



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO MIXTO DE PROMOCION:
CENTRO CULTURAL ESTACIÓN INDIANILLA, CIUDAD DE MÉXICO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA GEORGINA VÁZQUEZ TÉLLEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. ANA MARÍA GARDUÑO ORTEGA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

LIC. NURIA DEL CARMEN BALCELLS LUBIAN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

DRA. EUGENIA MACÍAS GUZMÁN
ENES-UNAM, MORELIA

MÉXICO, D. F., SEPTIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A la memoria de mi padre, Don Carlos Jorge Vázquez de Alba quien además de su enorme legado, me heredó la pasión por la historia y por el arte

A mi madre María Magdalena Téllez Vda. de Vázquez por su amorosa fortaleza

A mis hijos Bruno y Ángela Georgina por todo el amor y su tierna presencia en mi vida

AGRADECIMIENTOS

Un interesante ciclo de investigación y estudio se cierra con la presente Tesis para la obtención del grado de Maestría en Historia del Arte. Es una obra de gran trascendencia en mi vida, por lo que quiero expresar mi gratitud hacia quienes participaron en el proceso que ahora concluye.

Deseo agradecer al Comité Tutor de Tesis, a la Dra. Ana Garduño, quien amablemente aceptó dirigir el proyecto cuando surgió la idea original tras mi participación en el Seminario de Museos de la Maestría en el semestre 2010-1; al Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, a la Lic. Nuria Balcells Lubián, a la Dra. Eugenia Macías Guzmán y a la Dra. Dafne Cruz Porchini por su gentil participación en el Sínodo. Agradezco a todos y cada uno de ellos las valiosas observaciones y críticas, así como el tiempo que dedicaron a la lectura y discusión del trabajo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por acogerme en el Posgrado de Historia del Arte y a los generosos docentes con quienes comencé a aproximarme a su estudio e investigación. En la etapa inicial, en la cátedra de los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras: Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, Mtra. Juana Gutiérrez Haces(+), Dr. Antonio Rubial García y la Lic. Nuria Balcells Lubián.

En una etapa posterior, doy gracias también por la oportunidad de asistir a los seminarios del Posgrado en Historia del Arte de los profesores: Dra. Teresa del Conde, Dra. Diana Magaloni, Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, Dra. Margarita Martínez Lambarry, Dra. Linda Báez Rubí, Dr. Eduardo Báez Macías, Dra. Laura González, Mtra. Isabel Estrada de Gerlero, y Dr. Francisco Plancarte Morales.

Agradezco a Isaac Masri Dabbah, director del Centro Cultural Estación Indianilla las entrevistas concedidas y permitirme el acceso al Archivo del CCEI.

Al Arq. Juan Álvarez del Castillo, al senador Alejandro Encinas Rodríguez y al Dr. Arturo Herrera Gutiérrez, por la amable charla y compartir su experiencia conmigo.

Doy gracias a mis solidarios hijos Bruno y Ángela Georgina Martínez Vázquez, hermosos y adorables seres, porque me inspiran y me acompañan en todos mis proyectos.

Mi agradecimiento y cariño a Carlos P. Mendiola Jaramillo y a Gabriela Bobadilla de Anda, por su apoyo incondicional en diversas fases de la construcción de la Tesis y por mostrarse siempre al pendiente de su evolución.

gvt*

La Construcción de un Modelo Mixto de Promoción: Centro Cultural Estación Indianilla, Ciudad de México

INDICE

Introducción

1. Nociones sobre cultura y su promoción
2. Apunte contextual de fin de siglo
3. *Habitus* de un promotor cultural en la Ciudad de México
4. Participación del Gobierno del Distrito Federal
5. Actividades y programa museográfico del Centro Cultural Estación Indianilla
6. Exposiciones inaugurales extramuros

Conclusiones

Fuentes Hemerográficas

Consulta Hemerográfica en Internet

Bibliografía

Sitios de Internet

Anexos

1. Origen y creación del Centro Cultural Estación Indianilla
2. Datos biográficos de Isaac Masri
3. PATR
4. Cronología de las Exposiciones
5. Entrevistas a Isaac Masri

INTRODUCCION

El proceso creativo es un tema sensible para toda sociedad en lo que respecta a la construcción de una identidad social y del patrimonio tangible e intangible. Involucra entre otros, elementos como la cultura, obras de arte y colectividad por lo que ha recibido atención del Estado y de la sociedad civil de manera variable en cuanto a los recursos que se le han asignado y a las directrices políticas que se han trazado para su promoción. México no es ajeno a la importancia que tiene el tema al grado de que la cultura y la creación cultural están consignadas como un derecho de los ciudadanos en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.¹

La presente investigación tiene como objetivo presentar un estudio de caso para analizar la promoción cultural en la Ciudad de México en el ámbito contemporáneo a partir del proceso de gestación del esquema mixto que le precedió: La creación del Centro Cultural Estación Indianilla (CCEI) y las condiciones que favorecieron la rehabilitación del espacio decimonónico propiedad del Gobierno del Distrito Federal para radicarlo en el inmueble.

El propósito principal es demostrar cómo el proceso de transformación política² que vivió la Ciudad de México en las dos últimas décadas del siglo XX, trascendió en la

¹ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Título Primero, Capítulo I, Artículo 4, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, México 2013 p. 7 consultada el 17 de enero de 2014 en www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio

² Se toma como premisa del proceso de transformación la reforma del Estado que fue promovida por partidos de oposición, el gobierno federal y la sociedad durante los años 90 ante la notoria erosión del partido en el poder y después del presunto fraude en las elecciones federales de 1988,

construcción de este particular modelo de promoción a partir de la relación que se estableció entre dos agentes culturales: un integrante de la sociedad civil y la autoridad del gobierno debutante de izquierda inscrito en un importante territorio cultural, la capital del país, así como su articulación con el discurso político del nuevo gobierno. Complementariamente, en la misma dinámica, destacar la importancia del medio socio cultural en el que se desarrollaron los personajes participantes, la clase media capitalina de los años 50 y 60', así como su incidencia en la configuración del esquema donde lo local contemporáneo se consolidó como propio en pos de la construcción de una identidad cultural.

Como parte de la construcción del modelo mixto de promoción, en la sección 1 he abordado conceptos y nociones de los distintos elementos a considerar en un modelo de promoción cultural y presento una propuesta de cómo se vinculan entre sí para conformar un esquema mixto, con el propósito de dotar de herramientas teóricas al presente trabajo.

El proceso creativo en México ha manifestado una trayectoria particular desde finales del siglo XX en un contexto de globalización y liberalismo comercial a nivel mundial, así como en la discusión de un nuevo paradigma cultural a nivel global. En la sección 2 se expone el contexto internacional en el que se inscribió el caso, resaltando en una segunda parte de la misma, las condiciones locales que favorecieron la creación del modelo que nos ocupa para lo cual el estudio se remonta al ámbito cultural en México a partir de la posguerra y los procesos que vivió el país durante la última mitad del siglo.

la cual estaba encaminada a establecer las bases para un régimen de gobierno democrático, por lo que significó un paso inicial de dicho proceso.

Considero que el *habitus*³ del promotor cultural es uno de los elementos fundacionales en un modelo de promoción. Es por eso que en la sección 3 se describe la trayectoria de Isaac Masri⁴, elemento de la sociedad civil que se desempeñó como enlace del ámbito privado con el público. Se toman en consideración aspectos biográficos que permitan definir su perfil socio-cultural, así como la creación de una red entre artistas, patronos y gobierno que hizo posible la consolidación del proyecto cultural desde el ámbito de lo privado primero en espacios públicos urbanos, las aceras, para después obtener la concesión del espacio que ahora ocupa el CCEI.

Considero relevante transitar por los procesos particulares de las instancias participantes, por lo que en la sección 4 se presenta la evolución del gobierno de la capital del país desde que era una dependencia federal hasta la actualidad como “una entidad federativa con personalidad jurídica y patrimonio propio”⁵ exponiendo las transformaciones político administrativas que observó y el marco institucional que generaron su estructura actual en lo que respecta al ámbito de la cultura. Se enfatizan las

³ El concepto de *habitus* fue incorporado en los estudios del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) para explicar cómo actúa el hombre a partir de su forma de percibir el entorno socio-cultural del que es originario. Lo definió como “un sistema de disposiciones duraderas y transferibles” como “principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones...” que constituyen el gusto y permite al individuo relacionarse con el medio al que pertenece o aspira a pertenecer. Para una definición más amplia ver: Pierre Bourdieu, *El Sentido Práctico*, Trad. Ariel Dilon de la 1ª edición de 1980, *Le Sense pratique*, Siglo XXI editores, Argentina 2007, p.86

⁴ Isaac Masri Dabbah, oriundo de la ciudad de México y Director del Centro Cultural Estación Indianilla, fue el enlace originario entre sociedad civil y gobierno del D.F. en la construcción del esquema de promoción que es objeto del presente estudio, es por ello que se menciona y analizan sus actividades en la presente investigación.

⁵ Esto de conformidad con lo que establece el artículo 2º del Estatuto de Gobierno del Distrito Federal. Aunque no es materia del presente trabajo, es importante señalar que el artículo 122 constitucional acota que el gobierno del Distrito Federal está a cargo de los poderes federales y de los órganos ejecutivo, legislativo y judicial de carácter local.

acciones en lo que respecta a la recuperación de espacios públicos, eje central del discurso del gobierno de izquierda debutante, que dejó de lado el discurso nacionalista que institucionalmente se había dictado.

Dentro de la sección se presenta una breve reseña de los eventos organizados desde la plataforma gubernamental con el propósito de demostrar que además de los proyectos privados en las calles de la ciudad, hubo otros programas enfocados a la integración de la población al proyecto cultural de recuperación de espacios públicos del Gobierno del Distrito Federal.⁶ En este sentido, me interesa tratar la creación de la Fábrica de Artes y Oficios (FARO), proyecto originalmente radicado al oriente de la ciudad, y que se expandió hacia diferentes localidades en zonas marginales de la capital del país.

En el mismo apartado, presento el perfil de los funcionarios públicos que se integraron en diferentes momentos al esquema, así como los eventos apoyados desde esta esfera, que derivaron en la elección y la rehabilitación de la antigua estación de tranvías de Indianilla para consolidar el modelo de participación mixta.

Después de exponer las condiciones de su creación, en la sección 5 muestro el esquema operativo del CCEI diseñado para alojar el proyecto, describiendo las diferentes funciones de cada espacio a través de un breve análisis museográfico del mismo. Finalmente en la sección 6 presento una narración de las actividades inaugurales en lo que respecta a exposiciones extramuros que se organizaron como parte del nuevo espacio cultural en su origen en el año 2006 año de su fundación.

⁶ Una primera mención al respecto se consigna en el *Programa General de Desarrollo del Gobierno del Distrito Federal*, Ciudad de México, junio de 1998, p. 13

En el Anexo 1 presento la investigación documental, que realicé específicamente para este trabajo, de la historia del inmueble para complementar el marco histórico de la investigación. En el Anexo 2, los datos biográficos de la infancia y juventud del promotor cultural. En el número 3 presento el documento del Permiso de Administración Temporal Revocable (PATR), que formalizó la entrega del inmueble al director del CCEI. El anexo 4 contiene la cronología de las exposiciones que se han llevado a cabo en el recinto hasta el año 2013 y muestra a los artistas que han participado en el proyecto y, por último, el número 5 la transcripción de las entrevistas que realicé a Isaac Masri, director del CCEI, que aportan el testimonio del promotor de parte de la información consignada.

1.- Nociones sobre cultura y su promoción

Uno de los componentes fundamentales en un esquema de promoción es la cultura. Como punto de partida para el presente análisis y para efectos de síntesis considero pertinente enunciar la definición de la misma a la cual haré referencia en lo sucesivo, que corresponde a la emitida por la UNESCO:

En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias⁷

Como complemento al tema, agregaré la siguiente afirmación que emana del trabajo desarrollado por Gilberto Giménez: “La cultura se objetiva en forma de instituciones, artefactos(sic), incorporados en forma de representaciones sociales o de *habitus*, pero a nivel campal, la cultura se objetiva con los discursos producidos por los agentes especializados (en cada campo)”.⁸

Este conjunto de elementos, algunos de los cuales proceden de los conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu, genera diversas dinámicas sociales entre los diferentes campos de la cultura,⁹ El tema de interés de la presente investigación se ubica

⁷ *Declaración de México sobre las Políticas Culturales* aprobada por la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, UNESCO, México 6 de agosto de 1982, p. 7

⁸ Gilberto Giménez citado por Margarita Maass, *Gestión Cultural, comunicación y desarrollo*, CONACULTA, UNAM, Instituto Mexiquense de Cultura, México 2006, p. 23

⁹ Para Bourdieu, el campo es una estructura objetiva, un espacio en el que convergen los diferentes actores sociales que generan dinámicas encaminadas a apropiarse de determinado capital simbólico. En *La Distinción*, hace referencia a un universo de campos especializados al que pertenece el de bienes culturales entre otros tantos. Pierre Bourdieu, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. de Ma. del Carmen Ruiz de Elvira de la primera edición en francés de 1979, Grupo Santillana Ediciones, Madrid 1988, p. 223

en el campo de la producción artística, concretamente en el que convergen los procesos de producción y exhibición de obra plástica¹⁰ así como su promoción, donde uno de los protagonistas es el agente cultural, quien en términos generales, es un gestor que propicia las condiciones para el desarrollo del proceso creativo y su vinculación con el público o consumidor.¹¹

Estos procesos involucran relaciones sociales generadas por el ser humano las cuales se inscriben en un territorio, el cual se constituye en un espacio no sólo geográfico sino también simbólico.¹²

De las relaciones y propuestas que se establecen entre los agentes sociales dentro del territorio cultural, surgen distintos campos, espacios en los que se desarrollan las diversas prácticas de índole cultural como parte del proceso creativo entre las que están las actividades de gestión y promoción.

El desempeño de estos agentes sociales tiene un amplio espectro difícil de encasillar en una definición, pero para efectos explicativos se extraen algunas características de la definición desarrollada por Margarita Maass Moreno¹³ para bosquejar el perfil individual del gestor cultural a quien describe como un individuo con capacidad de

¹⁰ La obra plástica a la que nos referimos son las piezas producidas por artistas en lo que respecta a pintura y escultura

¹¹ La definición de *agente cultural* se ha consultado en Teixeira Coelho, *Diccionario Crítico de Política Cultural*, Editorial Gedisa, Barcelona, España 2009, p. 40

¹² La definición de territorio para el presente estudio es la que le considera “una red, un tejido que articula componentes físicos, procesos ecológicos y procesos sociales históricos, [...] un ámbito donde se desarrollan espacios, relaciones y determinantes que combinan los impactos de los procesos local, nacional y global, de lo urbano y lo rural”, Mario Sosa Velásquez, *¿Cómo entender el territorio?* Colección Documentos para el debate y la formación, núm. 4 Programa Gestión Pública y Desarrollo Territorial, Editorial Cara Parens, Universidad Rafael Landívar, Guatemala 2012, p. 17

¹³ Margarita Maass Moreno, *op.cit*, p.40

liderazgo que ha construido su sentido de identidad, que tiene habilidades y destrezas comunicativas:

con capacidad de pensar en la cultura como elemento clave para el desarrollo y [...] de establecer y potenciar procesos básicos de estimulación cognitiva permanente [...] es un agente social que debe contar con una formación específica para los diferentes ámbitos (patrimonio, creación artística, trabajo comunitario...) en el sector público y privado, con capacidad de diseñar diferentes modelos de proyectos [...] de trabajar en inteligencia distribuida respetando las diferencias culturales así como de conocer y desenvolverse dentro del espacio o territorio cultural de la comunidad a la que pertenece¹⁴

En el ámbito público, el Estado interviene como promotor del proceso creativo con la instrumentación de políticas culturales, dentro de un marco de normatividad que favorezca su difusión y un esquema presupuestal que refuerce la infraestructura necesaria para su realización, con un discurso definido a favor de los aspectos que considere que requieren su atención.

En el ámbito privado, los individuos pertenecientes a la sociedad civil que inciden en el campo artístico generan ciertas prácticas al respecto de acuerdo con su formación vital. Estas prácticas, que tienen su origen en las condiciones particulares que han construido la visión de la cultura y el gusto a lo largo de su vida desde su origen formativo, constituyen herramientas para acceder al capital cultural¹⁵ y transformarlo en capital

¹⁴ Para un espectro más amplio de los perfiles individual y social del gestor cultural sugiero ver IBID pp. 41-44

¹⁵ El capital es un recurso que otorga poder para movilizarse y ocupar posiciones dentro del campo, en el caso de la cultura existen en tres formas “à l'état incorporé, c'est-à-dire sous la forme de dispositions durables de l'organisme; à l'état objectivé, sous la forme de biens culturels, tableaux, livres, dictionnaires, instruments, machines [...] et enfin à l'état institutionnalisé” (en estado incorporado, es decir bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo, en estado objetivado bajo la forma de bienes culturales, revistas, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria y en estado institucionalizado) en Bourdieu, Pierre, “Les trois états du capital culturel”, *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, noviembre de 1979, p. 3 consultado en

económico. Quienes poseen los recursos económicos, ya sea en el ámbito público o desde el ámbito privado, se organizan para favorecer el flujo de los mismos hacia el desarrollo de actividades culturales o proyectos artísticos orientados hacia la satisfacción de necesidades culturales determinadas.

A partir de las anteriores reflexiones, en la fig. 1 presento una propuesta esquemática del modelo mixto de promoción, en el que se puede apreciar el espacio donde se desarrollan estas actividades, dentro del territorio cultural, que puede estar inscrito en un sector urbano o en un medio rural (el enfoque de la presente investigación se centra en el ámbito urbano por lo que toda referencia será a este respecto).

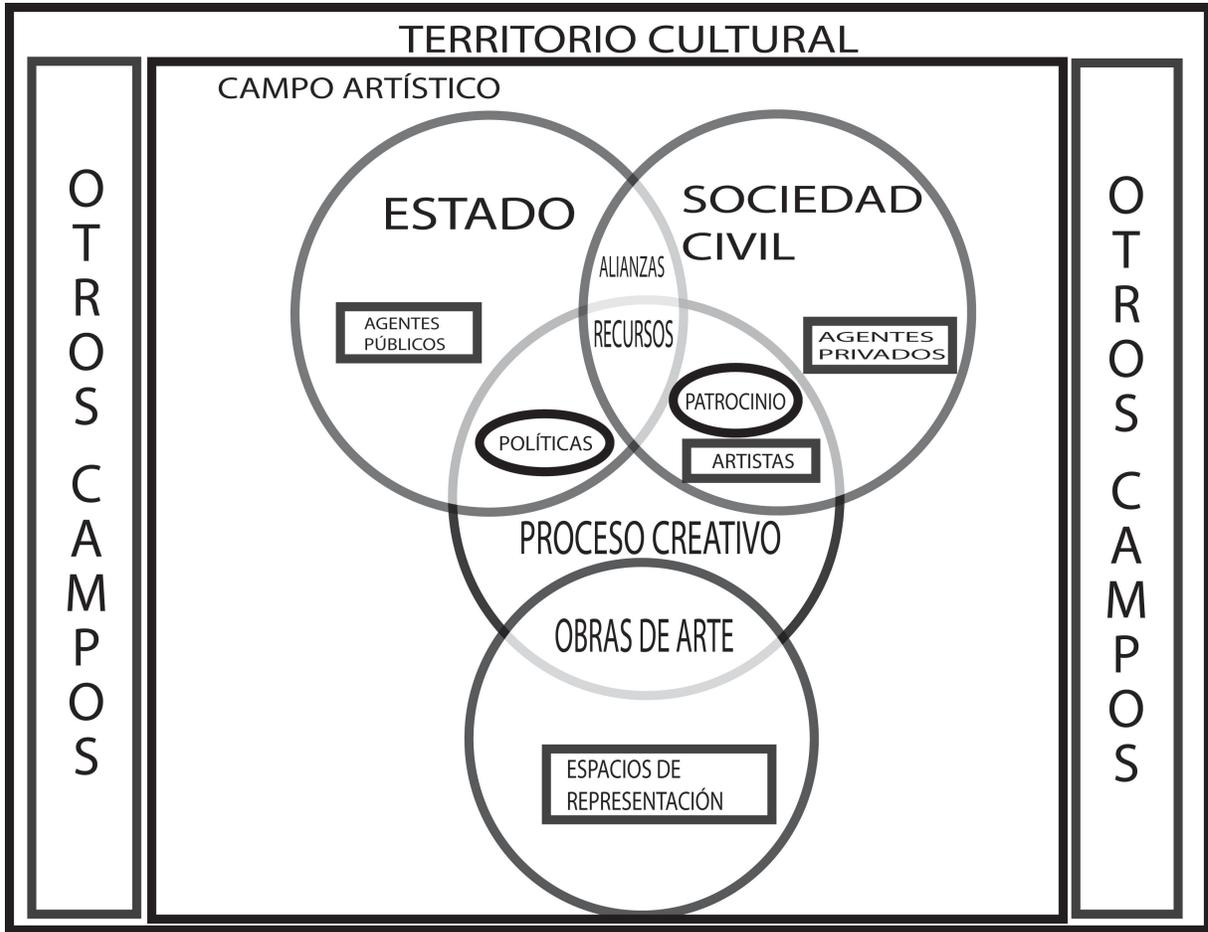
Aunque está circunscrito en una superficie determinada, no es el carácter geográfico lo que acredita el valor que sus habitantes le otorgan, sino la importancia social que les representa y el valor simbólico que se genera a partir de la interacción de los agentes sociales entre sí a través de la construcción de redes de poder dentro del territorio en los diferentes campos a distintas escalas que van de lo público a lo privado, de lo plural a lo individual y de lo local a lo global.

Una vez que se identifican los objetivos y agentes participantes, el Estado debe plantear la instrumentación de políticas públicas que reglamenten la creación de alianzas encaminadas a la asignación de recursos hacia el proceso creativo y una normatividad en el mismo sentido. A partir de ello se definen las actividades de interés de cada agente, para llevar a cabo un esquema de promoción, que puede ser mixto si hay intervención de agentes pertenecientes a la sociedad civil en coordinación con el Estado.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654

FIGURA 1

MODELO MIXTO DE PROMOCION CULTURAL



Fuente: elaboración propia

Como complemento al esquema previo, presento en el cuadro 1, los paradigmas que Néstor García Canclini propone de las políticas culturales que considero pueden ser aplicados al caso de México en los esquemas de colaboración entre Estado y sociedad en el transcurso del presente estudio:

CUADRO 1

| PARADIGMA | PRINCIPALES AGENTES | MODOS DE ORGANIZACIÓN DE LA RELACION POLITICA-CULTURA | CONCEPCIONES Y OBJETIVOS DEL DESARROLLO CULTURAL |
|--------------------------|---|--|--|
| Estatismo Populista | Estado y partidos | Distribución de los bienes culturales de élite y reivindicación de la cultura popular bajo el control del Estado | Afianzar las tendencias de la cultura nacional-popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema |
| Democratización Cultural | Estados e instituciones culturales | Difusión y popularización de la alta cultura | Acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales |
| Democracia Participativa | Partidos progresistas y movimientos culturales independientes | Promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas | Desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades |

Fuente: Néstor García Canclini, *Políticas Culturales en América Latina*, 2 edición, Ed. Grijalbo, México 1990, p. 27

2.- Apunte contextual de fin de siglo

Contexto internacional

El proceso de globalización fue el sello que marcó la dinámica económica en el planeta las últimas décadas del siglo XX. Se observó un cambio fundamental en la estructura económica internacional que afectó significativamente a la movilidad de flujos

de mercancías, financieros y mediáticos entre diferentes regiones del mundo, favorecidos por la expansión de corporaciones transnacionales y la firma de tratados comerciales internacionales. La apertura gradual de las economías domésticas a empresas extranjeras y una creciente participación de agentes económicos nacionales en los mercados globales fue un fenómeno que se tradujo en un debilitamiento de lo nacional como unidad espacial y dio lugar¹⁶ a la transformación de las ciudades como emplazamientos estratégicos y como sistemas urbanos transnacionales donde se han concentrado en gran medida transacciones financieras y de servicios de empresas multinacionales que requieren espacios centralizados para ejecutar el trabajo de globalización.¹⁷

El desarrollo de políticas neoliberales a partir de la década de los 80 desencadenó un proceso generalizado de desregulación estatal que potenció la contracción de la participación de los gobiernos en actividades que no consideraba estratégicas y la privatización de gran parte de las actividades productivas.

Esta reorganización económica, reforzada por los avances tecnológicos, ha afectado a los diferentes estratos de la población ante la inminente transnacionalización del trabajo, promoviendo la migración del campo a la ciudad y de las ciudades locales a

¹⁶ Esta reflexión se desprende de la lectura del texto de Saskia Sassen, "The Global City: Introducing a Concept" consultado el 22 de febrero de 2014 en <http://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/The-Global-City-Brown.pdf>

¹⁷ Esta afirmación se desprende del ensayo de Saskia Sassen, *Localizando ciudades en circuitos globales*, Ed. Red Eure, Chile 2005 consultado el 6 de marzo de 2014 en <http://site.ebrary.com/lib/itammxsp/Doc?id=10103058&ppg=13> donde además afirma que "los mercados nacionales y globales, así como las multinacionales, requieren espacios centralizados para ejecutar el trabajo de globalización. Las finanzas y los servicios avanzados son industrias que producen lo que podríamos concebir como bienes organizacionales necesarios para la implementación y gestión de los sistemas económicos globales. Las ciudades son espacios privilegiados para la producción de estos servicios internacionalizados más innovadores y especulativos" p.11

centros urbanos transnacionales, lo que ha trascendido en “la formación de identidades y lealtades entre los diversos segmentos de la población que rechaza explícitamente la comunidad imaginada de la nación, lo que va acompañado de nuevas solidaridades e ideas de participación”¹⁸ y que ha reforzado el desarrollo de identidades locales junto con la aparición de nuevas formas culturales en un doble sentido, la de los marginados y la de quienes tienen empleos bien remunerados al acentuarse la desigualdad en la distribución del ingreso.

El creciente desarrollo tecnológico, adicionalmente ha favorecido la digitalización global de la economía, lo que reduce la distancia entre los centros productivos y ha agilizado la comunicación y circulación de información, lo que genera la percepción de que la globalización ha contribuido a aminorar “la sensación de aislamiento experimentada en buena parte del mundo en desarrollo ha brindado a muchas personas de estas naciones acceso un conocimiento que hace un siglo ni siquiera estaba al alcance de los más ricos del planeta”¹⁹ lo que promueve, además, la aspiración al cosmopolitismo por ser parte de una red transnacional que incluye al ámbito de la cultura.

Estos procesos de cambio han motivado una serie de debates a nivel internacional acerca del desempeño de las actividades culturales dentro de las economías, pues aunque en ciertos casos han sido desestimadas por no considerarse parte del proceso productivo

¹⁸ Saskia Sassen, “La Ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera” en *Barcelona 1978-1997. Manolo Laguillo*. Catálogo de la Exposición, Museu d’art contemporani Barcelona, Barcelona 2007, p.44 consultado el 8 de marzo de 2014 en <http://www.macba.cat/es/barcelona-1978-1997--manolo-laguillo>

¹⁹ Joseph E., Stiglitz, *El Malestar de la Globalización*, Ed. Santillana ediciones generales, Madrid 2002, p.28

han permitido explorar enfoques que las consideran motor del desarrollo y elemento catalizador del cambio de paradigma social:

Los cambios en las políticas, económicas y sociales requieren para su sostenibilidad correlatos en lo cultural. Es necesario activar la discusión sobre los valores éticos y las actitudes. Las expresiones culturales tienen la posibilidad de transmitir en todas sus manifestaciones de modo libre y abierto, la agenda de los sufrimientos reales y los reclamos de la población. En una sociedad democrática, el debate cultural influye fuertemente en las políticas económicas y sociales, si no en el corto plazo, en el mediano plazo.²⁰

El tema atrajo la atención de organismos internacionales y comenzó a discutirse a través de diversos foros en las Conferencias de la UNESCO²¹ y la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) principalmente, donde México ha sido un miembro constantemente activo. En las últimas décadas “la cultura está siendo revalorizada como un recurso para el desarrollo sustentable”,²² incluso la representación de México en estos foros se ha adherido a esta postura, y aunque no se reflejó en una vinculación directa del Estado con la sociedad para dar seguimiento a los acuerdos generados en los foros internacionales, ha permeado a la sociedad en el ámbito cultural.

Ámbito del Arte en México

El desarrollo de la producción de obra plástica a partir de la segunda mitad del siglo XX y su relación estado-sociedad ha mostrado una evolución particular que considero no debe soslayarse en el presente estudio.

²⁰ Bernardo Kliksberg, “¿Porqué es clave la cultura para el desarrollo?”, *Revista del Centro Latinoamericano de Administración para el Desarrollo (CLAD) Reforma y Democracia*, núm 29, Caracas, Venezuela, 2005 consulta hecha en www.clad.org el 30 de octubre de 2013 p.7

²¹ La primera fue “La Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales”, celebrada en Venecia en 1970.

²² Enrique Leff, Arturo Argueta, Eckart Boege y Carlos Walter Porto Gonçalves, “Más allá del desarrollo sostenible: una visión desde América Latina” publicado en *Revista Futuros no. 9*, 2005 Vol. III, www.revistafuturos.info consulta hecha el día 27 de octubre de 2012

A partir de la posguerra se observó un cambio social significativo que se tradujo en la diversificación respecto al gusto y al consumo del arte, no sólo en México sino en toda Latinoamérica ante un inminente proceso de internacionalización²³ y el declive del nacionalismo.²⁴

Una de las causas fundamentales, fue el fortalecimiento de la industria nacional con un crecimiento económico de más del 6.0 por ciento promedio anual,²⁵ lo que permitió la emergencia de una clase media dispuesta a consumir obras de arte. Su interés no sólo apuntó hacia la adquisición de obra de pintores pertenecientes a la *Escuela Mexicana de Pintura*²⁶ sino que también hacia pintores independientes del arte oficial. Esto representó una oportunidad para el desarrollo del proceso creativo al ser más accesibles los precios para adquirir piezas que se caracterizaban por el manejo de un lenguaje plástico moderno, compatible con el de los principales centros productores de arte internacional. Con diferentes estilos y producción continua de obra estaban además

²³ Christine Frérot lo menciona en éstos términos en *El Mercado del Arte en México*, INBA, México 1990, p. 34

²⁴ El nacionalismo cultural fue un fenómeno que se hizo patente en la literatura, la música e incluso la danza desde los años 20. Enfatizo su presencia en la plástica, por la delimitación misma del objeto de estudio de la presente investigación

²⁵ Ayala Espino, José, *Estado y desarrollo. La formación de la economía mixta Mexicana en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México 1988 p.386

²⁶ Décadas atrás, en los años 20 el país vio nacer a la *Escuela Mexicana* de pintura y a sus tres grandes artistas: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros quienes forjaron un discurso plástico hegemónico de carácter nacional conocido como “realismo social”, que buscaba hacerse presente entre los sectores populares y la clase media desde la época posrevolucionaria. El movimiento muralista, retomó principalmente temas prehispánicos con el propósito de exaltar la naturaleza indígena y mestiza del mexicano como bastión de la clase trabajadora y su discurso fue desplegado en los muros de inmuebles públicos. Para un esquema más completo de su construcción y desarrollo sugiero consultar a Renato González Mello, *La Máquina de Pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 2008 así como a Jorge Alberto Manrique, “Los Muralismos”, *op.cit.* p. 199

de los tres grandes, reconocidos pintores como Rufino Tamayo y Carlos Mérida, Ricardo Martínez, Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen y Gunther Gerszo.

Dentro de esta dinámica el Estado, además de promotor del desarrollo económico, del proceso creativo y de la difusión de la cultura en cuanto al arte muralista,²⁷ amplió su concurrencia en el consumo artístico al crear en 1949 el Salón de la Plástica Mexicana, para la comercialización de obra en pequeño formato de artistas reconocidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).²⁸

Para finales de la década de los 50, el esquema oficial mostraba signos de agotamiento ya que "...se fue haciendo más claro que el papel del intelectual y del artista en México debía tener un carácter crítico más que de apoyo y que esa crítica, a diferencia de la de los realistas sociales mexicanos había de ser más individual que colectiva".²⁹ Los jóvenes artistas alimentaban la inquietud por explorar discursos plásticos al margen del

²⁷ El modelo de promoción aplicado fue el de *Estatismo populista*, donde el principal agente era el estado y el partido político en el poder. Néstor García Canclini propone un esquema de clasificación de los paradigmas de política cultural donde habla de 6 modelos distintos, uno de los cuales es el que considero aplica para este momento en México y he presentado una síntesis en la página 10 del presente trabajo. Néstor García Canclini en el texto "Introducción", En *Políticas Culturales de América Latina*, García Canclini, Néstor (editor), Colección Enlace, Editorial Grijablo, segunda edición, México 1990, p.27,

²⁸ El Instituto Nacional de Bellas Artes fue creado el 31 de diciembre de 1946 por decreto presidencial durante el gobierno del Presidente Miguel Alemán Valdés como parte del aparato institucional y con la iniciativa oficial de "dirigirse a la creación de un arte nacional". En Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, *Dos años y medio del INBA*. Informe presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública, sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949, México 1950, p.17

²⁹ Shiffra Goldman, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de Cambio*. Instituto Politécnico Nacional, ed. Domés. México 1989, p.49

ideológico y político como parte de una búsqueda por insertarse en el ámbito internacional y generar obra de carácter moderno y cosmopolita.³⁰

Se posiciona así la generación de *Ruptura*,³¹ liderada por Manuel Felguérez y José Luis Cuevas, con la proclama de promover un nuevo lenguaje plástico con características diversas y particulares, al que incorporaron elementos de la abstracción lírica como Lilia Carrillo, del informalismo matérico como Vicente Rojo o del geometrismo como Fernando García Ponce. Contribuían así a la creación del discurso propio e individual del arte mexicano contemporáneo que comenzaba a tomarse la libertad de experimentar nuevas “formas expresivas”.³²

Se organizaron en espacios independientes, en galerías encaminadas a construir su propia plataforma de difusión, es decir desde el ámbito privado. Las más importantes además de la *Galería de Arte Mexicano*,³³ fueron la *Galería Prisse* (1952), la *Proteo* (1954), la de *Antonio Souza* (1956) y la de *Juan Martín* (1961).³⁴ Tras un arduo camino en el que

³⁰ Los movimientos de oposición a la *Escuela Mexicana* tienen como antecedente el movimiento en los años 20 conocido como *Contracorriente*, el cual fue respaldado por la revista literaria de *Los Contemporáneos* liderados por Xavier Villaurrutia que reviste gran importancia. Dentro del grupo, se incluye a los antes citados Tamayo, Mérida y Martínez además de Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Alfonso Michel, Miguel Covarrubias, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano artistas plásticos que “fueron acusados de extranjerizantes y de elitistas” en: Jorge Alberto Manrique, “La Contracorriente”, en *Una Visión del Arte y la Historia*, Tomo IV, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 2007, p. 252

³¹ Octavio Paz utiliza por primera vez el término para referirse al grupo disidente de la *Escuela Mexicana de Pintura* en el año de 1950 para identificar “una corriente múltiple, plural, que marchó de callada manera al lado del muralismo” en *Ruptura 1952-1965, Catálogo de la Exposición*, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México 1988, p. 12

³² Jorge Alberto Manrique recurre a éste término para calificar la obra de Alberto Gironella en “Nuevas Generaciones del Arte Mexicano” en *Arte y Artistas Mexicanos del s. XX, op. cit.* p. 41

³³ La *Galería de Arte Mexicano* (1935), creada por Inés Amor, fue pionera en la Ciudad de México en la promoción y venta de obra de artistas mexicanos y se mantiene activa hasta el día de hoy.

³⁴ Manuel Felguérez, “La Ruptura, 1935-1955”, hace un relato a partir de la experiencia autobiográfica y menciona entre otras, esta galerías como las más importantes en *Ruptura. 1952-1965. Catálogo de la Exposición*, pp.82-102

les llevó tiempo consolidarse, el Estado les dirigió la mirada y en septiembre de 1964 fue inaugurado el *Museo de Arte Moderno*, espacio en el ámbito público para exponer la obra, de caballete principalmente, de esta novel generación de artistas.

En la década de los setenta, surge un movimiento orientado hacia el trabajo colectivo al margen del Estado y como una manifestación en contra del mercantilismo en el arte. Se organizaron grupos que renunciaban a la obra individual y que promovían nuevas formas de expresión portadoras de un discurso artístico que se hallaba entre lo político y lo social, que experimentaba en nuevos espacios y materiales donde lo urbano significó un recurso en muchos sentidos.³⁵

El esquema perdió fuerza a inicios de los ochenta, pero dejó un importante legado que ha hecho eco en la construcción del arte actual y su promoción. Hubo quienes dieron continuidad a la búsqueda de espacios de representación alternativos y experimentales por parte de los artistas, como el colectivo *Tepito Arte Acá*, que emergió en el año de 1973 y es un ejemplo precursor del arte urbano y de la ocupación de espacios públicos. La obra mural en vecindades y unidades habitacionales en uno de los barrios más populares y violentos del D.F. continúa en actividad hasta la fecha.³⁶ Existen otros casos

³⁵ Álvaro Vázquez Mantecón en “Los Grupos: una reconsideración” reseña su desempeño y enumera colectivos como el *Taller de Arte e Ideología* (TAI), *Tepito Arte Acá*, *Taller de Arte Contemporáneo* (TACO), *Mira*, *El Colectivo*, *Germinal*, *Peyote* y *la Compañía* entre otros en este proceso de experimentación plástica durante la década de los setentas. Señala como fecha de arranque de los *Grupos* como movimiento, la participación de *Suma*, *Proceso Pentágono* y *Tetraedro* en la *X Bienal de Jóvenes* en París convocados por Helen Escobedo, directora del MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Artes) en 1977; en Debroise, Olivier (ed.), *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM y Ed. Turner, México 2007, pp.194-196

³⁶ El autodenominado movimiento conocido como *Tepito Arte Acá* fue un colectivo fundado por Daniel Manrique, egresado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y fue el creador de una tradición popular. Desde 1974 y hasta 2009 generó obra continua en

de colectivos que si bien estaban encaminados hacia distintas actividades culturales como *El Tianguis Cultural del Chopo* y el colectivo de *Fotógrafos Independientes El Rollo* durante la década de los ochenta, también ocuparon espacios urbanos con el propósito de que su obra fuera accesible a diferentes públicos³⁷ y no sólo a una élite privilegiada.

El Estado, que se había desempeñado como agente principal en la creación y difusión de una cultura oficial, canceló presupuestos y se retiró de la gestión debido a una crisis económica mundial³⁸ a la que México no fue ajena y que afectó al país en la década de los ochenta. La actividad cultural se vio seriamente perjudicada: “la crisis dejó un creciente deterioro en los esquemas de operación y de relación social de los aparatos gubernamentales abocados a la aplicación de las políticas culturales”.³⁹

Paralelamente, a finales de la década, se observó un reclamo por parte de la sociedad civil por promover una reforma del Estado, impulsada en mayor medida por la

espacios urbanos populares, muros de las vecindades de Tepito, unidades habitacionales, edificios públicos y escuelas de la misma zona. Recibió varios reconocimientos internacionales y fue invitado a realizar murales en algunas ciudades de Canadá y en Argentina. Información extraída de: la Redacción, “La Muerte de Daniel Manrique, cofundador de *Tepito Arte Acá*”, *Revista Proceso*, 26 de agosto de 2010, consulta hecha el 22 de febrero de 2014 en www.proceso.com.mx/?p=103003

³⁷ El colectivo y los artistas participantes se mencionan en “26 Fotógrafos Independientes”, *Revista Proceso*, núm. 127, México, 9 de abril de 1979, p.43

³⁸ Como resultado de un proceso de recesión y estancamiento económico mundial, de la contracción en los precios del petróleo y de una serie de desequilibrios financieros internacionales en los años ochenta entre otras condiciones, México resintió los efectos y experimentó una de las más profundas crisis en su historia al caer el crecimiento económico a una tasa negativa del 0.52% anual con una inflación anual del 98.84%, fuente: Banco de México, *Informe Anual 1982*, México 1983, p.12

³⁹ Lucina Jiménez, *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Sur. Gobierno del Estado de Campeche. Instituto Veracruzano de Cultural, Instituto de Cultura de Yucatán, CONACULTA, México 2006, p. 24

población capitalina⁴⁰ que aspiraba, entre otros propósitos, a la construcción de un régimen democrático en el país. Fue el detonador para el cambio político que modificó además del social, la configuración del panorama cultural doméstico respecto a la participación de sus diferentes integrantes y que afectó particularmente a la Ciudad de México. En la sección 4 se presenta el proceso fenomenológico de alternancia política en el D.F. y su articulación con el ámbito cultural.

Como parte de este interés por parte de la sociedad, surgieron incipientes espacios de participación ciudadana con el propósito de incidir en la gestión pública a través de la organización de sociedades civiles⁴¹ que tuvieron un crecimiento significativo a partir de 1985.⁴² Desde su origen atrajeron recursos financieros tanto del Estado como de la iniciativa privada para el desarrollo de proyectos encaminados en su mayoría al beneficio

⁴⁰ En las elecciones presidenciales de 1988, el PRI obtuvo menos del 30% de los votos totales en el D.F. lo que reflejaba la inconformidad hacia el partido oficial por parte de los ciudadanos de la entidad. A partir de entonces, la oposición representada por Cuauhtémoc Cárdenas llevó a cabo numerosas movilizaciones de la población por la ocupación territorial y simbólica de la capital en demanda de la transición hacia la democracia. A finales de la década de los ochenta y en el transcurso de la década de los noventa se promovieron diversas reformas políticas que fructificaron el año de 1996 al lograr que el Jefe de Gobierno del D.F. fuera elegido por los ciudadanos. Para un esquema integral del proceso ver: Carlos Alberto Briseño Becerra, "La Reforma Política del Distrito Federal de 1986-1996/1997: Avances y Tareas Pendientes" en *Revista Acta Republicana. Política y Sociedad*. Publicación del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, año 8, número 8, Guadalajara 2009, pp. 55-61

⁴¹ El derecho de asociarse libremente es una de las garantías individuales que se consignan en la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Título Primero, Capítulo I, artículo 9, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, consulta hecha en marzo de 2014 en www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio

⁴² Existe la percepción por parte de los ciudadanos de que los hechos fundacionales de la participación ciudadana organizada fueron las movilizaciones generadas por el terremoto de 1985 y las elecciones de 1988. "En estos años, los ciudadanos salimos de la actitud pasiva en la que estábamos, de simplemente esperar o ser receptores de las iniciativas de los gobernantes, a tomar la iniciativa, con nuestras capacidades y valores, y buscar que los asuntos públicos fueran asumidos por la ciudadanía": Elio Villaseñor Gómez, "Participación Ciudadana. Base del Gobierno Democrático", Equipo Pueblo A.C., www.equipopueblo.com.mx consulta hecha en marzo de 2014 en <http://www.gobernabilidad.cl/modules.php?name=News&file=article&sid=1603>

de ciertos sectores de la población.⁴³ Dentro de la pluralidad de propuestas promovidas por estas asociaciones, se incorporaron las culturales como parte de las actividades no lucrativas, de interés público y en beneficio de la colectividad, con la capacidad de recibir donativos por parte de la iniciativa privada, mismos que fueron incentivados con beneficios fiscales como la exención del impuesto sobre la renta.⁴⁴

Un caso particular, antecedente importante en cuanto a la movilización social encaminada a la ocupación del espacio público fue la creación de la Comisión Cultural de la *Unión de Vecinos y Damnificados* (UVyD) del 19 de septiembre,⁴⁵ que junto con el grupo de *Teatro Zopilote*, liderados por Ignacio y Fernando Betancourt, organizaron una serie de actividades culturales para manifestar su condición como ciudadanos afectados por el terremoto en el D.F. en 1985 y denunciar desde el espacio urbano civil, la incapacidad del gobierno para resolver la problemática que enfrentaban posterior a la catástrofe. El proyecto trascendió en la creación de la Escuela Popular de Arte Nahui Ollin

⁴³ Se entiende como una OSC (organización de la sociedad civil) al “ámbito de la vida social organizada que es voluntaria, autogestiva, autofinanciable, autónoma del Estado y dirigida por un orden legal o un conjunto de normas compartidas”, Larry Diamond. “Civil Society and the development of Democracy”, working paper 1997 consultado el 18 diciembre de 2013 en:

http://www.march.es/ceacs/publicaciones/working/archivos/1997_101.pdf

⁴⁴ La *Ley del Impuesto sobre la Renta* en los artículos 95 y 97 establece la normatividad en cuanto a las asociaciones y sociedades sin fines de lucro, receptoras de donativos así como las exenciones e incentivos fiscales a las que pueden acceder tanto donadores como donatarios por este concepto, ver <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LISR.pdf> consultado el 16 de marzo de 2014.

⁴⁵ La Comisión de Cultura de la UVyD realizó más de mil eventos entre recitales y funciones de teatro y danza callejeros, encuentros literarios, conferencias y exposiciones de obra plástica con la participación de artistas y el apoyo de vecinos con recursos procedentes de organizaciones no gubernamentales como la Fundación Suiza de Ayuda Comunitaria y del DDF, que fue una novedad en el proceso de gestión de fondos para actividades culturales desde el espacio de la sociedad civil entre 1985 y 1994. Véase: Arturo García Hernández, “...Y los artistas tomaron las calles como una respuesta de vida”, periódico *La Jornada*, 19 de septiembre de 2005 en <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/19/index.php?section=cultura&article=a08n1cul> consultado en abril de 2014

y la Galería Frida Khalo que continúan trabajando en la esquina de las calles de Jalapa y Chiapas en la Colonia Roma de la Ciudad de México.

Fue en este contexto, que el 7 de diciembre de 1988, se creó el Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA) el 7 de diciembre de 1988 como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, una instancia federal, para coordinar a las instituciones públicas en materia de promoción y difusión de las actividades correspondientes al campo artístico del país, a través de diferentes estímulos, principalmente a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Una característica originaria de este organismo, ha sido la estrechez en los criterios de selección que ha ejercido para otorgar los apoyos financieros, por lo que no cubren la demanda global de la población creadora y sus beneficios han sido limitados.

Por otra parte, durante los años noventa, la carencia de oferta cultural fue el común denominador que generó una deficiencia en este sentido en la vida de población capitalina.

“La mayoría de los habitantes del D.F., en vez de usar la ciudad en su tiempo libre, prefiere quedarse en casa. El 24.7% dice que su principal actividad es ver televisión, 16.3 sólo descansa, duerme o se ocupa de las tareas domésticas...un 20% acostumbra salir fuera de la ciudad, lo cual abarca tanto a personas de ingresos medios y altos...como a quienes se trasladan a Puebla, Toluca y lugares cercanos para visitar a familiares. En ambos casos, las salidas son planificadas con el fin de separarse de la ciudad y buscar un “ambiente distinto”, menos contaminado, más “cerca de la naturaleza”. Tanto los que escapan del D.F., como quienes se recluyen los fines de semana en la vida doméstica y las distracciones electrónicas, e incluso aquellos que usan los parques y centros comerciales, hablan en las entrevistas de una ciudad hostil...”⁴⁶

⁴⁶ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la Globalización*. Ed. Grijalbo, México 1995 p.61, menciona que los datos corresponden a una encuesta realizada por el autor en el año 1990.

Las opciones alternativas fuera de los museos institucionales, como el mencionado caso de *Tepito Arte Acá*, el *Tianguis Cultural del Chopo*⁴⁷ y la *Unión de Vecinos y Damnificados* representaron innovaciones respecto al arte y la cultura como parte importante del capital social,⁴⁸ fueron expresiones locales dentro de la gran urbe capitalina que manifestaron la necesidad de ampliar la participación social en el territorio cultural y coadyuvaron a la incidencia de la sociedad civil en el desarrollo de políticas públicas en lo que respecta a actividades culturales.

⁴⁷ Después del traslado del Museo de Historia Natural que alojó en sus instalaciones, fue rehabilitado en 1975 *El Palacio de Cristal*, obra arquitectónica porfirista, para alojar al *Museo Universitario del Chopo*. En su interior se fundó el *Tianguis Cultural del Chopo* en 1980 “con el ánimo de ser un canal de comunicación entre coleccionistas y melómanos. Inicialmente se caracterizó por el intercambio entre coleccionistas de discos, libros y revistas de los distintos géneros musicales, dejando a un lado la participación de comerciantes” y observó un proceso de expansión hacia el exterior, sobre las aceras de la conocida Colonia de Santa María la Rivera: Difusión Cultural UNAM, “Cumple 33 años el *Tianguis Cultural del Chopo*”, Sala de Prensa, 30 de septiembre de 2013, consultado el 16 de marzo de 2014 en http://www.difusioncultural.unam.mx/saladeprensa/index.php?option=com_content&view=article&id=1945:382-cumple-33-anos-el-tianguis-cultural-del-chopo&catid=18:museo-del-chopo&Itemid=22

⁴⁸ Mario Hernán Mejía, afirma que “Los proyectos culturales están en la posibilidad de iniciar y desarrollar procesos que permitan a las personas incrementar las relaciones de confianza y colaboración interpersonal, interinstitucional, al tiempo que hace posible el desarrollo de la creatividad y puesta en valor de su imaginario simbólico traducido a bienes culturales” lo que explica su importancia como capital social. La cita es del ensayo: “Los ODM: Nuevos escenarios para las políticas culturales” en *La cooperación cultural para el desarrollo en el ámbito multilateral*, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid 2011, p.81 en <http://publicaciones.administracion.es> consultado el 7 de noviembre de 2013.

3.- *Habitus* de un promotor cultural en la Ciudad de México

Tomando en consideración que el *habitus*⁴⁹ es el resultado del proceso de socialización del individuo, a partir del cual se generan conductas y prácticas dentro del campo cultural en el que se desempeña, considero pertinente presentar algunos elementos biográficos de Isaac Masri,⁵⁰ director del CCEI desde su fundación con el propósito de conocer la estructura del perfil socio cultural del promotor generador de las acciones que encaminaron el proyecto desde el ámbito urbano hasta su ubicación en el actual recinto.⁵¹

Graduado de la Licenciatura en Odontología en la Universidad Tecnológica de México en el año de 1974, para la elaboración de la tesis con el tema de *La Fotografía como medio de diagnóstico*, recibió de su padre una cámara réflex de la marca *Nikkon*. En la indagación de un curso para aprender a usarla conoce a la fotógrafa Daisy Ascher (1944-2004), con quien toma clases de fotografía y después de cierto tiempo inician una relación sentimental para contraer matrimonio posteriormente.

Daisy Ascher era especialista en retrato⁵² y durante la década de los setenta trabajó con José Luis Cuevas⁵³ (con quien le unía una estrecha amistad) y con otros

⁴⁹ El concepto de *habitus* se explica a pie de la página 2, en la nota 3 de la presente investigación.

⁵⁰ Parte de esta información proviene de la entrevista realizada por la autora a Isaac Masri el 25 de abril de 2013 en el espacio donde atiende su consulta odontológica la cual se integra en el anexo 5.

⁵¹ Los datos biográficos provienen de la entrevista cit., los originarios de infancia y juventud se exponen en el anexo 2, así como algunos apuntes para destacar la importancia del proceso de migración y ocupación de algunos barrios ocupados por la comunidad judía en los albores del siglo XX.

⁵² José E. Iturriaga describe la obra de la fotógrafa como “un justo medio visual aristotélico y colocada por igual en un ángulo insospechado para captar la movediza imagen concebida por ella,

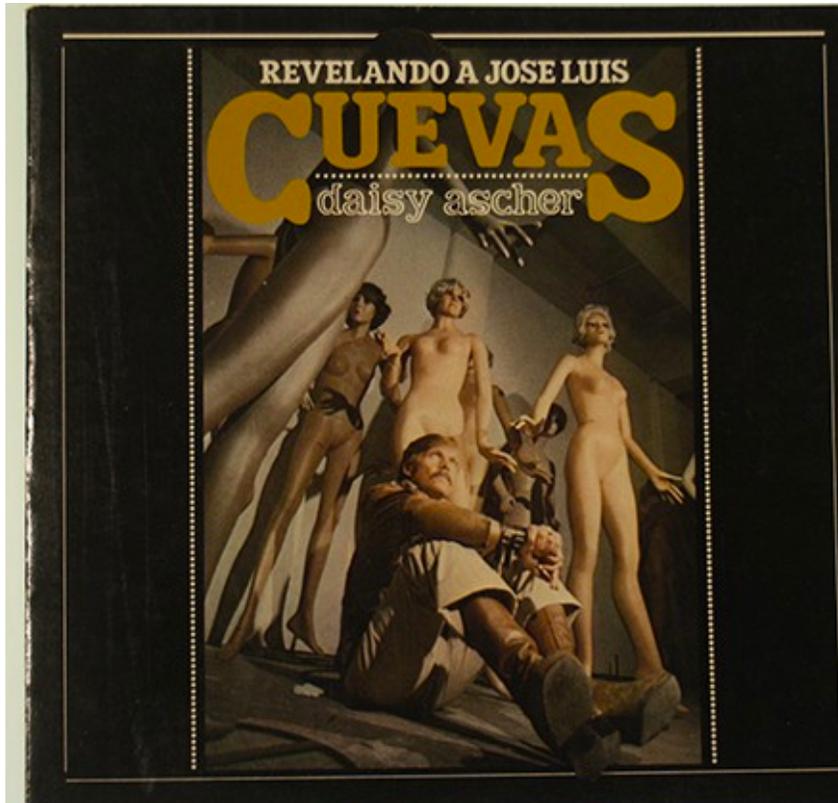
personajes del ámbito artístico y cultural de México. Trabajó en el libro *Revelando a José Luis Cuevas* durante casi ocho años, haciendo diversos retratos del artista en diferentes circunstancias y escenarios. Es por esta doble relación que Cuevas amplía su vínculo con el odontólogo, quien le dio atención profesional pues ya tenía cierto tiempo ejerciendo en su consultorio en las Lomas de Chapultepec. Así, a partir de la relación sentimental, comenzó el acercamiento entre ambos personajes, lo que integró a Masri al medio cultural de la Ciudad de México.

Diferentes personalidades del ámbito artístico fueron recomendadas para que recibieran atención odontológica, por lo que amplió su incursión profesional en el medio. Vicente Rojo, Gunther Gerzso, Ricardo Martínez y el museógrafo Fernando Gamboa entre otros, fueron pacientes que favorecieron su inmersión y la posterior incursión en el proceso creativo en México.⁵⁴

nos regala con perspectivas inéditas de la fugaz realidad ajenas a la percepción del hombre común...” en *Rastros y rostros*, F.C.E. y Universidad Veracruzana, México 2003, p. 392, el texto fue recabado del discurso del literato durante la presentación del libro de poemas de Jaime Sabines, *Uno es el hombre*, Ed. PRI, México 1989, con ilustraciones de José Luis Cuevas y fotografías de Daisy Ascher.

⁵³ José Luis Cuevas (1934), es un artista plástico oriundo de la ciudad de México, habitante de la colonia Roma y elemento fundador de la generación disidente de la *Escuela Mexicana* de pintura llamada posteriormente *Ruptura*. Su artículo “La Cortina del Nopal”, publicado en el periódico *Novedades* representa un pronunciamiento crítico en contra del discurso nacionalista de la política cultural del gobierno mexicano posrevolucionario que regía en los años 50 cuando comienza a desarrollar su obra. Ver José Luis Cuevas, “La Cortina del Nopal”, *Ruptura 1952-1965. Catálogo de la Exposición*. Museo de Arte Carmen y Alvar Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, México 1988, p.82

⁵⁴Isaac Masri, entrevista cit.



Portada del libro *Revelando a José Luis Cuevas*, Daisy Ascher, México 1979.
Fotografía: <http://libreriasdeocasion.com.mx/index.php/arte/arte-mexicano>

Daisy Ascher⁵⁵ fue una pieza clave en cuanto al conocimiento de los mecanismos de producción y circulación de obra plástica que se generaba en dicho ámbito pues tenía contacto constante con el grupo de artistas en activo a través de José Luis Cuevas y socializaba con frecuencia en las tertulias que organizaban. El manejo de técnicas y conocimiento de materiales por parte de los artistas respecto a los del trabajo odontológico fue un elemento de identificación con el proceso de producción de obra de

⁵⁵ Durante la década de los 70, además de a Cuevas, Daisy Ascher realizó retratos fotográficos de personajes del medio cultural de México como Octavio Paz, Mathías Goeritz, Raúl Anguiano, Ricardo Martínez de Hoyos, Vicente Rojo, Gunther Gerszo, Juan Soriano entre otros. Parte de este trabajo se encuentra en el libro *Cien Retratos de Daisy Ascher: obsesión por la figura humana*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1981.

arte para el promotor. Observar y escuchar⁵⁶ las conversaciones de sus tertulios y asistir a las exposiciones que se organizaban en las galerías durante los años setenta, una de ellas, la Galería de Juan Martín, aportaron seguramente elementos a su estructura formativa para integrarse más adelante como agente cultural.⁵⁷

La práctica de la odontología y la construcción de una red simbólica con el grupo de artistas, así como la amistad que resultó con varios de ellos, fueron el enlace con el museógrafo Fernando Gamboa.⁵⁸

En un primer intento, con el propósito de comercializar obra, se planteó la posibilidad de incursionar en el medio de las galerías e invitó a Gamboa a participar, pero éste le dijo, después de rehusarse: “estás totalmente equivocado, yo nunca te dije que hicieras una galería...si quieres tener de enemigos a tus amigos, haz negocio con ellos... mejor haz una promoción, tienes la fuerza para ello”.⁵⁹

La relación con Fernando Gamboa (1909-1990), el museógrafo y curador más importante a partir de la posguerra, artífice de la retórica nacionalista del arte mexicano

⁵⁶ Comenta Isaac Masri que en ese tiempo era muy joven, 20 años menos que la mayoría. Al integrarse a las reuniones “tenía que mantenerme callado, porque no tenía gran cultura, ni conocimiento del arte”, de la entrevista citada.

⁵⁷ La asistencia a una de las galerías más activas en los años 70 se manifiesta en el texto de Isaac Masri, “Presentación”, *Encuentro de Arte Español en México*, Isaac Masri y Raquel Chamlati (coords.), Museo José Luis Cuevas, México 2001, p.7

⁵⁸ Fernando Gamboa describió una fructífera trayectoria en el ámbito de la museografía y la promoción cultural a partir de los años 30 desde el ámbito gubernamental como funcionario público. Fue miembro fundador de la Sociedad Artística Moderna en México (a lado de personalidades como Alfred Barr, quien fuera director del Museo de Arte Moderno de Nueva York), una de las primeras instituciones privada sin fines de lucro creada con el propósito de estimular y difundir la producción artística de obras nacionales e internacionales. Contribuyó de manera determinante, a la construcción del lenguaje museográfico y de gran parte del acervo artístico que dio estructura a las exposiciones en los principales museos del país. Véase: Mauricio Marcin (compilador), *Las Ideas de Gamboa*, Ed. Fundación Cultural Jumex Arte Contemporáneo y Promotora Cultural Fernando Gamboa, México 2013.

⁵⁹ Isaac Masri, entrevista cit.

que se exhibía en México y el extranjero, significó un valioso vínculo con la comunidad artística en el campo de producción del proceso artístico y su difusión.⁶⁰ Cuando fue director del Museo de Arte Moderno en la década de los setenta, tenía una estrecha relación con José Luis Cuevas y era promotor de su obra, incluso se integró al equipo que realizó el proceso de búsqueda del inmueble para alojar la obra del pintor. Es probable que para el diseño museográfico y la construcción de los espacios de exhibición haya intervenido directamente, pues su personalidad se imponía en el ámbito museístico y era un modelo a seguir.⁶¹ No es difícil suponer que la amistad de Masri con Cuevas, le haya permitido acceder a dicho proceso nutriendo la formación del promotor y curador.

A principios de la década de los noventa, desvinculado de Daisy Ascher, comenzó a trabajar en el taller de gráfica *Intaglio*, con impresión de grabado y litografía de diferentes artistas sin logros significativos.⁶²

José Luis Cuevas le ofreció el espacio del museo recién inaugurado para el siguiente proyecto y propuso al grupo de artistas que intervendrían en la creación de

⁶⁰ Ana Elena Mallet, curadora invitada del Museo de Arte Moderno, refiere que Gamboa es “una figura polémica y enigmática. Para unos un héroe que supo poner la imagen de México en el imaginario mundial. Para otros un Maquiavelo que manipuló la historia del arte a su antojo, privilegió a los artistas que eran amigos cercanos y ayudó al partido en el poder a consumir un proyecto cultural que terminó siendo caduco y autoritario... fue un personaje complejo y con innumerables matices...Producto de una época de transformación y de construcción de un ideario nacional...convencido de la utopía moderna, Gamboa creía fervientemente que el arte podía educar –y redimir– a una nación que venía de sufrir una Revolución, años de guerra e incertidumbre”: de la hoja de Sala de la Exposición *Fernando Gamboa. La Utopía Moderna*. México 8 de diciembre de 2009 consultada el 20 de abril de 2014 en <http://www.mam.org.mx/exposiciones/anteriores/100-fernando-gamboa-la-utopia-moderna>

⁶¹ “...es sabido que su discurso curatorial se volvió canónico a partir de 1950” en Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México” en *Las Ideas de Gamboa*, Marcín, Mauricio (compilador), Ed. Fundación Jumex Arte Contemporáneo y Promotora Cultural Fernando Gamboa, México 2013, p. 273

⁶² Isaac Masri, entrevista cit.

juguete arte-objeto y así organizar una muestra: “La idea fue que crearan el juguete que les hubiera gustado tener”⁶³. La muestra se inauguró el 30 de abril de 1993, con motivo del día del niño y se organizó de la siguiente manera:

Grupo de artistas invitados: parte de los que participaron fueron Gilberto Aceves Navarro, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger Von Gunten, Joy Laville, Vicente Rojo, Juan Soriano, Francisco Toledo.

Artistas premiados: Daisy Ascher, Gabriel Macotela, Jaime Goded Abreu, Hugo Hiriart, Juan Sebastián y David Silva, entre otros.

Artistas seleccionados: Luis Acuña, Inmaculada Abarca, María Elena Buenrostro, Francisco Cárdenas, Martha Chapa y Javier Marín, entre otros.

En el comité organizador de la denominada exposición *Juguete Arte Objeto* destacó la participación de reconocidos personajes de la política y la cultura como Martín Luis Guzmán Ferrer y María Cristina García Zepeda, director del Museo José Luis Cuevas y funcionaria de CONACULTA, respectivamente. En el consejo directivo, que hizo las veces de jurado, se integraron Alejandra Moreno Toscano; el director del Instituto de Investigaciones Jurídicas, José Luis Soberanes; Jorge Alberto Lozoya, Gerardo Estrada, entonces director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como de Cuauhtémoc Santa-Ana Seuthe, Víctor García Lizama, Bertha Cuevas y el propio Isaac Masri.

El catálogo de la exposición, estuvo a cargo de la editorial *Impronta Editores* de reciente creación, con el tiraje de mil ejemplares el 25 de abril de 1993, con lo que inicia entonces la trayectoria de Isaac Masri en el diseño integral y promoción de proyectos

⁶³ IBIDEM

culturales;⁶⁴ el sello editorial permanecería vigente para publicar los catálogos de las exposiciones organizada posteriormente y algunos libros de arte.

Fue posible coordinar la participación de autoridades y artistas para una segunda exposición, ya con carácter de bienal en la que se agregó la categoría de mención honorífica. De nuevo se expuso el trabajo de José Luis Cuevas y Manuel Felguérez entre otros pero también hubo obra nueva, en esta ocasión de Irma Palacios, Arnaldo Coen y Brian Nissen.

En la inauguración de la bienal, el 7 de diciembre de 1995, la directora del museo José Luis Cuevas destaca en su discurso el ánimo que imperaba respecto al proyecto: “cuando tenemos la posibilidad de acercarnos al arte de una manera vital, participativa y flexible, refrescamos y saneamos esa relación que deja de ser vertical para volverse comunicadora, didáctica y sensibilizadora,”⁶⁵ lo que reflejaba la intención de añadir un matiz emotivo a la muestra .

La segunda bienal fue inaugurada en marzo de 1998 con una línea diferente:

...ha tenido como objetivo dirigir la creación de juguetes a la rehabilitación de niños con algún tipo de discapacidad, con el fin de que mediante el juego, se estimulen sus sentidos, se equilibren sus discapacidades, se fomente la comunicación e interacción entre los niños y sobre todo, se les ofrezca la posibilidad de integrarse a su medio ambiente⁶⁶

La obtención de recursos, además de los propios, para la realización de estas exposiciones así como la impresión del catálogo, se gestionó por parte de *Impronta*

⁶⁴ IBIDEM

⁶⁵ Bertha Cuevas, “Juguetes creados por artistas” en *Primera Bienal Internacional Jugete arte objeto*, Secretaria de Relaciones Exteriores, Departamento del D.F., CONACULTA, Museo de la Ciudad de México, Museo José Luis Cuevas, *Impronta Editores*, México 1995, p.7

⁶⁶ Isaac Masri, *Segunda bienal internacional jugete arte objeto*, Secretaría de Relaciones Exteriores, Gobierno del D.F., CONACULTA, INBA, Museo José Luis Cuevas, XIV Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, *Impronta Editores*, México 1998, p. 7

Editores como sello editorial y el apoyo del Museo José Luis Cuevas. Fue posible acceder a recursos financieros por parte de la Secretaría de Relaciones Exteriores y CONACULTA. En el primer evento, la aportación gubernamental fue otorgada por el Departamento del Distrito Federal y por la Dirección de Acción Social, Cívico y Cultural SOCICULTUR y, en la segunda⁶⁷ se gestionó a través del recién instaurado Gobierno del Distrito Federal que otorgó parte del presupuesto junto con el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Entre la primera y segunda bienales en el año de 1996 se convocó a un grupo de pintores a trabajar en un proyecto paralelo de 12 piezas de pintura de caballete por encargo⁶⁸ con el propósito de armar una muestra colectiva que se llamó *Variantes de ocho pintores*, financiado por un patronato conformado por empresarios como Juan Gallardo, Alejandro Martí y Abraham Zabludovsky entre otros.⁶⁹

La exposición fue montada con cuatro de las doce obras elaboradas por cada artista, en el Museo de Arte Moderno el 4 de noviembre de 1999 durante la gestión de Teresa del Conde, quien agregó al apelativo de *Pintores de la Ruptura* el de *Pintores abstractos de Hoy* y escribió el prólogo del catálogo. Los artistas participantes fueron Manuel Felguérez, Roger Von Gunten, Joy Laville y Vicente Rojo, representantes de la

⁶⁷ La tercera bienal se inauguró en el Museo José Luis Cuevas con el apoyo del INBA y el Gobierno del D.F. el 30 de abril del año 2000, con un esquema similar a las dos anteriores, ver: Arturo Jiménez, "También la creatividad puede producir riquezas. Gerardo Estrada y Alejandro Aura inauguraron Juguete Arte Objeto", *Periódico la Jornada* de 1 de mayo de 2000 en <http://www.jornada.unam.mx/2000/05/01/cul2.html> (consultado el 12 de agosto de 2014).

⁶⁸ Merry Mac Masters, "Segunda parte del proyecto de Impronta Editores. Inauguran Variantes, ocho pintores II en el museo Cuevas" en *La Jornada*, México D.F., 29 de enero de 2004 consulta hecha el 20 de septiembre de 2013 en <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/29/04an2cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

⁶⁹ Los integrantes del patronato están consignados en el catálogo *Variantes Ocho Pintores. Pintores de la Ruptura. Pintores abstractos de hoy.*, Impronta Editores, México 1999.

llamada generación de *Ruptura* y Gabriel Macotela, Irma Palacios, Miguel Alamilla y Francisco Castro Leñero de los abstractos.

En paralelo a esta exposición, comenzó a diseñarse un proyecto de coinversión, nuevamente con el grupo de artistas de *Ruptura* y Leonora Carrington: *Libertad en Bronce*. Para este proyecto se creó Agua Tinta A.C. para la gestión de recursos. El plan de trabajo se estimó en dos años y atrajo el apoyo de inversionistas privados en un esquema de patrocinio a mediano plazo que aportó el financiamiento para el trabajo de los artistas.⁷⁰

La intención de organizar una muestra de esta naturaleza fue mostrar que la técnica y las herramientas⁷¹ no eran lo más importante en el proceso creativo, sino incursionar en una disciplina nueva para algunos de ellos: la escultura, echando mano de su experiencia como artistas plásticos, que permitiera reavivarle ya que había permanecido en pausa por largo tiempo.

La muestra se desplegó en el camellón del Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, en el corredor Gandhi-Museo de Antropología. Fue inaugurada por el entonces Jefe de Gobierno Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano el 4 de septiembre de 1999 con la presencia del Director del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, Alejandro Aura. Fueron 88 piezas de mediano formato creadas por José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Gunther Gerszo, Manuel Felguérez, Irma Palacios, Juan Soriano, Roger Von Gunten, Brian Nissen, Fernando de Szizlo, Joy Laville y Vicente Rojo. El apoyo de las autoridades del Gobierno del Distrito Federal y la participación de los artistas, despejó el horizonte hacia

⁷⁰ Isaac Masri, en entrevista realizada el 25 de abril de 2013

⁷¹ IBIDEM

nuevos proyectos urbanos y fortaleció las actividades de promoción de Isaac Masri al ampliar su incursión en el campo del proceso creativo.

El 19 de marzo del año 2000 se inauguró la muestra *Primavera 2000*, como segunda parte del proyecto cultural de *Impronta Editores* a través de Agua Tinta A.C. Contó con el apoyo financiero del Fideicomiso Paseo de la Reforma, presidido por José F. Reygadas, el Gobierno del Distrito Federal, a través del Instituto de Cultura del D.F. y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. En esta ocasión, se convocó a siete escultores de formación, integrantes del Sistema Nacional de Creadores de Arte: Fernando González Gortázar, Marina Láscaris, Jesús Mayagoitia, Paul Nevin, Kyoto Ota, Ricardo Regazzoni y Jorge Yázpik quienes con su obra ocuparon 470 m² del camellón del Paseo de la Reforma.

En el mes de noviembre, se desplegó en el mismo espacio, la siguiente exposición denominada *Columnas*, a través de otra organización dirigida por Isaac Masri, Mezzotinto A.C. como la tercera fase “de un proyecto con voluntad programática”⁷² que incluyó la obra de 18 artistas entre los que se cuentan Manuel Felguérez, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Roger von Gunten, Brian Nissen, Ricardo Regazzoni, Lydia Azout, nuevamente Fernando González Gortázar, Irma Palacios, Alberto y Francisco Castro Leñero, Gabriel Macotella y Miguel Ángel Alamilla. Con esta última se pretendía consolidar los objetivos de “acercar el arte a nuevos espectadores, hacer más amables los espacios urbanos,

⁷² Isaac Masri “Columnas” en *Catálogo Columnas. Bosque San Juan de Aragón*, CONACULTA, Fondo Nacional par la Cultura y las Artes, Impronta Editores S.A. de C.V. a través de Mezzotinto, A.C. México, agosto 2003, p. 9

revitalizar la escultura de nuestro país, abrir espacios públicos para exhibiciones de arte y promover la localización definitiva de esculturas en plazas, glorietas y avenidas del país”.⁷³

A diferencia de las anteriores, los artistas creadores donaron las 33 piezas y se gestionó ubicarlas de manera permanente en el Bosque de Aragón, al norte de la ciudad, para crear “un nuevo espacio escultórico”⁷⁴ en un entorno más abierto “que diera realce a las obras”.⁷⁵

En el año 2003 se organizó la exposición *Nopal urbano*, en la zona de mayor afluencia peatonal del Paseo de la Reforma que constaba de 80 piezas de escultura-arte-objeto de escala aproximada a la humana. Además de los artistas que formaban parte del grupo originario como José Luis Cuevas, Alberto Castro Leñero e Inmaculada Abarca, fueron convocados por parte de *Impronta Editores* artistas plásticos de diferentes entornos y nacionalidades como Kiyoto Ota, Ismael Guardado y Jesús Mayagoitia.

Este proyecto retomó la idea y se anticipó a la llegada del *Cow Parade*⁷⁶ con el objetivo de reinterpretar y trasladar el discurso hacia la cultura mexicana, con el tema del nopal como parte de la misma, pero cada artista tuvo la libertad de diseñar la pieza a partir de materiales en metales como el hierro y el acero que les fueron proporcionados. Una vez concluida la muestra, en enero de 2004, el grupo de artistas y el promotor

⁷³ IBID p. 11

⁷⁴ IBID p.9

⁷⁵ Lelia Dribe, “Columnas del Bosque de San Juan de Aragón” en *Catálogo Columnas. Bosque San Juan de Aragón*, CONACULTA, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Impronta Editores S.A. de C.V. a través de Mezzotinto, A.C. México, agosto 2003, p. 23

⁷⁶ *CowParade* es una idea original del escaparatista Walter Knapp, de origen suizo quien en 1996 invitó a su hijo el escultor Pascal Knapp a elaborar tres modelos de vacas de dimensiones reales, fabricadas en fibra de vidrio para ser reproducidas y expuestas masivamente en zonas públicas como parte de un proyecto colectivo de arte urbano que ha trascendido a nivel mundial desde la primera exposición “Land Ahoy -Off to Zurich” información obtenida de la página www.cowparade.com y www.prague.cowparade.com consultado el 24 de mayo de 2013.

acordaron llevar a cabo una subasta de las piezas en el piso 52 de la Torre Mayor. Los fondos obtenidos se donaron al Bosque de Chapultepec.

Esta serie de exposiciones permitió al proyecto de promoción urbano, que se posicionara estratégicamente tanto en el ámbito público como en el privado: El apoyo del gobierno de la ciudad a las exhibiciones, atrajo la atención y recursos financieros de inversionistas y patronos privados además del presupuesto otorgado por las instancias gubernamentales. Las muestras fueron publicadas en periódicos de amplia circulación en el D.F. y contaron con la afluencia de visitantes ciudadanos que al transitar por estos espacios se encontraban casual y cotidianamente con las exposiciones. Es entonces que se plantea la rehabilitación del espacio de la Estación Indianilla para instalar el proyecto de Isaac Masri y su grupo de artistas .

4.- Participación del Gobierno del Distrito Federal

La participación del Gobierno del Distrito Federal ha sido de gran importancia en el desarrollo del proyecto de promoción sujeto de la presente investigación. Las condiciones que favorecieron esta incidencia son resultado de un particular proceso de transformación política y administrativa de la Ciudad de México, localidad que, dicho sea de paso ha sido el motor de la actividad económica del país desde su origen como nación. “En este pequeño territorio se concentra la cuarta parte del producto Interno Bruto, dos terceras

partes del ahorro y tres cuartas partes del movimiento financiero. La producción cultural e intelectual se concentra en el Distrito Federal en niveles similares”.⁷⁷

El gobierno de la entidad se ejercía a través del Departamento del Distrito Federal (DDF), que había sido desde el año 1928 una dependencia administrativa del poder ejecutivo, es decir de la presidencia de la República.⁷⁸ No había participación de la ciudadanía en decisiones de gobierno ni administrativas, además de que carecía de representación.

En 1997 desapareció el DDF y asumió el cargo como Gobernador de la Ciudad de México, Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano en un hecho inédito después de que “el gobierno federal, los partidos políticos y la sociedad organizada, a través de complejas negociaciones acordaron que el Jefe de Gobierno de la Ciudad, la Asamblea Legislativa del D.F. y los 16 jefes delegacionales fueran elegidos por la ciudadanía”.⁷⁹

Como consecuencia del primer ejercicio electoral⁸⁰ que los ciudadanos capitalinos llevaron a efecto, el cambio hacia un esquema de gobierno más incluyente, fue inminente

⁷⁷ Gobierno del Distrito Federal, *Programa General de Desarrollo del Gobierno del Distrito Federal 1998-2000*, Ciudad de México, junio de 1998, p.14

⁷⁸ El año de 1996 fue reformado el artículo 122 constitucional de los Estados Unidos Mexicanos con el propósito de otorgar a la entidad el carácter de entidad federativa con personalidad jurídica y un patrimonio propio, así como un órgano de representación popular con facultades legislativas. Para una visión más amplia del desarrollo de la identidad política y administrativa del Distrito Federal hasta 1988 recomiendo leer: Francisco Javier Osornio Corres, *Aspectos jurídicos del Distrito Federal Mexicano*, en *Boletín Mexicano de derecho comparado*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, U.N.A.M., año XXI, número 62 México, mayo-agosto 1988, pp. 775-805

⁷⁹ Carlos Alberto Briseño Becerra, “La Reforma Política del Distrito Federal 1986-1996/1997: Avances y tareas pendientes” en *Acta Republicana. Política y Sociedad*. Año 8, número 8, Guadalajara 2009, p. 51

⁸⁰ En la histórica jornada electoral, participaron 3 millones 946 ciudadanos, de los cuales el PRD (Partido de la Revolución Democrática) obtuvo los votos de 1 millón 896 mil que superaron significativamente al PRI (Partido Revolucionario Institucional) que obtuvo 990 mil sufragios. Fuente: Instituto Electoral del Distrito Federal.

con un perfil de centro izquierda.⁸¹ Esta primera fase en la alternancia del poder, encaminada a la construcción de un régimen democrático, generó condiciones hacia la madurez política con la apertura de cauces de participación social en la capital del país.

El nuevo gobierno presentó el marco institucional a partir del *Programa General de Desarrollo del Gobierno del Distrito Federal, 1998-2000* elaborado por Cuauhtémoc Cárdenas y su equipo de colaboradores.

Dentro de las líneas estratégicas a seguir, en cuestión de política social, se planteó como prioridad “elevar la calidad de vida de los habitantes de la ciudad de México a través del impulso a las actividades culturales junto con las deportivas y recreativas”.⁸²

Los objetivos que se planteó el gobierno fueron seis:

- Una ciudad segura y con justicia
- Una sociedad democrática y participativa
- Una sociedad incluyente y solidaria
- Un camino de desarrollo sustentable
- Una infraestructura, equipamiento y servicios urbanos de calidad
- Un gobierno responsable y eficiente⁸³

Dentro de este marco, se propuso “el impulso de las actividades culturales con mayor impacto en la población, así como el fomento de acciones privadas que coadyuven en el desarrollo cultural de la capital del país.”⁸⁴

⁸¹ A grandes rasgos, el perfil de centro izquierda propone que gobierno, economía y sociedad civil estructuren un marco de democracia encaminado a minimizar las desigualdades sociales, la estabilidad macroeconómica y la promoción de inversión en educación e infraestructura a través de un contrato social con fundamento en los derechos y deberes de la ciudadanía. Véase Anthony Giddens, *La Tercera vía y sus críticos*, Ed. Taurus, México 2001

⁸² “Programa General de Desarrollo del Gobierno del D.F.” en *Informe de Cuenta Pública 2000*, Instituto de Cultura de la Ciudad de México, Secretaría de Desarrollo Social, Gobierno del D.F. , México 2000, hoja 3 de 24

⁸³ Gobierno del Distrito Federal, “Programa de Trabajo del Gobierno del Distrito Federal 1998” en *Programa General de Desarrollo del Gobierno del Distrito Federal 1998-2000*, Ciudad de México, 1998, p. 24

Para ello fue creado el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM), órgano desconcentrado adscrito a la Secretaría de Educación, Salud y Desarrollo Social, como relevo de la anterior Dirección de Acción Social Cívica y Cultural (SOCICULTUR), mediante un decreto publicado el 30 de junio de 1998.⁸⁵

El investigador en cultura popular Marco Buenrostro fue nombrado inicialmente director de SOCICULTUR y fue el responsable de la transición hacia el ICCM. Meses después queda a cargo el poeta Alejandro Aura,⁸⁶ quien fue presentado oficialmente el 3 de agosto de 1998. En su discurso ante el Jefe de Gobierno Cuauhtémoc Cárdenas expresó la línea de las acciones por desarrollar bajo el lema de *La calle es para todos*, que posteriormente se convertiría en un programa institucional⁸⁷. Se plantearon “múltiples actos de recuperación de las calles... organizar una gran celebración pública, un rito

⁸⁴ IBID, p. 39

⁸⁵ El primer antecedente del gobierno posrevolucionario en la materia, se remonta a 1928, con la publicación de la primera *Ley Orgánica del D.F.* que entre otros organismos, incluye la creación de la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, hecho que consta en el “Manual Administrativo de la Secretaría de Cultura” publicado en *La Gaceta Oficial del Distrito Federal*, el 29 de enero de 2010, p.35

⁸⁶ Alejandro Aura, capitalino de nacimiento (1944-2008), fue poeta y dramaturgo, catedrático de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue un activista y luchador social colaborador de la organización *Alianza Cívica*, promotor de la cultura, sobre todo de la lectura, y propietario del bar *El Hijo del Cuervo* donde tenía un salón reservado para la discusión y mesas redondas acerca de la democracia y sociedad civil. Fue invitado a dirigir el ICCM al resultar electo Cuauhtémoc Cárdenas como gobernador del D.F. el año de 1997.

⁸⁷ Un proceso similar se observó en Madrid, la capital española durante la década de los 80's. Se le conoció como la “movida madrileña” durante la gestión del primer alcalde electo después de la extinción del franquismo en 1979: Enrique Tierno Galván, que convocó a la ocupación de los espacios públicos por parte de la sociedad civil, no sólo de manera retórica sino a través de la rehabilitación de plazas públicas como “La Puerta del Sol”, de la regulación del transporte público y privado para favorecer la movilidad de la ciudadanía y de la renovación integral de la ciudad. Aunque fue de índole predominantemente musical, generó condiciones favorables para el desarrollo de otras manifestaciones culturales en espacios públicos anteriormente inaccesibles. Para conocer más acerca del tema, recomiendo ver: Ferran Archilés, “Sangre Española. La “movida madrileña” y la redefinición de la identidad nacional española” en Ismael Saz, Ferran Archilés (eds.), *La Nación de los Españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de València, Valencia 2012, pp. 437-462

colectivo de renovación y esperanza que ponga en movimiento nuestra riqueza y diversidad cultural...”⁸⁸

Es entonces que comienza a fraguarse el proyecto cultural urbano extramuros de la izquierda mexicana en el D.F. encaminado a construir un modelo de “democracia participativa” que integre a los diferentes sectores sociales.⁸⁹

El 31 de diciembre del mismo año se publicó en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal* el Decreto de Ley que cambió la anterior condición del ICCM como organismo desconcentrado dependiente de la Secretaría de Desarrollo Social, a “organismo descentralizado de la Administración Pública del Distrito Federal y se le considera entonces en la Categoría de Entidades Paraestatales con mayor grado de autonomía en su gestión”.⁹⁰

La directriz trazada por el nuevo gobierno hacia la recuperación de espacios públicos para actividades culturales y el fomento a “la lectura, la producción cinematográfica y editorial, exposiciones, talleres, festivales, teatro de barrio, carnavales, danza, entre otros”⁹¹ favoreció la inclusión de la exposición *Libertad en Bronce* en el camellón del Paseo de la Reforma como se explicó en la sección anterior. El evento

⁸⁸ Renato Ravelo, “Presenta Alejandro Aura el Instituto de Cultura del D.F. Llama a un gran acto público” en *Periódico La Jornada*, México, 4 de agosto de 1998.

⁸⁹ Mediante estas acciones, el Gobierno del D.F. aspiraba a construir un modelo de “Democracia participativa” que de acuerdo a la definición de Néstor García Canclini en el libro *Políticas Culturales en América Latina*, *op. cit.*, “es un modelo de promoción de participación popular y organización autogestiva de las actividades culturales y políticas con el propósito de lograr un desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades”, p.27

⁹⁰ *Manual Administrativo, Dictamen 20/2008*, Secretaría de Cultura, Ciudad de México febrero de 2011, pág. 9

⁹¹ Gobierno del Distrito Federal, *op. cit.* p. 39

representaba una novedad que captó la atención de la sociedad capitalina con cierta sorpresa para todos los involucrados.

La mayor autonomía otorgada al ICCM al cierre del año, hizo posible las siguientes exposiciones que fueron inauguradas por la entonces Jefa de Gobierno Rosario Robles Berlanga, *Primavera 2000* el 19 de marzo y la tercera *Columnas* en el mes de noviembre de ese mismo año.

En el *Informe de Cuenta Pública 2000* del Instituto de Cultura de la Ciudad de México se consigna el apoyo económico que el Gobierno del Distrito Federal otorgó a estas exposiciones, junto con otras en diferentes espacios que fueron parte de un programa denominado *Escultura en espacios públicos*.⁹²

Como resultado de casi dos años de planeación y elaboración de programas y actividades del ICCM, en el año 2000 se organizaron, además de las exposiciones mencionadas, gran número de eventos con el propósito de “promover, divulgar y preservar la cultura en el Distrito Federal”.⁹³ Algunos de los programas fueron el de *Fomento a la Lectura, Juglares y jugares*, funciones del *Circo Hermanos Vázquez*, el *Festival del día del niño* en los meses de enero a abril y varios recitales de la *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México*.⁹⁴ Se desarrolló el *XVI Festival del Centro Histórico* además de conciertos en el Zócalo de la Ciudad de México con agrupaciones populares como *Café Tacuba* y la *Sonora Santanera*.

⁹² Instituto de Cultura de la Ciudad de México, “Marco de referencia de la acción sectorial y principales resultados”, apartado I del *Informe de Cuenta Pública 2000*, Secretaria de Desarrollo Social, México D.F. abril 2001 p. 24

⁹³ IBID, hoja 4

⁹⁴ IBID, hoja 6

El ritmo de actividad se mantuvo todo el año con las presentaciones de conciertos en la Plaza de la Constitución de artistas nacionales e internacionales, como Óscar Chávez y Cesaria Evora. De diferentes géneros musicales como Alberto Ángel *El Cuervo* con mariachi, Compay Segundo del *Buenavista Social Club*, Pablo Milanés y grupos como *La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio*, entre por lo menos otro centenar más en el transcurso del año.

Se ocuparon explanadas y parques como el Kiosko morisco de Santa María la Ribera, el Parque de los Venados, el *Foro Lindbergh* del Parque México en la Colonia Condesa así como el patio del *Centro Cultural José Martí* entre otros más, para organizar verbenas animadas por grupos y cantantes populares.⁹⁵

En materia de artes plásticas no hubo más exposiciones extramuros de importancia. Si bien el Museo de la Ciudad de México presentó en sus instalaciones varias muestras, entre las que sobresalieron la tercera exposición del Salón Internacional de Pintura, *Cinco Continentes y una ciudad* así como *Lazos de sangre. Retrato mexicano de familia*, con piezas producidas en México entre los siglos XVIII y XIX⁹⁶, éstas se desarrollaron en un marco convencional e institucional dentro del espacio mencionado.

Como complemento a las actividades de entretenimiento y espectáculo para la población se desarrolló a través del programa *La Calle es de Todos*, un proyecto integral enfocado a la formación de jóvenes en artes y oficios en un sistema no escolarizado. Fue una innovación en una zona con alto grado de marginalidad, como parte de la estrategia

⁹⁵ Todas las actividades se encuentran enumeradas en detalle en: Instituto de Cultura de la Cd de México Op. Cit. pp. 5-24

⁹⁶ IBID p. 12

de la recuperación del espacio público. El concepto estaba encaminado a desconcentrar la oferta cultural del Gobierno de la zona central de la ciudad.

Se seleccionó y habilitó un inmueble inconcluso en un predio de 25 mil metros cuadrados en lo que fuera un espacio lacustre conocido como *El Salado*, en el oriente de la Ciudad de México, en la delegación Iztapalapa.⁹⁷ Fue resultado de la propuesta de Eduardo Vázquez Martín y Andrea González Rodríguez,⁹⁸ colaboradores del ICCM. Denominado Fábrica de Artes y Oficios (FARO) fue inaugurado el 9 de junio de 2000⁹⁹ después de un proceso de planeación y discusión entre autoridades capitalinas y un grupo de artistas e intelectuales. Fue dotado de una biblioteca, una ludoteca y tres galerías de exposición. Se designaron amplios espacios abiertos para impartir los “cerca de 90 talleres organizados en tres períodos trimestrales al año. Más de 2,500 alumnos inscritos a uno o más talleres. 20 promotores culturales. 55 talleristas e infinidad de artistas. Todo ello le da un carácter multidisciplinario comunitario al quehacer artístico del Faro.”¹⁰⁰ El modelo

⁹⁷ La delegación Iztapalapa tiene una alta concentración de la población capitalina (en el 2005 de un total de habitantes de 8.7 millones en el D.F., 1.8 estaban concentrados en la demarcación) y un acelerado crecimiento demográfico que se traduce en el surgimiento de asentamientos irregulares. El equipamiento urbano ha sido rebasado, lo que ha deteriorado las condiciones de vida de sus habitantes, por lo que hay un alto grado de marginalidad. Fuente: INEGI, *Perfil Sociodemográfico del Distrito Federal*, II Conteo de Población y Vivienda, México 2005, p. 4

⁹⁸ Eduardo Vázquez Martín (1962) es egresado de la carrera de Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Fue director fundador del área de Desarrollo Cultural del ICCM en 1998 y a partir de enero del 2014 está al frente de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal. Andrea González Rodríguez, fue dirigente estudiantil de la Preparatoria 4 del Consejo Estudiantil Universitario (CEU) en 1986. Es egresada de la Facultad de Medicina de la UNAM y fue convocada en 1997 por el Gobernador del D.F., Cuauhtémoc Cárdenas a colaborar como titular de la Dirección de Programas para la Juventud.

⁹⁹ La Redacción, “Proyecto Faros”, *Revista Proceso*, 23 de octubre de 2006 en <http://www.proceso.com.mx/?p=222421> consultado en abril de 2014

¹⁰⁰ María Rivera y Gerardo Pimentel (coords.) *FARO de Oriente, Fabrica de Artes y Oficios*, Secretaría de Cultura del DF y Trilce ediciones, México p. 91

tuvo tal aceptación que se amplió hacia tres sedes más en la Ciudad de México, en las delegaciones Tláhuac y Milpa Alta en el año 2006 y en Indios Verdes en el 2009.

En resumen, el número de actividades culturales apoyadas y promovidas en el año 2000, fue de 6,335.¹⁰¹ Sin embargo, al inicio del segundo gobierno electo del Distrito Federal del mismo partido político en el poder se anunció la reducción del Presupuesto de Egresos para el Ejercicio fiscal del 2001 en la parte que correspondía al ICCM.

El recorte llevó a Alejandro Aura a presentar su renuncia al segundo Jefe de Gobierno electo, Andrés Manuel López Obrador el 30 de abril de ese mismo año. Se designó como titular a Enrique Semo Calev y ante el manifiesto interés de su gestión por dar continuidad al tema de la cultura, se promovió una iniciativa de ley encaminada a modificar la condición del ICCM para transformarla en Secretaría. El 31 de enero de 2002 se publicó en la Gaceta Oficial el Decreto que formalizó la creación de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal a partir del 1 de mayo del mismo año.

La reducción de recursos y cambio de titular modificaron el rumbo y el ritmo de la política cultural en la Ciudad de México. Enrique Semo, quien era economista e historiador,¹⁰² al asumir el cargo, expresó la necesidad de llevar a cabo una reforma

¹⁰¹ Los FAROS tienen como fundamento la conjunción de una escuela de artes y oficios con un espacio cultural y plaza pública, que mantiene una importante oferta artística y facilita la libre expresión. Sus principios están basados en la gratuidad, equidad en el acceso a bienes culturales, creación de espacios públicos para la convivencia urbana, además de preservar y difundir la cultura y las artes en: Instituto de Cultura de la Ciudad de México, *Informe de Cuenta Pública 2000*, capítulo III, p. 119.

¹⁰² Enrique Semo Calev (Bulgaria 1930), estudió economía en la Escuela Superior de Derecho y de Economía de Tel Aviv, Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. y recibió el grado de doctor en Historia Económica por la Universidad Humboldt de Berlín. Ha sido académico e investigador de la Facultad de Economía, profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, la Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad de Ciudad Juárez y la Universidad Autónoma de Sinaloa, así como en universidades extranjeras. Ha publicado de manera individual y colectiva

cultural: “la gente no se da cuenta de que México ha transitado de un período muy autoritario a una época en la que comienza a constituirse en una nación democrática en todo sentido...que exige una reforma cultural también”.¹⁰³ Esta transformación suponía ampliar y “diversificar la oferta cultural para la población, además de estrechar la relación con los artistas e intelectuales”.¹⁰⁴ Para ello se promulgó la *Ley de Fomento de Cultura del Distrito Federal*¹⁰⁵ en la que se especifica el funcionamiento de las diferentes instancias tanto públicas como privadas, desde el jefe de gobierno hasta el consejo consultivo de reciente creación. Se definieron en la misma las figuras de promoción y promotor cultural en actividades y facultades así como la participación de otras secretarías de gobierno en el apoyo a las actividades culturales. En lo que respecta a la vinculación con la sociedad, fue importante la creación del Consejo de Fomento y Desarrollo Cultural del Distrito Federal, órgano constituido por 6 elementos representantes de distintas instancias de gobierno, una de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal y 12 representantes de la comunidad artística y cultural.

Durante su gestión se observó un menor número de actividades desde el inicio argumentando restricciones presupuestales aunque por otro lado, las Delegaciones Políticas recibieron mayor autonomía y presupuesto aparte.

textos sobre el tema y ha sido colaborador de publicaciones periódicas como *Excelsior*, *La Jornada* y *Proceso* entre otras. Desde los años sesentas se afilió al Partido Comunista Mexicano ha sido asesor del gobierno del D.F. desde su origen.

¹⁰³ Angel Vargas, “Planteará hoy ante la ALDF la creación de una secretaría del ramo. La reforma cultural, requisito para consolidar la transición: Enrique Semo” en *Periódico La Jornada de San Luis* del 25 de junio de 2001, en <http://www.lajornadasanluis.com/2001/06/25/02an1clt.html> consulta hecha en mayo de 2013

¹⁰⁴ IBID

¹⁰⁵ La “Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal” fue publicada en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal*, 14 de octubre de 2003, México D.F.

En 2002 se concluyeron algunos de los programas de restauración de museos y teatros de la ciudad. Se privilegió la organización de conciertos masivos en el Zócalo de la Ciudad de México mediante un programa denominado *Sábado Distrito Federal*,¹⁰⁶ evocando la popular canción del compositor Chava Flores que se popularizó en los años 60. Se redujo el programa de la anterior gestión para la promoción de los libro clubes, *La Feria del Libro. La ciudad un libro abierto*. Se mantuvo la continuidad del apoyo al *Festival del Centro Histórico* y organizó un festival evocando el título de uno de sus libros: *Siglo XX. Revoluciones, sueños y pendientes*¹⁰⁷ para la celebración del aniversario de la Revolución Mexicana.

A pesar de los recortes de presupuesto¹⁰⁸ fue posible realizar tres exposiciones escultóricas más en la Ciudad de México: el traslado de la de *Columnas* del Paseo de la Reforma a un emplazamiento definitivo en el Bosque de Aragón, a cargo de la Secretaría de Cultura del D.F., con la colaboración de la Secretaría del Medio Ambiente y la Delegación Gustavo A. Madero; la exposición *Campanas*, el 24 de julio de 2005, con la asistencia a la inauguración de Leonora Carrington, última que presidió Andrés Manuel López Obrador como jefe de gobierno y la muestra escultórica de *Nopal urbano* en el Paseo de la Reforma, que se mencionó con anterioridad y que recibió recursos de la Secretaría de Turismo, de la Secretaría de Desarrollo Económico del Distrito Federal y el apoyo de la Delegación Cuauhtémoc.

¹⁰⁶ De la redacción, "Destaca Enrique Semo logros en la Secretaría de Cultura del D.F." México, 20 de diciembre de 2002, <http://www.cronica.com.mx/notas/2002/40725.html> consulta hecha en abril 2012

¹⁰⁷ Enrique Semo (coord.), *Siglo XX. Revoluciones, sueños y pendientes*. Ed. Praxis, México 2003

¹⁰⁸ Angel Vargas, "Enrique Semo admite en su informe 2002 insuficiencias de la Secretaría de Cultura: "Limitaciones económicas nos frenan". Manifiesta preocupación por un probable recorte de 50 millones en el próximo presupuesto", en la *Periódico La Jornada*, 21 de diciembre de 2002"

Ante la renuncia de Enrique Semo, Raquel Sosa, historiadora y académica de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, quien se había desempeñado como Secretaria de Desarrollo Social durante la gestión interina de Rosario Robles, recibe el nombramiento como Secretaria de Cultura en el mes de febrero de 2005. Meses después Andrés Manuel López Obrador dejó el cargo de jefe de Gobierno del Distrito Federal a Alejandro Encinas Rodríguez, el 2 de agosto del mismo año.

La incorporación del nuevo jefe de gobierno retomó la dinámica de la política cultural. Economista de profesión, convocó a su gabinete a proponer proyectos en la Ciudad de México que dieran continuidad al esquema de recuperación de espacios públicos en pro de mantener y recuperar los valores y hábitos tradicionales de la cultura mexicana como proponía Cuauhtémoc Cárdenas en el origen de su gestión.¹⁰⁹

Arturo Herrera Gutiérrez¹¹⁰ primero, como director general de Administración Financiera de la Tesorería del D.F. y a la postre al frente de la Secretaría de Finanzas, fue el funcionario responsable de la administración de los recursos para los diferentes renglones del presupuesto del gobierno. En el ejercicio del gasto, la dependencia asignó dotaciones monetarias a las Secretarías participantes para las diferentes actividades culturales enumeradas en páginas anteriores, entre las que se cuentan las de Agua Tinta A.C., Mezzotinto A.C. y Juguete Arte Objeto A.C. Esto permitió que conociera el esquema de

¹⁰⁹ “Programa de Trabajo del Gobierno del Distrito Federal. 1998” en el *Programa General de Desarrollo del Gobierno del Distrito Federal 1998-2000*, Gobierno del Distrito Federal, México 1998, p. 13

¹¹⁰ Arturo Herrera Gutiérrez, es economista egresado de la U.A.M., maestro en Economía por el COLMEX y Doctor en Economía por la Universidad de N.Y. Es originario de Actopan, Hidalgo. Su padre, Arturo Herrera Cabañas (1940-1994) fue un activista defensor del ecosistema y promotor cultural de su estado, fundador de la Biblioteca de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, el Archivo Casasola y Archivo Histórico del Estado de Hidalgo.

promoción, su estructura y la trayectoria descrita desde sus primeras incursiones en los espacios urbanos.¹¹¹

A tres meses de concluir la administración, mientras se organizaba el traslado de la exposición de *Campanas* al Bosque de Aragón, Arturo Herrera plantea la oportunidad al promotor cultural Masri del rescate y rehabilitación del inmueble de la antigua Estación Indianilla¹¹² como opción idónea para alojar la operación de sus actividades. Comunican la idea al jefe de Gobierno durante la inauguración de la muestra y proponen una reunión posterior *in situ*. Ambos funcionarios acordaron que, aunque se encontraba en ruinas, el espacio era viable para tal propósito y se autorizó la rehabilitación para alojar el proyecto. Acreditado como director de Juguete Arte Objeto A.C., Isaac Masri recibió la concesión del espacio a través de un Permiso Administrativo Revocable (PATR)¹¹³ el 4 de septiembre del 2006.

¹¹¹ En los Informes de Cuenta Pública del 2000 del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, *op. cit.* y en Secretaría de Cultura, Ciudad de México, “Marco de referencia de la acción sectorial y resultados del 2006”, *Cuenta Pública 2006*, Gobierno del Distrito Federal, México 2007, p.65 se consignan parcialmente los recursos financieros que fueron destinados para las distintas A.C. que presidía Isaac Masri e Impronta Ediciones.

¹¹² El inmueble fue adquirido en 1952 por el entonces Departamento del Distrito Federal junto con todos los bienes de la Compañía de Tranvías de México. En el Anexo 1 del presente trabajo presento la investigación histórica que realicé acerca de la Antigua Estación de Tranvías de Indianilla desde su origen en el siglo XIX hasta la actualidad después de su rescate.

¹¹³ En el Anexo 2 presento el documento en el que se establecen las condiciones de dicho permiso.

5.- Actividades y programa museográfico del Centro Cultural Estación Indianilla

Después del largo proceso de gestación, el proyecto de promoción se materializó en el Centro Cultural Estación Indianilla (CCEI) que fue inaugurado en la calle de Claudio Bernard número 11, colonia de los Doctores el 25 de noviembre de 2006 en el inmueble que ocupara la antigua Estación Indianilla de tranvías.¹¹⁴

Asistieron al evento el entonces Jefe de Gobierno, Alejandro Encinas, así como el secretario de Finanzas, Arturo Herrera Gutiérrez, el procurador capitalino, Bernardo Bátiz y el jefe delegacional de Cuauhtémoc, José Luis Muñoz Soria quienes acompañaron en el evento al director del recinto Isaac Masri,¹¹⁵ en manifiesto apoyo al proyecto por parte del gobierno de la ciudad.

El guión museográfico inaugural estuvo encaminado a destacar la colaboración conjunta entre el gobierno de la ciudad y el promotor privado a través de las distintas exhibiciones.

En la Galería del Vestíbulo, acceso al inmueble y espacio de distribución hacia las salas de exhibición, se montó la exposición de la serie de fotografías del proceso constructivo de rescate y restauración de la antigua Estación Indianilla, la cual se observa en las imágenes que se presentan a continuación:

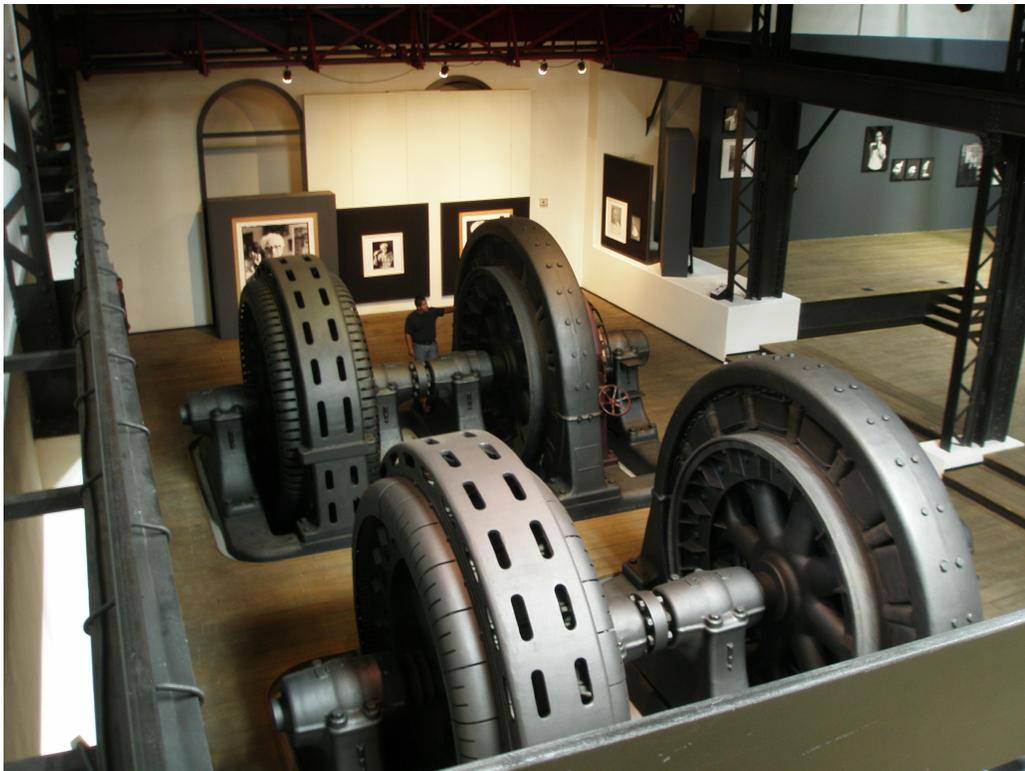
¹¹⁴ Ver Anexo 1.

¹¹⁵ La jefatura de Gobierno del Distrito Federal emitió la información en el *Boletín 1302* del sábado 25 de noviembre de 2006.



Aspecto de la Galería del Vestíbulo en la inauguración del CCEI, noviembre 2006
Fotografías: Archivo CCEI

La iluminación fue suministrada por dos fuentes, una natural, mediante el cristal esmerilado ubicado en la sección del plafón colindante con el muro oriente, el cual filtra la luz durante el día desde el nivel de azotea. Para su funcionamiento nocturno, se instalaron una serie de cordones con reflectores de luz cálida incandescente con alimentación eléctrica. De esta forma, destacaron las 30 imágenes en blanco y negro a lo largo del corredor. Fueron organizadas de manera cronológica, sobre el muro pintado de blanco, para narrar desde su origen la rehabilitación del espacio. En el muro opuesto se encuentran amplios vanos que permiten el acceso a la Galería de Generadores, llamada así por los monumentales dinamos que fueron restaurados y que permanecen como testigos de las actividades originarias del inmueble. Inmediatamente después se encuentra la Galería Principal.



Vista de la Galería de Generadores y parte de la Galería Principal
Fotografía: Georgina Vázquez Téllez

En este espacio, que es el de mayor superficie, se montó la muestra colectiva inaugural con piezas de pintura y escultura que participaron en distintas exposiciones organizadas a través de las asociaciones civiles Mezzotinto y Aguatinta, tanto en espacios urbanos públicos como en los museos de la ciudad.

Al centro de la sala se ubicó la figura en bronce *La Casa de los Espíritus*, de Leonora Carrington. En torno a ella se ubicaron en una especie de espiral cronológica, las columnas de Ricardo Regazzoni y Jesús Mayagoita, así como esculturas de Brian Nissen, Fernando González Gortázar y Manuel Felguérez describiendo cierto orden de participación en las exposiciones extramuros en las que fueron exhibidas.

Los generosos claros del muro oriente, quedaron enmarcados por vigas de fierro que sostienen la estructura de la techumbre. En el muro sur, los claros son de menor superficie pues se recuperaron los vanos del diseño arquitectónico original que también son fuente de luz natural. En estos espacios, pintados de blanco, se exhibió obra pictórica de los artistas plásticos Vicente Rojo, Gabriel Macotela, Roger Von Gunten, Irma Palacios, Francisco y Alberto Castro Leñero, artistas que formaron parte de proyectos previos en el Museo José Luis Cuevas y el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México.

Aquí se recuperó el sistema cenital de suministro de luz, al colocar una sección rectangular de cristal transparente a todo lo largo de la junta de la techumbre a dos aguas. Esto permitió la iluminación natural durante el día de manera vertical. Para iluminación nocturna, se instaló un entramado de reflectores eléctricos de luz cálida como se aprecia en las siguientes imágenes:



Aspecto de la exposición inaugural durante el día, en la Galería Principal, noviembre 2006



Aspecto nocturno de la exposición inaugural hacia el muro sur, en la Galería Principal, noviembre 2006
Fotografías: Archivo CCEI

En el evento se formalizó la fundación del *Museo Frida* para el cual se creó la Asociación Civil Juguete Arte Objeto, a través de la que se han gestionado los recursos para su funcionamiento.

El museo fue ubicado en la planta baja, con acceso por dos escalinatas de cristal templado sobre vigas de fierro, una ubicada en la Galería Principal y la otra por la del Vestíbulo.

Se le dio el nombre como tributo a la hermana del director, Frida Masri Dabbah, quien murió durante la infancia en un accidente de tránsito en la década de los sesenta.¹¹⁶

El elemento central para el tributo es la obra a manera de instalación, que la artista plástica Yanni Pecanins realizó con objetos alusivos a su persona, incluyendo una fotografía de la niña. Se colocó sobre una base de madera cubierta por una vitrina tipo capelo, que permite la confrontación de la mirada del espectador con la obra de manera integral.

¹¹⁶ En la entrevista realizada al Director del CCEI, se hace referencia a este hecho como el motivo inspirador de la primera exposición que trascendería en las bienales de *Juguete Arte Objeto*. Isaac Masri, entrevista cit.



Yanni Pecanins,
Homenaje a Frida Masri Dabbah,
(1955-1963)
Instalación 2006
Fotografía : Georgina Vázquez Téllez

En este espacio se ubicó la muestra de 100 piezas de una colección de 600 que resultó de las bienales internacionales de juguete arte objeto organizadas por *Impronta Editores*. Para su exhibición se acondicionaron los nichos que anteriormente alojaron ductos de cables, tuberías de vapor y contenedores de carbón. Se instalaron sobre los muros vitrinas fijas y en los corredores al piso, pasarelas de cristal templado. Ambos espacios fueron iluminados en forma artificial directa con reflectores eléctricos de luz cálida .

El acervo incluye obra de artistas que colaboraron en los diferentes proyectos como Leonora Carrington, Francisco Toledo, Vicente Rojo, Manuel Felguéz, Gilberto Aceves Navarro y Gabriel Macotela, entre otros. Sobre los muros se ha desplegado obra literaria de autores contemporáneos como Alberto Blanco o David Huerta con textos que hacen alusión a la etapa infantil del ser humano y que refuerza el discurso del juguete como objeto artístico.

Como característica dominante, se aprecian en las obras elementos materiales y estilísticos propios del arte popular mexicano.



Exhibición de *Juguete Arte Objeto*. Museo Frida del CCEI
Fotografía: Georgina Vázquez Téllez

En la misma planta baja se alojó el taller de litografía y gráfica *Intaglio*,¹¹⁷ operado en un principio por jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* bajo la batuta del artista plástico Lenin Fajardo Robledo. Posteriormente, se incorporó Francisco Lara Mazaba, quien fuera jefe del taller de Andrew Vlady.¹¹⁸ En este taller se ha generado obra no sólo de artistas que en el CCE Indianilla se mencionan como “consagrados”¹¹⁹ como es el caso de Leonora Carrington, José Luis Cuevas y Manuel Felguérez por mencionar algunos, sino que también de los que nombran como de “trayectoria reconocida”¹²⁰ entre los que se encuentran Irma Palacios, Alberto Castro Leñero y Brian Nissen y otros más como de “trayectoria joven” (aunque podrían clasificarse de mediana carrera) entre los que se cuentan Sandra Pani, José Luis Sánchez Rull, Patricia Lagarde, Tomás López Rocha y Roberto Parodi, así como la obra de artistas llamados (en el CCEI) “emergentes”¹²¹ tales como Ernesto Alba, Vanessa Bohórquez, José

¹¹⁷ *Intaglio* es un sello editorial bajo el cual se comenzaron a imprimir los primeros grabados y catálogos: Isaac Masri en entrevista cit.

¹¹⁸ Andrew Vlady, maestro grabador de origen estadounidense, fundó en la ciudad de México, el año de 1972, el Taller de Litografía “*Kyron Ediciones Gráficas Limitadas*”. Fue un espacio que atrajo la participación de importantes pintores como Leonora Carrington, Rufino Tamayo y Francisco Toledo entre otros para incursionar en el arte de la gráfica. Suspendió sus actividades el año de 2004 cuando se transforma en Archivos Kyron y se dedica a organizar exposiciones internacionales del acervo acumulado por más de 30 años principalmente de artistas mexicanos. “El mérito de Kyron, por tanto, consiste en haber vigorizado y modernizado la litografía en México” cita del periódico “*La Jornada*” del 18 de enero de 2011 en el artículo “*Abren muestra de los Archivos Kyron en el Instituto Cervantes de Atenas*” consultado el 13 de junio de 2013 en www.jornada.unam.mx

¹¹⁹ Esta acepción se retoma del comunicado de prensa publicado por el CCEI con motivo del grabado del Bicentenario donde organizan de esta manera a los artistas participantes, ver: Centro Cultural Estación Indianilla, “Grabado del Bicentenario en la Ciudad de México”, *Boletín de Prensa*, México 15 de septiembre de 2008, p. 4

¹²⁰ IBIDEM

¹²¹ IBIDEM

Luis Landet, Ana Gómez, Bruno Varela, Alfonso Barranco y Mariana Gullco. La línea de producción del Taller, además de litografías, se ha enfocado principalmente en la figura del libro objeto o libro de artista, encaminado a generar recursos financieros para el Centro a través de la promoción del coleccionismo de estas piezas.



Vista del taller de grabado
Fotografía: Georgina Vázquez Téllez

A un costado del taller se encuentra otra de las galerías destinadas a las exhibiciones temporales: la llamada Galería del Sótano, de menores dimensiones, tanto a lo ancho como a lo largo y en donde generalmente se ha expuesto la producción de obra litográfica y grabados que se generan en ciertas exposiciones.



Galería del Sótano durante la exposición *Gabriel Macotella. Aventura de la Mirada*
Noviembre 2008
Fotografía: Georgina Vázquez Téllez

Para ello fueron colocadas vitrinas de atril, con la pendiente adecuada para la observación por parte del espectador de pie y a corta distancia. Ante la ausencia de luz natural se instaló iluminación totalmente artificial a través de lámparas incandescentes con luz cálida, ubicadas en la vigería del plafón.

En un rincón de esta planta, se habilitó una pequeña sala de proyección que se planeó para realizar ciclos de video y de cine experimental. Por último, en la planta alta se asignó el llamado “El lugar de Encuentros”, donde se ubicaron la librería y la cafetería, con el propósito de favorecer la charla y tertulia cultural, al tiempo que se ofrecía un menú de alimentos tanto para el visitante ocasional como para los invitados a los eventos especiales.



Sala de proyecciones
Fotografía: Archivo CCEI



Lugar de encuentros
Fotografía : Georgina Vázquez Téllez

6.- Primeras exposiciones extramuros desde el CCEI

Dentro de las actividades del programa inaugural, se incluyó la primera exposición extramuros de escultura-arte-objeto¹²² del CCEI: *Diálogo de Bancas* el domingo 3 de diciembre de 2006. El jefe de Gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas, presidió la ceremonia en la Glorieta del Ángel de la Independencia acompañado de la Secretaria de Turismo y el Delegado en Cuauhtémoc, instancias que asignaron una parte de presupuesto al proyecto.

Las 71 piezas en forma de banca se desplegaron hacia el centro de la ciudad a lo largo del Paseo de la Reforma, en ambas aceras. Manufacturadas en hierro y acero, fueron creadas por artistas plásticos, diseñadores industriales y arquitectos, todos ellos convocados por concurso, la habitual presencia de José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Leonora Carrington no se hizo esperar, así como la de Gabriel Macotella. Participaron también Arnaldo Coen, Teodoro González de León, Miguel Álvarez del Castillo, Fernando González Gortázar y Gilberto Aceves Navarro por citar algunos. Se colocaron en el corredor turístico a lo largo de cuatro kilómetros. El propósito de esta muestra fue convocar al transeúnte ciudadano a acercarse al arte, a vivirlo en su cotidianeidad y “promover el diálogo entre los ciudadanos”,¹²³ como parte del discurso del Gobierno de la ciudad respecto a la promoción de la cultura y el ejercicio de la democracia en la demarcación. Se decidió fueran donados a la Ciudad de México y quedaron a disposición de la población para su libre uso.

¹²² *Boletín de Prensa, Inauguración de la Exposición Diálogo de Bancas*, Centro Cultural Estación Indianilla, diciembre 2006.

¹²³ Isaac Masri, en entrevista cit.



Manuel Felguéz
Entre dos mundos
Acero Pintado
2.30 X 2.80 X 1.90 m



Gabriel Macotela
Banca Orgánica
Acero Pintado
2.0 X 4.30 X 2.25m

Aspecto de la exposición "Diálogo de Bancas" en el Paseo de la Reforma
Fotografías: Archivo CCEI

Dentro del mismo programa inaugural del CCEI, se develó una escultura monumental en el poniente de la ciudad de México: *La Mujer Chimenea* de Gabriel Macotela,¹²⁴ artista plástico precursor del arte urbano en espacios públicos desde los años 70, quien participó activamente en los proyectos extramuros y pictóricos que se han mencionado en el presente estudio desde la *Bienal Juguete Arte Objeto* hasta la del *Diálogo de Bancas*. En el ámbito institucional, ha sido parte de la planta de maestros que impartió cursos y talleres de grabado y pintura en el FARO de Oriente.

En lo que fuera la fábrica de Cementos Tolteca, un espacio privado con un desarrollo habitacional de altos edificios destinados a vivienda multifamiliar, se otorgó un espacio para la construcción de la Plaza Efraín Huerta¹²⁵ lugar en el que se conservó una de las chimeneas de la antigua fábrica y que fue intervenida por el artista con 3,400 m² de

¹²⁴ Gabriel Macotela Palencia (1954), es un artista plástico mexicano, nacido en la ciudad de Guadalajara, estado de Jalisco en México. Formado originariamente en la Escuela de Pintura y Escultura del INBA “La Esmeralda” migra a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, donde fue alumno de Gilberto Aceves Navarro y se integró en 1976 al Taller de Investigación Visual en Pintura Mural que impartía el Maestro Ricardo Rocha. Fue miembro fundador del Grupo Suma, colectivo artístico que buscaba promover la reacción del espectador con respecto a la realidad social a través de su expresión plástica en espacios urbanos. Como parte del movimiento de “Los Grupos”, estaba en contra del mercantilismo del arte y a favor del anonimato del artista. Es por ello que intervinieron diversas bardas en la ciudad de México exponiendo la problemática de la gran ciudad mediante la representación de personajes y objetos urbanos. En 1977 el colectivo fue convocado para participar en la X Bienal Internacional de Jóvenes de París a la que Macotela asistió. Después del trabajo colectivo continuó trabajando con diversos materiales y técnicas de grabado, de dibujo y de escultura sin descuidar el dibujo con producción continua de obra.

¹²⁵ La superficie de terreno donde se ubica la chimenea fue donada por el propietario del terreno, el Grupo Copri, para la construcción de la plaza y la escultura, debido a que todo desarrollo inmobiliario en la ciudad de México debe reservar el 10 por ciento de la superficie total cuando el terreno a construir sea mayor de 5,000 m² y “debe transmitir a título gratuito el dominio para incorporarlo al patrimonio del Distrito Federal”, conforme a la *Ley del Régimen Patrimonial y de Servicio Público*, y se destinará para reserva patrimonial según el artículo 74 del *Reglamento de la Ley de desarrollo urbano del distrito federal*, Capítulo V, Sección primera, publicado en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal* el 29 de enero de 2004

láminas de cobre.¹²⁶ Fue idea del que fuera jefe de gobierno del Distrito Federal, Andrés Manuel López Obrador durante la inauguración del segundo piso del Periférico cuando la comitiva oficial circulaba sobre el eje San Antonio.¹²⁷ En cuanto a gestión de recursos, materiales y el proyecto del artista, se coordinó a través de la asociación civil Mezzotinto durante más de 15 meses. “El costo de esta obra artística fue de 22 millones de pesos, 10 fueron aportados por el grupo Copri, empresa privada dueña del terreno, 10 por el Gobierno del Distrito Federal por conducto de la Secretaría de Cultura y 2 millones de pesos en donativos”.¹²⁸

¹²⁶ Carlos Paul, “Inauguran escultura de 100 metros cuadrados en homenaje a Efraín Huerta”, *Periódico La Jornada*, Sección Cultura, 4 de diciembre de 2006, <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/04/index.php?section=cultura&article=a11n2cul> consultado en noviembre de 2009

¹²⁷ IBIDEM

¹²⁸ IBIDEM



Gabriel Macotela
Mujer chimenea,
Concreto cubierto de lámina de
cobre, 2006
Fotografía: Georgina Vázquez Téllez

A partir de entonces, se organizaron una serie de exposiciones dentro del espacio del Centro Cultural Estación Indianilla, retomando la obra de artistas como Leonora Carrington y Manuel Felguérez en varias ocasiones, así como muestras colectivas del grupo de artistas que participó en anteriores proyectos. En el Anexo 4 se presentan las más relevantes a manera de cronología a partir de 2007.

CONCLUSIONES

Las condiciones que favorecieron el desarrollo del proyecto instalado en el Centro Cultural Estación Indianilla, nos han permitido tratar la construcción del esquema de promoción cultural mixto que le precedió e identificar los diferentes agentes integrantes a partir de un particular proceso de organización social y renovación política en un territorio cultural de reciente resignificación: la Ciudad de México como metrópoli global y sus espacios públicos como parte del capital cultural.

Este proceso, que se observó a finales del siglo XX y durante la primera década del siglo XXI, obedeció a circunstancias de orden estructural desde el ámbito tanto internacional como nacional donde la globalización económica, financiera y tecnológica así como la movilidad demográfica transnacional favorecieron una dinámica que trascendió al ámbito cultural urbano en México.

Hasta entonces, los agentes sociales habían estado envueltos en sus propios espacios pues el sistema de gobierno de la capital del país estaba sometido a la autoridad del Gobierno Federal desde hacía más de medio siglo y no había organismos de participación ciudadana incluyentes en decisiones administrativas, políticas o culturales.

Las diferentes esferas de la población del D.F. comenzaron a articularse en un proyecto de transición hacia la democracia, que se tradujo en la gestión de una reforma del Estado en la últimas décadas del siglo XX, hecho inédito al que se adhirió gran parte de la ciudadanía que participó en los primeros comicios de la Ciudad de México y que dio como resultado el debut del gobierno de un partido político proveniente de la oposición, en particular de la izquierda mexicana.

Este ambiente de participación social creó las condiciones para la recepción del proyecto urbano de un particular y el grupo de artistas que en la década de los cincuentas se ubicó en la plataforma de la disidencia y resultó compatible con el discurso del partido en el poder capitalino. La obra de algunos artistas de la generación de *Ruptura*, principalmente la de José Luis Cuevas, fue signo del proyecto urbano que dio origen al presente estudio e integró simultáneamente a la siguiente generación de creadores como Gabriel Macotella.

La designación por parte del gobernador de la ciudad de un hombre de amplia cultura, reconocido intelectual, catedrático y militante de izquierda: el poeta Alejandro Aura para el diseño de la estrategia en política cultural, fue una de las acciones iniciales que coadyuvó al desarrollo de prácticas culturales populares y programas que se centraron en determinados temas: la lectura, verbenas populares y conciertos con atención preponderante hacia actividades para entretenimiento de la población.

Dentro de esta dinámica, la creación del primer FARO (Fábrica de Artes y Oficios), fue un proyecto público que permitió replantear de manera favorable la relación entre el gobierno y la población de la periferia de la ciudad, que desplegó una serie de mecanismos encaminados a la formación cultural de la población juvenil en un marco de inclusión social sin precedentes y que se expandió hacia otros espacios urbanos marginales que anteriormente no contaban con este tipo de oferta.

En conjunto con el del FARO y más de tres mil proyectos en el año 2000, fueron incluidas en un diferente escenario, las primeras cuatro exposiciones escultóricas del proyecto mixto coordinado entre iniciativa privada y el gobierno capitalino en el Paseo de

la Reforma. El esquema completo otorgaba coherencia al discurso de favorecer el acceso a la cultura de toda la población del Distrito Federal a través del hecho inédito de ocupación a gran escala del espacio urbano por parte de la sociedad.

La intervención de Isaac Masri como agente cultural por parte de la sociedad civil fue favorecido por una serie de condiciones que modificaron su *habitus* originario a partir de la construcción de la relación con Daisy Ascher y José Luis Cuevas, personajes vinculados estrechamente con creadores activos. Esto le otorgó poder de convocatoria hacia el grupo de artistas, que protagonizó en su origen un cambio importante en el proceso creativo, desde las técnicas de representación hasta los mecanismos de exposición y distribución de la obra artística los cuales se integraron gradualmente al modelo de promoción cultural.

En el presente estudio, se identificó la creación de la *Bienal Internacional Juguete Arte Objeto*, presentada en el Museo José Luis Cuevas como el importante referente de origen que le vinculó institucionalmente al entonces Departamento del Distrito Federal, al CONACULTA y a la Secretaría de Relaciones Exteriores, éstas dos últimas, instancias federales que apoyaron el proyecto, por lo que le fue posible articularse en su momento, al discurso del nuevo gobierno capitalino que se planteó la construcción de una oferta cultural a favor de una “democracia participativa”,¹²⁹ misma que sigue en tránsito pues se observa a través del caso de CCEI, que los proyectos culturales dependen del apoyo de

¹²⁹ García Canclini, Néstor, *op.cit.* p.27

las instituciones del gobierno, lo que le ubica todavía en el esquema de “democratización cultural”.¹³⁰

Los vínculos que el promotor estableció con distintas instituciones le permitieron acceder a diversas fuentes de financiamiento dentro del mismo gobierno capitalino y a la ampliación de los espacios urbanos públicos para sus exposiciones. Estas alianzas y la continuidad del gobierno del mismo partido, le permitieron abarcar un espacio mayor hacia el centro de la ciudad por lo que el proyecto escultórico transitó hacia posteriores fases aún con recortes de presupuesto. De esta manera, en una tercera etapa, se observó la consolidación del modelo mixto de promoción con la inauguración del Centro Cultural Estación Indianilla, en un inmueble de importante valor histórico.

La presencia de un nutrido grupo de autoridades y la exhibición de obra de artistas reconocidos que acompañaron el proyecto desde su origen reivindicó públicamente la rehabilitación del espacio, reforzado por el esquema museográfico encaminado a destacar la acción del Gobierno del Distrito Federal a favor de la promoción cultural en la ciudad. El discurso del rescate de los espacios públicos vinculado al recinto, se vio reforzado al inaugurar en paralelo la exposición urbana de *Diálogo de Bancas* una vez más sobre el Paseo de la Reforma, así como la transformación de una chimenea en una escultura monumental, dentro de un emplazamiento habitacional privado. El valor simbólico de la obra, realizada por un artista que incursionaba tanto en el ámbito público como en el privado presentó los alcances del proyecto que no se limitaba al espacio del inmueble de la antigua Estación Indianilla

¹³⁰ IBIDEM

Por otra parte, la sociedad, si bien todavía identificada con la expresión plástica de la Escuela Mexicana de Pintura, gradualmente incorporó a su experiencia cotidiana la obra desplegada en banquetas y camellones y se mostró receptiva al discurso de ocupación del espacio público de la Ciudad de México por parte de sus habitantes, lo que se tradujo en un incremento del capital simbólico de las piezas en exhibición. La nueva convivencia socio cultural se asimiló a las actividades de entretenimiento desplegadas por el gobierno capitalino en diferentes puntos de la ciudad como herramienta de cohesión social.

La retórica del que fuera un gobierno de (centro) izquierda se adjudicaba los cambios en materia de cultura, con un enfoque urbano, moderno y popular. Fue encaminada al desarrollo de actividades que involucrasen a la población capitalina a través de la ocupación del espacio público, alternativos a la institucionalidad del museo. La relevancia de la cultura se incorporó al discurso del nuevo gobierno, favorecido por el contexto global, lo que amplió su incursión en dicho ámbito (público) de una manera más activa.

El desempeño de los diferentes agentes socioculturales permitió la convergencia entre sociedad y Estado a favor del proceso creativo de un grupo de artistas, con el elemento civil como enlace entre lo público y lo privado. El sentimiento de pertenencia a una tradición artística reforzado por un vínculo de amistad favoreció también el desarrollo del esquema de emprendimiento cultural de un particular, enfocado al motivo originario que expresó con respecto al consejo que recibió de Fernando Gamboa: hacer promoción del arte.

El proyecto activó también el patrocinio privado a través de la participación del sector empresarial con recursos financieros. Se observó que a través de la creación de varias Asociaciones Civiles y de estímulos fiscales por donativos se potenciaba el interés por adquirir obra, reforzado por el valor simbólico del grupo de artistas y su creatividad vigente en el ámbito cultural público que había estado en relativo reposo. Otra novedad al respecto, fue la gestión de recursos a través de dichas asociaciones, que también funcionaron como enlace con el gobierno y sus instituciones: CONACULTA a través del FONCA y el Gobierno del Distrito Federal que otorgaron apoyos económicos para la organización de las exposiciones. Mientras tanto, inversionistas o patronos¹³¹ según fuera el esquema en el que participaron y el destino de la obra, pudieron beneficiarse con deducciones al pago del impuesto sobre la renta por concepto de las aportaciones otorgadas o bien con la posibilidad de conservar una de las piezas financiadas. Si se involucraba la adquisición de la pieza al final del proyecto, eran considerados inversionistas. Si era un donativo, se les llamaría patronos. Aparentemente, no aparece la figura de la comisión porque no se considera venta de obra y el beneficio radica en la exención de impuestos al procesar las aportaciones o pagos a través de las diferentes A.C. que fueron creadas para su administración.

Así las cosas, cada exposición tuvo un modelo distinto: en el caso de *Libertad en Bronce*, las piezas quedaron como propiedad de quienes financiaron el proyecto a través

¹³¹ En las ediciones de los catálogos correspondientes a cada exposición que se consignan en la bibliografía, se hace el reconocimiento a quienes apoyaron con recursos desde cada una de las instancias, haya sido institucional o privado así como la asociación civil que gestionó cada proyecto, es de cada uno de ellos de los que se ha extraído la información de la estructura de participación.

de Agua Tinta A.C., lo mismo para *Primavera 2000*. En el caso de *Columnas y Campanas* los recursos se gestionaron como donativos por parte de los patronos así como los apoyos del gobierno, a través de Mezzotinto A.C., y los derechos de las piezas fueron propiedad de los artistas quienes las donaron al Gobierno del Distrito Federal.

La elección del Paseo de la Reforma, espacio público de alto valor social, constituyó un acierto que dio coherencia al discurso gubernamental al ser una zona pública, de convergencia para diferentes sectores de la población. Captó la atención de quienes por sus aceras transitan: los visitantes del Bosque de Chapultepec, a sus parques y museos; un gran número de transeúntes que lo recorre para llegar a sus centros de trabajo y los habitantes de una zona residencial altamente poblada que está considerada de alto nivel económico así como de visitantes extranjeros que recorren esa zona museística. El factor sorpresa impactó favorablemente a la sociedad capitalina que se identificó con el apelativo que el gobierno le otorgó: *Corredor Turístico y Cultural del Paseo de la Reforma*.

El espacio público fue el escaparate para obra nueva: escultura contemporánea exhibida al aire libre. Artistas y piezas se ubicaron en un contexto polisémico que representó un aumento de su valor agregado que dio trascendencia al proyecto con el apoyo de autoridades capitalinas y recursos financieros del sector empresarial.

El corolario para el modelo mixto de promoción fue la sintonía de *habitus* entre el agente cultural y los funcionarios públicos en lo que se refiere a la indagación de un espacio permanente para colocar el proyecto conjunto desarrollado más de diez años

atrás. La antigua Estación Indianilla, inmueble rodeado de historia¹³² apareció como la opción compatible con el programa cultural del Gobierno de la Ciudad de México respecto a la recuperación del espacio público en beneficio de la sociedad, ubicado en una zona popular cercana al corredor turístico donde se originó la actividad. Su rehabilitación como centro cultural cerró un ciclo importante en materia de promoción del proceso creativo entre las dos primeras administraciones del nuevo gobierno del Distrito Federal y un particular, a la vez que representaba la posibilidad de promover el arte desde un nuevo espacio.

A partir de la presentación del proceso, las reflexiones generadas y a manera de conclusión presento el esquema del modelo promoción mixto de promoción en la Ciudad de México que dio lugar a la rehabilitación y ocupación del Centro Cultural Estación Indianilla (Fig. 2) donde la evocación nostálgica de disidencia, la construcción del esquema institucional para su administración y el complemento con actividades de entretenimiento, definió el marco contextual para la re-presentación de obra actual de artistas de antaño que reforzó su valor simbólico y su vigencia a partir del entramado de acciones entre agentes sociales de los ámbitos público y privado que se reforzó con la exhibición en un espacio urbano y público, de importante valor social.

¹³² En el Anexo 1 presento una síntesis de la investigación histórica y documental realizada por la autora, acerca de la antigua Estación de Tranvías de Indianilla desde su origen hasta la inauguración del Centro Cultural Estación Indianilla CCEI.

FIGURA 2

MODELO MIXTO DE PROMOCION GOBIERNO DEL D.F.-SOCIEDAD CIVIL

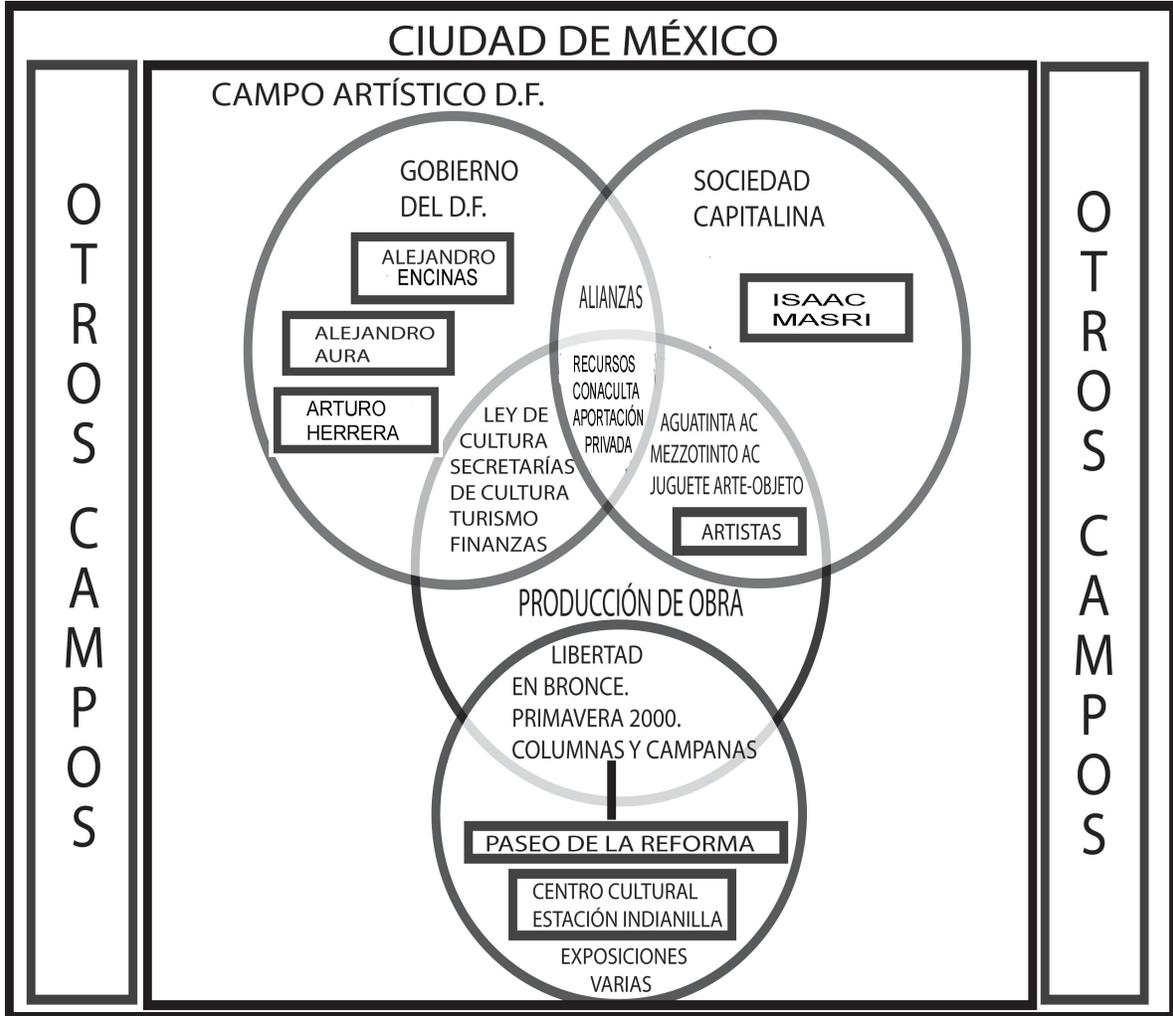


Fig. 2

Fuente: Elaboración propia

De esta manera se muestra como se incorporó el proyecto cultural de un promotor privado, miembro de la sociedad civil, al programa del Gobierno debutante del Distrito Federal como parte del propósito de fortalecer los discursos de las autoridades de la ciudad capital.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Acuña, Arturo, "Cronología del Movimiento Estudiantil de 1986-1987" en *Cuadernos Políticos*, número 49-50, enero-junio 1987, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp.86-96.

Álvarez Cordero, Rafael, "La Inauguración del Hospital General de México", en *Revista de la Facultad de Medicina*, Vol. 53, número 005, U.N.A.M, México 2010, pp. 23-28.

Briseño Becerra, Carlos Alberto, "La Reforma Política del Distrito Federal 1986-1996/1997: avances y tareas pendientes, en *Revista Acta Republicana. Política y Sociedad*, publicación del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, año 8, número 8, Guadalajara 2009, pp.55-61.

Centro Cultural Estación Indianilla, "Grabado del Bicentenario en la Ciudad de México" Boletín de Prensa, México D.F., 15 de septiembre de 2008.

_____, "Inauguración del Centro Cultural Estación Indianilla", Boletín de Prensa, México D.F. 25 de noviembre de 2006.

CONACULTA, "Despiden a Leonora Carrington, la última gran surrealista", comunicado de prensa 1021, México, 26 de mayo de 2011.

Cuéllar, Rogelio, "26 Fotógrafos Independientes", *Revista Proceso*, número 0127, México, 7 de abril de 1979, p. 43.

Garduño, Ana, "Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del MUAC", *Gaceta de Museos*, INAH, tercera época, octubre-diciembre 2008, número 45, p. 5-13.

Kliksberg, Bernardo, "¿Porqué es clave la cultura para el desarrollo?", *Revista del Centro Latinoamericano de Administración para el Desarrollo (CLAD) Reforma y Democracia*, núm 29, Caracas, Venezuela, 2005.

Lara Hernández, Héctor, "Breve semblanza de la Alianza de Tranviarios de México" en la *Revista de la Universidad Obrera de México. Vicente Lombardo Toledano*, volumen 58, bimestre enero-febrero de 2007, México, pp. 33-37.

Lee, Alardin, "Apuntes sobre la restauración y conservación en México" en *Revista CPC*, núm 6, mayo 2008, Centro de Preservação Cultural da Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, pp.7-20.

Osornio Corres, Francisco Javier, "Aspectos jurídicos del Distrito Federal Mexicano", en *Boletín Mexicano de derecho comparado*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, U.N.A.M, año XXI, número 62 México, mayo-agosto 1988.

CONSULTA HEMEROGRÁFICA EN INTERNET

Bolaños Sánchez, Ángel "Un tramo del Paseo de la Reforma quedó convertido en una nopalera", sábado 27 de septiembre de 2003, Periódico *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2003/09/27/037n3cap.php?printver=0&fly=1> (consultado el 24 julio de 2012).

Calderón, Enrique, "Alejandro Aura", *Periódico La Jornada*, México 16 de agosto de 2008 <http://www.jornada.unam.mx/2008/08/16/index.php?section=opinion&article=016a2pol> (consultado el 26 enero de 2014).

Ceballos, Miguel Ángel, "No soy mecenas, solo un facilitador de arte: Isaac Masri", Periódico *El Universal*, México, 5 de junio de 2007 en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/429265.html> (consultado el 14 de noviembre de 2009).

Comunicación Social del Gobierno del D.F., *Discurso de Inauguración del Centro Cultural Estación Indianilla del jefe de Gobierno Alejandro Encinas*, 25 de noviembre de 2006, Comunicación Social GDF, México en www.comsoc.df.gob.mx (consultado el 14 de noviembre de 2008).

Difusión Cultural UNAM, "Cumple 33 años el *Tianguis Cultural del Chopo*", Sala de Prensa, 30 de septiembre de 2013, en http://www.difusioncultural.unam.mx/saladeprensa/index.php?option=com_content&view=article&id=1945:382-cumple-33-anos-el-tianguis-cultural-del-chopo&catid=18:museo-del-chopo&Itemid=22 (consultado el 16 marzo de 2014).

García Hernández, Arturo, "...Y los artistas tomaron las calles como una respuesta de vida. La Comisión Cultural de la UVyD, experimento único de la sociedad civil", periódico *La Jornada*, México, 19 de septiembre de 2005 en <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/19/index.php?section=cultura&article=a08n1cul> (consultado el 9 de abril de 2014).

_____, "Inaugura el jefe de Gobierno, Alejandro Encinas, el Centro Cultural Estación Indianilla", *Boletín de Prensa núm. 1302*, México, sábado 25 de noviembre de 2006 en <http://200.57.131.182/noticias/libphp/makeboletinpdf.php?id=8382> (consultado el 7 de noviembre de 2008).

González Gamio, Ángeles, “La Cortina de Nopal”, domingo 26 de octubre de 2003, Periódico *La Jornada*
<http://www.jornada.unam.mx/2003/10/26/040a1cap.php?origen=opinion.php&fly=2>
(consultado el 28 de agosto de 2013).

Haw, Dora Luz, “Reúne Carrington esculturas inéditas”, Periódico *Reforma*, 7 de abril 2011, www.reforma.com (consultado el 4 de abril del 2011).

Jiménez, Arturo, “Sorprende Leonora Carrington con 10 nuevas esculturas en bronce”, periódico *La Jornada*, sección cultura, 29 de julio de 2005 en <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/29/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
(consultado el 2 de mayo de 2013).

_____, “También la creatividad puede producir riquezas. Gerardo Estrada y Alejandro Aura inauguraron Juguete Arte Objeto”, Periódico *La Jornada*, sección cultura, de 1 de mayo de 2000 en <http://www.jornada.unam.mx/2000/05/01/cul2.html>
(consultado el 12 de agosto de 2014).

Leff, Enrique, Arturo Argueta, Eckart Boege y Carlos Walter Porto Gonçalves, “Más allá del desarrollo sostenible: una visión desde América Latina”, publicado en *Revista Futuros*, no. 9, 2005 Vol. III, www.revistafuturos.info (consultado el 9 de octubre de 2013).

López Víctor, “La Huella de Tierno en las calles de Madrid”, Periódico *El País*, Madrid 20 de enero de 2011 http://elpais.com/diario/2011/01/20/madrid/1295526261_850215.html
(consultado el 24 de julio de 2014).

Merry Mac Masters, “Libertad en Bronce: un espacio colectivo sin restricciones”, 6 de septiembre de 1999, en <http://www.lajornadasanluis.com/1999/09/06/cul-libertad.html>
(consultado el 11 de febrero de 2012).

_____, “Nueve artistas muestran sus esculturas en pequeño formato”, México, 11 de julio de 2006 en <http://www.jornada.unam.mx/2006/07/11/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>
(consultado en mayo 2013).

Mayer, Mónica, “Mujeres artistas en el s. XXI”, del 11 de febrero de 2000 <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/69849.html> (consultado el 14 junio de 2013).

Mérida, Bernardino, “La Colonia Doctores, joven a sus 116 años”, Periódico *El Universal*, México, 22 de mayo del 2005 <http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/68279.html>
(consultado el 8 de noviembre de 2011).

Notimex, "GDF afirma que hay recursos para concluir obras en el DF", *Periódico La Crónica*, México, 12 de abril de 2005 en www.cronica.com.mx/notas/2005/176314.html (consultado el 16 de marzo de 2013).

Ortiz Castañares, Alejandra, "Abren muestra de los Archivos Kyron en el Instituto Cervantes en Atenas", *Periódico La Jornada*, 18 de enero de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/01/18/cultura/a05n1cul> (consultado el 22 marzo de 2013).

Paul, Carlos, "Inauguran escultura de 100 metros en homenaje a Efraín Huerta" en *Periódico La Jornada*, México, lunes 4 de diciembre de 2006, <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/04/index.php?section=cultura&article=a11n2cul> (consultado el 30 de agosto de 2013).

Ramos Maza, Renata, "Los famosos Caldos de Indianilla", *Periódico La Crónica*, 28 de julio de 2006 <http://www.cronica.com.mx/notas/2006/253351.html> (consultado el 7 de noviembre de 2008).

Ravelo, Renato, "Presenta Aura el Instituto de Cultura del D.F. Llama a un gran acto público" en *Periódico La Jornada*, miércoles 4 de agosto de 1998, en <http://www.lajornadasanluis.com/1998/08/05/presenta.html> (consultado el 16 marzo de 2013).

_____, "Incierto el futuro del Instituto de Cultura del DF", en *Periódico La Jornada*, miércoles 25 de abril de 2001, <http://www.lajornadasanluis.com/2001/04/25/03an1clt.html> (consultado el 16 marzo de 2013).

Reyes Fragoso, Arturo, "Los caldos de Indianilla", *Periódico El Universal*, 9 de diciembre de 2007 www.eluniversal.com.mx/estilos/vi_56224.html (consultado el 7 de noviembre de 2011).

Rodríguez, Ana Mónica, "Estación Indianilla, es "un museo vivo y centro integral de cultura", señala Isaac Masri" en *Periódico La Jornada*, sábado 9 de diciembre 2006 en <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/09/index.php?section=cultura&article=a06n2cul> (consultado el 7 de noviembre de 2008).

_____, "Tañer permanente de campanas en el bosque de San Juan de Aragón" en *Periódico La Jornada*, miércoles 16 de agosto de 2006 <http://www.jornada.unam.mx/2006/08/16/index.php?section=cultura&article=a07n1cul> (consultado el 2 de enero de 2011).

Sánchez Verenise y Adrián Figueroa "La Crisis impactará al mercado de arte pero permitirá el surgimiento de nuevas voces; hablan Monsiváis, Del Conde, Sáizar y Masri en *Periódico*

La Crónica del 24 de enero 2009 en http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_tema=1209&id_nota=410825 (consultado el 13 de marzo de 2011).

Sandoval, Sandy, "El Litógrafo Andrew Vlady, habla sobre el arte mexicano" en *El Heraldo de Honduras* del 28 de junio de 2011, en <http://archivo.elheraldo.hn/Secciones-Principales/Vida> (consultado el 3 de abril de 2013).

Santiago, Karla, "De taller de tranvías a espacio artístico" en *Periódico El Sol de México*, el 6 de enero de 2008, <http://www.oem.com.mx/esto/notas/n547979.htmn> (consultado el 16 de agosto del 2011).

Sassen, Saskia, "The Global City: Introducing a Concept" en <http://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/The-Global-City-Brown.pdf> (consultado el 22 de febrero de 2014).

Secretaría de Relaciones Exteriores, Embajada de México en Italia, Boletín de Prensa: "La Embajada de México y el Instituto Cervantes presentan la muestra: Estampas Mexicanas de los Archivos Kyron: 1972-2004" en www.embamex.sre.gob.mx/italia/images/story/MUESTRAKYRON (consultado el 3 de abril de 2013).

Talavera, Juan Carlos, "Digitaliza UNAM los murales del mercado Abelardo Rodríguez", *Periódico La Jornada* del lunes 11 de febrero de 2013 en <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/621050.html> (consultado el 16 de marzo de 2013).

The Brill Company, "Conditions which govern the type of car for city service. Mexico City" en *Brill Magazine*, volumen V, número 3, Filadelfia, marzo de 1911 pp.62-72 en <http://library.si.edu/digital-library/book/brillmagazine51911phil> (consultado el 7 de diciembre de 2012).

Vargas, Ángel, "Enrique Semo admite en su informe 2002 insuficiencias de la Secretaría de Cultura: Limitaciones Económicas nos frenan" en *Periódico La Jornada* el sábado 21 de diciembre de 2002 en <http://www.jornada.unam.mx/2002/12/21/03an1cul.php?origen=cultura.html> (consultado el 23 de septiembre de 2013).

_____, "Mujeres artistas en el siglo XXI, fruto de una afortunada casualidad", *Periódico la Jornada*, Sección Cultura, 27 de enero de 2008, en <http://www.jornada.unam.mx/2008/01/27/index.php?section=cultura&article=a03n1cul> (consultado el 7 febrero de 2013).

_____, “Planteará hoy ante la ALDF la creación de una secretaría del ramo. La reforma cultural, requisito para consolidar la transición: Enrique Semo” en *Periódico La Jornada* del 25 de junio de 2001, en <http://www.lajornadasanluis.com/2001/06/25/02an1clt.html> (consultado el 23 septiembre de 2013).

BIBLIOGRAFIA

Acevedo Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, CONACULTA, México 2002.

Álvarez de la Borda, Joel y Javier Lazarín Guillén, *La Compañía de Tranvías de México, S.A. (The Mexico Tramways Company), 1907-1910*, Proyecto terminal realizado para obtener el título de Licenciatura en Historia, Jorge Rivera Castro (asesor), Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapala, México 2000.

Archilés, Ferran, “Sangre Española. La “movida madrileña” y la redefinición de la identidad nacional española” en Ismael Saz, Ferran Archilés (eds.), *La Nación de los Españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de València, Valencia 2012.

Arizpe, Lourdes (coord.), *Retos Culturales de México frente a la Globalización*, Miguel Ángel Porrúa, H. Cámara de Diputados LIX legislatura, México 2006.

Benítez Dueñas, Issa Ma. (coord.), *Disolvencias (1960-2000). Tomo IV*. Ed. CONACULTA. México 2004

Aura, Alejandro, “De la creación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México: la experiencia cultural del primer gobierno electo, 1997-2000”, en Lucía Álvarez Enriquez, Ma. Concepción Huarte Trujillo, Cristina Sánchez-Mejorada Fernández, Carlos San Juan Victoria (coords.) *¿Una ciudad para todos? La Ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, CONACULTA, INAH, México 2002.

Blas Galindo, Carlos, “Comercio especulativo y colecciones del Estado”, *Especulación y patrimonio*, 4o. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, IIE-UNAM, México, México, 1997

Bonfil, Guillermo “De culturas populares y política cultural” en Bonfil G., *et al*, *Culturas populares y política cultural*, Museo de Culturas Populares, SEP, México 1982.

Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*, Colección El Mamífero Parlante, segunda reimpresión, Editorial Gedisa, Barcelona 2000.

_____, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, María del Carmen Ruiz de Elvira (trad.), Taurus, Madrid 1998, 597 pp.

Calaf Masachs, Roser, Olaia Fontal Merillas, Rosa Eva Valle Florez (coordinadores). *Museos de Arte y Educación, construir patrimonios desde la diversidad*, Ediciones Trea, Gijón, España 2007.

Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura Contemporánea de México*, Ediciones Era, México 1974.

Calvo Serraller, Francisco, "La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995", en *Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*, Agencia Financiera del Estado-Banco de Desarrollo, Madrid.

_____, Giuseppe Panza di Biumo, et al. *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Tusquets editores, Barcelona, 1993.

Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), Conaculta-Iteso-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000.

Colombres, Adolfo, *Nuevo manual del promotor cultural*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tomos I y II, México 2009

Coronel Rivera, Juan, "La Ruptura: una aproximación a sus orígenes", en *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Landucci, México, 2000

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 2002.

———, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1996.

Del Conde, Teresa. *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*. Ed. Plaza y Janés. México 2003.

Debroise Olivier, coordinador, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ediciones Turner-México, México 2007.

Driben, Leila, *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*, Fondo de Cultura Económica, México 2012.

Eder, Rita. "El público del arte en México" en *El Consumo Cultural en América Latina*, Guillermo Sunkel, coordinador. Ed. Convenio Andrés Bello. Colombia 2006.

_____ (coordinadora), *El arte en México: autores, temas, problemas*, Conaculta-Lotería Nacional para la Asistencia Pública-FCE, México 2001.

Fernández, Miguel Ángel, *Coleccionismo en México*, Museo del Vidrio, Monterrey, 2000.

— — —, *Historia de los museos de México*, 2a. ed, Promotora de Comercialización Directa, México, 1988.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, El arte del siglo XX, Tomo II, IIE-UNAM, México, 1993.

Frenk-Westheim, Mariana, *Arte entre dos continentes. Artículos y ensayos*. Roberto García Bonilla (compilación, presentación y notas), Siglo XXI Editores, México 2004.

Frérot, Christine, *El mercado del Arte en México. 1950-1976*, Cenidiap-INBA México, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época, 1990.

Gaceta Oficial del Distrito Federal, 22 de febrero 2006, Gobierno del Distrito Federal, México.

Galván de Terrazas, Luz Elena. *El Proyecto de Educación Pública de José Vasconcelos: una larga labor de intentos reformadores*. México 1982. Cuadernos de la Casa Chata 58.

Gallo, Rubén, *Las Artes de la ciudad*, Fondo de Cultura Económica, México 2012.

García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.

_____ (coord.), *El consumo cultural en México*, CNCA, México, 1993.

(coord.), *Cultura y Comunicación en la ciudad de México*, México, 1998, 2 tomos.

_____, *La Producción Simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. Siglo XXI Editores. México 1979.

_____ (ed.), Guillermo Bonfil, José Joaquín Brunner, Jean Franco, Óscar Landi y Sergio Miceli, *Políticas culturales en América Latina*, 2a ed., Grijalbo, México, 1990.

Garrido, Juan S., *Historia de la Música popular en México (1896-1973)*, Ed. Extemporáneos, México 1974.

Giddens, Anthony, *La Tercera Vía y sus críticos*, Ed. Taurus, México 2001.

Goldman, Shifra M. *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*. Instituto Politécnico Nacional. Editorial domés S.A. México 1989.

Gómez Maqueo, Ercilia (coord.), *Hablando en plata, el arte como inversión*, Landucci Editores, México 2002.

González Casanova, Pablo y Héctor Aguilar Camín (coords.), *México ante la crisis, el contexto internacional y la Crisis Económica*, Vol. I, 3ª edición, Siglo XXI Editores, México 1987.

Guadarrama Peña, Úrsula, *El trabajo colectivo como respuesta artística a las crisis*, México, D.F., Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM México 1997.

Hawkes, Jon, *The fourth pillar of sustainability, culture esencial role in public planning*, de la 1ª edición publicada por Common Ground Publishing Pty Ltd in association with the Cultural Development Network (Vic), Australia 2001.

Instituto de Cultura de la Ciudad de México, *Informe de Cuenta Pública. Información programática presupuestal*. Secretaría de Desarrollo Social, Gobierno del Distrito Federal., México, abril 2001

Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, *Dos años y medio del INBA*. Informe presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública, sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949, México 1950.

Iturriaga, José E., *Rastros y rostros*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, México 2003.

Jiménez, Lucina. *Políticas Culturales en Transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. Publicado por CONACULTA, Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Sur, Gobierno del Estado de Campeche, Gobierno del Estado de Yucatán, Instituto Quintanarroense de Cultura, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte del Gobierno del Estado de Tabasco y el Instituto Veracruzano de Cultura, México 2006.

Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal, Asamblea Legislativa IV del Distrito Federal, IV Legislatura, publicado en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 29 de diciembre de 1998.

Lord, Barry y Gail Dexter Lord. *Manual de Gestión de Museos*, Editorial Ariel. 2ª edición,

Barcelona 2005.

López Barbosa, Fernando, *Manual de Montaje de Exposiciones*, Museo Nacional de Colombia, Subdirección Nacional de Museos, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993.

López Trujillo, Arlette (comp.) y Juan Carlos Miranda Arroyo, *Imágenes del Congreso Universitario: 14 de mayo al 15 de junio de 1990*, Ed. U.N.A.M. México 1991.

Manrique, Jorge Alberto. *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*, CONACULTA, Lecturas Mexicanas, México 2000.

_____, *Una Visión del Arte y de la Historia*, Tomo IV, UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas, México 2007.

_____ y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México 2005.

Martín Vargas, María Dolores y María Isabel Merodio de la Colina (coords.), *El lenguaje de las artes plásticas, sensibilidad, creatividad y cultura*. Ministerio de Educación, Secretaría General Técnica, Madrid 2005.

Masri, Isaac. "El Centro Cultural Estación Indianilla: Creatividad Cultural para apoyar el desarrollo humano en una zona urbana deprimida" en *Cultura Mexicana: Revisión y Prospectiva*. Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg (coords.) Santillana Ediciones Generales, México 2008.

Maass Moreno, Margarita, *Gestión Cultural, comunicación y desarrollo*, CONACULTA, UNAM, Instituto Mexiquense de Cultura, México 2006.

Morales Mújica, Paulina, *Arquitectura Industrial, un nuevo territorio. Reciclamiento de la antigua subestación Indianilla*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, U.N.A.M., México 2003.

Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil. *Ruptura 1952-1965. Catálogo de la Exposición*. México 1988.

Nivón Bolán, Eduardo, *La Política Cultural. Temas, problemas, oportunidades*. CONACULTA, Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, México 2006.

Programa General de Desarrollo del Gobierno del Distrito Federal 1998-2000, Gobierno del Distrito Federal, México 1998.

Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memoria del XX Coloquio internacional de Historia del arte, IIE-UNAM, México, 1996.

Política cultural del Estado mexicano, Moisés Ladrón de Guevara (coordinador), México, CEE-GEFE-SEP, 1983.

Ramírez Sáiz, Juan Manuel, "Las organizaciones cívicas en la democratización de la sociedad y del sistema políticos mexicanos, 1994-2000" en *Democratización, rendición de cuentas y sociedad civil. Participación ciudadana y control social,* Ernesto Isunza Vera y Alberto J. Olvera (coords.), Coedición Miguel Ángel Porrúa y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México 2006.

Rivera, María y Gerardo Pimentel (coords.), *FARO de Oriente, Fábrica de Artes y Oficios,* Secretaría de Cultura del DF y Trilce Ediciones, México 2012

Riviere, Georges Henri, *La Museología. Curso de Museología. Textos y testimonios,* Ed. Akal. Madrid 1993.

Rojas Orozco, Cornelio, *El Desarrollo Sustentable: Nuevo paradigma para la Administración Pública,* Instituto Nacional de Administración Pública, A.C. México 2003.

Rojo, Vicente, *Alas de papel,* Ediciones Era-El Colegio Nacional, México 2005.

Romero, Héctor Manuel, *Barrios y colonias de la Delegación Cuauhtémoc,* ed. Delegación Cuauhtémoc, 1ª edición, México 1988.

Romero, Héctor Manuel (coord.), *Enciclopedia Temática de la Delegación Cuauhtémoc,* Delegación Cuauhtémoc, México 1994.

Sassen, Saskia, *Una sociología de la globalización,* Katz editores, Buenos Aires, Argentina 2007.

Secretaría de Cultura, Ciudad de México, "Marco de referencia de la acción sectorial y resultados del 2006, *Cuenta Pública 2006,* Gobierno del Distrito Federal, México 2007.

Siete escultores. Primavera 2000. Catálogo de la exposición. Ed. Impronta Editores S.A. a través de Agua Tinta A.C., Instituto de Cultura de la Ciudad de México, México 2000.

Sosa Velásquez, Mario, *¿Cómo entender el territorio?,* 1ª edición, Editorial Cara Parens, Universidad Rafael Landívar, Guatemala 2012.

Stiglitz, Joseph E., *El Malestar en la Globalización,* Santillana ediciones generales, S.L., Madrid 2002.

Universo de Familia. Leonora Carrington. Emerico Weisz. Gabriel Weisz Carrington. Pablo Weisz Carrington. Catálogo de la exposición, Museo del Palacio de Bellas Artes, CONACULTA, Impronta Editores, México 2005.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Los Grupos: una reconsideración”, en Debroise, Olivier (ed.), *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM y Ed. Turner, México 2007, pp.194-196

Vázquez Olvera, Carlos. *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*, INAH, Plaza y Valdés Editores, México 1997.

Vara León, Orquídea Yareni, *Con ojos de arquitecto. Ensayo fotográfico Centro Cultural Estación Indianilla*, Tesis profesional para obtener el título de Arquitecto, Facultad de Arquitectura, U.N.A.M., México 2008.

Vettese, Angela, *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Madrid, Universidad Politécnica de Valencia, Ediciones Pirámide, 2002.

BIBLIOGRAFÍA EN INTERNET

Dever Restrepo, Paula y Amparo Carrizosa, *Manual básico de montaje museográfico*, División de museografía, Museo Nacional de Colombia en www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documentos/manual_museografia.pdf (consultado el 22 de abril de 2014).

Gleizer, “De la apertura al cierre de puertas. La inmigración judía en México durante las primeras décadas del siglo XX”, Universidad Autónoma Metropolitana en http://bibliocodex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/1B3YC8MR8H9L6ETIBXVA5JN8U841PG.pdf (consultado el 16 de marzo de 2014).

Hernán Mejía, Mario , “Los ODM: nuevos escenarios para las políticas culturales” en *La Cooperación cultural para el desarrollo en el ámbito multilateral*, Moneta, Carlos (coord.), Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Catálogo general de publicaciones generales <http://publicaciones.administracion.es> (consultado el 7 noviembre de 2013).

Ley de la Institución descentralizada del Servicio Público “Servicio de Transportes Eléctricos del Distrito Federal” México, 4 de enero de 1956, en <http://www.ste.df.gob.mx/ste/ley.html> (consultado el 26 de enero de 2014).

Morrison, Allen, *Los Tranvías de Chile, 1858-1978*, Editorial Ricaaventura, Santiago de Chile 2008, versión digital www.ricaaventura.cl (consultado el 8 de mayo de 2012).

Sassen, Saskia, *Localizando ciudades en circuitos globales*, Ed. Red Eure, Chile 2005 en <http://site.ebrary.com/lib/itammxsp/Doc?id=10103058&ppg=13> (consultado el 6 de marzo de 2014).

SITIOS DE INTERNET

www.cevat.org

Centro Virtual de Aprendizaje en Transparencia.
Info D.F.

www.cowparade.com

www.farodeoriente.org

www.museojoseluis cuevas.com.mx

www.oei.org

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

www.sic.gob.mx

Sistema de Información Cultural.
SEP/CONACULTA.

www.skycrappercity.com

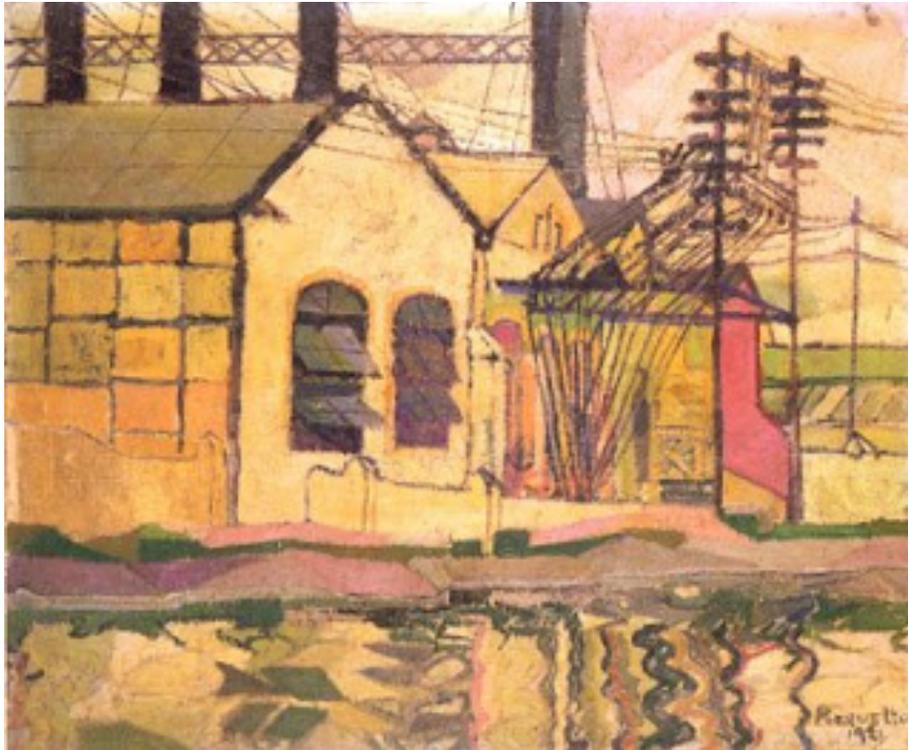
www.tramz.com

Sitio web del historiador Allen Morrison.

ANEXOS

1. Origen y creación del Centro Cultural Estación Indianilla (CCEI)

Por María Georgina Vázquez Téllez



Fermín Revueltas, *La Indianilla (Subestación eléctrica)* 1921
Óleo sobre tela, 100 x 120 cm, col. SURA seguros, México D.F.
Fotografía: Georgina Vázquez Téllez

El Centro Cultural Estación Indianilla está ubicado en uno de los barrios populares que crecieron al amparo de la expansión urbana del siglo XIX: la Colonia Hidalgo, en un terreno conocido como La Indianilla. A decir de Héctor Manuel Romero, miembro del “Consejo de la Crónica de la Ciudad de México” y “fedatario del haber histórico y cultural de la Delegación Cuauhtémoc, de la Academia Ciudad de México de la Sociedad Mexicana

de Geografía y Estadística” debe su nombre a tres mujeres indígenas que fueron propietarias del terreno y lo vendieron en el siglo XVIII¹³³.

Es una céntrica zona de actividad efervescente y llena de contrastes. Designada por el gobierno porfirista para concentrar los servicios de salud más modernos, cambió su nombre a Colonia de Los Doctores y alojó al complejo inmobiliario del Hospital General inaugurado el 5 de febrero de 1905¹³⁴ que más adelante se fusionaría parcialmente con el del Centro Médico.

Originariamente ubicada en la periferia de la ciudad de México, fue un asentamiento donde ha predominado la clase trabajadora y sus calles han sido testigos del transitar de la clase media. En su configuración influyeron otros elementos como la ubicación del Convento y Templo de Belén desde tiempos del Virreinato, la fundación de un depósito y estación de tranvías de mulitas que recorrían La Villa-Chapultepec-Tacubaya en el siglo XIX y la fama que adquirieron los puestos de caldo de pollo que alimentaban a peregrinos, pacientes del hospital, trabajadores y trasnochadores, todos ellos a la postre, usuarios del transporte. Estos factores favorecieron una variada concurrencia a la zona, aspecto que registran algunas películas mexicanas, como *Callejera* protagonizada por Marga López en 1949 o bien *La Ilusión viaja en Tranvía*, dirigida por Luis Buñuel en el año de 1953. En la música popular también hay referencias al respecto, como la canción de los años 50: *Sábado Distrito Federal* del compositor popular Chava Flores. En el ámbito de la fotografía, la siguiente imagen de Manuel Álvarez Bravo muestra un aspecto de los comedores populares de la primera mitad del siglo.

¹³³ Héctor Manuel Romero, reconocido cronista de la Delegación Cuauhtémoc afirma que “el nombre obedeció a que en 1675, una india llamada María Clara vendió algunas propiedades al padre Domingo Pérez Barcia, quien construyó una capellanía. Lo mismo hicieron las indias María Concepción y María Paula” en el libro *Enciclopedia Temática de la Delegación Cuauhtémoc*, editado por la Delegación Cuauhtémoc, México 1994.

¹³⁴ Álvarez Cordero, Rafael, “La fundación del Hospital General de México” en Revista Médica de la Facultad de Medicina, Vol. 53, número 005, U.N.A.M. México 2010, p. 25



Los Agachados, 1934
Manuel Álvarez Bravo.
Plata sobre gelatina.
Propiedad de Norton Simon Museum,
http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Alvarez+Bravo%2C+Manuel&resultnum=8, (consulta hecha en marzo de 2013)

Durante la segunda mitad del siglo XX la expansión de oficinas de gobierno, principalmente del Poder Judicial y la inauguración de las instalaciones de Televicentro en la avenida Chapultepec, añadieron un nuevo matiz a la zona. Despachos de abogados y cantinas coexistieron con vecindades, escuelas y loncherías, lo que posiblemente haya contribuido a la extinción gradual después de los años 50 de los humildes puestos de lámina de caldo de pollo ¹³⁵.

El inmueble que ocupaba la estación de tranvías fue construido a finales del siglo XIX por la *Compañía de Ferrocarriles del Distrito Federal S.A.*, con el propósito de prestar el servicio de transporte eléctrico por medio de una concesión del Gobierno Federal con inversión predominante de capital extranjero, británico principalmente ¹³⁶. Para el año de 1896 estaban construidos 375 kilómetros de vías, es entonces que se inician las obras de electrificación de las mismas y la construcción de los primeros edificios de Indianilla ¹³⁷.

¹³⁵ El hecho se menciona en: Garrido, Juan S. *Historia de la Música Popular en México (1896-1973)*, ed. Extemporáneos, México 1975, p.23

¹³⁶ José Álvarez de la Borda y Javier Lazarín Guillén, *La Compañía de Tranvías de México S.A. (The Mexico Tramways Company) 1907-1910* Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México 2000, p. 19

¹³⁷ Héctor Lara Hernández, "Breve semblanza de la Alianza de Tranviarios de México", crónica publicada en la *Revista de la Universidad Obrera de México*. Vicente Lombardo Toledano, volumen 58, enero-febrero 2007, p. 33

Con el siglo XX, el 15 de enero de 1900, se inauguró el sistema de transporte de tracción eléctrica, con un evento organizado para la comitiva presidencial a bordo de 10 unidades. Destacó la ausencia del presidente debido a un contratiempo¹³⁸ pero la ceremonia se llevó a cabo con la asistencia de su hijo, el Capitán Porfirio Díaz en su representación, distinguidos invitados del cuerpo diplomático, ministros del gobierno y directivos de la empresa¹³⁹. La comitiva recorrió la ruta Indianilla-Tacubaya. Al día siguiente, comenzó a formar parte de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad de México, con la rutas Indianilla-Zócalo, Indianilla-Tacubaya y en los meses venideros se sumaron las rutas Tacubaya-Mixcoac y Mixcoac-San Ángel con más de 30 carros de primera clase.¹⁴⁰ En el año de 1901 el servicio de transporte eléctrico fue concesionado a la Compañía de Tranvías Eléctricos de México.

La estación de Indianilla es una obra representativa de la arquitectura industrial decimonónica de México: amplios espacios interiores, claros generosos y techos altos. Con criterios de construcción heredados de la Revolución Industrial, la escala humana de referencia se modifica con el propósito de lograr un espacio con capacidad de alojar maquinaria de grandes dimensiones y numerosos trabajadores.

¹³⁸ La reseña del evento fue publicada en *El Imparcial*, periódico de la época, el 16 de enero de 1900.

¹³⁹ La nota completa se publicó en *El Imparcial* el 16 de enero de 1900, la referencia es de José Álvarez de la Borda y Javier Lazarín Guillén, op.cit., p. 21

¹⁴⁰ Héctor Lara Hernández, op. cit. p. 33



Talleres en la Estación Indianilla ca. 1907,
Fotografía: Col. Allen Morrison

Los materiales utilizados fueron económicos y durables: tabiques de arcilla roja y bloques de tepetate colocados a soga. Estructura al interior de postes y viguetas de fierro colado por la que se deslizaban pesadas grúas con el propósito de movilizar maquinaria y sus partes. Tenía grandes ventanales con arcos de medio punto en los paños, cubiertas por ventilas plegables y un tragaluz a lo largo de toda la techumbre a dos aguas con el objeto de lograr una mayor iluminación natural.

En su interior alojaba las primeras plantas generadoras de energía a vapor y el taller de mantenimiento de los tranvías (ambos aspectos, vinculados a la introducción del suministro de energía eléctrica en la ciudad en 1896) así como el encierro de las unidades de transporte. El funcionamiento de los generadores se mantuvo hasta 1976, cuando se llevó a cabo el cambio de voltaje del suministro.



Imagen de la Estación Indianilla a principios de los años 40. En la esquina se observa uno de los famosos puestos expendedores de caldo.

Fotografía: Sistema de Transporte Eléctrico del D.F.



Estación de Tranvías de Indianilla

Toma aérea de la *Compañía Mexicana de Aerofoto S.A. de C.V.* ca.1940

Fotografía: Fundación ICA

Fuente: <http://oncetv-ipn.net/itinerario/?p=6377> (consultado el 4 de agosto de 2013).

Desde el año de 1952 es propiedad del entonces Departamento del Distrito Federal¹⁴¹ y su función como depósito de vagones se suspendió en 1984 al desaparecer este servicio de transporte. A partir de entonces fue ocupado como bodega de archivo muerto de la Secretaría de Finanzas, abandonado al descuido y deterioro.

En tal situación se encontraba el inmueble cuando tuvo lugar la ceremonia de inauguración de la exposición permanente *Campanas* en agosto de 2006 que se trasladó del Paseo de la Reforma al Bosque de Aragón. Coincidieron en el evento autoridades del Gobierno del Distrito Federal: Alejandro Encinas y Arturo Herrera con el director de Impronta Editores S.A. de C.V. Isaac Masri.

El jefe de gobierno de la Ciudad de México y titular de la Secretaría de Finanzas del D.F. proponen entonces como sede para siguientes exposiciones, el inmueble localizado a un costado del edificio principal. Al definirse el espacio, el despliegue de recursos no se hizo esperar y comenzó el proyecto de rescate de lo que fuera la parte de la Estación de tranvías eléctricos de Indianilla.

Lo que sobrevivió del inmueble, estaba conformado por dos naves de dos niveles cada una: el sótano, donde se ubicaban las calderas a carbón, tuberías y cables y, la planta baja, que era el área de reparación, mantenimiento y depósito.

Durante 100 días se realizaron los trabajos de intervención. La estructura de vigas metálicas que sostienen los techos a dos aguas y los muros de ladrillo fueron reforzados. En los muros exteriores se conservó la apariencia desprovista de recubrimientos y se restauró el muro de tepetate. Se realizaron labores de limpieza de la maquinaria de dos de los generadores a vapor, así como de una de las grúas que se utilizaban para movilizar maquinaria y vagones en el interior del taller para integrarlos al espacio de exposición.

¹⁴¹ Acción que se consolidó por el decreto de la *Ley de Institución Descentralizada de Servicio Público "Servicio de transportes eléctricos del distrito federal"* publicada en el Diario Oficial de la Federación el 4 de enero de 1956, en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal* del 22 de febrero del 2006, Gobierno del Distrito Federal p.12



Condición en la que se encontraba el inmueble antes de su intervención
Fotografía: Archivo CCEI

Fue dotado de instalaciones modernas y materiales de alta tecnología como vidrio templado de alta resistencia¹⁴² en escalones, vitrinas y pasarelas. Con la intervención se incorporó un tercer cuerpo en el flanco poniente, con escalinata hacia la calle, que cumple con la función de acceso a la planta principal. Las reparaciones de muros interiores y estructura metálica aparente, se hizo con el mayor apego a la composición de los materiales originales y las ventilas de los vanos se sustituyeron por cristales esmerilados, lo que ha resultado en un espacio ecléctico, con elementos de estética funcionalista que rescata la presencia de un edificio emblemático del progreso y la modernización del México porfirista.

¹⁴² Masri, Isaac, “El Centro Cultural Estación Indianilla: Creatividad cultural para apoyar el desarrollo humano en una zona urbana deprimida” en *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva*, Ed. Taurus, México 2008 p. 352



Imagen del Centro Cultural Estación Indianilla a dos años de su recuperación, en noviembre de 2008.
Fotografía: Georgina Vázquez

La inversión destinada a la remodelación del edificio fue aproximadamente de 50 millones de pesos, cantidad reunida gracias a la colaboración de la iniciativa privada y pública¹⁴³.

El gobierno aportó recursos tanto económicos como materiales para la restauración que estuvo a cargo de Juan Álvarez del Castillo bajo la supervisión del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Isaac Masri, artífice del proyecto y a la postre director del CCEI, recibió la concesión del inmueble a través de un permiso administrativo temporal revocable (PATR), otorgado por la Dirección General de Patrimonio Inmobiliario que depende de la Oficialía Mayor del Gobierno del Distrito Federal de acuerdo al artículo 33 de la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal.

¹⁴³ Dato proporcionado por Isaac Masri en entrevista a la reportera Karla Santiago de la publicación periódica *El Sol de México* del día 6 de enero del 2008.

2. Datos biográficos de Isaac Masri Dabbah

Nació en la ciudad de México el 26 de junio de 1951¹⁴⁴ en el seno de una familia de clase media perteneciente a la comunidad judía. Su padre fue Jacobo Masri Aztrak agente viajero y su madre, Concepción Dabbah de Masri, comerciante eventual y administradora del hogar.¹⁴⁵

Como habitante del ambiente provinciano de la Colonia Roma en los años cincuenta, fue testigo de la expansión urbana del D.F., consecuencia del auge económico generado por el “milagro mexicano” en diferentes zonas urbanas como la colonia Narvarte y Tlatelolco, donde se privilegió la construcción de edificios de habitación multifamiliar en coexistencia con las viviendas unifamiliares.

Su formación académica básica, media y media superior fue en el “Colegio Hebreo Sefaradí” ubicado en la calle de Adolfo Prieto para continuar sus estudios universitarios en la Universidad Tecnológica de México donde estudió la Licenciatura en Cirujano Dentista.

¹⁴⁴ En la entrevista realizada el 25 de abril del 2013 por Georgina Vázquez, a decir del propio Isaac Masri, la fecha real de nacimiento es el 26 de septiembre de 1951 pero por un error que pasó inadvertido, en el acta del Registro Civil quedó asentada la fecha del 26 de junio de 1951.

¹⁴⁵ Es importante destacar la importancia de la inmigración judía en la capital del país, cuyo origen se remonta a finales del s. XIX de forma discreta como parte del proceso de colonización del Presidente Porfirio Díaz, el cual está documentado en el estudio de Gloria Carreño y Blanca Estela López Gómez “Marco Legal de la Inmigración Judía a México” 1900-1950, *Cuadernos de Documentación*, núm. 5, Centro de Documentación e Investigación de la Comunidad Ashkenazi de México, México, julio de 1996.

México era un destino transitorio pues Estados Unidos era el objetivo final. A partir de 1921 con el aumento de cuotas y una política migratoria restrictiva para acceder al territorio estadounidense, muchas familias judías decidieron establecerse definitivamente en México, siendo el de la capital del país el asentamiento más numeroso. Esto se tradujo en un dinamismo comercial importante en la zona oriente del centro de la ciudad de México al establecer sus viviendas y negocios con predominio del ramo textil en el perímetro de las calles de Circunvalación, Mixcalco y Pino Suárez, cerca de la zona de la Merced, una zona de tradición comercial centenaria. Ver también a Daniela Gleizer, “De la apertura al cierre de puertas. La inmigración judía en México durante las primeras décadas del siglo XX”, Universidad Autónoma Metropolitana en http://bibliocodex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/1B3YC8MR8H9L6ETIBXVA5JN8U841PG.pdf consulta hecha el 16 de marzo de 2014.

Sus primeros encuentros con el arte los identifica en ciertos momentos: durante la infancia, cuando sus padres contrataron a un artista plástico para que pintara una marina en el muro de la sala de la casa familiar. Con doce años de edad, llamaba su atención cómo al transcurrir del tiempo, las imágenes de barcos y velas en tonalidades rojas iban ocupando el espacio.

Más adelante, al incorporarse al mercado de trabajo, se integra a la empresa de un familiar cercano: “Vestidos Pinky”, una fábrica de ropa ubicada en el centro de la ciudad de México, en las inmediaciones de las calles de República de Venezuela y Rodríguez Puebla, donde se encuentra el Mercado Abelardo Rodríguez¹⁴⁶.

En esa etapa de su vida, con el transitar cotidiano por la zona, establece contacto visual con la obra pictórica que ostentan los muros interiores del mercado¹⁴⁷. Inevitablemente llamaron su atención pero no despertaron mayor interés. A los 17 años de edad, entre el desempeño laboral y el académico, no hubo las condiciones para establecer algún vínculo mas allá de la simple observación. A pesar de ello, la impresión

¹⁴⁶ El Mercado Abelardo Rodríguez fue inaugurado el año de 1934, construido por el arquitecto Antonio Ruiz integrado en parte a las ruinas del Colegio de Indios de San Gregorio (Elizabeth Fuentes Rojas, “El Abelardo Rodríguez, un mercado del pueblo y para el pueblo” en el *Portal de Revistas científicas y arbitradas de la U.N.A.M.*, sección “Crónicas”, núm 14, www.revistas.unam.mx). De una superficie total de 14,536 m² fueron pintados 1,343 m² con murales al fresco y 157 al temple. La realización de murales de acuerdo al crítico Antonio Rodríguez, surge “del deseo de retratar la vida del pueblo y servir a éste dándole consejos e incitándole a luchar contra sus enemigos” comentario publicado en el periódico *La Crónica* del día 11 de febrero de 2013 en el artículo de Juan Carlos Talavera, “Digitaliza UNAM murales del Mercado Abelardo Rodríguez” consulta hecha el 16 de marzo de 2013 en <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/621050.html>

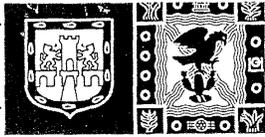
¹⁴⁷ Aunque Diego Rivera fue comisionado para la realización de los murales, fueron algunos de sus alumnos y ayudantes quienes hicieron el trabajo bajo su supervisión entre quienes se cuentan Pablo O’Higgins, Marion y Grace Greenwood, Isamu Noguchi, Angel Bracho, Ramón Alba Guadarrama, Antonio Pujol, Raúl Gamboa, Miguel Tzab y Pedro Rendón. “Se trata de uno de los ejemplos más contestatarios, progresistas y renovadores del muralismo de aquella época, creado en un espacio que no podía ser más público: un mercado” palabras de Leticia López Orozco, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en entrevista para *La Jornada* publicada el lunes 11 de febrero de 2013.

del hecho lo hace reconocerle cómo una primera experiencia estética¹⁴⁸ de importancia en su vida.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Immanuel Kant en *La Crítica del Juicio*, Ed. Tecnos, Madrid 2007, p. 102 afirma que “la representación de un objeto no puede llegar a ser elemento alguno de conocimiento” sin embargo “su representación está inmediatamente unida con el sentimiento de placer” por lo que aparece válido considerar tal encuentro como primera experiencia estética.

¹⁴⁹ Al preguntar acerca de su primera experiencia estética, afirma que fue la primera vez que vio las pinturas del mercado Abelardo Rodríguez, aunque no sabía de quienes eran, ni le interesaban en ese momento. Entrevista cit. 25 de abril de 2013

3.- Documento del Permiso Administrativo Temporal Revocable (PATR)



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

OFICIALÍA MAYOR

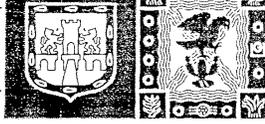
PERMISO ADMINISTRATIVO TEMPORAL REVOCABLE
A TÍTULO GRATUITO PARA USAR Y APROVECHAR BIENES DEL DOMINIO
PÚBLICO DEL DISTRITO FEDERAL QUE OTORGA EL GOBIERNO DEL DISTRITO
FEDERAL POR CONDUCTO DE LA OFICIALÍA MAYOR.

A

“JUGUETE ARTE OBJETO”, A.C.

“LA PERMISIONARIA”





GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

OFICIALÍA MAYOR

ISAAC MASRI DABBAH

Presidente de "Juguete Arte Objeto", A.C.
"LA PERMISIONARIA"

Referencia: Acuerdo emitido por el Comité del Patrimonio Inmobiliario durante su Décima Tercera Sesión (13-E/2006) Extraordinaria, celebrada el 31 de agosto de 2006.

Asunto: Se otorga el permiso de referencia sujeto al cumplimiento estricto de las Bases no negociables que se indican.

Lic. Emilio Anaya Aguilar, en mi carácter de Oficial Mayor del Gobierno del Distrito Federal, cargo que me fue conferido el día 1 de enero de 2006, por el C. Jefe de Gobierno del Distrito Federal y titular de la Administración Pública del Distrito Federal, con fundamento en lo dispuesto por los artículos 122, apartado C, Base Segunda fracción II, inciso d), de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; 67, fracción V, del Estatuto de Gobierno del Distrito Federal; 2, 5, 15 fracción XIV, 16, 17 y 33 fracciones XX, XXI, XXII y XXIV de la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal; 7 fracción XIII, 27 fracciones II, III y XIII del Reglamento Interior de la Administración Pública del Distrito Federal; y

Asimismo, de conformidad con lo dispuesto por los artículos 1, 2, 3, 4, 7, 9, 14, 15, 105 a 108 de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, corresponde a la Dependencia a mi cargo la administración de los bienes muebles e inmuebles del mismo; así como la celebración y otorgamiento de actos jurídicos y administrativos relacionados con el patrimonio del Distrito Federal, en los términos de las disposiciones legales invocadas, y a quien en lo sucesivo y para los efectos del presente oficio se le identificará como **"LA DEPENDENCIA"**, señalando como domicilio el ubicado en Plaza de la Constitución número 1, primer piso, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06080, México, Distrito Federal, se le comunica que:

A partir de la fecha del presente y en los términos del Acuerdo que para tales efectos emitió el Comité del Patrimonio Inmobiliario durante su Décimo Tercera Sesión (13-E/2006) Extraordinaria, celebrada el 31 de agosto de 2006, y con fundamento en los artículos 9 fracción I y V, 105 a 111, de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, y de acuerdo a lo ordenado por los artículos 1, 2 fracciones I, VI y VIII; 6, 7, 8, 10 y 29 fracción V de la Ley de Procedimiento Administrativo del Distrito Federal, de aplicación supletoria conforme a lo dispuesto por el artículo 5 de la citada Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, se otorga a favor de la **"JUGUETE ARTE OBJETO"**, A.C., a quien en lo sucesivo se le denominará como **"LA PERMISIONARIA"**, quien señala como su domicilio el ubicado en la Av. Paseo de la Palmas No. 735, Departamento 1102, Colonia Lomas de Chapultepec, C.P. 11000, México Distrito Federal.



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

OFICIALÍA MAYOR

PERMISO ADMINISTRATIVO TEMPORAL REVOCABLE A TÍTULO GRATUITO para el uso y aprovechamiento respecto del inmueble ubicado en la Calle de Doctor Claudio Bernard No. 111, Colonia Doctores, Delegación Cuauhtémoc, que forma parte del patrimonio del Distrito Federal, cuya descripción medidas y características se especifican en el anexo uno que forma parte integrante del presente Permiso, sujeto al cumplimiento estricto de las Bases no negociables que con carácter enunciativo pero no limitativo se relacionan a continuación; en consideración a la evaluación de la documentación e información legal y administrativa mencionada en su escrito inicial de solicitud y en sus anexos, cuyo texto se tiene por reproducido como si se insertase a la letra para formar parte integrante del presente acto administrativo emitido por esta autoridad competente.

BASES NO NEGOCIABLES A QUE SE SUJETA EL PERMISO ADMINISTRATIVO TEMPORAL REVOCABLE.

PRIMERA.- OBJETO DEL PERMISO ADMINISTRATIVO TEMPORAL REVOCABLE.

El uso y aprovechamiento del inmueble ubicado en la Calle de Doctor Claudio Bernard No. 111, Colonia Doctores, Delegación Cuauhtémoc, que será utilizado directamente por **"LA PERMISIONARIA"** para el uso y aprovechamiento única y exclusivamente para la instalación de un Centro Cultural con estacionamiento, en el que se realicen ó coordinen, eventos sociales o de cualquier índole en los que se promocióne el arte en sus diversas manifestaciones, así como todas las actividades inherentes a sus actividades o fines, de conformidad con el anexo uno en donde viene especificada la ubicación, superficie, medidas y colindancias, que forma parte integrante del presente acto administrativo.

SEGUNDA.- TÉRMINO DE VIGENCIA.

Con fundamento en lo dispuesto por el artículo 106 de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público **"LA DEPENDENCIA"** establece que el término de vigencia del presente permiso es de cinco (5) años, contados a partir de la fecha de formalización del mismo, y que su cumplimiento por parte de **"LA PERMISIONARIA"** será exigible a partir de la fecha de su emisión, atento a lo dispuesto por el artículo 10 fracción I de la Ley de Procedimiento Administrativo del Distrito Federal. Dada la naturaleza jurídico-administrativa del bien que se permisiona, **"LA DEPENDENCIA"** podrá dar por terminado anticipadamente este Permiso por razones de interés público; asimismo, **"LA PERMISIONARIA"** conoce plenamente que el Distrito Federal tiene la facultad para retener administrativamente los bienes de su propiedad, y que por lo tanto para recuperar la posesión provisional o definitiva de dichos bienes de dominio público podrá llevarse a cabo a través del procedimiento administrativo o por la vía judicial, ya sea sujetándose al procedimiento de recuperación administrativa consignado en el artículo



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

OFICIALÍA MAYOR

9, fracción I de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, o bien a las disposiciones contenidas en los artículos 112 y 113 de la citada Ley.

Las obligaciones contraídas por la permissionaria al amparo del presente Permiso, no se extinguen aún cuando haya concluido la vigencia del mismo, sino que continuarán hasta que el inmueble sea debidamente entregado a "LA DEPENDENCIA" y ésta lo reciba a su entera satisfacción.

Para el caso de prórroga del presente Permiso, conforme a lo dispuesto por los artículos 106 y 107 de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, "LA PERMISIONARIA", en caso de que así lo desee, solicitará por escrito a "LA DEPENDENCIA", la prórroga del presente Permiso, dentro del plazo de 30 días naturales anteriores a la fecha de terminación del mismo; siendo facultad de ésta última el otorgar dicha prórroga.

TERCERA.- ACTIVIDADES AUTORIZADAS A "LA PERMISIONARIA".

El bien inmueble permissionado, cuya descripción, medidas y características, se especifican en el anexo uno como parte integrante del presente Permiso, solamente podrá ser utilizado para el uso y aprovechamiento, administración, mantenimiento y resguardo, para la instalación de un Centro Cultural con estacionamiento, en el que se realicen ó coordinen, eventos sociales o de cualquier índole en los que se promocióne el arte en sus diversas manifestaciones, así como todas las actividades inherentes a sus actividades o fines.

En los actos y actividades y prestación de servicios a que hace alusión esta Base, tendrán preferencia los niños, las personas de la tercera edad, con capacidades diferentes y aquellas que presenten condiciones sociales, culturales o económicas en desventaja, para lo cual "LA PERMISIONARIA" realizará lo necesario para su estricto cumplimiento.

Asimismo, "LA PERMISIONARIA" se obliga utilizar la imagen institucional del Distrito Federal y, en particular, los escudos del Gobierno del Distrito Federal autorizados por el área competente, en todos y cada uno de los actos, actividades, eventos, producciones u obras que se realicen, organicen o patrocinen por el Centro Cultural.

CUARTA.- CONSTRUCCIONES O ADAPTACIONES AL INMUEBLE PERMISIONADO.

Para el caso de que "LA PERMISIONARIA" requiera llevar a cabo construcciones o adaptaciones al bien permissionado, deberá obtener previamente la autorización por escrito de la "LA DEPENDENCIA" y el costo de los trabajos será a su cargo.



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

OFICIALÍA MAYOR

QUINTA.- CAUSAS DE EXTINCIÓN DEL PRESENTE PERMISO.

Conforme a lo dispuesto por el artículo 109 de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, el presente Permiso Administrativo Temporal Revocable se extingue por cualquiera de las causas siguientes:

- I. Vencimiento del término por el que se haya otorgado;
- II. Renuncia de **"LA PERMISIONARIA"**;
- III. Desaparición de su finalidad o del bien objeto del permiso;
- IV. Nulidad;
- V. Revocación;
- VI. Por incumplimiento a las bases especificadas en el presente permiso, y
- VII. Cualquiera otra que a juicio de la autoridad competente del Distrito Federal haga imposible o inconveniente su continuación.

SEXTA.- CAUSAS DE REVOCACIÓN DEL PRESENTE PERMISO ADMINISTRATIVO.

Conforme a lo dispuesto por el artículo 110 de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público, el presente Permiso Administrativo Temporal Revocable podrá ser revocado por **"LA DEPENDENCIA"** en los casos siguientes:

- I. Por el incumplimiento por parte de **"LA PERMISIONARIA"** a cualquiera de las obligaciones fijadas en las bases que se establezcan en el mismo;
- II. Por utilizar los bienes permissionados para la comisión de un delito, sin perjuicio de lo que al respecto establezcan las disposiciones penales aplicables;
- III. Realizar obras, trabajos o instalaciones no autorizados;
- IV. Dañar ecosistemas como consecuencia del uso, aprovechamiento y explotación del bien objeto del Permiso, y
- V. Por las demás causas que señalen otras leyes y disposiciones aplicables.

Los efectos de la revocación se rigen por las disposiciones que resulten aplicables.



OFICIALÍA MAYOR

SÉPTIMA.- DERECHO DE REVERSIÓN.

“LA PERMISIONARIA” acepta que las construcciones y adaptaciones que realice de manera fija, de modo que no puedan separarse sin deterioro del mismo inmueble o del objeto a él adherido, es decir, que conforme a lo dispuesto por el artículo 750 del Código Civil para el Distrito Federal, de aplicación supletoria en el presente caso, sean inmuebles por naturaleza o por destino, éstos pasarán a formar parte del patrimonio del Distrito Federal, desde el momento en que sean adheridos de manera fija al inmueble, y en tal virtud, la Oficialía Mayor del Gobierno del Distrito Federal llevará a cabo las acciones a que se refiere el artículo 111 de la Ley del Régimen Patrimonial y del Servicio Público.

OCTAVA.- REQUISITOS FORMALES Y LEGALES.

“LA PERMISIONARIA” se obliga a que el uso y aprovechamiento ubicado en la Calle de Doctor Claudio Bernard No. 111, Colonia Doctores, Delegación Cuauhtémoc, se hará siempre cumpliendo estrictamente con las leyes, reglamentos y disposiciones aplicables, así como con las disposiciones administrativas que emita “LA DEPENDENCIA”.

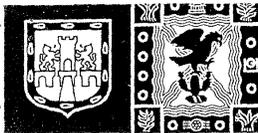
Del mismo modo “LA PERMISIONARIA” se obliga a consignar en los contratos que celebre con sus clientes, la obligación a observar y cumplir todas y cada una de las disposiciones legales y administrativas en la materia que resulten aplicables.

NOVENA.- MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN DEL INMUEBLE PERMISIONADO.

“LA PERMISIONARIA” se obliga al mantenimiento y conservación del inmueble, así como que los servicios de mantenimiento, conservación y de limpieza serán a su cargo; y de igual forma deberá rendir un informe anual de actividades a la Oficialía Mayor, durante la vigencia del presente, a efecto de que ésta última evalúe el cumplimiento de la “LA PERMISIONARIA” a las bases establecidas en este Instrumento Jurídico.

El bien inmueble, solamente podrá ser utilizado por “LA PERMISIONARIA” única y exclusivamente para el uso y aprovechamiento de un Centro Cultural con estacionamiento.

“LA PERMISIONARIA” se obliga a notificar a “LA DEPENDENCIA” de manera anual y con tres meses de anticipación y al término de la vigencia del presente Permiso, las condiciones en que se encuentre el bien permisionado, acompañando reporte fotográfico, a fin de que “LA DEPENDENCIA” evalúe las condiciones en que se encuentra y al momento de recibirlo, en su caso pueda solicitar a “LA PERMISIONARIA” que lo entregue en óptimas condiciones.



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

OFICIALÍA MAYOR

“**LA PERMISIONARIA**” se obliga a entregar el espacio permissionado cuando sea requerido por “**LA DEPENDENCIA**” dentro del término de diez días hábiles contados a partir de la fecha en que sea solicitado o al término de la vigencia del presente Permiso.

“**LA PERMISIONARIA**” acepta expresamente que dada la naturaleza jurídica del bien permissionado, es inalienable, imprescriptible, e inembargable, y no está sujeto a ningún gravamen o afectación de dominio, toda vez que el presente Permiso no cambia la situación jurídica de dicho bien.

DÉCIMA.- PROPIEDAD DEL INMUEBLE PERMISIONADO.

Que el inmueble ubicado en la Calle de Doctor Claudio Bernard Número 111, Colonia Doctores, Delegación Cuauhtémoc, forma parte de los bienes propiedad del Distrito Federal.

DÉCIMA PRIMERA.- PERMISOS, AUTORIZACIONES Y LICENCIAS.

Los permisos, autorizaciones o licencias que se requieran para la construcción o adaptación de la infraestructura; así como para el uso y aprovechamiento que se le dé al inmueble permissionado, deberán ser tramitados, obtenidos y renovados por “**LA PERMISIONARIA**” ante las autoridades que correspondan y los gastos que se deriven de dichos trámites serán a su cargo.

DÉCIMA SEGUNDA.- CONTRATACIÓN DE SEGUROS.

“**LA PERMISIONARIA**” se obliga a contratar con una compañía debidamente autorizada, el seguro que garantice los posibles daños y perjuicios que puedan causarse a “**LA DEPENDENCIA**” o a terceras personas, derivado de la ejecución del presente Permiso; o bien aquello que se ocasione derivado de la construcción o adaptación del bien permissionado.

De igual forma “**LA PERMISIONARIA**” se obliga a contratar el seguro que garantice los daños causados por el uso y aprovechamiento del bien permissionado.

“**LA PERMISIONARIA**” se compromete a tramitar, obtener y entregar los comprobantes correspondientes a “**LA DEPENDENCIA**”, dentro de los cinco días hábiles contados a partir de la firma del presente Permiso, también se obliga a mantenerlos vigentes y entregar los comprobantes que así lo acrediten dentro de los tres días naturales contados a partir de su expedición.



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

OFICIALÍA MAYOR

DÉCIMA TERCERA.- PAGO DE SERVICIOS Y DERECHOS.

“LA PERMISIONARIA”, se compromete, a cubrir, con toda oportunidad, los derechos por uso, suministro y aprovechamiento de agua potable y/o tratadas; las cuotas por consumo de energía eléctrica, teléfono y fax, así como los impuestos y cargas fiscales que se generen con motivo del uso del inmueble materia del presente permiso.

Para los efectos legales a que haya lugar el presente Permiso Administrativo Temporal Revocable se emite en original y tres copias con firmas autógrafas, en la Ciudad de México, Distrito Federal a los cuatro días, del mes de septiembre del año 2006.

POR “LA DEPENDENCIA”


LIC. EMILIO ANAYA AGUILAR,
C. OFICIAL MAYOR DEL GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL.



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México • La Ciudad de la Esperanza

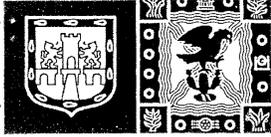
OFICIALÍA MAYOR

Para constancia de recibo del original del presente Permiso Administrativo Temporal Revocable, así como para constancia de conformidad plena a las Bases a que se sujeta dicho documento público, firma al calce en la presente el Presidente de la Asociación "Juguete Arte Objeto", A.C., quien acredita su personalidad mediante Escritura Pública No. 70,314 de fecha treinta de mayo de dos mil uno, pasada ante la fe del Notario Público No. 5 del Distrito Federal, el Lic. Alfonso Zermeño Infante.

POR "LA PERMISIONARIA"



**PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN
"JUGUETE ARTE OBJETO", A.C.**



OFICIALÍA MAYOR

INDICE

| | HOJA No. |
|--|----------|
| FUNDAMENTACIÓN Y MOTIVACIÓN. | 2 |
| PRIMERA.- OBJETO DEL PERMISO ADMINISTRATIVO TEMPORAL REVOCABLE. | 3 |
| SEGUNDA.- TÉRMINO DE VIGENCIA. | 3 |
| TERCERA.- ACTIVIDADES AUTORIZADAS A "LA PERMISIONARIA". | 4 |
| CUARTA.- CONTRUCCIONES O ADAPTACIONES AL INMUEBLE PERMISIONARO | 4 |
| QUINTA.- CAUSAS DE EXTINCIÓN DEL PRESENTE PERMISO. | 5 |
| SEXTA.- CAUSAS DE REVOCACIÓN DEL PRESENTE PERMISO ADMINISTRATIVO. | 5 |
| SÉPTIMA.- DERECHO DE REVERSIÓN. | 6 |
| OCTAVA.- REQUISITOS FORMALES Y LEGALES. | 6 |
| NOVENA.- MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN DEL INMUEBLE PERMISIONADO. | 6 |
| DÉCIMA .- PROPIEDAD DEL INMUEBLE PERMISIONADO. | 7 |
| DÉCIMA PRIMERA.- PERMISOS, AUTORIZACIONES Y LICENCIAS. | 7 |
| DÉCIMA SEGUNDA.- CONTRATACIÓN DE SEGUROS | 7 |
| DÉCIMA TERCERA.- PAGO DE SERVICIOS Y DERECHOS. | 8 |
| FIRMA Y FECHA | 8 |
| FIRMA DE CONSTANCIA Y RECIBO DEL PERMISO ADMINISTRATIVO TEMPORAL REVOCABLE A TÍTULO ONEROSO. | 9 |

4. Cronología de las Exposiciones del Centro Cultural Estación Indianilla 2007-2013

Marzo 2007. Sergio Hernández, *Cura de Viento*, Pintura, foto collage, gráfica, escultura e instalación. Septiembre 2007.

Leonora Carrington *Museo de Formas*. Escultura.

Alberto Blanco, *Imágenes Inesperadas*

Patricia Lagarde, *K*

Rafael Barajas “El Fisgón”, *Xipe Totec II*

Enero 2008. *Mujeres artistas en el siglo XXI*

Nunik Sauret, *Cartografía corporal*

Sandra Pani, *De árboles y cuerpos*

Naomi Siegman, *Bosque de sombras*

Jeanette Betancourt *Into the void*

Colectiva México-Nueva York-París

Video y cine experimental.

Septiembre 2008 *Grabado del Bicentenario*

Grabado con placas de unicel impreso públicamente sobre un kilómetro del Paseo de la Reforma con la participación de 150 artistas plásticos entre los cuales estuvieron Vicente Rojo, Leonora Carrington, Hersúa, Alberto Castro Leñero, Yanni Pecanins y otros más.

Octubre 2008. Gabriel Macotela, *La Aventura de la Mirada*

Enero 2009. Gilberto Aceves Navarro, *La Calle de Génova*

Junio de 2009. Vicente Rojo, *Correspondencias*

Septiembre de 2009. Susana Sierra, *Filamentos*

Febrero de 2010, Vicente Rojo, Gilberto Aceves Navarro, Manuel Marín, Joy Laville, Alberto Castro Leñero, Susana Sierra, Alfonso Mena Pacheco, *Historias compartidas II*

Junio de 2010, Manuel Felguérez, *Ciudad en Movimiento*

Pintura y escultura en el CCEI

Escultura de gran formato en el Paseo de la Reforma

Rubén Ochoa , *Piso ochenta y seis*

Febrero de 2011, José Luis Cuevas, *Dibujo y escultura, Animales Impuros*

Abril de 2011 Leonora Carrington y Gunther Gerszo, *Una reunión escultórica*

Junio de 2011, Manuel Marín, *Dibujos: Endimion en Latmos*

Febrero de 2012, Codex México, *Libros de Artista*

Mayo de 2012, Ricardo Mazal, *Kailash*

Diciembre de 2012, Gustavo Pérez, *Cerámica 2012*

Abril 2013, Alan Fis, *Retrato en voz alta*

Agosto de 2013, Saúl Kaminer y Paul Nevin , *Alta resistencia"*

5. Entrevistas realizadas a Isaac Masri, Director del Centro Cultural Estación Indianilla, en la Ciudad de México.

Por Georgina Vázquez Téllez.

25 de abril de 2013

Georgina Vázquez: Yo tengo investigado que naciste en la ciudad de México en el año de 1951. ¿Es correcto?

Isaac Masri: Correcto

Georgina Vázquez: Tu fecha

Isaac Masri: 26 de Junio. Que es falsa porque esa es la que dice en mis papeles. Yo soy en septiembre, pero bueno, está bien...junio

Georgina Vázquez: Está bien. Lo importante es para tener el dato correcto.

Ahora. Algunas preguntas acerca del ámbito familiar para ver más o menos cómo influyó este ámbito familiar en la trayectoria que vamos a describir. Tú naciste, según investigué, en la colonia Roma.

Isaac Masri: Sí

Georgina Vázquez: ¿En qué calle?

Isaac Masri: Querétaro XX departamento X

Georgina Vázquez: Querétaro. ¿en un edificio viejo?

Isaac Masri: Antiguo. Sigue allí parado pero muy viejo de viviendas

Georgina Vázquez: ¿No tenía un estilo particular como esos típicos de la colonia?

Isaac Masri: Era un vivienda de la colonia Roma

Georgina Vázquez: En Querétaro. No voy a poner la dirección, nada más voy a poner en un edificio antiguo de la colonia Roma muy cerca de Álvaro Obregón

Isaac Masri: Antiguo. No era una joya de la arquitectura, era, pues de esa época, debe de ser un edificio de los cuarentas

Georgina Vázquez: ¿Cuántos hermanos fueron?

Isaac Masri: Fuimos cuatro

Georgina Vázquez: Ah sí.

Isaac Masri: Y murió una, Frida. Y después nació Elías. Dieciséis años después de la muerte de Frida

Georgina Vázquez: ¿Y quedaron puros hombres o había otra mujer?

Isaac Masri: Otra Mujer, Mary que es veterinaria

Georgina Vázquez: Los demás hermanos se han dedicado a???

Isaac Masri: Nada. Uno está en la industria textil. El otro en la industria alimentaria

Georgina Vázquez: Negocios. OK

Isaac Masri: Negocios

Georgina Vázquez: Los datos de tus papás. ¿Me puedes dar su nombre completo?

Isaac Masri: Jacobo Masri y mi madre que todavía vive, Concepción Dabbah Masri

Georgina Vázquez: El segundo apellido de tu papá

Isaac Masri: Aztrak, con zeta y ka

Georgina Vázquez: En los primeros años tú eres un miembro de la generación del milagro mexicano. Tú tuviste esa infancia. ¿Cómo lo percibiste, o en retrospectiva, lo puedes ubicar un poquito. Como se vivió esa época en México?

Isaac Masri: Mira, era una época en la que podías salir a la calle. Podías jugar con tus vecinos. Eras uno más de una pandilla. Era una vida muy simple. Íbamos a la tiendita de Don Roberto, que estaba allí pegada a la casa. Nos daban un veinte de dulces todos los días, mis padres le pagaban después, y pues jugábamos en las azoteas, en el patio, pelota, rompíamos los cristales de los vecinos. Salíamos corriendo. Íbamos al Parque Estadio. Jugábamos fútbol ahí con botes

Georgina Vázquez: Que es donde ahora está, bueno ahora hay un teatro

Isaac Masri: Enfrente, sí. Donde estuvieron los multifamiliares que se cayeron

Georgina Vázquez: Juárez

Isaac Masri: Eran preciosos

Georgina Vázquez: Sí, tenían obra de Mérida

Isaac Masri: Que se destruyó todo y quedo enterrada allí

Georgina Vázquez: Te tocó esa fase ¿no? de construcción y de población

Isaac Masri: Sí como no. La veía cómo se fue poblando y cómo se destruyó

Georgina Vázquez: Esa es una experiencia interesante

Isaac Masri: Era nuestro parque donde íbamos

Georgina Vázquez: Muy bien. Tu familia, como familia ¿tuvieron un crecimiento importante en esa época?

Isaac Masri: Crecimiento ¿de qué tipo?

Georgina Vázquez: económico

Isaac Masri: No, mi familia nunca fue adinerada. Nunca fue un crecimiento

Georgina Vázquez: Pero ¿no vieron beneficios del milagro mexicano? Que ya ves, que elevó la calidad de vida

Isaac Masri: No, mi familia fue, dentro de la comunidad judía, era una de las familias que no tuvo éxito. Mi padre era agente viajero y viajaba todo el tiempo. Vendía, vendía bien pero se gastaba todo el dinero, entonces no llegaba a nosotros. Entonces sí fue una infancia que no te digo de carencias porque mi mamá fue una guerrera, nos levantó, pero no, no fue precisamente un auge. Realmente, a partir de que...todo a mi alrededor sí era un auge, pero yo vivía en la colonia Roma cuando ya estaban emigrando todos los de la colonia Roma a la zona de Polanco. A mí me tocó muy tardía esa etapa.

Georgina Vázquez: Sí ya como en los sesentas-setentas

Isaac Masri: Me cambié como a los trece años, más o menos, de vida, entonces cuando ya en los cincuentas se había ido la mayoría de la gente de la comunidad, de la colonia Roma para allá. Abandonaron templos y ahí se quedaron hasta la fecha, pero todo vino hacia Polanco. Y posteriormente hacia Tecamachalco, y posteriormente a ¿?

Georgina Vázquez: OK. ¿Tu mamá qué edad tiene?

Isaac Masri: Yo creo que tiene 85 años

Georgina Vázquez: Qué afortunado, verdad, que la tengas. Y además más que fue una persona tan importante en tu formación y el crecimiento de la familia. Ahora tu estudiaste en la Universidad, en la UNITEC. ¿Y en la primaria y secundaria y prepa?

Isaac Masri: Todo en el Colegio Sefaradí. Terminé prepa ahí. Está en Adolfo Prieto.

Georgina Vázquez: Y según recuerdo tuviste otros trabajos además de dentista, ¿verdad, o no?

Isaac Masri: Cuando estaba estudiando y cuando ya me había recibido trabajaba en una fábrica de ropa de un tío mío. Trabajaba en el centro enfrente del mercado Abelardo Rodríguez, que tiene todos los maravillosos murales

Georgina Vázquez: Sí, sí, los murales

Isaac Masri: Y en esa época yo veía el mercado y veía la pintura pero ni sabía de quién eran ni me interesaba. Tenía yo como diecisiete años. Trabajé ahí como desde los 16 a los treinta. Y a los treinta, cuando ya tuve una clientela aquí en palmas, aquí en este edificio en el piso diez

Georgina Vázquez: Ya te dedicaste al consultorio. ¿Podríamos decir que fue tu primera experiencia estética el mercado?

Isaac Masri: El mercado, sí.

Georgina Vázquez: Los murales a lo mejor

Isaac Masri: Eso y una marina que mis papás habían mandado hacer por encargo en el muro de la sala de la casa. Vi como un pintor, que no tenía ninguna calidad, pero que, pues era un figurativo, hacía y cómo formaba una marina roja, un atardecer en la pared de la sala de mi casa

Georgina Vázquez: Lo hizo en tu casa

Isaac Masri: Sí, sí, sí. Lo fue a pintar. Lo contrataron y pintó en el muro

Georgina Vázquez: Eso fue antes del Abelardo Rodríguez

Isaac Masri: Antes del Abelardo

Georgina Vázquez: O sea que digamos que se pudo haber combinado.

Isaac Masri: Pero eso sí me había marcado. Y la otra mi papá que también dibujaba y pintaba esos cuadros por número y lo hacía muy bien. Él se sentaba en una mesa y con sus colores y el numerito iba poniendo los colores. No era nada creativo sino era muy artesanal.

Georgina Vázquez: Pero es también una aproximación original inicial

Isaac Masri: Al color y a la forma, pero sin creatividad solamente con una gran calidad, ¿no? Pero eso lo podías relacionar, por ejemplo, a cómo cortaba la comida para hacer una torta

Georgina Vázquez: Sí, eso también, esa anécdota la leí. O sea que él tenía como movimientos armoniosos

Isaac Masri: En las manos

Georgina Vázquez: En las manos

Isaac Masri: O como armaba barquitos de plástico, de madera balsa.

Georgina Vázquez: Ah, de madera los hacía. Pegaba con pegamento y los cortaba. Como lo que hace ahora Gabriel Macotela

Isaac Masri: Muy similar

Georgina Vázquez: Sí, exactamente, muy similar

Georgina Vázquez: Eso es un elemento muy importante en la formación

Isaac Masri: Que me llevo a formarme en la parte del gusto por hacer actividades manuales

Georgina Vázquez: ¿Y qué es el arte para Isaac Masri?

Isaac Masri: Hijo...el arte para mí es el concepto. Si una persona tiene un concepto claro y lo lleva a cabo, aunque no tenga gran calidad, me parece un éxito. Cuando tiene la creación del concepto. Ya cómo lo desarrolle y cómo lo lleve a cabo ya no me importa tanto

Georgina Vázquez: La verdad tú tienes la fortuna de estar rodeado de virtuosos, más allá de que pueden ser espontáneos o no, pero ellos ya son virtuosos que hacen unas cosas maravillosas

Isaac Masri: Pero si tú ves lo que yo más admiro, por ejemplo en artistas que he convivido mucho, muy cerca, que es por ejemplo los que yo más admiro, Leonora, que era una mujer que se metía a hacer la cocina del arte, no solamente era su concepto, su imaginación, su estilo, sus influencias, sino era realmente la cocina de las obras, tanto en pintura como en escultura. Entonces, la parte que yo más admiro de ellos, como Vicente Rojo tiene un concepto muy claro, y a partir del concepto usa los elementos más simples, los juegos de niños como para armar su quehacer artístico y lograr cosas extraordinarias. O Felguérez, su concepto abstracto y como lo ha ido desarrollando y cambiando, y consintiendo y como llega a los ochenta y pico años en el mejor momento de su vida. Con un concepto claro, pero también una factura muy buena, a pesar de tener los dedos chuecos, artritis, etc., etc.

Georgina Vázquez: Sí, que es eso desafortunadamente una consecuencia de ser tan meticulosos en su trabajo. Se van lastimando y eso es histórico

Isaac Masri: También la edad, no, que también no te ayuda muchas veces

Georgina Vázquez: Exacto, sí, la longevidad, porque a parte son artistas longevos. Vamos a hacer una prueba de sonido a ver si grabó

.....

Georgina Vázquez: Bueno, ésta ya la traía, pero ya la platicamos de la qué experiencia...cuál fue el primer encuentro con el arte y la primera experiencia como detonador. Ahora, paralelamente a tu desempeño profesional, ¿en qué momento decides que el arte también es parte de tu proyecto personal?

Isaac Masri: Mira, no son decisiones, la vida te va llevando, y cuando yo empiezo a trabajar en la odontología, gran parte de mi trabajo es muy similar a los escultores, entonces conozco los materiales, conozco las técnicas, las escuelas perdidas, los hornos, las espátulas, los mecheros y todos los materiales que te llevan a formar, ¿no? Sacas moldes, y es exactamente igual un diente que una escultura. Entonces, ahí empiezo a ver también una veta desde que estoy en la escuela y tengo que cortar jabones con ciertas formas que te obligaban a hacer. Entonces tenía gran placer al hacerlo, me sentía muy, muy a gusto y me iba muy bien en esas clases, la parte teórica que es muy especializada me daba flojera. La parte práctica me encantaba. Entonces, cuando empiezo aquí en el consultorio, empiezo a ver otro contacto con el arte sin haberlo tenido. Y aquí en el consultorio conozco a José Luis Cuevas

Georgina Vázquez: Es la primera persona que...

Isaac Masri: Bueno, la primera persona que conozco es mi afición por la fotografía. Yo me recibo de odontología de una tesis basada en fotografía utilizada como medio de diagnóstico. Entonces la fotografía me gustaba, y en esa época mi padre me regala una

cámara muy sofisticada. Una Nikon de la época, hoy ya son unas vetustas, pero busco que alguien me de clases y conozco a Daisy Ascher que fue mi esposa, primero mi maestra y luego fue mi esposa. Y con ella vivo diez años. Entonces, uso la fotografía, trabajo en fotografía, ya tengo un contacto con esa parte. Después, ella, siendo muy amiga de Cuevas, conozco a Cuevas y empiezan a llegar los artistas a mi consultorio y ya son mis amigos, o los artistas fotografiados por ella. Entonces, pues conozco gente del calibre de Octavio Paz, de José Luis, de Fernando Benítez, de Don Fernando Gamboa. Que todos formaron como parte de mi, todos influyeron en parte de mi formación. Entre ellos, Gamboa es el que me lanza al arte, es el que me apoya y me da valor. Cuevas, se vuelve un padrino, y así, cada uno de ellos. Ricardo Martínez se vuelve mi padrino de bodas, el firma como padrino cuando me caso con July. Y pues empiezan a suceder muchas cosas en ese tiempo. Yo era muy joven, tenía veinte años. Ellos eran mayores que yo veinte años, casi todos ellos, pues ya eran señores, entonces cuando te enfrentas en la mejor etapa de Fernando Benítez, cuando Benítez tenía cincuenta. Entonces nos volvimos amigos desde ese entonces y me veía a mí un poco sin verme, estaba yo en sus reuniones, era aceptado, pero me tenía que mantener callado, yo no podía decir nada. Ni tenía una gran cultura ni tenía un gran conocimiento del arte, lo único que me dedicaba era a escucharlos. Comidas, reuniones, reuniones en mi casa, reuniones en casa de ellos, y siempre como alternando con ellos. En esa época me acuerdo de Carlos Fuentes, de reuniones privadas, de Gironella, que fue gran amigo hasta que murió. Y Benítez, que te digo, bueno, estaba aquí en el consultorio, y antes de que estuvieran todos estos edificios me enseñaba todos los barrios de la ciudad desde aquí, y me iban como nutriendo, todos ellos iban como aportándome algo. Gamboa, que estuvo aquí conmigo, y antes de morir estuvo conmigo atendiéndose, y el me lanza a que yo monte algo, a que trabaje yo en algo, y no le entiendo bien, a ciencia cierta. Yo creo que me estaba pidiendo que yo, por las relaciones que había en el consultorio, hiciera una galería, que la hice y que cuando lo invité a que inaugurará me dijo “estás totalmente equivocado. No es ese el camino. Yo nunca te dije que hicieras una galería. Si quieres tener de enemigos a tus amigos, haz negocios con ellos, entonces mejor haz una promoción, que tienes la fuerza para hacer promoción” Y fue cuando me lanzó a la promoción. Porque nunca he visto el arte como una manera de sobrevivir. Yo vivo de esto. Y la otra parte ha sido como un complemento a mi vida.

Georgina Vázquez: Y esa parte de descartar el negocio y pensar más bien en la difusión

Isaac Masri: Masri: En propuestas

Georgina Vázquez: Sí. La verdad es que si mucha gente tuviera esa visión se decepcionaría menos del arte, ¿no? Porque además es cómo se debe de promover el proceso creativo

Isaac Masri: Masri: Ahora, yo tampoco concibo, por ejemplo, la gran obra de arte de Felguérez, de Rojo, obviamente tienen que vivir, pero no concibo que esas grandes obras estén en la sala de alguien que tiene el recurso y que muchas veces ni sabes de quién son. Ahí los tienen colgados. A veces sí, se enteran, se educan pero ahí los tienen. Entonces, no hay un acceso a poder mostrar el arte. Fue cuando empiezan a inquietarme, porque todo lo que era CONACULTA, todo lo que era, en esa época empezaba con López Olea, con Rafael, que ahora regresa también. Todos ellos utilizaban grandes presupuestos del erario público nuestro, para favorecer exclusivamente a grupos muy seleccionados y siempre los mismos, entonces, los grandes conciertos son para ellos, las grandes propuestas de ópera

son para ellos, la danza es para ellos, las grandes exposiciones siguen siendo para que ellos las visiten, y todo eso con un subsidio gubernamental importante que promueve la cultura y el arte, ¿no?, pero siempre enfocada a los grupos privilegiados, no en general. Entonces es cuando, en base a lo que me había apoyado Gamboa, con los amigos que tenía, lanzo el primer proyecto de arte urbano, que era para, no para vender, tenía yo que recaudar los fondos de este grupo que es un grupo generoso que aportó dinero para que esto pasara, pero finalmente fue una obra que no se inauguró en sus casas, se inauguró en Reforma y para todos. Entonces, las obras eran de ellos, pero ya no estaban en las salas de sus casas, en sus jardines, en sus cosas, desde el punto de vista privado. Sino que ya se habían hecho libros, muy buenos, libros de muy buena calidad y exposiciones de muy buena calidad.

Georgina Vázquez: ¿Libertad en Bronce?

Isaac Masri: Libertad en Bronce. Entonces, ahí arranca el proyecto urbano, y el sitio. Pero Libertad en Bronce también tiene dos partidas, una cuando presta unas piezas de Leonora escultóricas para el espacio moderno, para una exposición de Leonora ahí en el museo de arte moderno y coincidía con el año de la muerte de mi padre, que era, si no un festejo, era como una reunión en el templo en donde recordabas al año de la muerte. Entonces a la misma hora que estaba el servicio religioso, estaba la inauguración de Leonora y la exposición mía, obras mías. La inauguraba Rafael, me acuerdo, en esa época era el de CONACULTA; entonces yo llego tarde, salgo del templo y como a las ocho y media llego al museo de Arte Moderno y llego cuando están inaugurando y veo que en presidio están todas las autoridades, toda la gente engalanada con sus abrigos y sus cosas en el patio y veo a Leonora hasta atrás y llego y la abrazo así nada más, sabía que había ido a lo de mi padre, que no iba a estar con ella y me dice: ¿a ti te importa esto? No, la mera verdad no, a mi me importa que se vean las obras. Pues vámonos. Nos fuimos a dar la vuelta y fuimos a cenar a un restaurant árabe allí en la colonia Roma. Por cierto una cucaracha salió por encima de la mesa saltando.

Georgina Vázquez: Era un augurio

Isaac Masri: Era un personaje que realmente me dio la pauta y me hizo eco a lo que yo pensaba de lo que era el arte para el público en general

Georgina Vázquez: Leonora

Isaac Masri: Para que la gente tuviera acceso en ese momento. Otros artistas con mucha claridad es Fernando González Gortázar, que siempre trabajo por la parte urbana. Él es un gran urbanista, poco reconocido en el medio general, muy reconocido en la parte cultural. Pero poco entendido, en Monterrey le acaban de destruir un proyecto de puentes peatonales, es absurdo, no lo entienden, ¿no? Y él es un personaje que tiene un concepto de arte urbano muy importante. Entonces con él ideamos hacer después de Libertad en Bronce Primavera 2000. Que era un proyecto, el primero era un experimento para ver como pintores hacían escultura y entre ellos, Von Gunten que nunca había hecho una escultura, Joy Laville que tampoco, Irma Palacios y algunos habían intentado algo como Felguérez que ya había hecho algo de escultura, Rojo que ya había hecho un poquito, Leonora que tenía unas cuantas piezas, nada espectacular, y la intención era demostrar cómo la herramienta o como la técnica no eran importantes sino el concepto que podía tener cada uno de los artistas. Entonces sacar a un pintor de su comodidad y de

su confort y ponerlo a esculpir pues no era sencillo, sin embargo muchas cosas resultaron buenas y otras no tanto. Von Gunten logró, de ocho piezas que se habían encargado, yo creo que cuatro muy buenas, tres muy malas y una regular. Joy logró cuatro o cinco muy buenas y también unas muy malas. Irma logró muy poquitas muy buenas y fue muy malo el proyecto, no entendió muy bien el concepto, y así por el estilo. Entonces tú vas viendo, y experimentando con lo que estaba sucediendo alrededor del ambiente urbano. Y después decidimos que Primavera 2000 estaba dedicado a escultores que hacen escultura

Georgina Vázquez: Sólo escultores

Isaac Masri: Sí, se invitó a González Gortázar, a Kyoto Ota, a Mayagoitia

Georgina Vázquez: ¿Hubo catálogo?

Isaac Masri: Hay un libro.

Georgina Vázquez: de Primavera 2000

Isaac Masri: Hay un libro. Entonces después fue Primavera que fue en el 2000. Aura era un extraordinario Secretario de Cultura, después de ahí ninguno fue bueno, hasta hoy que creo que Lucía va a poder hacer algo interesante. Pero los anteriores, Semo fue trágico, Raquel Sosa, no entendió tampoco, Elena Zepeda no tenía idea y el arte de la ciudad de México ha ido cayendo de tumbo en tumbo y cada vez peor.

Georgina Vázquez: Ya vi

Isaac Masri: Entonces hemos visto cómo publicaron exposiciones, que hubo muy buenas, lo que yo hice hubo muy buenas y también malas. Por ejemplo, cuando llegó la vaca, el Cow Parade, que era espantoso, me llamaron para que yo lo coordinara. Yo dije que yo no le entro allí si porque era mercadotecnia y decidí eso en una reunión tomando el té con Leonora, le dije Oye Leonora, y qué te parece que te doy una vaca y me haces una vaca, y dice, me das, sí le digo, te doy una vaca hecha en un material y tú la pintas. Me dice, si tú me pides mi vaca, la vaca de mi creación, hago una vaca, porque la vaca es preciosa, pero ya hice una vaca que es una pieza que en juguete arte objeto en el museo

Georgina Vázquez: Sí

Isaac Masri: En plata, y es una vaca preciosa. Pero, me dice, si tu me das una vaca de plástico yo no pongo un pincel encima de ella, no me interesa. Lo sabía yo, pero quería corroborarlo. Entonces les dije a ellos no le entro. Finalmente yo tenía una galería aquí junto a la Hacienda de los Morales, se llamaba Croquis, hicimos la fiesta del Cow Parade, pero no la exposición, ni participé yo en la exposición. Si no nos rentaron el espacio para hacer el evento. Antes de que llegara el Cow Parade, que yo ya veía que venía, era un proyecto muy bueno, y no tanto de arte, sino un proyecto comercial, en Suiza, tenía la vaca, por eso es la vaca, en Suiza la vaca es famosa por la leche que da y por todos los productos que dan de ella, y ellos tenían un parade o un desfile vistiendo esas vacas, poniéndolas bonitas, poniéndoles flores, y era un desfile muy lindo de las vacas, animales vivos caminando disfrazados de fiesta.

Georgina Vázquez: Sí era tradición

Isaac Masri: Y venía de años, y entonces un personaje muy inteligente que se dedicaba a los zapatos tenis, de Chicago, lo ve, le gusta y dice, hay que hacerlo con vacas de plástico y registra el Cow Parade y lo exporta a todo el mundo. Lo hace en Chicago, en todas partes, y de ahí para todos lados. Y luego surgen los ositos en Israel, en Alemania, los delfines acá, etc., animalitos de cada quien que se tienen que decorar. Y luego resulta que

todas las señoras de sociedad que tienen una fundación de apoyo les piden que van a decorar canastas y luego, sillas, y luego la mesita, y entonces todo les llega a los artistas, todos quieren, ahora si está bueno para darle prestigio a su subasta. Entonces empieza a decaer de una manera brutal. Antes de...cuando pasa eso yo ya lo estoy viendo, la vaca no, como ya va a venir a México lanzo yo un proyecto que se llama Nopal Urbano, pero entonces tenía yo que tratar de mejorar el proyecto y decir, bueno vamos a hacer pencas de nopal, son liencitos que se interconectan de muchas formas y a cada uno de los artistas le vamos a entregar una estructura que se pare, y una cantidad de pencas con unos tornillos para que forme cada quien el nopal que quieran y después que lo hagan como quieran. Entonces armé todo eso con Juan Álvarez, diseñamos los nopales. Los mandamos a ciento y tantos de artistas, hicimos Nopal Urbano antes de que apareciera la vaca en México. Entonces era un adelanto, el nopal era tradición mexicana y la idea era hacerlo para México y después llevarlo a Israel, que así como el chilango el México es el...cómo le llaman, pues el nombre que le das a la gente nativa de aquí

Georgina Vázquez: El gentilicio

Isaac Masri: El gentilicio

Georgina Vázquez: de los defechos

Isaac Masri: De los defechos. El nopal es el gentilicio en hebreo de los de Israel. Te dicen que por dentro son muy suaves y muy dulces y por fuera son espinosos. Las barreras de los terrenos entre los árabes y los israelíes son nopales. Entonces la idea era hacer los nopales desarmables, que cada artista los diseñara y presentarlos aquí y después presentarlos en Tel Aviv. Nunca se logró el proyecto porque los artistas los armaban pero pintaban encima de los tornillos y nunca lo concibieron como algo desarmable sino era una unidad, era imposible subir todos en una cajita, podía mandar cien cajas en un vuelo, pero mandar los nopales completos no

Georgina Vázquez: Y volverlos a armar como estaban no era posible

Isaac Masri: No iban a quedar. Entonces se abortó ese proyecto. Se hizo, se montó en Reforma y luego hicimos en la Torre Mayor cuando era de moda, una subasta que le entregamos esos recursos al Bosque de Chapultepec. Entonces realmente se volvió un proyecto interesante de interés social y al final del día adelantó al proyecto que venía de Pérdida de Identidad del Arte Urbano de la Ciudad de México. De repente recibía yo llamadas...vamos a hacer ahora las guitarras de los mariachis de México, vamos a hacer los sombreros de los mariachis, tenemos veinte sombreros, tenemos treinta guitarras, tenemos treinta caballos o cien caballos. Todos querían hacer su proyecto vaca, que eso me parecía nefasto y me opuse a todo eso y me opuse a todo lo que pude yo frenar de eso. Estaba yo en desacuerdo. Poco a poco pensé que lo más importante era darle escala a la obra urbana, porque Libertad en Bronce fue mi primera experiencia y el formato era pequeño para el tamaño de Reforma. Después llegamos columnas que eran cinco metros, y era bueno pero era muy difícil de manejar. Finalmente fuimos encontrando una media, no, tres metros, tres metros y medio. Luego estuvo Campanas que fue un buen proyecto y fue divertido, porque la idea de aquí era que todo el mundo tocara las campanas en Reforma y así fue durante un tiempo. Y luego hicimos Bancas que fue el proyecto estrella, que duró siete años y que sigue ahí puesto, pero totalmente desarticulado, sin ninguna atención por las autoridades

Georgina Vázquez: Sí, ya las...

Isaac Masri: Las pobres las tienen hechas pedazos

Georgina Vázquez: Y además interrumpieron la.....

Isaac Masri: Ya no había secuencia, se llevaron unas a no sé dónde, las otras a otro lado. Cambiaron las cédulas, ya no sabes cuál es de quién. Es un horror. Entonces cuando pasó lo de Bancas, que se destruyó, cuando pasó que arrancaron del Bosque de Aragón Columnas que era un proyecto fantástico. Era un proyecto también con un interés social importante, se las llevan a Santa Fe y les ponen sus bodrios de base y las montan con un desorden absoluto y sin respeto al arte, ni siquiera la posición que habían dado los artistas

Georgina Vázquez: ¿En qué parte de Santa Fe las pusieron?

Isaac Masri: En todas partes, cuando te vas de paseo ves porquerías

Georgina Vázquez: sí, yo las he visto, pero son parte de la exposición?

Isaac Masri: Son parte de la exposición. Es la exposición. La deshicieron y estaba en Aragón. Era una joya y hay un catálogo de eso que hicimos, que fotografió Michelle Zabé y que es fantástico el parque. Y como no lo cuidaron el pasto creció, las grafitearon y dijeron no, pues se las vamos a dar a Santa Fe. De una zona comprometida socialmente las dan a la zona más importante económicamente hablando en el país y en América Latina: Santa Fe. Entonces se las entregan a ellos, se las arrancan a los del Bosque de Aragón que es un parque tan grande como el de Chapultepec y lo destrozan. Entonces, pues todo esto te va minando y te va diciendo, hígole ya párale, porque lo estás produciendo no se está cuidando. Tú se los donas con la mejor intención, los artistas, todo el mundo, y ellos lo ven como fierro viejo, no entienden que son obras de arte, no entienden que hay derechos de autor, no entienden nada. Entonces está terminado eso. Con eso anuncié públicamente en un entrevista, no me acuerdo

Georgina Vázquez: Hace poco, como

Isaac Masri: Y dije, yo paso

Georgina Vázquez: Crónica

Isaac Masri: Ah sí, fue en Crónica. Y dije son pésimos los secretarios de cultura que hay en esta ciudad. El gobierno de Marcelo Ebrard ha sido el peor de los que he visto en esos aspectos con ¿?. Destruyeron todo un proyecto de veinte años, nos fuimos para atrás veinte años en el momento en el que apoyan a Rivellino y a todos ellos, esos alebrijes, que pones buenos e interesantes en un momento, pero que los repiten cada año y con menos calidad y con más tamaño. Entonces es un horror, y los quieren llevar a un desfile y no entienden que en ese desfile el papel se destruye y luego las que tienen en Álvaro Obregón sin ningún criterio curatorial, ningún criterio fotográfico y los dejan como basura. Y entonces estamos terminando en estar produciendo obras de arte, terminando de ingresar el bordo Poniente que ya está saturado. Hay cosas buenas y algunos artistas buenos contemporáneos y algunos galeros y algunos curadores, que hoy se han vuelto más importantes ellos que incluso que los artistas, porque depende ya del curador la calidad o el desarrollo de las piezas, y ya no tanto de los artistas. Todo eso me ha frenado y me ha ido así como decepcionando

Georgina Vázquez: Pero está Indianilla. Indianilla

Isaac Masri: Indianilla sigue manteniendo su nivel, a veces son muy buenos, a veces son regulares, pero ya no depende de lo que yo quiera, sino de quién tenga para invertir allí.

Entonces eso es lo realmente lo importante. Indianilla tiene eso, los libros son fantásticos, los impresos son fantásticos, las clases que les damos a los chavos son muy buenas

Georgina Vázquez: Eso te iba a preguntar, era lo que estaba viendo que ya hay escuela en Indianilla

Isaac Masri: Sí, pero sin recursos. Por ejemplo, Marcelo que nos ofreció recursos, nunca nos los dio. Entonces, y no nomás no nos los dio, nos quitó los nuestros. Márquez que fue el del Bicentenario. Un horror, destruyó todo el proyecto que íbamos hacer con Fuentes y Rojo, entonces todos los recursos se los dimos para hacer homenajes a Carlos Fuentes y hacer cosas y nos los quitaron y nunca nos pagaron. Y se fueron sin dejar firmado un solo papel y destruyendo parte del proyecto. Entonces los que más estuvieron en contra del proyecto Indianilla fueron ellos, porque no lo apoyaron, no nomás no lo apoyaron sino que nos cargaron la mano para darnos en la torre.

Georgina Vázquez: La nueva administración

Isaac Masri: Marcelo. La nueva administración ya no era con ellos. No veo que haya mucho interés para apoyar el proyecto, pero bueno.... Y yo ya aprendí, no voy a dar nada a nadie, sino voy a tratar de que el proyecto siga

Georgina Vázquez: Bueno, esto sí muestra una evolución que es parte de una pregunta que traía aquí, desafortunadamente sí se nota que está pasando eso, pero por otra parte el proyecto de Indianilla es un proyecto que está muy vivo. Ya me comentaste de la motivación de por qué apoyar exposiciones en lugar de adquirir obra, ya queda aquí. Desde luego, usted es un personaje importante en el proceso creativo, ¿cuál diría que es su posición, en este sentido, en México?

Isaac Masri: Facilitarle a los artistas su producción. Sus sueños.

Georgina Vázquez: ¿Y cómo es ese papel de facilitador?

Isaac Masri: Pues encontrar que no tengan problemas económicos, que tengan soporte técnico, que tengan un lugar para exhibición, que tengan buenos catálogos, y que realmente tengan orden en su obra. Hay artistas, por ejemplo como Macotela que son genios, pero tiene orden. Le damos a él un poco de estructura

Georgina Vázquez: Yo lo entrevisté a él

Isaac Masri: Que finalmente tuvo esa casa, se la dimos por estructura, y lo hicimos trabajar y en lugar de pagarle con dinero le pagamos con una casa.

Georgina Vázquez: Eso estuvo muy muy bien

Isaac Masri: Eso en el caso de Gabriel. Hay otros muy ordenados como Felguérez, como Rojo, como Leonora que no necesitaban de una estructura económica, pero que sí necesitaban en un momento dado la certeza y la seguridad de que lo que hicieran no lo tenían que vender. Entonces Felguérez tuvo una época de tres años trabajando como nunca en su vida, que es lo que me había externado que él quería, no tener la necesidad de vender obra sino ver una, y ver la otra y ver la otra y tener la posibilidad y poder recurrir a ese archivo visual en vivo. Entonces le organizamos un esquema de tres años a donde dio un brinco mortal, que le hicieron a él la obra urbana más importante de él, la fuente de Reforma, la puerta... una pieza monumental en Querétaro, la reja de Antropología. Una serie de piezas urbanas muy importantes y su obra se revaloró casi tres veces su valor de compra. Las exposiciones de Ciudad en Movimiento, que es parte también de lo que Indianillas perdió recursos porque nos rompieron dos piezas y el gobierno no

nos defendió, entonces chocó una camioneta y rompió. Cosas de ese tipo, finalmente no son tan importantes, pero que sí ocurren cuando pones una obra de arte a interactuar con la ciudad

Georgina Vázquez: Esa es una experiencia interesante y ahorita vamos a regresar hacia allá. Nos vamos a regresar un poquito a Impronta Ediciones. Porque la primera parte del proyecto empieza con Impronta

Isaac Masri: Empieza con Intaglio

Georgina Vázquez: Antes de Impronta es Intaglio?

Isaac Masri: Intaglio es el primer acercamiento a la gráfica y hacíamos carpetas con temática e invitábamos a artistas diferentes a hacer grabados. Ahí empezamos. Luego empezamos con Impronta. Cuando tuvimos la necesidad de hacer los propios catálogos, entonces entra el sello Impronta para hacer libros de nuestros propios proyectos y luego entra Codex México, que ya se dedica al libro de artista ya con las relaciones de Stanford y de Berkeley. En eso estamos en este momento

Georgina Vázquez: Entonces primero es Intaglio, después Impronta y luego Codex

Isaac Masri: Intaglio se dedica a la gráfica, gráfica para colgar en la pared y eran carpetas que las habíamos hecho para que le llegaran a más público. Desde ese entonces estábamos pensando que los jóvenes no tenían acceso. Entonces les organizábamos un como libro club pero de grabado club. Entonces, ellos sabían que les iban a entregar yo seis piezas en un año. Y ellos iban a apagar 100 dólares al mes. Entonces nos daban nos daban 100 dólares mensuales y cada dos meses les entregábamos, el primer segundo mes, porque era cada dos meses, les entregábamos una carpeta con un grabado y a los dos meses el otro grabado que incluían en esa carpeta con un texto y así seis. Completaban una carpeta de seis piezas todas diferentes. Ellos hacían una colección para sus casas y al final pagaban mil doscientos dólares por todo el proyecto. Lo producíamos y le dábamos trabajo a los talleres gráficos de la ciudad que estaban muertos

Georgina Vázquez: Pero ahora ya tienen su propio taller ¿y ese taller es suficiente?

Isaac Masri: No queremos más y tenemos otro en Los Cabos

Georgina Vázquez: Sí, sí supe que se fue Lenin para allá

Isaac Masri: Lenin está trabajando por allá. Pero es más que suficiente. Tampoco queremos hacer gran producción sino productos de calidad

Georgina Vázquez: Eso es parte de la importancia del arte, también que sean piezas más aisladas, únicas, ¿no? Y sin embargo el grabado le da acceso, un mayor acceso al consumidor

Isaac Masri: A un mayor público, y a un público de menores recursos. Entonces todo ha tenido una idea salirse a la ciudad, salirse a las plazas, salirse a las calles. Ya desde entonces, en el 96 estábamos viendo que estaba deteriorándose la vida en la ciudad. Y necesitábamos ganar nuestras plazas, nuestras calles, teníamos que salir y tomarlas, y la mejor manera de salir y tomarlas era con arte. Por eso nos fuimos a las calles. Y de ahí lanzamos muchos proyectos a nivel urbano. No existía arte urbano en la ciudad de México, no te dejaban reunirse, no habían conciertos, no habían exposiciones, no habían películas al aire libre. Todo esto que vemos hoy, desde las albercas, las pistas de hielo, las fotografías en las paredes, nadie había hecho eso.

Georgina Vázquez: Sí, yo creo que sí, yo creo que es un legado. Aquí tenemos....

Isaac Masri: Porque esto abre el espacio, ¿no? Los priistas por naturaleza no dejaban que la gente se reuniera, les daba miedo, sobre todo jóvenes, porque el 68 marcó la ciudad de México. Entonces no querían asociaciones de grupo ni en arte ni en nada. Las disuadían y no te permitían usar la calle para hacer un evento público. Entonces la calle era para transitar. Con Libertad en Bronce rompemos todos los paradigmas y todos los conceptos y se logra abrir el espacio público en el país completo, porque no era nada más en la ciudad de México. A lo que estaba pasando en Europa, en París, en Nueva York.

Georgina Vázquez: ¿Pero no dirías así que el proyecto es nómada? Que sea itinerante

Isaac Masri: Sí ha sido, porque Libertad en Bronce viajó desde México a todos los rinconcitos del país. Juguete Arte Objeto viajó desde el museo Cuevas, llegó a la UNICEF en Nueva York y de ahí a los cinco continentes, y si no por todas partes

Georgina Vázquez: Y luego la de animales impuros

Isaac Masri: Animales impuros sigue caminando y así. Y entonces ahí vamos ¿no?. Pues...

Georgina Vázquez: Y ahora Juguete Arte Objeto, ahora entramos a una parte interesante. Va después de Impronta, paralelo o es una consecuencia

Isaac Masri: Es paralelo pero es una consecuencia de tener que hacer los catálogos y tener un sello para hacerlo, es más editarlos. El concepto de hacer juguetes era, ya estábamos trabajando con grabado, ya estábamos trabajando con pintura, todavía no trabajábamos con escultura y dijimos, bueno, por qué no invitamos a los artistas a que hagan el juguete con el que hubieran querido jugar de niños. Toda la parte juguetera, la industria juguetera en el mundo se estaba convirtiendo en lo que hoy estamos padeciendo. Juguetes bélicos, agresivos, electrónicos, maquinitas

Georgina Vázquez: Ya no son juguetes

Isaac Masri: Ya no son juguetes, ya son algo que está distorsionando de alguna manera la manera de vivir en paz. Todos bélicos, todos sonido fuerte, todos electrónicos. Antes en esa época eran de pilas. Entonces cuando yo motivo a los artistas nunca les digo no me hagan esto. Solamente les digo, háganme el juguete con el que hubieras querido jugar, o el juguete que le quisieras mostrar a tu hijo o a tu nieto, y entonces hacemos un club de invitados y un club de artistas jóvenes. Y recibimos miles de juguetes y armamos la colección, seleccionamos, hacemos una Bienal en el Cuevas, en la época de Salinas de Gortari.

Georgina Vázquez: Sí, en el 92

Isaac Masri: De hecho su mujer lo inaugura y Colosio también lo inaugura en el Cuevas y de ahí se lanza el proyecto. En el camino decido que es un legado que le quiero dar a Frida mi hermana, que es la niña que muere, y que de alguna manera todos esos juguetes son en su nombre y así lo planteo. Se lo planteo a Arturo Herrera y le digo esto vamos a hacerlo para Frida mi hermana. Es uno de los grandes personajes que creyeron en nosotros y de ahí surge Indianilla ¿no? No nada más fue Alejandro Encinas quién determinó lo que hiciéramos sino fue la visión de Arturo

Georgina Vázquez: Yo creo que fue más la visión de Arturo

Isaac Masri: Y él supo manejarlo

Georgina Vázquez: Y muy interesante que haya sido el secretario de finanzas y no el de cultura. ¿Y la primera obra de Impronta es la de Ocho Pinturas o hay otra? Sé que hay otras pero no sé si la de Ocho Pinturas del museo de Arte Moderno

Isaac Masri: Es uno de los sellos, pero no sé con cual

Georgina Vázquez: Bueno, la primera es la de Juguete Arte Objeto, los catálogos de las bienales

Isaac Masri: Ahí empieza, y luego Ocho Variantes y luego Encuentro de Arte Español en México y así por el estilo, ya no me acuerdo

Georgina Vázquez: Valdría la pena. ¿En dónde podría yo recabar esto?

Isaac

Pues verlo en los libros que tengamos en Indianilla, todos los catálogos y ahí están la fechas

Georgina Vázquez: OK, muy bien. Sí, ya teniendo los libros ya de ahí empiezo

Isaac Masri: Habla con Dulce, dile que te de los libros

Georgina Vázquez: Bueno, el interés por promover exposiciones al aire libre ya me dijiste que es por tomar la ciudad

Isaac Masri: Y rescatarla, ¿no? Del hampa que ya venía, los juguetes lo mismo. Se lanzan las bienales cada dos años. Las dos primeras son juguetes, la tercera ya veía yo que estaban copiando los artistas que ya no había creatividad, y entonces la pedí especializada para niños con discapacidades diferentes y todos esos juguetes los donamos a instituciones que atienden a ese tipo de niños

Georgina Vázquez: ¿Cuántos eran?

Isaac Masri: No sé, como cuatrocientos cada vez, quinientos, cuatrocientos. Y luego, decido a la tercera suspenderlo, porque era más importante mantener en exhibición lo que ya teníamos que hacer nuevas que ya no había propuesta, que ya eran malas. La última fue bastante mala y entonces ahí se acabó. Luego hicimos bienales de dibujo, a nombre de una persona que hacía esmaltes, que el viajaba en este museo de Ave. Salvador que se llama Instituto México Israel. Hicimos ahí una bienal, creo que tres bienales se hicieron de dibujo

Georgina Vázquez: ¿Y cómo las promocionas?

Isaac Masri: Se promocionaba entre dibujantes en el ¿? Sacábamos una convocatoria al año, pero realmente no era algo que...yo lo organizaba pero era algo que hacían a nombre de esta señora

Georgina Vázquez: Entonces ese proyecto no te dio resultados

Isaac Masri: Pues mira, nos dio resultados, y cuando ya le empezó a costar a la persona que patrocinaba esto, entonces le bajamos

Georgina Vázquez: Muy bien. ¿Por qué este interés, por una parte de abordar a la sociedad en sus diferentes niveles y más bien se observa como más popular y que clase media y abordarlos desde el ámbito urbano ¿de dónde sale este interés de, es la experiencia que has vivido en la ciudad?

Isaac Masri: En general, los museos, te digo, eran diseñados y siguen diseñados hasta hoy para élites específicas. En cambio la ciudad es el espacio natural para que clases medias o clases menos favorecidas puedan abordar y ver el arte de otro nivel. Tener a Leonora Carrington en la calle pues era, fue el mejor proyecto que se hizo y lo conoció la ciudad. No lo conocen en los museos. Si eso lo hacen en el museo de Arte Moderno y llega la misma gente y unos cuantos más

Georgina Vázquez: Sí, y además hacen una selección y no exponen todo

Isaac Masri: En cambio aquí pues estaban para el bolero, para el policía, para el taxista
Georgina Vázquez: La cotidianeidad

Isaac Masri: Se enfrentaban a ver algo diferente y a estudiarlo. Mucha gente estudió eso y ha seguido empujando porque les fue gustando. Pero ya la oferta es una oferta equivocada. Entonces pues no puede uno pretender permanecer en el tiempo y que los demás no entren. Ya entraron muchos más, obviamente el nivel de calidad se ha bajado. Yo no estoy de acuerdo con la exposición que hubo de chiles de Sabritas. Eran unos chiles en Reforma, el chile verde, el chile guajillo, y montados con los logotipos de Sabritas, o las tazas de Nescafé que me parecían un horror. Y el último proyecto que acaban de hacer que lo hizo un arquitecto que había participado conmigo, no sé como se llama ya, pero era malísimo y hace este nuevo proyecto de café de tazas en Reforma. Y luego llego a Puebla y veo unas tazotas grandes y ya ves la mesas, las sillas y dices, hasta acá ¿no? Y creo que al final me retiré con el mejor proyecto que pude haber hecho que fue las Bancas. Ya luego de Bancas, y que tampoco surge por una gana de hacer bancas para que la gente se siente. Era el 2006 y había que entrarle al concepto que estábamos viviendo de la elección de Andrés apretadísima con Calderón y en donde se había roto la sociedad, entonces el diálogo de Banca invitaba a sentarnos a dialogar a todos en la vía pública y en los lugares públicos en donde era un objeto hecho por un artista, pero no solamente había bancas físicas, había bancas literarias diseñadas y escritas por José Emilio Pacheco, por Luz Cristina, por los mejores, entonces había poesía alrededor de la banca, alrededor del diálogo y te motivaba a ser mejor.

Georgina Vázquez: Muy interesante, yo creo que no se ha comentado mucho acerca de sentarse a dialogar en las bancas, y bancas amplias, espaciosas

Isaac Masri: Ahora, mientras estuvieron y habían triángulos informativos con los textos y las bancas literarias era maravilloso, pero en el momento que las empiezan a destruir y a separar ya se perdieron.

13 de junio de 2013

Georgina Vázquez: Estábamos hablando de los proyectos extramuros. Ya casi para terminar. La siguiente pregunta sería que, considerando que gran parte de las piezas que se han expuesto, que han sido objeto de vandalismo, daños accidentales e, incluso, la intemperie, ¿cuáles debieran ser los mecanismos a desarrollar para poder exhibir obra en un medio urbano de acuerdo a tu experiencia?

Isaac Masri: Mira, eso ya me ha quedado muy claro con los años de experiencia. Lo que creo que es más importante es tener obra resistente. Pensarle, convocar a los artistas, que tenga la dimensión adecuada y la durabilidad adecuada. Adecuadas a la intemperie y a la calle y al vandalismo. Y después no pensar en preservarlas mucho, sino al final terminar con una restauración buena y, de alguna manera, hacer una subasta pública a donde ese recurso, la compre la iniciativa privada, y ese recurso se aplique a un proyecto. Es la única manera que esto puede continuar, porque de otra manera hemos detenido ya todo. Decirle al gobierno te voy a entregar cien piezas y es muy romántico porque no tiene como, ni entiende qué son ni tiene los recursos para sostenerlas, para cuidarlas, ni el conocimiento para darles la manutención. Entonces los errores más graves que he

cometido en estos proyectos urbanos ha sido donarle al gobierno obras que ni quieren, ni entienden, ni saben para que sirven. Entonces esa es la única solución. Entregárselas a la iniciativa privada en una subasta que realmente se sepa que ya estuvieran exhibidas, que solo es un currículum y después que esa gente las aprecie para que las puedan poner ¿?

Georgina Vázquez: Suena justo

Isaac Masri: Y la otra es utilizar esos recursos para repetir otro proyecto. Eso sería la base, incluso una propuesta que ya le hice a la Secretaría de Cultura

Georgina Vázquez: Entonces ya ¿ese sentimiento de falta de ánimo para continuar con los proyectos urbanos ya se disipó?

Isaac Masri: Sí, si encuentra uno la formula para hacerlo y que lo tienen

Georgina Vázquez: Lo has estado pensando últimamente, ¿no?

Isaac Masri: Sí esto es reciente, esto realmente ha sido después de haber visto el daño de bancas, el daño de columnas, el daño de Campanas, la propuesta es específica en Campanas. Es la menos dañada. Retomarlas, restaurarla, en Indianilla hacer una subasta pública, venderlas al mejor postor, no importa que no sea tremendamente costoso y, de alguna manera, usar esos dineros para restaurar bancas, por ejemplo, se me hace muy importante y pues estamos en eso, estamos tratando

Georgina Vázquez: Y además es una forma de obtener recursos y no parar el proyecto

Isaac Masri: Sí porque de alguna manera el gobierno siempre tiene que financiar parte de esto ¿no? Traslados, cuidados, incluso dinero para hacerlas, que es muy costoso. Pero no es lo mismo que haga un proyecto que solamente lo paguen ellos a que sea coordinado. Yo creo que la mejor fórmula es 50-50, 60-40, en iniciativa privada y en iniciativa pública. Pero sí tiene que haber recursos públicos, sino no se da

Georgina Vázquez: Ese es un aspecto muy importante porque ¿cómo atraes ese interés de que el gobierno autorice recursos públicos? ¿cómo lo logras?

Isaac Masri: La mejor manera de hacerlo es...el gobierno normalmente está gastando constantemente en proyectos sociales, entonces si le paga a Miguel Bosé una fortuna para dar un concierto en el Zócalo gratuito. Entonces si se están pagando por ejemplo, un recurso muy importante, pero muy importante para hacer un concierto,... pues el que ha habido ¿no? Miguel Bose, etc., etc. Son conciertos que reúnen a la gente, les dan una diversión, pues importante, yo creo que no es mala, pero que es una diversión que los lleva a otro nivel. Los deja en el mismo nivel en el que están, nomás los divierte en el momento. Y no hay nada educativo, no hay nada que los haga crecer y que en las expectativas ellos tengan que para la próxima uno logre algo más. Si me dijeras ahí está Miguel Bose. Sé que tiene su chiste, lo que tu quieras, pero mañana va a estar... la gente que está ahorita en los festivales. Son otro nivel, un Jazz, una música... pues no vamos a hablar de culta y popular. Pero sí música que te deja algo más, si hubiera un concierto de esos y uno del otro. Entonces a todo el mundo le estás dando, al que tiene la oportunidad de crecimiento, al que quiere crecer y al que se quiere divertir ¿no?, que no tiene ningún interés más que divertirse. Lo decían en Televisa, nosotros no educamos, nosotros divertimos, ese es nuestro trabajo. Así lo decía el tigre Azcárraga en su momento. Qué pena ¿no? Limitarse a divertirse, y sobre todo si uno divirtiera como genio, pero terminan en una diversión chafa. Entonces se perdieron los recursos, no llegaron a ningún lado. En cambio esto, pues la gente puede convivir en la vía pública con obras de arte, literarias. Y

sí les da un pase ¿? Creo que esos proyectos dan, a pesar de haber tenido muchos errores, han educado, han creado una cultura de la visión artística en la vía pública. Y que lo tienen, por naturaleza, el Central Park, Chicago, Washington, París, Madrid, Barcelona, llegas y pues ves un artista importante en la calle. ¿Por qué no lo vamos a tener nosotros? Y ya lo tenemos. Y además tenemos muy buenos creadores, y entonces creo que las clases están ahí, en que los gobiernos tienen la obligación socialmente de disponer de recursos no para los proyectos sino para este tipo de proyectos. Y quedan bien.

Georgina Vázquez: Y ¿tú les expones así tu interés al gobierno?

Isaac Masri: Sí, claro. A veces dicen que sí, a veces dicen que no. Marcelo hasta la mitad de su gobierno lo entendió y luego se perdió. Entonces, de allí se fueron a la fácil, a lo chafa, las propuestas porque no tenían una Secretaría de Cultura educada, entonces fue ahí...terminó chafeando. Yo creo que hoy Mancera tiene otra oportunidad, porque tiene una Secretaria de Cultura más educada, entonces quizá, más sensible. Pero también hoy están en esta parte democrática de que todo tiene que ser para todos, y todo igual que todos. No se puede, porque no toda la gente tiene los mismos niveles, hay esa pared, una gran franja y estamos tratando de bajar esa franja, bajamos la del museo para meterla en la calle, ese es el objetivo, pero no es para todos

Georgina Vázquez: No, pero sí suena democrático el hecho de que se presente....

Isaac Masri: Es en la calle, el que quiere la ve, el que no quiere no la ve, punto. Pero si aumentas la franja de visitantes a una exposición cuando la expones en la calle que cuando la expones a puertas cerradas.

Georgina Vázquez: ¿Y por qué ese interés de aportar a la sociedad, al público en general, esa oportunidad de crecimiento?

Isaac Masri: Pues porque yo creo que hay mucha gente que son los muy privilegiados y hemos tenido la oportunidad de disfrutar eso buscándolo, ni siquiera... lo buscamos porque alguien nos los enseñó o porque algo no sucedió y nos motivó a buscarlo, por eso estás estudiando eso, por eso estamos trabajando en eso. Entonces un accidente nos llevó a disfrutarlo, y después a aprenderlo y después a buscarlo, y después a promoverlo, y después a tratarlo. Es una deuda natural que uno tiene con la gente que tiene menor privilegio. Es solamente eso

Georgina Vázquez: Entonces ¿consideras al público de la Ciudad de México con capacidad de atender exposiciones en espacios abiertos o todavía le falta?

Isaac Masri: Yo creo que siempre va faltar, pero también yo creo que ya hay muchísima gente que ya las disfruta que ya las busca. Ya la gente hace sus paseos por Reforma para ver fotografías, para ver cultura. De repente se encuentran con cosas horribles y entonces no entienden qué pasa, y creen que por haber estado en la calle algo es bueno. Entonces todavía no hay un criterio como para poder ver qué es lo interesante, qué es lo bueno. Nunca es homogéneo, nunca nos gusta a todos lo mismo, pero sí hay parámetros de artistas maravillosos, y artistas mediocres. Entonces uno tendrá que ir aprendiendo. Ahora, lo que nosotros presentamos, no es porque yo sea un genio, sino porque escogí a los artistas, y estudié sus currículum, estudié sus trayectorias, estudié sus cosas, por eso se seleccionaron. Ahora, no era muy difícil elegir a Toledo, elegir a Leonora, elegir a Vicente, elegir a Manuel, a Macotela o a este grupo, ¿no? Soy totalmente ¿??? No tengo ningún problema. Y no es mi criterio o mi gusto, ni pretendo ser curador ni mucho menos,

simplemente a los artistas los dejo que expongan en ciertas bases que ellos quieran, nunca les pongo temas. El tema es genérico, Columnas, haz lo que quieras. Bancas, haz lo que quieras, que sirvan para sentarse. Entonces no hay más...Telas, es una tela de 1.50 por 1.50, haz lo que quieras o has doce o has veinticuatro. Nunca hazme la vaquita, nunca hazme...quiero pintura roja o que combine con esto, aunque mucha de la gente cree que la parte arte es decoración y se confunde mucho.

Georgina Vázquez: Sin embargo también desarrollas actividades como curador. ¿Cuándo es que eliges sí participar como curador y cuándo es que los dejas en mayor libertad?

Isaac Masri: Mira, en Indianilla normalmente me gusta curar las exposiciones. No entra cualquier cosa. Y en la calle busco artistas que de alguna manera tengan por qué estar allí, y haya una trayectoria que los avale y que ¿?????. Nuevos solamente en proyectos muy masivos, como el grabado del bicentenario, en donde había mil. Entonces ahí te puedes dar el lujo porque es más bien un happening, no es una obra de arte muy sofisticada ¿no? Entonces ahí te permite ser más flexible. En otros proyectos de bancas por ejemplo, son cien, pero como no había cien artistas de esa valía tuve que recurrir a arquitectos y a diseñadores industriales, entonces con eso se completo. Las cien. Si no las cien eran buenas, el ochenta por cientos eran magníficas. Entonces ahí te permitiste abrir, pero también abriste el abanico de personas que se pueden dedicar a hacer una cosa artística. Los arquitectos, en una gran parte, y los diseñadores industriales también. Y no le veo gran diferencia entre un arquitecto como Fernando González Gortázar por ejemplo, que es un urbanista, que es un arquitecto que construye casas y lo hace muy bien, pero también es un escultor. Entonces, o Teodoro González que también tiene sus pretensiones de artista y pinta y dibuja y esculpe y hace obras muy importantes. Entonces los arquitectos están muy cerca. Los diseñadores también, los diseñadores gráficos también. Los fotógrafos, la gente que es pintora, pintora, o los escultores que se dedican a eso, pues hay que abriles un poquito el parámetro. Entonces tienes mucha más amplitud de selección para poder curarlos, poder invitarlos y poder hacer un proyecto urbano más democrático, y tomas como democracia invitar a más gente.

Georgina Vázquez: Y también a público diverso. A todo el público

Isaac Masri: Sí, y además también los públicos, dependiendo de lo que siguen les va llamando la misma obra, o llamando a los públicos, y los públicos se quitan solos, o lo buscan

Georgina Vázquez: Pero sí, definitivamente la intención es atraer el mayor público posible

Isaac Masri: Yo creo que al final del tiempo es cuando todos los artistas llamaron exposiciones a la presentación de su obra, y era exclusivamente porque se exponen. Los que se exponen son ellos, no nosotros como promotores. El artista es el creador, no intervenimos, y ellos son los que se avientan, se exponen y hacen sus exposiciones y dentro de eso los metemos en ambiente plurales los llevamos a otros lados

Georgina Vázquez: Ahora ¿qué es para usted el museo? ¿Para Isaac Masri qué es el museo? ¿Cómo lo definiría? ¿cómo son los museos en México y cómo considera que debieran ser?

Isaac Masri: Yo creo que en los museos, en general, cada uno de ellos tiene sus historia por lo que han hecho por los ¿??? Que han estado. Que han tenido la suerte de tener buenos directores con buenas miras, con generosidad, logran tener una trayectoria muy

positiva. Debe de ser un espacio abierto para todos para poder llegar y disfrutar la creación de los artistas más importantes que tiene el país. Entonces, los museos no deben de ser muertos, no deben de ser colecciones que ya están cerradas y dadas, sino pueden tener obra que tiene gran valía en exposición permanente, pero siempre tienen que tener espacios vivos. Que se estén moviendo, y no necesariamente tienen que ser los museos espacios para exhibidores. Son espacios que deben de servir para la reunión cultural, para pensar para discutir, para hablar, centros de reunión sofisticado.

Georgina Vázquez: Entonces es ahí en donde se aplica, desde su punto de vista, lo que es tener un museo vivo

Isaac Masri: Sí, y no necesariamente tiene que ser arte. En un museo vivo yo creo que debe de participar todo lo que le deje al museo un manejo mejor, tanto económicamente, como culturalmente. Entonces se vale todo. No creo que los museos sean recintos sagrados, ni Bellas Artes. Para mí es más sagrada la calle que los museos.

Georgina Vázquez: Entonces, bueno, también es importante considerar el elemento monetario, el negocio

Isaac Masri: No tanto negocio, porque negocio significa que tú hagas una venta, un negocio en donde tienes un recurso para lucrar con él. No, aquí realmente lo que hace el museo es permite que sus instalaciones se usen de manera óptima para rescatar más recursos que siempre le hacen falta a la cultura y al arte para poderlos aplicar a lo mismo

Georgina Vázquez: Pero, bueno, podría considerarse también como un proyecto, lo que le llaman ahora, dentro del área de economía creativa. Que genera empleos, genera fuentes de trabajo

Isaac Masri: Mantiene los espacios de mejor manera. Mantienes todo de mejor manera y todo te funciona bien. Entonces creo que debemos de quitarle eso, entre comillas museo lugar sagrado. Andrés Manuel decía algo que, estaba equivocado finalmente, decía que el llegaba a prohibir que todos los museos se utilizaran para hacer eventos de cualquier tipo. Esta equivocado. El día que tengas suficiente dinero para darle a un museo para que viva en plenitud, pues entonces prohíbe. Pero empiezas a prohibírsele al Metropolitan, al Museo de Arte Moderno en Nueva York, al Pompidou y a todos los museos del mundo

Georgina Vázquez: Sí, es otra forma de vivir el espacio

Isaac Masri: ¿Por qué en el Museo de Antropología Obama da un discurso? ¿no? No es sólo un museo de Antropología, es un espacio y hay que utilizarlo. Y hay personajes, y ha habido personajes en el mismo museo que en otros tiempos prohibían eso. No les gustaba

Georgina Vázquez: Eso es egoísmo

Isaac Masri: Es usar a los espacios para otro tipo de actividad, no la que tenía como destino el museo

Georgina Vázquez: ¿En qué circunstancias o en qué momento de su vida decide crear este proyecto de museos. En qué momento surge la idea de en algún momento hay que hacer un museo?

Isaac Masri: Yo trabaje, antes de Indianilla hace más de 30 años, haciendo proyectos y usando otros museos, entre ellos el Cuevas, Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, el Carrillo Gil, en todos esos museos se hacían actividades y hemos hecho una gran cantidades de exposiciones en esos espacios y yo sentía que después de Juguete Arte

Objeto que se había ido durante tantos años al extranjero, regresaba a meter en una bodega, se me hacía un poco

Georgina Vázquez: Desperdicio

Isaac Masri: Más que desperdicio injusto con los artistas creadores. Entonces pensé en Indianilla no como un centro cultural de momento, sino lo pensé para guardar esa colección, y que se montara un museo con una idea de un museo muerto. Entonces los juguetes ahí están, ahí se conservan. Y pensaba seguir promoviendo juguetes, pero realmente mi vida no ya ha sido el juguete. El juguete es una parte pequeña, todo el grabado ha sido otra etapa mayor y que hoy la retomo con mayor fuerza. El libro Arte Objeto es lo que más me gusta a mí en este momento. Entonces ya dejé parte de la escultura, siento que la escultura tiene que descansar, hubo una saturación. De entrada creo que lo que se ha hecho con la escultura de Leonora Carrington es un pecado. Las exposiciones que se han montado a partir de que ella murió no tienen control de calidad, no es obra totalmente diseñada por ella, tiene mucho flujo, ya se enfermó esa parte hay que hacerse a un lado. Entonces estoy trabajando solamente con Vicente Rojo en escultura

Georgina Vázquez: ¿Por qué ya no tienes injerencia en la obra de Leonora si tenían una relación tan estrecha?

Isaac Masri: Porque se murió y sus hijos son otras personas. Entonces yo trataba con Leonora, y Leonora trabajaba conmigo y para mí. Los hijos trabajan para ellos y para su beneficio económico. Y eso ocurre con las familias de los artistas ¿no? Ya, se acabó la señora, ya se tiene que acabar la obra. Pueden vivir y los derechos de su obra pueden quedarse en los suyos, pero no pueden crear obra de ella. Entonces mañana se presenta un libro, pasado mañana para niños, hay una exposición en el Cenart, hay una exposición en un hotel, todo de quinta. Entonces, haber trabajado, te lo dices, 30 años trabajé con Leonora hizo treinta piezas. Y en los últimos seis años de su vida sus hijos trabajaron de forma triste, cuarenta piezas, los últimos cuatro años de vida, cuando ya no podía ni verlo y cuando yo hace dos años le había dicho, Leonora, ya no trabajes ni una más, ya no trabajes, descansa, lee novelas policiacas. Llegó el hijo y le dijo cómo que no, y entonces ya es un híbrido de Leonora. Desgraciadamente es muy triste esa parte. Le pasó a Chucho Reyes en su momento, le ha pasado a muchos.

Georgina Vázquez: Bueno, pues eso es importante que haya acotado una...

Isaac Masri: Yo estoy tranquilo, porque trabajamos hasta que ella vivió, nos despedimos en el museo el día de su cumpleaños que fue el último, le prendimos un pastel con todo el amor que yo le tuve siempre y me despedí

Georgina Vázquez: Sí, yo estuve ahí

Isaac Masri: Y de ahí para acá, fui el día que murió, me tocó dar una de las pláticas en Bellas Artes en el homenaje a ella, me invitaron sus hijos, hasta ese momento, pero ya después cuando me vinieron a ver y les dije no.

Georgina Vázquez: Bueno, pues es la temporalidad, el límite de los procesos. Bueno ahora ya que empezamos a hablar de Indianilla ¿cómo fue el proceso de negociación con el Gobierno del DF para obtener el inmueble? Se da este encuentro allá en el Bosque de Aragón

Isaac Masri: Se da el encuentro, nosotros ya nos habíamos encontrado con Arturo Herrera y yo para ver. Él me dijo que existía ese espacio, lo fuimos a ver juntos y vimos que era fantástico. Realmente todo el mérito de esta negociación es de Arturo. Entonces, él nos acompaña a entregar Campanas creo, con Encinas, al Bosque de Aragón y de ahí le pedimos a Encinas que nos acompañara a Indianilla

Georgina Vázquez: Encinas no lo conocía

Isaac Masri: No, no sabía que existía. Bueno, sabía de los caldos de Indianilla y de la fama que todos los que tenemos arriba de 50 sabemos, todos nosotros íbamos ahí a tomar caldo de Indianilla, ó a pasar la vida nocturna por ahí, entonces todo el mundo se recuerda eso. Entonces él sabía de eso y durante el camino le enseñé los catálogos de Juguete Arte Objeto en la camioneta, y de repente llevaba yo las tres ediciones que se hicieron, le gustó, y nos dijo –a ver. Cuando lo vio me dijo, yo me voy en tres meses, no quiero dejar cosas inconclusas. Y en tres meses lo hicimos.

Georgina Vázquez: Si fue una obra titánica, qué barbaridad. Es increíble, porque siendo un espacio histórico tan antiguo, también de muy buena calidad que aguantó. Y además haberlo rehabilitado a ese nivel que realmente quedará funcional

Isaac Masri: Mira, quedó increíble, desgraciadamente pasan los años, ya son 7 y no tenemos los suficientes recursos para darle mantenimiento. Entonces si ha venido, tristemente, bajando poco a poco y lo estamos sosteniendo, y le damos un empujoncito, pero ya dependiendo de ¿? Hay una crisis brutal

Georgina Vázquez: Sí eso es un tema importante que tenemos que tratar y mejor lo abordamos de una vez. ¿Cómo es ahora la visión a futuro de conseguir estos recursos? ¿Cómo le vamos a hacer? Y digamos, los patronos, ¿hay posibilidades?

Isaac Masri: Hay posibilidades pero está muy difícil. Hay una gran competencia, y los patronos que quieren dar dinero quieren estar en Bellas Artes, quieren estar en Antropología, quieren estar en San Carlos, quieren estar en museos que tienen mucho mayor trascendencia, mucho mayor cupo, mucho mayor importancia. Entonces en Indianilla no podemos pretender que sea un San Carlos, o que sea un Bellas Artes, o que sea un Museo de Arte Moderno, o que sea un Museo de Antropología.

Georgina Vázquez: Por el momento

Isaac Masri: Nunca. No creo que el edificio

Georgina Vázquez: No va a llegar

Isaac Masri: Ni queremos eso, no estamos buscando. Tenemos una gran trayectoria. Hemos tenido mejores exposiciones de lo que está pasando allá. La exposición de ¿?????de Bellas Artes y la de Indianilla, el mismo Felguérez lo decía, Indianilla ¿?????. Mazal que estuvo en el museo de Antropología, e Indianilla, pues Indianilla ¿????? Entonces todos ellos están más contentos con Indianilla como espacio, pero no como edificio, como historia

Georgina Vázquez: ¿Como tradición será, que porqué no tiene tradición?

Isaac Masri: Pues más que eso, porque está en una colonia difícil. No es igual que estar en el Centro o en otras zonas más importantes como Chapultepec, y no tenemos esa ventaja, está en una colonia que creo que va a ir caminando hacia allá, porque todo este corredor Lomas, Condesa, Polanco, Condesa, Roma, Doctores, Centro, ahí ya hay, y viene de los dos lados o sea que va a ser muy rápido, e Indianilla detonó eso, es parte de los méritos que

tiene Indianilla. Un centro en una zona que está detonando, si ves los edificios que están alrededor ya empezaron a moverse, entonces hay un desarrollo inmobiliario, un desarrollo urbano, un desarrollo de bienestar social en la zona y todo por Indianilla.

Georgina Vázquez: Y a lo mejor, no los ambiciosos patronos que quieren, que aspiran a esos espacios tradicionales quizás en un nivel más local de la zona promover

Isaac Masri: No hay interés. No lo he podido conseguir. El mismo taller nos va a seguir dando recursos, vamos a empezar ahorita a hacer esquemas, no para esos grandes patronos, sino que vamos a hacer gráficas que le alcance a llegar a gente más joven, que quiera tener un grabado y que pueda pagar poco a poco y que vaya dando dinero y que vaya entrando poco a poco todos los días.

Y habíamos estado en unos antros, me acuerdo que me gustaba en aquél entonces, te estoy hablando de los setentas, íbamos al Balalaika y al Barba Azul, y a algunos antros que habían por ahí en donde pagabas dinero por hacer un baile con una mujer que bailaba ahí, tomabas una bebida y Cuevas se divertía mucho. Cogía las más feas, y nos divertíamos mucho, iba yo con él en la noche. Todo esto era para hacer un libro, estaban tomando fotos todo el tiempo, íbamos a todos lados, trabajábamos juntos en la tarde, luego nos íbamos en la noche por allá y era mi contacto en la Colonia de los Doctores. De ahí en fuera nadie; cuando llegué al lugar pues de espanto, estaba deterioradísimo. Ya que lo vimos con calma traje a Álvarez del Castillo, a Juan, que es también arquitecto, y que tiene una visión muy clara y que tiene un buen equipo de trabajo, entonces todo lo que hemos hecho con él lo hemos hecho rápido y bien, la fuente, por ejemplo, que hicimos de Felguérez en Reforma y Juárez, la escultura grande, otras esculturas en Querétaro, muchísimas cosas hemos trabajado juntos

Georgina Vázquez: ¿Con Juan?

Isaac Masri: Con Juan, han sido muy buenas y muy rápidas y sobre todo muy honestas en precio, nunca se han salido de los presupuestos, nunca han sido, nunca ha habido dame por abajo, dame por arriba, como lo que ha estado sucediendo en los gobiernos actuales, entonces desde el principio habíamos presupuestado trece millones de pesos en la escultura grande de Felguérez y fueron trece trescientos, no había más. O la fuente que fueron catorce con toda la estructura de abajo de la construcción, pues fueron catorce, y pudieron haber sido sesenta, o sea no, era realmente lo que costaban las cosas. Entonces toda esa parte nos ha permitido mantenernos dentro de una transparencia y un margen de seguridad en todos los proyectos. Lo mismo que fue con Indianilla, y por otro lado, nunca es solamente un proyecto en donde el gobierno ponga, sino pone y nosotros ponemos, reúno dinero de la iniciativa privada y participan

Georgina Vázquez: ¿Y cómo fue que conseguiste el dinero de la iniciativa privada?

Isaac Masri: Porque en su momento tenía yo proyectos de Leonora y a esos señores les interesaba tener piezas de Leonora. Entonces yo les decía, bueno entremos a un proyecto de Leonora y después cuando termine el proyecto rifamos lo que queda, les iban a quedar piezas de Leonora

Georgina Vázquez: Y así se hizo

Isaac Masri: Sí

Georgina Vázquez: ¿Y cómo conociste a Juan Álvarez del Castillo

Isaac Masri: A Juan lo conocí porque me lo presentó Fernando González Gortázar. Él fue el primero que me habló de él, y luego se volvió muy famoso y ahora es el arquitecto que ayuda a todos en sus casas, en sus cosas, en sus esculturas. Se ha vuelto muy buen amigo de todos ello.

Georgina Vázquez: Muy artístico, verdad, más que otra cosa. Bueno, ¿y de alguna forma se modificó tu proyecto de promoción al tener ya un espacio disponible para?

Isaac Masri: Yo creí que iba a ser positivo hacía mí, claro que se modificó, ahora me encargo más de cuidar, de limpiar, de pagar seguridad, de poner focos y de ver electricidad y de invasiones, etc. etc. etc. a lo divertido que era ir a los estudios de los artistas a hablar de proyectos, platicarlos, a dar ideas y presentarlas en la calle. Entones Indianilla para mí, hoy por hoy, todo el mundo piensa que estoy fascinado, para nada, me ha convertido en un esclavo del espacio

Georgina Vázquez: Es que los inmuebles así son

Isaac Masri: Hay que cuidarla, hay que mantenerla, hay que pagar, hay que tener sueldos, es un horror y antes nunca tuve eso ¿no? Entonces sí se ha bajado a más de la mitad de lo que yo promovía de arte a lo que hoy tenemos espacio

Georgina Vázquez: ¿Pero no ayuda rentar el espacio para eventos?

Isaac Masri: Ayuda, pero si se rentara una vez por semana sería fantástico. Es una vez al mes, cada dos meses, a los tres meses y no hay nada. Entonces de repente hay tres eventos juntos, pero ya debemos lo de tres meses, pues hay que pagarlo

Georgina Vázquez: ¿Y el gobierno actualmente aporta algo?

Isaac Masri: Nada, nunca ha aportado nada

Georgina Vázquez: Nunca. Solamente lo de la construcción, lo de la rehabilitación y ya. Y ese fue el...

Isaac Masri: No. El trato era tener un recurso como cualquier museo, como tiene el Estanquillo, como tiene el Cuevas, como tienen todos esos museos. Al final no se ha dado. Cuando se lo planteé a Marcelo porque pues Encinas estuvo...pues inauguró y se fue. Entró Marcelo, ya que entra Marcelo, hablo con Marcelo y me dice –no, el espacio es un espacio ejemplar a donde, sin recursos del gobierno, debe funcionar. Y a ver cómo le haces. Yo te voy a ayudar, te voy a mandar ideas y ya.

Georgina Vázquez: Menos participación

Isaac Masri: A nada. Tenemos seis años sin recibir

Georgina Vázquez: Bueno, pues eso está un poco riesgoso, ¿no? Bueno, en algunas entrevistas has dicho que el Centro Cultural Estación Indianilla retoma la obra de grandes artistas nacionales. ¿Qué cualidades debe reunir la obra, ya que en algún momento mencionamos que haces funciones de curador, y el artista también para tener espacio en el recinto?

Isaac Masri: Mira tiene que tener una trayectoria, tiene que tener un currículum, tiene que tener exposiciones individuales de calidad, tiene que ser alguien que es serio, que no va a desaparecer mañana sino que ya demostró que tiene una trayectoria ¿no? Y cuando hay trayectoria y hay lenguaje propio ya es apto como para poder aplicar a estar ahí. Pero no solamente nacionales, también ya hay exposiciones internacionales. Y ahorita a fin de año tenemos una universidad de Santa Bárbara que la dirige un artista que se llama Harry

Ruíz extraordinario, que hace libro de artista va a venir a montar una exposición. Y el año que entra tenemos a un grupo de ¿???? alemanes

Georgina Vázquez: También para libros de artista

Isaac Masri: También, que hacen libro de artista y vienen también

Georgina Vázquez: Será

Isaac Masri: en el marco de Codex de México

Georgina Vázquez: Eso es lo que iba más adelante la pregunta, pero Codex México es ahorita la pieza clave

Isaac Masri: Es la pieza fundamental en el libro de artista y la promoción latinoamericana

Georgina Vázquez: Para Indianilla

Isaac Masri: Indianilla es la sede

Georgina Vázquez: ¿Y tienen alguna especie de convenios con las universidades?

Isaac Masri: Tenemos convenios con la Stanford y con Berkeley y ahora con la Biblioteca del Congreso desde hace dos semanas en Washington. Entonces, pues vamos bien

Georgina Vázquez: Bueno, yo creo que puede ser una transformación del proyecto original ¿no?

Isaac Masri: Yo creo que al final el dedicar el espacio a puro libro de artista sería fantástico, pero no te da. No está bien atendido todavía, hay que divulgarlo, hay que darlo....la gente no lo conoce

Georgina Vázquez: No, en general, ni en el mismo medio del proceso creativo

Isaac Masri: Nadie sabe qué es un libro de artista. Creen que es el libro del catálogo de un artista

Georgina Vázquez: Sí, o solamente un libro objeto que se puede manipular. Pero eso es, bueno, eso es como el proyecto...futuro, sí. Bueno, gran parte de los artistas que exponen en el Centro Cultural Estación Indianilla son de la generación llamada de Ruptura. Esta agrupación en el centro ¿ha sido espontánea? ¿O deliberada? ¿Tú la has organizado?

Isaac Masri: Son de amigos. He vivido con ellos treinta años, entonces he sido parte de todo ese proceso con todos ellos. Desde Gironella que ya no está, todos, todos, todos. Cuevas, Felguérez, Arnaldo, todos los que han participado, Vicente

Georgina Vázquez: ¿Entonces esto es lo que los atrae a participar en el Centro?

Isaac Masri: Pues que de alguna manera los invito yo, entonces la amistad que tenemos de tantos años y eso los trae. A Leonora no le interesaba un demonio la *Ruptura* y estuvo con nosotros mucho tiempo. Ricardo Mazal tampoco y acaba de estar con nosotros en una gran exposición, entonces no necesariamente tienen que ser de esa generación, pero sí ha coincidido. Es una observación a donde Von Gunten, Joy Laville, todo este grupo, pues son mis contemporáneos

Georgina Vázquez: Entonces ¿es una coincidencia de vida?

Isaac Masri: Pues sí, es una etapa en la que nos tocó trabajar juntos. A mí más joven y ellos todos están rondando en los ochentas, todos se me están muriendo y este, y bueno, ahora hay que tomar otras generaciones, pero no tengo muchas más. Estoy trabajando con artistas de los sesentas que son mi generación, como son Macotella, Alamilla, Alberto, Irma, todo un grupo ahí que es interesante. Y los más jóvenes no es que porque los deje de la mano, sino que no los conozco

Georgina Vázquez: no los conoces

Isaac Masri: No, y yo no hago labor para conocerlos, yo estoy aquí guardado. Entonces, los que se me acercan los veo, los analizo, los tengo ahí

Georgina Vázquez: ¿Y no piensas hacer labor para apoyar a los artistas emergentes? Porque en algún momento, en el Grabado del Bicentenario

Isaac Masri: Ahí sí, porque ahí necesitábamos a mil artistas, entonces ahí invitamos a todos. Entonces todos vinieron, tenemos los datos de todos, y eventualmente no puedes tener exposiciones de todos cuando solamente tienes cuatro exposiciones al año, entonces seleccionas a los mejores

Georgina Vázquez: Sí, eso que es lo que he observado, no todos los artistas son de *Ruptura*. Están los que le llaman trayectoria joven que digamos que ya Macotela no entraría ahí

Isaac Masri: ya es un ruco

Georgina Vázquez: yo diría que son de mediana carrera porque no se pueden comparar con Rojo ni con Felguérez, sin embargo tienen ya un

Isaac Masri: Son sus alumnos ¿no?

Georgina Vázquez: ya tienen, digamos, una trayectoria reconocida también los han llamado así

Isaac Masri: Cuando son de trayectoria mediana pues ya tienen un lenguaje, todos ellos ya tienen un lenguaje, tienen una trayectoria que los avala, e historia y pues tienen la puerta abierta ¿no?

Georgina Vázquez: ¿Y ellos están interesados, han mostrado interés para continuar?

Isaac Masri: Todos, todos quieren exposiciones. Ahorita montamos exposiciones de Saúl Caminer, que es uno esos artistas. Esa la montamos a finales de Julio

Georgina Vázquez: Y bueno, entonces de trayectoria joven, ahorita no hay artistas en Indianilla

Isaac Masri: Está Fis, que es el fotógrafo que está joven y vienen René Arari, otra niña con otro chavo que son fotógrafos también vienen a fin de año, que son los jóvenes, los más jóvenes, en sus treintas. Y viene Harry Ruíz, y viene un artista que murió en los setentas que era gran dibujante Eduardo Cohen, con una escritora que es su hermana, Esther Cohen, que ella sí vive y vamos a montar la obra pues de él con textos de ella. Vamos a hacer un libro de artista también. Estamos trabajando en varios proyectos. Y va a seguir la exposición de Leonora dando vueltas. Ahorita está en Torreón, y van a seguir exposiciones, la de Rojo, que el proyecto que estoy haciendo está trabajándose, el año próximo lo vamos a montar

Georgina Vázquez: ¿Va a ser el escultórico o plástico?

Isaac Masri: Las dos. Hay pintura y escultura

Georgina Vázquez: Bueno, ya hablamos de la clasificación de los artistas que se pueden llamar consagrados, trayectoria intermedia y los emergentes, que bueno prácticamente, en este momento no hay

Isaac Masri: No hay una línea aunque hay artistas que como que saltan, y aparecen y los tomamos para un proyecto no específico

Georgina Vázquez: Y por ejemplo Sandra Pani

Isaac Masri: Ella es joven, más joven

Georgina Vázquez: ¿La podríamos incluir en lo que en Indianilla llaman de trayectoria joven? Ya no, ¿no?

Isaac Masri: Pues, ella está en medio

Georgina Vázquez: Mediana

Isaac Masri: Ella está en mediana, pero abajito

Georgina Vázquez: Bueno, yo iba a preguntar que, de los trayectoria joven cuál era el más activo, pero por ejemplo, de los consagrados, después de Leonora que ya lo has comentado

Isaac Masri: Con los que hemos trabajado, primero es Leonora, después fue Toledo, que hemos trabajado el libro de artista con él. Después inmediatamente están, al mismo nivel, Rojo y Felguérez, luego está Cuevas que ha venido a menos por todo lo que está pasando, y después siguen Von Gunten, Joy, Arnaldo, y luego ya empieza Macotela, Alamilla todo este grupo. Pues hay a lo mejor cuarenta artistas que son a lo mejor muy, muy reconocidos de trayectorias medias y avanzadas, jóvenes y que con eso ya tenemos para trabajar diez años. Tampoco tengo que estar buscando mucho

Georgina Vázquez: Sí, yo creo que es un... y más con todas las disputas que se están dando

Isaac Masri: Además ellos en general los han dejado de la mano. Hoy por ejemplo se los han brincado artistas jóvenes como Gabriel Orozco, por ejemplo que ya les dio el brinco, y que se están yendo al extranjero y que están teniendo más valor económico por sus obras, mayor reconocimiento. Entonces con ellos no he trabajado, porque ellos están más detenidos con ciertos galeros, con buenos galeros y trabajan con ellos. Entonces no es el interés que yo tengo en trabajar con ellos

Georgina Vázquez: ¿Cuál es la relación de Isaac Masri con los galeros?

Isaac Masri: Mala, nadie me quiere

Georgina Vázquez: ¿Y tú quieres que te quieran?

Isaac Masri: No, ellos tienen un esquema, la mayoría malo, hacen una exposición, un coctel, perdón, ¿???, y les cobran el cuarenta por ciento de lo que venden y les quitan todos los gastos de galería, lo del ¿??? coctel y todo lo que hay, la invitación y todo y los explotan. Entonces a ese esquema de galería yo no le entro. Entonces pues no me quieren, tampoco me quieren los directores de museos. Entonces pues al final yo no vivo de eso, si yo viviera de eso, pues sería igual que ellos, pero como yo vivo de aquí, pues me puedo dar el lujo de hacer lo que quiera hacer con lo otro, pues no me quieren. Entonces los galeros, los directores de museos y así dicen -es muy buen dentista y los dentistas dicen -es muy buen promotor de arte, entonces no me quieren ni los dentistas ni los otros. Y yo me he ido por la libre

Georgina Vázquez: Pero te quieren tus pacientes y te quieren tus artistas

Isaac Masri: Y me quiere el ratón y la escoba, y el recogedor. A mí me da igual, ya ni modo

Georgina Vázquez: Ahora sí ya terminamos. Te agradezco mucho.