 2013.

como se mencionó, cuando pasó a ser parte de la red de museos del INBA, ésta no se nutrió, además desde un principio no funcionó como un escaparate para el arte contemporáneo nacional, es decir, no fue una plataforma que impulsara a los artistas mexicanos.

Por ello, la apertura del Museo Rufino Tamayo representó un paso significativo en el proceso de inserción del arte contemporáneo al ámbito oficial, puesto que, durante el sexenio de López Portillo, la política cultural y la apertura de museos estuvieron guiadas por un arraigado sentido nacionalista. En este contexto se inauguró el Museo Nacional de las Intervenciones en 1981 y el Museo Nacional de Arte en 1982, cabe recalcar que, para ninguno de estos dos proyectos se pensó construir un edificio *ex profeso*, sino que se aprovecharon antiguos edificios, probablemente como una medida para aminorar los gastos que generarían.

El Museo de la Intervenciones se albergó en el ex convento de Churubusco,³⁹ en parte, con la intención de continuar con los esfuerzos de restauración del edificio que aun mostraba un deterioro considerable a pesar de los múltiples trabajos que habían iniciado desde 1928, año de la primera restructuración formal del inmueble. Por otro lado, el Museo Nacional de Arte, por decreto presidencial, tuvo como sede el antiguo Palacio de Comunicaciones, ubicado en la calle de Tacuba; entre 1980 y 1982 el Archivo General de la Nación que estaba en dicho edificio se mudó al Palacio Negro de Lecumberri, y así fue como este recinto se convirtió en un espacio museístico con 25 salas y una exhibición permanente que presentaba -nuevamente-, como otros museos (recordemos al MAM en sus inicios), una revisión de la producción artística nacional que iba desde arte prehispánico, pasando por arte novohispano, diversas corrientes y estilos propios del siglo XIX como paisajismo y simbolismo, hasta la producción de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y las escuelas de pintura al aire libre.⁴⁰ El museo logró articularse gracias a la integración de diversas colecciones provenientes de varias instituciones como la Academia de San Carlos,

³⁹ Este proyecto fue una iniciativa del director del INAH, Néstor García Cantú, quien era especialista en intervenciones extranjeras y de la historiadora Eugenia Meyer; García Cantú fue quien propuso el proyecto al presidente, es decir no fue una iniciativa del Ejecutivo, este poder sólo fue consecuente con la decisión.

⁴⁰ *Vid.* “Adecuación del Antiguo Palacio de Telecomunicaciones”, Tomado de http://munal.mx/munal/?page_id=229, el día 02 de septiembre de 2013.

la Pinacoteca Virreinal y otros museos de la República Mexicana, que a su vez estaban resguardadas por el INBA.⁴¹

Otro proyecto cultural importante durante la administración de López Portillo fue la apertura de casas y centros culturales en todo el país, cuya base estructural se inspiró en el modelo francés.⁴² En 1977 el INBA creó el Programa Nacional de Casas de Cultura coordinado por el poeta, académico y promotor cultural mexicano Víctor Sandoval, dicho proyecto inició con apoyo federal y de los estados; el programa inicial consistió en la apertura de 50 casas de cultura al interior de la República, las cuales con el paso del tiempo evolucionaron y se convirtieron en los consejos, institutos y secretarías estatales de cultura.⁴³ Su objetivo principal fue trabajar en la descentralización de este rubro, así como acercar al público local y regional a lugares con un ambiente artístico popular y abierto y no elitista, sin embargo, para consolidarse y alcanzar el nivel de dependencia estatal, tuvo que pasar algún tiempo, ya que, al final del sexenio, la crisis que azotó al país ocasionó una merma de recursos y de alguna manera las volvió inoperantes.⁴⁴

Es probable que estos y otros proyectos culturales puestos en marcha durante el sexenio que corrió de 1976 a 1982, hayan sido posibles gracias a la bonanza petrolera y al aumento del gasto público,⁴⁵ fenómenos que acontecieron sólo al principio del régimen de López Portillo. Como veremos más adelante, durante los primeros años de su gobierno, se logró sortear la crisis por la que atravesó el país en 1976, y gracias al descubrimiento de

⁴¹ Margarita Arnal Fernández, “Las colecciones del Museo Nacional de Arte”, en *Guía Museo Nacional de Arte*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte, 2006, p. 25.

⁴² En Francia se crearon las llamadas “Casas de Cultura”, en las capitales regionales y los Comités Regionales de Cultura, que intentan acercar la cultura a ciudades diferentes a París, Lyon o Burdeos. En la misma línea, en 1971, el entonces ministro Jacques Duhamel crea los Fondos de Intervención Cultural, que buscan financiar diferentes iniciativas que trasciendan los ejes centrales de la administración cultural tradicional y directa. Así, se abre espacio al financiamiento directo a los artistas regionales, pero también a las estrategias locales de implementar acciones culturales o artísticas”. *Los Estados de la Cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012, p. 53.

⁴³ *Atlas de infraestructura cultural de México*, Carlos Oropeza Abúndez (coord. ed.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, p. 131.

⁴⁴ “En el orden de las estructuras institucionales o del funcionamiento del aparato de Estado, la crisis de 1982 afectó, primero que nada, a los sectores menos “productivos”, léase a la educación y a las agencias culturales, empezando por la red de museos nacionales y las casas de cultura descentralizadas, coordinadas a través del Instituto Nacional de Bellas Artes federal.” Olivier Debroise, “Soñando en la pirámide”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, p. 96.

⁴⁵ Me refiero a proyectos como el Museo Nacional de las Culturas Populares, la Dirección General de Radio Telecomunicaciones y Cinematografía y la Universidad del Claustro de Sor Juana.

grandes yacimientos de petróleo, así como al acceso a cantidades importantes de crédito externo, las tasas de crecimiento del PIB se elevaron,⁴⁶ coadyuvando a una rápida recuperación económica. Por desgracia, este crecimiento sostenido no se mantuvo durante todo el sexenio, y peor aún, al final de la administración López-Portillo, acabó siendo una situación extremadamente crítica y delicada, al grado que se tomaron medidas precipitadas e irresponsables.

A pesar de la temporal y relativa estabilidad económica por la cual atravesó el país, la cultura no fue una prioridad para el gobierno de López Portillo, en especial no hubo interés tangible por el arte contemporáneo ni el arte internacional, como pudimos comprobar, la línea que siguió la política cultural fue seguir apoyando los proyectos que favorecieran el discurso nacionalista. Es en este contexto histórico, cuando la iniciativa privada incursiona más a fondo en la cultura, lo hace precisamente en esos rubros en los que el gobierno mostró poco interés, pues de alguna manera, bajo la lógica neoliberalista y mercantilista, se presentaban como un mercado por explorar y explotar.

A continuación comentaremos cómo incursiona la iniciativa privada en la cultura y la relación que guarda este rubro con el contexto económico del país desde 1976 hasta los años 90, y cómo facilitó a la inserción del arte contemporáneo en la escena cultural.

Contexto político y económico

Durante la presidencia de José López Portillo,⁴⁷ el plan en materia económica consistió en dividir la política de desarrollo en tres períodos bianuales, uno para “restaurar la economía; otro, para consolidarla, y un tercero para buscar el crecimiento acelerado”⁴⁸ concentrando la política económica en dos sectores principalmente: alimentos y energéticos. Para

⁴⁶ “La promulgación del Plan Nacional de Desarrollo Industrial a principios de 1979, era una muestra de la euforia que se vivía en ese entonces, con un crecimiento económico de 9% y una inflación que había logrado bajarse al 18%.” Cuauhtémoc Anda Gutiérrez, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁷ Para un desarrollo más extenso de la política económica de López Portillo *Vid.*, “Modelo económico de crecimiento acelerado”, en Cuauhtémoc Anda Gutiérrez, *Estructura socioeconómica de México (1940-2000)*, México, Limusa, 2008, pp. 150-186.

⁴⁸ Cuauhtémoc Anda Gutiérrez, *op. cit.*, p. 150.

implementar dicho plan, el presidente anunció la llamada Alianza Popular Nacional y Democrática para la Producción, a la par, el incremento de las exportaciones petroleras fue considerado el método más viable para activar la economía, apoyado en una amplia demanda en el mercado.

Cuatro palabras describen los discursos oficiales del sexenio de López Portillo, “democracia”, petróleo, nacionalismo y crisis. Al igual que en el sexenio de Echeverría, la ideología de López Portillo iba encaminada a mostrar a México como un país democrático, ya que después de la masacre del 68 los presidentes priístas buscarán a toda costa limpiar la imagen del gobierno, restablecer la confianza de la clase media y aminorar los efectos de los brutales ataques a los estudiantes. Un ejemplo de esta apertura fue la *Ley Federal de Organizaciones y Procesos Electorales* (LOPPE), una oportunidad para que otras organizaciones con aspiraciones políticas, tuvieran acceso al sistema,⁴⁹ sin embargo esto fue solo el telón de fondo para montar un simulacro democrático, pues, en las elecciones para diputados -por ejemplo- de los 300 distritos de mayoría simple, el PRI sólo perdió 4 con el PAN,⁵⁰ y el ejecutivo estuvo siempre en manos de dicho partido hasta el año 2000, año en el que se dio la alternancia; así, la supuesta “apertura democrática” funcionó como un aspecto retórico falto de hechos visibles que le dieran sustento.

Aunado al plan económico, está lo que algunos economistas llaman la petrolización de la economía, proceso que consistió en el aumento de las exportaciones de petróleo y la inversión en infraestructura para la extracción del crudo, a su vez impulsado por el descubrimiento de nuevos yacimientos petrolíferos en el Golfo de México.⁵¹

En este contexto, en abril de 1977, Grupo Monterrey, un antiguo corporativo familiar hoy constituido por varias sociedades o *holdings*⁵² tales como Grupo Alfa, Vitro, Celulosa y Derivados (Cydsa) y Fomento Económico Mexicano (FEMSA), se comprometió a colaborar con el nuevo gobierno lópez-portillista, mediante fuertes inversiones del capital,

⁴⁹ *Ibidem*, p. 180-181.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 181.

⁵¹ En 1971 se descubre el yacimiento de Cantarell en la Sonda de Campeche, en 1979 la perforación del pozo Maloob 1 en Quintana Roo, conforma el descubrimiento del segundo yacimiento más importante del país después de Cantarell. Uno de los sectores más favorecidos de este impulso que tuvo la economía mexicana conocido como *boom* petrolero, fue precisamente el Grupo Alfa. *Vid*, Olivier Debrouse, “Mito y magia en Monterrey”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, pp. 57-52.

⁵² Conglomerados.

actitud que fue calificada por el presidente como “profundamente nacionalista”.⁵³ A la par, fue a mediados de la década de los 70, que algunos personajes de la red familiar que integra Grupo Monterrey, comenzaron a interesarse en el arte y el patrocinio de la cultura; por ejemplo, FEMSA, con Margarita Garza Sada a la cabeza, buscó introducir una manera de mecenazgo privado como el que opera en Estados Unidos, y apostó no sólo por la compra de arte, sino también, por la creación de un sistema de becas el cual llamó Promoción de las Artes, puesto en marcha a finales de los 70.⁵⁴ Otro acontecimiento en esta misma línea, -y la obra más significativa-, fue la creación del hoy desaparecido Museo de Monterrey, inaugurado el 7 de noviembre de 1977 por iniciativa de FEMSA, el cual integró una importante colección de arte moderno y contemporáneo latinoamericano, que aunque ya no se encuentra en una sede fija, ha seguido creciendo y exhibiéndose de manera itinerante bajo el nombre de Colección FEMSA.

A partir de la década de los años 70 y principios de los 80, la incursión de la iniciativa privada en el mundo del arte en México se volvió cada vez más recurrente, en gran parte, esto fungió como una estrategia empresarial con tintes ideológicos y políticos.⁵⁵ Como la crisis económica que azotó al país en 1982 dejó el campo de la cultura desatendido sin recursos, este sector se convirtió en un campo de oportunidad tanto para la iniciativa privada como para la sociedad civil. A esta problemática debemos sumar una política cultural deficiente que operó durante el siglo XX, que si bien se concentró en promover el arte mexicano a nivel internacional y en crear circuitos de museos -algunos con edificios *ex profeso*-, nunca se enfocó en la construcción planificada de colecciones de arte, ni en la creación de un programa sistemático de adquisiciones o donaciones con metas a corto mediano y largo plazo,⁵⁶ siendo esta actividad donde decidieron incursionar algunas empresas, formando sus propias colecciones de arte. Esto quiere decir que, en realidad, no hubo continuidad ni seguimiento con el proyecto de construcción de museos que inició en los años 60; así la política cultural se concentró en construir una imagen positiva del arte

⁵³ Cuaúhtemoc Anda Gutiérrez, *op. cit.* p 152.

⁵⁴ Olivier Debroise, “Mito y magia en Monterrey”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, p. 62.

⁵⁵ Al respecto véase: Eduardo Ramírez, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

⁵⁶ Ana Garduño “Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del MUAC”, en *Gaceta de Museos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, tercera época, núm. 45, octubre/diciembre 2008, p. 5.

mexicano en el exterior, dejando desatendidos y sin recursos los bastiones que había creado al interior.

De 1979 a 1980 la economía tenía un panorama prometedor, pues se había logrado superar la crisis de 1976 y el *Plan Global de Desarrollo* (PGD) había funcionado, ya que México atravesaba exitosamente por la fase de consolidación del desarrollo,⁵⁷ esperando la transición al crecimiento acelerado, el cual se logró pero no llegó a sostenerse hasta el final del sexenio. En estos dos años, debido a la crisis en el mercado energético ocasionado por las políticas de la OPEP,⁵⁸ los precios del crudo subieron a causa de una disminución en la oferta, y México decidió aprovechar esta coyuntura para aumentar la extracción, producción y venta de petróleo, lo cual no fue una decisión acertada,⁵⁹ ya que los precios no podían mantenerse en niveles tan altos por mucho tiempo, puesto que esto no convenía a los principales consumidores y potencias mundiales como Estados Unidos y el Reino Unido.

Como era de esperarse, en el verano de 1981, comenzó un proceso de disminución de los precios del petróleo, esto como un ajuste entre la oferta y la demanda y la producción y el consumo de energéticos en todo el mundo, aunado a la baja de los precios de los principales productos de exportación, y el inicio de lo que López Portillo calificó como un “proceso perverso de fuga de capitales-devaluación-inflación que daña a todos, especialmente al trabajador, al empleo y a las empresas que lo generan”⁶⁰ y cuyo responsable principal era, según él, la banca privada.

Acto seguido, en su último informe de gobierno, -acompañado de una escena lacrimógena y ciertamente patética- Portillo anunció la nacionalización de los bancos privados del país para evitar así la fuga de capitales, junto con la promesa de defender el peso “como un perro”, lo cual evidentemente, no sucedió. Ante una crisis inminente, el presidente aseguraba que “la política económica seguida por su gobierno no había sido equivocada, particularmente en lo que se refería al petróleo, al que continuaba considerando

⁵⁷ Cuauhtémoc Anda Gutiérrez, *op. cit.*, p 153.

⁵⁸ *Vid.* notas 5 y 6.

⁵⁹ “De producir un poco menos de medio millón de barriles al día (b/d), se pasó a más de un millón y medio (b/d) en 1979 y a tres millones en 1982. La producción se mantuvo aún después de la caída de los precios luego del nivel récord de 1979.” Cuauhtémoc Anda Gutiérrez, *op. cit.*, p. 172.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 154.

como factor de unión entre los mexicanos y símbolo de su nacionalismo.”⁶¹ El anuncio de la nacionalización de la banca, creó un ambiente de incertidumbre y paralizó al país la última mitad del año (1981); al comenzar 1982, la crisis era ya un hecho, la fuga de capitales era incontenible, la devaluación estaba a la vuelta de la esquina y la deuda externa aumentó de manera desmedida. Así comenzó la década de los 80, con el anuncio y la materialización casi inmediata de la crisis, en medio de un panorama negro y crudo como el petróleo, bajo la esperanza de un falso nacionalismo a todas luces obsoleto, y en el marco de una dictadura “perfecta”⁶² disfrazada de democracia, previamente configurada por el PRI.

Este fue el contexto y la crítica situación económica que heredó el presidente Miguel de la Madrid (1982-1988), caracterizada por un sobreendeudamiento, el incremento de las tasas internacionales de interés y la escasez de créditos externos.⁶³ Una de las principales acciones que llevó a cabo su administración fue la renegociación de la deuda, junto con la reestructuración del sector paraestatal. Para sanear las finanzas y generar liquidez, se buscó el incremento de ingresos a través de la venta de las empresas que manejaba el gobierno, el recorte de personal y el retiro de subsidios, así como la reducción del gasto público. Esto implicó el desmantelamiento de una parte del sector público, el cual, según la lógica priísta, había crecido indiscriminadamente y ya no era sostenible, entonces el Ejecutivo federal ordenó que se hiciera una lista de empresas, organismos, proyectos y programas no estratégicos ni prioritarios que debían de cancelarse, así comenzó la venta

⁶¹ *Ídem.*

⁶² El 30 de agosto 1990, el escritor Mario Vargas Llosa, fue invitado por Octavio Paz a un encuentro de intelectuales llamado “Encuentro Vuelta: El siglo XX, La Experiencia de la Libertad”. En dicho evento, el escritor peruano dijo que México no podía ser exonerado de la tradición dictatorial latinoamericana, y calificó al sistema político mexicano hegemónico, unipartidista y encarnado en el PRI como una “dictadura perfecta”; entre otras cosas por la capacidad de suprimir la crítica que podía poner en peligro su permanencia en el poder y por la creación de una retórica de izquierda que había reclutado eficientemente al medio intelectual sobornándolo de manera sutil, por ejemplo, a través de trabajos, nombramientos o cargos públicos.

La participación de Vargas Llosa está disponible en el canal de videos *YouTube*, en la siguiente dirección: <http://www.youtube.com/watch?v=kPsVvWg-E38>. Reproducido el día 07 de mayo de 2013. Véase también, “Vargas Llosa: México es la dictadura perfecta.”, en *El país* (en línea), sábado 1 de septiembre de 1990, México/Madrid. Tomado de http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html, el día 07 de mayo de 2013.

⁶³ La deuda a finales de 1982 era de 87 600 millones de dólares, “Con ello la deuda externa total de México, que en 1976 era de 25 894 millones de dólares (incluidos 6 294 millones del sector privado), en sólo seis años creció más de tres veces, motivando lo que se ha dado en llamar “la crisis de la deuda”, ya que para fines de 1982 no se contaba con recursos suficientes para cubrir su servicio”. Cuauhtémoc Anda Gutiérrez, *op. cit.*, p. 179.

fusión y liquidación de empresas públicas.⁶⁴ Este proceso de privatización fue el principio de la puesta en marcha de una política económica eminentemente neoliberal, junto con políticas fiscales contraccionistas que implicaron un gasto gubernamental reducido, esto necesariamente tuvo que incidir en la reducción del presupuesto en cultura, de hecho los recortes se efectuaron desde 1982 en los últimos días del sexenio anterior, al respecto el propio López Portillo dijo en entrevista para el economista Cuauhtémoc Anda Gutiérrez:

Esta decisión, obviamente, estaba vinculada al manejo de otras decisiones económicas, principalmente contraer en un 4% el gasto público, moderar el presupuesto de 1982; orientar el crédito interno a actividades productivas (se estimó que la reducción acordada del 4 % en el gasto público, tendría un impacto del orden de 90 mil millones de pesos en el año).⁶⁵

Ante la “sorpresa” aparición de la crisis, producto de un manejo irresponsable de la economía, el gobierno mexicano se vio en la necesidad de reorganizarse para salir a flote, lo cual implicó el establecimiento de una jerarquía de prioridades, quedando relegados arte y cultura. Con ello, el Estado, particularmente las administraciones priístas, no sólo demostraba su completa ineficacia para sortear y resolver los problemas de índole económica -que ciertamente tenían correlación con la dinámica internacional- también hacía gala de un profundo desinterés e ineptitud para estructurar una política cultural acorde con la realidad política y económica, tanto nacional como internacional. El gobierno de Miguel de la Madrid, no sólo heredó una situación económica severa, también una infraestructura cultural sólida y articulada⁶⁶ que no pudo echar andar, debido a la reducción

⁶⁴ “Este proceso inicia en 1983, con la venta de Vehículos Automotores Mexicanos y Renault de México y continua con la venta de las empresas fundidoras, las productoras de hierro y acero, las de aviación las de bienes de capital, los ingenios azucareros, los textiles etc. (...) Así en su último informe de gobierno el presidente Miguel de la Madrid anunció que de las 1115 entidades del sector público existentes en 1983 se habían desincorporado 753.” Guadalupe Huerta Moreno, “Empresa Publica, pasado y presente”, en *Gestión y estrategia* (en línea), México, Departamento de Administración, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 5, 1993. Tomado de: <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/gestion/num4/doc5.html>, el día 09 de mayo de 2013.

⁶⁵ Cuauhtémoc Anda Gutierrez, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁶ Como ejemplo tenemos el circuito de museos en el corredor Reforma que se construyó durante los años 60, integrado por el Museo de Arte Moderno y el de Antropología, ambos inaugurados en 1964, inclusive es durante la administración de Miguel de la Madrid que el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo pasa a ser parte de la red de instituciones museísticas manejadas por el INBA. En esa misma zona se encuentran el Museo de Historia, en el Castillo de Chapultepec, abierto al público como museo desde 1944, y el Museo del

del gasto público, las instituciones museísticas no podían operar al 100% ni de manera óptima, quedando a la deriva y a la espera de que se resolvieran otros ámbitos de la economía.

En medio de este panorama de crisis generalizada, la cual afectó a todos los sectores de la vida social, Grupo Monterrey y otros corporativos regios, apostaron por incursionar en la construcción de museos y por la compra, patrocinio y promoción del arte, quizá porque los estragos de la crisis no afectaron profundamente su estructura financiera y su red empresarial. Como explica Alicia Ortiz en un artículo para la revista *CNN Expansión*:

Monterrey sobrevivió a la crisis de endeudamiento de sus principales corporativos en la década de los 70, cuando empresas privadas y gobierno sucumbieron a la tentación de contratar créditos en un entorno de alta liquidez en el sistema financiero internacional, que resultaron insostenibles ante la caída de los precios del petróleo y el alza en las tasas de interés. Se repuso de la crisis política derivada de la expropiación de la banca, que hizo que numerosos empresarios, muchos de ellos neoleonese, se decidieran por la acción política en los partidos PAN y PRI, en ese orden, principalmente⁶⁷

Grupo Monterrey, no sólo ha sorteado los hondos baches económicos y las problemáticas político-sociales que han afectado al país por más de un siglo, como explica Mario Cerutti, investigador de la Universidad Autónoma de Nuevo León: “pasaron la Guerra de Reforma, la Revolución; las crisis de los 30, del 82 y del 94”; además han logrado erigirse como el conglomerado industrial con el desarrollo más firme y agresivo de todo el país.⁶⁸ Este éxito, ha sido explicado por historiadores, sociólogos y economistas, quienes coinciden en que la subsistencia y la salud de la cual goza Grupo Monterrey, se debe a su cercanía e integración con el mercado de Estados Unidos y a su lejanía con el

Caracol inaugurado en 1960. Además existían varios museos en otras partes de la ciudad, por ejemplo, la zona Centro, San Ángel y la Colonia Roma, tales como el Museo del Palacio de Bellas Artes abierto desde 1934, el Museo Nacional de San Carlos (1968), el Museo Carrillo Gil (1974), o bien el Salón de la Plástica Mexicana abierto al público desde 1949 y ubicado inicialmente en la calle de Puebla. Además a principios de los 80 ya existían dos de las instituciones culturales más importantes: el Instituto Nacional de Antropología e Historia creado en 1939 y el Instituto Nacional de Bellas Artes creado en 1946.

⁶⁷ Alicia Ortiz, “Red familiar, Clave del Grupo Monterrey”, en *CNN Expansión*, domingo 1 de febrero de 2009, s/p. Tomado de <http://www.cnnexpansion.com/negocios/2009/01/30/red-familiar-clave-del-grupo-monterrey>, el día 15 de noviembre de 2012.

⁶⁸ *Ídem*.

centro político de México,⁶⁹ a estas causas, Carlos Alba, investigador de El Colegio de México, añade otro factor clave que es justamente “la cercanía a fuentes de abasto energético fundamentales para la industria, como el carbón mineral de Coahuila y el gas natural de Texas”.⁷⁰ Sin embargo, tanto Cerutti como Alba, reconocen que el factor de cohesión y supervivencia más importante ha sido la relativa integración y la solidez de las redes familiares, a pesar de las rupturas y fracturas que se han dado al interior. Esto explicaría por qué este grupo económico, fue el que más se interesó por el patrocinio del arte, y más aún, por qué fueron sus empresas quienes pudieron gestionar y solventar proyectos de la magnitud del Museo de Monterrey, o bien del MARCO inaugurado en 1991, en los momentos más críticos y en medio de agudas crisis.

Por el contrario, dentro de las instituciones culturales, el gobierno mexicano, con una arraigada ideología nacionalista posrevolucionaria, se rehusó a ceder el control, pues éstas eran vistas como “brazos patrimoniales y representaciones del Estado-Nación”.⁷¹ Además veía con profunda desconfianza la implementación de prácticas de *sponsorship* a la americana, o bien el patrocinio privado en el campo de lo público, como aquel que se había implementado tímida e incipientemente en el MAM bajo la dirección de Gamboa y con Carla Stellweg como gestora. Sin embargo, el Estado no vio con desconfianza ni se opuso a que el sector empresarial construyera museos y conformara sus propias colecciones de arte, por el contrario, en varias ocasiones facilitó los trámites burocráticos y donó los terrenos en los que se construyeron algunos museos como es el caso del MARCO y el Museo Tamayo.

Finalmente, este interés en el arte por parte de los grupos empresariales regios, debe entenderse como la punta del iceberg de una serie de negocios familiares exitosos, que gozaba de buena salud a pesar de los problemas económicos del país, y no simplemente como un gesto filantrópico y desinteresado, como suelen manejarlo los propios empresarios; como un ejemplo tenemos el caso del Museo de Monterrey donde, “la fundación, mantenimiento y hasta el cierre del museo no fue decidido a título individual sino como parte de una estrategia empresarial en la que su acervo se adscribió como un activo de la empresa”.⁷² Es decir, las piezas de arte que adquirió FEMSA para el museo,

⁶⁹ *Ídem.*

⁷⁰ *Ídem.*

⁷¹ Olivier Debroise, “Soñando en la pirámide”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, p.97.

⁷² Ana Garduño, “Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del MUAC”, p.7

pasaron a formar parte de lo bienes de la empresa y se reflejaron en su contabilidad. Incluso, aunque ya no existe un espacio físico para su exhibición permanente, la colección ha seguido agrupándose en varias exposiciones con distintas curadurías que han viajado por Estados Unidos y América Latina.

Los corporativos regiomontanos, siguieron una estrategia doble guiados por una lógica neoliberal, la corriente de pensamiento que empezaba a dominar en aquel momento y que sigue dominando en la actualidad. Por un lado, invirtieron en la creación de museos, y como precisa la periodista Alicia Ortiz, también incursionaron en la política para defender sus intereses particulares, proteger sus negocios y que estos no se vieran afectados por la crisis que estalló en 1982.⁷³ De esta manera se posicionaron en tres rubros importantes, política, economía y cultura, teniendo una incidencia triple: en el mercado con sus productos y sus empresas, en el gobierno con la participación en las Cámaras, y en la educación y esparcimiento de la población, puesto que no sólo apostaron por la construcción de recintos culturales y museísticos, también crearon el Tecnológico de Monterrey en 1943, constituido como una asociación civil (Enseñanza e Investigación Superior A.C.), una institución educativa patrocinada por Cemex, Alfa, Vitro y la cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, que tuvo su mayor crecimiento y expansión a lo largo de la República en la década de los 70 y 80.

El caso de “la Sultana del Norte” y sus consorcios empresariales, es un claro ejemplo de cómo la iniciativa privada en el marco de la globalización y la contemporaneidad, asume las obligaciones anteriormente contraídas por el Estado, y cómo éste se ha replegado poco a poco dejando al mercado actuar libremente y bajo su propia lógica, eso si mediante acuerdos, pactos y negociaciones. Esto marca una diferencia importante en la forma de entender el papel del gobierno y la administración pública, pues mientras que en 1977 López Portillo, pedía al sector empresarial que se sumara a su plan de gobierno y lo apoyara, a partir de 1982 la iniciativa privada toma las riendas de muchos sectores productivos y una participación mucho más activa y decisiva en cultura; como explica la historiadora del arte Ana Garduño, esta situación:

⁷³ Vid. nota 67.

se mantuvo hasta finales de los años ochenta del siglo pasado, cuando se concretó la radical metamorfosis de los postulados públicos al eliminarse progresivamente los asuntos sociales de la agenda de gobierno y en materia cultural se prefirió fomentar la participación civil en la medida en que el Estado se replegaba y escatimaba el cumplimiento de las obligaciones culturales que había contraído desde la posrevolución. Con ello inició de manera ambigua, encubierta y hasta contradictoria la transición entre el modelo francés de centralización estatal en materia cultural al paradigma norteamericano, donde –como sabemos– la responsabilidad recae de manera prioritaria en el sector privado.⁷⁴

La creación de museos privados, centros culturales, el fomento a través de becas y la compra de arte, -proyectos en los que fue pionero Grupo Monterrey, con los casos de FEMSA y Grupo Alfa por ejemplo-, así como la inauguración del Museo Tamayo -una institución *sui generis* por su historia-, son casos paradigmáticos que se han reproducido en diferentes momentos y a diferentes escalas en las décadas posteriores, y que de hecho siguen implementándose, obedeciendo a objetivos diversos y concretos según cada caso. En gran medida, esto ha sido apoyado, no sólo por el abandono y la desatención de ciertos rubros en la cultura, también por las facilidades que le ha otorgado el gobierno a la iniciativa privada; un ejemplo es el caso del empresario mexicano Carlos Slim, quien en 1990 compró Teléfonos de México a un precio irrisorio, comparado con lo que vale actualmente, esta empresa le ha hecho ganar la mayor parte de su fortuna, convirtiéndolo en el hombre más rico del país y del mundo según la revista *Forbes*. Su éxito no se debe sólo a su habilidad en los negocios, como bien señala la historiadora Doralicia Carmona, éste ha sido auspiciado también por “las posiciones monopólicas que disfrutaban sus compañías (...) y un entorno de gran debilidad de las instituciones gubernamentales mexicanas incapaces de legislar, regular y sancionar tales prácticas empresariales.”⁷⁵ En la actualidad el corporativo de Carlos Slim, Grupo Carso, ha logrado consolidarse como uno de los más importantes en México, y después de echar a andar las empresas arruinadas por la crisis económica que compró entre 1981 y 1986, incursionó en la cultura con la compra de acciones mayoritarias de la empresa Condumex en 1992, la cual era dueña del Centro de

⁷⁴ Ana Garduño, “Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del MUAC”, p.6.

⁷⁵ Doralicia Carmona, “El grupo Carso toma el control de TELMEX”, en *Memoria Política de México*, Instituto Nacional de Estudios Políticos, 9 diciembre de 1990.

Tomado de: <http://memoriapoliticademexico.org/Efemerides/12/09121990.html>, el día 08 de agosto de 2013.

Estudios de Historia de México, abierto en 1965 con el objetivo de recuperar obras documentales de la historia de México, con esta compra el Centro pasó a manos de la Fundación Carlos Slim; posteriormente hay una nuevas intervenciones con la apertura del museo Soumaya de Plaza Loreto en 1994 y el Museo Soumaya de Plaza Carso, en Polanco inaugurado en el año 2011, en gran medida para obtener el reconocimiento y la acreditación social.⁷⁶

La incursión de la iniciativa privada en el mundo de la cultura ha sido un fenómeno que, en general, ha incidido de manera positiva, pues ha aireado y diversificado la escena artística y ha engrosado la infraestructura para uso de este sector, no obstante, también ha acentuado las deficiencias en la implementación de políticas culturales por parte del Estado, pues no se han logrado estructurar políticas de largo alcance, planeadas con antelación, descentralizadas y acordes con la realidad económica del país. También, hay que decirlo, ha evidenciado el desinterés en la compra de arte y en el gran reto que significa satisfacer la demanda de servicios culturales de calidad que requiere la población del país y que va en aumento.

En segundo lugar, la participación de la privada ha hecho evidente la rentabilidad del arte como negocio, es decir, de la compra de arte no sólo como una forma excéntrica y *snobista* de gastar el dinero para mantener cierto estatus social, sino como una forma de inversión del capital completamente redituable, en particular el arte moderno y contemporáneo. El arte como negocio forma parte de un fenómeno cultural de la contemporaneidad y es una forma más de cómo el neoliberalismo ha logrado introducir toda acción humana en la dinámica del mercado. Por este motivo, no podemos ver el interés de la iniciativa privada en la cultura sólo como un mecanismo más de difusión y consumo del arte, sino como una consecuencia de la implantación de la ideología neoliberal en todos los aspectos del orden social.

⁷⁶ En opinión de Tomas Ejea Mendoza el Museo Soumaya son “migajas” para el pueblo mexicano, ya que, siguiendo los números que arrojó la revista *Forbes*, en 2010 acrecentó su fortuna en 20,500 millones de dólares, esto quiere decir que diariamente ganó 56 millones, mientras que el museo tan sólo costó 45 millones, es decir, menos de un día de sus ganancias diarias. Lejos de que esta acción sea un verdadero acto altruista y una forma de patrocinio comprometido con las artes, significa obtener una ganancia no sólo económica, sino en el campo de lo simbólico.

Los años 80 son considerados en la historia como la “década pérdida”, ya que, a raíz de la crisis, no hubo crecimiento económico en los países subdesarrollados que habían contraído deudas -que eran más de 50 y la mayoría latinoamericanos-,⁷⁷ y las medidas que implementaron para subsanar la economía no fueron efectivas. Para solucionar los problemas que enfrentaba el Tercer Mundo, tales como recesión, desempleo, escasez de divisas e inflación, los gobiernos entraron en un proceso de reestructuración económica, en el que se vieron obligados a adoptar políticas macroeconómicas de corte neoliberal. Los cambios económicos en el orden interno vinieron acompañados del discurso de la modernización, como fue el caso de Chile, Argentina y posteriormente el de México.

Durante el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), es que el país experimenta el cambio de paradigma económico, pues se abandona el sistema de sustitución de importaciones y paulatinamente se van poniendo en marcha políticas de corte neoliberal. Uno de los acontecimientos que marca dicha transición, es el ingreso oficial del país al GATT (Acuerdo General de Aranceles y Comercio) en 1986, lo cual se había venido discutiendo desde 1980 cuando el presidente López Portillo lo propuso como una iniciativa ante la Cámara de Diputados, académicos, empresarios y demás sectores involucrados. La entrada al GATT significó la apertura comercial de México al exterior y sentó las bases para la firma de acuerdos posteriores como el TLC (Tratado de Libre Comercio) que empieza a negociarse con Estados Unidos y Canadá en 1990 durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Dicho tratado entró en marcha en 1994, después de una larga serie de pláticas y ajustes políticos en las potencias del norte.

La “modernización”, la creación del CONACULTA y el FONCA

La reestructuración de la economía en México durante el sexenio de Salinas, incluyó nuevamente la privatización de empresas estatales,⁷⁸ como explica el economista Eduardo

⁷⁷ Cuauhtémoc Anda Gutierrez, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁸ La privatización tiene como objetivo sustituir al sector público por el privado en la toma de decisiones de los mercados de bienes y servicios, así como el control de los mismos para mejorar la eficiencia de las empresas estatales y las cuentas públicas; sin embargo, en el caso particular de México la privatización

Ramírez Cedillo, esta actitud puede ser asumida como la contraparte de la política de nacionalización y creación de empresas públicas que había instrumentado el Estado a partir de 1917.⁷⁹ Para que dichos cambios fueran aceptados, fue necesario crear un discurso que legitimara la implementación de políticas neoliberales encaminadas a dismantlar el Estado Benefactor, dicho discurso fue el de la modernización, y la vertiente ideológica de la que emana, sin duda, marca una diferencia con el discurso nacionalista posrevolucionario, en buena medida para legitimar un gobierno espurio fruto del fraude electoral. En mayo de 1989, el presidente Salinas dio a conocer el *Plan Nacional de Desarrollo* en el que se explicitan los objetivos de su gobierno y las medidas que tomará durante su administración, dicho plan contenía un apartado titulado “La estrategia: modernizar a México”, el cual concentra la línea discursiva que se manejó durante su sexenio, que es esencialmente la de la globalización. La modernización fue entendida como un conjunto de prácticas que se estaban instaurando a nivel mundial, y no el resultado de una ideología política particular del país, e implicaba la adaptación de las estructuras económicas nacionales a las nuevas modalidades de integración y competencia internacionales. Para instaurar este nuevo orden económico fue necesario plantear la reorientación del nacionalismo que permeaba en todas las estructuras del gobierno y sus instituciones, así en este apartado se leía: “El nacionalismo, que impone buscar entre nosotros el modo para acercarnos a la mejor realización de nuestros ideales y de acuerdo a nuestros principios, requiere la adaptación de las instituciones y la innovación en prácticas y actitudes”.⁸⁰ Lo que denota esta cita sobre la estrategia de globalización-modernización, es que el país encaminaría las transformaciones

creciente del sector paraestatal estuvo vinculada al logro de atraer capitales a la economía, a la disminución del déficit presupuestal y al pago de la deuda externa, lo cual no significó hacer más eficientes las empresas que se vendieron. Finalmente el proceso de privatización en el que entró México en la década de los 80, no dio solución ni logró sanear la crisis económica, más bien, fue una imposición del Fondo Monetario Internacional y un requisito para que los países endeudados, como el nuestro, obtuvieran financiamiento de dicho organismo. Además, la aceptación de sus políticas, estipuladas en las llamadas Cartas de Intención, fue considerado como un aval para que las instituciones bancarias privadas y estatales acreedoras otorgaran paquetes de renegociación a las naciones endeudadas. Por otro lado, la privatización lejos de representar una oportunidad para la libre competencia que propugnaba el neoliberalismo, transformó los monopolios estatales en monopolios privados, como el caso de Telmex, por ejemplo.

⁷⁹ Eduardo Ramírez Cedillo, “El proceso de privatización. Antecedentes Implicaciones y resultados”, en *Contaduría y Administración* (en línea), Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Contaduría y Administración, núm. 222, mayo/agosto, 2007, p. 98.

Tomado de <http://www.ejournal.unam.mx/rca/222/RCA000022207.pdf>, el día 05 de agosto de 2013.

⁸⁰ *Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994*, “La estrategia: modernizar a México”, p. 38, Tomado de <http://ordenjuridico.gob.mx/Publicaciones/CDs2011/CDPaneacionD/pdf/PND%201989-1994.pdf>, el día 01 de marzo de 2013.

por la vía nacionalista y populista, en este caso particular, entendida según los discursos oficiales como la integridad territorial, la primacía de la legalidad y el sistema republicano con la separación de poderes, federal y democrático etc. En pocas palabras la modernización no significaba el abandono total del nacionalismo, pero si la reorientación del mismo, enfocada en el desmantelamiento del Estado Benefactor, pues el *Plan Nacional* del 89 considera necesario promover el impulso de la inversión privada, la apertura comercial y eliminar los obstáculos y regulaciones que reducen el potencial de los sectores productivos, lo cual necesariamente implicaba privatización.

El discurso oficial salinista planteaba una apertura al arte internacional, que ciertamente, en sexenios pasados no había sido considerado, por lo tanto hubo poca promoción de artistas extranjeros en México y también de artistas nacionales, pues las propuestas artísticas contemporáneas no favorecían al régimen, ni eran compatibles con el discurso oficial. Así, la modernización implicaba también “iniciativas culturales que estrechen el conocimiento y el aprecio de otras formas de ser nacionales que enriquezcan nuestra propia diversidad y la proyecten al mundo”,⁸¹ es decir, abrirse al exterior y globalizarse. El *Plan Nacional de Desarrollo* del sexenio de Carlos Salinas, en el caso particular de arte y cultura siguió la misma línea modernizadora y aperturista con tintes nacionalistas, es decir, se entendía a estos rubros como un elemento más para la reafirmación de la Nación, pero sin actuar en perjuicio de los intercambios con otros países, que también se consideraban como una fuente para nutrir la creatividad de los mexicanos. Sin embargo, aunque esto estaba estipulado en el *Plan Nacional de Desarrollo*, no puede decirse que las instituciones artísticas catapultaran el trabajo de los artistas, tanto de los mexicanos como de los radicados en México en la década de los 90.

Además, dicho documento, planteaba que la línea principal de la política cultural debía ser la coparticipación y la descentralización, lo que implicaba, al igual que en el aspecto económico, una invitación a la inversión por parte de otros sectores interesados en este ramo; pues el *Plan Nacional de Desarrollo* reconocía que, si se aspiraba a la modernización, el Estado no podía ni debía ser el único actor. Además ponía énfasis en que cada grupo y región debía promover sus expresiones locales y buscar satisfacer por sí solos

⁸¹ *Ídem.*

sus necesidades y aspiraciones, lo que dejaba la puerta abierta no sólo a la búsqueda de financiamiento, sino también a una gestión autónoma; esta fue una medida para fomentar la descentralización.

Las tres líneas de acción a seguir en materia cultural que proponía el *Plan Nacional de Desarrollo* fueron: la protección y difusión del patrimonio, el estímulo a la creatividad artística, lo que dio lugar a la creación del FONCA en 1989,⁸² y finalmente la difusión del arte y la cultura para fomentar el turismo. En cuanto a la protección del patrimonio, se reafirmaba un compromiso que había sido adoptado desde la década de los 40, mientras que la creación del FONCA representaba un nuevo interés del Estado mexicano por el patrocinio y fomento de las artes, pero, también fue una manera de controlar la disidencia y la crítica social que representó el arte a partir de la diversificación de propuestas y soportes en la década de los 60; esto se logró a través de la creación de un sistema de becas conocidas como becas para jóvenes creadores, que como tal no significan un medio de censura, sino una forma de control en la que existe la posibilidad de elegir y apoyar económicamente los discursos artísticos afines a la ideología del régimen, o al menos aquellos que no se oponen abiertamente a ella, esto podía o no garantizar la alineación de los artistas al PRI, pero sin duda fue una estrategia para neutralizar la capacidad crítica de los creadores. Esta fue una forma para ejercer cierto control en los artistas a través de dádivas, un sector de la sociedad que, recordemos, a raíz de los sucesos del 68, se había vuelto insurrecto y en confrontación con el poder.

En cuanto a la difusión y patrocinio de las artes, la creación de CONACULTA en 1988 -que a su vez administra el FONCA-, en cierta medida puso fin al estado de aislamiento y desinterés en el que había navegado la cultura desde 1981, incluso fue uno de los primeros Consejos de Cultura en Latinoamérica.⁸³ A nivel discursivo, en los estatutos se estipuló que uno de los objetivos principales que regirían este organismo, sería la creación de cuerpos consultivos integrados por personajes de prestigio con conocimiento del medio para que precisaran los criterios en la asignación de recursos; de esta manera se pretendía además abrir una vía para la democratización de la cultura, en este sentido la crítica que se le ha

⁸² Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁸³ *Los Estados de la Cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012, p. 53.

hecho al CONACULTA, es que su creación fue también un ardid político, pues Salinas fue duramente criticado a raíz del fraude electoral que fraguó en 1988 y nuevamente, como lo hicieron gobiernos priístas anteriores, tenía que legitimarse y hacer énfasis en la democracia. El origen del Consejo está en el interés de crear una institución de corte neoliberal afín al resto de la política gubernamental que le quitara el control al INBA y al INAH, incluso ambos institutos quedaron subsumidos al CONACULTA, y lo que ocurrió fue que se duplicaron funciones, y en este aspecto, también se le han hecho críticas al Consejo.⁸⁴

Como se mencionó anteriormente, lo que anunciaba el gobierno de Salinas con el *Plan Nacional de Desarrollo*, era la posibilidad de que la iniciativa privada y otros sectores interesados, invirtieran en arte y cultura, además expresaba un abierto interés en las manifestaciones culturales de otros países; esto marca una diferencia con sexenios anteriores donde las incursiones de grupos económicos en proyectos culturales fueron experimentos fallidos o de corta duración, por este motivo, se puede considerar que es aquí donde se da realmente un cambio de paradigma oficial en cuanto a la política cultural y la administración de la cultura, ya que las líneas de acción que presentó este plan son las que han venido siguiendo gobiernos posteriores.⁸⁵ En este sentido, uno de los aciertos de CONACULTA, ha sido vincular al sector privado con la comunidad cultural.

Las implicaciones políticas de estas instancias gubernamentales fueron múltiples, en primer lugar, como explica el sociólogo Tomás Ejea Mendoza, su aparición en un momento coyuntural fue un intento por enmendar una situación electoral fuertemente cuestionada, sin

⁸⁴ Al ser creado el CONACULTA absorbió: el Canal 22, Radio Educación, las Librerías Educal, la Red de Bibliotecas, la Biblioteca de México, la Cineteca Nacional, los Estudios Churubusco, el Instituto Mexicano del Cine, las Direcciones de Culturas Populares, Bibliotecas, Publicaciones y Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, las Coordinaciones de Asuntos Internacionales, Desarrollo Cultural Infantil, Desarrollo Cultural Regional, Animación Cultural y Medios Audiovisuales, los programas “Tierra Adentro” y Proyectos Históricos Especiales, el Festival Internacional Cervantino, la Feria Internacional del Libro Infantil, el Centro Nacional de las Artes el Centro Nacional de la Imagen, el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Cultural Helénico y el Centro Cultural Tijuana (CECUT), la Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural y el Sistema Nacional de Fomento Musical.

⁸⁵ “se registra una continuidad institucional sin precedentes en el sector cultural desde 1988 hasta 2006, a pesar de la alternancia en el poder. Los gobiernos priístas y el panista de Fox han tenido básicamente la misma política cultural en términos de instituciones, objetivos y funcionarios.” Tomás Ejea Mendoza, “La liberalización de la cultura en México: el caso del fomento a la creación artística” en *Sociológica* (en línea), año 24, núm. 71, septiembre/diciembre 2009, p., 30.

Tomado de: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7013> el día el día 02 de marzo de 2013.

embargo, también tenía miras a trascender la política sexenal y dar solución a los problemas que se habían generado en el campo cultural a raíz del abandono y desinterés de gobiernos pasados. En primer lugar, la creación de un órgano descentrado del gobierno, con una función y presupuesto propio, fue una forma de darle una cierta autonomía al subsector cultura, que le permitiera no depender directamente de la SEP.⁸⁶ Recordemos que este rubro había formado parte de dicha Secretaría desde 1921, año oficial de su creación, y al menos en el período que va del gobierno de Echeverría hasta el de Miguel de la Madrid (1970-1988), hubo múltiples cambios en la Subsecretaría de Cultura, hasta que, con la llegada de Salinas al poder, se concentra la administración cultural en el CONACULTA, organismo que persiste hasta la fecha. Esta acción de gobierno, como el *Plan Nacional de Desarrollo* lo estipula, iba encaminada a descentralizar la cultura, pues mediante la creación de consejos -como se pretendía- las decisiones en materia cultural se tomarían dependiendo de las necesidades locales y regionales. El problema, como señala Ejea Mendoza, es que, hasta la fecha, se trata de un consejo sin consejeros, donde sigue operando la política discrecional, es decir, las decisiones se toman a discreción de aquellos que tienen los puestos más altos y por ende una mayor concentración de poder, lejos de que sean consensadas en forma colectiva por académicos y especialistas en temas de cultura. Esto se ve reflejado en que es un órgano en el que el titular es elegido por el presidente de la República, en el que la comunidad artística y cultural así como otras instancias políticas y ciudadanas, no tienen ninguna incidencia; de igual manera, el nombramiento de los funcionarios que dirigen los diferentes organismos que se inscriben en su ámbito de competencia se da de manera vertical.⁸⁷ Además tanto el CONACULTA como el FONCA, carecen de un estatuto jurídico que le de legitimidad y capacidad organizativa, aunado a la falta de una Ley de Fomento Cultural a nivel nacional.⁸⁸ Por otro lado, el presupuesto que le asigna la Secretaría de

⁸⁶ El CONACULTA recibe un presupuesto anual aprobado por el Congreso, además de que trabaja con “fondos concurrentes” nutridos por apoyos que otorgan los estados y municipios, y tiene ingresos propios vía taquillas, espectáculos y publicaciones.

⁸⁷ Vid. Tomás Ejea Mendoza, “La política cultural de México en los últimos años”, en *Casa del Tiempo* (en línea), Universidad Autónoma Metropolitana, México, cuarta época, vol. 1, núm. 5-6, marzo/abril, 2008. Tomadode:http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiem po_eIV_num05-06_02_07.pdf, el día 03 de marzo de 2013.

⁸⁸ Un avance en materia jurídica para la cultura es la modificación al artículo 73 constitucional que se aprobó el 2 de octubre de 2008, donde se adiciona un párrafo a dicho artículo que estipula que la cultura es un derecho básico para todos los mexicanos. Jade Ramírez Cuevas Villanueva, “Las políticas culturales institucionales en México, el círculo vicioso aparentemente sin fin”, en *Revista Folios* (en línea), Jalisco,

Hacienda y Crédito Público (SHCP), es insuficiente (pues está por debajo del 1% del PIB recomendado por la UNESCO), y sigue siendo canalizado a través de la SEP, aunado a que la utilización de sus recursos sigue careciendo de un rendimiento de cuentas claras a los ciudadanos. Es decir, es un organismo que está muy lejos de alcanzar el rango de Secretaría o Ministerio. Por estos motivos dichos órganos administrativos no han logrado orientar la cultura para que se convierta en Política de Estado, lo que significaría una continuidad en los proyectos para que logren trascender a los intereses del gobierno en turno, así como la transparencia en el uso de recursos, el involucramiento de los ciudadanos, o al menos de un grupo de especialistas para la toma de decisiones, por lo tanto, tampoco se puede hablar de un sustento constitucional para garantizar el acceso de todos los mexicanos a la cultura de calidad. Lo anterior implica no sólo reconocer la importancia de la educación, el arte y la cultura en el desarrollo humano, sino entender la relación que guarda con la política económica, pues el rezago en estos rubros repercute también en el desarrollo económico y social.

La apertura que significó el discurso modernizador de Salinas, junto con el interés que venía manifestando la iniciativa privada en el arte, así como los “hoyos negros” en materia cultural, es decir, campos desprovistos de apoyo, programas y fomento, han dado origen a las administraciones que se pueden denominar como híbridas, ya sea en museos o en proyectos culturales de otra índole. Finalmente, desde los 90 hasta hoy -al igual que en la década de los 80-, la carencia de presupuesto y la falta de soluciones a algunos problemas en este rubro, han propiciado que esos “hoyos negros” donde hacen falta recursos económicos o una buena gestión, sean llenados por capitales privados y/o por organizaciones civiles y locales, artistas, promotores y gestores culturales independientes como es el caso de algunos curadores, esto en el mejor de los casos, pues gran parte de la de las instituciones de la infraestructura cultural a nivel nacional, operan a nivel mínimo en el rango de subsistencia.

Por otro lado, si bien estos dos organismos no han logrado los objetivos trazados, sí han propiciado transformaciones significativas en materia cultural, pues han logrado darle continuidad a algunos proyectos, a pesar de los cambios sexenales, y se han convertido en

las instituciones encargadas de gestionar proyectos de carácter internacional, y hasta la fecha, son dos de los principales instrumentos del gobierno federal para la promoción artística. Estas iniciativas se traducen en una cierta apertura, más no en su completa y total democratización; en el plano político este es otro ejemplo de cómo la cultura sirvió al partido hegemónico para resarcir el descontento social y buscar la reconciliación nacional, en aras de legitimarse y perpetuarse en el poder, pues de acuerdo con el sociólogo Cristian Calónico Lucio, con la creación de estos organismos Salinas pretendía “ganar entre artistas e intelectuales, la legitimidad que no ganó en las urnas”.⁸⁹ Como estrategia política, no fue una novedad, pues lo mismo pretendía Echeverría con su discurso de apertura democrática al llevarlo a todos los ámbitos de la vida nacional -incluso a las exposiciones de arte-, con la finalidad de darle un cariz democrático a su gobierno, legitimarse y disminuir el descontento por sus acciones represivas. La diferencia fundamental entre ambos gobiernos, es que a Salinas le tocó enfrentar un cúmulo de varios años de descontento social (visible claramente desde el 68), y una situación económica mucho más complicada que la del sexenio de Echeverría, aunque definitivamente no tan severa y problemática como la que ocasionó López Portillo y la cual tuvo que enfrentar Miguel de la Madrid.

La creación de estos organismos, se ha analizado a partir del contexto que generó la coyuntura política del cambio de sexenio, sin embargo, obedecen más a las transformaciones y estrategias en materia económica, pues ahí está su origen. Atendiendo al contexto de crisis y adopción de políticas neoliberales en los que fueron creados estos organismos, no se puede medir su impacto ni calificar su éxito en términos políticos, creo que se debe entender a la estrategia legitimadora como una derivación posterior y al patrocinio estatal como un ardid bastante hábil para apoyar a discreción y conveniencia los proyectos culturales, recuperar el terreno perdido en materia cultural y generar consensos, y finalmente cooptar la disidencia en términos artísticos.

La creación de ambos organismos significó la existencia de un intermediario entre el gobierno y la iniciativa privada para generar diálogos, convenios y proyectos que beneficiaran a ambos. El FONCA, fue habilitado para recibir aportaciones de personas físicas

⁸⁹ Cristian Calónico Lucio, “Fortalezcamos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes”, en *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de inversión en el patrimonio vivo de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 247.

o morales, y desde 1989, año de su creación, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público le dio autorización para recibir donativos deducibles de impuestos, se trata de donaciones a título gratuito que son destinadas a los conceptos específicos que determinan los donantes, de igual manera el Secretario Ejecutivo del FONCA, cuenta con la facultad de constituir Fondos Especiales dentro del mismo organismo, de esta forma se ha constituido un esquema de financiamiento para beneficiar proyectos culturales.⁹⁰ Así fue como se logró empatar la política cultural con la política económica, algo que no se había hecho en sexenios anteriores, por este motivo, se concluye que en términos económicos y no políticos es donde radica el éxito de estas instituciones. Por otro lado, debemos pensar que si la cultura en México no se ha convertido en Política de Estado, es por que ningún gobierno ha tenido el interés de que así sea, y dichas iniciativas salinistas no fueron pensadas para tal objetivo, más bien intentaron darle solución a las problemáticas de la cultura, distribuyendo gastos, compartiendo responsabilidades y facilitando la administración de las instituciones culturales. Más bien tendríamos que analizar si CONACULTA es la plataforma para impulsar y encaminar la cultura hacia una Política de Estado, y reflexionar sobre su desempeño y sus logros a 24 años de su creación

⁹⁰ “Estos recursos financieros son gestionados por los propios interesados ante personas físicas y/o morales y aplicados a los proyectos señalados en los objetivos del Fondo Especial. A su vez, el FONCA expide a los donantes los recibos deducibles del Impuesto Sobre la Renta por el monto del donativo que se haya obtenido. Como condicionante para la expedición del recibo deducible del Impuesto Sobre la Renta, las personas físicas o morales que otorguen donativos no podrán recibir ninguna contraprestación a cambio del donativo otorgado. Este apoyo que ofrece el FONCA se aplica exclusivamente a proyectos culturales que no tengan fines lucrativos, es decir, que no produzcan un beneficio económico personal para los solicitantes. Como contrapartida, el FONCA no participa en la administración de los recursos del Fondo Especial sino que son los propios interesados, o las personas que éstos designen, los responsables de su administración y quienes informarán al FONCA sobre la aplicación de dichos recursos.” Tomado de: <http://www.oei.es/cultura2/mexico/c6.htm>, el día 07 de marzo de 2013.

Capítulo IV

Diez cuadras alrededor del estudio

“Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic.”

“Presto atención, y eso hace la vida más hermosa...”

FRANCIS ALÿS.

En el presente capítulo se abordará el panorama artístico actual en México, partiendo nuevamente de un método deductivo; en el primer apartado, se desarrollará de manera teórica el concepto “arte contemporáneo”, siguiendo en particular las reflexiones del historiador del arte Terry Smith, para aclarar a qué hace referencia dicho término; luego se estudiará el contexto de creación del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso y las características generales de la obra del artista belga Francis Alÿs, para finalmente centrar el análisis en la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio*, llevada a cabo en el ACSI en 2006, cuya curaduría corrió a cargo del académico y crítico de arte Cuauhtémoc Medina.

¿Qué es el arte contemporáneo? Un acercamiento al estado de contemporaneidad

La primera tarea que se presenta al estudiar el arte contemporáneo es, nuevamente, la definición. El término *contemporáneo* nos remite a lo nuevo, al ahora y a lo que está vigente -entre otras acepciones-, por eso prevalece la idea de que estamos frente a un *ismo* hegemónico emergente¹, o ante una nueva corriente dominante en la creación artística de las últimas décadas. Sin embargo, para algunos historiadores, el punto de inicio ha sido localizado tan lejos como la primera mitad del siglo XX; por otro lado, el concepto no hace

¹ Julieta Aranda, *et al.*, “What is Contemporary Art? Issue Two”, en *E-Flux* (en línea), núm. 12, enero del 2010, s/p. Tomado de <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/> el día 12 de enero de 2013.

alusión a una característica particular de las prácticas y corrientes que engloba, esto es lo que Cuauhtémoc Medina ha descrito como la “falta de sustancia”² que subyace en la palabra. Es por eso que no podemos afirmar que lo que denomina el término, es tan sólo un grupo de artistas de la misma época o generación, y difícilmente puede remitirnos a un estilo o a una estética en particular, entre otras razones, por la falta de reflexión en torno al concepto, y lo que significa “contemporáneo”, pues, la escritura de la historia del arte de décadas recientes, está aun en vías de construcción.

Lo que ya se presenta como un acuerdo entre los historiadores, es que el término *contemporáneo* señala un cambio en el devenir de la historia, que reemplaza a la noción de lo moderno. Sin duda, en cuanto a arte concierne, es un período que se está configurando e integrando a la historiografía, y no es una etapa homogénea, pues contempla una serie de estilos, técnicas, prácticas y corrientes diversas. Por otro lado, bajo este concepto se circunscribe gran parte de la producción artística de hoy día, por tal motivo no podemos considerarlo como una etapa de la historia concluida, pues en el medio académico y museológico, persiste la idea de que el arte contemporáneo aún está en estado emergente.³

En cuanto a la periodización, el marco de referencia que han creado las diferentes instituciones, teóricos y académicos que participan del arte contemporáneo, varía en la ubicación de sus puntos de inicio. Dentro de la cronología tradicional, existen dos grandes divisiones que sitúan al arte moderno en las postrimerías del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX (después de la Segunda Guerra Mundial), y al arte contemporáneo de 1945, hasta nuestros días,⁴ esta cronología es la que adopta, por ejemplo, Kristine Stiles y Peter Seltz’s en su libro *Theories and Documents of Contemporary Art*; mientras que el MOCA de Los Ángeles parte de 1940, y la Tate Modern Gallery de Londres de 1965.⁵ Por otro lado, el historiador del arte Terry Smith en su texto “Arte contemporáneo: remodelismo, transiciones, traducción”, señala que la transformación del arte moderno en contemporáneo ha tenido lugar al menos desde los años 70, haciéndose manifiesta para

² Cuauhtémoc Medina, “Contemp(t)orary: Eleven Thesis”, en *E-Flux* (en línea), núm. 12, enero de 2010, s/p. Tomado de <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-eleven-theses/>, el día 13 de enero de 2013.

³ Julieta Aranda, *et al.*, *op. cit.*, s/p.

⁴ Issa María Benítez, (coord.) “Hacia otra historia del arte”, en *México, disolvencias 1990-2000*, vol. IV, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Curare, 2001, p. 10.

⁵ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, s/p.

muchos países en los años 80 y siendo innegable para los años 90.⁶ Además, añade que “el paso del arte moderno al contemporáneo no se puede considerar como si tuviera lugar del mismo modo en todo el mundo, ni al mismo tiempo, ni siquiera en el mismo grado”.⁷ Esta última afirmación es especialmente acertada para el caso de México, pues no podemos tomar como punto de partida el fin de la Segunda Guerra Mundial, ni aceptar arbitrariamente y sin cuestionamiento los parámetros que otras instituciones han adoptado para la periodización de la producción artística, sin embargo, tampoco podemos negar las repercusiones y la relación de ciertos acontecimientos del orden internacional, no sólo en México sino en todo el continente americano. Partiendo de esta reflexión, es necesario abordar la historia del arte contemporáneo en México como un caso específico, más no aislado, y trazar una temporalidad propia, con base en el desarrollo histórico particular y los acontecimientos relevantes que han tenido lugar en nuestro país.

Un proyecto pionero y de gran utilidad para comenzar a discutir sobre los márgenes que dicha temporalidad debe abarcar, es la exposición *La Era de la discrepancia*.⁸ Los curadores de esta muestra establecieron como inicio de las prácticas contemporáneas en México, el año de 1968, como ellos mismos explican:

Tomar el 68 como punto de partida, significaba abordar el arte y la cultura de una época definida por una crisis. 1968 marca el violento final de una etapa de relativa tolerancia a la

⁶ Terry Smith, “Arte contemporáneo: remodelismo, transiciones, traducción”, en Alexander Alberro (dir. y ed.), *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?: simposio internacional/What is contemporary art today, international symposium* Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2011, p. 28.

⁷ Terry Smith, *op. cit.*, p. 32.

⁸ La exposición *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, se inauguró en el 2007 y permaneció en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de Ciudad Universitaria de marzo a septiembre de ese año; los curadores de la muestra fueron Olivier Debroise, Pilar García de Garmen, Cuauhtémoc Medina y Álvaro Vázquez Mantecón. El proyecto se presentó como “la primera revisión histórica, académica y crítica, de las búsquedas artísticas que se produjeron en los márgenes de las corrientes dominantes desde la época de la Ruptura de los años cincuenta en México.” Como los mismos curadores explicaron, no se trató de una muestra panorámica de todas las corrientes y tendencias durante las tres décadas que abarcaba la exposición, el objetivo principal era presentar una narrativa “discontinua, selectiva y episódica, interdisciplinaria y múltiple.” Las secciones de la muestra fueron: *Salón Independiente, Mundo Pánico, Sistemas, Imágenes Conceptuales*, dedicada al desarrollo del arte no-objetual; *Estrategias Urbanas*, que mostraba el trabajo activista de los llamados “grupos” de mediados de lo setenta; *Insurgencias*, que abordó la importancia de la fotografía documental y los nuevos medios electrónicos para el nuevo imaginario de oposición social y política; *La Identidad como Utopía*, que explora el arte de los ochenta que desafía la “normalidad” y redefine “lo político”; *La expulsión del Paraíso*, que presentaba obras hechas entre 1986 y 1994 con una visión crítica hacia el neomexicanismo y el multiculturalismo; y por último *Intemperie* que reunía obras y documentación de proyectos *in situ*. Vid. *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, catálogo de la exposición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

experimentación cultural de las *clases medias intelectuales mexicanas*⁹ que no ponían en cuestión la hegemonía del antiguo régimen, y a las que se les concedieron libertades extraordinarias en comparación con el resto de la población.¹⁰

Dentro de la clase media intelectual que no cuestionaba la hegemonía del régimen con su trabajo, podemos incluir algunos artistas de la ruptura que produjeron un arte apolítico en esencia y forma,¹¹ pero al final politizado y cooptado por el régimen priísta, tal es el caso de José Luis Cuevas, como se intentó demostrar en el segundo capítulo. Gran parte de la generación de la ruptura -que para la década de los 60 era ya una corriente estética consolidada-, no reaccionó ni artística ni políticamente ante las manifestaciones sociales que acontecieron a lo largo de 1968,¹² como sí lo hizo una generación más joven -la de los estudiantes de educación media y superior-, que no sólo se involucró más, sino que también se vio afectada y vulnerada por lo ocurrido;¹³ un ejemplo de participación y solidarización con el movimiento estudiantil por parte de algunos artistas de la ruptura fue el mural que se realizó en las láminas que cubrían el espacio donde alguna vez estuvo la escultura del ex presidente Miguel Alemán en Ciudad Universitaria, la cual fue dinamitada por segunda vez -en esta ocasión con éxito-, en 1966. Algunas de las participaciones y declaraciones que ahí se dieron con respecto a los movimientos sociales fueron tibias e incluso confusas, muchas de ellas ni siquiera hacían alusión a los acontecimientos recientes, por ejemplo, Francisco Icaza pintó una caricatura de Siqueiros con la leyenda “Presidente de la Zona Rosa” (¿?), lo cual desentonaba con el resto de las consignas, mientras que otros

⁹ Las cursivas son mías.

¹⁰ Olivier Debrouse, *et al.*, “Genealogía de una exposición”, p. 21.

¹¹ En la exposición *Obra 68* en el Salón de la Plástica Mexicana, donde participaron varios artistas de la ruptura, ninguna pintura o escultura denotaba conflicto social a pesar de que se había inaugurado poco después de las violentas y trágicas represiones de los estudiantes de los días 26 de julio y siguientes. Raquel Tibol “Evocación del mural improvisado”, en *Revista Proceso* (en línea), 19 de septiembre de 2010. Tomado de: <http://www.proceso.com.mx/?p=101670>, el día 12 de septiembre de 2013.

¹² El mural se pintó en septiembre de 1968 algunos artistas participantes fueron: Guillermo Meza, Lilia Carrillo, Benito Messeguer, José Luis Cuevas, Fanny Rabel, Manuel Felguérez, Pedro Preux, Jorge Manuel, Roberto Donis, Mario Orozco Rivera, Miguel Hernández Urbán, Electa Arenal, Alfredo Cardona Chacón, Gustavo Arias Murueta, Ricardo Rocha, Carlos Olachea, José Muñoz Medina, Francisco Icaza, Adolfo Mexiac y Manuel Pérez Coronado, entre otros.

¹³ En 1968, en diversas instituciones había expresiones en contra de la represión y la intervención de las fuerzas militares en el campus universitario, por ejemplo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas se leían consignas como: “Cuando todo granadero (policía), sepa leer y escribir, México será más grande más próspero y más feliz”, y en la Escuela Preparatoria 1, había grandes letreros en los que se leían artículos de la Constitución, también en las Escuelas Vocacionales 5 y 2 había rótulos con consignas como: “Vacune a su granadero”.

como Gustavo Arias Murueta, “colgó una muñeca deshecha, de cuyo vientre destrozado saltaban cordones de colores; con ese pequeño objeto rendía homenaje a la joven que había fallecido por estallamiento de vísceras el 28 de agosto en la represión ocurrida en el Zócalo”.¹⁴

En la exposición *Obra 68*, inaugurada en agosto de ese año en el Salón de la Plástica Mexicana, algunos artistas decidieron voltear sus obras, mientras que otros más radicales usaron el reverso de las mismas para escribir consignas, en ese evento el propio Icaza había presentado una cuadrícula de sentido constructivista con la consigna “Apoyamos a los estudiantes”, con la firma de algunos de los participantes y otras que luego fueron tachadas. Estos hechos son significativos, ya que demuestra cómo la relación entre los rupturistas y el movimiento estudiantil fue un tanto confusa, puesto que cada uno tuvo un acercamiento y una opinión diferente a este fenómeno social, y muchos de ellos, -al final y por diversas razones- tomaron distancia. Este fue nuevamente el caso de José Luis Cuevas.

La inserción de la clase estudiantil en la vida social y política del país y su participación activa, fue un impulso para fraguar los cambios en materia artística, pues este nuevo grupo social no sólo trajo consigo nuevas inquietudes, sino también diferentes propuestas y relaciones con el medio cultural. Si bien el punto de partida que ofrece *La era de la discrepancia*, para historiar las prácticas artísticas contemporáneas en nuestro país es susceptible a cuestionamientos y puede cambiar, -dependiendo de los criterios que tomemos en cuenta para periodizar-, sí resulta una referencia útil que nos da una pauta para dotar de contenido el concepto de contemporáneo, o bien, para reflexionar sobre las características del estado de contemporaneidad¹⁵ y lo que eso significa para el arte en México.

Como señala Terry Smith, la comprensión histórica del arte de hoy, y del pasado reciente -añado-, debe empezar por su descripción de sí mismo como contemporáneo. De esta manera, al hacer un intento por periodizar, no sólo debemos anclarnos de los acontecimientos relevantes que marcaron un cambio, también debemos complementarlo

¹⁴ Raquel Tibol, “Evocación del mural improvisado”, en *Revista Proceso* (en línea), 19 de septiembre de 2010. Tomado de: <http://www.proceso.com.mx/?p=101670>, el día 12 de septiembre de 2013.

¹⁵ Con estado de contemporaneidad me refiero a la cualidad de contemporáneo, a lo que define una nueva época llamada contemporánea.

con una reflexión de lo que dichos cambios trajeron consigo en un plano general. Bajo esta premisa debemos preguntarnos ¿qué subyace bajo los hechos históricos que nos indica la presencia de un nuevo estado, el cual podemos llamar de contemporaneidad?

Al aceptar como punto de partida el año de 1968, podemos afirmar dos cosas sobre dicho estado, en primer lugar tendríamos que aceptar que el arte contemporáneo surge en una época donde la crisis y la represión marcan constantemente la experiencia colectiva, como se señaló en el capítulo anterior; no sólo hablamos de la crisis política y social que se generó a raíz de la masacre estudiantil del 2 de octubre, también de crisis económica la cual azotó al país en 1976 y a principios de la década de los 80, con lo que se recrudeció el descontento social y la falta de credibilidad en los gobiernos priístas, a pesar del repetido intento por recuperar el consenso que significó el discurso de apertura democrática del gobierno echeverrista. Esto nos lleva al segundo punto que abre las puertas a las prácticas artísticas contemporáneas en México, es decir, las críticas al acérrimo nacionalismo que enarboló el partido hegemónico, mismo que logró permear en todos los niveles de gobierno y de manera particular en las instituciones culturales, consideradas como bastiones de una idea -a todas luces obsoleta- del Estado-Nación.¹⁶ Esta crítica al nacionalismo, como mencioné en el primer capítulo, se dio primero como práctica académica, y posteriormente en el ámbito museológico y como parte de un revisionismo historiográfico que cuestionaba -entre otras cosas- los conceptos de modernidad y democracia.

La transición generacional, es decir el momento en el que se incrementó la participación de los jóvenes estudiantes, aunado a la crítica al poder omnipresente del Estado-nación, más la detracción de las cúpulas económicas del proyecto que representaba el Estado benefactor, son líneas generales que marcan el cambio hacia la época contemporánea, algunas de ellas también han sido identificadas por Terry Smith en el texto citado anteriormente, y no sólo conciernen al caso de México pero sí lo definen de forma particular. En dicho texto, el autor menciona otras condiciones que propiciaron la transformación de la época moderna a la contemporánea, tales como la globalización y el cambio de paradigma económico que dio pie a la inserción del neoliberalismo, condiciones que también influyeron en México, pero mucho después de la crisis política y social de la

¹⁶ Olivier Debroise, “Soñando en la pirámide”, en *El arte de mostrar el arte mexicano*, p. 96.

década de los 60. Incluso estas líneas generales tuvieron repercusiones en el arte de todo el mundo, y junto con la integración de la tecnología electrónica y digital, son los acontecimientos que caracterizan y definen la época contemporánea.

En el caso de África, -sólo por citar un ejemplo más de cómo han sido diferentes acontecimientos los que han propiciado el paso de la modernidad a la época contemporánea-, la descolonización es la que marca la pauta para hablar de contemporaneidad. En el contexto histórico de dicho continente, las independencias que fueron conquistándose a partir de la década de los 60, son los hechos más relevantes que anuncian una nueva época, y que generaron una nueva perspectiva de la realidad que pronto encontró reflejo en la expresión y la experiencia artística. Así, los creadores hicieron de la iconografía tradicional una fuente para ratificar y enarbolar el cambio, mientras que otras veces recurrieron a la experimentación y a las tendencias de los centros dominantes, para expresar y representar lo que el nuevo estado traía consigo.¹⁷

Esto ejemplifica cómo el paso del arte moderno al contemporáneo ha tenido lugar, -y sigue teniéndolo- de distintos modos y en diversos grados en cada uno de los centros de producción artística del mundo, configurados por herencias locales y por la posición de cada uno de ellos respecto de los demás centros.¹⁸ Esto significa que no es la misma situación la que anuncia el estado de contemporaneidad en África que en América o en Europa. Sin embargo, sí podemos hablar de puntos en común, pues como se mencionó anteriormente, hay líneas particulares y locales que definen lo contemporáneo, y hay líneas generales y universales, tales como la globalización, el neoliberalismo y los avances a nivel tecnológico, las cuales han difundido la idea de que una de las características principales del arte contemporáneo es precisamente un estado de constante movimiento.¹⁹

¹⁷ “Para los artistas que participaron en las primeras fases de la descolonización -por ejemplo, aquellos a los que se les pedía un arte que consolidara una cultura independiente durante la construcción de una nueva nación, en la África de los años sesenta- una primera jugada consistió en resucitar la iconografía tradicional e intentar ponerla al día recreándola mediante formatos y estilos que eran ya moneda corriente en el arte moderno occidental. En otros lugares, en condiciones menos adversas, para los artistas que intentaban romper los lazos del provincianismo cultural o de las ideologías centralistas, hacerse contemporáneo significaba hacer un arte tan experimental como el que nacía de los grandes centros urbanos.” Terry Smith, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹ Julieta Aranda, *et al.*, *op. cit.*, s/p.

Otro elemento que caracteriza al arte contemporáneo es que viene acompañado del establecimiento de relaciones más nutridas y estrechas entre los diferentes centros de producción, exhibición y creación artística, fomentadas a partir de una nueva dinámica económica, y apoyadas en las transformaciones que la tecnología ha traído a los medios de comunicación. Esta noción de movimiento tiene sustento principalmente en una red intangible pero real, de la que son partícipes artistas, curadores, galeristas, directores de museos, teóricos, académicos, y el público interesado en el arte que se mantiene informado y en contacto con lo que sucede en el medio.

Como se explicó en el primer capítulo, las prácticas artísticas denominadas como “contemporáneas”, propiciaron la configuración de dispositivos de exposición que le son propios, como las ferias y las bienales, por ejemplo; de igual manera, el advenimiento del papel protagónico de la curaduría en las exhibiciones de arte, forma parte de esos cambios que acontecieron gracias a las nuevas propuestas y a las exigencias conceptuales que trajo consigo el arte de las últimas décadas. Quizá sea en estos dispositivos donde se materializa y se hace más notoria la idea de movimiento, pues es aquí donde confluyen e intercambian ideas los personajes que participan del mundo del arte, y a pesar de que la programación de estos eventos suele ser anual, bianual o trianual y de corta duración, además de su carácter exclusivo, cada vez tienen más apertura y concurrencia, y se han propagado en los países considerados en la teoría cultural como periféricos.

Con base en los planteamientos anteriores, podemos concluir que las prácticas contemporáneas en México se han ido integrando al mundo del arte y a la vida cotidiana de manera gradual y paulatina, y parten de una reflexión profunda y crítica de los cambios más relevantes, así como de un acercamiento a la realidad desde nuevas perspectivas y nuevos medios. Esto es lo que Terry Smith denomina el advenimiento del estado de contemporaneidad, es decir, el arraigo y la persistencia de un estado diferente al moderno, que se piensa y se define a sí mismo como contemporáneo, y que basa sus reflexiones sobre lo que la cualidad de contemporáneo implica.

En cuanto a la periodización y punto de inicio del arte contemporáneo, consideramos el año de 1968 porque es el momento en el que -siguiendo a Alexander

Alberro y Michel Foucault- ciertas líneas discursivas cristalizan en una *episteme*.²⁰ En el caso particular de México, el año de 1968 representa un momento histórico donde inicia el diálogo y se hace más evidente el enfrentamiento entre el discurso social, -vertido en las demandas expresadas en las manifestaciones estudiantiles, el discurso de crítica al nacionalismo -desde el ámbito historiográfico, académico y artístico-, y el discurso de apertura democrática que pretendía instaurarse como hegemónico y totalizador.

Incluimos también el discurso de apertura democrática del gobierno de Echeverría, porque este estado de conocimiento o *episteme* del que habla Foucault, no manifiesta la soberana unidad sobre un tema, por el contrario, éste se construye mediante un sistema de afirmaciones discursivas discontinuas y contradictorias, y por tal motivo se presenta como la totalidad de relaciones que cabe descubrir en un momento dado de la historia.²¹ De este modo es necesario contemplar diversos enfoques, posturas y discursos, -o al menos los más relevantes-, puesto que a través de su análisis, es que podemos trazar y entender cómo se dan las relaciones entre los principales actores del mundo de la cultura. En este punto es pertinente mencionar que, para el montaje de la exposición *La Era de la discrepancia*, los curadores contemplaron sólo el caso de los proyectos independientes, marginales y autogestivos, como ellos mismos aclaran:

Este proceso del sector “independiente” ha sido uno de los temas centrales de nuestra investigación. La intervención cultural de empresas privadas, desde galerías hasta corporaciones que crearon sus propios museos y colecciones, no está en el centro de esta narrativa, simplemente porque ésta no es una historia de los mecanismos de difusión, sino de las producciones y los instrumentos de difusión creados por los propios artistas y sus “aliados” -críticos, curadores y promotores- que proyectaron estas “discrepancias” afirmándolas como promesas de cambio cultural y político.²²

²⁰ Por *episteme* Foucault se refiere “al conjunto total de relaciones que unen, en un período dado, las prácticas discursivas que dieron lugar a la cifras epistemológicas, las ciencias y, posiblemente, los sistemas formalizados” Michel Foucault, *Arqueología del saber*, p. 38, citado en, Alexander Alberro, “Periodizar el arte contemporáneo”, en Alexander Alberro (ed.), *op. cit.*, p 157.

²¹ *Ídem*.

²² Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, en *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, catálogo de la exposición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 21.

Sin embargo, dentro de esta investigación, se abordará la historia precisamente desde las líneas de análisis que los curadores de *La Era de la discrepancia* dejaron fuera, y no sólo en cuanto al papel que desempeñaron las empresas privadas y corporaciones -que efectivamente crearon sus propios museos y colecciones, como veremos más adelante-, sino también con respecto al rol de las instituciones culturales y el gobierno, puesto que, como ya se planteó desde un principio, uno de los objetivos de este capítulo es dilucidar los factores que propiciaron la inserción del arte contemporáneo en el ámbito oficial, lo que implica abordar los cambios en las políticas culturales, los discursos oficiales y la relación entre gobierno, iniciativa privada y, desde luego, las figuras del medio artístico. Además, no podemos explicar la incursión de la iniciativa privada en el mundo del arte como un simple mecanismo desinteresado de difusión, por el contrario, es necesario entender a fondo por qué un sector que antes no lo había hecho se interesó en el patrocinio de las artes, y cómo es que logró colocarse como un contrapeso en la balanza dentro de las dinámicas culturales, así como un motor de la producción artística.

Lo que ahora denominamos e identificamos a nivel historiográfico como la transición de una época a otra, no es más que el momento en el que se hizo necesaria la interpretación y el análisis de una serie de acontecimientos de gran impacto, que más que anunciar una nueva era en sí, representan nuevas perspectivas sobre los hechos históricos y nuevas formas de experimentar *en y con* el mundo. La condición de contemporáneo en el arte no radica en el soporte o en las características formales de un pieza, ni siquiera en determinada estética o estilo, sino en la reflexión de la realidad que circunda al artista y que es afín al resto de la sociedad; dicha reflexión parte de la experiencia subjetiva del artista, es decir, de estar *en el tiempo*, pero *con los demás*.²³ Por lo tanto, la contemporaneidad, sobre todo en el mundo del arte, es tanto particular como universal, pues quizá en este medio más que en cualquier otro, existe la posibilidad de que la experiencia subjetiva, particular o local se vuelva universal y general, ya que el arte contribuye no sólo a reflexionar sobre la experiencia, sino también a crearla y a construir espacios para que ésta suceda.²⁴

²³ Terry Smith, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ Esta es una de las tesis principales del texto de Terry Smith en el que aporta elementos para el desarrollo de una teoría del arte contemporáneo: “en el arte contemporáneo, lo local está conectado con lo regional y con

Por último, es necesario hondar en lo que el término contemporáneo significa pero en contraposición con el concepto que le antecede, es decir, con lo moderno. La modernidad como discurso ha cedido paso al de la contemporaneidad, así lo demuestra el hecho de que exista un consenso entre los historiadores -al menos en los del arte-, lo cual da fe de la consumación del cambio, no sólo en las practicas artísticas, sino también en otros ámbitos de la vida humana; además, ha dado pie a dotar de contenido lo que a nivel historiográfico se está conformando como una nueva época. Pero, si bien es cierto que ya no nos asumimos como modernos, aún aspiramos a la modernización, lo que nos indica que algo del ideal de modernidad todavía no ha muerto. Debemos considerar ambas afirmaciones como ciertas, pues ya no nos sentimos inmersos en la época moderna, pero algo de ella todavía persiste. Para algunos autores, la modernidad representa un proyecto inacabado²⁵ -y en cierto sentido lo es-, pues la mayoría de sus ideales y aspiraciones nunca se llegaron a cumplir. Como el mismo Nicolás Bourriaud apunta, en sí, no es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica de la historia. Ideas como la de progreso, -en la que subyace la noción de una mejora constante y un fin último exitoso-, ya no son una categoría de análisis convincente para explicar el desarrollo de la historia, al contrario, se trata de una idea que ha sido fuertemente cuestionada, y bajo esa perspectiva, es que la versión teleológica de la historia ha dejado de operar.

En el caso particular del arte, lo que se ha quedado atrás, -como apunta Terry Smith- es el radicalismo teórico,²⁶ y el utopismo político de las vanguardias pertenecientes a la modernidad; pero, por otro lado, el arte contemporáneo sigue buscando la reflexividad y el experimento vanguardista; este es el legado del arte moderno y es lo que el autor ha calificado como remodelismo dentro de las prácticas artísticas actuales, lo que además podríamos definir como el constante diálogo que establecen los artistas contemporáneos

las fuerzas globales a través de la contemporaneidad de corrientes distintas pero contingentes”. Terry Smith, *op. cit.*, p. 34.

²⁵ Tal es el caso del filósofo alemán Jürgen Habermas, quien distingue entre la modernidad como época y el proyecto de modernidad, el cual se diferencia del proyecto de la Ilustración por un abandono radical del optimismo que caracteriza a este último. En este sentido la modernidad no ha muerto, puesto que su proyecto está inacabado, si acaso su horizonte se ha desplazado y en la actualidad existe un clima que refuerza los procesos de modernización capitalista. Así es como Habermas entiende los cambios que han ocurrido en el orden económico que se traducen como globalización y neoliberalismo, como la continuidad del proyecto modernista y no como la plena transición a un nuevo orden. *Vid.* Jürgen Habermas, “La modernidad un proyecto incompleto”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (ed.), Barcelona, Editorial Kairós, 1985, pp. 19-36.

²⁶ Expresado en los manifiestos, como el surrealista, por ejemplo.

con el arte moderno, vertido en prácticas de reciclaje cultural como el bricolaje, el pastiche y la parodia.²⁷ En parte esto es lo que ha propiciado que el arte contemporáneo sea juzgado -injustamente- como carente de propuesta y originalidad, o bien, como el anuncio del fin del arte, y nada más carente de sustento, puesto que el arte no ha muerto, ni mucho menos se ha estancado en un callejón sin salida, pues como decía Michel de Certeau, el artista no es más que un inquilino de la cultura, y por ende, puede hacer uso de sus referentes y aplicarlos a su obra como mejor le parezca, lo cual se complementa con la frase de Marcel Duchamp quien sostenía que “el arte es un juego entre los hombres de todas las épocas”, y en ese juego todo es posible: criticar, burlarse, retomar imágenes o conceptos o incluso rendir homenaje, por eso los recursos que ha utilizado el arte contemporáneo como principio creativo, son igualmente válidos que los de otras épocas. En conclusión, al hacer este ejercicio de contraposición de conceptos, encontramos más nexos y lazos de continuidad entre lo moderno y lo contemporáneo que oposiciones, pues como señala Nicolas Bourriaud, “la modernidad no está muerta si reconocemos como moderno el gusto de la experiencia estética y del pensamiento que se arriesga oponiéndose a los conformismos miedosos que defienden nuestros filósofos esporádicos”.²⁸

Finalmente, no es la práctica artística la que atraviesa por una crisis, sino más bien una serie de ideales y aspiraciones, junto con los conceptos de la crítica de arte, -como el ideal de belleza por ejemplo-; el museo como el único lugar de exhibición y aparato de legitimación y consagración; la idea del “aura cúltrica” que rodea la obra de arte -según lo descrito por Walter Benjamin-; así como el ideal de democracia que enarbolan los gobiernos que hacen del aparato represivo y el fraude uno de sus principales medios de

²⁷ El bricolage es un concepto de Levi-Strauss presente en su obra *Le pensée Sauvage* (El pensamiento salvaje) de 1962, y en la actualidad, se define no sólo como una práctica artística sino como una actividad que puede introducirse en todos los ámbitos de la vida cotidiana (que va desde reparar las fallas de la casa, hasta crear uno mismo los objetos de uso cotidiano). El bricolaje se basa en la premisa “hágalo usted mismo” y consiste en reutilizar los elementos del medio para construir algo nuevo, es también una forma de autoproducción y por eso es considerada una práctica anticapitalista. Además implica un “libre-juego”, por lo que en el mundo del arte contemporáneo se ve traducido en una reinterpretación y un diálogo constante con el arte moderno en el que hace uso de sus conceptos y de su crítica y a veces de sus estéticas. Por otro lado, los conceptos de pastiche y parodia, definidos por Frederic Jameson en su texto “Posmodernismo y sociedad de consumo”, hacen alusión a la imitación de uno o varios estilos para generar una obra nueva, la diferencia es que mientras en la parodia subyace un impulso satírico, pues su objetivo es hacer mofa del original parodiado, el pastiche es una practica neutral de esa mímica, o bien la práctica moderna de una especie de ironía inexpressiva. Vid. Frederic Jameson “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (ed.) Barcelona, Editorial Kairós, 1985, pp. 165-186.

²⁸ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p.54.

subsistencia; o bien, ideas como las de progreso, unidad nacional, genio artístico, etcétera. De modo que, quiero proponer la idea de crisis como un eje rector de la contemporaneidad, sobre todo en el caso particular del desarrollo artístico en nuestro país, me refiero en particular a la crisis política que significó el 68, a la crisis económica de los años 80 y a la crisis social que anuncia el levantamiento indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, todos estos hechos enmarcados en el contexto de la llegada del neoliberalismo y la globalización a México.

El estado de las artes en México a principios de la década de los 90 hasta el 2006. La creación del Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso: una institución híbrida

En el año de 1992, una exposición cuyo título fue *México esplendor de 30 siglos* se presentó en el antiguo Colegio de San Ildefonso, una institución fundada en 1583 por la Compañía de Jesús, la cual también fungió como el primer plantel de la Escuela Nacional Preparatoria de 1867 a 1978. Para que esta muestra se pudiera llevar a cabo, fue necesario remodelar el edificio colonial de estilo barroco, y acondicionar sus espacios como salas de museo, de esto se encargó el arquitecto Ricardo Legorreta, mientras que el financiamiento del proyecto corrió a cargo de tres instituciones: la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Departamento del Distrito Federal.

El éxito de dicha muestra fue tal, que en 1994 se convirtió en un programa cultural permanente dando origen al Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, administrado por un mandato tripartita conformado por estas mismas instituciones (UNAM-CONACULTA-gobierno del D.F.), a las que se sumó la iniciativa privada en 1995 con la conformación de un patronato, y la sociedad civil mediante la creación de un cuerpo de voluntarios encargado de atender al público con visitas guiadas y actividades lúdico recreativas.

La exposición *México esplendor de 30 siglos*, provenía del Metropolitan Museum de Nueva York y formaba parte de un proyecto más extenso llamado “Mexico. A work of Art”, que contemplaba alrededor de 150 actividades culturales para promover a México en

Estados Unidos, principalmente en Nueva York, e incluía música, danza, teatro y cine, además de 49 muestras de arte mexicano, como la que se presentó en la Galería de Ciencia y Arte IBM titulada *Pintura mexicana 1950-1980*²⁹ o bien la exposición *Women in Mexico*,³⁰ en la National Academy of Design. “Mexico. A work of Art”, fue patrocinado por el Consulado General de México, la Secretaría de Relaciones Exteriores, el CONACULTA y otras instituciones públicas y privadas, tanto mexicanas como estadounidenses;³¹ y su objetivo principal era promover el turismo, el comercio y la cultura.

México esplendor de 30 siglos, se anunció como la exhibición más importante de todas, y la más completa y exhaustiva sobre arte mexicano que había recibido el MET en los últimos 50 años. La curaduría corrió a cargo de Bill Liberman, un especialista en arte moderno y contemporáneo de México, quien a su vez recurrió al canon que había consagrado Fernando Gamboa, y a cuatro curadores adjuntos especialistas en arte mexicano,³² además de una larga lista de asesores.

La muestra se dividió en cuatro temas: arte precolombino, arte colonial, arte del siglo XIX y finalmente arte moderno, siguiendo la estructura tradicional usada en toda exposición panorámica de arte mexicano; la museografía, según la crítica de arte Irene

²⁹ Este patrocinio no fue casual, pues por ese entonces IBM tenía la intención de realizar el nuevo diseño de las computadoras bancarias en México, cabe mencionar también, que dicha exposición se realizó en conjunto con el CONACULTA, y después de una itinerancia por Estados Unidos y Europa, finalmente se presentó en México, primero en Monterrey y luego en el Museo José Luis Cuevas en el año de 1993, donde se anunció como un homenaje póstumo a Fernando Gamboa, quien había curado la muestra. Al respecto véase Irene Herner “30 siglos de arte mexicano”, en *Nexos* (en línea), 01 de diciembre de 1990, Tomado de: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=268379>, el día 15 de marzo de 2013.

³⁰ Dicha exposición fue promovida por el Centro de Arte Contemporáneo y el Museo de Monterrey, institución que para esa década ya tenía una trayectoria notable y presencia significativa en el mundo del arte, el curador de esta muestra fue Edward Sullivan, jefe del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, quien también organizó *Aspects of Contemporary Mexican Painting* en la American Society, una muestra que incluyó a nueve artistas destacados cuyo trabajo había sido realizado en la década de los 80, esta fue la última exposición que junto con *Esplendor de 30 siglos* y *Pintura Mexicana 1950-1980*, conformaron una trilogía encaminada a mostrar el arte mexicano en continuidad.

³¹ Entre las empresas patrocinadoras de este evento estuvieron los bancos nacionales de México, la Cámara Nacional de la Industria Editorial, la aerolíneas Mexicana de Aviación y Aeroméxico, Cementos Mexicanos, Pemex, Televisa, e instituciones norteamericanas como American Express, la casa de subastas Christie’s, la *Fortune Magazine*, la National Endowment for the Arts, una organización no gubernamental que ofrece apoyo y financiamiento para proyectos artísticos, el New York City Department of Cultural Affairs, la Universidad de Nueva York, la Rockefeller Foundation, la compañía de joyería y perfumes francesa Van Cleef & Arpels y la Helena Rubinstein Foundation, entre otras más.

³² Se trató de Julie Jones experta en arte precolombino, Johanna Hecht encargada de la sección de arte colonial, John MacDonald especialista en pintura del siglo XIX quien trabajó con David Kiehl encargado de los grabados de José Guadalupe Posada.

Herner, fue sobria y el hilo conductor fundamentalmente estético, basado en la mentalidad europea de “mostrar tesoros”, sin un criterio histórico ni didáctico.³³ Esto quiere decir que no sólo se optó por el guión curatorial que había ensayado Gamboa en repetidas ocasiones, sino también por su estilo museográfico que consistía en resaltar la esteticidad de las piezas, exhibiendo sólo aquellas clasificadas como obras maestras -de alta calidad y belleza-, mostrándolas en lo que él llamaba “la esencia de su estilo”. La exposición no incluyó nada nuevo, como tal era un refrito y una fórmula probada y exitosa para exhibir arte mexicano en el extranjero, quizá, la única diferencia en comparación con otras muestras de este corte, fue que en esta ocasión las piezas se seleccionaron con mayor rigor histórico puesto que el equipo curatorial estaba conformado por especialistas en cada período artístico, y que el siglo XIX tuvo mayor presencia y no se limitó a la obra de José Guadalupe Posada, además se recurrió a la asesoría de personalidades como Octavio Paz y al apoyo de investigadores mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como Fausto Ramírez, entre otros.

El proyecto “México. A Work of Art” tiene varios significados e implicaciones en la vida cultural y económica del país, y la creación del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso con el recibimiento de la exposición *México esplendor de 30 siglos*, es tan sólo una de ellas. La muestra en sí misma es un referente para entender el estado en el que se encontraba el arte a principios de la década de los 90, en primer lugar, mediante este proyecto se recurría nuevamente a la estrategia en la que las exposiciones de arte eran utilizadas para apoyar decisiones en otros órdenes de la vida nacional, una táctica que se implementó desde el gobierno de Lázaro Cárdenas,³⁴ la cual fue una característica y una constante de los gobiernos priístas. En segundo lugar, un evento de esta magnitud, sólo puede entenderse si se analiza a la luz de los cambios que estaban aconteciendo a nivel tanto nacional como internacional; recordemos que ese mismo año hubo negociaciones para la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio, además, como el mismo secretario de turismo, Pedro Joaquín Coldwell lo afirmó, se buscaba hacer del turismo una prioridad, como medida para contrarrestar la política de la petrolización de la economía, la cual como

³³ Irene Herner, *op. cit.* s/p.

³⁴ Tal fue el caso del exilio español en el que Gamboa desempeñó un papel fundamental, de ahí en adelante y hasta su muerte, los gobiernos priístas lo comisionaron para el montaje de exposiciones en el extranjero, por eso es conocido como el “embajador del arte”.

vimos en el apartado anterior derivó en una crisis que resultó desastrosa para Latinoamérica. Por estas razones, el gobierno mexicano apoyado por la iniciativa privada, organizó este magno evento, el cual estuvo acompañado de una campaña mediática para promover y a la vez transformar la imagen del país.³⁵ En otras palabras, si México pretendía abrir sus fronteras al comercio exterior y fomentar el turismo, era necesario que los países extranjeros no pensarán en nuestro país en términos de tacos, burros y sombreros, o peor aún, drogas y corrupción,³⁶ y Nueva York, considerada en ese entonces la capital del mundo y la meca del “*big business*”, era el escaparate perfecto para cambiar la imagen del país ante el mundo.

Este fue el objetivo de la exposición *México esplendor de 30 siglos*, mostrar a México como un destino turístico atractivo y un país civilizado, desarrollado cultural y socialmente, por eso se recurrió al guión curatorial muchas veces aplicado por Gamboa, cuya estructura, -instrumentada en Estados Unidos desde los años 20- había sido pensada para enfatizar la modernización y el continuo progreso de la nación; además de ser una fórmula aprobada por el ojo extranjero, era el montaje perfecto para despertar el interés de los turistas en sitios arqueológicos, los pueblos coloniales y los museos de arte de la ciudad, aunado a que la estructura del discurso exaltaba la grandeza nacional y con ello se intentaba reivindicar la imagen del país. La muestra concluía en 1950, fecha por demás significativa, con el muralismo como la última corriente representada; por este motivo, se organizó una exposición paralela y complementaria que llevó por título *Pintura Mexicana 1950-1980*, la

³⁵ Según un artículo de la *New York Magazine* que salió publicado en 1990, el gobierno mexicano gastó más de 2 millones de pesos en publicitar el evento, los cuales se destinaron a comerciales de TV, anuncios impresos y otras promociones. La empresa encargada de la campaña publicitaria fue Grey Advertising, quien recurrió a mini-documentales sobre Diego Rivera y Rufino Tamayo, en los que los artistas hablaban de su trabajo, así como a carteles publicitarios con la obra de Frida Kahlo, Olga Costa y Antonio Ruiz, entre otras estrategias. Durante los primeros 6 meses del año 1990 1,495 artículos sobre México salieron publicados en la prensa estadounidense, los cuales no sólo se enfocaron en la crítica y reseña de los eventos culturales de “México. A Work of Art”, muchos aparecieron en revistas y periódicos de negocios, enfatizando el resurgimiento económico de México y transmitiendo así una imagen positiva del país a los empresarios. Al respecto véase: Bernice Kanner, “The Art of tourism”, en *New York Magazine*, Nueva York, November 26, vo. 26, n°. 43, 1990, pp., 16-18.

³⁶ En estos mismos términos lo planteaba Berenice Kanner en el artículo “The Art of tourism”, publicado en la *New York Magazine* cuando escribe: “A year ago, most new yorkers probably thought of our south-of-the-border neighbors in terms of sombreros, burros and tacos, or even less charitably drugs.” Si bien esta cita delata la cerrazón de nuestros vecinos del norte, además de una profunda ignorancia sobre el país, también es reflejo de una situación real en la que México y sus habitantes seguían siendo vistos bajo un *cliché*, que en el fondo, era producto de una visión extrapolada y exagerada de la situación por la que atravesaba el país, es decir como nación endeudada y subdesarrollada. Bernice Kanner, *op. cit.*, p. 16.

cual mostraba a los artistas de la ruptura como la siguiente etapa en el arte mexicano, de la misma manera en que la asimiló y entendió Fernando Gamboa en los años que dirigió el MAM, sin embargo, para 1990, y desde mediados de la década de los años 60, la ruptura ya no era significativa de lo que se estaba produciendo en el país.

El corte histórico que hace esta exposición es sintomático del estado en el que se mantuvieron las artes en México hasta 1990, por un lado, mostraba la ruptura como la única corriente artística existente hasta los años 80, borrando por completo las manifestaciones artísticas contemporáneas que surgieron en la década de los años 60, y que se intensificaron y diversificaron con la crisis social y política que significó el 68. Por otro lado, daba por hecho que la ruptura era lo análogo a las manifestaciones contemporáneas en el arte y negaba toda una generación de artistas jóvenes, que al igual que otros artistas en el resto del mundo, empezaron a utilizar nuevos soportes para reflexionar sobre los cambios políticos, económicos y sociales que estaban dando origen al nuevo estado de cosas entendido como la contemporaneidad.

En 1990, este intento por mostrar el arte mexicano en continuidad durante 30,000 años, no hizo más que enfatizar, una vez más, las ausencias y el desdén por la producción contemporánea; los 30 siglos representados eran equivalentes a los 30 años de producción artística contemporánea omitida, y era lógico, pues “Mexico. A Work of Art” era un proyecto destinado a promover al país y redimir su imagen problemática, no a mostrarla ni a evidenciarla. Desde luego que no se podía esperar que en un evento de carácter oficial e internacional, se exhibieran obras de arte provenientes de la discrepancia, la disidencia y el descontento social.

La exposición *Pintura Mexicana 1950-1980*, no sólo daba la idea de que México se había quedado estancado en la producción de pintura de caballete, grabado y escultura, con experimentos visuales que se vinculaban más con las vanguardias de la modernidad, que con una reflexión sobre la contemporaneidad; las implicaciones fueron aun mayores, pues la marginación que se seguía ejerciendo desde la política cultural, ocasionó que fueran muy pocas las exposiciones de arte contemporáneo en el país, y más raras aún las muestras de arte experimental, y a pesar de la creación de CONACULTA y del cambio que significó la política salinista con respecto a sus antecesores, sobre todo en materia económica y

cultural, el gobierno no se preocupó por conformar colecciones de arte, por lo que gran parte de la producción significativa de la década de los 90 y principios del siglo XXI, está en manos de coleccionistas particulares.³⁷

Lo que demuestra el evento “Mexico. A Work of Art” es que por el lado ideológico, la política cultural no se había modificado salvo en un aspecto: la apertura al capital privado, lo que sin duda significó la posibilidad de que los museos gozaran de una mayor independencia para organizarse y gestionar exposiciones sin tantas trabas burocráticas. A esto se sumó la profesionalización de la práctica curatorial y el auge de los curadores independientes, lo que posibilitó la diversificación de exposiciones en las salas de los museos y la creciente exhibición del arte contemporáneo. Aunque para principios de la década de los 90 todavía permanecían los resquicios del nacionalismo, las condiciones para la paulatina transformación de las dinámicas culturales ya estaban dadas, y desde luego que la exposición *México esplendor de 30 siglos*, tuvo varias críticas tanto en la prensa mexicana como en la prensa estadounidense, y esto no era de extrañar, pues recordemos que desde la década de los 60 el nacionalismo fue objeto de la crítica por parte de los círculos de intelectuales, académicos y universitarios, y para la década de los 90, el discurso curatorial que había consagrado Gamboa ya era del todo obsoleto.

Visto en retrospectiva, se puede afirmar que el contexto histórico y cultural que desencadenó los episodios de 1968, también propició el quiebre del supuesto idealista que plantea la continuidad en el arte mexicano y su impulso a través de una fuerza espiritual recreada en la *voluntad de forma*, sin embargo, no fue sino hasta entrado el siglo XXI, que hubo un interés real por entender el trabajo de Gamboa a fondo y en perspectiva histórica, y que investigadores como Ana Garduño, Diana Briuolo, Renato González Mello y Carlos Molina empezaron a estudiar y analizar el guión museográfico-curatorial que canonizó el llamado “embajador del arte”, así como su papel de funcionario y diplomático. Finalmente el discurso que materializó Gamboa a través de las exposiciones de arte, fue acorde con los intereses políticos del momento y al contexto histórico por el que atravesaba el país en

³⁷ Los casos más emblemáticos de colecciones empresariales dedicadas al arte contemporáneo son la Colección FEMSA (1977) y la Colección Coppel (1992) que también cuentan con un núcleo sólido de arte moderno; la Colección Jumex (1994), propiedad de Eugenio López, y las colecciones de César Cervantes, director corporativo de Taco Inn y del empresario Aurelio López Rocha cuya colección lleva por título “Alma Colectiva”. *Vid.* <http://mexartdb.com/#/colecciones-privadas>. Consultado el día 17 de septiembre de 2013.

1950, y para 1990, ya se vivía en otra época y bajo otras circunstancias, producto de la consolidación de la serie de cambios que dio origen a la contemporaneidad.

El proyecto “Mexico. A work of Art”, fue una operación diplomática y promocional para reforzar y legitimar las políticas neoliberales en curso, y uno de sus tantos objetivos fue motivar a los turistas extranjeros a vacacionar en las nuevas ciudades que ofrecía el país, -más allá de Acapulco y Cancún- escogiendo los destinos dependiendo de sus gustos e intereses, como lo estipula la ideología neoliberal bajo el principio de creación de mercados específicos según el perfil de los consumidores. También debemos mencionar que, de ninguna manera, fue un contrapeso efectivo para contrarrestar la dependencia del petróleo a nivel económico, como ingenuamente anunciaba el secretario de turismo, pues Pemex siguió siendo la primera fuente de ingresos para el país, pero sí debemos reconocer que este evento fomentó el interés de la iniciativa privada en el patrocinio de las artes, -basta ver el gran número de empresas que participaron en su promoción- lo cual fue promovido desde el gobierno, pues los eventos artísticos fueron la vía para impulsar los acuerdos comerciales que se estaban negociando con el TLC, el cual también representó una oportunidad para algunas empresas mexicanas para ampliar la frontera de sus mercados. En 1994 se ratificó el Tratado de Libre Comercio, consolidándose con ello una victoria más del neoliberalismo y sus impulsores.

La inserción del arte contemporáneo en el ámbito oficial y los museos mexicanos

Más allá de las implicaciones discursivas, políticas y económicas de la exposición *México esplendor de 30 siglos*, la muestra es un referente cronológico que se sitúa en un momento de transición que evidencia un contexto propicio para la inserción del arte contemporáneo mexicano, primero en el ámbito internacional y luego en el oficial. Si bien la exhibición en sí misma y el proyecto “Mexico. A Work of Art”, no significaron un contrapeso y una concepción distinta y renovada de lo que la producción artística podía representar para la nación, sí podemos partir de este momento para explicar el cambio de rumbo que se da en el ámbito institucional mexicano y en la política cultural de los gobiernos priístas.

De ahí en adelante se celebraron diversas exposiciones en el extranjero en las que participaron artistas mexicanos y latinoamericanos, una de las más emblemáticas fue *The bleeding heart*, que se inauguró en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston en 1991. La muestra presentaba obras de artistas mexicanos y radicados en Estados Unidos, así como de creadores latinoamericanos y estadounidenses, todos en una línea de diálogo y bajo un mismo espacio. La propuesta curatorial, explica el curador y escritor español Jorge Luis Marzo, “proyectaba una interpretación de la sociedad mexicana a partir del reconocimiento de que su perenne crisis social y política servía como espejo de las crisis en las que se asentaba la posmodernidad”,³⁸ de esta manera, las creaciones artísticas de la denominada periferia en la teoría cultural, se integraban con las del centro, y se asumía que ambas producciones eran producto de la dinámica cultural característica de la contemporaneidad, o bien que dicha dinámica era propia de un contexto global, similar y afín para varios países.

Además de la itinerancia que tuvo *The bleeding heart* por varias ciudades de Estados Unidos,³⁹ hubo otras exposiciones en diferentes partes del mundo que también dieron visibilidad y proyección a los artistas latinoamericanos y mexicanos, mismas que facilitaron la comprensión del devenir y la razón de ser de las producciones artísticas de esta región en el marco de la llamada posmodernidad; aquellas exposiciones que ponían énfasis en el concepto de “Latinoamérica” fueron *Le sud est notre Nord. L’art en Amerique Latine 1911-1968* (1992), en el Centro Georges Pompidou, y *Latin American Artists of the Twentieth Century* inaugurada en el MOMA, en 1993.⁴⁰ Así como hubo un interés particular en esta zona geográfica, con la que México tiene una relación ambigua -ya que geográficamente no es parte de esta área, pero cultural, económica e históricamente tiene

³⁸ Jorge Luis Marzo, “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti Modernidad barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano” Conferencia dictada en el Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano, Universidad Carlos III, Madrid, 18-19 de octubre de 2011. Tomado de http://www.soymenos.net/arte_contemporaneo_mexico.pdf, el día 20 de septiembre de 2013.

³⁹ *El corazón sangrante* fue curada por Olivier Debroise, Elisabeth Sussman y Matthew Teitelbaum, y tuvo itinerancia en el Contemporary Arts Museum, en Houston, Texas; The Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania; Mendel ArtGallery, Saskatoon, Saskatchewan, Canadá; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach California; Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.

⁴⁰ Alberto López Cuenca, “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, en *Revista de Occidente*, en línea, n° 285, febrero, 2005. Tomado de: <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/2/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-del-arte-en-los-anos-90.html>, el día 22 de agosto de 2013.

muchas similitudes- se crearon proyectos expositivos enfocados sólo en la producción artística del país tales como: *D.F. Art from Mexico City* en el Blue Star Art Space en San Antonio, Texas; *Marcas*, en la Galería Arte Contemporáneo de la ciudad de México, o *La ilusión perenne de un principio vulnerable: Otro arte mexicano*, en el Design Center de Pasadena. Todas estas exposiciones fueron realizadas en 1991 y presentaron a creadores poco reconocidos que aún no eran considerados tan representativos para la escena del arte contemporáneo como lo son ahora, se trató de artistas como: Francis Alÿs, Melanie Smith, Silvia Gruner, Thomas Glassford, Pablo Vargas Lugo o Abraham Cruzvillegas, los cuales, sin duda, estaban construyendo un nombre a partir de su trabajo y apuntalando la producción del país.⁴¹

Otra exposición importante fue *Cocido y Crudo*, inaugurada en 1994 en el Museo de Arte Reina Sofía de Madrid, cuyo título hace alusión al ensayo del sociólogo francés Claude Lévi-Strauss, en donde desarrolla cómo las naciones occidentales del primer mundo se autodefinen comparándose con la otredad, fenómeno que no es recíproco; es por eso que uno de los objetivos de la muestra, según el curador Dan Cameron, fue desarticular la bipolaridad teórico-artística dominante de Estados Unidos y Europa, esto mediante la crítica, invirtiendo dicho principio y haciendo evidente que las propuestas emergentes de arte contemporáneo, en varias latitudes del mundo, se sustentan en un múltiple y recíproco intercambio cultural y no necesariamente son producto de cierta hegemonía o dominación. La muestra incluyó una selección de 54 artistas internacionales, en la que participó Gabriel Orozco, un caso paradigmático que demostró que, sin importar su lugar de origen, él siempre fue partícipe de las prácticas culturales propias de la era global, así como de sus códigos y su lenguaje artístico y más aun de sus dispositivos y mecanismos de exposición.

Mediante esta serie de exposiciones, el arte contemporáneo producido en México se legitimó en el ámbito internacional; en adelante, la inserción de los artistas tanto mexicanos como radicados en el país en los espacios oficiales de exhibición, se desarrolló, hasta cierto punto, como un proceso natural, más fluido. Además, dichos trabajos expositivos evidenciaron la homogeneización de los vocabularios plásticos, pues a lo largo de la década de los 90, las estrategias del arte contemporáneo se hicieron cada vez más similares como

⁴¹ *Ídem.*

resultado de la globalización, fenómeno que como se analizó en el capítulo anterior, tuvo y sigue teniendo un fuerte impacto en la cultura. Esto demostraba que el arte es también una reflexión de carácter universal y no necesariamente una expresión subsumida a un contexto local, o bien al reforzamiento patrioterico del nacionalismo, esto es lo que el historiador del arte Alberto López Cuenca ha llamado la virtud del desarraigo y la deslocalización en el arte, fenómenos que hacen referencia a que la ubicación geográfica ya no bastaba para distinguir las prácticas artísticas contemporáneas, mientras que el desarraigo en el arte en México se da particularmente con el Estado y el idilio nacionalista.

Mientras tanto, por el lado institucional en México, el Museo de Arte Moderno -desde que Helen Escobedo asumió la dirección en 1982 y hasta 1991- fue el único recinto cultural donde se presentaban con mayor frecuencia exposiciones de arte contemporáneo, lo cual hasta cierto punto resultaba una paradoja, pues era un museo que, como su nombre lo indica, había sido creado para la exhibición de arte moderno. Mientras que, el Museo Tamayo, con la llegada de nuevos directores, poco a poco comenzó a perfilarse como una institución dedicada al arte contemporáneo, y a lo largo de los años 90 su programa de exposiciones se diversificó.

A finales de dicha década se inauguró Sala 7, un proyecto vanguardista e innovador destinado a presentar las propuestas de artistas jóvenes con curadurías de Taiyana Pimentel, en este espacio se exhibieron los trabajos de artistas contemporáneos como Miguel Calderón (1999), Santiago Sierra (1999), Minerva Cuevas (2000) y Ernesto Pujol (2000). También en el año 2000 se inauguró la muestra retrospectiva de la obra del artista veracruzano Gabriel Orozco proveniente del MOCA de Los Ángeles, esta fue la primera exposición del artista de carácter oficial en México, quien ya contaba con una larga trayectoria y una presencia importante a nivel internacional. Un año más tarde (2001) se nombró a Tobías Ostrander como curador del museo, el primer curador con formación académica del país quien formó parte de la primera generación de Estudios Curatoriales del Bard College,⁴² como apunta Olivier Debrouse, esto significó un cambio sustancial para la profesionalización de la práctica curatorial, además fue la prueba de que una nueva generación estaba apoderándose de los puestos de la burocracia cultural y participando

⁴² Olivier Debrouse, “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano”, en *El arte de mostrar arte mexicano*, pp.122-123.

activamente en los proyectos culturales; es precisamente con el cambio de siglo, que el museo se consolida y acredita como una institución comprometida con la difusión del arte contemporáneo.⁴³

Por el lado de la iniciativa privada, en el circuito de museos que habían creado los grupos empresariales regiomontanos, a finales de los 80 y principios de los 90, el Museo de Monterrey presentaba a su público exposiciones como *Las Castas Mexicanas: Un género pictórico americano* (1989), o bien, *Los Palacios de la Nueva España: Sus tesoros interiores* (1990), optando por temas de corte nacionalista e histórico principalmente y con piezas de coleccionistas locales.⁴⁴ Esta situación se fue modificando poco a poco y las instituciones que habían sido creadas en el marco de la contemporaneidad y a raíz de los cambios que propiciaron la transición a dicha época, así como aquellas creadas con el objetivo de exhibir arte contemporáneo, empezaron a abrir sus puertas a nuevas propuestas y a nuevas generaciones de artistas. Un ejemplo es la creación de la bienal FEMSA en 1992, enfocada al arte contemporáneo, la cual significó un giro de 180° en comparación con el

⁴³ Algunas exposiciones que son significativas del proceso de apertura y diversificación por el que atravesó el Museo Tamayo son: *Siete artistas: Facetas del arte contemporáneo japonés* (1991), organizado por el Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, la cual tuvo una segunda parte en 1996 titulada *Entre el cielo y la tierra. Facetas del arte contemporáneo japonés II*, curada por Kazuo Yamawaki, que incluyó los trabajos de artistas como Cai Guo-Qiang de origen chino y residente en Japón y los japoneses: Tomiaki Yamamoto, Nobuho Nagasawa y Saburo Muraoka entre otros. En 1992 presentaron un panorama del arte contemporáneo español bajo el título: *Colección arte contemporáneo. Arte en España 1965-1990*. En 1996 el museo presentó dos exhibiciones más producto de la nueva dinámica cultural y del cambio sustancial en el programa del museo: en enero inauguraron *Cries and Whispers. Gritos y susurros. Arte contemporáneo británico*, curada por Teresa Gleadowe, y en mayo recibieron la exposición de la escultora francesa Louis Burgeois titulada *La elegancia de la ironía* que provenía del MARCO y cuya curaduría corrió a cargo de Richard Marshall. Dos años más tarde, en 1998, llegó la obra del artista cubano Félix González-Torres, considerado por Nicolás Borriaud como un artista clave para la teoría de la forma que desarrolla en su libro *Estética Relacional*. Ya entrado el nuevo siglo el museo inauguró exposiciones como *Operativo* (2001) curada por Tobías Ostrander con obra de Thomas Glasford, Carla Arocha y Polly Apfelbaum entre otros, en 2003 *Cuasi-corpus: Arte concreto y neoconcreto de Brasil* con obra de algunos artistas como Hélio Oiticica y Lygia Clark, en 2004 presentaron *Sodio y Asfalto. Arte británico contemporáneo en México*, con curaduría de Tobías Ostrander y Ann Gallagher que posteriormente viajó a las salas del MARO, en 2005 *Felicidad indecible. Una selección de arte contemporáneo de China*, también fue característico del nuevo período, y en 2006, las exposiciones que presentaban una revisión del acervo con curadurías de Tobías Ostrander. Para el historial de las exposiciones en el Tamayo Vid. <http://museotamayo.org/SS1/exposiciones/historial-de-exposiciones/> Consultado el día: 18 de septiembre de 2013.

⁴⁴ El Museo de Monterrey, desde su inauguración, siguió un programa de exposiciones que favorecía principalmente el arte nacionalista, o bien el llamado neomexicanismo, que tuvo bastante éxito entre los círculos de coleccionistas regios, así presentaron muestras del arte de Diego Rivera, Frida Kahlo, Siqueiros, Orozco y Rufino Tamayo, así como del artista coahuilense Julio Galán, obra de Fernando de Szyzlo, e incluso una muestra del arquitecto y pintor suizo Le Corbusier.

programa que había seguido el Museo de Monterrey, otra iniciativa del grupo empresarial FEMSA.

La bienal Monterrey FEMSA es un concurso destinado a la recepción de obra de artistas mexicanos y extranjeros para nutrir la colección de arte de la misma empresa, las primeras cuatro ediciones se presentaron en el Museo de Monterrey, y a su cierre, se ha exhibido primero en el Centro de las Artes y luego en el MARCO, mientras que el ACSI también ha recibido de forma paralela algunas ediciones de la bienal; además, cada año, para la muestra final, se invita a diferentes artistas de distintas partes del mundo para exhibir su obra junto con la de los participantes seleccionados, esto con la finalidad de aportar un contexto a la producción contemporánea y favorecer el diálogo entre creadores.

Un año antes de la creación de la bienal, en 1991 se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, mejor conocido como MARCO, un museo pionero en muchos aspectos y la primera institución museística en el país creada *ex profeso* para la difusión y conservación del arte contemporáneo. El museo abrió con una retrospectiva de pintura de los años 80 titulada *Mito y Magia en América: Los 80*, de ahí en adelante su enfoque fue internacional, enfatizando en la difusión de las artes latinoamericanas, invitando a curadores de todo el mundo a montar exposiciones en sus salas, recibiendo exposiciones de museos e instituciones de otras latitudes y favoreciéndose del patrocinio de otras empresas, además, de vez en vez presentaban al público exposiciones de su colección, bajo una propuesta curatorial propia.⁴⁵ Ningún otro museo del país se había enfocando en la creación

⁴⁵ Algunas de las exposiciones que son ilustrativas sobre el programa que ha seguido el MARCO hasta 2006, y las que más destacan son: *Photoplay*, una muestra de fotografía proveniente de la colección del Chase Manhattan Bank (1993); *Reliniando la mirada: Corrientes alternativas en el dibujo sudamericano* (1998-1999), que incluía a 46 artistas, 4 instalaciones y 147 dibujos de artistas sudamericanos; *El interior expuesto: Nuevo Arte Chino* (1999), organizada por la Asia Society de Nueva York en colaboración con el Museo de Arte Moderno de San Francisco, que se presentó en México y sólo en el MARCO en medio de una itinerancia por Estados Unidos y Asia. La muestra fue curada por Gao Minglu, e incluía artistas de China, Hong Kong y Taiwán, así como artistas occidentales emigrados; esta exposición parte del *boom* del arte chino. También destaca la retrospectiva (1990-2000) de la obra de Gabriel Orozco (2001) donde las piezas que se mostraron pertenecen todas a museos de Estados Unidos y a coleccionistas particulares, dicha muestra fue organizada por el MOCA y fue la misma que se presentó en el Tamayo. Otra exposición significativa es *How latitude becomes form: Arte en la era global* (2005), organizada en el Walker Art Center de Minneapolis y presentada con anterioridad en el Tamayo, la cual incluía artistas de Brasil, India, China, Sudáfrica, Turquía, Japón y Estados Unidos. Estas dos últimas muestras son significativas del proceso de integración no sólo del arte mexicano y latinoamericano al circuito global, sino también de la producción de otros continentes como África y Asia, el título de la exposición *How latitude becomes form*, es en sí mismo una enunciación del proceso de globalización reflejado en el arte, donde el lenguaje formal de la obra de arte es comprensible para

de un acervo de arte contemporáneo latinoamericano, sin relegar el arte moderno y con el proyecto de conformar una colección permanente.

Con el tiempo el museo fue estableciendo sólidos nexos con instituciones en la capital, como es el caso del Museo Rufino Tamayo, el Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, y hasta la fecha se ha mantenido como un museo que dio los primeros pasos en la gestión de exposiciones provenientes de otras instituciones, hoy día es considerado un centro cultural relevante para la escena artística global, pues ha sabido relacionarse y funcionar de manera independiente de la capital, pero siguiendo la línea de la nueva dinámica artística que se estableció a raíz de la globalización de la economía y la cultura. Como ejemplo de algunos resultados de las fructíferas relaciones que creó el museo, están las exposiciones *Todos somos pecadores. Arte nórdico contemporáneo* inaugurada en el Tamayo en 2002 y en el MARCO en 2003 y la muestra *Al filo del deseo: Arte reciente en India* organizada por el Asia Society Museum de Nueva York y la Art Gallery of Western Australia, la cual se presentó en el Museo Tamayo en 2005 y en el MARCO en 2006. Además destaca la muestra retrospectiva del fotógrafo Josef Koudelka (2003), organizada por el Museo de Bellas Artes y el Magnum Photo de París, que posteriormente se presentó en el MARCO (2003). También es significativa la muestra *El final del eclipse: Arte de América latina en la transición del siglo XXI* (2003), la cual fue una iniciativa del MARCO que se presentó posteriormente en el MAM y la cual se gestionó con recursos de varias instituciones españolas, esta exposición mostró el trabajo de artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Chile, Perú, Uruguay y Venezuela y el objetivo de la curaduría fue ofrecer un panorama del arte emergente, así como desencasillar al arte latinoamericano de las categorías de lo exótico y lo regional, por ejemplo.

El Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, también formó un vínculo muy cercano con el MARCO, que ha ido reforzándose y reafirmando con el paso del tiempo y el cual se mantiene vigente hoy día. Después de recibir la muestra *Esplendor de 30 siglos*, que antes se presentó en el Museo de San Antonio, el Museo de Arte de Los Ángeles y el

todo público no importa el lugar de procedencia del artista, y la curaduría se concentra, justamente, en lograr que el contexto cultural donde fueron creadas las piezas no se pierda.

MARCO, el programa de exposiciones del ACSI fue diverso pero concentrado en arte antiguo y prehispánico principalmente; de alguna manera, siguió la impronta y el estilo de la exposición que inauguró el recinto mostrando exposiciones como: *Arte del Islam* proveniente del MET de Nueva York en 1994, *Dioses del México antiguo* (1995-1996), *Arte Popular Mexicano Cinco Siglos* (1996), *Luz del Icono* (1997), que exhibía iconos griegos y rusos del siglo XV al siglo XVIII, *Fragmentos del pasado* (1998), compuesta por restos de murales, esculturas y diversos objetos prehispánicos, *Los Mayas* (1999), *Arte de las academias. Francia y México, siglos XVII-XIX*, (1999) *El mundo de Carlos V: de la España Medieval al siglo de oro* (2000) y *Descubridores del pasado en Mesoamérica* (2001). Además, como resultado del interés del MARCO por extender y afianzar sus redes, y a raíz del trabajo en conjunto y las buenas relaciones entre ambas instituciones, al ACSI llegó otra serie de exposiciones que previamente se habían realizado y exhibido en el museo regiomontano, por ejemplo, en 1995 se presentó *Jalisco: Genio y Maestría*, un recorrido histórico por la pintura de dicho estado que comenzaba en el siglo XIX haciendo hincapié en la figura de José María Estrada, como el artista más representativo de dicho período, y en José Clemente Orozco, como el artista más sobresaliente del siglo XX; aunque la exposición estaba permeada de esta impronta continuista y se enfocó en la obra de los llamados “grandes maestros”, el recorrido concluía con obras de jóvenes artistas de la actualidad. En 2004, llegó al museo *Corre caballo corre*, una muestra fotográfica de la colección de arte de Fundación Cultural Televisa, mientras que en el año 2006, el ACSI recibió una muestra del trabajo de Ricardo Legorreta, quien de alguna manera, hermanaba a ambas instituciones pues él fue el arquitecto del MARCO y el encargado de habilitar al ACSI como museo; también presentaron *Más de lo que los ojos pueden ver: Arte fotográfico de la colección del Deutsche Bank*.

El programa de exposiciones del ACSI se puede dividir en dos etapas, la primera, reproducía el estilo de *Esplendor de 30 siglos*, concentrando su interés en las exposiciones de arte antiguo y prehispánico, de hecho, de la lista que se proporcionó, los proyectos que destacan por ser diferentes a las muestras de corte continuista y nacionalista, son precisamente las que provenían del MARCO. Durante este período se montaron exhibiciones que abordaban temas distintos entre sí, muchos de ellos inconexos, compuestos por géneros artísticos diversos, dándole al museo un perfil misceláneo. La segunda etapa se caracteriza

por el desplazamiento del arte prehispánico y antiguo y la integración de muestras de arte contemporáneo y artistas internacionales del *mainstream*, así como un interés en las exposiciones taquilleras del tipo *blockbuster*. Uno de los primeros proyectos en el recinto con una propuesta novedosa y renovada fue *Arte Chido, el arte de la violencia*, la primera muestra de arte contemporáneo que se presentó en el museo inaugurada en 1997 y curada por los artistas Lorena Wolffer y Guillermo Gómez Peña, la propuesta curatorial giraba en torno a la violencia política, sexual y cultural en México y Estados Unidos, por eso incluyó artistas mexicanos, estadounidenses y chicanos, con 36 obras en diferentes soportes como pintura, video, fotografía, audio, comic y música. Sin embargo, esta muestra no fue representativa del tipo de exposiciones que recibía el museo, sino más bien un proyecto *sui generis* con una propuesta curatorial innovadora y propia. Este es el caso de *Edén* (2003), una exposición con curaduría *ex profeso* para el museo a cargo de Patrik Charpenel y Patricia Martín, un proyecto que reunió piezas de arte contemporáneo de varios artistas internacionales provenientes de la Colección Jumex, entre ellos Francis Alÿs, cabe mencionar. La muestra fue un ejercicio conceptual con una perspectiva internacional que no se volvió a repetir en el museo, la cual buscaba satisfacer la demanda del público joven, que según declaraciones de la entonces directora del museo -Virginia Clasing- al periódico *La Jornada*, conformaba el 70% de los asistentes,⁴⁶ porcentaje que posteriormente tuvo una caída importante.

El interés por parte del museo en el arte contemporáneo viene en primera instancia, de la necesidad de ampliar su público y captar nuevamente el interés de los jóvenes,⁴⁷ esto, como se analizará más adelante, se dio a su vez en un contexto más amplio en el que el Gobierno del Distrito Federal llevaba a cabo una campaña de rescate del Centro Histórico de la Ciudad de México para ofrecer un mejor aspecto y deshacerse de la imagen de un sitio peligroso tomado por los vendedores ambulantes y los criminales, a la luz de esta problemática las instituciones culturales jugaron un papel importante para la renovación de esta área de la ciudad y el museo de San Ildefonso también sumó esfuerzos con dicho proyecto.

⁴⁶ Merry Macmasters, “El arte contemporáneo internacional llega por primera vez a San Ildefonso”, en *la Jornada*, México D.F., miércoles 12 de marzo de 2003.

⁴⁷ Entrevista con Jonatan Chávez, Jefe del departamento de Voluntariado del Antiguo Colegio de San Ildefonso realizada el día 26 de agosto de 2012, por Georgina Sánchez Celaya.

Esto explica, en parte, porqué se estrecharon las relaciones con el MARCO, pues la línea de este museo era precisamente la exhibición de arte contemporáneo, el cual se pensó era el tipo de producción que podía atraer al público joven, a la par, esto reafirma el interés de la institución regia por consolidarse como pionera en la gestión de exposiciones y eventos culturales de vanguardia y apuntalar a Monterrey no sólo como una capital económica sino también como una capital artística y cultural, entablando relaciones con instituciones en el resto del mundo y desde luego en la capital metropolitana. Esto también es un ejemplo de cómo el gusto estético de los magnates que manejan la iniciativa privada y su forma de entender el coleccionismo se han ido posicionado poco a poco en varios museos y espacios de exhibición, y de forma paulatina han ganado terreno y ha sustituido al gusto del Estado, insertándose en espacios como San Ildefonso, que carecen de un acervo permanente.

San Ildefonso se ha constituido como una institución híbrida, no sólo por su tipo de administración tripartita *sui generis*, sino también por su programa de exposiciones que sigue siendo misceláneo, pero que incorporó arte contemporáneo a raíz del proceso de validación que tuvo en la escena internacional, junto con un grupo de muestras temporales que van desde arte colonial, arquitectura moderna, fotografía, pintura, historia, música, literatura, etc.

El ACSI no cuenta con una colección permanente, pero posee un acervo importante de bienes muebles e inmuebles (como las pinturas de la sacristía, el salón Generalito con la cátedra y la sillería del coro de San Agustín y el Anfiteatro Simón Bolívar, con el primer mural de Diego Rivera titulado *La Creación*), y el edificio, su arquitectura y los murales, son un atractivo en sí mismos para los visitantes. Por eso, una característica del recinto es que recibe exposiciones de otros museos e instituciones, y no cura ni organiza la mayoría de sus exposiciones. Todas estas características del Antiguo Colegio de San Ildefonso, revelan una institución resultado de una nueva dinámica cultural en México: abierta a la iniciativa privada y globalizada, la cual comenzó a operar en la década de los 90 y se ha establecido como una tendencia propia del siglo XXI.

Visto en perspectiva histórica, se puede concluir que la apertura de este recinto cultural fue consecuencia de los cambios que trajo consigo la época contemporánea, ya que

las iniciativas que dieron origen a dicho proyecto, (desde la creación del CONACULTA hasta el proyecto “Mexico. A Work of Art” y la exposición *Esplendor de 30 siglos*), fueron producto de la transformación que sufrió la política cultural con la llegada de Salinas al poder, la cual, a su vez, se modificó como consecuencia del arraigo del neoliberalismo y la globalización, dos fenómenos que definen el estado de contemporaneidad que caracteriza nuestra época. Finalmente, la apertura del museo se da en el marco de los ajustes de la política cultural para empatarla con la nueva política económica, lo cual representó un cambio significativo en comparación con sexenios anteriores. Además, la creación del museo no es un caso único ni aislado, pues se da en un contexto propicio en el que el gobierno mexicano se interesa por recuperar el terreno cultural que había descuidado; esto fomentó la aparición de nuevos espacios para el arte, sin embargo no de forma planeada o con la intención de conformar un nuevo circuito de museos como ocurrió en la década de los 60, más bien fue una apropiación y adecuación de lugares ya existentes que se destinaron al arte experimental y contemporáneo, tal es el caso del X-Teresa Arte Actual, un centro artístico alternativo y oficial que abrió sus puertas en 1994, enfocado al performance y al arte sonoro, ubicado en una antigua iglesia del siglo XVII, o bien el Laboratorio Arte Alameda, un centro inaugurado en el 2000 enfocado en las expresiones producidas con soportes electrónicos y tecnológicos, que al igual que el Museo de San Ildefonso se instaló en un antiguo edificio colonial, en este caso un convento perteneciente a la orden dieguina; además, todos estos espacios tienen en común que no cuentan con colecciones de arte.

Estas son las características -brevemente reseñadas-, del museo que albergó la exposición *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, del artista belga Francis Alÿs. A continuación se desarrollará en forma sucinta las bases teóricas que sustentan su trabajo.

El trabajo de Francis Alÿs: un artista relacional y conceptual

En 1986, Francis Alÿs, de origen belga, llegó a trabajar a México como arquitecto para organizaciones no gubernamentales; por cuestiones legales ajenas a él, tuvo que permanecer más tiempo de lo previsto en el país y lo que comenzó siendo una visita temporal se convirtió en una residencia permanente. Esta azarosa situación, no sólo lo obligó a establecerse en México, sino que lo impulsó a realizar sus primeras prácticas artísticas en el zócalo de la Ciudad, o como él las denomina, las primeras imágenes o intervenciones producto de la interacción con la megalópolis.⁴⁸



Imagen 1. Francis Alÿs, *Turista*, Catedral Metropolitana, 1994.
Documentación fotográfica de una acción.

Esta relación con la ciudad se fue dando a partir de caminatas aleatorias y sin rumbo fijo, como años atrás lo hicieron los artistas de la deriva situacionista, los dadaístas y los

⁴⁸ Rusell Ferguson, "Interview. Rusell Ferguson in conversation with Francis Alÿs", en *Francis Alÿs*, Phaidon, Hong Kong, 2007, p. 8.

surrealistas, como una forma de anti arte.⁴⁹ En primera instancia, las caminatas por el centro representaron un medio para integrarse a la vida cotidiana de esta zona, es decir, la manera de aprehender el tejido urbano y formar parte de la dinámica social, en una ciudad que le era totalmente ajena y desconocida y que además se muestra caótica y abrumadora no sólo para los extranjeros sino también para sus habitantes, como señala Medina “Las primeras caminatas de Alÿs a través de la Ciudad de México literalmente constituyeron un intento por encontrar una posición: tanto en el espacio físico, como una actividad”.⁵⁰

Después de atravesar por la fase de observación e integración mediante caminatas, Francis Alÿs convirtió el andar por las calles del Centro Histórico en una auténtica práctica estética, así, estas experiencias ambulatorias dieron origen a la primera serie de proyectos de carácter artístico, y todos ellos se gestaron alrededor de 10 cuadras en torno al estudio del artista, el cual instaló en la Plaza de Santa Catarina, convirtiendo al Centro Histórico en una especie de laboratorio del que no sólo extraía imágenes, sino narrativas, que después convertía en fábulas, de esta forma, sus caminatas se transformaron en una especie de juegos conceptuales. Este proceso comenzó en 1989, y sólo un año después, Alÿs ya estaba generando las primeras intervenciones artísticas en las calles (como *Colocando almohadas*, por ejemplo)⁵¹ y sus primeros trabajos con contenido estético y conceptual que después derivaron en reflexiones de corte político;⁵² ese mismo año, tuvo su primera exposición

⁴⁹ En el libro titulado *El andar como práctica estética*, Francesco Carreri, habla de cómo la caminata se convirtió en el siglo XX, en una forma artística, y plantea las incursiones urbanas de Dada, -con *La Grand Saison Dada*-, como el inicio de una larga serie de incursiones, deambulaciones, y derivas que atraviesan todo el siglo en tanto que formas de anti-arte, esta es la primera vez que el acto de recorrer el espacio es utilizado como forma estética capaz de sustituir la representación y todo el sistema del arte. Vid. Francesco Carreri, *El andar como práctica estética/Land&Scape Series: Walkscapes Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 2002.

⁵⁰ “Alÿs’s early walks through Mexico City constituted an attempt literally to find a position: both a physical space and a form of activity” Cuauhtémoc Medina, “Fable power”, en Cuauhtémoc Medina, *et al. Francis Alÿs*, Phaidon, Hong Kong, 2007, p.64. La traducción en el cuerpo del texto es mía.

⁵¹ Esta intervención que el artista realizó en 1990, consistió en un gesto escultórico en el que colocó almohadas en las ventanas de algunos edificios dañados a raíz del terremoto de 1985, de esta manera pretendía aliviar simbólicamente la arquitectura de la urbe y su momento histórico. Vid. *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de la exposición, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006, p.13.

⁵² Tres obras son significativas en este proceso de observación metódica, integración mediante caminatas y creación artística en el estudio, la primera de ella es *Colector* (1990-1992) (Vid. Imagen 2), una serie de juguetes metálicos en forma de perro que Alÿs arrastraba en sus caminatas por el Centro Histórico; el objetivo era recolectar de manera aleatoria los residuos de la ciudad (clavos, corcholatas, herrumbre, etc.), hasta formar una segunda capa. Esta pieza marca un momento decisivo en el proceso creativo del artista, pues detona una metodología de trabajo en la cual decide no añadir materia a una entidad urbana ya saturada de por sí, sino operar en las fracturas de la misma ciudad, la obra fue realizada en colaboración con talleres electromecánicos, lo cual también es característico de su forma de creación, pues Francis Alÿs entiende el arte

individual en el Salón Des Aztecas, un espacio independiente ubicado también en el Centro Histórico, en la calle de República de Cuba, el cual fue iniciativa del artista, coleccionista y promotor cultural Aldo Flores.



Imagen 2. Francis Alÿs, *Colector*, 1990-1992. Montaje en la exposición *Diez Cuadras...*
Escultura magnética con ruedas de patines, maquetas y estudios.
Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

como un trabajo en equipo. La segunda pieza significativa es *Turista* (1994) (*Vid.* Imagen 1), una acción en la que decide posarse con un letrero que dice “turista” junto a las personas que ofrecen sus servicios como plomeros, yeseros, albañiles, carpinteros etc. a las afueras de la Catedral Metropolitana, con esta pieza Francis Alÿs asume y retrata la mirada de los locales que lo entendían como un turista gringo, pero al mismo tiempo, al integrarse a una dinámica social y económica propia de la ciudad, se convierte en un local, él mismo así lo reconoce cuando expresa que detrás de la obra está el cuestionamiento a su estatus de productividad y la elección un tanto inconsciente de México como su lugar de residencia y trabajo. En tercer lugar, el video *Si eres un espectador típico lo que realmente haces es esperar a que suceda el accidente* (1996), también conocido como “Botella” que comienza con la grabación de la *dérive* de una botella de plástico (la cual según la idea original debía sufrir un accidente) después, el video muestra un grupo de transeúntes que interactúan con el artista pateando la botella y finalmente quien sufre el accidente es el artista cuando es golpeado por un automóvil y la cámara sale volando por el aire. Esta pieza marca un cambio importante en el estatus del artista y en el contenido temático de su obra, pues el hecho de haber sido atropellado pone fin de manera un tanto simbólica a la actividad contemplativa y de no interferencia con la ciudad y sus habitantes, es decir pone fin a la imagen del turista, y de ahí en adelante se convierte en un personaje más del Centro Histórico. El mismo artista reconoce dicho cambio y menciona que a partir de este hecho y de esta obra, empieza a reflexionar sobre el estado de la política local, y por lo tanto a crear obras que aludían al contexto político de la metrópoli.

Esta exposición es su punto de entrada a la escena local alternativa que comenzó a gestarse en los años 90, la cual se distinguió por su carácter improvisado y no institucionalizado; según palabras del propio artista, fue un momento muy abierto y dinámico en el que tuvieron lugar varias colaboraciones y discusiones entre las personas del medio artístico, sin embargo, el mercado del arte contemporáneo en México aún era incipiente y ante la falta de una macro estructura sólida de la cual pudieran beneficiarse los artistas, ellos mismos crearon un circuito junto con los espacios y su red de difusión. A principios de 1990, el interés por el arte era notable, y tanto artistas como curadores y promotores culturales trabajaban en proyectos colectivos para impulsar el arte emergente, tal es el caso de Curare, (1992) una asociación de intelectuales interesados en el desarrollo de la practica curatorial y la crítica de arte, que editaba una revista independiente; también está el caso de Temístocles 44, un sitio creado por Sofía Táboas, Eduardo Abaroa y Abraham Cruzvillegas en 1993 para la difusión del arte contemporáneo, cuyo interés principal residió en la reflexión teórica; otro ejemplo es La Panadería, fundado en 1994, un espacio que ofrecía residencias y eventos con artistas locales e internacionales, uno de sus objetivos, en palabras de Yoshua Okón -uno de sus fundadores-, era “generar presión sobre las instituciones culturales oficiales (y de manera indirecta también sobre el mercado del arte) con el objetivo de provocar su renovación”,⁵³ o bien, surgieron espacios más lúdicos para la convivencia social como Mel’s Café, iniciativa de Francis Alÿs y Melanie Smith, un restaurante que abría los domingos (en el departamento de Smith), en el que se daban cita algunas personas vinculadas con el mundo del arte. De esta manera, Francis Alÿs pasó a formar parte de la escena artística contemporánea emergente de los 90, en México, junto con artistas como Gabriel Orozco, Carlos A. Morales, Abraham Cruzvillegas Teresa Margolles, Yoshua Okón, Miguel Calderón, Eduardo Abaroa, Sofía Táboas, Minerva Cuevas, Pablo Vargas-Lugo y Demián Ortega, de igual manera dentro de este grupo se encontraban artistas de origen extranjero como Melanie Smith, Thomas Glassford, José Bedia y Jimmie Durham, además el artista belga estableció contacto con curadores independientes como Rubén Bautista, Guillermo Santamarina y Cuauhtémoc Medina, con quien ha realizado proyectos artísticos como *Cuando la fe mueve montañas* y *Políticas del Ensayo*.

⁵³ Tomado de <http://mexartdb.com/#/espacios-independientes/la-panaderia>, el día 30 de marzo de 2013.

El trabajo de Francis Alÿs es un reflejo de los cambios acontecidos en la época contemporánea, su obra es en gran medida conceptual, algunas piezas participan de la estética relacional y su arte es conocido a nivel global gracias a su activa participación en dispositivos de difusión como las bienales. El curador Mark Godfrey señala en el texto que escribió para la exposición *A story of deception*, que se llevó a cabo en el MOMA en 2011, que lo que ha convertido el trabajo de Alÿs en uno de los más interesantes y atractivos de la actualidad, es la forma en que ha logrado encontrar caminos poéticos y creativos para abordar las crisis políticas y económicas que caracterizan la época contemporánea.⁵⁴ A esta observación me gustaría añadir también que, si el trabajo de Francis Alÿs ha logrado ser de relevancia para nuestra época, no sólo es por la pertinencia de las problemáticas que aborda y la manera acertada en que logra traducir estas temáticas a un lenguaje formal sencillo y fácil de comprender para el público; la consolidación como artista internacional es también producto de un proceso de madurez como creador que ha adquirido a través de los años que lleva desarrollando su trabajo. Alÿs comenzó como una especie de observador profesional por accidente, de ahí pasó a sus primeras intervenciones un tanto tímidas y me atrevería a decir, naif, para después desarrollar una metodología de trabajo -a la vez flexible y estricta- que empieza con el planteamiento de un axioma, se desarrolla a manera de una acción, un performance o un acontecimiento el cual genera un material de trabajo que pasa por una última fase en el estudio que es la de posproducción, para finalmente condensarse en una imagen, una postal, una escultura, un óleo o una serie de óleos, un video, una fotografía o serie fotográfica, o incluso una historia, una fábula o un mito urbano, si es que la obra logra trascender a la acción misma y a su aspecto formal último. Sin embargo no renuncia al objeto y eso es lo que posteriormente adquiere el coleccionista de arte.⁵⁵ En el trabajo de

⁵⁴ “What makes Francis Alÿs practice one of the most compelling in recent art is that he manages to find poetic and imaginative ways to address the urgent political and economic crisis of contemporary life.” Mark Godfrey, “Politics/Poetics: The work of Francis Alÿs”, en *A story of deception*, catálogo de la exposición, Londres, Museum of Modern Art, 2011, p. 9.

⁵⁵ Al respecto es interesante este fragmento de la entrevista que realizó Corinne Diserens en el 2004, en la que Alÿs explica como es su proceso creativo “Una vez planteado el axioma, son el lugar y la acción los que deciden; el desarrollo y la resolución de la pieza se inscriben en un campo de posibilidades completamente abierto, en el sentido que cualquier desarrollo, cualquier resultado el acontecimiento es una respuesta válida relativa a una serie de parámetros. Una vez que se inicia la acción, ya no hay plan estricto ni unilateral que seguir, solamente el desarrollo de la acción misma da una respuesta al axioma preliminar en el contexto y el momento específico que delimitan. La documentación de las acciones o de los acontecimientos sigue en cambio un conjunto de reglas estrictas y casi automáticas a manera de provocar una distancia -tan grande como sea posible- respecto a la noción de autor.” *Vid.* “La corte de los milagros. Una conversación entre

Alÿs, se pueden percibir dos momentos fundamentales, el primero alude al proceso creativo un tanto personal (el planteamiento del axioma), donde él es el encargado de proponer una trama, y la segunda es la puesta en marcha de la metodología de trabajo en la que participan otros colaboradores que nutren el planteamiento original y que propician que la obra tome su propio curso y llegue a su expresión final; el mismo artista lo reconoce cuando explica: “Mi única habilidad podría ser la de encontrar al colaborador justo para cada proyecto, cada medio, alguien que traducirá, adaptará, y -espero- desafiará la trama que propongo”.⁵⁶

La forma de trabajo de Francis Alÿs, va de la mano con la desaparición de la noción de autor y genio creativo en la historia del arte, un proceso característico del arte contemporáneo que empezó a plantearse con los ejercicios vanguardistas y que también está relacionado con el fenómeno de desobejetualización en el arte. A su vez, esto anuncia un cambio en la concepción y en la función del arte, que hoy en día es entendida por algunos artistas como una construcción social, o como lo plantea la estética relacional, como una experiencia social.

La visibilidad y la pertinencia que adquirió el trabajo de Alÿs a nivel local, lo catapultó a la escena internacional muy rápido, y a mediados de los 90, empezó a recibir invitaciones para numerosas bienales, así como estancias para realizar obras *in situ*, tal es el caso de *The Leak*, (1995) una acción realizada en una galería en Sao Paulo, Brasil, que consistió en una caminata a la redonda con una lata de pintura que goteaba, de esta manera el artista trazó un recorrido circular que terminó donde comenzó, al final exhibió la lata de pintura en la galería como el residuo de una narrativa. Otro caso es *Narcoturismo* (1996) una acción que realizó en Copenhague por invitación. El principio de esta obra fue estar presente de forma física, pero mentalmente ausente, ya que el artista no quería realizar el viaje a dicha ciudad por considerarla el arquetipo de una ciudad europea burguesa, así durante siete días realizó una serie de caminatas bajo el influjo de una droga diferente. *The Loop* (1997), fue un proyecto para InSite en el que pretendía pasar de Tijuana a San Diego

Francis Alÿs y Corinne Diserens”, en *Diez cuadros alrededor del estudio*, catálogo de la exposición, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006, p 111.

⁵⁶ Javier Quirarte, “Periplos por el centro de la ciudad”, en *Milenio Diario*, Sección Cultura, México 25 de febrero de 2006, p.36.

sin cruzar la frontera, esto lo llevó a trazar un periplo que duró 29 días donde realizó un recorrido donde pasó por 16 ciudades entre América, Oceanía y Asia.

Su experiencia como artista local en México, la interacción con la ciudad, y la metodología de trabajo que logró desarrollar, le ayudó a crear más proyectos y proponer otras situaciones en nuevas ciudades, esto radica también, en gran medida, en la adopción de la caminata como medio y principio creativo, pues es un acto universal primario realizable en cualquier ciudad que, como el mismo artista reconoce, induce a un estado de alerta en el que es posible perderse en el proceso de pensamiento, y el cual involucra cierta sabiduría; además, la reflexión que ha guiado la obra del artista ha sido principalmente sobre el tiempo y el espacio, categorías universales que en su trabajo son entendidas como una experiencia narrativa a la vez poética y política. Lo interesante del trabajo de Alÿs es que comenzó alimentándose de una situación personal y después pasó a integrarse a la dinámica local del Centro Histórico para finalmente alcanzar un estatus global, puesto que en su trabajo aborda temas que aquejan a todo el mundo y que son de completa relevancia para la época contemporánea y además la caracterizan, por ejemplo, las migraciones y el sentido de desterritorialización que éstas generan, o bien, el caso fallido de los proyectos de modernización en América Latina, el narcotráfico, así como el juego que ha establecido el mercado del arte en la dinámica artística.

Esta incursión en el discurso global es lo que Alÿs explica como la licencia poética del artista, la cual funciona como una interrupción en la atrofia de una crisis social, política, militar o económica; el artista es quien crea actos poéticos, los cuales provocan un momento de suspensión del significado y una breve sensación de sinsentido que revela lo absurdo de la situación problemática. Se trata de un acto de trasgresión que permite al espectador repensar las suposiciones sobre la realidad, el cual posee un alto potencial para dar vía libre al pensamiento político.⁵⁷ En este sentido la obra de Alÿs es relacional y participa de los principios de esta estética, como lo desarrolló el filósofo Nicolás Borriaud ya que con su trabajo intenta crear situaciones y propagar historias que lleven a la experiencia personal e induzcan a la reflexión, más que al objeto como resultado final o a su contemplación acrítica, aunque en ciertas piezas sí hay un objeto que funge como

⁵⁷ “Francis Alÿs: A to Z”, compilado por Klaus Biesenbach y Cara Starke, en *A story of deception*, catálogo de la exposición, Londres, Museum of Modern Art, 2011, p. 39.

residuo de una acción. En el caso particular de Alÿs, las piezas en sí, el residuo o la documentación, vendrían a ser el testimonio de algo que sigue vigente o latente en la memoria individual o colectiva (como en la obra *Cuando la fe mueve montañas*), o algo que pertenece al dominio público (como los videos de descarga gratuita que están disponibles en la red), cuyo valor no reside en la autenticidad o en la condición de ser piezas únicas, irreproducibles e inaccesibles como si pertenecieran exclusivamente a un museo o a una colección particular, por el contrario, Alÿs trata de hacer llegar al mayor número de personas posible la documentación de sus acciones, por ejemplo, repartiendo postales en las exposiciones,⁵⁸ discutiendo sus acciones con ONGs, o bien ofreciendo conferencias en las que habla de los resultados de su trabajo, todo esto como parte de una estrategia de auto difusión.

Con base en lo anterior podemos distinguir dos etapas en la carrera del artista, la primera incluye toda la serie de proyectos que realizó en el Centro Histórico de la Ciudad de México y la segunda comprende los trabajos que ha llevado a cabo en diferentes partes del mundo y los cuales lo han consolidado como un artista global, las primeras obras del artista cuyo laboratorio fue el Centro Histórico, fueron el material que conformó e integró la muestra *Diez cuadras alrededor del estudio* la cual analizaré en los siguientes apartados.

El PRD en el poder, contexto político de la exposición *Diez Cuadras alrededor del estudio*

En 1993, se impulsó una reforma constitucional en la que se eliminaba la figura del Jefe del Departamento del Distrito Federal, el cual era designado por el Ejecutivo Federal. El cambio promovía la creación de una jefatura de gobierno la cual sería votada por los habitantes de la capital. En 1997 se llevaron a cabo las primeras elecciones democráticas para jefe de gobierno en la ciudad de México, un acontecimiento crucial en la vida política de la metrópoli y un hito en el lento y accidentado proceso de democratización que ha tenido el país.

⁵⁸ Como el caso de la postal alegórica a de *The Loop* una reliquia *souvenir* y objeto de colección, que estaba disponible en la sección de la exposición del MOMA que se llevó a cabo en el PS1, en 2011.

Los contendientes fueron: por parte del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Alfredo del Mazo, ex gobernador del Estado de México; por el Partido Acción Nacional, se postuló a Carlos Castillo Peraza, presidente nacional del partido en tiempos del salinismo; por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), contendió el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, quien resultó electo en las elecciones del 6 de julio de 1997. Cárdenas también se postuló como candidato a la presidencia de la República en 1988. Las elecciones llevadas a cabo ese año fueron las más polémicas de la historia reciente de México, ya que el partido oficial orquestó un fraude que le robó el triunfo al candidato del Frente Democrático Nacional, Cuauhtémoc Cárdenas, argumentando una repentina falla en el sistema que contabilizaba los sufragios la noche de las votaciones.⁵⁹ Esta maniobra política generó más descontento social, el cual se vio reflejado en las diversas manifestaciones en apoyo al candidato del Frente, además impulsó la creación del Partido de la Revolución Democrática (PRD), el cual se consolidó el 5 de mayo de 1989 mediante una coalición de partidos y organizaciones de izquierda y políticos militantes de dicha ala como Porfirio Muñoz Ledo, Ifigenia Martínez y el propio Cárdenas. Dentro de esta nueva plataforma política, Cuauhtémoc Cárdenas participó y ganó la primera elección para jefe de gobierno llevada a cabo en 1997;⁶⁰ los resultados electorales de aquellas históricas votaciones, según el análisis de la socióloga María Eugenia Valdés Vega, no sólo obedecen a un buen manejo de su campaña política, también fueron resultado de un desgaste natural del partido hegemónico, el cual como se analizó en capítulos anteriores comenzó de manera más notoria a partir de 1968, además, -añade- “se trató de una cuenta que la ciudadanía capitalina cobró al PAN en su conjunto por su alianza con el gobierno de Carlos Salinas y su frustrada cohabitación con el de Ernesto Zedillo”,⁶¹ de esta manera, en la elección de 1997, el llamado voto de castigo desempeñó un papel decisivo.

⁵⁹ Vid., Elías Chávez, ““se cayó el sistema” afloran las dudas: Jornadas de titubeos del secretario de Gobernación”, en *Revista Proceso*, núm. 610, 09 de julio de 1988, pp.18-23.

⁶⁰ El triunfo de Cárdenas fue contundente, según datos estadísticos ganó las elecciones con 48.09 % de los votos, mientras que Alfredo del Mazo del PRI se adjudicó el 26.09 %, y Castillo Peraza del PAN tan sólo un 15.58 %. Este triunfo estuvo acompañado por un carro completo en la Asamblea Legislativa, ya que el PRD ganó 38 de 40 distritos locales. Vid. Sergio Sarmiento, “El voto por el D.F.”, en *Letras Libres* (en línea), núm. 17, mayo del 2000. Tomado de <http://www.letraslibres.com/revista/libre/el-voto-por-el-df> el día 09 de octubre de 2013.

⁶¹ María Eugenia Valdés Vega, “Una nueva legitimidad en el Distrito Federal. Las elecciones de 1997”, en *Nueva Antropología*, México, Asociación Nueva Antropología A.C., vol. XVI, núm. 54, junio, 1998, pp. 57-78. Tomado de: <http://www.redalyc.org/pdf/159/15905404.pdf>, el día 20 de octubre de 2013.

Como señala el investigador en materia jurídica Francisco J. de Andrea, cuando el partido de oposición asumió el poder, esto implicó en un principio una “oficina” acotada, disminuida y limitada, pues el PRD había obtenido la victoria por la vía electoral en un sentido estrictamente formal, pero el desconocimiento real-práctico del quehacer administrativo del mecanismo que hacía operar la ciudad, obligó al jefe de gobierno a apoyarse en quienes le habían precedido. Esto significó que la administración de Cárdenas tuvo que negociar con el PRI y con el sistema, “reconociéndole su indispensabilidad de facto en diversos rubros del gobierno de la gran urbe”.⁶² La llegada del PRD a la jefatura de gobierno en 1997 y su estancia en el poder hasta la fecha, -pues en adelante, todos los candidatos que han ocupado el puesto han emanado de dicho partido-, ha significado, efectivamente, un ascenso controlado del ejercicio del poder político. El partido denominado de izquierda, poco a poco ha ganado terreno para maniobrar y desempeñar un control real de la ciudad, y para ello ha tenido que conformar un electorado fiel y legitimarse como un gobernante capaz, interesado en actuar por el bien de la ciudad y sus ciudadanos.

Cuauhtémoc Cárdenas contó con tan sólo tres años efectivos de gobierno, los que permitieron, si acaso, un acomodo de su equipo de trabajo, por eso fue necesario poner en práctica una serie de estrategias para mantener al partido en el poder y para apuntalar su candidatura a la presidencia en el año 2000. Hay que mencionar que parte de los resultados obtenidos en dicha elección fueron consecuencia, no sólo del llamado voto de castigo, sino también de la reserva electoral clave que significaron los jóvenes. Según el artículo “La elección del jefe de gobierno del Distrito Federal en 1997” de J. de Andrea, los jóvenes de la llamada “Generación X” (un sector de la población producto de la explosión demográfica en México en los 60), ubicados en un rango de edad entre los 20 y 32 años de edad, fue el grupo que determinó el desenvolvimiento final de la elección. Esto tiene sentido ya que, sin conformar una comunidad cohesionada, unida y con ideologías partidarias, los jóvenes constituían el grueso del padrón electoral; en el 2000, los ciudadanos de 25 a 29 años de

⁶² Francisco J. de Andrea, “La elección del jefe de gobierno del Distrito Federal en 1997”, en *Boletín mexicano de derecho comparado* (en línea), Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 93, septiembre-diciembre, nueva serie año XXXI, 1998. Tomado de: <http://biblio.juridicas.unam.mx/revista/DerechoComparado/numero/93/art/art1.htm> el día 10 de octubre de 2013.

edad eran el grupo quinquenal que más aportaba a la lista nominal del Distrito Federal,⁶³ constituyendo el 15.4% del total; en segundo lugar, los ciudadanos de 30 a 34 años representaban el 13.4% de la lista; y en tercer lugar, los jóvenes de entre 20 y 24 años de edad con el 13.3%; esto significa que el sector joven de la población, ubicada en un rango de edad entre los 20 y los 34 años, constituía el 42.1% del total de la lista nominal, poco menos de la mitad, por lo que en adelante, los esquemas de planeación de plataformas y estrategias electorales y los programas sociales impulsados por el PRD estuvieron enfocados a incidir en dicho sector de la población.

Una muestra de ello se expresó en el documento que redactó para Cárdenas el historiador Paco Ignacio Taibo II, titulado “Una ciudad para todos” el cual afirma que durante su gobierno se realizará una política de atención a la juventud que tendrá el rango de política de Estado con la creación del Instituto Metropolitano de la Juventud, así como la constitución del Consejo de la Juventud como un punto de encuentro para los jóvenes.⁶⁴

Cuando Cuauhtémoc Cárdenas llega al poder, su gobierno comenzó con la experimentación de políticas públicas, cuyo trasfondo era, en gran parte, incidir en las futuras elecciones, ya que como se dijo líneas atrás, el jefe de gobierno capitalino tenía claras intenciones de lanzar su candidatura para presidente entrado el nuevo milenio. En el documento citado anteriormente se menciona que la cultura en la capital se había convertido en “un objeto de consumo de élite” inaccesible para la mayor parte de la población, “mercantilizados sus productos por el neoliberalismo, a merced del “efecto nocivo de la mediocridad vulgarizada por los medios de comunicación más influyentes”,⁶⁵ es decir el duopolio televisivo.

Más allá del planteamiento dicotómico y polarizado que subyace en esta cita, este breve fragmento abre la pauta para entender el manejo que en adelante tendrá la cultura por parte de los gobiernos perredistas en la capital, cuya característica principal es la creación de políticas de corte populista, encaminadas a llevar eventos artísticos y culturales a la

⁶³ Vid. *Evolución estadística del padrón electoral y la lista nominal del Distrito Federal 2000-2009*, Serie Cuaderno Electoral, México, Instituto Electoral del Distrito Federal, 2009, p. 17.

⁶⁴ Francisco Ortiz Pinchetti, María Sherer Ibarra “De la Corriente Democrática al gobierno del Distrito Federal” en *Revista Proceso*, núm. 1079, 05 de noviembre de 1997.

⁶⁵ María Sherer Ibarra, “Diagnóstico de la capital del país: es el apocalipsis”, en *Revista Proceso*, núm. 1070, 29 de noviembre de 1997.

masa y no a la “élite” que, acorde con el texto citado, era el grupo más beneficiado. Así la propuesta en materia de cultura fue:

Poner en práctica un programa de desarrollo cultural para el Distrito Federal que amplíe la participación de los creadores y *haga llegar las distintas manifestaciones culturales a todos los sectores sociales y a todos los rumbos del Distrito Federal;*⁶⁶ eliminar el uso discrecional de los presupuestos para cultura; crear un fondo de apoyo a la producción cinematográfica y asociarlo a la posible formación de un canal de televisión cultural que acoja esta producción.⁶⁷

Además, las principales líneas de acción en las que se concentraría el gobierno cardenista serían: la descentralización, la democratización de la vida política y económica, la planeación, la transformación de la gestión gubernamental, el crecimiento económico urbano alternativo, el enfoque en la cultura y la vida cotidiana y la responsabilidad social, esto con la finalidad de incidir en la resolución de los problemas de la ciudad y ganar autoridad moral y política para poder gobernar una metrópoli cuyos problemas la hacían verse como el apocalipsis.⁶⁸ Se han de retomar para el análisis las dos últimas líneas de acción propuestas por Cárdenas, ya que, en consiguiente, serán una característica distintiva de las políticas culturales que implementó el PRD en la capital. Los gobiernos emanados de este partido van a articular políticas culturales y a crear programas sociales dirigidos a los grupos que conformaban el grueso del padrón electoral para consolidar una clientela electoral, esto guarda relación con la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio*, la cual buscaba incidir en un público joven principalmente, que, contextualizando, se llevó a cabo en el marco del gobierno de Alejandro Encinas, cuando Andrés Manuel López Obrador renunció al último año de su mandato para poder contender en las elecciones presidenciales de 2006.

Como apunta Sergio Sarmiento, la campaña de López Obrador para la segunda elección de jefe de gobierno -acontecida en el año 2000- comenzó en los tiempos en los que Cárdenas encabezaba la administración capitalina, cuando el candidato de oposición fungía como presidente del PRD, y se fortaleció durante el gobierno de Rosario Robles (1999-

⁶⁶ Las cursivas son mías.

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ *Vid.* nota 65.

2000), quien no gozaba de mucha popularidad. La campaña de López Obrador, presentaba “distintos logros del gobierno perredista en la capital” y señalaba, al final de cada anuncio, que desde 1997 la Ciudad de México vivía “un gobierno diferente”, con la clara intención de diferenciarse del PRI y sus políticas.

Según el análisis de Sarmiento, algo que también ayudó al candidato perredista en dichas elecciones fue la presentación de espectáculos gratuitos, los cuales, bajo la idea de llevar la cultura a las masas, redefinieron el concepto de espacio público en la capital. Muchos de ellos tuvieron lugar en la plancha del zócalo y eran precedidos por “breves discursos en los que el gobierno perredista reclama el crédito de haber abierto este foro a los espectáculos populares”.⁶⁹

Desde el gobierno de Cárdenas y hasta la fecha, se han seguido llevando a cabo este tipo de eventos como conciertos masivos, un ejemplo de los más notables y significativos es el del grupo mexicano de rock Café Tacuba en el zócalo en el 2005, el cual rompió record de asistencia y contó con la participación de 170 mil personas, la mayoría de ellos jóvenes. Cabe destacar que, esta presentación y la exposición *Diez cuadras...*, se realizaron en un contexto muy cercano a las elecciones y sin duda fueron eventos estratégicos donde los organizadores consideraron al público al que iban dirigidos, puesto que sabían el peso que tenía en el padrón electoral. En el año 2006, el grupo que más aportaba a la lista nominal era el de personas entre los 30 y los 34 años constituyendo un 13.2%; en segundo lugar los jóvenes entre 25 y 29 años con el 12. 0%; en tercer lugar el grupo quinquenal ubicado entre los 35 y 39 años con 11.7%; por último, ocupando el cuarto y quinto sitio respectivamente los adultos mayores de 65 años conformaban el 11.6%, y lo jóvenes entre 20 y 24 el 11.5%.⁷⁰

Además, durante el gobierno de López Obrador se privilegiaron los programas de corte social, y se puso en marcha un plan de ayuda para los adultos mayores de 70 años. Durante su primer año en la jefatura capitalina se les repartieron 250 mil tarjetas, 20% más

⁶⁹ Sergio Sarmiento, *op. cit.* s/p.

⁷⁰ *Vid. Evolución estadística del padrón electoral y la lista nominal del Distrito Federal 2000-2009*, Serie Cuaderno Electoral, México, Instituto Electoral del Distrito Federal, 2009, p. 17.

de la meta fijada inicialmente.⁷¹ Como vimos anteriormente, este grupo social ocupaba el cuarto lugar en la lista nominal, y de hecho, ha mostrado una tendencia a la alza, ya que en el 2009, ocupó el primer lugar, con el 12.2% del total de la lista. Así, las políticas perredistas en materia social y de cultura estuvieron dirigidas a los jóvenes y a los adultos mayores, los grupos que podían significar más votos en las próximas elecciones (2006); López Obrador siguió la misma estrategia que Cárdenas, consolidando un gobierno asistencialista y populista, pues también estaba pavimentando el camino para contender por la presidencia en el 2006.

Aunque la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio* no surgió por iniciativa de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, sino más bien por la inquietud del artista y la labor política de Cuauhtémoc Medina con las autoridades de la institución; para una mejor comprensión de la muestra como un fenómeno relevante en la vida cultural de la capital y un parteaguas en la programa de exposiciones del ACSI, es pertinente analizarla a la luz de las políticas culturales implementadas por los gobiernos perredistas, las cuales, como he venido explicando, lejos de ser proyectos estudiados y bien planificados, la mayoría de ellos han sido eventos propagandísticos para las masas, pensados en contextos de precampaña o de campañas políticas, y no acorde con la realidad y las necesidades de los ciudadanos en materia de cultura. Los objetivos generales de estas políticas, durante el gobierno de López Obrador fueron de forma específica, consolidar y perpetuar la llegada al poder del Partido de la Revolución Democrática, y de manera personal y particular, apuntalar su candidatura a la presidencia. A continuación desarrollaré los pormenores que circundaron la muestra y las razones que impulsaron a la institución a albergar dicho proyecto.

Los móviles ¿políticos? de la exposición *Diez Cuadras alrededor del estudio*

Como vimos en apartados anteriores, la obra de Francis Alÿs es una reflexión sobre la contemporaneidad. En este punto de la investigación, las preguntas que interesa responder

⁷¹ María Luisa Vivas, “El D.F. un año de gobierno asistencialista” en *Revista Proceso*, núm. 1309, 09 de diciembre del 2001.

son cómo una exposición de este tipo llega a un recinto oficial, tomándola como un caso que no es ni único ni aislado y que ejemplifica cómo es y ha sido la dinámica de exposiciones en la época contemporánea, además de desentrañar cuáles fueron los móviles que guiaron esta exposición, y entender si obedecieron a objetivos de corte político de la misma manera que ocurrió con la muestra *El regreso de otro hijo pródigo*.

La hipótesis que ha guiado esta tesis es precisamente que detrás de toda exposición de arte hay intereses políticos, los cuales se pueden rastrear a través de la recreación del contexto histórico y el estudio del guión y la propuesta curatorial y museográfica, por este motivo, en el primer capítulo se dio una definición del término curaduría y propuse que dicha práctica cuenta con dos aspectos, uno interno y otro externo; el primero es la investigación que debe respaldar cada exposición, y el segundo es la negociación que se da entre las personas que participan en una muestra, además, a lo largo de este capítulo y el anterior ofrecí un contexto que será de gran ayuda para el respectivo análisis de la exposición. Los cambios que acontecieron en la época contemporánea también transformaron las reglas y la forma de montar y gestionar exposiciones de arte en México, esto es lo que exploraré a continuación, tomando como ejemplo el caso de la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio*.

Una vieja ciudad, un nuevo gobierno. La creación del fideicomiso para rescate del Centro Histórico

En 1990 se creó un Fideicomiso⁷² para promover y gestionar la recuperación, protección y conservación del Centro Histórico de la Ciudad de México en el cual se invitaba a la iniciativa privada a participar con sus donativos. El objetivo principal era trabajar directamente sobre las problemáticas generales de esta zona, tales como: inseguridad, congestión, contaminación y despoblamiento entre otras, además, el programa contemplaba el desarrollo del paisaje urbano, así como la remodelación de edificios, el arreglo de fachadas y el mejoramiento del mobiliario urbano (como bancas, botes de basura, alumbrado público etc.).

⁷² El fideicomitente fue la Secretaría de Finanzas del Gobierno del Distrito Federal.

Doce años más tarde el gobierno del Distrito Federal,⁷³ asumió una actitud de mayor compromiso con el proyecto y destinó un presupuesto de 152 millones de pesos, esto como resultado de un convenio con el Gobierno Federal, la sociedad civil y la iniciativa privada, estas dos últimas representadas en el Consejo Consultivo para el rescate del Centro Histórico (2001), el cual creó, en 2002, la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México A.C., que a la fecha recibe fondos de Fundación Telmex y la Fundación Carlos Slim, quien fue nombrado presidente del Consejo. Fue en ese año (2002), mediante la suma de esfuerzos, que se creó un plan integral y comenzaron de manera más activa los trabajos para la recuperación del Centro Histórico, los cuales establecieron un período de 4 años (de 2002 a 2006) para obtener resultados visibles y significativos a mediano plazo.

En este contexto, los museos ubicados en esa zona tenían un reto enorme, pues debían trabajar para atraer públicos más diversos, y motivarlos a que asistieran a sus salas a pesar de las problemáticas particulares del Centro Histórico y los impedimentos de orden social, geográfico y económico, los cuales según el artículo de la antropóloga Ana Rosas Mantecón, “Barreras entre los museos y sus públicos”,⁷⁴ representan un obstáculo real para el consumo y el acceso a la cultura. La primera barrera que identifica la autora es la geográfica, pues de las 16 delegaciones que conforman el Distrito Federal, tan sólo 4 concentran más del 80% de los museos, y la delegación Cuauhtémoc, donde se ubica el Centro Histórico, cuenta con 49 recintos museísticos, lo que representa alrededor del 40% de un total de 127 instituciones, mientras que en 5 delegaciones no hay ningún museo. Esto es un ejemplo de la centralización de la cultura y de una mala distribución de la oferta cultural debido al crecimiento no planificado de la urbe, lo que ha dado como resultado la marginación de ciertos sectores de la población, sobre todo de aquellos que viven lejos del centro, a lo que se suman los problemas que se experimentan día a día con el transporte público el cual es de mala calidad y e insuficiente para la gran demanda que tiene.

En segundo lugar están las barreras de índole económica, tan sólo para ejemplificar esta situación, el costo de la entrada a los museos en México, según los datos que maneja

⁷³ Esto es durante el gobierno perredista de Andrés Manuel López Obrador.

⁷⁴ Ana Rosas Mantecón, “Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México”, en *Culturales* (en línea), vol. III enero/junio, 2007. Tomado de: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69430504>> el día, 27 de abril de 2013.

Ana Rosas en dicho artículo, oscila entre los 15 y los 38 pesos,⁷⁵ lo que representa entre el 23% y el 60% de un salario mínimo,⁷⁶ que dados los altos costos de vida de la ciudad y los problemas económicos como la inflación y el desempleo resultan porcentajes muy elevados. El acceso a un museo es incosteable para una familia mexicana que gana un salario promedio, por lo que las actividades culturales no son una prioridad, y a veces pueden convertirse en un lujo.

Por último, la autora reconoce una problemática nodal que es de índole social, la cual va más allá de las barreras geográficas y económicas, se trata del nivel educativo y del *capital cultural* con el que cuentan los distintos grupos sociales para poder distinguir, evaluar y disfrutar de las prácticas y los productos culturales de calidad. Esto ha derivado en un concepto para la museología que es el del no-público, que son aquellos grupos sociales que no cuentan con un capital educativo y simbólico óptimo para apreciar los discursos museográficos y curatoriales, así como para entender los códigos que existen en el medio cultural, lo que deriva en el desinterés por el museo. Debido a estas problemáticas, los museos deben trabajar no sólo por atraer visitantes, sino por conservar a sus públicos frecuentes. Por estas razones, en el año 2006, uno de los objetivos que se trazó el museo de San Ildefonso fue captar el interés de los jóvenes, principalmente estudiantes; ya que en junio de 2003, en el periódico *Reforma*, salió publicado un dato interesante respecto a su afluencia. Según los datos que manejaba el artículo titulado “Piden que museos sean foros activos”, el ACSI tuvo un descenso radical de asistencia de estudiantes entre octubre de 2003 y mayo de 2005, pues el número de visitantes pasó de 10 373 a 2000. Jonatán Chávez, director del Voluntariado del Antiguo Colegio de San Ildefonso, confirmó en entrevista privada⁷⁷ que esta fue la motivación de la entonces directora del museo -Paloma Porraz Freiser-, en recibir la muestra *Diez Cuadras...*, la cual gestionaron Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina directamente con la institución, pues se pensaba que el arte contemporáneo atraería al público joven. Incluso la misma directora reconoció en la prensa que las problemáticas que caracterizan al Centro Histórico, llegan a influir en la afluencia

⁷⁵ El costo de la entrada al museo de San Ildefonso en 2013 es de 45 pesos, lo que representa el 69.4% de un salario mínimo.

⁷⁶ Los porcentajes se calcularon considerando el salario mínimo establecido en 2013 que es de 64.76 pesos en la Zona A, que comprende el Distrito Federal y el área conurbada.

⁷⁷ Entrevista con Jonatan Chávez, realizada por Georgina Sánchez Celaya el día 23 de junio de 2012

de público, por lo que es importante seleccionar bien las exposiciones que llegan al recinto y hacerlas atractivas:

También contamos con un amplio programa de exposiciones con el objetivo de otorgar una oferta cultural, educativa y atractiva a todo el público. Sin embargo llegar al Colegio de San Ildefonso es complicado. Pero sí hemos llevado a diversas delegaciones información sobre la riqueza patrimonial como son los frescos.⁷⁸



Imagen 3. Francis Alÿs *La historia de Negrito Tres Patas*, 1997.
Notas e impreso.
En colaboración con Rafael Ortega.
Colección del artista. Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía

La exposición *Diez cuadras alrededor del estudio*, inicialmente fue concebida para el extranjero, y el primer espacio en el que se presentó fue el Museo de Wolfsburg, en Alemania, en el 2004. La curaduría corrió a cargo del propio artista y de Gijs Van Tuijl quien posteriormente fungió como director del Stedelijk Museum de Amsterdam. *Walking distance from the studio*, título original de la muestra, fue el proyecto inicial que dotó a la

⁷⁸ Juan Carlos Martínez, “San Ildefonso arte para todas las edades”, en *Excélsior*, Cultura, 23 de febrero de 2006, p.4.

exposición de su forma estructural, la cual se fue adaptando conforme se exhibía en otros países de Europa, la itinerancia en dicho continente incluyó el Museo de Bellas Artes de Nantes, Francia y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Francis Alÿs fue quien comenzó la gestión para que la exposición se presentara en México, ya que le inquietaba que esta iniciativa no surgiera de instituciones locales,⁷⁹ para ello le pidió a Cuauhtémoc Medina que curara la muestra y Ery Cámara, -parte del equipo de San Idefonso- diseñó la museografía para el recinto mexicano. La elección del ACSI, según palabras de Medina, se debió a que el museo se encuentra en el radio de acción en el que Francis Alÿs pensó y creó sus obras. Finalmente, si la dirección del museo accedió a recibir y gestionar la exposición y absorber parte de los gastos que implicaría, no sólo obedeció a que la propuesta estética del artista resultaba muy atractiva para el público al que deseaban impactar, sino también porque la obra de Alÿs tiene relación estrecha con la vida cotidiana y los problemas del Centro Histórico. De alguna manera la exposición tuvo correlación con los trabajos de recuperación, pues en cierto sentido era una compilación de imágenes del área más emblemática de la metrópoli en un período de 26 años. El trabajo artístico de Alÿs, es en gran parte una documentación de los mitos e historias urbanas de esa zona, como la pieza titulada *La historia de negrito tres patas* (1997)⁸⁰ (véase Imagen 3), así como una radiografía de los problemas que son inherentes a toda ciudad y que en este caso definen de forma muy particular al Centro, por ejemplo, en el video titulado *Barrenderos*⁸¹ (2004), vemos el problema de la basura, la cual se acumula día a día debido al comercio

⁷⁹ Entrevista con Cuauhtémoc Medina, realizada por Georgina Sánchez Celaya el día 10 de diciembre de 2010.

⁸⁰ La pieza consiste en los impresos de una noticia de corte sensacionalista publicada en *El noticiero de lo Insólito*, se trata de la historia de Negrito, un perro callejero que fue atropellado por una patrulla y rescatado por un transeúnte que se apiadó de su desgracia, tras meses de recuperación, el perrito aprendió a sostenerse en sus tres extremidades, e incluso a correr, también, relata la nota, aprendió malabares con el hueso de la pata que había perdido a causa del accidente. La obra surge de la búsqueda de mitos urbanos por parte del artista, Alÿs trabaja constantemente con expresiones y construcciones del lenguaje tales como paradojas y axiomas, una de las frases que más llamó su atención, fue la moraleja que cerraba la nota: “en toda circunstancia de la vida si sacas provecho de tu mala fortuna la carencia puede volverse ventaja”, así el artista exhibió el caso de Negrito, -una historia inverosímil pero plausible-, como un caso paradigmático de estrategias de supervivencia en la urbe.

⁸¹ *Barrenderos* es una pieza que consistió en hacer que los trabajadores de limpia de las calles del Centro Histórico apilaran un montaña de basura, todos estos residuos se generan diariamente y son resultado del comercio informal. El video tiene una estructura cinematográfica que tiende a lo documental, según el propio artista, es una alegoría de la política de masas y tiene correlación con la obra *Cuando la fe mueve montañas*, una acción que llevó a cabo en Lima, Perú, donde cientos de participantes movieron unos cuantos centímetros de una duna de arena. Ambas piezas participan de los principios de la estética relacional, pues generaron un vínculo con y entre los participantes de los proyectos.

informal, o bien *Re-enactments* (2000)⁸² (Veáse Imagen 4), ilustra el problema de la violencia y lo relativamente fácil que resulta comprar un arma o andar armado por la ciudad sin despertar sorpresa ni sospecha.⁸³

Como reconoce Medina, el trabajo artístico de Francis Alÿs surge con la pregunta de cómo se puede reformular o reconstruir la ciudad, en específico el Centro, un lugar que en la mayoría de los medios y los discursos aparecía entonces como un espacio perdido y en conflicto. No obstante, para Alÿs es un espacio de posibilidad, es por eso que su trabajo va más allá de la representación estereotipada o prefijada del lugar de confluencia cultural, para mirar el espacio de existencia y operación, él es un artista que “desea hablar desde el punto de vista de las prácticas y los sujetos que están en vías de ser remplazados por una noción de higiene, orden y organización (...) y explorar las posibilidades de las formas alternativas de vida que resisten la modernización y la imposición de homogenización de las funciones y espacios”.⁸⁴

En este sentido, la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio*, fue pertinente para ese momento en específico, pues establecía un diálogo con el contexto del Centro Histórico, tanto con su historia de transformación, como con su dinámica cotidiana sinónimo de resistencia, actividad política y mitos urbanos. Los proyectos de recuperación habían comenzando en 1990, -con la creación del Fideicomiso para el Centro Histórico-, el mismo año en el que Alÿs realizó sus primeras intervenciones artísticas. En 1998 Cuauhtémoc Cárdenas, como cabeza del gobierno capitalino, reafirmó su interés por recuperar el centro, y en el 2002, los planes de transformación cobraron auge y hubo mayor compromiso y apoyo para el proyecto por parte de otros sectores del gobierno y la sociedad civil. Fue así como se estableció un plan de acción a mediano plazo, una etapa que, como se

⁸² La obra consiste en dos vídeos, el primero fue grabado con una cámara de mano por Rafael Ortega, uno de los colaboradores del artista; el segundo es una producción posterior de la misma escena, en la que Alÿs compra una pistola Beretta de 9 mm en la calle de Palma y empieza a caminar por la calles aledañas con el arma en la mano, hasta que es interceptado y detenido por una patrulla, se trata de un video más elaborado con tomas y encuadres premeditados. En esta pieza Alÿs busca someter a revisión crítica el concepto de documentación, ya que la segunda grabación no sólo fue más estudiada, también la realizó con un pistola de juguete, con esta simple acción pone en tela de juicio la idea de que lo documental es análogo a la recreación de lo real.

⁸³ Véase *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de la exposición, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006, pp. 51-53, 83-85, 95-97.

⁸⁴ Jessica Berlanga, “Reflexiones en torno a una ciudad”, en *Revista Chilango*, Arte/Time out, marzo 2006, p.102.

mencionó, concluyó en 2006 -año en el que se llevó a cabo la exposición- la cual formó parte de un proyecto general y de largo alcance que aún continúa. De manera simbólica, más que planeada, *Diez cuadras...*, fue parte de ese proceso de transformación y resistencia de uno de los lugares más significativos de la ciudad, y en retrospectiva, puede ser entendida como una exhibición con la que concluía una fase de los proyectos oficiales de recuperación del centro. Desde que hubo mayor interés en rehabilitar la zona, la relación con el lugar, así como la experiencia de la población y la percepción del mismo, comenzó a cambiar paulatinamente, pues para el año 2006 los cambios en el tejido urbano ya eran notorios.



Imagen 4. Francis Alÿs, *Re-enactments*, 2000. Montaje en la exposición *Diez Cuadras...* Documentación de la acción, video en dos canales (5'20''), *storybord*, fotografías, mapa y notas. En colaboración con Rafael Ortega. Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

Ese mismo año, el 2 de julio, se efectuaron las elecciones presidenciales, inclusive la exposición estuvo ubicada en una temporalidad clave, pues se inauguró el 1 de marzo, y concluyó el 1 de julio, un día antes de la contienda electoral. Así, al darle cabida a esta

propuesta de arte contemporáneo, Paloma Porraz adecuó las necesidades particulares del museo con la línea en materia de política cultural que había seguido el PRD.

A pesar de la reflexión crítica que puede derivar de la obra de Francis Alÿs, que no es la premisa bajo la cual el artista elabora sus piezas, la exposición en su conjunto, fue una oportunidad para hacer hincapié en la idea de un Centro Histórico decadente que empezaba a transformarse a partir del cambio político que había significado la llegada del PRD al gobierno capitalino, cuya administración sí había puesto atención en problemáticas de la ciudad. Debemos recordar que, dentro de la administración tripartita de San Ildefonso, el gobierno del D.F aporta una parte de su presupuesto, por lo que la institución no puede desligarse de las políticas en turno. Por estos motivos el éxito de la exposición fue resultado del contexto en el que se llevó a cabo y la pertinencia de su temática con los intereses del gobierno perredista.

Entre programas de exposiciones y políticas culturales fallidas

La exposición *Diez cuadradas...*, al igual que *El regreso de otro hijo pródigo*, se montó en un momento de transición política, sin embargo, la proyección de dicho contexto político en ambas exposiciones fue muy diferente, por eso será necesario señalar las diferencias que existen entre ambas muestras, tarea que se llevará a cabo más adelante. Quiero hacer hincapié en la importancia que ha tenido no sólo para San Ildefonso, sino para las instituciones museísticas en general, engrosar las filas de visitantes, sobre todo en las últimas décadas, ya que la afluencia de público se ha convertido en un dato estadístico importante para conseguir presupuesto federal y gestionar recursos a nivel privado. Esta es una preocupación que en gran medida se ha visto reflejada en la proliferación de los estudios de público, y que además es significativa de los cambios que ha traído la política cultural que se ha implementado desde el gobierno de Salinas de Gortari. Aunque año con año la Cámara de Diputados asigna más dinero a la subfunción cultura, esto no implica un aumento significativo en el presupuesto, pues debemos tomar en cuenta los índices de inflación; por ejemplo, para ilustrar esta situación, es necesario remitirnos a los datos que aportan las estadísticas, en este caso, si consideramos las tasas de crecimiento de los

recursos financieros para el desarrollo de la cultura en un periodo de 10 años (1995-2005), de 1995 al 2000 el crecimiento fue de 2.0%, mientras que de 2001 a 2005 fue de 2.2%, tan solo un .2 porcentual,⁸⁵ esto significa un aumento mínimo en los presupuestos que se asignan cada año. Estos datos fueron extraídos de un análisis publicado por el Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública, el cual, con base en varios datos estadísticos advierte que la política cultural no ha sido tema prioritario en el aspecto presupuestario.⁸⁶ Esto quiere decir que, aunque el Congreso de la Unión aprueba cada año ampliaciones al presupuesto en materia de cultura, esto no es sinónimo de una política cultural planificada, sólida y exitosa, tampoco significa necesariamente más recursos para las instituciones como los museos, por ejemplo.

El problema fundamental con el presupuesto de cultura es que se maneja de manera ineficiente; la tendencia que ha seguido efectivamente apunta al incremento, pues del 2000 al 2007 creció más del doble al pasar de 4,182 millones de pesos a 8,566 millones de pesos⁸⁷, sin embargo, como señalan algunos especialistas en políticas culturales,⁸⁸ esto no se ha traducido en mejores resultados, el presupuesto está mal distribuido y centralizado, y la mayor parte se ha destinado a macro proyectos de poca trascendencia para la mayoría de la población mexicana. Un ejemplo es la Biblioteca Vasconcelos, una construcción monumental y mal planeada que implicó un derroche de recursos, la cual formó parte del programa “Hacia un país de lectores”, cuyo objetivo -junto con varias iniciativas más- fue fomentar y propiciar el hábito de lectura, uno de los ejes de la política cultural foxista. Sin embargo, en 2012 el periódico *Excélsior* publicó que el promedio de libros leídos por persona no ha cambiado respecto a 2006, pues sigue siendo de 2.94 libros al año, y hubo

⁸⁵ Datos extraídos del Cuadro 3 del documento “Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, elementos para la glosa”, Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública, septiembre 2005, pp. 4-5. Tomado de: <http://www.diputados.gob.mx/cesop/doctos/DAC027%20Glosa-CONACULTA.pdf>, el día 29 de abril de 2013.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁸⁷ Centro de Estudios de Finanzas públicas “El apoyo a la cultura en México”, p. 2. Tomado de <http://www.cefp.gob.mx/publicaciones/nota/2011/mayo/notacefp0162011.pdf>, el día 30 de abril de 2013.

⁸⁸ Al respecto véase el artículo que publicó la revista *Proceso* titulado “Cultura: especialistas reprueban la era panista” en el que se pidió un balance de la política cultural panista a cuatro expertos en la materia, al historiador Ricardo Pérez Monfort, a los antropólogos Bolfy Cottom y Antonio Machuca y el economista Ernesto Piedras. Los cuatro coinciden en que la cultura no fue un tema prioritario y reprueban la administración de Sari Bermúdez y Consuelo Saizar, y concluyen que en ningún sexenio se logró ni siquiera esbozar un marco jurídico, económico y político para consolidar a la cultura como una Política de Estado. *Vid.* Judith Amador Tello, “Cultura: especialistas reprueban la era panista”, en *Proceso* (en línea), 6 de diciembre de 2012. Tomado de <http://www.proceso.com.mx/?p=327121>, el día, 01 de mayo de 2013.

una disminución del 10% en el porcentaje de lectores que pasó de ser del 56% al 46%, del total de personas que saben leer y escribir,⁸⁹ lo cual indica que la política cultural cuyo objetivo fue fomentar el hábito de la lectura, ha fracasado rotundamente, y este es tan sólo un ejemplo de muchas otras políticas fallidas.

En este punto es necesario replantear el problema y tener en cuenta que la falla principal de la política cultural, sobre todo la de los gobiernos panistas de Vicente Fox y Felipe Calderón, no está en el recorte al presupuesto, pues las cifras indican lo contrario, sino que éste no se asigna con base en la realidad económica del país y tomando en cuenta factores como son la inflación, los niveles de desempleo, el constante incremento en los costos de vida y el decrecimiento en los ingresos de la población económicamente activa, así como la relación de este rubro con otras áreas como son la educación, y el desarrollo científico y tecnológico; además sigue sin reconocerse la importancia de la cultura para impulsar el crecimiento económico y formar capital humano crítico, comprometido y consciente de la realidad social. Esto quiere decir que no existe una articulación entre las mismas dependencias del gobierno federal, pues no hay un proyecto transversal de cultura que vincule al CONACULTA, con las distintas dependencias encargadas de la economía, el turismo, el desarrollo social y el medio ambiente, por ejemplo. Ante esta situación de poco apoyo al sector cultural y la mala distribución del presupuesto que se le asigna, los museos han hecho del manejo del público y de la afluencia, una estrategia para no ver disminuidos los recursos que le son otorgados, pues un presupuesto estable depende de un programa de exposiciones no sólo pertinente en su propuesta temática y educativa, sino de la respuesta del público, la cual se ve reflejada en la asistencia. Al mismo tiempo, cada vez más museos buscan muestras taquilleras para atraer el interés y el apoyo de la iniciativa privada, pues los recursos federales no son suficientes, y una vez que lo consiguen, es necesario trabajar en un programa de exposiciones no sólo educativas sino fáciles de comercializar para no perder a los patrocinadores. Por eso, en la actualidad, la gestión de museos y la creación de exposiciones se ha convertido en un asunto que responde primero a cuestiones de índole económica más que a cuestiones políticas, y un ejemplo es la exposición *Diez cuadras...*

⁸⁹ Virginia Bautista “Cayó en seis años el índice de lectura México lee un 10% menos”, *Excélsior*, 28 de noviembre de 2012. Tomado de <http://www.excelsior.com.mx/2012/11/28/comunidad/872051>, el día 02 de mayo de 2013:

Este es un cambio sustancial que trajo el neoliberalismo a México y el cambio de política cultural con la llegada de Salinas a la presidencia, el cual se vio reafirmado con la llegada del PAN al poder, como se verá más adelante. En la actualidad los museos y demás instituciones culturales se ven obligadas a alcanzar niveles de eficiencia similares a los de las empresas privadas, todo en aras de acrecentar el público y conservar un presupuesto sano que les permita operar sin limitaciones, por eso la disyuntiva que se presenta hoy en día, apunta Graciela Schmilchuck, está en cómo convocan las instituciones a sus públicos, si como clientes por complacer o como ciudadanos con derechos comunicacionales y culturales.⁹⁰

De esta manera, el conocimiento de los tipos de público que asiste a los museos se ha convertido en una estrategia para mercantilizar y capitalizar el museo, lejos de ser el instrumento para democratizar las prácticas culturales y el acceso a la cultura, si bien no son los lineamientos que sigue toda institución cultural, esto se ha convertido en una tendencia y cada vez más museos aplican prácticas de carácter eficientista.

Esto indica que no sólo la producción artística ha entrado a la lógica del mercado sino también las instituciones culturales, y el concepto de público empieza a articularse y construirse bajo las nociones de la mercadotecnia, y los visitantes del museo son entendidos como clientes y las exposiciones como productos culturales creados principalmente para el consumo. Bajo esta perspectiva, no es extraño que la meta de San Ildefonso para 2006 haya sido superar el número de asistentes que había tenido en 2005 que fue de 200 mil visitantes, una meta bastante difícil si consideramos que ese año tuvieron una de las exposiciones más concurridas en su historia que fue *Gaudí: arquitecto artista insólito*, cuya asistencia fue de 124 mil 487 visitantes.

La muestra de Alÿs era una carta fuerte del museo junto con la retrospectiva de Raúl Anguiano, la muestra de fotografía de la colección del Deutsche Bank y la exposición *Leonardo da Vinci y la música*, con estas exposiciones se pretendía aumentar el número de visitantes, tal como lo declaró la entonces directora del museo a la prensa:

⁹⁰ Graciela Schmilchuck, (comp.), *Museos: comunicación y educación. Antología comentada*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas CENIDIAP, 1987, p. 571.

Paloma Porraz explicó que para este año se esperan más de 200 mil personas en sus variadas actividades culturales, a pesar de las múltiples competencias, como el Mundial de Fútbol y las elecciones presidenciales, se va a lograr “son las cosas difíciles con las que hay que rivalizar”.⁹¹

En conclusión, lo que evidencian las declaraciones de Paloma Porraz, junto con el auge de los estudios de público y el creciente interés de los museos por el número de asistentes, es un cambio en la forma de gestionar y planear exposiciones derivado de las transformaciones en materia de política cultural. Desde que la iniciativa privada incursionó en el terreno de la cultura, y más aún cuando el gobierno acreditó y comenzó a incentivar su participación, las reglas del juego cultural empezaron a cambiar. Por un lado esto atrajo más recursos, con lo cual hubo mayor libertad en la elección del tipo de proyectos y exposiciones que presentan los museos, pero esto también implicó un compromiso con nuevos intereses de otra índole.

La época contemporánea en México se caracteriza por un replanteamiento de los objetivos de las instituciones culturales y una reconfiguración de los agentes del mundo del arte que ahora son los directores de museos, los patrocinadores (la iniciativa privada, los patronatos y grupos empresariales), el Estado (representado en sus institutos, consejos y secretarías), los curadores y artistas que la mayoría de las veces forman un equipo de trabajo (como en el caso del binomio Medina-Aljés), y por último el público, que es principalmente un concepto y una cifra, más que un participante activo vinculado con la toma de decisiones en los museos, pero que hoy en día es un factor clave para la gestión cultural. La forma en que interactúan estos agentes es también un auténtico acto político, pero determinado en mayor medida por asuntos de índole económica, pues los directores de museos tienen que mediar entre las propias metas de la institución y el papel que representan como organismos públicos y dependencias ligadas al gobierno, a esto se suman los intereses de los patrocinadores que aportan recursos no de manera altruista y filantrópica, sino con objetivos muy particulares, desde los más evidentes, que son deducir impuestos, publicitarse y hacerse de prestigio y posicionar una marca, hasta aquellos que no lo son tanto y que dependen del manejo interno de cada empresa o patrocinador. Por otro

⁹¹ Juan Carlos Martínez, “San Ildefonso arte para todas las edades”, en *Excélsior*, Cultura, México, 23 de febrero de 2006, p.4.

lado, los visitantes también han adquirido presencia y visibilidad, aunque sea representados en los estudios de público, los cuales sirven para conocer las características de los grupos que visitan el museo, así como sus gustos y motivaciones, y ahora son un factor más que también se considera para la planeación de exposiciones, pues bajo la lógica del mercado, son la clientela que justifica el apoyo a la cultura y certifica el buen desempeño de los museos y sus directores.

Todos los procesos históricos que se han desarrollado a lo largo de esta tesis, tales como: el cambio de paradigma económico; las transformaciones políticas y sociales que trajo consigo el neoliberalismo y la globalización; la crítica al nacionalismo desde el arte, la museología y la historiografía; la paulatina apertura del gobierno mexicano a nuevos discursos artísticos; la aparición del curador y la profesionalización de la práctica curatorial; así como el advenimiento del arte contemporáneo y el interés de la iniciativa privada en el patrocinio de las artes, y la aceptación a nivel internacional del arte producido en México, reorientaron la política cultural que se implementó en el país durante gran parte del siglo XX. Dicha política fue eminentemente nacionalista y se caracterizó por darle prioridad a la construcción de una imagen positiva del país en el extranjero -tarea que llevó a cabo Fernando Gamboa, entre otros funcionarios -, y por reafirmar la línea ideológica del partido hegemónico, es decir el PRI, como en el caso de las exposiciones de Cuevas en el MAM. Además, durante mucho tiempo, el Estado mexicano ejerció una actitud totalizadora en las instituciones y los apoyos a la cultura, pues veía con desconfianza el patrocinio de la iniciativa privada y los museos eran considerados los bastiones por excelencia para defender y propagar el discurso nacionalista.

Hacia finales de los 60 y durante la década de los 70, comienzan a gestarse cambios importantes que redireccionan la política cultural, con la creación de museos empresariales -sobre todo en la ciudad de Monterrey-, esto se anuncia la llegada de la iniciativa privada al mundo del arte, y con la crisis económica de 1982 el Estado se repliega paulatinamente de los compromisos adquiridos con la cultura en la posrevolución, pues hay recortes importantes al presupuesto y escaso apoyo al arte contemporáneo emergente. Por otro lado, es en la década de los 90, en el marco de un nuevo sistema económico, que el gobierno mexicano impulsa de nuevo la cultura, sobre todo como un medio de promoción para el

turismo, que además funge como un vínculo y una plataforma para pactar tratados comerciales con el extranjero.

En el año 2000, en el marco de la transición democrática que significa la llegada del PAN al poder después de 72 años de dictadura priísta, hay otro cambio importante en el manejo de la política cultural. Si bien Vicente Fox siguió una tendencia marcadamente neoliberal con los lineamientos que se establecieron con la creación de CONACULTA y el Proyecto “Mexico. A Work of Art”, y la cultura como medio para la promoción del turismo, no se hizo de ésta un instrumento de legitimidad, en parte porque las elecciones de ese año se efectuaron en un marco de relativa estabilidad y la victoria panista fue contundente, en ese momento el sistema electoral no fue cuestionado, pues la votación se percibió como la primera elección presidencial democrática. Por este motivo, durante el sexenio foxista, las exposiciones de arte y eventos culturales no fueron el medio por excelencia para expresar y reafirmar su línea ideológica, sin embargo, se valió de otros métodos para perpetuar su popularidad electoral y asegurar la adhesión de los votantes a su partido; el presidente Fox optó por una campaña mediática permanente de comunicación persuasiva,⁹² con la que hizo uso (o abuso) -como nunca antes- de los tiempos oficiales en radio y televisión, como explica Jorge Bravo en su artículo “La comunicación gubernamental de Vicente Fox”, la llegada del PAN al poder, no significó:

[...] una nueva cultura democrática, pero sí una nueva forma de entender la política y el ejercicio del poder; un nuevo diálogo que empleó otros lenguajes: el de los medios de comunicación y el espectáculo político; un presidencialismo mediático generador de popularidad⁹³

Por otro lado, los gobiernos priístas que desde el 68 fueron cuestionados duramente -sobre todo en lo concerniente al sistema democrático y a su legitimidad-, hicieron uso del

⁹² “La campaña permanente consiste en la combinación de una imagen construida y en el uso de estrategias que convierten al gobierno en una perpetua campaña y los rediseña hacia un instrumento para conservar la popularidad de los funcionarios electos. “Estar en campaña permanente significa orientar los esfuerzos para que el líder sea alguien muy visible para los ciudadanos, que ocupe espacio en los medios de comunicación y que sea claramente reconocible e identificable por los votantes.” *Vid.* Jorge Bravo, “La comunicación gubernamental de Vicente Fox”, pp. 43-58, en *El Cotidiano* (en línea), Universidad Autónoma Metropolitana, México, núm. 55, mayo/junio 2009, p. 48.

⁹³ Jorge Bravo, *op.cit.*, p., 46. Esto es lo que Walter Benjamin llamó las democracias mediáticas, que en realidad, son síntoma de una crisis democrática y el reflejo de las condiciones de exhibición del hombre político que persigue a los medios de comunicación y éstos a su vez lo persiguen a él.

arte y las exposiciones para reafirmar su línea ideológica y hacer alarde de la supuesta democracia que operaba en el país. Además, en repetidas ocasiones se valieron de los artistas, a quienes convirtieron en intelectuales orgánicos o figuras de opinión, los cuales se encargaron de homogenizar y orientar la opinión pública hacia una percepción favorable del régimen, este es el caso particular de Cuevas, quien constantemente hacía declaraciones a la prensa para elogiar o defender al presidente Luis Echeverría, que además era un amigo cercano del artista. El Partido Revolucionario Institucional (PRI), entendió muy bien los alcances del arte y la cultura, y como gobierno totalizador y hegemónico puso en práctica una estrategia muy exitosa que consistió en absorber los discursos alternos e incluso contrarios al oficial, esto sin desviarse de su línea ideológica. Así ocurrió con el discurso que manejó José Luis Cuevas en contra del arte nacionalista, en el que clamaba por los espacios públicos de exhibición y criticaba la cerrazón de la burocracia cultural, este discurso victimizante, crítico y contestatario, finalmente fue absorbido con las tres exposiciones que montó Gamboa en el MAM. A partir de este período de su carrera el “hijo pródigo” pasó a formar parte del establo de artistas oficiales del régimen priísta.

Cabe mencionar que, hay una sutil diferencia entre la línea que siguió la política cultural que desarrollaron los gobiernos priístas y la que implementó el gobierno panista de Vicente Fox, pues para este último las exposiciones de arte dejaron de ser el terreno por excelencia para reafirmar la línea ideológica del partido, esto obedece también a una marcada tendencia a formar alianzas entre los partidos políticos y los medios de comunicación; los spots de radio y televisión, por ejemplo, son mucho más efectivos para transmitir un mensaje demagógico, ya que el duopolio televisivo también se ve favorecido. Si bien la cultura no ha perdido importancia estratégica, no obstante, existen diferencias en el manejo que cada partido ha hecho de ella, las cuales dependen del contexto económico, político y social que enfrenta cada gobierno en turno, lo cual se ha explorado brevemente en esta tesis. Evidentemente, las políticas culturales, que han implementado cada uno de los tres partidos que dominan en el escenario político de México, siguen adoleciendo de una falta de planeación, y desgraciadamente se proyectan con miras a incidir en los marcos electorales y no en la vida artística del país ni en el beneficio de los creadores y los públicos que demandan cultura como seres humanos integrales y no sólo como ciudadanos con derecho al voto.

Es por eso que el contexto propicio para analizar la exposición *Diez cuadras...*,⁹⁴ es la llegada del PRD al gobierno de la ciudad, pues se encuentra en el marco de las políticas culturales perredistas encaminadas a conformar un electorado y perdurar en el poder, más que a las políticas implementadas a nivel federal por el gobierno panista de Vicente Fox. Además la exhibición obedeció a los intereses particulares que tenía el museo en ese momento: incrementar el número de asistentes jóvenes y recuperar a su público de estudiantes que había tenido una baja considerable en un lapso de 3 años.

Por otra parte, fue una iniciativa del artista Francis Alÿs y del curador Cuauhtémoc Medina para mostrar la obra al público mexicano que lo había inspirado desde su contexto original de creación. La exhibición implicó una negociación con la directora Paloma Porraz y la colaboración con distintas áreas de la institución, tarea de carácter político que, como se ha señalado en el primer capítulo, es una característica que define la práctica curatorial hoy en día. Así, *Diez cuadras...* es un ejemplo de cómo confluyen diversos intereses en un proyecto, y la exposición es también reflejo de cómo opera el museo híbrido -como se denominó a San Ildefonso-, que en la época contemporánea se ha constituido en una alternativa al museo nacional en cuanto a sus métodos de administración, con un programa de exposiciones más diverso aunque misceláneo, el cual no está exento de las trabas que implica la burocracia cultural. En el ACSI confluyen una serie de intereses de diversas instituciones como son la UNAM, el MARCO de Monterrey, -con quien han trazado una relación de colaboración muy estrecha-, el gobierno del Distrito Federal, y también está abierto a propuestas de artistas y curadores independientes, sin estar sujeto a lineamientos dictados desde el poder ejecutivo.

Desde que el arte contemporáneo producido en México se integra a la dinámica internacional, logrando así la aceptación y su participación en el mercado, las muestras de arte en los museos oficiales del país se diversificaron, así como las propuestas plásticas y los discursos curatoriales; de esta manera el arte contemporáneo se integró a la escena artística institucional y recintos como San Ildefonso lo hicieron parte de su programa de exposiciones. Esto no quiere decir que los museos nacionales junto con los discursos de

⁹⁴ Me refiero particularmente al gobierno panista de Vicente Fox y al gobierno perredista de Alejandro Encinas, quien sucedió a López Obrador para que este pudiera participar en las elecciones presidenciales de 2006.

tendencia nacionalista hayan dejado de existir, tampoco implica que las instituciones que han surgido en el marco de la contemporaneidad operan de manera completamente libre e independiente; mucho menos significa que el gobierno y sus dependencias culturales hayan dejado de dictar línea para la creación de algunas exposiciones, pues siguen siendo un espacio propicio para articular discursos de carácter oficial, sin embargo, debemos señalar que ha habido batallas y terrenos que se han conquistado gracias al trabajo crítico y a las manifestaciones de diversos grupos de la sociedad, como académicos, intelectuales, estudiantes, etc. y que hoy en día hay mas apertura y diversidad de discursos circulando en los museos y un ejemplo es la exposición *Diez cuadros...* Por último, quiero mencionar que si la apertura en el terreno cultural se ha dado, no es debido a un acto de tolerancia consciente por parte del gobierno, sino gracias a la manifestación de una actitud crítica y reflexiva de parte de ciertos sectores de la sociedad.

*Algunas consideraciones finales sobre la curaduría, museografía y discurso de la exposición Diez Cuadras alrededor del estudio*⁹⁵

Como se mencionó en el apartado anterior, la muestra fue pensada para exhibirse en Europa, y para un público acostumbrado al lenguaje y a los códigos del arte contemporáneo, por eso, cuando Francis Alÿs decidió exponer la obra en su contexto original y para aquella comunidad que la había inspirado, fue necesario repensarla y adaptarla, pues requería un ajuste para funcionar localmente. Esta fue la tarea del curador Cuauhtémoc Medina, quien explicó en entrevista que, aunque el público mexicano conocía la geografía del Centro Histórico, las implicaciones del sistema político mexicano y la significación de las fechas y los personajes a los cuales aludían las obras del artista, la exposición necesitaba mayor comunicabilidad por dos motivos: en primer lugar, el museo había presentado pocas exposiciones de arte contemporáneo y los visitantes no estaban acostumbrados a este tipo de muestras; en segundo lugar, al presentar las obras en su contexto de creación original, era posible transmitir más detalle de su trama argumental.

⁹⁵ Agradezco a Cuauhtémoc Medina quien amablemente me dio acceso a su archivo digital personal y a los documentos que se generaron de la curaduría de la exposición, con ese material y una entrevista que le realicé fue elaborado este apartado.

Por estas razones, la exposición en México incluyó cédulas y textos de sala extensos, las cuales dieron pie a un catálogo cuyo formato es el de una guía de viajero, un material bibliográfico cuya edición iba acorde con el método de creación artística de Alÿs, es decir a las caminatas que comenzaron como la inquietud de un turista en una nueva ciudad.

Diez cuadras alrededor del estudio en su versión para el ACSI fue un proyecto más ambicioso que incluyó un número mayor de obras y materiales, pues uno de los objetivos del curador fue abarcar en su totalidad -y hasta donde fuera posible- el trabajo del artista realizado en el primer cuadro del centro de la ciudad; por eso terminó siendo una gran narrativa y una especie de retrospectiva de la obra de Alÿs. Además, Medina concertó metas personales específicas, una de ellas fue lograr que los visitantes pasaran más tiempo en la salas, y para ello empleó una serie de recursos museográficos que se describirán más adelante.

Las piezas estuvieron distribuidas en dos secciones a lo largo de 8 salas, más el patio grande y los pasillos. Un reto museográfico y curatorial para Cuauhtémoc Medina, quien planeó la distribución de las piezas, fue vincular estos dos sitios, ya que el museo destinó para la exposición la planta baja y el primer piso, dos espacios inconexos, lo que provocaba que la muestra quedara dividida y desarticulada. Para unificar la exposición se colocó en los pasillos la pieza *Choques* (2005-2006), una instalación que consta de 9 videos que muestran diferentes perspectivas de una misma escena en la que el artista se accidenta con un perro callejero que se atraviesa en su camino (véase imagen 5). La obra fue realizada *ex profeso* para esta exposición, con la finalidad de guiar al espectador en su recorrido y generar un espacio de transición museográfico para vincular la sala 7,⁹⁶ ubicada en la planta baja, y las salas del primer piso, así los visitantes realizaban un recorrido natural sin necesidad de señalamientos, otra ventaja de la forma en que fueron colocados los videos de esta pieza fue que, sin importar donde comenzara el público su recorrido (ya sea en el primer piso o en la planta baja), invariablemente verían la muestra completa.

⁹⁶ Correspondiente a la antigua capilla del Colegio, junto con su sacristía.



Imagen. 5. *Choques*, 2005-2006
Vídeo instalación en nueve canales.
Colección del artista. Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

La exposición estuvo organizada en puntos argumentales que no obedecían a un orden cronológico, sino a los intereses conceptuales del artista, la estructura curatorial iba desde una operación económica-poética hasta una reflexión sobre el campo de la violencia en el Centro Histórico. Los ejes temáticos de la muestra fueron: “El turista”, que abarcó las primeras acciones y caminatas del artista,⁹⁷ “Política de masas: Zócalo”, que comprendía las obra que realizó en torno a la Plaza Mayor de la ciudad de México, “Ambulantes: del *Colector al Trueque*”,⁹⁸ donde exploró los circuitos de circulación callejeros, “La violencia de la representación”,⁹⁹ donde se aproxima a la crítica de los mecanismos de representación artística, y por último “A mitad del río”, con la obra *Cantos patrióticos* (1988) una reflexión en torno a la circularidad del tiempo.

⁹⁷ Este eje incluyó obras como *Turista*, el vídeo conocido como “Botella”, y *Colocando almohadas*. Vid. nota 114.

⁹⁸ Este eje incluyó obras como *Colector* y *Barrenderos*. Vid. nota 114.

⁹⁹ Este eje incluía la obra *Re-enactments*.

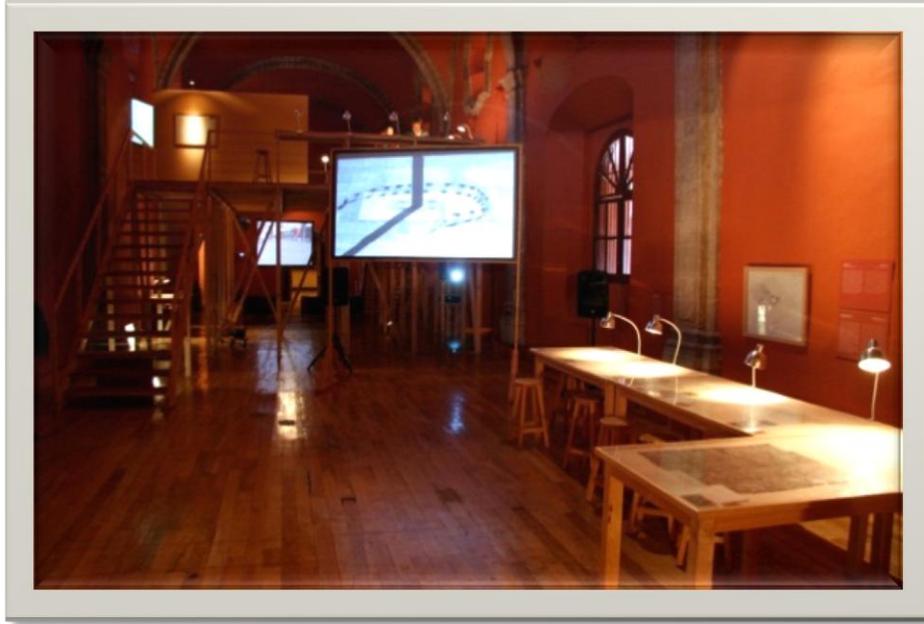


Imagen 6. Francis Alÿs, *Cuentos patrióticos*, 1997
Video (b/n, 18'), mapa, notas y fotografías
En colaboración con Rafael Ortega.
Colección del artista. Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

Sobre esta circularidad cabe destacar la unidad temática cuyo eje fueron las obras que se realizaron en torno al Zócalo capitalino, en la que estaban comprendidas las piezas: *Zócalo* (1999), *Cuentos patrióticos* (1997) y *Vivienda para todos* (1994), en especial se describirá lo concerniente a las últimas dos obras, pues en ellas se enmarca un período de la temporalidad que se ha desarrollado a lo largo de este capítulo. *Cuentos patrióticos* (véase imagen 6), hace alusión a un evento de la crisis social de 1968, se trató de una manifestación de desagravio a la bandera nacional en la que personal de limpieza, algunos grupos sindicales, transportistas y burócratas de las secretarías de Hacienda y Educación fueron obligados a asistir. La protesta tenía como objetivo desacreditar y denigrar el movimiento estudiantil del 68, sin embargo, como se trató de acarreados políticos que fueron obligados a manifestarse, una vez congregados en la plancha del zócalo, comenzaron a balar como borregos en acto de protesta, como narra el artista Pablo Vargas Lugo:

En medio del hervidero social del 68 mexicano, miles de burócratas reunidos en esta plaza para apoyar al gobierno, manifestaron su frustración y vergüenza en un acto que podríamos

calificar simultáneamente de rebelde y ridículo, heroico y patético: dando su espalda a la tribuna de exaltados oradores oficiales, balaron al unísono como un gran rebaño.¹⁰⁰

Alÿs retomó esta anécdota para realizar un video en el que un rebaño de ovejas da vueltas alrededor del asta bandera del Zócalo al unísono de las campanadas de la catedral:

El paso con que Alÿs conduce a esas ovejas alrededor del asta bandera hacen pensar en un gigantesco reloj, pautado por las campanas de la catedral. La imagen pretende transformar la conmemoración en anticipación, como si el ciclo abierto por 1968 estuviera a punto de cerrarse.¹⁰¹

La obra fue realizada en 1997 y, efectivamente, más allá de su carácter político, marca una circularidad no sólo visual sino también temporal, puesto que retoma un año simbólico que es 1968, año que además se ha tomado como referencia para hablar del inicio de las prácticas artísticas contemporáneas, para culminar, aunque no de manera tajante en 1997, año de las primeras elecciones para jefe de gobierno en la capital.



Imagen 7. *Vivienda para todos*, Zócalo, 21 de agosto de 1994
Documentación de una acción: Fotografías, notas, cartel y modelo con ventilador.
Colección del artista. Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

¹⁰⁰ *Diez cuadras alrededor del estudio*, catálogo de la exposición, p. 55.

¹⁰¹ *Ídem*.

Este periodo 1968-1997, representa un ciclo que está por cerrarse y da cuenta del fin de una época, es también una alegoría de la transición a un nuevo ciclo político, artístico y cultural en México, enmarcado en la contemporaneidad. Estas características se complementan con el contexto histórico y visual de la pieza *Vivienda para todos*, que fue realizada el día de las elecciones presidenciales, el 21 de agosto de 1994, en la cual el artista construyó una casa de campaña con la propaganda política de las calles, y la colocó en los respiraderos del metro de la plaza del Zócalo, así, cuando los trenes pasaban, el aire que salía le daba volumen a la “vivienda para todos”.

La pieza fue una burla a las consignas de las campañas y una “crítica escultórica de la demagogia política”,¹⁰² así como a la falta de sustento de las promesas de los candidatos, lo cual se ve reflejado en el carácter efímero e inestable de la “casa”. Finalmente, esta obra es también el anuncio del fin de una época, pues ese año se experimentó con mayor intensidad la crisis política que el país vivía desde 1968 debido a un cúmulo de descontento que se recrudeció con el fraude electoral que fraguó Salinas en 1988, y por los hechos que acontecieron ese mismo año (1994), como el asesinato del candidato Luis Donaldo Colosio y la entrada en vigor del TLC. El descontento social, aunado a la injusticia y a la desigualdad que trajo el cambio de paradigma económico, derivó en el levantamiento armado del EZLN, el 1 de enero de 1994, el cual fue respaldado con diversas marchas en el Zócalo por parte de la sociedad civil que apoyaba a los indígenas chiapanecos representados en la figura del sub comandante Marcos. *Cuentos patrióticos* junto con *Vivienda para todos*, traza una temporalidad histórica y simbólica que se complementa con la fecha en la que acontece esta exposición, dicha temporalidad abarca desde 1968, hasta el filo del siglo XX y principios del siglo XXI, pues en el 2006, año en que se lleva a cabo la exposición, se cumplieron 38 años de los acontecimientos de 1968, y 9 años de la llegada del PRD, al gobierno de la capital. El sexenio de Ernesto Zedillo (1994-2000), quien se llevó el triunfo en aquellas elecciones del 21 de agosto, fue el último del PRI en el poder, lo que deja ver el hartazgo de la población hacia la política priísta y las repercusiones catastróficas en la vida social por los malos manejos de la economía nacional. Como sabemos, esto no significó el inicio de un sistema democrático en México, sino más bien fue una válvula de escape que implicó un pacto para ceder el poder en aras de calmar los movimientos sociales

¹⁰² *Ibidem*, p. 29.

y el descontento de la sociedad, ya que, la era panista no generó cambios significativos en la política cultural; como lo explica Jorge Bravo, sólo se trató de una nueva forma de ejercer el poder, mas no una pauta para hacer de la cultura una Política de Estado.

Con el cambio de siglo comenzamos a experimentar la consolidación del arte mexicano en la escena global apoyado, sobre todo, en el mercado internacional y en la exhibición en bienales y galerías con miras comerciales. Además se dio la diversificación de discursos a nivel museográfico y curatorial; esto se puede apreciar en el manejo que tuvo el núcleo temático de la exposición titulado “Política de masas: Zócalo”. Este hecho en particular tiene que ver con un fenómeno que consideró la repolitización del espacio de exhibición de las salas de museo, en la que la figura del curador hace un despliegue de la obra de los artistas y un uso del espacio, hasta cierto punto más libre, para desarrollar el discurso de la exposición y su línea académica o ideológica.



Imagen 8. Recursos museográficos.
Mesas y sillas estilo Acapulco con material bibliográfico.
Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

En el caso de *Diez cuadras...*, Cuauhtémoc Medina elaboró un discurso marcadamente político, no sólo con el desarrollo de los ejes temáticos de la exposición,

sino con el manejo de la museografía, pues al momento de exhibir la obra *Vivienda para todos*, hizo una reactualización de la obra, de manera que con un ventilador en el piso y una manta comprada a los vendedores ambulantes que estaban en las manifestaciones, recreó una escena en la cual la manta se levantaba con el aire del ventilador, de la misma forma en la que en los respiraderos del metro se levantaba la propaganda ensamblada como “casa de campaña”. En dicha manta se leía una leyenda que decía “No al desafuero” (véase imagen 7), evidentemente se trataba del proceso legal que inició el gobierno de Vicente Fox en contra del candidato a la presidencia Andrés Manuel López Obrador para que no contendiera a las elecciones presidenciales del 2 de julio de 2006. Cabe recordar que la exposición se inauguró el 1 de marzo y se clausuró el 1 de julio, un día antes de la contienda. Este fue tan sólo uno de los elementos museográficos con tintes marcadamente políticos, sin embargo, hubo otros que, -como ya se mencionó al principio- tuvieron el propósito específico de hacer que el público permaneciera más tiempo en las salas del museo, una inquietud personal que se convirtió en un reto curatorial para Medina, para lograrlo, se instalaron en los pasillos y en la sala Octavio Paz sillas estilo Acapulco y mesas con libros y material referente a la obra de Francis Alÿs (véase imagen 8), e incluso mesas y sillas de este mismo estilo, sin material, para que el público pudiera hacer una pausa, sentarse a descansar, platicar, comentar la exposición e incluso tomar una bebida, además en los lugares en que se proyectaban los videos había sillones para que el público disfrutara de las proyecciones cómodamente.

Otro elemento importante de la exposición fueron los restiradores con bancos y luz apropiada que invitaban al espectador a reconocer y entender las fases del proceso creativo del artista (véase imagen 9), este recursos museográfico exhibía material del artista por ejemplo fotografías, anotaciones, recortes de periódico, mapas, planos del centro, o bien, sus característicos dibujos en papel transparente, un material muy económico que le permite al artista crear con mayor libertad, proyectar sus trazos en espejo, y además, facilitan la reproducción de los mismos.¹⁰³

¹⁰³ Asimismo lo declaró el artista en el video que se exhibió en el PS1 para la muestra *A story of deception* organizada por el MOMA de Nueva York en 2011.



Imagen 9. Recursos museográficos.
Restiradores, bancos y material documental iluminado.
Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

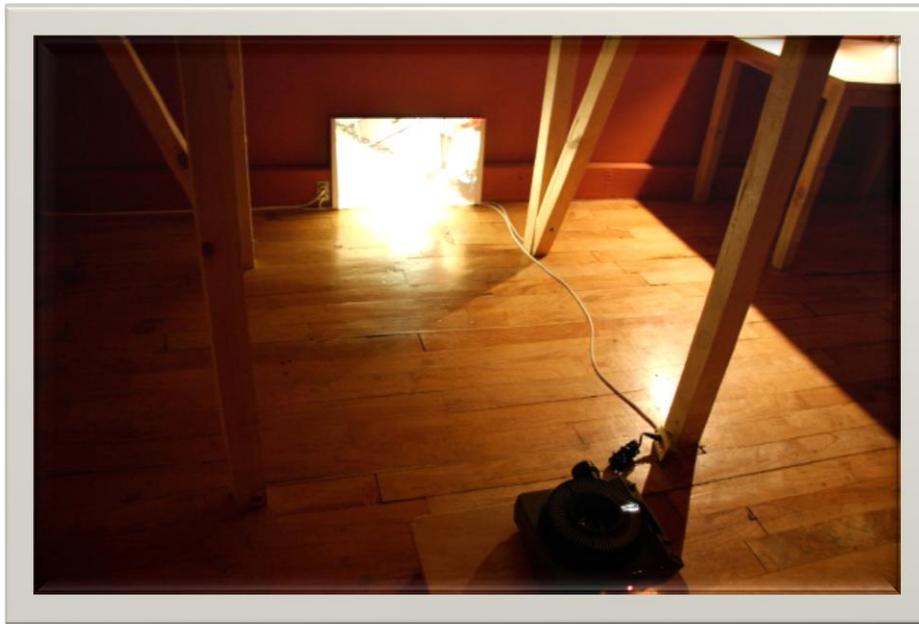


Imagen 10. *Durmientes II*, 1999-2001
Diaporama con 80 transparencias
Colección del artista. Foto: Cuauhtémoc Medina (2006). Cortesía.

Otro recurso interesante fue el tapanco que se colocó en la sala 7 (véase imagen 6) para visualizar desde lo alto los videos de las obras *Zócalo* y *Cuentos patrióticos*, el cual, según el curador, buscaba simular la vista de la explanada que da a la terraza-restaurante del Hotel Majestic;¹⁰⁴ en la parte superior del montaje arquitectónico se reproducía el video “Botella”,¹⁰⁵ y en la parte inferior se podían observar los diaporamas de las series fotográficas *Ambulantes* (1992-2006) y *Durmientes* (1999-2006), que estaban al ras del piso y las cuales quedaban ocultas por los soportes de la estructura de madera (véase imagen 10), de esta manera había un juego con la mirada y la experiencia del espectador a través de la perspectiva de lo que se observa “desde arriba” y lo que se observa “desde abajo”, el tapanco representaba una macro estructura que ofrece una vista privilegiada, la cual al mismo tiempo atrapa en sus cimientos una microestructura que es el comercio informal y los grupos sociales marginados como barrenderos, travestis, mendigos, etc. que duermen en las calles y las convierten en su espacio habitacional, una dinámica particular del Centro Histórico de México. En otras salas, el curador distribuyó los diaporamas de *Ambulantes*, para confundir al espectador y crear esta sensación de *déjà vu*,¹⁰⁶ un recurso museográfico más que invitaba al espectador a ver de nuevo la obra o bien verla con más detenimiento. Cabe mencionar que al haber escogido esta técnica audiovisual que consiste en la proyección simultanea de diapositivas sobre la pared con un proyector, y no el soporte tradicional de la imagen fotográfica que es el papel, así como su exhibición en varias salas, el curador hizo énfasis en un proceso característico del arte contemporáneo que es la desobjetualización de la obra de arte, en sentido estricto la pieza no estaba presente físicamente, sino proyectada a través de luz, y eso era lo que veía el espectador. Este acto museográfico y curatorial reafirma la idea de la estética relacional y el arte conceptual, donde el valor del arte puede estar también en la experiencia del espectador y en la desarticulación del ritmo del tiempo y la aprehensión y uso del espacio, y no sólo en la materialidad del objeto trabajado con rigor y maestría técnica. Finalmente ambos medios tanto el dominio y perfeccionamiento de una técnica plástica como la desmaterialización y el trabajo conceptual, pueden generar valor estético y experiencia, sin embargo, cuando el artista y el curador apelan a la desmaterialización del arte, cabe la posibilidad de plantear la

¹⁰⁴ Georgina Sánchez Celaya, Entrevista a Cuauhtémoc Medina 19 de octubre de 2010.

¹⁰⁵ *Vid.* nota 52.

¹⁰⁶ Expresión que proviene del francés y significa: “lo ya visto”.

desarticulación de otras estructuras como el mercado del arte, una inquietud temática, de suma pertinencia para la época contemporánea, que Alÿs ha trabajado en piezas como *Rotulistas* (1993-1997)¹⁰⁷ una enunciación de sabotaje al mercado del arte que juega con la ley de la oferta y la demanda saturando de copias y creando una tensión entre el arte fino y el arte comercial, o bien compartiendo sus videos en Internet.

Hasta aquí todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí de la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio*.

¹⁰⁷ Este proyecto artístico consistió en una serie de óleos, que posteriormente fueron reproducidos por rotulistas, gente dedicada al oficio de la pintura de anuncios para pequeños locales o negocios.

Conclusiones

La hipótesis que ha guiado esta tesis es que detrás de las exposiciones de arte existen motivos de índole política que se pueden dilucidar a través de dos elementos:

- la recreación del contexto histórico que circunda la muestra
- y el análisis del discurso curatorial y los recursos museográficos.

A partir del desarrollo de ambos puntos, fue posible explicar los objetivos que perseguía cada exposición que se ha estudiado y trazar la relación entre los artistas, los curadores y las instituciones museísticas partícipes, para así exponer los móviles políticos, e incluso económicos, que impulsaron y motivaron a cada una de las partes a trabajar en los proyectos expositivos. En conclusión, el procedimiento metodológico elegido fue acertado y efectivo para fundamentar la hipótesis planteada.

I

El primer capítulo surgió de la inquietud de estructurar una narrativa que, bajo una perspectiva histórica, explicara qué es la curaduría, cuáles son sus componentes y cómo opera el curador hoy en día, esto desde la experiencia particular de México, pero contemplando también los aportes internacionales, una historia que, hasta ahora, se encontraba dispersa y no había sido escrita de manera articulada. La curaduría es un fenómeno de aparición reciente, el cual ha tenido distintos impactos a nivel museológico por eso era necesario escribir la historia de dicha práctica. Es justamente su reciente aparición en el campo práctico y de conocimiento, lo que ha generado muchas preguntas; en ese sentido, el primer capítulo contribuye no sólo a aclarar muchas de las confusiones en torno al tema, sino que también propicia el debate a futuro. Esto constituye uno de los puntos focales de aportación del presente trabajo de investigación.

La curaduría, como la entendemos a partir de los años 90, es producto de un desplazamiento de poderes y discursos dominantes así como de un cambio de paradigma en el escenario artístico y cultural, y la museología crítica, es aquella vertiente de pensamiento

dentro de la museología que mejor expresa los planteamientos y el contexto histórico en el que surge la curaduría como práctica actual. En conclusión, la museología crítica es el marco teórico y el núcleo epistemológico en el que mejor se insertan las reflexiones de la práctica curatorial; es por eso que, a la par, esta investigación situada en el campo de saber de la historia, dialoga e interactúa directamente con otras ciencias como la historia del arte, la museología y prácticas como la museografía y la curaduría, ofreciendo un panorama más allá del horizonte histórico.

II

Dentro de sus aportes, este trabajo de investigación abrió una veta de análisis en el quehacer histórico, la cual permite explorar y comprender las repercusiones que tienen los asuntos de índole político a nivel artístico y en las instituciones museísticas, particularmente en sus programas expositivos. Es importante entender cómo se desarrolla este fenómeno, puesto que las intencionalidades particulares y las relaciones que se entretajan entre los agentes culturales, son determinantes en la creación de marcos de visibilidad, los cuales, en un plano general, son de total pertinencia para la sociedad, por ejemplo, para los públicos que asisten a los museos, mientras que, en un plano más acotado, tienen un impacto en una comunidad determinada y en el desenvolvimiento de sus actividades y propuestas, en este caso en la comunidad de artistas y los agentes culturales.

El análisis que se ofreció en los capítulos dos y cuatro es precisamente ese despliegue de funciones que ejemplifica cómo se van politizando o re politizando los espacios museográficos a través de los marcos de visibilidad que generan los montajes expositivos, junto con las interacciones de los agentes que las posibilitan. Debemos pensar también que, la visualidad que se genera en las salas de museo se multiplica y se recrea *ad infinitum*, en el momento en el que material perceptible-sensible es aprehendido por los sujetos cognoscentes que se constituye en el público del museo.

Cabe mencionar, que los móviles políticos de las muestras de arte no son evidentes ni están dados *per se*, ya que las exposiciones forman parte de decisiones mucho más amplias y complejas en otras esferas de acción que las rebasan. Sin embargo, dicho entramado se puede ir entretendiendo y recreando mediante la narración discursiva propia de

la historia; por ello fue necesario ahondar en el contexto histórico y además desglosar los núcleos de la práctica curatorial y los recursos museográficos, pues sólo así fue posible contar con los elementos necesarios y suficientes que permitieran llegar a desentrañar los móviles políticos detrás de las muestras. Pensar las posibles relaciones entre el montaje de exposiciones de arte y la política, es un ejercicio en el cual el arte, así como las mismas exposiciones, adquieren una significación más allá de lo puramente estético o artístico. Finalmente, si tradujéramos las ideas expresadas en este trabajo a un diagrama de Venn Euler, propio de la Teoría de Conjuntos, las exposiciones serían ese intersticio resultado de la intersección de tres esferas que son la economía, la cultura y la política, y un terreno dentro del universo de lo público en el que convergen estas tres áreas y los agentes e instituciones que las integran. En resumen, vendrían a ser una pequeña parte de estructuras más amplias y complejas y no una esfera en sí misma, aislada e independiente.

III

El método que se siguió para el análisis de ambas exposiciones fue deductivo, se partió de lo general, es decir, el contexto histórico, hasta llegar a lo particular, el discurso curatorial y los elementos museográficos, para lo cual fue necesario revisar diversos materiales, no sólo los respectivos catálogos de las muestras, sino las notas en periódicos y revistas, los comentarios de los críticos de arte, así como los catálogos de otras exposiciones de los mismos artistas. En el caso de la muestra de Francis Alÿs se tuvo acceso a fuentes primarias como mapas del museo con la disposición en el espacio de las piezas, listas de obra y documentos generados por el curador, además de una gran cantidad de material fotográfico digital y un par de entrevistas a Cuauhtémoc Medina, encargado de la curaduría de *Diez cuadras...* y a Jonatan Chávez, coordinador del voluntariado del ACSI. De la muestra de José Luis Cuevas se revisó el escaso material fotográfico accesible en Internet, por lo que fue necesario complementar y revisar a profundidad fuentes hemerográficas y bibliográficas. Gran parte del material al que se recurrió fueron catálogos de exposiciones, por lo que otra de las aportaciones de este trabajo, es precisamente revalorar a las exposiciones en sí mismas y este tipo de fuentes para la construcción del discurso histórico.

IV

Al desarrollar los dos polos, es decir, el contexto histórico y el guión curatorial y montaje museográfico de ambos objetos de estudio, fueron resaltando algunos puntos generales de la política cultural que se implementó en México desde mediados de la década de los 60 y hasta el 2006, último año de gobierno del expresidente Vicente Fox. Este método deductivo, permitió dilucidar los motivos políticos subyacentes en las muestras *El regreso del otro hijo pródigo* (MAM 1979), y *Diez cuadras alrededor del estudio* (ACSI 2006), por lo que se puede concluir que, efectivamente, no sólo hubo motivaciones políticas precisas que impulsaron las exposiciones, sino que al hacer una comparación entre ambas y verlas en perspectiva histórica, fue posible dar cuenta de ciertos cambios en los móviles que han guiado a las instituciones museísticas para la proyección de su programa de exposiciones.

Se delimitó como objeto de estudio dos exposiciones situadas en dos instituciones diferentes por dos motivos principalmente. En primer lugar, para tener un panorama más amplio de la vida artística que se desarrolla dentro de la infraestructura cultural del país, tomando como punto de partida una exposición de arte moderno y después una de arte contemporáneo. En segundo lugar, la intención inicial de este trabajo de investigación no era analizar las transformaciones de una institución en particular, sino más bien explorar una serie de procesos a través de las relaciones que se articulan entre instituciones museísticas, artistas y curadores y como estas influyen en la proyección de los marcos de visibilidad que generan las exposiciones de arte en sí mismas. Tampoco fue pensada como una historia de personajes, ya sea de los mismos artistas o los curadores, sino más bien, ellos fueron parte de los elementos para articular y narrar dicha historia de procesos dentro del campo artístico, cultural y político. Por otro lado, ambas exposiciones se eligieron por la relevancia de los artistas en el medio y por estar situadas en temporalidades específicas que son clave y por esa razón permiten apreciar y entender de manera más clara los cambios que trataron de ser explicados.

En el caso de la primera muestra que se analizó, *El regreso de otro hijo pródigo* (1979), que consistió en una selección de la obra que produjo José Luis Cuevas en Europa durante una estancia de tres años (1976-1978), se advirtió que formó parte de una trilogía

que comenzó con *Ilustrador de su tiempo* (1972), seguida de *Infierno terrenal* (1976), y que las tres deben ser estudiadas en conjunto, ya que fueron la columna vertebral del programa de exposiciones del MAM diseñado por su director Fernando Gamboa; además, cumplieron un mismo objetivo: reafirmar y sustentar el discurso de apertura democrática en el ámbito cultural, el discurso oficial que caracterizó el régimen priísta al iniciar el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) y hasta el de José López Portillo (1976-1982). Dichas exhibiciones se encuentran en momentos clave de la gestión de Gamboa, al principio, a la mitad y al final, y Cuevas fue el único artista que tuvo tres exposiciones individuales en ese periodo, más un total de siete colectivas, lo que lo convierte en un caso paradigmático y *sui generis*. Se llegó a la conclusión de que este hecho obedeció a dos razones, en primer lugar, fue resultado de la ampliación del discurso museográfico-curatorial que articuló Gamboa en el montaje de varias exposiciones en el extranjero, el cual se volvió canónico a partir de 1950, mismo que desarrolló y modificó a lo largo de su carrera como museógrafo y curador. En 1972, año en el que Gamboa asume la dirección del MAM, esta ampliación fue la inclusión de los artistas de la corriente denominada ruptura, la cual en su visión de la historia del arte mexicano, era la siguiente etapa artística que por consecuencia lógica precedía al muralismo, y si bien no fue la única, sí la más importante y aquella susceptible de trascender. El razonamiento filosófico que subyace en esta forma de pensamiento es dialéctica, ya que los movimientos artísticos surgen en oposición a sus antecesores, como en cierto sentido lo habían hecho algunos de los artistas de la ruptura al manifestar ideas tanto estéticas como políticas contrarias y disímiles a las de la Escuela Mexicana de Pintura; sin embargo, a la luz de ese mismo razonamiento, es imposible negar en su totalidad al movimiento antecesor, pues necesariamente se retoman algunas de sus aportaciones que, bajo una lógica dialéctica, permanecen no de forma evidente, sino entremezcladas en la nueva corriente. Además se concluyó que, este modelo de pensamiento, así como su discurso curatorial en general, son de corte evolucionista e idealista, ya que explican el desarrollo del arte mexicano como un proceso gradual y ordenado a través de varios siglos, donde opera la existencia de un *continuum*, es decir, una línea general de evolución, que da cuenta de cómo el espíritu de “lo mexicano” se perpetúa y se re-crea en el arte a través de la *voluntad de forma*. De igual manera, se explicó cómo este término alemán *Kunstwollen* o *voluntad de forma* -en español-, propio de la filosofía

de Alois Riegl, un concepto que explica los cambios en el arte como producto de la intención de sus creadores, fue el eje rector del guión museográfico-curatorial de Gamboa, así como el factor unitivo que le dio sentido a su propuesta de montaje y de interpretación de la historia del arte mexicano.

Considero que este señalamiento es una de las mayores aportaciones de la presente tesis, ya que ayuda a comprender cómo las exposiciones que llevó a cabo Gamboa en el extranjero y en el Museo de Arte Moderno, no son producto de su “buen ojo”, y mucho menos estamos frente a un iluminado de su época, sino ante un trabajo serio vinculado a una tradición filosófica, que a su vez está enraizado en un proyecto de nación que venía construyéndose desde el Porfiriato, la Revolución y la época posrevolucionaria. Esto implicó un proceso de autodefinición, consolidación y reafirmación de la identidad nacional a través de las exposiciones de arte y la conformación de colecciones patrimoniales. Así, en la época de Gamboa, cuando el proceso de autodefinición ya estaba superado y ya había atravesado por su consolidación, dicho proyecto de nación sigue teniendo fuertes implicaciones ideológicas y tintes nacionalistas. Durante la posrevolución, reafirmar una y otra vez la identidad nacional mediante exposiciones de arte y hacer hincapié en la trascendencia e importancia del arte nacional y su continuidad en perspectiva histórica, se convirtió en moneda corriente de los gobiernos priístas, sobre todo en momentos de crisis política, social y en menor medida, económica, cuando su legitimidad se veía mayormente amenazada. El uso apelativo que tuvo el reafirmar una y otra vez la identidad nacional a través del arte, fue uno de los criterios del partido hegemónico en momentos de crisis, esto implicó un uso demagógico de las exposiciones de arte, más que acciones concretas para superar los problemas causados por los malos manejos de la economía nacional.

En cuanto a los móviles políticos particulares de *El regreso de otro hijo pródigo*, Fernando Gamboa, fiel al régimen priísta, absorbió el discurso contestatario del artista, quien al inicio de su carrera había lanzado varias protestas en contra de la burocracia cultural, esto sucedió al exhibir su obra, por primera vez, en un recinto oficial. Cuevas fue presentado como el artista más importante de la siguiente etapa evolutiva en la lógica continuista que el museógrafo y curador tenía de la historia del arte mexicano, y eso quedó

constatado al ser el único en tener tres exposiciones individuales, por eso después del cuarto disidente, Rufino Tamayo, se puede hablar de él como el quinto hijo pródigo.

Al inicio del sexenio del presidente Luis Echeverría, el régimen priísta cargaba con el descontento social ocasionado por los sucesos que derivaron en la masacre estudiantil de 1968. En 1971, se perpetuó otro derramamiento de sangre a manos del grupo paramilitar conocido como Los Halcones, por lo que la legitimidad del gobierno en turno así como sus métodos para gobernar se vieron fuertemente cuestionados. Una de las principales demandas de la población fue un sistema de gobierno realmente democrático, así como el respeto a la Constitución. Para contrarrestar el descontento y la inconformidad, Luis Echeverría y su equipo de gobierno, pusieron en marcha la llamada apertura democrática, cuyos objetivos fueron recuperar la legitimidad perdida y fomentar la participación de los grupos políticos minoritarios, así como integrar aquellos que habían quedado excluidos de la vida del país, en cualquier ámbito. José Luis Cuevas se manejó así mismo como un artista marginado de los recintos oficiales de exhibición, y fue vocero de algunos artistas que pertenecieron a la generación de la ruptura, quienes también se asumían como una minoría. Además en 1970, Cuevas lanzó su candidatura como diputado independiente, una plataforma que aprovechó para criticar al régimen, poner en tela de juicio la existencia de una democracia verdadera y promoverse como una alternativa para el cambio y la alternancia política.

Fue así como, al celebrar tres exposiciones individuales en el MAM, pasó a formar parte del discurso de apertura democrática que manejó el presidente Luis Echeverría, misma línea que siguió con López Portillo (1976-1982). *El regreso de otro hijo pródigo*, junto con las otras dos muestras que se montaron en el MAM, fueron percibidos como una prueba de tolerancia a los discursos contrarios al régimen, además de la integración de supuestas minorías artísticas al ámbito oficial e institucional. Sin embargo, se trató de un ardid político, pues la apertura democrática careció de hechos concretos y efectivos. Desde la inauguración de la primera exposición en el Museo de Arte Moderno en 1972, curada y gestionada por Gamboa, Cuevas pasó a ser parte del establo de artistas oficiales del régimen priísta, a partir de ahí matizó su tono crítico, burlón y contestatario. Con la última exposición de Cuevas en el MAM, bajo la dirección de Gamboa, el artista se convirtió en el

“hijo pródigo” que regresó a su patria para ser cobijado por el presidencialismo y el Estado paternalista; a partir de ese momento, Cuevas dejó de lanzar críticas a la burocracia cultural, aunque siguió con su carácter polémico siendo protagonista de diversos escándalos tanto artísticos como personales, sobre todo en la prensa.

En el cuarto capítulo, siguiendo las investigaciones que derivaron de la exposición *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, se partió de la propuesta de los curadores para la periodización de la producción artística contemporánea en el país, reforzando el horizonte cultural planteado en dicha muestra, sobre todo para hacer énfasis en la necesidad de trazar una temporalidad propia, con base en el desarrollo histórico del arte en México. Al comenzar el estudio en 1968, la propuesta de esta tesis es entender al arte contemporáneo producido en el país como producto de numerosas crisis en el ámbito de lo social, lo económico, lo político y lo cultural, y también como una reflexión por parte de los artistas y los agentes del mundo del arte derivada de ese nuevo “estado de cosas” -siguiendo al filósofo Ludwig Wittgenstein-, un nuevo estado que es denominado como de contemporaneidad y que se caracteriza principalmente por la crisis en medio del despunte tecnológico en una era cada vez más digitalizada. 1968 es para la historia de México un momento crucial en el que ciertas líneas discursivas cristalizaron en una *episteme*, trasladando la reflexión que hace Terry Smith de la época contemporánea partiendo de la filosofía de Foucault. Por otro lado, así como se tomaron en cuenta las aportaciones de *La Era de la discrepancia*, el enfoque de esta tesis es la otra cara de la moneda y el complemento de las aportaciones que hizo dicha exposición, pues el trabajo se concentró en eventos culturales y artísticos enmarcados dentro de la oficialidad, mientras que la muestra llevada a cabo en el MUCA en el 2007, compiló una investigación sobre las manifestaciones artísticas situadas en un umbral de relativa marginalidad producto de proyectos independientes, la mayoría de ellos alternativos y autogestivos.

En este sentido, el caso de la exposición *Diez cuadras...*, sirvió para explicar el proceso de apertura por parte las instituciones culturales mexicanas, y la aceptación que tuvo a nivel internacional el arte contemporáneo producido en el país, un suceso que, junto a la llegada de la iniciativa privada a la gestión cultural propició dicha inserción en el ámbito oficial. Como se expuso a lo largo del último capítulo, *Diez cuadras...* es un parte-

aguas en el programa de exposiciones del ACSI, dónde a nivel museográfico y curatorial, se aprecia la reorientación del poder político dentro de las salas del museo con el papel protagónico que ha adquirido el curador, y la interacción que ha tenido que entablar con la institución, sus directivos y la iniciativa privada como principal patrocinador.

Para recrear el contexto político de la exposición, fue necesario hacer un breve recuento de acontecimientos históricos desde la llegada del PRD al gobierno de la ciudad, en el marco de las primeras elecciones democráticas que tuvo el Distrito Federal (1997), hasta el gobierno de López Obrador y el de su sustituto en el último año de gobierno, Alejandro Encinas (200-2006). La serie de acontecimientos que se enmarcan en este período representa el contexto que mejor puede relacionarse con la exposición, ya que se trata de una muestra sobre el Centro Histórico de la ciudad con mayor importancia geopolítica y económica del país. Aunque se aborda someramente la política cultural panista con la llegada de Vicente Fox a la presidencia en el 2000, el marco referencial para situar el análisis de la exposición es sin duda la política cultural perredista. El paradigma que implementó el PRD en el manejo de la cultura en la ciudad fue el del estatismo populista, un modelo de organización que se basa en la distribución de los bienes culturales de élite y la reivindicación de la cultura popular bajo el control del Estado. Esto con la clara intención de conformar un electorado fiel, más que bajo la premisa de incidir en la reproducción equilibrada del sistema cultural, pues como se expuso, la mayoría de los eventos culturales, incluyendo la exposición de Francis Alÿs, iban destinados a los jóvenes, y esto no es coincidencia ya que, según los datos estadísticos citados previamente en el año 2000, los grupos de 20 a 34 años conformaban el grueso de la lista nominal, así como en el 2006 lo conformaban los ciudadanos de 25 a 39 años.

La elección para jefe de gobierno que se llevó a cabo en 1997, anuncia la posibilidad de una serie de transiciones que reactivan el juego político que había estado monopolizado por un solo contrincante por casi 70 años. No se trató sólo del surgimiento de nuevos actores políticos, sino de la creación de nuevos escenarios que aparecen en un momento clave en el que la política -como concepto- se convierte en un espacio de desacuerdo, evidenciado entre otras cosas, con la toma del espacio público por diversos grupos sociales como los electores perredistas inconformes con el fraude electoral de 1988,

y las manifestaciones en favor del EZLN, por ejemplo. A su vez, el PRD impulsó la apropiación del espacio público con la organización de múltiples eventos culturales gratuitos, lo que significó una re configuración y una re significación de su función para la cultura de masas; así mismo, esto tiene relación con los procesos de recuperación del Centro Histórico de la ciudad de México, un proyecto de largo alcance que concluyó una de sus etapas en el 2006, año en el que se llevó a cabo la exposición, enmarcando de manera simbólica una temporalidad en la que ese lugar de resistencia y mitos urbanos para la obra de Alÿs iba cediendo paso a la transformación y a la mejora urbana, una política en parte orquestada y apoyada por el PRD en el gobierno de la ciudad.

En resumen, acorde con el cuadro que aparece en el texto de Néstor García Canclini “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”¹, el paradigma reinante en la política priísta en materia cultural, durante el período en el que Fernando Gamboa fungió como director del MAM (1972-1981), fue el tradicionalismo patrimonialista, el cual inserta el patrimonio nacional y la producción artística en un espacio “no conflictivo”, léase, destinado a fomentar la unidad nacional y el consenso, en el que debe de hacerse posible la identificación de todas las clases y grupos sociales, con la finalidad de reafirmar una idea de democracia y legitimidad.

Posteriormente, con los cambios acontecidos en el marco de la contemporaneidad, que van apareciendo fomentados por el neoliberalismo y la globalización, el paradigma reinante -sobre todo a partir de 1988-, es el de la privatización neoconservadora, un cambio que en parte venía impulsando la iniciativa privada desde la década de los 70, el cual se consolida en 1990 con el evento “Mexico. A Work of Art”, y se ratifica en 1994 con la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio. Cabe mencionar que el paradigma de privatización neoconservadora, donde se cede parte de la acción simbólica que ejerce la cultura en el medio social y político a la iniciativa privada, estuvo “disfrazado” de democratización cultural, otro paradigma en la creación de políticas culturales donde el agente principal sigue siendo el Estado y sus instituciones, pero con la clara intención de democratizar y descentralizar las decisiones en materia de política cultural, cosa que no

¹ Vid. Cuadro 1, Políticas culturales paradigmas agentes y modos de organización en Néstor Gracia Canclini, “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, p. 27, en Néstor Gracia Canclini ed., *Políticas culturales en América latina*, México, Editorial Grijalbo, 1987, pp. 271.

ocurre bajo el esquema neoconservador. Así se anunció y se presentó la creación del CONACULTA, como el medio para discutir los problemas de la cultura y tomar decisiones en consejo y de manera democrática, objetivo aún no logrado.

El paradigma que impera actualmente, lejos de acercarse a la democratización cultural, como se alardea, sigue la pauta neoconservadora, en el que la cultura se ha ido reorganizando bajo las leyes del mercado a través de la participación individual en el consumo de los productos culturales. Aunque no podemos descartar la participación popular y la organización autogestiva por parte de la sociedad civil, la democracia participativa en la cultura aun no es el paradigma imperante, pues sigue dominando el tradicionalismo patrimonialista, y cada vez más, la privatización neoconservadora, como elementos que conviven con el estatismo populista que ha caracterizado al PRD en el gobierno del D.F.

Por consecuencia, se concluye que la cultura no ha dejado de tener importancia estratégica, lo que ha cambiado es el manejo que cada partido político y cada gobierno en turno hace en este rubro, y las políticas culturales, así como los paradigmas, se aplican según sean los objetivos que se buscan satisfacer .

Todos los partidos han entendido el poder y los alcances sociales de la cultura y han hecho de ella un instrumento para la demagogia y la ingeniería electoral, y no un instrumento de desarrollo social.

No queda más que recalcar la necesidad de crear políticas transexenales diseñadas acorde a la realidad económica y social del país, que estén sujetas a un seguimiento y a una evaluación para mejorarlas y reorientarlas en caso de ser necesario. Asimismo es importante que las políticas culturales sean diseñadas por los expertos en la materia, tomando en cuenta datos estadísticos y considerando las necesidades de los grupos mayoritarios y su incidencia social, y como apunta Jade Ramírez Cuevas², -reportera y gestora cultural- entender que las instituciones gubernamentales no son las creadoras de cultura, sino que deben encargarse de generar un marco legal y administrativo para que

² Vid. Jade Ramírez Cuevas, "Las políticas culturales en México, el círculo vicioso aparentemente sin fin", en revista *Folios publicación de discusión y análisis*, Jalisco, México, año II, núm. 13, primavera-verano 2009 pp. 22-29.

sean los individuos quienes desarrollen los proyectos culturales, exigirlo y ponerlo en práctica -agrego-, sería nuestra responsabilidad como ciudadanos y como estudiosos de la historia reciente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Alexander, “Periodizar el arte contemporáneo”, en Alexander Alberro (dir. y ed.), *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?: simposio internacional/What is contemporary art today, international symposium*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2011, pp. 21-56.
- ANDA, Gutiérrez Cuauhtémoc, *Estructura socioeconómica de México (1940-2000)*, México, Limusa, 2008, pp. 330.
- ARNAL, Fernández Margarita, “Las colecciones del Museo Nacional de Arte”, en *Guía Museo Nacional de Arte*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte, 2006, pp. 291.
- *ARTES VISUALES. Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes Museo de Arte Moderno, 2010, pp. 319.
- *ATLAS DE INFRAESTRUCTURA cultural de México*, Carlos Oropeza Abúndez (coord. ed.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, pp. 205.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, pp. 163.
- BRAUDILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1977, pp. 263.
- BENÍTEZ, Dueñas Issa María, (coord.) “Hacia otra historia del arte”, en *México, disolvencias 1990-2000*, vol. IV, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Curare, 2001, pp. 217-241.
- CARDOZA y Aragón, Luis, *México: pintura activa*, México, Era, 1961, pp. 158.
- CARDOZA y Aragón, Luis, “Galería Juan Martín”, en Romero Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura Juan Martín y sus pintores*, Milán. Landucci Editores, 2000, pp. 215.
- CARRERI, Francesco, *El andar como práctica estética/Land&Scape Series: Walkscapes Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 2002, pp. 203.
- CHARLESWORTH, JJ, “Curating Doubt”, en Judith Rugg, Michele Sedgwick, ed., *Issues in curating contemporary art and performance*, Bristol, Intellect Books, 2007, pp. 91-98.
- CHAPA de Santos, R. María Elena, “Teoría del conocimiento”, en *Introducción a la lógica y nociones de teoría del conocimiento*, México, Kapelusz Mexicana, 1973, pp.170.
- CORREA, Sofía, “Algunos antecedentes del proyecto neoliberal en Chile (1955-1958)”, en *Historia del Siglo XX chileno*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2002, pp.106-146.

- CUEVAS, José Luis, *Cuevario*, (pról.) Carlos Monsiváis, México, Editorial Grijalbo, 1973, pp. 215.
- CUEVAS, José Luis, *Cuevas por Cuevas: Notas autobiográficas*, (pról.), Juan García Ponce, México, ERA, 1965. pp. 223.
- CUEVAS, José Luis, “Fernando Gamboa” en *Homenaje a Fernando Gamboa, Pintura Mexicana 1950-1980*, cat. de exp., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas/IBM, México, 1993, pp. 111.
- CUEVAS, José Luis, *Historias para una exposición*, México, Premia Editora, colección La red de Jonás, 1988, pp. 95.
- CUEVAS, José Luis, *Gato Macho*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 728.
- DEBROISE, Olivier *et al.*, “Genealogía de una exposición”, en *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 18-24.
- *DIEZ CUADRAS alrededor del estudio*, cat. de exp., México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006, pp. 135.
- DISERENS, Corinne, “La corte de los milagros. Una conversación entre Francis Alÿs y Corinne Diserens”, en *Diez cuadros alrededor del estudio*, cat. de exp., México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006, pp. 104-129.
- *EL REGRESO de otro hijo pródigo, el dibujante y sus modelos. Europa 1976-1978*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, 1979, s/p.
- *EL REGRESO del hijo pródigo*, cat. de la exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, 1977, s/p.
- *EVOLUCIÓN ESTADÍSTICA del padrón electoral y la lista nominal del Distrito Federal 2000-2009*, Serie Cuaderno Electoral, México, Instituto Electoral del Distrito Federal, 2009, pp 129.
- FERGUSON, Russell, “Interview. Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs”, en *Francis Alÿs*, Phaidon, Hong Kong, 2007, pp. 158.
- *FERNANDO GAMBOA, el arte del riesgo*, cat. de exp., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Mural Diego Rivera, 2009, pp. 128.
- *FERNANDO GAMBOA la utopía moderna*, tríptico de exp., Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, s.f., s/p.
- GAITÁN Carmen, (coord. y ed.), *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, pp.115.
- GAMBOA Fernando, *Pensamientos*, México, Fomento Cultural Banamex, 1990, pp. 82.

- GARCÍA, Canclini Néstor, (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, 1987.
- GARCÍA, Ponce Juan, *Nueve pintores mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/DGE Equilibrista, 2006, pp. 94.
- GARDUÑO, Ana, *El poder del coleccionismo de arte en México: Alvar Carrillo Gil*, México, Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009, pp.664.
- GARDUÑO, Ana, “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”, en *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*, cat. de exp., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Mural Diego Rivera, 2009, pp.128.
- GRAHAM, Beryl, *et al. Rethinking curating: art after new media*, Londres, MIT Press, 2010, pp. 354.
- GLEADOWE, Teresa, “What does a curator needs to know”, en Kitty Scott, (ed.), *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its discontents*, Londres, Koenig Books, 2001, pp. 16-27.
- GODFREY, Mark, “Politics/Poetics: The work of Francis Alÿs”, en *A story of deception*, cat. de exp., Londres, Museum of Modern Art, 2011, pp. 9-31.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 394.
- HABERMAS, Jürgen, “La modernidad un proyecto incompleto”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (ed.), Barcelona, Editorial Kairós, 1985, pp. 19-36.
- HELGUERA, Pablo, *Manual del estilo del arte contemporáneo*, México, Tumbona, 2005, pp. 112.
- *HOMENAJE A Fernando Gamboa, Pintura Mexicana 1950-1980*, cat. de exp., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas/IBM, México, 1993, pp. 111.
- HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 284.
- JAMESON, Frederic, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (ed.) Barcelona, Editorial Kairós, 1985, pp. 165-186.
- *JOSÉ LUIS Cuevas*, cat. de exp., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas, 2008, pp. 270.
- *JOSÉ LUIS Cuevas, su infierno terrenal*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 1976, pp. s/n.

- *JOSÉ LUIS Cuevas, Ilustrador de su tiempo*, cat. de exp., México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de Arte Moderno, 1972, pp. s/n.
- *LA BIBLIA de Estudio, Dios habla hoy con deuterocanónicos*, Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994, pp. 1432.
- *LA ERA de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997.*, cat. de exp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 469.
- *LA MÁQUINA visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, cat. de exp., México, Museo de Arte Moderno/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, pp. 276.
- *LA MÁQUINA visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*, tríptico de exp., México, Museo de Arte Moderno, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, s/p.
- LEÓN, Aurora, *El museo. Teoría praxis utopía*, Madrid, Cátedra, 1995. (Cuadernos Arte Cátedra, 5), pp. 378.
- *LOS ESTADOS de la Cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012, pp.182.
 - < <http://www.cultura.gob.cl> >
- MACHADO, Arlindo, *Arte e mídia*, Río de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2007.
- MANRIQUE, Castañeda, Jorge Alberto, *Visión del arte y de la historia*, vol. IV, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- *MARIANA FRENK Westheim, Arte entre dos continentes, artículos y ensayos*, Roberto García Bonilla (comp.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Siglo XXI, 2005, pp. 277.
- MEDINA, Cuauhtémoc, “Sistema, (más allá del llamado “geometrismo mexicano)””, en *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, catálogo de la exposición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 122-127.
- MEDINA, Cuauhtémoc, “Fable power”, en Cuauhtémoc Medina, *et al. Francis Alÿs*, Phaidon, Hong Kong, 2007, pp. 57-107.
- *MEXICAN PAINTING, pintura mexicana, 1950-1980*, cat. de exp., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas/IBM, 1990, pp. 119.
- MORALES, Lourdes, “Fabricated Spaces, Explosive Discourses: An Independent Narrative in México City”, en Kitty, Scott (ed.) *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its discontents*, Londres, Koenig Books, 2001, pp. 48-65

- OBRIST Hans, *A brief History of Curating*, Verona JRP/Ringier & Le Presses du reel, 2010, pp. 243.
- ORTEGA, Josefa “Prólogo”, en *Artes Visuales, Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, México, Museo de Arte Moderno/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 9-13
- PRESIDENCIA de la República, 1989, *Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994*, México D.F.
 - < www.ordenjuridico.gob.mx>
- RAMÍREZ, Eduardo, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009, pp. 158.
- REYES Palma, Francisco, “Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)”, en Schmilchuck, Graciela, comp., *Museos: comunicación y educación, Antología comentada*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, (CENIDIAP), 1987.
- ROMERO Keith, Delmari, *Tiempos de Ruptura Juan Martín y sus pintores*, Milán. Landucci Editores, 2000, pp. 215.
- *RUPTURA*, cat. de exp., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas, 2002, pp. 128.
- *RUPTURAS, La liberación de la imagen. El arte en México después de 1950*, cat. de exp., Valencia, Comunicación Gráfica/MUVIM, 2001.
- *RUPTURA, 1952-1965*, cat. de exp., México, Museo de Arte Alvar Carrillo Gil, 1988, pp. 191.
- RUIZ-CARO, Ariela, “El papel de la OPEP en el comportamiento del mercado petrolero internacional”, en *Serie, recursos naturales e infraestructura*, ONU-CEPAL-ECLAC, Santiago de Chile, núm. 21, abril 2001, pp. 1-57.
 - < <http://www.eclac.org> >
- SCOTT, Kitty (ed.), *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its discontents*, Londres, Koenig Books, 2001 pp.111.
- SCHMILCHUCK, Graciela, comp., *Museos: comunicación y educación, Antología comentada*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, (CENIDIAP), 1987.
- SMITH, Terry, “Arte contemporáneo: remodernismo, transiciones, traducción”, en Alexander Alberro (dir. y ed.), *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?: simposio internacional/What is contemporary art today, international symposium* Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2011, pp. 21-56.

- SOTO Soria, Alfonso, “Museografía moderna en México” en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, México, núm. 11, julio-septiembre, 1976, pp. 129-132.
- STELLWEG, Carla, “Documentando lo indocumentado”, en *Artes Visuales, Una selección facsimilar en homenaje a Fernando Gamboa*, México, Museo de Arte Moderno/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 15-32.
- TIBOL, Raquel, “Banquete Visual para un Aniversario”, en *Ruptura*, cat. de la exp., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo José Luis Cuevas, 2002, pp. 128.
- Witker, Rodrigo, *Los museos*, México, Tercer Milenio/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 64.

HEMEROGRAFÍA

- ACHA, Juan, “Cuevas Ilustrador de su tiempo, que el verdadero incienso no nos impida ver la verdadera obra”, en *Excélsior Diorama*, México, 24 de septiembre, 1972.
- AMADOR Tello, Judith “Cultura: especialistas reprobaban la era panista”, en *Proceso*, México, 6 de diciembre de 2012.
- ARANDA, *et al.*, “What is Contemporary Art? Issue Two”, en *E-Flux*, núm. 12, enero del 2010, s/p.
 - < <http://www.e-flux.com> >
- BAUTISTA, Virginia, “Cayó en seis años el índice de lectura México lee un 10% menos”, en *Excélsior*, México, 28 de noviembre de 2012.
- BERLANGA, Jessica, “Reflexiones en torno a una ciudad”, en *Revista Chilango*, México, Arte/Time out, marzo 2006.
- “BEHIND a wall in San Ángel” *Los Angeles Times Home Magazine*, en la columna “Mexico Today”, February 15, 1976;
- BLANCO, Manuel, “Habla José Luis Cuevas”, en *El Nacional*, México, 29 de diciembre, 1972.
- BRAVO, Jorge, “La comunicación gubernamental de Vicente Fox”, en *El Cotidiano*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, núm. 55, mayo/junio 2009, pp. 43-58.
- BRIUOLO, Dina, “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”, en *Discurso Visual Revista Digital*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), núm. 13, julio-diciembre, 2009.
 - < <http://discursovisual.cenart.gob.mx> >

- CALÓNICO Lucio, Cristian, “Fortalezcamos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes”, en *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de inversión en el patrimonio vivo de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- CALVO Navarrijo, Sergio, “Anunció Luis Echeverría que se intensificará el arte a nivel nacional”, en *La Prensa*, México, 7 de febrero, 1973.
- CARMONA, Doralicia, “El grupo Caso toma el control de TELMEX” en *Memoria Política de México*, Instituto Nacional de Estudios Políticos, 9 diciembre de 1990.
 - <<http://www.memoriapoliticademexico.org>>
- CASTILLO Cárdenas, Mildred, “Alberto Gironella: el que estuvo en Cádiz y fue elemento ultramarino.”, en *Revista Litoral*, año 1, núm. 2, 2011, pp. 15-17.
 - <<http://www.litorale.com.mx>>
- CHÁVEZ, Elías, ““se cayó el sistema” afloran las dudas: Jornadas de titubeos del secretario de Gobernación”, en *Revista Proceso*, México, núm. 610, 09 de julio de 1988, pp.18-23.
- “CUEVAS Expondrá por última vez”, *El sol de México*, México, 20 de febrero, 1976.
- “CUEVAS Heading, for self exile”, *The News* México City, Wednesday, March, 3, 1976.
- DEBROISE, Olivier, “Perfil del curador independiente”, en *Curare*, México, núm. 12, enero-junio, 1997.
- DE ANDREA, J. Francisco, “La elección del jefe de gobierno del Distrito Federal en 1997”, en *Boletín mexicano de derecho comparado*, Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, núm. 93, septiembre-diciembre, nueva serie año XXXI, 1998.
 - <<http://www.biblio.juridicas.unam.mx>>
- EJE A Mendoza, Tomás, “La liberalización de la cultura en México: el caso del fomento a la creación artística” en *Sociológica*, México, año 24, núm. 71, septiembre-diciembre 2009, pp.17-46.
 - <<http://www.revistasociologica.com.mx>>
- EJE A Mendoza, Tomás, “La política cultural de México en los últimos años”, en *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, cuarta época, vol. 1 núm. 5-6, marzo/abril, 2008, pp. 2-7.
- FAIR, Hernan, “El sistema global neoliberal”, *Polis Revista Latinoamericana*, Chile, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 8, núm. 21, 2008, pp. 1-53.
 - <<http://polis.revues.org>>

- FERNÁNDEZ, Nuria, “La reforma política orígenes y limitaciones”, en *Cuadernos Políticos*, México, Era, núm. 16, abril-junio, 1978, pp.16-30.
 - < <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx> >
- “FERNANDO GAMBOA llevó la museografía a nivel de asunto de Estado: González Mello”, comunicado núm. 837, 13 julio, 2009.
 - < <http://www.conaculta.gob.mx> >
- FLORES Crespo, María del Mar, “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: el caso de Castilla y León MUSAC”, *De Arte*, núm. 5, 2006, pp. 231-243.
 - < <https://buleria.unileon.es> >
- FOLCH, Mireya, ““Cuevas se exilia con nostalgia anticipada. “Me voy del país por que intelectualmente no lo resisto” ”, *El sol de México*, México, 25 de febrero, 1976.
- “GALLERY GOER: Adios to José Luis Cuevas”, *The News Mexico City*, Sunday March 14, 1976.
- GARDUÑO, Ana, “Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del MUAC”, en *Gaceta de Museos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, tercera época, núm. 45, octubre/diciembre 2008, pp. 5-13.
- GARDUÑO, Ana “La ruptura de Fernando Gamboa”, en *Discurso Visual Revista Digital*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), núm. 16, enero-abril, 2011.
 - < <http://discursovisual.cenart.gob.mx> >
- GARDUÑO Ramírez, Ricardo, “José Luis Cuevas: En Francia, soy un artista del que ignoran su autoexilio”, en *El Sol de Toluca*, Toluca, 13 de noviembre, 1977.
- GARDUÑO Roberto, “Imágenes inéditas constatan ataque planeado el 10 de junio de 1971”, en *La Jornada*, México, 4 de junio, 2006.
 - <<http://www.jornada.unam.mx>>
- GOLDMAN, Shifra M. "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965." en *Revista Plural, Excelsior*, núm. 85, México, octubre, 1978, pp. 33-34.
- GRAFFITI STAR sneaks work into Tate”, en *BBC News*, 13 de octubre de 2003.
 - <<http://news.bbc.co.uk>>

- HUERTA Moreno, Guadalupe, “Empresa Publica, pasado y presente”, en *Gestión y estrategia*, México, Departamento de Administración, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 5, 1993.
 - <<http://www.azc.uam.mx>>
- HERNER, Irene, “30 siglos de arte mexicano”, en *Nexos*, México, 01 de diciembre de 1990.
 - <<http://www.nexos.com.mx>>
- “JOSÉ Luis Cuevas: Adiós a México.” *El Sol de México*, México D. F. domingo, 29 de febrero de 1976.
- “JOSÉ Luis Cuevas se marcha de México”, *La Opinión*, Buenos Aires Argentina, 4 de marzo de 1976.
- KOSUTH, Joseph, *El arte después de la filosofía*, s/p.
 - <<http://artecontempo.blogspot.mx>>
- KANNER, Berenice, “The Art of tourism”, en *New York Magazine*, Nueva York, November 26, vo. 26, n°. 43, 1990, pp.16-18.
- LEON Sardaneta, Julio, “Entrevista a José Luis Cuevas”, en *Excélsior*, México, 11 de enero, 1976.
- LÓPEZ Cuenca, Alberto “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90”, en *Revista de Occidente*, en línea, n° 285, febrero, 2005.
 - <<http://www.revistasculturales.com>>
- LORENTE, Jesús-Pedro, “Nuevas tendencias en teoría museológica. A vueltas con la museología crítica”, en *Revista museos.es*, Ministerio de Cultura/Subdirección General de Museos Estatales, núm. 2, 2006, pp. 24-33.
 - <<http://www.mcu.es>>
- LEVI Strauss, David, “La desviación del mundo de la curaduría después de Szeemann y Hopps”, traducción, Iván Ordoñez, en *Art Lies* núm. 59, otoño de 2008.
 - <<http://privadotextos.wordpress.com>>
- MARTÍNEZ, Juan Carlos, “San Ildefonso arte para todas las edades”, en *Excélsior*, Cultura, México, 23 de febrero de 2006.
- MEDINA, Cuauhtémoc “Contemp(t)orary: Eleven Thesis”, en *E-Flux*, núm. 12, enero de 2010, s/p.
 - <<http://www.e-flux.com>>

- MACMASTERS, Merry, “El arte contemporáneo internacional llega por primera vez a San Ildefonso”, en *la Jornada*, México D. F., miércoles 12 de marzo de 2003.
- MINERA, María, “El Museo Tamayo sin Tamayo”, en *Letras Libres*, México, núm. 169, enero de 2013.
- MOLINA, Carlos “Fernando Gamboa y su particular visión de México”, en *Anales*, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, vol. XXVII, núm. 8, 2005, pp. 117-142.
 - <<http://www.analesiie.unam.mx>>
- MORALES Moreno, Luis Gerardo, “Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México”, en *Relaciones III*, México, vol.XXVIII, 2007, pp.31-66.
 - <<http://www.colmich.edu.mx/>>
- NAVARRO, Oscar, “Museos y Museología: Apuntes para una museología crítica”, ponencia, en XXIX Congreso Anual del ICOFO/XV CONGRESO Regional del ICOFOMA-LAM, “Museología e Historia: un campo de conocimiento”, Córdoba y Alta Gracia, Argentina, del 5 al 15 de octubre de 2006.
 - <<http://www.ilam.org>>
- ORTIZ, Alicia “Red familiar, Clave del Grupo Monterrey”, en *CNN Expansión*, domingo 1 de febrero de 2009, s/p.
 - <<http://www.cnnexpansion.com>>
- ORTÍZ, Pincheti, Francisco, *et al.* “De la Corriente Democrática al gobierno del Distrito Federal” en *Revista Proceso*, México núm. 1079, 05 de noviembre de 1997.
- OSTRANDER, Tobías “El trabajo como curador de arte contemporáneo en un museo público”, en “Sobre la función y el compromiso de la curaduría”, en, *Esfera pública*, 10 de octubre, 2008.
 - <<http://esferapublica.org>>
- PONCE Hurtado, Ma. Teresa “Los ataques no me afectan” en *El Sol de México*, México, 6 de septiembre de 1972.
- PALACIOS, Víctor, “Curaduría y conocimiento”, en “Sobre la función y el compromiso de la curaduría”, en, *Esfera pública*, 10 de octubre, 2008.
 - <<http://esferapublica.org>>

- PALLEY, Thomas I., “Del keynesianismo al neoliberalismo paradigmas cambiantes en la economía”, en *Economía UNAM*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 2. núm. 4, enero-abril, 2005, pp.138-150.
 - <<http://www.ejournal.unam.mx>>
- QUIRARTE, Javier, “Periplos por el centro de la ciudad” en *Milenio Diario*, Sección Cultura, México 25 de febrero de 2006.
- RAMÍREZ Cuevas Villanueva, Jade, “Las políticas culturales institucionales en México, el círculo vicioso aparentemente sin fin”, en *Revista Folios*, Jalisco, Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco, año II, núm. 13, primavera-verano 2009, pp. 22-29.
 - < <http://www.iepcjalisco.org.mx> >
- RAMÍREZ Cedillo, Eduardo “El proceso de privatización. Antecedentes Implicaciones y resultados”, en, *Contaduría y Administración*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Contaduría y Administración, núm. 222, mayo/agosto, 2007, pp. 97-114.
 - < www.ejournal.unam.mx >
- “REVALORAN EL papel de Fernando Gamboa como padre de la museografía en México”, comunicado núm. 828, 10 de julio, 2009.
 - <<http://www.conaculta.gob.mx>>
- ROBLES, Nava, Carlos, “Donde se encuentre, Cuevas seguirá preocupado por el destino de México”, en *El siglo de Torreón*, Torreón, 21 de febrero, 1976. s/p.
- ROJAS, Zea, Rodolfo, “Los monstruos son iguales en todas partes del mundo: Cuevas abre esta noche su exposición *La vuelta del otro hijo pródigo* en el Museo de Arte Moderno”, en *Uno más uno*, México, 5 de abril, 1979.
- ROCA, José, “Curaduría crítica”, *Columna de arena*, núm. 16, 5 de septiembre de 1999.
 - <<http://universes-in-universe.de>>
- ROSAS Mantecón, Ana, “Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México”, en *Culturales*, vol. III, enero/junio, 2007.
- SAMOUR, Héctor “Aspectos ideológicos del paradigma neoliberal”, en *Revista Realidad*, Universidad Centroamericana, núm. 66, noviembre/diciembre, 1998.
 - <<http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/> >
- SÁNCHEZ Celaya, Georgina, "Más allá de la filantropía: el nacimiento del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey", en *Discurso Visual Revista Digital*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENDIAP), 2014, núm. 34, tercera época, julio-diciembre, pp. 32-40.

- SÁNCHEZ Celaya, Georgina, “Ironías del Poder. El caso José Luis Cuevas”, en *Discurso Visual Revista Digital*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), núm. 22, segunda época, julio-octubre, 2013.
- SARMIENTO, Sergio, “El voto por el D.F.”, en *Letras Libres*, México, núm. 17, mayo del 2000.
 - < www.letraslibres.com>
- SHERER Ibarra, María, “Diagnóstico de la capital del país: es el apocalipsis”, en *Revista Proceso*, núm. 1070, 29 de noviembre de 1997.
- TARACENA, Berta, “José Luis Cuevas, el mito y el artista” en *Revista Mexicana de Cultura*, México, 1976, p. 5.
- TARACENA, Berta, “*Claru per obscuris*”, en *Revista Hispano*, 18 de septiembre, 1972.
- TIBOL, Raquel, “Evocación del mural improvisado y colectivo de 1968” en *Revista Proceso*, núm. 1768, 19 de septiembre, 2010.
- TIBOL, Raquel, “Se inauguró el museo” en *Revista Proceso*, núm. 239, 1ero de junio, 1981.
- TRABA, Marta, “Los Gigantes”, en *Revista Tiempo*, 18 de septiembre, 1972.
- TORRES, Raúl, “José Luis Cuevas Ilustrador de su tiempo.” *Revista Hoy*, México 7 de octubre, 1972.
- VALDÉS Vega, María Eugenia, “Una nueva legitimidad en el Distrito Federal. Las elecciones de 1997”, en *Nueva Antropología*, México, Asociación Nueva Antropología A.C., vol. XVI, núm. 54, junio, 1998, pp. 57-78.
- “VARGAS LLOSA: México es la dictadura perfecta.”, en *El país*, México/Madrid sábado 1 de septiembre de 1990.
 - <www.elpais.com>
- VELASCO Arregui, Edur, “Estructura y poder sindical en México: el retrato de un élite longeva”, en *Revista Espiral Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. V, núm. 16., septiembre-diciembre, 1999, pp. 111-147.
 - <<http://www.redalyc.org>>
- VIVAS, María Luisa, “El D. F. un año de gobierno asistencialista” en *Revista Proceso*, núm. 1309, 09 de diciembre del 2001.
- YEPES, Heriberto, “El Post-curador”, en *Esfera pública*, 9 de octubre de 2008.
 - <<http://esferapublica.org>>

- YÚDICE, George “The Privatization of Culture”, *Social Text*, núm. 59, verano de 1999, pp. 17-34.

TESIS DOCTORALES

- GAMBOA Villafranca, Xavier, *El Estado en el Agro en México en el contexto de la crisis: 1977*, Tesis Doctoral en Sociología, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, D.F. 1978.
 - < <http://www.angelfire.com>>
- CIRELLUELO Gutiérrez, Lourdes, *Arte de Internet: génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995,2000)*, Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea/Facultad de Bellas Artes/Departamento de Pintura, Bilbao España, 2000.
 - < <http://www.ehu.es>>

TEXTOS INÉDITOS

- DEBROISE Olivier, *El arte de mostrar arte mexicano*, s/d.
- MARZO, Jorge Luis, “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti Modernidad barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano” en, Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano, Universidad Carlos III, Madrid, 18-19 de octubre de 2011.
- MEDINA, Cuauhtémoc, “From Museology to curatela”, ponencia, en *Are Curators Unprofessional?* Simposio, Alberta, Canadá The Banff International Curatorial Institute, 13 de noviembre, 2010.
- MEDINA, Cuauhtémoc “La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial post mexicano”, Conferencia leída en “Ambulancia”, Museo Carrillo Gil/ Escuela Nacional de Grabado, Pintura y Escultura, “La Esmeralda”/Centro Nacional de las Artes, jueves 18 de octubre, 2001.
- MEDINA, Cuauhtémoc, “Una anomalía curatorial”, s/d.

PAGINAS ELECTRÓNICAS CONSULTADAS

- www.dictionaryofarthistorians.org
- www.buscon.rae.es
- www.ferratermora.org
- www.conaculta.gob.mx
- www.mam.org.mx
- www.munal.mx
- www.oei.es
- www.mexartdb.com
- www.museotamayo.org
- www.diputados.gob.mx

FUENTES CINEMATográfICAS

- CUSHING Holly, D'Cruz Jaimie, Gay-Rees James, (Productores), Banksy (Director), (2010), *The exit is trough the gift shop*, Paranoid Pictures.