



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Posgrado en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Estéticas

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia

De política pública y tequilita, la fundación del Museo de Arte Popular: breves reflexiones sobre la discriminación étnica y de género en la gestión cultural mexicana

Ensayo académico que para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte

Presenta:

Yutzin Gómez Pacheco

Tutora principal

Doctora Deborah Dorotinsky Alperstein

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Tutoras

Maestra Karen Cordero Reiman

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Doctora Rocío Gress Carrasco

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM



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.

Índice

I. Introducción	12
II. Reflexiones en torno a la etnicidad y su vínculo con el arte popular.....	16
III. Las elites culturales, filantropía y la privatización de la cultura: empresas y poder, el Museo de Arte Popular	23
IV. Un recuento histórico de la institucionalización del arte popular en México	29
V. Más allá de trabajo doméstico, las mujeres en la gestión cultural mexicana	39
VI. De mujeres, tequilita y política pública. La creación del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México	47
VII. Entre la Central de Abastos y un edificio de bomberos, Revillagigedo número 11, colonia Centro. La historia del recinto arquitectónico del MAP	66
VIII. La feminización de la cultura y el arte popular en México	76
IX. Un nuevo rumbo para el Museo: el financiamiento privado y las rupturas.....	83
X. Un museo que le quedo chico al arte popular, su inauguración y el proyecto actual. 91	
XI. Consideraciones finales:	101
Bibliografía, Archivo histórico y entrevistas.....	104
Anexos.....	115

Índice de imágenes:

Ilustración 1. Portada de “Las Artes Populares en México”, en Dr. Atl, <i>Las artes populares en México Volumen I</i> , (México: Secretaría de la Industria y el Comercio, 1921).	33
Ilustración 2. Portada de “Las Artes Populares en México” Dr. Atl, <i>Las artes populares en México volumen II</i> , (México: Secretaría de la Industria y el Comercio, 1922).	34
Ilustración 3. Cristina Payán. Madre y maestra, <i>La Jornada</i> , Carlos y Cristina Payán. Foto cortesía de Inna Payán para <i>La Jornada</i>	49
Ilustración 4. Logo de Populart S.C. Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuesta de escrituras de fideicomiso para el funcionamiento del Museo, Populart, Ciudad de México.	51
Ilustración 5. Las Tequileras: Cristina Stoupigñan de Payán, Teresa Pomar, María Esther Echeverría y Sol Rubín de la Borbolla, en la inauguración del Museo Universitario de Artes Populares María Teresa Pomar en 1996. Georgina Álvarez Palma, “María Teresa Pomar Aguilar: lo real e imaginario en las obras de arte popular de sus amigos artesanos”, (Tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicación), Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).	53
Ilustración 6. Grupos de ‘chavos punk’ pintaron y colocaron mantas a la estatua de Colón, en Paseo de la Reforma, en protesta por los 500 años del descubrimiento de América. Nayeli Reyes Castro, <i>El Universal</i> , 12 de octubre de 2020.	58
Ilustración 7. Yutzin Gómez, Fotografía del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México, 31 de octubre de 2022, Revillagigedo no. 11, Colonia Centro.	70
Ilustración 8. <i>Parte frontal del primer tríptico sobre el Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, Pasos firmes en marcha, Museo Nacional de Arte Popular Mexicano</i> , Comisión Nacional para la Cultura y las Artes. Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuestas de escrituras de Fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Ciudad de México.	85
Ilustración 9. <i>Parte interna del primer tríptico sobre el Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, Pasos firmes en marcha, Museo Nacional de Arte Popular Mexicano. Pasos firmes en marcha</i> , Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4	

(4.5), Propuestas de escrituras de Fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Ciudad de México.....	86
Ilustración 10. “Inauguran espacio cultural”, Ciudad de México, <i>La Jornada</i> , 6 de marzo de 2006. Ricardo y María Laura Salinas con Ana Luisa Landucci, Esteban Moctezuma y Mercedes García Ocejo.	94
Ilustración 11. “Inauguración del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México”, Asociación de Amigos del Museo de Arte Popular, 29 febrero de 2006. Vicente Fox presidente de México y el jefe del Distrito Federal, Alejandro Encinas se dan la mano.	94
Ilustración 12. “Exportar arte popular, no artesanos”, es la premisa del museo tripartita. Participación del foro femenino de San Cristóbal de las Casas, Laura Gómez y Ángel Vargas, <i>La Jornada</i> , miércoles 1 de marzo de 2006.	95
Ilustración 13. “ <i>Inauguran espacio cultural</i> ”, Mark Lebreton, Manuel Arango y Elodie Weill, <i>La Jornada</i> , lunes 6 de marzo de 2006.....	96
Ilustración 14. Yutzin Gómez, fotografía del Muro de Plata y Oro, el 9 de marzo de 2023, Museo de Arte popular de la Ciudad de México.	98
Ilustración 15. Yutzin Gómez, fotografía del patio del Museo de Arte popular de la Ciudad de México, 9 de marzo de 2023.	99

Esta investigación fue completada gracias al conjunto de contribuyentes (la mayoría de clase baja y media) del erario que sustentan el existir del **Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT)** para que los Programas de Posgrado en México tengan la posibilidad de ofrecer financiamiento digno a quienes estudiamos. Gracias a todas y todos ellxs por estos dos años de subsidio que han culminado con la publicación de este trabajo.

Este trabajo fue galardonado en el décimo concurso de tesis sobre discriminación y racismo en la Ciudad de México. Agradezco profundamente al Consejo para Prevenir y Eliminar la Discriminación de la Ciudad de México, **COPRED**, por el reconocimiento y financiamiento recibido, ambos fueron elementos fundamentales para su culminación.

Gracias a la Dra. Yesica Aznar Molina por su acompañamiento y labor para impulsar programas que incentivan la investigación.



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO



COPRED

Para Yatsan Arturo Chong De la paz, mi hermano.

El alma dulce que me crio con bondad. Mi sol.

(A su papá, Arturo Chong, y a su mamá, Yolanda De la paz)

Pienso en ti, murmuro tu nombre; y no me siento yo: estoy feliz.

Mañana vendrás, irás conmigo a recoger flores (girasoles) en la pradera.

Y yo iré contigo por las praderas para verte recoger las flores.

Fernando Pessoa.

Para Coco, un perrito chinito en las nubes.

Y para Feri.

A Kimbo, Cronos, Copito, Casper, Merris, Cane, Güero, Bambi, Caramelo, Cilantra, Dalí, Fantasma y Maya.

Esta investigación fue posible gracias a la generosidad, apoyo y cariño de algunas/os expertas/os en el arte popular que estuvieron presentes y formaron parte de la verdadera creación del MAP en la Ciudad de México. Parte de ellas/os permanecieron anónimxs, sin embargo, sepan que sus recuerdos hoy son historia.

Tomo este espacio para dedicarles mi más sincera admiración y gratitud:

A las y los artesanos de este país. Ustedes serán siempre la médula del arte popular.

A Sol Rubín de la Borbolla, por abrirme las puertas del archivo de Populart y contarme su historia. Espero que esta investigación sea digna de ustedes.

A Ángeles González Gamio, quien me dio la más cálida de las bienvenidas y me recibió con los brazos abiertos en su hogar. Querida Licenciada, aquí queda por siempre parte de su memoria. Su amor por el Centro Histórico es infinito y contagioso.

A Juan Coronel Rivera, un hombre brillante y elocuente, como ningún otro. Yo disfruté cada minuto de nuestra entrevista, sin usted nunca habría llegado hasta las tequileras, gracias.

A M, estoy convencida de que su trabajo ha sido fundamental para el arte popular en este país, me hace sumamente feliz haber compartido este espacio.

A Cándida Fernández, cuya labor como agente cultural me ha maravillado, su trayectoria es realmente inspiradora.

Gracias a todxs, genuinamente, me siento honrada por haber recibido su ayuda para escribir esta tesis.

*A las tequileras, María Teresa Pomar, Sol Rubín de la Borbolla, Cristina Stoupignan de
Payán, Laura Oseguera y María Esther Echeverría**

* Nota: la que presenta esta investigación considera importante hacer saber al lector que está consciente de los actos de violencia, asesinato y desaparición que acontecieron el 2 de octubre de 1968 cometidos en contra de miles de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, ubicada en Tlatelolco, Ciudad de México, mismas que fueron gestionadas por el entonces titular de la Secretaría de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, quien años después, como presidente de la República replicaría el mismo *modus operandi* en el suceso histórico conocido como “Halconazo” un 10 de junio de 1971. Sin embargo, para los fines de este trabajo, el papel de María Esther Echeverría, su hija, fue fundamental para llevar a cabo la creación del Museo de Arte Popular y por ello su nombre y sus acciones se encontrarán presentes en esta investigación, sin que ello represente intención de borrar o justificar los hechos cometidos por quien fuera su padre.

Al Posgrado de Historia del Arte, por concederme esta gran oportunidad académica y cambiar mi vida de la mejor forma posible. Ha sido tan inesperado como increíble. Espero que esta investigación sea grata de su decisión. Al Doctor Erik, a Héctor y a Gaby, su labor y compromiso con este Programa es realmente admirable.

Este trabajo y todo lo que ha devenido de él, es para y por Deborah Dorotinsky Alperstein, quien con el cariño más genuino me arropó y, desde entonces, me ha brindado todo su acompañamiento académico y emocional. Para ella es este ensayo. Nunca había conocido a una investigadora tan comprometida con su quehacer.

Querida Doctora, lo que yo escriba aquí no podría expresar toda mi admiración y agradecimiento por transitar conmigo estos dos años. Gracias por brindarme toda su paciencia en este proceso y por construir conmigo pedacitos de conocimiento. Gracias también por ser tan empática y amorosa con todo lo que me atravesó y por concederme mis primeros viajes al Sur. Fueron inolvidables.

A Rocío Gress Carrasco cuya brillantez es tan abrumadora como bondadosa e hizo de mi paso por la maestría un espacio grato y seguro. Y que, además, sembró en mí un cariño profundo por el arte indígena en América.

A Karen Cordero Reiman que ha compartido conmigo todos sus saberes y me ha leído cuidadosamente. Espero que el resultado final de esta investigación sea congruente con todos sus consejos.

A las y los investigadores que fueron mis docentes estos años: no existió una clase en la que su trabajo no lograra maravillarme, me voy feliz. Gracias.

He tejido mis vínculos más importantes con el transitar de estos últimos cuatro años. Mis *amigxs* se han convertido en mi familia y mi hogar. Un refugio entre tanto dolor. Me han envuelto con todo su amor y con su ímpetu de valentía. Quería ser poética y por eso, cada letra de este párrafo es en honor a la inicial de sus nombres.

(aunque acá me permito hacer algunas referencias especiales)

Una nota de amor especial para Ale Méndez y Lups. Las amo profundamente, su luz y calorcito me cobijan e inspiran todos los días. Yo me guio con su amor.

A Pamela Maldonado, con quien comparto el amor por los perritos y las papitas con salsa, y ahora a Maya.

A Santiago Torres (mi otra mitad) y a Estefanía Ramírez, que de Medellín — y sin querer — me trajeron la amistad más linda. Y desde que llegaron, en mi Norte se vive mejor.

Y a Julio Rangel, que le ha dado a esta ciudad toda la dulzura norteña que necesitaba. Los quiero a los tres.

A mi querida Ariadna Solís, el sol que me acompaña al Sur y, desde ese momento, tejió sobre mí una chambrita con su cariño. Ari, no importa el hemisferio en el que estemos, eres brillante y te admiro profundamente.

A Paulina Vega, quien resulta ser la mejor funcionaria pública y socióloga de este país (gracias por la bella portada para este trabajo). Querida Pau, me hace tan feliz tu acontecer en la gestión pública que me llena de esperanza.

A Federico L. Ruvituso, porque a pesar de ser todo lo opuesto a mi predicación teórica, es un sueño cuya existencia me dio vida, y aún con ello, “como una buena historia, prefiero esa mentira que te hace un país”. No importa que seas una presencia tan ausente, siempre me recordaré de esto que es dialéctico y de las latitudes que me mostraste para añorar tu Sur.

Para Alejandra P. Ferreyro, el alma más dulce del universo. Yo siempre me refugié en el amor de mi mamá, porque ahora sé que no hay nada más grande que su cariño por mí, las plantitas y los animalitos de esta tierra.

Ma, amo que ames tanto las florecillas de tu jardín.

A Feri, el amor más grande, genuino e inagotable que he sentido en toda mi vida. Tú y cuatro perritos son mi corazón y mi verdadero hogar [tengo un té calentito, fruta pan y café, pa'tomar desayunito, cuando te despiertes]. Te amo por siempre.

Para Carlos Gómez, el papá más maravilloso de este planeta quien me ha brindado bondad, dulzura y mucho cariño. Mi papá es el hombre más empático del mundo y todos los días trato de aprender de sus virtudes. [En una mesita dentro de un pequeño departamento en la Ciudad de México, suena de fondo alguna canción de Pablo Milanés mientras se sirve un café con leche espumada que se acompaña con la mitad de una tortita hecha con el guisado del día anterior.]

Para la pequeña y amada Itzel Gómez, porque siempre encontramos el camino de vuelta a la otra. Y quien me regaló la dicha de conocer a Yats. Te abrazo fuerte, chinita.

De política pública y tequilita, la fundación del Museo de Arte Popular: breves reflexiones sobre la discriminación étnica y de género en la gestión cultural mexicana

I. Introducción

Los Museos son espacios sociales. A la vez que albergan y exhiben obras de arte, en ellos se gestan y reproducen relaciones de poder, intereses estatales y vínculos empresariales. Son sitios que no se encuentran aislados de las transformaciones históricas y políticas nacionales e internacionales, sino que, en muchas ocasiones, su propia existencia se debe a cambios constantes de la cotidianidad. La conformación del Museo de Arte Popular (MAP) en la Ciudad de México es el objetivo central de esta investigación, por ello, este análisis contempla el resultado de las múltiples complejidades que trajeron como resultado su creación, mantenimiento y actual presentación.

La investigación busca responder a las interrogantes sobre cómo y en qué condiciones se conformó el Museo de Arte Popular, quiénes fueron las personas encargadas de su diseño y gestión; así como saber si este proceso ha implicado el espectro de la discriminación étnica y de género para finalmente comprender la relación del Museo con las élites empresariales e intelectuales mexicanas, al igual que con los pueblos indígenas y artistas populares. Para tal propósito y debido a la escasez de material documental, se empleó la propuesta metodológica de la reconstrucción histórica a través de la oralidad. Este ensayo reconoce que los relatos de vida obtenidos a través de la historia oral, tal como afirma el sociólogo Daniel Bertaux, se encuentran interpuestos por “esquemas de percepción y de evaluación”¹ de las personas entrevistadas y que ello hace de su memoria un relato que podría ser considerado de poca confiabilidad, “llevando a la conclusión de que todo discurso autobiográfico y, por extensión, todo relato de vida no serían más que una reconstrucción subjetiva que, en definitiva, no tendría ninguna relación con la historia

¹ Daniel Bertaux, *Los relatos de la vida, perspectiva etnosociológica* (España, Bellaterra, 2005), 40.

realmente vivida”². Sin embargo, este trabajo plantea que lo que los sujetos cuentan es “justamente su propio itinerario y no el de cualquier otro”³. Por ello, acertadamente Bertaux defiende su utilidad argumentando que el ejercicio de rememoración desde la historia oral puede presentarse con algunos cambios o dudas sobre el acontecer exacto de los hechos, no obstante, el recuerdo general de lo que ha acontecido, mantiene un amplio grado de veracidad.

Entonces, para subsanar esa carencia, la presente reconstruye el origen del Museo con varios relatos de agentes que participaron activamente en el mismo proceso cultural, por lo tanto, como indica Bertaux los/las “entrevistados pueden recordar la figura de un ave pero no los colores exactos de su plumaje”⁴ y, por ello “relacionar entre sí esos testimonios permite eliminar esa parte de coloración retrospectiva que puede haber y aislar un núcleo común a todas las experiencias.”⁵ Los y las entrevistadas coincidieron en un relato general, así como en múltiples detalles sobre la conformación del MAP, y esa es la versión que se condensa a lo largo de esta investigación.

Es importante señalar que, al escribir este ensayo, se buscó establecer diálogo con los actuales responsables del Museo. Sin embargo, al recibir una respuesta negativa a mi solicitud de participación, se decidió utilizar al Museo como su propia fuente de información y testimonio de su trayectoria histórica a través de visitas constantes para su análisis, además de revisar su limitado archivo bibliográfico de acceso al público.

El Museo de Arte Popular en la Ciudad de México ha sido parte de un proceso político e intelectual en el que sus agentes se interesaron— por diversas razones— en la creación de un espacio de difusión y exposición. Con el transitar hasta su apertura en el año 2006, el Museo atravesó por distintas etapas, en todas ellas destacan elementos clave como el rol de las mujeres gestoras desde su fase embrionaria hasta su inauguración, el papel de los empresarios y la exclusión de los artesanos y artesanas —indígenas o no— de la

² Daniel Bertaux, *Los relatos de la vida, perspectiva etnosociológica*, 40.

³ Daniel Bertaux, *Los relatos de la vida, perspectiva etnosociológica*, 40.

⁴ Daniel Bertaux, *Los relatos de la vida, perspectiva*, 40.

⁵ Daniel Bertaux, *Los relatos de la vida, perspectiva*, 40.

gestión y toma de decisiones en el proyecto final, lo cual llevó a reconocer al MAP como un espacio politizado.

Aquí también elabora un recuento histórico del contexto nacional de la primera mitad del siglo XX que posibilitó el surgimiento de movimientos de lucha social, cultural y política, en los que las mujeres hicieron parte para ocupar un lugar estratégico de enunciación. Este proyecto busca a su vez, visibilizar la labor de ellas en la gestión cultural y en la creación de políticas públicas culturales en México, particularmente para el caso de las tequileras —autoras intelectuales del proyecto MAP— reconocer su trabajo invisibilizado representa un ejercicio político de reivindicación y justicia ante la deuda histórica devenida por las diferencias entre los géneros.

En este ensayo se analiza la formación y evolución del Museo de Arte Popular (MAP), a través de los enfoques de la sociología de la cultura y los estudios de género, con el fin de reflexionar sobre las dificultades que envolvieron a este proceso. El enfoque principal de esta investigación se centra en analizar la reproducción de las desigualdades étnicas, así como estudiar el papel de las élites empresariales, intelectuales y políticas en la estructura cultural mexicana. En la actualidad, el mecenazgo de los empresarios ha establecido nuevos vínculos entre las élites, la cultura y el arte, el Museo de Arte Popular es un ejemplo concreto de esta realidad. Por lo tanto, su estudio es relevante desde diversas perspectivas, como la social, económica, artística y política.

Al reconocer que el Museo de Arte Popular forma parte de los programas de políticas públicas culturales del gobierno de la Ciudad de México, resulta imprescindible realizar un monitoreo constante de carácter investigativo en torno a su operación, así como a las redes y agentes encargados de su administración.

Finalmente, es sustancial recordar que la Historia del Arte es la disciplina que atiende, desde su perspectiva más crítica, la posibilidad de realizar un análisis político – cultural

del Museo de Arte Popular, por lo que esa intención y orientación estará presente durante todo el ensayo.

II. Reflexiones en torno a la etnicidad y su vínculo con el arte popular

*Porque tal vez ahora ya todo el mundo
estaba más o menos de acuerdo
en que los indígenas tienen alma,
pero a lo mejor eran inferiores a los blancos*

Rodolfo Stavenhagen

En este apartado, se realiza una síntesis acerca del vínculo entre tres de las categorías que resultan fundamentales para llevar a cabo esta investigación: la etnicidad, lo indígena y el arte popular. Al considerar que todas ellas toman parte en el universo de lo popular, su análisis es indispensable para comprender el objeto de estudio central de este ensayo.

Las manifestaciones artísticas de los pueblos originarios han sido relacionadas con el arte popular, toda vez que estas expresiones se han transformado y adaptado con el propósito de crear objetos con valor estético y cultural como es el caso de las artesanías y otros instrumentos. Es verdad que algunas piezas dentro de esta producción concentran sus virtudes en su capacidad utilitaria, sin embargo, algunos de ellos cuentan con un fuerte componente simbólico y ritual en su estructura.

Ahora bien, al aludir a las reflexiones sobre la raza y lo problemático del uso de esta categoría, el análisis del sociólogo Anthony Giddens es oportuno. De acuerdo con Giddens la jerarquización social a través de las llamadas “razas” es simplemente la referencia a un conjunto de variantes físicas que constituyen a los seres humanos y estas diferencias “se derivan del grado de consanguineidad de la población, que varía según el

margen de contacto entre las distintas unidades sociales o culturales.”⁶ Siguiendo al sociólogo inglés, la aparición del concepto de “raza” fue más bien, consecuencia de su aplicación para justificar la marginación de las vidas no blancas basándose en la creación de prejuicios biológicos sobre las capacidades intelectuales y físicas de los otros, y ello es conocido como racismo.⁷ En su lugar, Giddens reconoce a la etnicidad como un conjunto de “prácticas culturales y perspectivas que diferencian a una comunidad dada de personas. [...] muchas características distintas pueden servir para diferenciar unos grupos étnicos de otros, pero las más acostumbradas son la lengua, la historia o la estirpe (real o imaginada), la religión y los estilos indumentarios o de adornos. Las diferencias étnicas son totalmente aprendidas.”⁸

La propuesta de Giddens será utilizada en esta investigación para sostener el estudio del arte popular y sus hacedores como agentes sociales por considerarla la más adecuada para abarcar el espectro de la discriminación étnica en espacios institucionalizados, como lo es el caso del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México. Poner en la mesa de discusión a la etnicidad, conlleva reflexionar sobre la categoría “indio”, cuyo origen puede ser rastreado como parte del proceso de conquista y de los esfuerzos de la Corona Española por homogeneizar a todos los pueblos originarios de América, de acuerdo con el historiador Pablo Escalante:

La categoría jurídica y poblacional de “indio” fue un invento de la Corona española que agrupó a todas las etnias de Mesoamérica y las colocó en el mismo lugar. Es verdad que algunos pueblos gestionaron reconocimientos, títulos y descuentos tributarios, pero todos quedarían finalmente reducidos a una condición similar.⁹

⁶ Anthony Giddens, “Etnicidad y raza” en *Sociología* (España: Alianza Editorial, 2000), 277.

⁷ Anthony Giddens, “Etnicidad y raza” en *Sociología* (España: Alianza Editorial, 2000), 277 – 279.

⁸ Anthony Giddens, “Etnicidad y raza” en *Sociología* (España: Alianza Editorial, 2000), 277.

⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, “Los pueblos de indios del siglo XVI” en *1519 los europeos en Mesoamérica*, (México: UNAM, 2021), 213.

A decir de la investigación del antropólogo Rodolfo Stavenhagen, y con el propósito de encauzar esta explicación sobre las vidas indígenas en el actual territorio mexicano, es importante aclarar que el proceso de colonización de España fue una de las razones principales que condujeron a la comprensión de la “raza” como una forma de distinción social. La Corona dejó como legado una estructura de clase basada en la jerarquización étnico – racial, por cual, el sistema de castas fue otro de los factores que definieron al México independiente.

En el último periodo del siglo XIX, luego de los conflictos generados por la lucha de independencia, a través de la práctica de un *racismo científico*, se justificaron los sistemas de explotación económica, opresión y discriminación de las nuevas élites porfirianas hacia los y las indígenas, y el pueblo menudo. Esta ideología fue creada por algunos intelectuales europeos, sin embargo, durante el porfiriato fue retomada para sustentar el mito de la incapacidad de los indígenas para ser admitidos como ciudadanos plenos en la sociedad.¹⁰ Este suceso histórico coincide con la perspectiva de Giddens, quien afirma que, durante el mismo periodo, las minorías étnicas fueron percibidas “como una amenaza: contra el propio trabajo, la propia seguridad y la *cultura nacional*.”¹¹

Por lo tanto, la jerarquía social y el racismo son una consecuencia histórica del colonialismo europeo. Asimismo, Giddens explica que esta forma de dominación fue el acontecimiento principal que, en la actualidad, posibilita comprender las condiciones sistémicas de desigualdad en términos democráticos, puesto que tuvo parte en la configuración de las representaciones étnico – raciales que incidieron en las reacciones, perspectivas y concepciones sobre lo indígena, así como su influencia para definir la posición de los pueblos originarios en el sistema social.¹²

¹⁰ Rodolfo Stavenhagen, *Los pueblos originarios: el debate necesario* (Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010), 19 – 20.

¹¹ Anthony Giddens, “Etnicidad y raza” en *Sociología* (España: Alianza Editorial, 2000), 302.

¹² Anthony Giddens, “Etnicidad y raza” en *Sociología* (España: Alianza Editorial, 2000), 284.

Entonces, lo indígena no es sólo una cuestión de etnicidad, sino también de clase¹³, y para Eli Bartra¹⁴ es, de igual manera, un asunto de género. En ese sentido, la creación de la categoría “indígena” deriva del paradigma de la modernidad burguesa occidental y es consecuencia de la relación dialéctica entre opresores y oprimidos¹⁵. Retomar las discusiones sobre el uso del sustantivo “indígena”, sus implicaciones, así como su relación con el arte popular en México, surge como necesidad de plantear el vínculo histórico con el que ambas categorías —indígena y arte popular— han sido regularmente asociadas, sin embargo, es importante aclarar que no todo el arte popular es indígena y que, consecuentemente, no todo el arte indígena es popular.¹⁶

Como bien señala el filósofo Bolívar Echeverría, este error ocurre porque al arte popular se le ha vinculado con ciertos rasgos étnico – éticos de lo indígena.¹⁷ Asimismo, según la opinión de la feminista Eli Bartra, el arte popular también se encuentra relacionado con la división de clases, “el arte popular es el creado por los grupos subalternos, los pobres. El arte popular es una expresión estética derivada y desviada de la gente común.”¹⁸ El caso de México reafirma estadísticamente los postulados de Bartra, pues la población indígena, integra a la clase menos privilegiada del país. De acuerdo los datos de la medición multidimensional de la pobreza que ofrece el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, (CONEVAL), hasta el año 2018, del total de la población indígena un 69.5 % se encontraba en contextos de vulnerabilidad económica.¹⁹

Para abonar acerca de la posición de marginación de las y los indígenas, el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui es pertinente, pues contextualiza esta condición al ofrecer la

¹³ Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía, plástica y de los Andes peruanos* (Perú: DESCO, 1982), 113

¹⁴ Este trabajo discrepa de la postura que Eli Bartra sostiene en publicaciones recientes acerca de las mujeres y personas trans, debido a que la perspectiva en que se inscribe la presente investigación se acerca a un posicionamiento interseccional. Sin embargo, reconoce que la obra de Bartra ha sido central en el análisis del vínculo entre las mujeres y el arte popular. Eli Bartra, *Creatividad invisible, mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, (México: UNAM, 2004), 10.

¹⁵ Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía, plástica y de los Andes peruanos* (Perú: DESCO, 1982), 115.

¹⁶ Cusicanqui refiere a las condiciones estructurales e históricas de desigualdad de las que los indígenas han sido víctimas, tales como, despojo territorial, pobreza, racismo, discriminación, etc.

¹⁷ Bolívar Echeverría, *Racismo y Blanquitud*, (México: Zineditorial, 2018, Primera edición), 148.

¹⁸ Eli Bartra, *Creatividad invisible, mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, 12.

¹⁹ “La pobreza en la población indígena de México, 2008 – 2018”, CONEVAL, agosto de 2019 https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Documents/Pobreza_Poblacion_indigena_2008-2018.pdf (consultado el 10 de marzo de 2023).

categoría de “miserabilismo.”²⁰ De acuerdo con la socióloga, “la noción de *miseria*, al igual que la más moderna de *pobreza*, despoja a los actores populares (indígenas, mujeres y trabajadores/as) de su condición de sujetos de la historia”²¹ y con ello, las vidas indígenas se transforman en simples observadoras mientras que pierden espacios en lo político, académico y artístico. Asimismo, al análisis occidental de las comunidades indígenas lo atraviesan múltiples adjetivos; lo exótico, lo primitivo, lo salvaje; pero en todos los escenarios, lo indígena, tal y como afirma Rivera Cusicanqui, es siempre “algo menor”.²² Esta perspectiva concuerda con algunos postulados de Ticio Escobar quien concilia lo popular con los sectores subalternos, “los de abajo, los excluidos de poder, participación y representación plenos.”²³

Sin embargo, el papel de la Aademia ha influido también en la definición, entendimiento y difusión de las consideraciones sobre popular, siguiendo el argumento de Néstor García Canclini “la antropología y el folclor, así como los populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo *popular*.”²⁴ Como se ha señalado con anterioridad, lo popular y lo indígena han sido relacionados a través de diversas discusiones teóricas así como en la cotidianidad de su práctica, empero, el proceso de globalización fue un catalizador que habilitó sobre todo el uso de una nueva categoría analítica, de esta forma, las “culturas populares” se constituyeron como un derivado de los cambios estructurales sobre la noción de cultura de finales del siglo XX en México.

El giro hacia las culturas populares fue posible gracias a diversas corrientes artísticas y políticas, este acontecimiento sirvió como un ejercicio de revalorización de las diferentes producciones artísticas, grupo en el que el arte popular fue incluido. Al respecto, García Canclini explica que “durante el siglo XX, como en otros países con poderosas culturas populares, en México hubo que atravesar largos debates para ampliar la concepción

²⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión*, 145 – 146.

²¹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión*, 145 – 146.

²² Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión*, 145 – 146.

²³ Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, (Chile: Metales pesados, 2008), 12.

²⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 38.

elitista de la cultura y lograr que fueran reconocidos como parte del patrimonio nacional los productos artesanales, étnicos y grupos populares urbanos.”²⁵

En la década de 1980, el nuevo modelo económico conocido como neoliberalismo, marcó el inicio de una reestructuración integral sobre la concepción de lo democrático, la apertura de mercados y el fenómeno de la cooperación internacional crearon el espacio oportuno para lo que Ticio Escobar denominó como “la Industrialización de la cultura.”²⁶ Así, el liberalismo económico y la desarticulación de la agencia del Estado, dieron paso a una nueva etapa en la que el mecanismo de masificación de los productos culturales se contrapuso a la idea de elitismo en las producciones artísticas.

Por otro lado, la tarea de la reapreciación del arte popular fue igualmente un proyecto estatal. Las políticas culturales mexicanas —las públicas por lo menos— estuvieron formuladas a través de la concepción populista concebida por el gobierno obregonista hasta consolidarse a través del paradigma capitalista en el siglo XX. García Canclini, retomando un enfoque teórico – marxista, brinda un análisis sobre la problemática de la intervención estatal y privada en la cultura y el arte popular, reconoce así, que en la modernidad el debate se ha construido y enfocado sobre la crítica a la pérdida del valor y la carga simbólica de los objetos, pero ha olvidado que los agentes culturales —indígenas y artistas populares— atraviesan por las consecuencias derivadas del capitalismo, como la desigualdad económica, el racismo sistémico y el olvido estatal. El filósofo y antropólogo argentino prioriza la problemática de la industria cultural y el capitalismo como parte de las condiciones de pobreza y desigualdad que se gestan en los espacios en los que se reproducen los discursos estatales, a la vez que estos enaltecen y celebran la diversidad étnica de los pueblos y la riqueza que representa el arte popular:

El problema no reside tanto en el cambio de escenario y de uso de las cerámicas o los tejidos ni en las adaptaciones que experimentan, como en las condiciones de explotación que producen. De ahí que sean ineficaces las acciones de apoyo al patrimonio artesanal que sólo se dedican al rescate y la

²⁵ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: PAÍDOS, 2001), 21.

²⁶ Ticio Escobar, *Contestaciones, arte y política desde América Latina*, (Argentina: CLACSO, 2021), 374.

conservación de las técnicas y los estilos tradicionales. Se requiere de una política cultural combinada con transformaciones socioeconómicas en las condiciones de vida [...].²⁷

Así, el arte popular en su variante indígena fue transformado en parte de una agenda política moldeada a diversos intereses gubernamentales, sin que ello significara para los hacedores cambios significativos en las circunstancias de desigualdad que habitan. En ese contexto, las dinámicas económicas entre los indígenas y el capitalismo han mantenido la brecha, al situar al hombre blanco como agente soberano del mundo que reduce a los indios a meros rehenes de su terrorismo económico.²⁸ Sin embargo, ante este sistema de opresión, los pueblos originales han forjado mecanismos y estructuras de resistencia, su lucha se ha materializado a través de diversas formas de organización, creando alteridades dentro del sistema neoliberal. Según Armando Bartra y Gerardo Otero, la lucha ha significado liberación, acto con el que los pueblos indígenas rechazan la vigilancia del Estado y constituyen su propia forma de autogobierno, así como la apropiación de su sistema productivo.²⁹

Finalmente, a razón de lo anterior, el arte popular es una categoría robusta atravesada por lo indígena y la etnicidad, pero también se compone por otros sectores mestizos y subalternos; y su importancia ha llevado a que las políticas públicas culturales en México se enfoquen en la creación de espacios que habiliten su exhibición. Sin embargo, el arte popular no es ajeno a las dinámicas sociales, por ello, la discriminación, la exclusión y el racismo son hechos que se reproducen en el ámbito cultural. Ocurren incluso en la gestión de los museos. En consecuencia, realizar un análisis previo resulta crucial para comprender la trayectoria histórica del actual Museo de Arte Popular en la Ciudad de México.

²⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 38.

²⁸ Cristóbal Gnecco, “Arqueología multicultural. Notas intempestivas” en *Complotum*, vol. 23, núm. 2, (julio – diciembre, 2012): 98, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/40877> (consultado el 20 de septiembre de 2021).

²⁹ Armando Bartra y Gerardo Otero, Movimientos indígenas campesinos en México: la lucha por la tierra, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100713084250/18BarOt.pdf> (consultado el 15 de abril de 2022).

III. Las elites culturales, filantropía y la privatización de la cultura: empresas y poder, el Museo de Arte Popular

¿hay alguna opción para un artista hoy día que no sea servir a los ricos?

Martha Rosler

La influencia de diversos sectores sociales en la dirección y producción artística en México ha sido determinante para las políticas culturales, por ello, la historia del Museo de Arte Popular es un ejemplo de cómo estas dinámicas convergen para crear proyectos en todo el país.

Las relaciones sociales dentro de la estructura política mexicana se han sustentado en la etnicidad, la clase y el género. El sistema cultural y del arte en México no son la excepción. El mecenazgo contemporáneo del arte popular se fundamenta en la conservación y reproducción de la posición de poder de la clase dominante. Individuos o familias que poseen grandes cantidades de diversas formas de capital³⁰ han participado activamente en las propuestas y vanguardias de proyectos y políticas culturales en el país. Los reconocidos patronos del arte son también parte de las elites corporativas que sustentan su actuar sobre lo que Chin Tao – Wu denomina como “una forma moderna de ser un Médici”.³¹

La posición de poder de las elites en el sistema social es una realidad y también es una consecuencia colonial que se encuentra vinculada a la reproducción laxa del privilegio, y es sostenible en tanto que las desigualdades capitalistas generan las condiciones materiales para garantizar esta reproducción. El Museo de Arte Popular es un objeto de investigación que vincula a diversos grupos, intelectuales, empresarios y funcionarios

³⁰ Véase el trabajo de Pierre Bourdieu sobre el capital cultural, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, (Argentina: Siglo XXI editores, 2010), 43 – 70.

³¹ Chin Tao – Wu, *Privatizar la cultura*, (España: Akal, 2007), 11.

gubernamentales relacionados por el interés de fundar este espacio, allí yace la relevancia de este apartado.

La acumulación de riqueza de las familias que hoy día participan en la toma de decisiones de la gestión cultural mexicana tiene diversos orígenes. Sin embargo, el proceso de colonización, el sistema étnico — y de castas—, así como el capitalismo han sido incidentes en la configuración de una estructura social enraizada en la estratificación³², situación que contribuyó al desbalance de la distribución de los recursos y la propagación de desventajas socioeconómicas entre los sectores. Como fue comentado en el apartado anterior, la distinción de clases en los territorios conquistados por España en América procuró una nueva forma de jerarquización social. En el caso de México, el régimen fue “de hecho y de derecho”³³, y significó el nacimiento de un mecanismo “para privilegiar el poder de la elite con base en la segregación de tres grandes grupos (blancos, indios y negros), así como de sus mezclas, las llamadas castas.”³⁴

Las condiciones económicas y sociales asociadas a la etnicidad propiciaron que una sola clase afianzara su posición de privilegio convirtiendo a sus miembros en agentes con poder sustentado por una estructura legal concebida, en parte, por sus rasgos físicos. Esta situación se concretó a través de las Leyes de Indias.³⁵ Por ello, el ejercicio del derecho y la posición de poder en el sistema social, han sido acontecimientos conformados desde el privilegio de clase. En cuanto a la estructura cultural mexicana, la comprensión de su funcionamiento depende en gran medida de la lucha de clases y de los intereses políticos

³² En la presente investigación, se entenderá por “estratificación étnico – racial y pigmentocrática” a la estructura jerarquizada que divide en términos étnicos a la sociedad, “misma que se sustenta por condiciones biológicas, genotípicas y fenotípicas pero también por cuestiones de etnicidad, la cual, la vincula directamente con factores de orden cultural”, *Vid.*, Álvaro Bello y Martín Hopenhayn, *Discriminación étnico racial y xenofobia en América Latina y el Caribe*, (Chile: CEPAL., 2021), cap.1, 7, https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5987/1/S01050412_es.pdf (consultado el 28 de octubre de 2022).

³³ José Carlos Vázquez Parra; Carlos Federico Campos Rivas, Olivia Torijano Navarrete, “Aproximación Interdisciplinaria a las Reminiscencias del Sistema de Castas Colonial en México”, *Diálogos Latinoamericanos*, núm. 25, (diciembre, 2016): 45, <https://www.redalyc.org/pdf/162/16249406004.pdf> (consultado el 29 de octubre de 2022).

³⁴ Vázquez Campos y Torijano, “Aproximación Interdisciplinaria ...”, 45.

³⁵ Héctor Grenni, *Las leyes de Indias: un intento por considerar a los indígenas como personas con derechos* (El Salvador: Repositorio Digital de Ciencia y Cultura de El Salvador, REDICCES, 2013), 2 – 4, http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/808/1/leyes_de_indias.pdf (consultado el 28 de abril de 2022).

y económicos que derivan de ella, los cuales también incluyen la creación de museos que exhiben lo popular.

Para abordar la desigualdad como una categoría pertinente en los estudios culturales y para los fines de esta investigación, se retomará el trabajo del filósofo ecuatoriano, Bolívar Echeverría, quien acertadamente utiliza al concepto de “espíritu” del sociólogo Max Weber para desarrollar una tesis en torno a la estructura de la desigualdad que, de acuerdo con el filósofo, se sustenta sobre algunos fundamentos étnicos en los que los actores inmersos en una ‘modernidad capitalista’ son valiosos en tanto que su acumulación y respeto al trabajo propio y ajeno construye su identidad individual para después favorecer la reproducción de una identidad colectiva con el mismo carácter.³⁶

Para Bolívar Echeverría la participación de los sujetos en el capitalismo se vincula con los rasgos étnicos – étnicos de la clase social al que éstos pertenezcan. Considerando que los mecanismos del capitalismo se fundamentan en la acumulación desigual de los sujetos, la relación con este modo de producción dependerá de la posición que ocupan los individuos en el sistema social.³⁷ Lo anterior es importante debido a que el patrimonio cultural en México ha sido controlado por dos grupos principales: el Estado y la iniciativa filantrópico – empresarial. Por lo tanto, el arte popular es un tema que despierta discusiones sobre el papel predominante que juegan las personas ricas y blancas en este ámbito, tratándose de hombres y mujeres. Comprender su influencia en la cultura mexicana permite cuestionar respecto a cómo la etnicidad y la clase están estrechamente relacionadas a través de la desigualdad y “la reproducción del plusvalor”.³⁸

La presencia del sector empresarial y de las élites intelectuales en la cultura es de interés central para esta investigación, porque su concurrencia ha moldeado al Museo de Arte Popular. Asimismo, estos grupos han insertado al arte popular dentro de circuitos

³⁶ Bolívar Echeverría, “*Blanquitud: Consideraciones sobre el racismo como un fenómeno específicamente moderno*”, (México: UNAM, 2009), 11 – 14, www.bolivare.unam.mx (consultado el 29 de junio de 2021).

³⁷ Bolívar Echeverría, *Racismo y Blanquitud*, 26 – 148.

³⁸ Bolívar Echeverría, *Racismo y Blanquitud*, 15.

comerciales y económicos basándose en los rasgos étnicos – éticos³⁹ a los que alude Echeverría. La intervención de las elites empresariales en este ámbito subordina el quehacer de los artistas populares ante el filantropismo anacrónico, mientras que el Estado los excluye de los procesos de creación de políticas públicas y los aísla del desarrollo de la gestión. Es así como el arte popular en el sistema capitalista es sometido a condiciones particulares para su venta y conservación. Por otro lado, la problemática que se desborda a partir de la lucha de clases también involucra el rol de los grupos de empresarios e intelectuales que históricamente han tenido poder sobre la toma de decisiones, y de esta manera han influido directamente en la forma en que se gestiona la cultura en México. El mecenazgo en el arte se fundamenta en un pacto desigual entre la clase alta y las/los artistas populares que termina por orillarlos a una relación de dependencia económica.

Por ello, la llegada de la Revolución Industrial es crucial, pues generó una ruptura en la producción artística, mientras que el surgimiento de la burguesía modificó la relación entre las/los artistas y esta nueva clase social, que parecía posibilitar relaciones comerciales “justas” pero, sobre todo, simulaba un grado de emancipación del artista. Sin embargo, siguiendo a Martha Rosler, la lucha de clases determinó las relaciones entre la burguesía y los artistas del mismo modo en que los capitalistas condicionaron a los hacedores de arte popular en la actualidad. Entonces “¿hay alguna opción para un artista hoy día que no sea servir a los ricos?”.⁴⁰ Con esta interrogante, Rosler es clara y enfática para encarar las dinámicas desiguales entre los empresarios y los artesanos.⁴¹

Las diferencias étnicas y raciales han encontrado en el capitalismo el espacio propicio para su reproducción, manteniendo firmes y casi inamovibles ciertas formas de exclusión en la norma social, y ello es un factor determinante en el diseño y operación de los programas y políticas culturales en México dado que las características étnicas y físicas son un indicador para la acumulación de privilegios (eso incluye a los grandes empresarios mexicanos que intervienen mediante su “desinteresado” filantropismo en la inversión cultural.) De acuerdo con el Proyecto sobre Discriminación Étnico–Racial en

³⁹ Bolívar Echeverría, *Racismo*, 15.

⁴⁰ Martha Rosler, *Clase Cultural, arte y gentrificación*, (Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2017), 23.

⁴¹ Martha Rosler, *Clase Cultural, arte y gentrificación*, 23.

México (PRODER) del Colegio de México, la constante percepción de la inexistencia del racismo idealiza al país, justificando así diversos actos discriminatorios que ocurren en el día a día de las personas racializadas. El estudio sobre estas características y la desigualdad de oportunidades económicas muestra que el colorismo está ligado al privilegio económico.⁴² Por lo anterior, prescindir del análisis sobre la etnicidad, el racismo y las élites sesgaría el entendimiento tanto del arte popular como del propio funcionamiento del MAP porque éste es un espacio que se encuentra contextualizado social y culturalmente.

De igual forma, si recordamos a García Canclini y su trabajo sobre las culturas populares en América Latina, es posible aproximarse a la problemática que configura a las políticas culturales indigenistas perpetuadas por el Estado, para el filósofo argentino, el relativismo cultural ha arrinconado a los grupos étnicos y a su producción artística, disimulando a través de la institucionalización las asimetrías económicas.⁴³ Sin embargo, ningún programa social, cultural o Museo ha trastocado las condiciones de desigualdad en las que viven los artistas populares (indígenas o no):

Al ser absorbidas en un sistema unificado, las diferentes formas de producción (manual e industrial, rural y urbana) son reunidas, y hasta cierto punto homogeneizadas a las distintas modalidades de producción cultural (de la burguesía y el proletariado, del campo y de la ciudad). No se elimina la distancia entre las clases ni entre las sociedades en el punto fundamental —la propiedad y el control de los medios productivos— pero se crea la ilusión de que todos pueden disfrutar (efectiva o virtualmente) de las superioridades de la cultura dominante.⁴⁴

⁴² Patricio Solís y Braulio Güémez, “Características étnico – raciales y desigualdad de oportunidades económicas en la Ciudad de México”, documento de trabajo # 3, *Proyecto sobre discriminación Étnico – racial en México (PRODER)*, (enero 2020): 1 – 19, <https://discriminacion.colmex.mx/wp-content/uploads/2020/02/Caracteristicas-er-y-desigualdad.pdf> (consultado el 14 de marzo de 2023).

⁴³ Néstor García Canclini, *Gramsci y las culturas populares en América Latina*, México, (México: Instituto Gramsci, 1985), 10.

⁴⁴ Néstor García Canclini, *Cultura y Sociedad*, (México: Secretaría de Educación Pública, Cuadernos de información y divulgación para maestros bilingües: Dirección general de educación indígena, 1981), 12.

En la actualidad la filantropía empresarial y las iniciativas estatales hacen uso del arte popular como una herramienta política para la legitimación del discurso gubernamental o como apología de lo indígena. Las políticas públicas culturales y el financiamiento privado que dieron origen tangible al Museo de Arte Popular en la Ciudad de México integran a estas formas. Sin embargo, esta situación ha llevado al arte popular a un escenario crítico, el olvido y desinterés del Estado suscitó su condición agonizante. Las políticas públicas culturales enfocadas al arte popular son paliativas, pero no significativas en términos rigurosos porque cuando se trata del sostenimiento de la cultura en México, ésta es la última en la lista de prioridades. La presencia de las élites empresariales en el arte popular tiene razones estructurales de ser y aunque el sistema de estratificación se basa en las divisiones desiguales de poder, el filantropismo ha cubierto la desatención gubernamental sobre el arte popular.

Los siguientes apartados de esta investigación darán cuenta del proceso de institucionalización del arte popular en México hasta llegar a la historia de la fundación del MAP, destacando la participación de las mujeres agentes involucradas, así como la intervención del sector empresarial, estatal e intelectual para su culminación.

IV. Un recuento histórico de la institucionalización del arte popular en México

La formalización del arte popular en México se desarrolló bajo el régimen de Venustiano Carranza, pero fue resultado del naciente gobierno posrevolucionario encabezado por Álvaro Obregón. En este proceso, los símbolos de identidad colectivos fueron parte de la intención estatal para homogeneizar a la sociedad. De acuerdo con la historiadora del arte Karen Cordero, la categoría “arte popular” fue sustraída de Europa en siglo XIX y readaptada en México durante el XX como parte del proceso de consolidación nacional ligado a la idea de mexicanidad promovida por los gobiernos posrevolucionarios.⁴⁵

Como apunta Cordero Reiman, el arte popular fue la creación de un grupo de intelectuales que se centró en la visión del mestizaje como una nueva expresión artística. Esta mezcla cultural implicó una búsqueda y construcción de la “esencia” del ser mexicano y tenía como uno de sus objetivos la armonización social y cultural después del periodo de guerra revolucionaria.⁴⁶ Los agentes culturales encargados de configurar el modelo nacional en este periodo fueron artistas y miembros de la Academia; en su mayoría, según relata Javier Ocampo, se trató de hombres blancos que se formaron en algunas escuelas de la Europa occidental, mientras que otros se instruyeron a través de la escuela positivista mexicana liderada por Gabino Barreda⁴⁷, y que al mismo tiempo, figuraron como consultores en el extranjero. Así, al volver a México se desempeñaron como instructores en el proceso de construcción del paradigma cultural mexicano. Como explica Ana Garduño, “se trató de preparatorianos, profesionistas, creadores plásticos, escritores, periodistas y poetas que durante sus residencias temporales en Europa fungieron como apasionados docentes [y] asesores gubernamentales.”⁴⁸

⁴⁵ Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México*, (México: CONACULTA, 2002), 71.

⁴⁶ Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular”, 68 – 71.

⁴⁷ Javier Ocampo López, “Justo Sierra, el maestro de América. Fundador de la Universidad Nacional de México” en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 15, 2010, 13 – 38, <https://www.redalyc.org/pdf/869/86918064002.pdf> (consultado el 13 de abril de 2022).

⁴⁸ Ana Garduño, “El elitismo del arte popular”, en *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana*, (México: Museo de Arte Moderno, 2010), 15.

Como afirma Olivier Debroise, el arte popular encontró espacio en el desarrollo del arte moderno mexicano, debido a que, en parte, el gobierno utilizó estos mecanismos culturales para “ser admitido económica y diplomáticamente”⁴⁹ ante la comunidad internacional y por ello, continuando con la idea de Debroise “la celebración del arte mexicano se consumó en el extranjero, concretamente en Estados Unidos, por razones que tienen que ver tanto con la economía como con la política.”⁵⁰ Tal como describe Ana Garduño, el momento posguerra “significó también un mecanismo de control político a través del cual el Estado [...] se legitimó, fortaleció y reguló la configuración de aquellos signos y emblemas que se desplegaron como dispositivos fundamentales para la identidad nacional.”⁵¹ A partir de los gobiernos posrevolucionarios, uno de los objetivos del Estado fue institucionalizar la cultura como parte de la consolidación de un gobierno fuerte y estable, por ello, los intentos por acercarse a lo indígena y asimilarlo a los valores de esta nación, se concretaron a través de distintos proyectos. El arte popular se convirtió en un bien cultural y, con el tiempo, las administraciones gubernamentales lo institucionalizarían a través del ejercicio de colección y preservación de obras.

En relación con lo anteriormente expuesto, para Alfonso Caso, el arte popular tanto indígena como mestizo, es parte de un proceso histórico en el que las relaciones de intercambio, el colonialismo⁵² y la mezcla racial dieron por resultado nuevas formas de expresión artística que se objetivaron por medio de la unión de un conjunto de rasgos⁵³. Afirmaba Caso en 1952 que, a pesar de no tratarse de un arte exclusivamente indígena, el arte popular es “fundamentalmente campesino”⁵⁴ y carga en él una suma de tradiciones, espiritualidad y funcionalidad, “es decir, que el arte mexicano es mestizo, campesino y ceremonial y por tener estas características es un arte sincero, que viene directamente del sentimiento del pueblo, que va manifestando las influencias que recibe de la capital y de

⁴⁹ Oliver Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano, ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992 – 2007)*, (México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018): 31 – 32.

⁵⁰ Oliver Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano, ensayos*, 32.

⁵¹ Ana Garduño, “El elitismo del arte popular”, 15.

⁵² Es importante distinguir que Alfonso Caso utiliza el concepto “colonialismo” como referencia histórica de un proceso cultural más que una reestructuración política. Caso considera que del colonialismo devinieron eventos de mezcla cultural entre lo indígena, lo español y lo oriental.

⁵³ Alfonso Caso, “El arte popular mexicano” en *México en el arte* (México: 1952), 2.

⁵⁴ Alfonso Caso, “El arte”, 90.

otras partes, conforme va incorporando su vida y en su desarrollo espiritual estas influencias.”⁵⁵

El arte popular, según la idea de Caso, formó parte de la tendencia por homogeneizar a la población a través de la política social vigente enfocada a las clases populares.⁵⁶ Lo popular se manifestó en la construcción de imágenes nacionalistas impregnadas de la cotidianidad de estos grupos.⁵⁷ Retomando el argumento de Cordero Reiman, aquel proceso tuvo como factor decisivo el papel de los “intereses políticos de los artistas e intelectuales mexicanos de principios del siglo XX, quienes relacionaron la integración de los valores estéticos de diversos grupos sociales en el concepto de arte nacional con el proyecto más amplio de consolidación política y social de la nación”⁵⁸. Al hacerlo, también consumaron la invención del arte popular.

La primera etapa del siglo XX se definió —entre otros movimientos— por el nacimiento del grupo llamado “Ateneo de la juventud”, grupo liderado por José Vasconcelos y Antonio Caso, en el cual se planteaba una clara oposición a la ideología positivista y, particularmente, a Gabino Barreda. Sus miembros declararon a esta última como “la filosofía oficial del porfiriato” y sobre ello sustentaron su rechazo.⁵⁹ La nueva generación de filósofos y pensadores, forjaron un sistema educativo conocido como el modelo Vasconcelista. Durante el gobierno interino de Adolfo de la Huerta, José Vasconcelos arraigó el pensamiento del nacionalismo cultural y fue nombrado rector de la Universidad Nacional de México, “desde la Rectoría de la UNAM [refiriéndose a José Vasconcelos], propuso la creación de la Secretaría de Educación Pública de México, para realizar programas de educación a nivel nacional. El 28 de septiembre fue creada dicha Secretaría

⁵⁵ Alfonso Caso, “El arte”, 91.

⁵⁶ Alfonso Caso, “El arte”, 89 – 92.

⁵⁷ Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México*, (México: CONACULTA, 2002), 68.

⁵⁸ Karen Cordero, “La invención”, 69.

⁵⁹ Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Universidad Autónoma Indígena de México, El Fuerte*, vol. 3, núm. 1, (enero – abril 2007): 196 – 224, <https://www.redalyc.org/pdf/461/46130109.pdf> (consultado el 28 de noviembre de 2022).

y el Presidente Álvaro Obregón lo nombró Secretario de Instrucción Pública de México”⁶⁰, a partir de ello, Vasconcelos desarrolló la idea de una raza cósmica.⁶¹

El objetivo de dicha Secretaría sería: “salvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios, ilustrar a todos y difundir una cultura generosa y enaltecida ya no de una casta sino de todos los hombres”⁶². A lo largo de su gestión, el modelo Vasconcelista se constituyó a través de la idea de la formación de “una identidad mexicana”⁶³ como la unión de un conjunto de pueblos que consideraba al proyecto de integrar a los indígenas como una manera de combatir el racismo y exclusión históricas por medio de una política de homogeneización social. Según Carlos Monsiváis, el plan de Vasconcelos incluía retomar a la educación como actividad evangelizadora, la cual, sería efectuada por medio de misiones culturales para así despertar una efectiva conciencia cultural.⁶⁴ Asimismo, la creación del Departamento Indígena significó la voluntad por integrar de forma institucional los elementos de la política indigenista. En palabras de Vasconcelos sobre el proyecto indigenista y acerca del Departamento Indígena:

Insistí en que el Departamento Indígena no tenía otro propósito que preparar al indio para el ingreso a las escuelas comunes, dándole antes nociones del idioma español, pues me proponía contrariar la práctica norteamericana y protestante que aborda el problema de la enseñanza indígena como algo especial y separado del resto de la población.⁶⁵

Asimismo, el indigenismo como política estatal de Vasconcelos, coincidió con el surgimiento del Muralismo y el arte popular como corriente artística:

⁶⁰ Javier Ocampo López, “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7, (2005):139 – 159, <https://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf> (consultado el 28 de noviembre de 2022).

⁶¹ Javier Ocampo López, “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”, 139 – 159.

⁶² Macías Barba, “José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet. Historia, trayectoria y vocación común.” *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, vol. 33, núm. 2, (julio – diciembre, 2011):16 <https://www.redalyc.org/pdf/4575/457545093002.pdf> (consultado el 28 de noviembre de 2022).

⁶³ Macías Barba, “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”, 13.

⁶⁴ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana del siglo XX*, (México: COLMEX, 2010), 118.

⁶⁵ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana*, 118.

Defendió la idea de que la educación debe ser la principal empresa del Estado [refiere a Vasconcelos]; por ello, cuando ocupó el cargo de Secretario de Instrucción Pública de México, convirtió esta empresa en una verdadera cruzada misional. Impulsó un tipo de Nacionalismo cultural mexicano, el cual se proyectó en una verdadera escuela de irradiación continental, uno de cuyos ejemplos fue el muralismo mexicano en la pintura, con temas indígenas, mestizos y auténticamente americanos.⁶⁶

La gran mayoría de las fuentes historiográficas señalan como punto de partida simbólico de esta “instrumentalización” del arte popular, a la primera Exposición de Arte Popular inaugurada el 19 de septiembre de 1921 dentro del marco de la celebración y conmemoración del centenario de la independencia de México. La exhibición representó uno de los momentos más significativos para la historia del arte mexicano. Estos acontecimientos ocurrieron dentro del periodo de reestructuración política en la que el gobierno obregonista buscaba el reconocimiento interno a través de mecanismos populistas que actuaron como herramientas de cohesión social.

La exposición reunió los esfuerzos de la Secretaría de Relaciones Internacionales a cargo de Alberto J. Pani y a los artistas, Jorge Enciso y Roberto Montenegro, en un ejercicio de elogio de las artes populares.⁶⁷ Asimismo, la exhibición de 1921 — que se planeó para que pudiera viajar por otros países— operó como estrategia en materia de política exterior para obtener el



Ilustración 1. Portada de “Las Artes Populares en México”, en Dr. Atl, *Las artes populares en México Volumen I*, (México: Secretaría de la Industria y el Comercio, 1921).

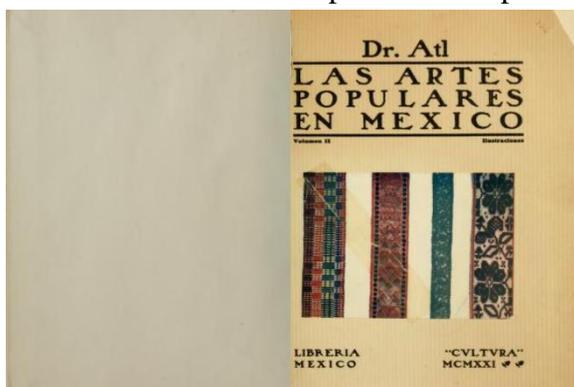
reconocimiento de Obregón ante el nuevo gobierno estadounidense y, al mismo tiempo, promocionar internacionalmente a México a través de una imagen que lograra borrar la

⁶⁶ Javier Ocampo López, “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”, 142.

⁶⁷ Karen Cordero Reiman, “Fuentes para una historia social del arte popular mexicano: 1920 – 1950” en *Memoria*, (México: Instituto Nacional de las Bellas Artes, 1990), 40.

idea de un país en constante conflicto.⁶⁸ Mireida Velázquez señala de manera acertada que dicha exposición significó “un ejemplo de los vínculos que el Estado consolidaría paulatinamente con las elites culturales del país”,⁶⁹ así como la elevación del arte popular a categoría de símbolo nacional.⁷⁰ Como resultado del gran éxito de este evento cultural, la exhibición comenzó una gira internacional por diversas ciudades de Europa y América⁷¹ por lo que el ejecutivo decidió encomendar al pintor Dr. Atl un libro sobre arte popular *Las artes populares en México*, el cual coincidió con la exposición organizada por Enciso y Montenegro, y que tuvo una primera edición en 1921 y sólo un año después, se realizó una segunda versión que representó uno de los acervos fotográficos más importantes sobre la historia del arte popular en el país⁷² y en el cual, Atl elabora un recorrido selectivo acerca de la producción de artes populares en algunas partes del territorio mexicano.

Continuando con el argumento de Velázquez, el acontecimiento en cuestión tuvo una gran importancia histórica, ya que significó el inicio de una política de patrocinio gubernamental de ciertas formas artísticas, como el arte moderno y el popular.⁷³ Este hecho marcó una transformación relevante en la forma en la que el Estado mexicano apoyaba y promovía la cultura, y tuvo un impacto duradero en el desarrollo del



arte en el país. A partir de entonces, se establecieron algunas iniciativas para

Ilustración 2. Portada de “Las Artes Populares en México” Dr. Atl, *Las artes populares en México* volumen II, (México: Secretaría de la Industria y el Comercio, 1922).

fomentar y difundir estas formas de expresión, lo que permitió que artistas de diferentes disciplinas pudieran desarrollar su trabajo con apoyo institucional, pero, sobre todo,

⁶⁸ Víctor Manuel González, “La Exposición del Arte”, *La Exposición De Arte Popular O Del Surgimiento De La Vanguardia, México 1921, Historias*, n.º 90 (junio 2017): 59 – 80. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/11006>. (consultado el 20 de noviembre de 2023).

⁶⁹ Mireida Velázquez, “Facturas y manufacturas de la Identidad: el arte popular mexicano en 1921 en *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana*, coordinado por Mireida Velázquez y Luis Miguel León, (México: Museo de Arte Moderno, 2010), 57.

⁷⁰ Mireida Velázquez, “Facturas y manufacturas”, 61.

⁷¹ Mireida Velázquez, “Facturas y manufacturas”, 66.

⁷² Mireida Velázquez, “Facturas y manufacturas”, 66.

⁷³ Víctor Manuel González, “La Exposición del Arte”, 67.

obligó al Estado a considerar al arte popular como pieza esencial en la estructura cultural del país. El trabajo historiográfico de Karen Cordero destaca la importancia de eventos clave en la historia cultural y artística de México, como la exposición de 1921 y el desarrollo de una política indigenista en el país, eventos que propiciaron la apertura del Museo Nacional de Arte Popular en 1934 en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes. En ese espacio se mostraron las piezas de arte popular que Montenegro había logrado reunir para la muestra de 1921. Posteriormente, la decisión del montaje del museo dentro del Palacio de Bellas Artes corrió a cargo de la Secretaría de Educación Pública.⁷⁴

En 1940 Alfonso Caso publicó *La protección de las artes populares*, escrito por el cual el arqueólogo mexicano exponía la importancia del resguardo y conservación del arte popular nacional. Éste se discutió ese mismo año en el Primer Congreso Indigenista Interamericano que se llevó a cabo en Pátzcuaro, Michoacán por iniciativa del presidente Lázaro Cárdenas. En el comité organizador del Congreso participaron los mexicanos Alfonso Caso y Daniel Rubín de la Borbolla. Entre los compromisos establecidos en la reunión, estaba la futura creación del Instituto Indigenista Interamericano y la apertura de Institutos Indigenistas en los países participantes. Fue así como el Instituto Nacional Indigenista (INI) en México se creó oficialmente en 1948 y Alfonso Caso se desempeñó como su primer director.⁷⁵ Dentro de las propuestas del reglamento del INI se establecía la creación de un Patronato de Artes e Industrias Populares que, como consecuente llevó a la fundación del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares (MNAIP) en 1951. Infortunadamente, la colección de Montenegro había sido evacuada del Palacio de Bellas Artes y con la exclusión del arte popular de este espacio también se afirmó la ruptura entre artes “mayores” y “menores”. Tomando en cuenta la perspectiva de Sol Rubín de la Borbolla, el MNAIP:

⁷⁴ Karen Cordero, “La invención el arte popular: una estrategia para la producción del arte mexicano moderno”, *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana*, coordinado por Mireida Velázquez y Luis Miguel León, (México: Museo de Arte Moderno, 2010), 80.

⁷⁵ Sol Rubín de la Borbolla, Alejandro de Ávila Blomberg y Octavio Murillo Álvarez de la Cadena, *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*, (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014), 197.

[...] es un espacio que contribuyó de manera sustancial al desarrollo de la museografía mexicana, proceso encabezado por Daniel Rubín de la Borbolla y Alfonso Soto Soria. La fundación del Museo, impulsada por destacados personajes de la política y la cultura de la época, representó también una encarnación de los principios del nacionalismo posrevolucionario.⁷⁶

De acuerdo con Ana Garduño, la configuración del sistema de museos en México desde la posrevolución y, específicamente, desde la década de mil novecientos sesenta, llevó a vislumbrar la presencia del Estado en la cultura a través del presupuesto destinado a diversos proyectos museísticos.⁷⁷ La reorganización de los Museos durante la segunda mitad del siglo XX fue de carácter cronológico y tipológico, lo cual detonó la aparición de recintos especializados en diversas áreas, como el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional del Virreinato, El Museo de Arte Moderno, etcétera.⁷⁸ Es primordial enfatizar, como hace Garduño, “que una de las consecuencias más importantes de esta reestructuración fue que al arte popular se le refrendo la pérdida del derecho a cohabitar con el arte culto.”⁷⁹

El proyecto de institucionalización del arte popular continuó conformándose a partir de diversas políticas estatales, empero, apunta Garduño, “el cierre definitivo del MNAIP decretado durante la gestión de Ernesto Zedillo cerró el ciclo del arte popular elevado a la categoría de manifestación artística oficial.”⁸⁰ Asimismo, a pesar de ser considerado como patrimonio, el arte popular se degradó en su valoración estética y perdió, momentáneamente, el financiamiento estatal. Con este olvido del Estado en materia de fomento, promoción, coleccionismo y resguardo, surgió el interés del sector privado como sujeto financiador, un ejemplo es el caso de Fomento Cultural Banamex.⁸¹

Ante la adversidad de la coyuntura cultural atravesada a finales del siglo XX, en México vieron la luz diversos proyectos de gran importancia, entre ellos destacan el primer

⁷⁶ Sol Rubín de la Borbolla, “Arte y memoria”, 22.

⁷⁷ Ana Garduño, “El elitismo”, 37 – 39.

⁷⁸ Ana Garduño, “El elitismo”, 37 – 39.

⁷⁹ Ana Garduño, “El elitismo”, 39.

⁸⁰ Ana Garduño, “El elitismo”, 39.

⁸¹ Ana Garduño, “El elitismo”, 39 – 40.

Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México llevado a cabo en el año de 1974 en Zacatecas, el cual presentó como propuesta de análisis para estas jornadas de discusión, las interacciones entre el arte popular y el arte culto. Así, con la intención de abordar los debates sobre la ruptura entre ambos campos, el coloquio fue nombrado “La dicotomía entre arte culto y arte popular”⁸², mientras que, en el mismo año, surgió el proyecto del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, (FONART). Se trataba de un fideicomiso federal sectorizado a la entonces Secretaría de Desarrollo Social — en 2023 Secretaría del Bienestar— cuyo objetivo se enfocaba en destinar mensualmente subvenciones a una parte del padrón de artesanas/os en México, medida que planeaba estimular y fortalecer la producción artesanal del país.⁸³

En cuanto a la contribución académica, los estudios realizados por Néstor García Canclini en los que se incluyen obras como *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977), *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* (1986); *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), fueron sólo algunas de las reflexiones que abordaron lo popular desde una perspectiva crítica y social. De igual manera, Victoria Novelo con su libro *Artesanías y capitalismo en México* (1976) exploró la manera en que el gobierno mexicano instauró una serie de principios neoliberales sobre las relaciones y producciones de los pueblos originarios. Por otro lado, la fundación del Museo de Culturas Populares en 1982 representó un nuevo intento museístico para exponer el arte popular, pero ahora dando un paso hacia la dirección de las culturas populares y vinculado las perspectivas antropológicas campesinas y urbanas.

Entre tanto, la colección de objetos “decorativos” procedentes de los siglos XVI – XIX reunida por Franz Mayer durante el siglo XX, estimuló el acopio de un nuevo acervo, que tras su fallecimiento se hizo público a través de la conformación de un espacio de exhibición, el Museo Franz Mayer, el cual quedaría bajo resguardo del Banco de México

⁸² María Constantino, “¿Quiénes somos?: entrevista a Jorge Alberto Manrique”, *Imágenes*, https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dialogos/dia_man05.html (consultado el 9 de marzo de 2023).

⁸³ Daniela Pastrana, “Fonart, otro fracaso de la política social. Vivan las franquicias, aunque los artesanos perezcan”, *La Jornada*, 12 de junio de 2005, <https://www.jornada.com.mx/2005/06/12/mas-daniela.html> (consultado el 9 de marzo de 2023).

y la administración de Miguel de la Madrid en 1986.⁸⁴ Este acontecimiento cultural es significativo ya que las piezas exhibidas son, en su mayoría, categorizadas como arte decorativo, por ello, se considera a Franz Meyer como uno de los pioneros en el proceso de rescate y revalorización.⁸⁵

El desarrollo histórico de los museos de arte popular resignificó la institucionalización de la cultura de los sectores designados como “populares” por medio de acuerdos entre la iniciativa privada y la administración gubernamental, con el paso de los años, gracias a estos vínculos tuvo lugar el nacimiento del Museo de Arte Popular en el año 2006.

⁸⁴ María Sánchez Vega, “Museo Franz Mayer: origen historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño”, *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 4, núm. 8, (julio – diciembre, 2013), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2013000200007 (consultado el 24 de agosto de 2022).

⁸⁵ María Sánchez Vega, “Museo Franz Mayer”.

V. Más allá de trabajo doméstico, las mujeres en la gestión cultural mexicana

*Las mujeres en el arte popular comparten una condición semejante:
aunque presentes en la vida diaria,
con mucha frecuencia se pasa la mirada sobre ellas sin verlas,
son casi tan invisibles como insignificantes.*

Eli Bartra

La cuestión de género es un aspecto relevante al abordar el arte popular en México, y es necesario reconocer el papel destacado de las mujeres en su promoción y difusión. Aunque en la historia institucionalizada se ha ignorado o minimizado con frecuencia el legado y los logros de las mujeres gestoras, la realidad es que han desempeñado un papel central en el desarrollo del arte popular en el país. En muchos casos, han sido las principales impulsoras de la valoración y preservación de las tradiciones artísticas de sus comunidades, trabajando incansablemente para difundir el arte popular y defender su relevancia cultural e histórica. Por lo tanto, este apartado se centra en escribir acerca de las mujeres involucradas en el arte popular y su relación con la gestión cultural en México, específicamente en lo que respecta al Museo de Arte Popular.

La existencia de las mujeres como agentes políticos en la sociedad mexicana desde la segunda mitad del siglo XX ha develado las luchas permanentes de ellas en el espacio público y privado. Su presencia ha sacudido y cuestionado los roles de género dominantes en las instituciones políticas, educativas y de toma de decisiones, a la vez que han sembrado nuevas discusiones sobre sus cuerpos, su sexualidad y la forma en cómo viven las maternidades. El activismo de algunas mujeres ha sido una constante en la historia y concurrente en cada movimiento revolucionario, sin embargo, la gestión cultural y la administración pública son espacios en los que también se han reproducido desigualdades de género.

Los relatos historiográficos de los acontecimientos más relevantes para México y para el nacionalismo histórico han relegado la presencia de las mujeres a un segundo plano, o la han minimizado y excluido del todo. Empero, ellas han sido fundamentales no sólo en las actividades de cuidados sino también en los espacios de liderazgo. Aún con ello, los movimientos más revolucionarios y de la “izquierda” excluyeron a las mujeres de puestos de mando y visibilidad pública.

A pesar de estas condiciones, la lucha de las mujeres siguió en pie durante todo el siglo XX. De acuerdo con la investigación de Enriqueta Tuñón, las actividades de resistencia de ellas fueron un proceso paulatino, por ejemplo, en 1923 con la resolución firmada en la Ciudad de Santiago de Chile durante la V Conferencia Internacional Americana, se recomendó a la Unión Panamericana abolir las incapacidades constitucionales y legales a razón del sexo⁸⁶ para que las mujeres americanas contaran con los mismos derechos civiles y políticos que los hombres. Ese evento facilitó la creación de la Comisión Interamericana de Mujeres, que, finalmente en 1948 quedó adscrita a la Unión Panamericana.

Aunado a ello, el contexto internacional favoreció la insurgencia de las mujeres en el entorno mexicano, pues como señala Tuñón, en 1945 un grupo de mujeres encabezadas por doña Amalia Castillo Ledón, presentaron algunas tímidas solicitudes a la presidencia, liderada por Manuel Ávila Camacho, para que los acuerdos alcanzados en la Conferencia de Chapultepec⁸⁷ fueran finalmente ejecutados por el Estado mexicano. Sin embargo, al ser el último año del mandatario en el cargo, las peticiones se concentraron en el candidato Miguel Alemán Valdés. La posición del político sobre el movimiento de las mujeres se enfocó en la posibilidad de otorgarles el derecho al voto. Por ello, desde una perspectiva fundamentada en el prejuicio y estereotipo de los géneros— dirigió sus esfuerzos en convencer a la sociedad de que otorgar el sufragio a las mujeres en el país no implicaría

⁸⁶ Enriqueta Tuñón, *¡Por fin ... ya podemos elegir y ser electas!*, (México: INAH – CONACULTA, 2002), 56.

⁸⁷ Fue una reunión llevada a cabo del 21 de febrero al 8 de marzo de 1945, en este evento se llevaron a cabo discusiones en torno a los derechos humanos y a las problemáticas sociales de los países latinoamericanos. Conferencia de Chapultepec, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, <https://www.cndh.org.mx/noticia/conferencia-de-chapultepec-pionera-en-la-incorporacion-al-derecho-internacional-el-respeto> (consultado el 18 de marzo de 2023).

ningún riesgo para la feminidad ni para la reproducción y mantenimiento de las actividades del hogar. En consecuencia, durante un mitin en la Arena de México en julio de 1945, Miguel Alemán Valdés afirmó: “Abrigamos la seguridad de que la mujer mexicana aceptará conscientemente estas condiciones que acarrea el desarrollo histórico y que la elevaran a actividades del orden público sin dejar de ser en el hogar la madre incomparable, la esposa abnegada y hacendosa, la hermana leal y la hija recatada”⁸⁸.

Enriqueta Tuñón sostiene que la postura de las mujeres insurrectas en este movimiento no discrepaba demasiado de la visión de los hombres políticos, pues se forjó sobre los roles históricos que ellas habían jugado hasta ese momento en la sociedad. Su discurso también estaba atravesado por su papel como amas de casa, esposas y madres.⁸⁹ Pero una vez en el poder, Alemán cumplió su promesa y envió al Congreso la iniciativa a la modificación de la fracción I del artículo 115 constitucional para que las mujeres pudieran intervenir en elecciones municipales, la discusión que llegó al pleno tuvo oposición por algunos diputados del Partido de Acción Nacional como Aquiles Elorduy, quien afirmó:

El hogar mexicano es el hogar selecto perfecto en donde la ternura llena la casa de los habitantes gracias a la mujer mexicana que ha sido y sigue siendo todavía un modelo de abnegación, de moralidad, de mansedumbre, de resignación [...] Ciertas costumbres venidas de afuera están alejando a las madres mexicanas un tanto cuanto, de sus hijos, de su casa y de su esposo⁹⁰.

Aun con la inconformidad de los sectores más conservadores de la política mexicana, en 1947 las mujeres accedieron por primera a esta garantía constitucional, y ello fue un referente para el triunfo y el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines, quien un año después de su éxito en las urnas, el 17 de octubre de 1953 expidió la reforma de los artículos 34 y 115 para otorgarle a las mujeres plenitud como ciudadanas y, con ello, el derecho al voto federal.⁹¹

⁸⁸ Enriqueta Tuñón, *¡Por fin ... ya podemos elegir y ser electas!*, 64.

⁸⁹ Enriqueta Tuñón, *¡Por fin ... ya podemos elegir y ser electas!*, 66.

⁹⁰ Enriqueta Tuñón, *¡Por fin ... ya podemos elegir y ser electas!*, 72.

⁹¹ “Aniversario del sufragio femenino en México 17 de octubre”, Instituto Nacional de las Mujeres, http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100698.pdf (consultado el 18 de marzo de 2023).

Los años siguientes se conformaron por una serie de movimientos que buscaban la igualdad entre los géneros, sin embargo, la década clave fue la de 1970 cuando, desde la perspectiva de Carlos Monsiváis:

Las feministas despliegan sus tesis y lo hacen con vehemencia, brillantez, audacia política y provocación. Desafían las prohibiciones del uso de la calle, se quitan el *brassier* para protestar y acuden a periódicos, medios electrónicos, asambleas estudiantiles, incluso, reuniones religiosas. También, protestan contra la cursilería comercial del Día de la Madre, organizan marchas jubilosas y vierten sus denuncias y su indignación en mantas, discursos, artículos, documentales, canciones, obras de teatro panfletarias, debates y conferencias. Su humor es de sensibilidad marginal que irrumpe con energía desesperada.⁹²

Pensar el rol de las mujeres en el espacio cultural conlleva, sin duda, a reflexionar en torno a las estructuras desiguales de género. Prioritariamente, en los vínculos jerarquizados entre hombres y mujeres que han apartado históricamente a las segundas a empleos y profesiones con menor reconocimiento social. De esta forma, la división sexual del trabajo estableció la separación entre trabajo público y privado, el primero se encuentra enfocado a la producción, y por ende vinculado a los varones y, el segundo, a la reproducción — ellas paren, ellas crían — esta división se ha puesto en jaque de manera extendida desde siglo XX.⁹³ En los años setenta en México, la “salida” de las mujeres del trabajo doméstico y su integración al sistema laboral fue revolucionario en tanto que representó la ampliación y la entrada en vigor de nuevas iniciativas políticas dirigidas a las mujeres. La presión ocasionada por la agenda internacional dictaminada por la Organización de las Naciones Unidas sobre la paridad de género orilló al gobierno mexicano a alinear sus proyecciones políticas con el escenario global de transformación sobre la igualdad, asimismo, con la asignación de México como el país sede para la Primera Conferencia Mundial de la Mujer en 1975, el gobierno mexicano apresuró su programa de reformas en búsqueda de la equidad:

⁹² Monsiváis, *La cultura mexicana*, 428.

⁹³ Patricia Galeana, “La historia del feminismo en México” en Esquivel, Gerardo (coord.) *Cien años para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, tomo 1: estudios históricos*, UNAM: Instituto de Investigaciones jurídicas, (México: UNAM, 2017), 111 – 116.

Con el anuncio de la declaración del Año de la Mujer proyectado para 1975, y la designación de la Conferencia Mundial de la Mujer en la Ciudad de México, el gobierno mexicano planeó poner a hombres y mujeres en el mismo plano jurídico [...] por ello, el 31 de diciembre de 1974, se reformó el artículo 4º constitucional, estableciendo que “el varón y la mujer son iguales ante la ley”. Se elaboraron las leyes secundarias y reglamentarias correspondientes, para superar actitudes anacrónicas respecto de la mujer en todas las actividades de la vida nacional.⁹⁴

A pesar del esfuerzo y la presión internacional ejercida sobre las diversas esferas gubernamentales, los roles de género y la feminización de trabajos relacionados con la reproducción biológica y de cuidados han sido una constante en el espacio laboral o “extra – doméstico”.⁹⁵ De acuerdo con María Teresa Rendón “A menudo éstos últimos coinciden con las tareas que ellas desempeñan en el hogar, como es el cuidado de niños y enfermos o preparación de comida”.⁹⁶ La posición de las mujeres en la estructura laboral ha estado enfocada a tareas asociadas a su género, tal como refiere Ana María Tepechin, quien afirma que, “Al subestimar el aporte económico de las mujeres en las actividades de producción y reproducción, las acciones públicas reprodujeron una jerarquía de género en la cual el trabajo femenino no se reconoció plenamente. La posición asignada a las mujeres en la organización social, sobre todo como madres y esposas, fue naturalizada”.⁹⁷

⁹⁴ Patricia Galeana, *La historia del feminismo*, 111.

⁹⁵ La definición de “trabajo extra doméstico” fue extraída de la investigación realizado por Brígida García y Orlandina de Oliveira. Esta categoría refiere a todas las actividades reproducidas por mujeres en el espacio público más allá del trabajo de cuidados, la maternidad, y el trabajo del hogar. Brígida García y Orlandina de Oliveira, “Trabajo extra doméstico y relaciones de género: una nueva mirada” en *Género, familias y trabajo: rupturas y continuidades. Desafíos para la investigación política*. Coord. Gutiérrez María Alicia, CLACSO, (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007) <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101012013449/04GarciaOliveira.pdf>, (consultado el 17 de agosto de 2022).

⁹⁶ María Teresa Rendón Gán, *Trabajo de hombres y trabajo de mujeres*, (México: PUEG y CRIM, 2003), 12.

⁹⁷ Ana María Tepechin Valle, “Política Pública, mujeres y género” en Manuel Ordorica, y Jean Francoise Prud'homme (coords.), *Los grandes problemas de México. Edición abreviada*, Vol. 2, Sociedad, (Ciudad de México: El Colegio de México, 2012), 255 – 258, <https://ana-maria-tepechin.colmex.mx/images/publicaciones/politica-publica-mujeres-y-genero-2010-.pdf>, (consultado el 28 de mayo de 2022).

Para comprender mejor este proceso es necesario repensar el ingreso de las mujeres al mercado laboral en el trabajo extra doméstico. Para el caso mexicano,⁹⁸ la presencia femenina en las esferas públicas fue incrementándose a la par que aparecía una disminución significativa de la tasa de fecundidad — natalidad⁹⁹, esas condiciones se vincularon con el crecimiento de la profesionalización de las mujeres, ampliando su acceso a centros de educación superior.¹⁰⁰

En México, los espacios laborales formales y remunerados, así como los altos cargos, han sido ocupados reiterada y mayoritariamente por hombres, a este proceso de exclusión de las mujeres dentro desarrollo profesional a altos puestos de mando, se le denominó como “techo de cristal”¹⁰¹. Sin embargo, la conformación de la gestión cultural en este país cuestionó el paradigma de la jerarquización genérica sobre el trabajo remunerado, pero, sobre todo, visibilizó a las mujeres como agentes fundamentales en el sistema político, cultural y social, espacios en los que han sido parte elemental del ejercicio de toma de decisiones. Este paradigma también implicó que las mujeres dedicadas a la gestión cultural conjuntaran su trabajo extra doméstico con la crianza de su prole.

Ante el abrumante sistema patriarcal en las estructuras laborales, la gestión cultural en México ha sido un espacio construido a través de las redes de mujeres que han tejido diversos proyectos a lo largo de los años. El periodo de la década de 1970 —coincidiendo con las efervescencias generadas por los movimientos feministas y la lucha por la integración de las mujeres en el mundo laboral— fue particularmente destacado en

⁹⁸ María Teresa Rendón, *Trabajo de hombres y trabajo de mujeres en México durante el siglo XX*, (México: UNAM, 2000), <http://132.248.9.195/pd2000/286045/Index.html>, (consultado el 28 de mayo de 2022).

⁹⁹ Beatrice E. Avolio y Giovanna F. Di Laura, “Progreso y evolución de la mujer en actividades productivas y empresariales en América del Sur”, *Revista CEPAL*, no 122, (agosto 217): 36 – 37 https://www.cepal.org/sites/default/files/publication/files/42031/RVE122_Avolio.pdf (consultado 1 julio 2022).

¹⁰⁰ Instituto Nacional de las Mujeres, “Las mexicanas y el trabajo II”, (septiembre 2003): 4 – 7 http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100500.pdf (consultado el 1 julio 2022).

¹⁰¹ Dentro de las organizaciones se ha constatado la existencia del denominado “techo de cristal”. Este es un término empleado desde finales de los años ochenta del siglo XX para designar una barrera invisible que impide a las mujeres altamente calificadas, alcanzar puestos de responsabilidad en diversas instituciones tanto públicas como privadas, en las que laboran. María Elena Camarena y María Luisa Saavedra, “El techo de cristal en México”, *La ventana*, revista de estudios de género, no. 47, vol. 5, (junio 2018): 312 – 347, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362018000100312&lng=es&nrm=iso (consultado el 15 de julio de 2022).

términos de la producción de ideas que, más tarde serían materializadas en proyectos culturales que fungieron como directrices para guiar las políticas públicas culturales del país y, particularmente, de la Ciudad de México.

Dentro de la gestión cultural, el papel y los espacios de los que las mujeres han logrado apropiarse con el propósito de aproximar la cultura y el arte popular a la sociedad mexicana, han representado un trabajo de constancia y resistencia de ellas en un sistema mayoritariamente controlado por varones. Durante los años noventa, la organización de un grupo de mujeres conformado por María Teresa Pomar, Sol Rubín de la Borbolla, Cristina Stoupignan de Payán, Laura Oseguera y María Esther Echeverría, reconocidas por su amplio conocimiento e interés por lo popular; gestionaron una serie de charlas que resultaron en las bases de lo que más tarde serían los cimientos para cimbrar algunas de las políticas culturales del país, y para dar pie a la creación del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México.

Mientras esto ocurría, en la coyuntura nacional se formaban nuevos movimientos revolucionarios sobre los derechos de las mujeres. Por ejemplo, en el espacio político, en 1993:

La Cámara de Diputados aprobó la reforma a la fracción III del artículo 175 del Código Federal de Instituciones y Procedimientos Electorales (Cofipe), para promover que los partidos políticos postularan a mujeres a los cargos de elección popular. Sin embargo, la reforma no estableció procedimientos para que los partidos políticos garantizaran el 30% de sus candidaturas para las mujeres, por lo que en 1997 éstas demandaron debatir el tema en la Cámara de Diputados.¹⁰²

¹⁰² Patricia Galeana, “La historia del feminismo en México” en Esquivel, Gerardo (coord.) *Cien años para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, tomo 1: estudios históricos*, UNAM: Instituto de Investigaciones jurídicas, (México: UNAM, 2017), 113 – 114 <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4318/9.pdf> (consultado el 15 de julio de 2022).

Ello habilitó la generación de políticas y acciones cuya intención fue la de integrar a las mujeres al desarrollo estatal en concordancia con los varones. Así, las últimas tres décadas del siglo XX representaron la anexión de ellas al trabajo público; uno de esos ámbitos fue la gestión cultural. Entonces, dos grandes acontecimientos transformaron la realidad del país, primero, el triunfo de las mujeres las llevó a traspasar el trabajo doméstico y la labor de materner para lograr un reposicionamiento en la estructura nacional y, con ello, conseguir un avance significativo en las políticas públicas del país.

Gracias a un proceso de lucha y a la habilitación de nuevos mecanismos y espacios de participación, las gestoras del arte popular lograron materializar su visión en la creación de un anteproyecto para formar el Museo de Arte Popular en la Ciudad de México. Esta institución, como se detallará en los siguientes apartados, fue resultado del trabajo incansable de un grupo de mujeres comprometidas con la preservación y difusión de las tradiciones artísticas populares en el país.

VI. De mujeres, tequilita y política pública. La creación del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México

*Les decían las tequileras porque
se juntaban a tomar tequilita
y a planear cómo hacer un Museo*

Juan Coronel Rivera

El Museo de Arte Popular de la Ciudad de México fue fundado gracias al trabajo y dedicación de cinco mujeres reconocidas dentro de la gestión pública, María Teresa Pomar, Sol Rubín de la Borbolla, Cristina Stoupignan de Payán, Laura Oseguera Olvera y María Esther Echeverría.¹⁰³ Su colaboración resultó en el prediseño de este importante

¹⁰³ **María Teresa Pomar** fue una destacada promotora cultural mexicana, entre sus múltiples cargos en la función pública, se desarrolló como directora del MNAIP durante los años sesenta y fue cofundadora del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), espacio en el que también desempeñó funciones directivas durante algún tiempo. José Antonio Enciso Núñez, “Ma. Teresa Pomar y el arte popular mexicano”, *Arrobados*, Universidad de Colima, (2012): 112, http://ww.ucol.mx/interpretectos/pdfs/807_inpret1010.pdf, (consultado el 7 de junio de 2022). Por su parte, **Sol Rubín de la Borbolla**, es médico cirujana por la Universidad Autónoma del Estado de México y maestra en antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México, fue directora del Museo Nacional de Culturas Populares así como directora de Patrimonio Cultural en la Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo de CONACULTA, actualmente es directora del Centro de Documentación e Investigación Daniel Rubín de la Borbolla, asimismo, cuenta con un vasto repertorio bibliográfico que ha desarrollado a lo largo de su trayectoria. Sol Rubín de la Borbolla “Semblanza Curricular”, <https://independent.academia.edu/SolRubin/CurriculumVitae> (consultado el 7 de marzo de 2023). **Cristina Stoupignan** fue profesora de educación básica, “ejerció cargos como subdirectora del Museo Nacional de Arte, directora del Museo Nacional de Culturas Populares, que cuenta con una sala que lleva su nombre [...] También fue coordinadora nacional de museos y exposiciones en el Instituto Nacional de Antropología e Historia”, Merry MacMasters, “Cristina Payán. Madre y maestra”, *La Jornada*, Carlos y Cristina Payán. Foto cortesía para La Jornada de Inna Payán, <https://www.jornada.com.mx/2013/07/13/cultura/a05n1cul> (consultado el 7 de marzo de 2023). **Laura Oseguera Olvera** fue una prominente investigadora y gestora del arte popular, entre sus obras destaca *La problemática de la mujer en el arte popular* publicado por el Instituto Nacional de las Mujeres, *La problemática de la mujer en el arte y el arte popular*, InMujeres, http://cedoc.inmujeres.gob.mx/Salida_ficha_php.php?registroID=1279 (consultado el 7 de marzo de 2023). **María Esther Echeverría** es una antropóloga mexicana, fue directora de FONART en la década de 1990, sus intereses siempre se han enfocado en la apreciación del arte popular, tarea a la que dedico su vida en la gestión pública. Conferencia “Diseño y comercialización de la artesanía”, <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/830/1/DISE%20C3%91O%20Y%20COMERCIAL%20IZACI%20C3%93N%20DE%20LAS%20ARETSAN%20C3%8DAS-M.%20ESTHER%20ECHEVERRIA.pdf> (consultado el 7 de marzo de 2023).

proyecto cultural. Inicialmente, según palabras de Ángeles González Gamio, el MAP fue concebido como una propuesta entre estas cinco amigas.¹⁰⁴ Sin embargo, con el transcurso de los años el proyecto se fue consolidando hasta convertirse en una asociación civil conformada por un grupo mucho más amplio de expertas y expertos en el arte popular.

De acuerdo con el testimonio de Sol Rubín de la Borbolla, hoy día es posible saber que fue Cristina Stoupignan de Payán —la entonces directora del Museo Nacional de Culturas Populares ubicado en el centro de la alcaldía de Coyoacán (1995 – 1997) — quien, con gran entusiasmo, invitó a un conjunto de amigas a reunirse de vez en cuando para formar un grupo en el que se compartirían algunas ideas sobre un sueño en común:

Un poco empezó con un concurso que hacía Cristina Payán sobre los niños Dios en la Ciudad de México y nos invitaba como jurados, a veces a Tere Pomar a Esther Echeverría [...] yo creo que fue Cristina quien de alguna manera [...] impulsó que se formará un grupo y que viéramos la posibilidad de conformar un Museo de Arte Popular. Ella convocaba, por su carácter y su manera de ser [...] tenía una buena relación con todas y, entonces, de alguna manera así nos fuimos conformando como grupo.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ángeles González Gamio (AGG), entrevistada por Yutzin Gómez (YG), 19 de enero de 2023. En adelante se abreviará el nombre de la entrevistada y entrevistadora.

¹⁰⁵ Sol Rubín de la Borbolla (SRB), entrevistada por Yutzin Gómez (YG), 15 de agosto de 2022. En adelante se abreviará el nombre de la entrevistada y entrevistadora.



Ilustración 3. Cristina Payán. Madre y maestra, *La Jornada*, Carlos y Cristina Payán. Foto cortesía de Inna Payán para *La Jornada*.

En un inicio, el espacio elegido para aquellas reuniones fue la casa de María Teresa Pomar. Sin embargo, gradualmente, aquellas juntas encontraron varias sedes de organización, algunas incluso tuvieron lugar dentro de las instalaciones del Museo Nacional de Culturas Populares; hasta que finalmente el recinto elegido fue la casa un nuevo integrante; Tonatiuh Gutiérrez, exnadador olímpico mexicano y quien fuera también un gran entusiasta del arte popular gracias al amplio conocimiento compartido por su esposa; la investigadora Elektra López Mompradé de Gutiérrez.¹⁰⁶

Sol Rubín recuerda que la decisión de llevar la gestión a la casa de Tonatiuh fue, en realidad, por una simple cuestión logística, ya que el hogar del nadador brindaba cierta comodidad al grupo debido al amplio espacio con el que contaba para poder estacionar

¹⁰⁶ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

los automóviles de cada una y uno de las integrantes.¹⁰⁷ Así, entre pláticas, juerga y tequilita, en aquella casa también se cocinaba gestión cultural. Después de varias charlas y algunos años, las veladas transitaron hacia una estructura mucho más formal, por lo cual, comenzaron a coordinarse con periodicidad hasta que finalmente tomaron la decisión de instituirse como una sociedad civil. Ángeles González Gamio, a través de sus recuerdos nos permite entrever un poco de aquellas reuniones:

Su casa era como un Museo [refiere a Tonatiuh Gutiérrez], no sabes, porque él había fundado FONART, entonces sabía mucho, entonces allí íbamos a las juntas, se fundó Populart y ya además de las cinco tequileras, nos invitaron a varios otros que éramos parte de Populart, el hecho es que nos juntábamos allí una vez cada dos semanas para ir planeando la estrategia para arrancar el museo de arte popular.¹⁰⁸

Asimismo, con relación a ese proceso, Sol Rubín de la Borbolla recuerda que, como parte de la estrategia para enriquecer las perspectivas del proyecto decidieron invitar a algunos especialistas de diferentes áreas, como de la etnografía, la museografía y el arte popular, y, después de algún tiempo se constituyeron como una asociación civil, Populart S.C.¹⁰⁹

Así, un 17 de diciembre de 1996 en Chalco, Estado de México; las mujeres oficializaron el grupo a través del dictamen del Acta Constitutiva con número de escritura 18, 748:

Constitución de una Sociedad Civil, otorgada por las señoras Laura Oseguera Olvera, María Teresa Pomar Aguilar, María Esther Echeverría Zuno, María Cristina Estoupignan Vázquez de Payán y Sol Rubín de la Borbolla de Wong.

En Chalco, Estado de México, a los diecisiete días del mes de diciembre de mil novecientos noventa y seis. Yo la licenciada Claudia Velarde Robles, Notaria pública número Uno de este Distrito, hago constar la

¹⁰⁷ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

¹⁰⁸ AGG entrevistada por YG, 19 de enero de 2023.

¹⁰⁹ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

CONSTITUCIÓN Y ORGANIZACIÓN de una sociedad civil denominada POPULART, SOCIEDAD CIVIL.¹¹⁰

Populart se constituyó a través de un proceso intelectual y de activismo político que comprendía la importancia del arte popular, pero también tenía presentes las condiciones históricas de desigualdad de las y los artistas mexicanos, por ello, esta asociación pensaba al arte popular como una estructura viva, compleja e incidente.¹¹¹



Ilustración 4. Logo de Populart S.C. Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuesta de escrituras de fideicomiso para el funcionamiento del Museo, Populart, Ciudad de México.

Asimismo, la anexión de nuevos agentes dejó huella a través de las memorias de Juan Coronel Rivera; reconocido fotógrafo y poeta mexicano que afianzó una relación de aprendizaje con Teresa Pomar y con quien también realizó múltiples viajes para conocer la riqueza cultural y artística de México. Coronel, gracias a su cercanía con la gestora, fue invitado a unirse a Populart:

¹¹⁰ Secretaría de Relaciones Exteriores, “Acta Número 18, 748”, 17 de diciembre de 1996, Chalco, Estado de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.1 – 1.35), Antecedentes: Correspondencia, notas y minutas, Ciudad de México.

¹¹¹ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

Entonces ella me dijo [refiriéndose a María Teresa Pomar—...] tenemos una asociación que se llama Populart, en ese entonces eran cinco mujeres [...] les decían las tequileras porque se juntaban a tomar tequilita y a planear cómo hacer un Museo, porque la idea de Populart era hacer un Museo, entonces me dice, mire, tenemos una asociación y lo queremos invitar.¹¹²

Juan Coronel Rivera aceptó la propuesta y desde entonces conformó parte del grupo. Sobre aquel peculiar y atractivo mote; “Las tequileras”, la maestra Sol recuerda con cariño que fue la cronista e historiadora Ángeles González Gamio quien, en uno de sus escritos sobre los acontecimientos más relevantes de la capital, les regalo aquel seudónimo; pues, en efecto, después de comer y discutir un poco sobre el futuro Museo de Arte Popular, cerraban la reunión echándose “un tequilita” o alguna otra bebida que animara el calor de la discusión.

Ese nombre nos lo puso Ángeles González Gamio en un artículo que escribió, porque además ella escribía mucho en su columna, que inclusive sigue escribiendo los fines de semana en el periódico “La Jornada”, ella hablaba de este grupo y [...] fue quien nos puso “las tequileras” porque es que, desde las primeras reuniones, era o en la casa de Tere Pomar o en la casa de María Esther o en mi casa y, pues sí, nos reuníamos a la hora de la comida y nos tomábamos un tequila.¹¹³

A pesar del goce de las reuniones y la relación cordial entre las y los miembros de Populart S.C.; hacer un Museo no fue tarea sencilla para el grupo, ya que este proyecto representaba un enorme desafío económico y de gestión. A lo largo de su desarrollo, la asociación creció de manera orgánica, “hubo varios años de cómo fue evolucionando el grupo, de las cinco que nos reuníamos así un poco como a soñar [...] y que platicábamos y discutíamos de temas y todo, y que comíamos juntas; de allí a una reunión ya más formal, a formalizar el grupo como asociación civil, como Populart, de eso pasaron un par de años”.¹¹⁴

¹¹² Juan Coronel Rivera JCR, entrevista por Yutzin Gómez YG, 18 marzo 2022. En adelante se abreviará el nombre del entrevistado y entrevistadora.

¹¹³ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022

¹¹⁴ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022



Ilustración 5. Las Tequileras: Cristina Stoupigñan de Payán, Teresa Pomar, María Esther Echeverría y Sol Rubín de la Borbolla, en la inauguración del Museo Universitario de Artes Populares María Teresa Pomar en 1996. Georgina Álvarez Palma, “María Teresa Pomar Aguilar: lo real e imaginario en las obras de arte popular de sus amigos artesanos”, (Tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicación), Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

Como parte del desarrollo de Populart, las integrantes también se dieron a la tarea de invitar a diferentes artesanos y artesanas, promotores, gestores e investigadores para discutir y establecer mesas de trabajo que, tiempo después, superarían las reuniones a pequeña escala y posibilitarían el surgimiento de todo un esquema organizativo y colectivo que, a su vez, devino en un proyecto a largo plazo. Asimismo, en la integración de las nuevas mentes, destacan nombres como el de Alfonso Soto Soria, quien se encargaría de pensar el futuro diseño museográfico; el artista ceramista Alberto Díaz de Cossio y el maestro Juan Coronel Rivera.¹¹⁵ Ahora el sueño estaba cada vez más cerca, sin embargo, con él aparecían nuevos retos.

El trabajo de Populart resultó esencial y trascendental para constituir el actual Museo de Arte Popular, pues como parte del compromiso de la asociación, se elaboró un proyecto integral en el cual se incluyeron un guion museológico y museográfico sobre el que el MAP debía apegarse para forjar su estructura, en él también se asentaron las bases para

¹¹⁵ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

su funcionamiento. Destaca entre todo ello que su principal instrucción era contar en todo momento y en cada parte de la organización con la presencia de artistas populares y artesanos/as.¹¹⁶ La iniciativa tenía como objetivo fomentar la inclusión y el trabajo colectivo, en lugar de promover la selectividad elitista:

La misma Tere Pomar decía, [...] no puede haber dulce de guayaba sin guayaba, [...] pero es que era fundamental, cómo pensar una institución y crear una institución sin la presencia de los actores principales, eso era indudable. Además, imagínate que en el grupo estaba Cristina Payán que dirigía el Museo Nacional de Culturas Populares, con el pensamiento de Guillermo Bonfil que [...] había formado parte de toda esta generación de antropólogos que habían roto con la antropología mexicana y que tenían otra visión del propio Museo, en donde las piezas no se exhibían por su valor, sino que [...] eran parte de un proceso social, económico y cultural; entonces pues había gente como ellos, [...] [y] la presencia de los artesanos era fundamental, eso era lo primero.¹¹⁷

El proyecto tenía un compromiso social claro, y por ello, la organización planeada por Populart planeó que el Museo contara una sección dedicada exclusivamente a la investigación continua representada por un centro de documentación formal, éste “apoyaría la labor de gestión dentro del Museo.”¹¹⁸ Del mismo modo que las y los artistas debían de tener una presencia activa y no sólo ser parte de los concursos artesanales.¹¹⁹ Por tal motivo, Populart retomó varias de las ideas del Museo Nacional de Culturas Populares, ya que este espacio debía de ser “la casa de los artesanos.”¹²⁰

Este primer bosquejo atravesó por varias etapas, en todas ellas; resalta la persistente comunicación y los acuerdos logrados entre Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, FONART; el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA; Populart S.C. y el Instituto Nacional Indigenista. La planificación del Museo se mantenía en marcha y, en consecuencia, el 31 de agosto de 1989, el director general de FONART,

¹¹⁶ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

¹¹⁷ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

¹¹⁸ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

¹¹⁹ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

¹²⁰ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

Carlos Espejel, envió una carta por medio del correo nacional dirigida al señor Arturo Warman Gryj, quien en ese entonces se desempeñaba como director general del Instituto Nacional Indigenista, para informarle acerca de los acontecimientos más recientes en la última reunión con CONACULTA. En dicho documento, Espejel detalló las discusiones que tuvieron lugar ese día sobre el posible nombre del Museo. Por ello, durante la reunión se propuso que éste se llamara Museo de Arte Popular y de los Pueblos Indígenas, a la vez que se acordó que el Instituto Nacional Indigenista y FONART coordinarían de manera conjunta el proyecto, no obstante, el Dr. Enrique Florescano hizo llegar un documento el 23 de agosto del mismo año en el cual ya se hacía referencia a este proyecto como Museo Nacional de los Pueblos Indígenas, esta fue la razón por la que FONART expresó su inconformidad ya que, en palabras de Carlos Espejel “no todo el arte popular de México es indígena, ya que hay muchas ramas artesanales, como el vidrio, la laca y el cobre, que no son producidas por indígenas” en su lugar Espejel sugirió dos opciones distintas, Museo de Artes y Tradiciones Populares o Museo de Arte Popular Mexicano.¹²¹ Aunque el resultado tardó en hacerse público, finalmente se optó por la segunda propuesta para el nombre del museo.

Durante esta etapa, el papel de la antropóloga María Esther Echeverría Zuno fue elemental para mantener vivo el desarrollo del MAP, pues su influencia fue clave en el desarrollo del proyecto del Museo, debido a su papel como intermediaria entre el gobierno y Populart S.C. Prueba de ello, es el oficio no. 650, con fechado el 11 de diciembre de 1989, documento a través del cual el presidente de CONACULTA, Víctor Flores Olea, dispuso informar a Echeverría sobre el interés del presidente de la República; Carlos Salinas de Gortari, por concretar algunos proyectos culturales entre los cuales se incluía el “Museo de las Artes Populares” y con ello requería la entrega del avance del programa, así como los nombres de los responsables y expertos que trabajaban para su realización, al igual que su la viabilidad económica.¹²² Con el apremio generado por el súbito interés de la presidencia sobre este proyecto, Populart Asociación civil, decidió hacer pública la

¹²¹ Carlos Espejel, director general del Fomento Nacional para las Artesanías FONART, “Oficio DG – 348 /89”, 31 de agosto de 1989, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: Correspondencia, notas y minutas, Ciudad de México.

¹²² Víctor Flores Olea, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, “Oficio No. 650”, 11 de diciembre de 1989, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: Correspondencia, notas y minutas, Ciudad de México.

primera propuesta para la creación de un Museo Nacional de Artes Populares, “[con el objetivo de] revalorar y difundir el trabajo de los artesanos mexicanos”.¹²³

Este primer acercamiento de la presidencia mexicana con Populart, definió en gran medida el avance del proyecto, pues al coincidir la planificación y gestión de este grupo con el interés del gobierno federal por materializar algunos proyectos culturales en el contexto de la celebración del V Centenario del Viaje Colombino, programado para el 12 de octubre de 1992, se abrieron mayores posibilidades en términos económicos. Así, la administración de Carlos Salinas de Gortari mostró particular interés en la creación de un Museo de Arte Popular en la capital como parte del discurso sobre el rescate de la identidad regional iberoamericana¹²⁴, y debido a que en 1984 el gobierno de México había firmado un compromiso sobre la conmemoración del llamado “Encuentro entre dos mundos”¹²⁵ en la Ciudad de Santo Domingo, República Dominicana; la administración tenía el apremio de cumplir en tiempo y forma con la agenda cultural internacional propuesta por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Cultura y la Ciencia, por sus siglas en inglés, UNESCO.

El 12 de octubre de 1992 los gobiernos de América celebraron el V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, invitando a la reflexión, al respeto por el pasado, ‘a la búsqueda de la identidad y a la consolidación de procesos de integración, desarrollo y paz’. Los presidentes Carlos Saúl Menem (Argentina), Carlos Salinas de Gortari (México), Jorge Antonio Serrano (Guatemala), Jaime Paz Zamora (Bolivia), Patricio Aylwin (Chile), Rafael Ángel Calderón (Costa Rica) y Luis Lacalle (Uruguay) coincidieron en afirmar que era necesario superar las visiones apasionadas de los 500 años y

¹²³ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: Correspondencia, notas y minutas, Ciudad de México.

¹²⁴ Sandra Patricia Rodríguez, “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del 12 de octubre de 1492”, *Revista de estudios sociales*, (1 enero de 2011): 64 – 73, <https://journals.openedition.org/revestudsoc/11588>, (consultado el 28 de julio de 2022).

¹²⁵ De acuerdo con el relato de Miguel León Portilla, en el año de 1984, fue invitado por el gobierno de México a ser parte de la recién formada “Comisión Mexicana del V Centenario”, este grupo pretendía abrir espacios de diálogo para la planificación del próximo “festejo” por la llegada de Colón al continente americano en 1492. La participación de Portilla destacó por la resignificación propuesta para este acontecimiento, sugirió *con - memorar* (traer al recuerdo) para suplantar el término *festejo*, así como el repensar y cuestionar sobre las consecuencias que este hecho había significado para los pueblos originarios. Miguel León Portilla, “Encuentro de dos Mundos”, *Estudios sobre la cultural náhuatl*, vol. 22, 15 – 27 <https://historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn22/379.pdf>, (consultado el 28 de julio de 2022).

redescubrir a América en sus recursos naturales, en su historia, en su lengua y en sus tradiciones, para consolidar los procesos de integración en torno a un pasado común desde el cual fuera posible proyectar el desarrollo futuro. Para estos mandatarios, ‘a conmemoración del Quinto Centenario constituye una oportunidad única’ para rescatar la ‘identidad regional que marca a Iberoamérica’.¹²⁶

Sin embargo, los pueblos indígenas se opusieron firmemente a los festejos y al programa cultural planeado para 1992, comenzaron entonces múltiples movimientos de reivindicación y resistencia sobre el pasado colonial y la figura de Colón en México. En su lugar, en 1989 marcharon sobre las avenidas principales del entonces Distrito Federal en dirección al Palacio Nacional, la intención era clara, exigir al presidente que México descartará todos los planes de estos festejos conmemorativos:

En **España** el 12 de octubre era considerado un día de fiesta nacional; en México cada año se acostumbraba que las embajadas de España e Italia colocaran coronas de flores en el monumento al Colón de Reforma.

Cuando estaban por cumplirse 500 años de ese hecho histórico, España comenzó los preparativos de un gran festejo en el que pretendía la participación de diversos países del continente americano. [...] El 12 de octubre de 1989 integrantes de la **Coordinadora Nacional de Pueblos Indios (CNPI)** marcharon del Monumento a la Revolución al Zócalo y anunciaron una solicitud al presidente Carlos Salinas de Gortari para que declinara la participación de México en esos festejos.¹²⁷

¹²⁶ Sandra Patricia Rodríguez, “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del 12 de octubre”.

¹²⁷ Nayeli Reyes Castro, “El día que quisieron derrocar la estatua de Cristóbal Colón”, *El Universal*, 12 de octubre de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/el-dia-que-quisieron-derrocar-la-estatua-de-cristobal-colon>, (consultado el 28 de julio de 2022).



Ilustración 6. Grupos de ‘chavos punk’ pintaron y colocaron mantas a la estatua de Colón, en Paseo de la Reforma, en protesta por los 500 años del descubrimiento de América. Nayeli Reyes Castro, *El Universal*, 12 de octubre de 2020.

El presidente simplemente rechazó la petición y los planes en torno a la conmemoración siguieron en marcha. Por el contrario, y derivado del interés de la administración de Gortari por concretar los proyectos culturales fijados para 1992, Populart comenzó a recibir mayor flujo de financiamiento estatal. El 10 de enero de 1990 María Esther Echeverría acusó de recibido el pago otorgado por parte de FONART para completar los gastos correspondientes a los honorarios por la elaboración del primer anteproyecto del —hasta entonces llamado— Museo Nacional de Arte Popular.¹²⁸

De tal manera, un 6 de septiembre de 1990 la asociación Populart, concluyó el anteproyecto del Museo Nacional de Arte Popular, y un año después, el 18 de marzo de 1991, FONART envió al Coordinador Nacional de Proyectos, Especialidades e Intercambio Cultural de CONACULTA, Rafael Tovar y Teresa; el resumen de este documento. En él se especificaba que el Museo formaba parte del “Programa

¹²⁸ María Esther Echeverría Zuno, directora general del Fomento Nacional para las Artesanías FONART, “Oficio DG – 155 /90”, 21 de mayo de 1990, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: Correspondencia, notas y minutas, Ciudad de México.

Conmemorativo del V Centenario del Encuentro de dos Mundos” y que el organismo responsable de su planeación, coordinación y monitoreo había sido y continuaría siendo, FONART. Asimismo, la propuesta del discurso museográfico allí vertido, procuro dos alternativas; la primera sería por “ramas de expresión artesanal” y, la segunda por “regiones”; ambas atendían a la gran diversidad y riqueza de las artes populares en México, “las salas de exhibición están consideradas para albergar exposiciones permanentes y temporales y algunos otros servicios, dentro de los que se encuentran un auditorio, servicios escolares, tienda, librería, cafetería y un Centro de Documentación”¹²⁹. A continuación, se presenta una descripción detallada de la propuesta inicial presentada por las tequileras y Populart:

Por ramas:

Esta alternativa abarca ocho ramas de la expresión artesanal como son: alfarería, indumentaria, productos elaborados con fibras vegetales y con madera, muebles, danzas, ceremonias, artes menores e imaginaria popular. A cada una de estas ramas les corresponde un espacio que estaría a su vez precedido por la sala introductoria, donde se explique lo que es el arte popular.

Por regiones:

A través de esta alternativa de discurso museográfico se pretende mostrar el contexto social y geográfico en que se produce el arte popular, así como las técnicas y diseños que su evolución histórica ha generado.

[...] esta propuesta considera ocho espacios que se organizan de la siguiente manera:

- Sala introductoria
- Sala Norte
- Sala del Golfo
- Sala del Bajío
- Sala del Altiplano Central
- Sala de Occidente

¹²⁹ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Coordinación Nacional del Programa de Descentralización, “Comentarios acerca de la propuesta de creación del Museo Nacional de Arte Popular”, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Ciudad de México.

- Sala del Suroeste y
- Sala del Sureste ¹³⁰

Como parte de la proyección económica para el auto sustento del Museo, se planificó contar con espacios que permitieran la venta de arte al igual que una cafetería que procurara la interacción de los visitantes con el espacio y su permanencia temporal.¹³¹ En este anteproyecto se planteó al gobierno federal la posibilidad de crear un sistema Universal horizontal de museos a nivel República, el cual, lograría una eficiente coordinación de los servicios museísticos, lo que permitiría mejorar, consolidar, actualizar y ampliar tanto el contenido como la presentación de los museos, y, de esta forma, dar continuidad a las políticas y acciones culturales correspondientes. Además, esta propuesta tenía como designio principal reducir los grandes gastos económicos y sin aumentar significativamente la plantilla de personal de las administraciones estatales.¹³²

Ahora bien, ahondando en su contenido; se desglosaron los presupuestos iniciales de operación, inversión y mantenimiento. Se consideró el progreso del Museo en tres etapas que abarcarían los años de 1990, 1991 y 1992 para así coincidir su entrega con las celebraciones del 12 de octubre. También se incorporó su misión, la cual quedó resumida de la siguiente manera:

La Misión del Museo

El Museo de Arte Popular se convertirá en el espacio más importante de la ciudad México, lugar para la exhibición de arte indígena y popular de los diferentes estados de la República.

El concepto de patrimonio cultural se sustenta en las obras y objetos que millones de artistas populares y artesanos de México han producido y producen cotidianamente. Es de fundamental importancia atender a estos

¹³⁰ Fomento Nacional para las Artesanías FONART, “Proyectos del programa conmemorativo del Centenario de V centenario del encuentro de dos mundos” 6 de septiembre, 1990, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: Correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Ciudad de México.

¹³¹ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Ciudad de México.

¹³² Fomento Nacional para las Artesanías FONART, “Museo Nacional de Arte Popular” 1991, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.5), Antecedentes: Museo Nacional de Arte Popular y sistema horizontal de Museos, Ciudad de México.

hombres y mujeres que han aportado sus conocimientos milenarios y preservado este patrimonio y que actualmente se hallan expuestos y vulnerables a los acelerados cambios económicos, sociales y culturales que se viven en todo el planeta. La transmisión de los saberes y conocimientos ya no se dan con la misma fluidez y naturalidad de otros tiempos; el arte popular se ve seriamente amenazado y corre el peligro de desaparecer o desvirtuar sus valores y sentidos, si no hacemos algo en este momento de la historia, por lo que el Museo como intervención viva de acopio, investigación, estímulo y promoción, resulta especialmente valioso y vigente en sus objetivos.

Coadyuvar al mejoramiento y desarrollo de la calidad de vida de los artistas populares e indígenas, a través de la promoción de sus productos, de asesorías y capacitación; de la organización de ferias y tianguis en coordinación con instancias federales, estatales y sociedad civil, en acciones sistematizadas de investigación, restauración, exhibición, producción, apoyo y fomento de los creadores, creación y sensibilización de público, etc., es la misión y función del Museo de Arte Popular.¹³³

El proyecto se presentó como parte de una articulación que expuso el peligro en el que se encontraban las tradiciones y el arte popular y las artesanías ante las olas de la industrialización, la cultura de masas y la globalización como uno de los motivos principales que justificaban tener un Museo de Arte Popular. Este supondría un mecanismo de conservación, promoción y difusión, pero, sobre todo de resguardo ante la oferta cultural internacional. El proyecto del museo también situó a los mexicanos como sujetos gustosos de las dinámicas culturales extranjeras para problematizar el abandono y olvido de lo nacional y se sujetó en ello, aunque también formó parte de la estrategia retórica gubernamental:

Los países ricos e industrializados, poseedores de una cultura del todo ajena a la nuestra, penetran cada vez más la forma de vida de la sociedad mexicana en su conjunto. Con ello no sólo exportan otras formas de comportamiento y de representación, sino que subliminalmente han provocado un sentimiento de vergüenza de lo mexicano y, sobre todo, por lo popular. Ejemplos de estas actitudes abundan en todos los estratos sociales. El idioma es un síntoma inequívoco. [...] la clase media, sobre todo, de mayores ingresos, mezcla con

¹³³ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Museo Nacional de Arte Popular Mexicano” Tema 1 (1.1), Antecedentes: Proyecto Museo Artes y Tradiciones Populares, Carlos Espejel, agosto de 1989, Populart, Ciudad de México.

frecuencia términos en inglés en su lenguaje cotidiano. La música preferida de los jóvenes es la norteamericana.

En cambio, nuestros valores propios y la tradición cultural son producto para el visitante, la música mariachis, bailables folclóricos, la comida regional, los trajes típicos, el arte popular, las fiestas mexicanas y hasta la arquitectura nuestra, son únicamente para deleite y consumo de los extranjeros. Poco a poco México se olvida de lo que fue y abraza con verdadera pasión todo lo ajeno.¹³⁴

Por lo anterior, el argumento principal de esta iniciativa partió de recuperar el patrimonio artístico a través de la creación de un espacio propicio que, a la vez, combatiera el proceso de “transculturación”.¹³⁵ Así, en el proyecto final presentado al ejecutivo, quedó registrado que “establecer en México un Museo que reúna las más variadas muestras del arte popular, es no sólo un imperativo cultural, sino una necesidad histórica. Al reunir en un espacio dado las más valiosas obras que la expresión del pueblo nos ha legado, estaremos devolviendo el merecido valor que posee el arte popular mexicano.”¹³⁶

Sin embargo, este oficio alineó su discurso —haciendo uso de su carácter como proyecto estatal— al interés gubernamental por celebrar el pasado colonial sin considerar los acontecimientos de resistencia indígena que emergieron como respuesta al proceso de colonización que concentraban su interés en las discusiones sobre los actos de genocidio y despojo que éste implicó; razón por la cual se oponían al llamado “Encuentro de dos Mundos”. Este suceso, desafortunadamente reafirmó al Museo como parte de los proyectos culturales que tenían por objetivo festejar el V centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América:

El descubrimiento de Colón juntó al mundo hasta entonces separado y en virtud de esta hazaña surgió en nuestras tierras una nueva cultura que aglutino las tradiciones indígenas con las costumbres españolas.

¹³⁴ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México.

¹³⁵ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México.

¹³⁶ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México.

El encuentro de dos mundos es el homenaje con que nuestros pueblos celebran el V centenario de esta fecha memorable, parte minúscula, pero trascendental de este singular evento, puede ser el Museo Nacional de Arte Popular.¹³⁷

El punto 7 de los objetivos del MAP destacó el origen mestizo de la artesanía, lo cual supondría pensar que las gestoras consideraban a las comunidades indígenas y su perspectiva como parte fundamental de la historia y la cultura de México. Se enumeran los diez objetivos principales del museo por considerarlos relevantes para el contexto de la investigación:

1. Enriquecimiento cultural de la comunidad nacional
2. Propiciar una identidad cultural nacionalista
3. Revalorar la cultura propia de los mexicanos
4. Identificar a la población con el lugar donde reside
5. Propiciar, a través del conocimiento, la conservación de las expresiones del arte popular
6. Incrementar la investigación, difusión y conocimiento del arte popular mexicano
7. Enfatizar el origen mestizo de nuestra artesanía
8. Divulgar la gran diversidad natural y cultural de México, reflejada en las obras populares
9. Fomentar el turismo cultural
10. Informar al visitante extranjero sobre una parte importante de la cultura nacional.¹³⁸

Siguiendo la propuesta entregada a Salinas de Gortari, se realizó un plan presupuestario que abarcó los costos salariales, museográficos y de producción. En la estimación final, se consideraron 20 meses de trabajo para completar el proyecto y se llevó a cabo una valuación total de todos los costos implicados. Es importante señalar que el proceso de valuación no solo incluyó los gastos directos de la construcción del museo, sino también

¹³⁷ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México.

¹³⁸ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México

a los referentes a la museografía, la investigación, la adquisición de las colecciones y contratación de personal administrativo fijo y temporal.¹³⁹

En cuanto a la organización de las salas y la museografía, el proyecto final no especificó su contenido, pero proporcionó una base general para su posible articulación y disposición. Específicamente para la museografía se utilizarían “tecnologías modernas” (no se detalla cuáles) que permitirían al visitante interactuar con las obras exhibidas, al mismo tiempo, se tomó en cuenta que cada temática consideraría el motivo de la exposición de los objetos, así como el contexto original de la pieza.¹⁴⁰ Por otra parte, el guion temático proponía un total de 16 ejes que se abordarían en correlación con la sala, cada uno de los objetos propuestos sería un dispositivo de exhibición complejo pues su presencia implicaría el desarrollo de un guion explicativo de su contexto social, ritual, simbólico y cultural:

1. Cerámica y objetos de uso en la cocina
2. Los textiles y los trajes
3. El vidrio
4. Las fibras naturales
5. La madera y la piedra
6. El cuero
7. La joyería
8. Los metales
9. Los juguetes
10. La vida ceremonial
11. Flores, papel picado y ornato en general
12. Instrumentos musicales y danza
13. Mobiliario y artículos domésticos
14. Arquitectura
15. Pintura y retablos religiosos

¹³⁹ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Ciudad de México.

¹⁴⁰ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México.

16. Alimentos y bebidas¹⁴¹

Las actividades propuestas para el Museo de Arte Popular incluían:

talleres didáctico – recreativos de manufactura de objetos artesanales; muestras gastronómicas típicas; cursos de vacaciones; intercambio nacional e internacional de exposiciones; realización ante el público de reproducciones de los objetos del Museo; recorridos guiados; espectáculos de danza y teatro populares; exhibición de películas, cine – club; conferencias, seminarios, mesas redondas; etcétera.¹⁴²

El bosquejo oficial de este proyecto fue la base para impulsar la política pública cultural que pocos años después daría paso a la concreción del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México, y aunque profundizaré más adelante sobre los motivos del cambio en su estructura final, es imprescindible tener en cuenta que el trabajo para llegar a presentar este proyecto fue obra de largos años de organización y discusión entre diversos expertos en arte popular.

¹⁴¹ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México.

¹⁴² Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Populart, Ciudad de México.

VII. Entre la Central de Abastos y un edificio de bomberos, Revillagigedo número 11, colonia Centro. La historia del recinto arquitectónico del MAP

Es que —refiriéndose al antiguo edificio de bomberos—

desde que lo vimos nos pareció el lugar ideal

para el Museo

Sol Rubín de la Borbolla

Aunque el proyecto para la creación del Museo de Arte Popular se concretó en 1992, su ejecución y establecimiento no fue inmediata. Las primeras reuniones únicamente retrataron la primera fase para el arranque del museo y el segundo periodo de la evolución del MAP se centró en la búsqueda del lugar ideal para albergarlo.

Aunque la propuesta organizacional que se planteó con el primer anteproyecto entregado a la presidencia no llegó a concretarse el trabajo de las tequileras y Populart sí materializó el esqueleto del Museo de Arte Popular, así como el discurso y contenido de las salas. Durante cuatro años la planificación siguió su curso, hasta que finalmente el 3 de diciembre de 1996, Populart S. C. hizo formal la petición de apoyo al gobierno federal para la creación del museo: “El grupo Populart S. C., promotor de la cultura de nuestro país, integrado por las CC. Antrop. Ma. Esther Echeverría Zuno, Sra. Ma. Teresa Pomar, Dra. Sol Rubín de la Borbolla, Mtra. Cristina Payán y Lic. Laura Oseguera, ha solicitado el apoyo del gobierno federal para la creación del Museo de Arte Popular Mexicano.”¹⁴³ Con una asociación civil ya establecida y operando, además de contar con el apoyo del gobierno local y federal Populart se enfrentó al proceso de la institucionalización del Museo que por años habían imaginado. Sobre ello recuerda Juan Coronel: “Por un lado, estaban todas las mujeres y hombres importantes en el arte

¹⁴³ Populart A.C., “Museo de Arte Popular Mexicano”, 3 de diciembre de 1996, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.9), Provisional A - 107, Ciudad de México.

popular, todos estaban acostumbrados a llegar a [las] Instituciones [y a dirigir las], no a hacer una, y son dos cosas completamente diferentes.”¹⁴⁴

En este punto, el desafío para el establecimiento oficial del MAP se desdoblaba en dos direcciones; la primera era la de hallar fuentes de financiamiento estables y constantes y, la segunda, era la búsqueda de un recinto permanente para albergar el museo. Debido a la magnitud del proyecto, la intervención estatal resultó fundamental para efectuar la última etapa. El acercamiento entre la sociedad civil y el gobierno se procuró gracias a las diversas redes de capital social entre las y los miembros de Populart, y las figuras políticas del gobierno federal. Fue así como Cuauhtémoc Cárdenas, en su carácter de jefe de gobierno del Distrito Federal; fungió como un agente clave al proveer la posibilidad de elegir entre un cúmulo de edificaciones —muchos de ellos no en las mejores condiciones— para albergar el Museo.¹⁴⁵

A pesar de concentrarse en encontrar el lugar ideal, la gestión de Populart persistía, el 12 de agosto de 1996, por medio de un fax, la Maestra Sol Rubín de la Borbolla hizo entrega a la antropóloga, María Esther Echeverría de la propuesta de organigrama para el museo, así como la integración del patronato, el consejo técnico y la descripción de las diversas etapas que se habían atravesado hasta ahora.¹⁴⁶ La búsqueda del recinto arquitectónico fue un proceso largo pero enriquecedor. Las tequileras pensaban en un espacio que tuviera las condiciones dignas para resguardar las diversas colecciones de arte popular recolectadas a lo largo de sus trayectorias profesionales; así como una ubicación céntrica en la ciudad y, por supuesto, que la edificación tuviera las características para ser habitada y concurrida con regularidad. Sol Rubín rememora:

Teníamos relación con el jefe de gobierno en aquel momento y con un organismo que estaba desarrollando Santa Fe, [...] y entonces nos pusieron a la cabeza al director de este fideicomiso para que nos ayudará a buscar un espacio. [...] A través del gobierno del Distrito Federal, visitamos varios

¹⁴⁴ JCR, entrevista por YG, 18 de marzo de 2022.

¹⁴⁵ SRB, entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

¹⁴⁶ Sol Rubín de la Borbolla, directora de Centro Daniel Rubín de la Borbolla, “Organigrama patronato del Museo de Arte Popular Mexicano”, 12 de agosto de 1996, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.20), Propuesta de organigrama para el Museo, Ciudad de México.

[lugares] interesantísimos, yo allí conocí edificios, sobre todo del centro histórico, con un potencial increíble, algunos que estaban en condiciones deplorables, pero la idea era que este fideicomiso nos ayudara a restaurar el edificio que fuéramos a escoger. Otros no estaban en tan malas condiciones, pero obviamente había que adaptarlos para el Museo, discutimos también la accesibilidad del edificio.¹⁴⁷

Después de recorrer y conocer diversos lugares en el centro de la Ciudad y con la ayuda del basto conocimiento de Ángeles González Gamio y Alfonso Soto Soria; las tequileras, encontraron el recinto ideal. Un edificio antiguo ubicado en la calle Revillagigedo número 11 en la colonia Centro de la Ciudad de México. Una obra diseñada por los arquitectos Vicente Mendiola y Guillermo Zárraga entre 1927-28. El inmueble había servido como oficinas y estación del cuerpo de bomberos. Con el paso de los años también sirvió a las tareas administrativas de la Secretaría de Marina y aún conservaba las características del movimiento artístico *art déco*.¹⁴⁸ González Gamio apunta que el inmueble ubicado en la calle de Revillagigedo había sufrido algunos daños estructurales después del temblor que estremeció a la Ciudad de México en 1985 y que ese hecho determinó—durante algún tiempo— el desamparo gubernamental de este espacio:

Un edificio de los años 20 estilo *art déco*, es de lo más bello en estilo *art déco* que tenemos en la Ciudad, [...] y era una estación de bomberos, de hecho, todavía en una de las salas hay un orificio que era por donde bajaban los bomberos rápidamente [...] años después fue la Secretaria de Marina, que, si mal no recuerdo, era el uso que tenía cuando vino el temblor del 85 y se dañó, tuvo daños estructurales y entonces lo cerraron y se quedó muchos años abandonado hasta que aparecieron las queridísimas tequileras, que son las que lo consiguieron.¹⁴⁹

¹⁴⁷ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

¹⁴⁸ Ángeles González Gamio, “Museo con Magia”, *La Jornada*, Capital, 06 de mayo, 2018.

¹⁴⁹ AGG, entrevistada por YG, 19 de enero de 2023.

Asimismo, sobre aquel primer encuentro con el antiguo edificio, Sol Rubín de la Borbolla recuerda, sobre todo comparando el nivel de restauración requerido entre este edificio y el del antiguo Museo Nacional de Artes e Industrias Populares que se encontraba cerrado:

La verdad es que este edificio nos pareció muy interesante, [...] poder incorporar la arquitectura para respetarla, [...] francamente no sería una rehabilitación tan grande como la que necesitaba el edificio del Museo de Artes e Industrias Populares, había otros edificios que habíamos visitado y también necesitaban menos rehabilitación, pero [...] había otras características, como que era difícil llegar a ellos. Entonces éste desde que lo vimos nos pareció que era el lugar ideal para el Museo [...] ese edificio mantenía las características que lo hacían *art déco*, los arcos, las puertas, las lámparas, las ventanas, [...] seguía manteniendo esas propiedades [...] eso nos lo hizo ver Alfonso Soto Soria y nos pareció muy interesante, incorporar [...] esa arquitectura [...] al proyecto.¹⁵⁰

¹⁵⁰ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022. El antiguo MNAIP se encontraba en lo que hoy es el archivo de Notarías. Un edificio casi frente a la Alameda Central que requirió de una restauración considerable después del terremoto de 1985.



Ilustración 7. Yutzin Gómez, Fotografía del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México, 31 de octubre de 2022, Revillagigedo no. 11, Colonia Centro.

Una vez que las tequileras eligieron el recinto, en el año 1996, entablaron comunicación con la empresa paraestatal, Servicios Metropolitanos, por sus siglas, SERVIMET, S.A. de C.V.¹⁵¹ para comunicarle su elección y extender la petición de los derechos sobre el inmueble:

Tras evaluar diversas alternativas, se concluyó que la ubicación óptima del inmueble sería en el corazón mismo de la Ciudad, por lo que solicitamos a SERVIMET el apoyo para que el inmueble ubicado en la calle Revillagigedo no. 11, Col. Centro, sea aportado a este proyecto por tiempo indefinido recibiendo como contraprestación su restauración, mantenimiento y cuidado, así como el pago del impuesto predial, derechos de agua y otros servicios.

El inmueble de referencia, propiedad de SERVIMET, ocupa una superficie de 1,842 m² con 7, 471.28 m² de construcción. Actualmente se encuentra desocupado y consta de 4 niveles de doble altura; de construcción antigua y mediana calidad. Dicho lugar puede contemplar un área de recreación acorde al Museo, que permita tener una mayor rentabilidad, tal es el caso de restaurantes, locales comerciales, etc.¹⁵²

Meses después, el 15 de noviembre 1996, María Esther Echeverría Zuno; ahora directora general del FONART, recibió la gran noticia por parte de SERVIMET S.A. de C.V. sobre la autorización de la donación del inmueble en la calle Revillagigedo a través del oficio SMDI/411/96:

Me es grato comunicar a usted, que el Consejo administrativo de SERVIMET, en su sesión XCIV, celebrada el 14 de noviembre del presente, autorizó destinar el inmueble ubicado en Revillagigedo No. 11, Col. Centro,

¹⁵¹ “SERVIMET es una empresa de participación estatal mayoritaria del gobierno del Distrito Federal, constituida legalmente de acuerdo con las leyes de la República Mexicana, como se acredita en la escritura pública número 50,088 de fecha 25 de julio de 1977, otorgada ante la fe del Licenciado Alfonso Román Talavera, titular de la notaría pública número 134 del Distrito Federal”. SERVIMET, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuestas de escrituras de Fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Populart; Ciudad de México.

¹⁵² Ignacio Gómez Roch, director general de Servicios Metropolitanos S.A de C.V., “SMDI 411/ 96”, 21 de noviembre de 1996, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuestas de escritura de fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Populart, Ciudad de México.

a un Museo de Arte Popular Mexicano, sujeto a las siguientes consideraciones:

- Presentación del Proyecto respectivo, en el que juntamente con SERVIMET, se pueda utilizar una superficie para giros comerciales, a efecto de que tenga o no mayor rentabilidad el proyecto.
- Solicitar a la Secretaría de Obras, del Departamento del Distrito Federal, una evaluación estructural del inmueble.
- Fijar conjuntamente un plazo para la utilización del inmueble
- Quedará a cargo del Museo de Arte Popular Mexicano, la restauración, mantenimiento y cuidado, así como el pago del impuesto predial y derechos de agua y de otros servicios.¹⁵³

Populart mantuvo sus reuniones con regularidad, gracias a ello, se firmaron los primeros acuerdos sobre la distribución y uso del inmueble. Doce puntos fueron los que marcaron el trayecto para la intervención del edificio; destacan entre ellos el número 1, 3, 5, 7, 8, 9, 11 y 12, respectivamente:

1. Se crea un solo acceso principal por la calle independencia a través del arco central
3. Los niveles 4° y 3° serían para exposiciones permanentes en su totalidad y el nivel 2° para exposiciones temporales, al igual que la sala norte de planta baja.
5. Se localizan en planta baja las concesiones: tienda, librería y cafetería que deberán permitir acceso al museo a través de sus instalaciones dejando puertas a la calle, al vestíbulo de acceso al museo y al patio interior.
7. En el ala poniente de planta baja se crea un espacio informativo sobre los antecedentes del museo.
8. Se considera la planta baja libre de pago, con excepción de exposiciones especiales que requieran recaudación de fondos.
9. El acceso controlado con boletaje será a partir del 2° nivel.
11. El Centro “Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla” se alojará en el ala poniente del 2° nivel por el peso de los acervos.

¹⁵³ Ignacio Gómez Roch, director general de Servicios Metropolitanos S.A de C.V., “SMDI 411/ 96”, 21 de noviembre de 1996, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuestas de escritura de fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Populart, Ciudad de México.

12. Se construirá un elevador con doble servicio: pasajeros y como montacargas.¹⁵⁴

Aunque el proyecto seguía avanzando, la muerte de María Cristina de Payán en 1997 produjo un gran vacío en la asociación. No obstante, esta pérdida significativa también hizo que su esposo, Carlos Payán, tomara un papel principal en las reuniones de Populart. Payán presentó ante el grupo al coleccionista y empresario Salvador Castillo quien, generosamente les propondría la ocupación de un recinto temporal para almacenar la vasta colección de piezas que formarían al Museo de Arte Popular. De acuerdo con Ángeles González Gamio “Salvador insistía mucho en que un museo de arte popular en México merecía un espacio como el de antropología por la riqueza que tiene México en el arte popular.”¹⁵⁵ Ambos se convirtieron en agentes sumamente valiosos durante esta gestión.

Castillo contaba con algunas bodegas dentro de un lugar estratégico para el comercio y la identidad chilanga¹⁵⁶ al oriente de la Ciudad de México, en la alcaldía Iztapalapa. Fue así como el archivo y las piezas de arte que hoy día conforman la colección del MAP, compartieron espacio entre abarrotes, verduras y frutas en la Central de Abastos.¹⁵⁷

Salvador era un empresario que tenía varios inmuebles en la Ciudad de México, también por consejo de [él] fue que vimos a algunos de los otros edificios que visitamos [...] para el Museo, él [...] tenía bodegas en la Central de Abastos, inclusive en una estuvo [...] guardada la colección del Museo. [...]ellos —Carlos y Salvador— jugaron un papel muy interesante al final.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.1), Museo de Arte Popular, Criterios acordados para el anteproyecto, Populart, Ciudad de México.

¹⁵⁵ AGG, entrevistada por YG, 19 de enero de 2023.

¹⁵⁶ Chilanga, chilango, es un adjetivo utilizado en la cotidianidad para referirse a las, los, les habitantes de la Ciudad de México.

¹⁵⁷ La Central de Abastos es el mayor espacio de venta de fruta, verdura, carnes, víveres, etcétera; Se encuentra ubicado al oriente de la Ciudad de México en la alcaldía Iztapalapa.

¹⁵⁸ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

Asimismo, una vez recibido el inmueble, como parte del proceso de remodelación y reacondicionamiento del edificio entregado a Populart, comenzó el ejercicio de licitación referente al trabajo de museografía y renovación. Derivado ello, se estableció contacto con empresas dedicadas al giro arquitectónico y, posteriormente, se recibieron cartas de presentación de diferentes grupos. El 21 de enero de 1998, Esther Echeverría recibió el ofrecimiento de servicios por parte de la empresa Di Corp y Margen Rojo S. C., dos meses más tarde, el 10 de marzo de 1998, llegó una propuesta más, Iberoamericana, S. A. de C.V.¹⁵⁹ Con ello, se dio inicio al proceso de restauración y adaptación del inmueble para así convertirlo en el actual Museo de Arte Popular.

De igual forma, la participación de diversos expertos para la intervención del antiguo edificio de bomberos fue clave, por ejemplo:

El doctor en arquitectura Xavier Cortes Rocha es director de la obra; el arquitecto Teodoro González de León es director del proyecto arquitectónico; el arquitecto Jorge Agostoni es autor del proyecto museográfico; y el arquitecto Carlos Cruz Rodea es el Coordinador de la obra. Asimismo, el proyecto cuenta con la supervisión de la Dirección General de Culturas Generales e Indígenas de Conaculta.¹⁶⁰

Finalmente, la inversión económica que significaba el desglose presupuestal para la adaptación del edificio como museo, fue dividido entre las entidades que formaban parte de la administración y dirección, quedando la repartición de gastos de la siguiente manera:

El proyecto de acondicionamiento, rehabilitación y adaptación del inmueble que albergará el Museo de Arte Popular ha recibido aportaciones por: Conaculta, \$33, 233, 217. 00 pesos; Gobierno del Distrito Federal, \$ 41, 938, 090. 00 pesos; considerando el valor del inmueble que asciende a más de 30 millones; Asociación de Amigos del Museo de Arte Popular, \$ 34, 646, 362. 71 pesos, los cuales incluyen \$13, 496, 362. 71 pesos, tanto de aportaciones

¹⁵⁹ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.2), Antecedentes: Museo de Artes y Tradiciones Populares, Carlos Espejel, agosto de 1989, Populart, Ciudad de México.

¹⁶⁰ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.2), Antecedentes: Museo de Artes y Tradiciones Populares, Carlos Espejel, agosto de 1989, Populart, Ciudad de México.

extraordinarias de la Asociación, como donativos obtenidos por la misma, provenientes de diversas empresas u organizaciones.¹⁶¹

Esta etapa fue de gran importancia para el Museo, pues en la actualidad, el recinto continúa siendo la sede del MAP y forma parte de los espacios arquitectónicos más emblemáticos de la arquitectura Decó del centro de la Ciudad de México.

¹⁶¹ Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.2), Antecedentes: Museo de Artes y Tradiciones Populares, Carlos Espejel, agosto de 1989, Populart, Ciudad de México.

VIII. La feminización de la cultura y el arte popular en México

*Si los hombres vieran al arte indígena y al arte popular
como algo importante en sus carreras para trepar a ser gobernadores, no habría
ninguna mujer, en ningún lugar, serían puros hombres.¹⁶²*

Anónimo

La relación entre las mujeres y el arte popular ha sido previamente analizada por un conjunto de autoras que asocian el proceso de creación de este último y la subalternidad de su origen, con la figura que históricamente han ocupado ellas en el sistema sexo/género. En este sentido, Eli Bartra señala que “las mujeres y el arte popular comparten una condición semejante: aunque presentes en la vida diaria, con mucha frecuencia se pasa la mirada sobre ellas sin verlas, son casi tan invisibles como insignificantes”.¹⁶³ Bartra asocia la posición de vulnerabilidad económica, social y cultural que sitúa a las mujeres mexicanas como agentes desfavorecidas en el sistema, con el lugar que ocupa el arte popular en las artes, entendiéndolo así, como el menos valorado y, en varias de sus formas, desacreditado.

Aún con ello, las mujeres —como hacedoras del arte popular, o como agentes— han, y continúan creando e incidiendo en la estructura política y cultural de México. La relación entre la gestión del arte popular y la influencia de las mujeres en este campo recién comienza a ser investigada, su trabajo ha permanecido oculto, explorar esa interacción posibilita atender el papel de las mujeres en la gestión cultural, así como comprender su papel en el mantenimiento, estudio, resguardo y reproducción del arte popular. Ello es

¹⁶² Dejo este comentario sin fuente porque la persona entrevistada solicitó permanecer anónima.

¹⁶³ Eli Bartra, “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y el arte popular”, *La ventana, Revista de estudios de género*, vol. 3, no. 8, (diciembre: 2008), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200003 (consultado el 10 de octubre de 2022).

crucial en esta investigación ya que las mujeres que dieron vida al proyecto del MAP fueron cinco gestoras mexicanas.

Algunos agentes culturales que formaron parte del proceso de creación del MAP, han coincidido sobre la tendencia de la feminización de los espacios culturales y artísticos en México. Partiendo de los roles de género como una división forzada de las actividades asignadas desde el binarismo sexo-genérico, la transición de las mujeres del trabajo del hogar —en su mayoría, no remunerado— a los espacios “formales” de retribución económica, fue una evolución inclusiva pero patriarcal. En la primera mitad del siglo veinte, las luchas feministas en México habían conseguido, finalmente, que las mujeres ocuparan cargos en el sector público y, en palabras de Enriqueta Tuñón, “podían no sólo votar y elegir, sino ser electas”¹⁶⁴. Sin embargo, durante el proceso de incorporación al espacio público, a ellas les fueron designadas las “actividades rosas”¹⁶⁵ gubernamentales. Para Sol Rubín de la Borbolla su experiencia evidencia la conexión entre las propiedades de la femineidad y el arte popular:

Por alguna razón creo que el arte popular está bastante unido al género femenino, [...] no es un tema en el que yo diga [que] tuve que luchar a brazo partido para abrirme puertas, y eso que [...] mi abuela fue una feminista y mi mamá también, la verdad es que es un campo en donde nos movemos con mucha facilidad, esa es la verdad.¹⁶⁶

La distinción de género en el sector cultural ha sido una condición para entender las relaciones de poder y la ocupación de los puestos laborales en México. Históricamente, la cultura ha reservado sus espacios para las mujeres, en parte debido al poco interés que tienen los hombres por ocupar puestos vinculados a la femineidad. Ello no sólo se reprodujo para el caso de las gestoras y servidoras públicas, sino también para las artistas. Al respecto, un informante sustenta que existen lazos de confianza y cercanía que el

¹⁶⁴ II entrevista por YG, marzo 2022.

¹⁶⁵ “Actividades rosas”, esta categoría será utilizada para referirse a todas las actividades y trabajos (remunerados o no) a los que las mujeres han sido históricamente vinculadas debido a su género, algunos ejemplos son el trabajo de cuidados, el trabajo del hogar, asistencia, maestra, labores dentro del sector cultural o artístico, entre muchos otros.

¹⁶⁶ SRB, entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

género ha posibilitado y ello ha sido determinante para la producción artística en México “Los iniciadores, casi todos primero eran extranjeros, muy al principio [...] ese grupo de los treinta – cuarenta [...] y luego muchas eran mujeres porque las creadoras eran mujeres y yo pienso que hubo una facilidad de género, [...] hay una cosa totalmente sexista, un hombre no iba a hacer un estudio de bordados, eso es para un maricón, era más fácil que se acercaran las mujeres.”¹⁶⁷

Por lo tanto, esta “facilidad de género” permitió crear redes de acercamiento de carácter académico y personal entre las investigadoras y las artistas, en razón de ello, la gestión cultural, así como el rastreo geográfico de las piezas y técnicas artesanales fue — y continua siendo— producto de un sistema creado por mujeres, “El arte indígena y el arte popular, un sesenta por ciento, mínimo, es hecho por mujeres, porque los hombres van a sembrar o van a trabajar, y las que se quedan a hacer las obras maestras textiles, las obras maestras cerámicas [...] son las mujeres.”¹⁶⁸

En el contexto nacional, pese a que las mujeres fueron recibidas en el campo de las actividades rosas, el mayor órgano de concentración de poder relacionado a la cultura en México, la Secretaría de Cultura, anteriormente el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ha sido dirigido mayormente desde 1988 hasta la actualidad, por varones.¹⁶⁹ De acuerdo con el testimonio de una de las personas entrevistadas, la década de los años setenta fue crucial para la inmersión de ellas en los estudios y el sector cultural, aunque, su incorporación no modificó la hegemonía masculina sobre los organismos e instituciones gubernamentales, “en el ámbito cultural, yo pienso que el cambio se da como hacia 1970 [...] que empiezan a preponderar las mujeres dedicadas al estudio del arte

¹⁶⁷ Informante 1 (I1), entrevista por Yutzin Gómez (YG), marzo 2022. En adelante se abreviará el nombre del entrevistado y entrevistadora.

¹⁶⁸ JCR, entrevista por YG, 18 de marzo de 2022. Es importante recordar que los espacios de la gestión cultural y el arte en México han estado ampliamente compuestos por la participación y gestión de mujeres. Destacan entre ellas, Inés Amor, Lola Álvarez Bravo, María Asúnsolo y Carla Stellweg.

¹⁶⁹ “Acerca de CONACULTA”, Secretaría de Cultura, febrero 2016, https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/ (consultado el 12 de marzo de 2023)

popular, pero en realidad la rectoría la siguen llevando los hombres, [...] el chipocludo sigue siendo el chipocludo.”¹⁷⁰

La jerarquización entre géneros se ha reproducido aún dentro del campo cultural, por consiguiente, la integración de las mujeres a este rubro no significó necesariamente la desintegración o resignificación del sistema laboral chovinista¹⁷¹ mexicano, sino tal vez, el acto estatal de ceder espacios ante los movimientos feministas de los setenta, ello coincide con los límites de asenso laboral a los que actualmente las mujeres se enfrentan. La categoría *techo de cristal* explicaría la inmovilización de las mujeres en el sistema político y laboral nacional, ya que el acceso de ellas a puestos de alto rango está limitado en tanto que los hombres son asignados a estos, sin importar las trayectorias educativas o profesionales. Por ende, el ingreso masculino a las estructuras públicas también se ha determinado a razón de su género y no de sus capacidades, esta situación incluye al arte popular:

Luego cuando se institucionaliza en los cuarenta la estructura era completamente masculina, era Gamio, Caso, y todos los autores que pasaron por el Museo de Antropología y las colecciones nacionales, todos hombres, pero en los setenta hubo una incisión, pero te voy a decir una cosa, si los hombres vieran al arte indígena y al arte popular como algo importante en sus carreras para trepar a ser gobernadores, no habría ninguna mujer, en ningún lugar, serían puros hombres, lo ven como algo secundario, [...] esa es la realidad.¹⁷²

La feminización de la cultura no es un hecho aislado, en realidad, se encuentra vinculado a la labor de la asistencia social y a la concepción de lo femenino en el sistema sexo/género. Las mujeres han sido ligadas a la esfera de las emociones y el cuidado, y así fueron integradas al espacio político.¹⁷³ En la cotidianidad mexicana los roles de género se reproducen con naturalidad, por ejemplo, cuando algún gobernador varón toma el

¹⁷⁰ II entrevista por YG, marzo 2022.

¹⁷¹ Hanna Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, (Madrid: Taurus, 2007).

¹⁷² II entrevista por YG, marzo 2022.

¹⁷³ Gloria Guadarrama Sánchez, "Presencia de la mujer en la asistencia social en México." *Economía, Sociedad y Territorio* II, no. 5 (1999):117-147. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11100504> (consultado el 30 de septiembre de 2022).

cargo, su esposa es designada como funcionaria de la gestión pública dentro del Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia, —institución gubernamental usualmente conocida como DIF—¹⁷⁴ organismo que se encarga de proveer asistencia social en todo el país. Asimismo, la presencia de las mujeres en los programas sociales se relaciona a que éstos suelen ser considerados como una extensión del hogar.¹⁷⁵ Es así como las mujeres se encuentran condicionadas a su género todo el tiempo.

A pesar de la integración de las mujeres al espacio político y a la feminización de la cultura, actualmente, las brechas de género en el sector público se visibilizan a través de las diferencias salariales y del alcance en el rango de puesto de las mujeres en cada Secretaría de Estado. De acuerdo con el estudio realizado por el Instituto Mexicano para la Competitividad, IMCO; hasta el año 2020 la plantilla de la administración pública federal — en la cual se incluyen más de 290 instituciones del gobierno federal — estaba conformada en un 50.3 por ciento por varones en contraste con del 49.6 por ciento de las mujeres.¹⁷⁶ Con la llegada de la última administración encabezada por Andrés Manuel López Obrador, la ocupación de las mujeres aumentó significativamente en comparación con regímenes anteriores. Sin embargo, la representación de las mujeres en las Secretarías de Estado ha disminuido “conforme se eleva el puesto y el nivel de ingresos, sólo el 30% de las direcciones generales son ocupadas por mujeres, mientras que este porcentaje disminuye a 28% para las jefaturas de unidad, el tercer puesto de mando más alto.”¹⁷⁷

Pese a que las gestoras culturales en México lograron acceder a los rangos laborales más altos, ellas se enfrentan a constantes obstáculos producto del sexismo institucional y la discriminación sistemática de género. De acuerdo con el testimonio de una gestora cultural, cuando aún se desarrollaba en un puesto como directora en la administración pública tuvo un desafortunado encuentro con el secretario de educación de un estado,

¹⁷⁴ Ángeles Cruz Martínez, “Designan directora del DIF a Laura Vargas Carrillo, esposa de Osorio Chong”, *La Jornada*, 10 de enero, 2013, <https://www.jornada.com.mx/2013/01/10/sociedad/039n1soc> (consultado el 11 de octubre de 2022).

¹⁷⁵ Gloria Guadarrama Sánchez, “Presencia de la mujer...”.

¹⁷⁶ Fernanda Avedaño Meouchi, *et al*, “Mujeres en la Administración Pública Federal: más allá de la foto”, Instituto Mexicano para la Competitividad, IMCO, mayo 2021, https://imco.org.mx/wp-content/uploads/2021/05/20210511-Mujeres-en-la-APF-ma%CC%81s-alla%CC%81-de-la-foto_Documento.pdf (consultado el 11 de octubre de 2022).

¹⁷⁷ Fernanda Avedaño Meouchi, *et al*, “Mujeres en la Administración Pública Federal: más allá ...”.

quien cuestionó su pronto asenso dentro del servicio público, infiriendo que habían existido otras razones que impulsaron su carrera:

Tuve el privilegio y honor de llegar a ser directora general a los 32 años que fue algo así como ¡wow!, por una serie de circunstancias. Entonces, bueno siempre me interesó la administración pública como un ejercicio desde el presupuesto y la planeación [...] una vez fui a S..., íbamos a inaugurar centros culturales con los [...] Yaquis y el director de la unidad regional me invitó, me dijo “pues oye vamos a pasar aquí a H... a saludar al secretario de educación del estado”, [y él] me dio una barrida, hizo un comentario como diciendo “¿cómo llegaste?, ¿cómo una mujer tan joven pudo llegar a ese puesto? Y tienes que ser mujer para entender esas *modes*, [como] dicen en francés y en inglés, ¿no?; de comentarios que sales y dices qué barbaridad, ¿no puedo yo habérmelo ganado?”¹⁷⁸

La presencia de las mujeres en la administración gubernamental y en la gestión cultural han marcado un avance significativo en el campo de la administración pública, no obstante, su labor ha sido constantemente borrada y/o invisibilizada de las historias institucionales. El caso de las tequileras y el Museo de Arte Popular en la Ciudad de México son prueba de la reproducción cotidiana de la discriminación por género y el silenciamiento de narrativas donde las mujeres fungen como agentes principales. Como se revisará más adelante, el proyecto en su etapa final y hasta la actual condición de la existencia del MAP omite por completo el trabajo de estas cinco mujeres.

Reconocer las violencias sistemáticas que las mujeres gestoras encaran en el espacio público y privado, permite analizar y cuestionar al sistema cultural en México. Algunas agentes culturales involucradas en el proceso de creación de políticas públicas culturales y cercanas al proyecto del Museo de Arte Popular, afirman haber priorizado su vida laboral formal en repetidas ocasiones, situación que las obligó a ausentarse en algunas etapas de la crianza de sus hijos/as: “este proyecto [...] yo me entregué a él incluso a costa de mi hijo, era así como viajar y ver, y negociar con los gobernadores y tratar de

¹⁷⁸ Se omitirá el nombre de la persona entrevistada para proteger su identidad. En su lugar se abreviará de la siguiente forma: Informante 2 (I2).

vender el proyecto y crear más unidades regionales porque estaba muy limitada [su] presencia.”¹⁷⁹

Diseñar las políticas públicas culturales en México ha tenido implicaciones personales en el espacio familiar de las mujeres que han realizado esta tarea. Muchas veces su cotidianidad implica llevar la maternidad al trabajo. Sin embargo, dentro de las narrativas de las informantes, hubo también acompañamientos familiares contruidos desde lo que ahora denominamos como paternidades responsables, lo cual permitió que las gestoras pudieran desarrollar su trabajo de investigación con plenitud, así como incorporar de manera orgánica a las infancias dentro del espacio cultural y hacer del arte popular parte del proceso de crianza:

Tengo que aceptar que mi marido es, y ha sido siempre, una figura muy colaboradora y siempre apoyó mi trabajo de campo [...] además, algo que aprendí de mi padre era que mis hijos viajaran conmigo siempre que pudiera [...] muchas veces me acompañaron a hacer entrevistas, [...] a los concursos artesanales o a las fiestas tradicionales a las que me invitaban, [...] a las exposiciones, a los museos. [...] no se puede generalizar, [...] pero debo de aceptar que tuve buen ojo cuando seleccioné al marido.¹⁸⁰

Sin importar las diferentes realidades vividas por algunas mujeres en el espacio público y privado, las trayectorias de vida de las gestoras culturales en México son un constante transitar entre dos espacios; ellas adquieren una identidad para habitar el hogar y otra para resistir en el trabajo profesional remunerado. El “empuje” de las mujeres a los *trabajos rosas* ha reforzado los estereotipos de género y ha construido barreras para alcanzar un pleno desarrollo y crecimiento en el espacio público, sin embargo, ha significado también que las políticas públicas culturales en México sean producto del esfuerzo e interés de varias mujeres por mantener, promover y difundir la cultura.

¹⁷⁹ I2, entrevista realizada por YG, 16 de marzo de 2022.

¹⁸⁰ SRB entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

IX. Un nuevo rumbo para el Museo: el financiamiento privado y las rupturas

Nos fuimos alejando todas

Ángeles González Gamio

El 2 de marzo de 1997, un fax fue enviado a las oficinas de la dirección jurídica de la Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, dependencia que era dirigida por Georgina Ortiz Cruz. En ese documento, María Esther Echeverría —directora general de FONART— anexó el acuerdo presidencial sobre el que se ratificó la creación del nuevo Museo Nacional de Arte Popular Mexicano:

Artículo 1°. Se crea el Museo Nacional de Arte Popular Mexicano que dependerá para su mantenimiento y organización administrativa de la Secretaría de Educación Pública por mandato del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y cuyo objeto será reunir, conservar, documentar, exhibir, difundir y promover, entre la población en general y los visitantes extranjeros, las diversas manifestaciones del arte popular mexicano.¹⁸¹

Unos meses después, el 29 de enero de 1998, el director general del área de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, José N. Iturriaga, estableció contacto con el ingeniero Alfonso Vaca Morales, director de Servicios Metropolitanos del D.F., para informar acerca de las y los agentes que estuvieron presentes a lo largo de la creación del Museo y de la importancia que representaba el conservar a Populart dentro la estructura del MAP:

¹⁸¹ Georgina Ortiz Cruz, directora jurídica de la Comisión para la Cultura y las Artes, “Organigrama patronato del Museo de Arte Popular Mexicano”, 12 de agosto de 1996, Ciudad de México, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.20), Propuesta de organigrama para el Museo, Ciudad de México.

Distinguido señor ingeniero:

Con relación al edificio ubicado en la esquina de Revillagigedo e independencia que el órgano de gobierno SERVIMET asignó para el establecimiento del Museo de Arte Popular, me permito manifestarle que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por conducto de la Dirección General de Culturas Populares, está muy interesado en este proyecto e incluso desde el año pasado hemos iniciado la erogación de una serie de gastos relativos al mismo, situación que se incrementará este 1998.

[...] Con referencia a la sociedad civil POPULART S.C., ha sido y es la gestora y promotora del Museo y deberá seguir teniendo participación relevante en la realización de este proyecto y en su operación posterior.¹⁸²

Sin embargo, en la recta final hacia la concreción del proyecto e inauguración del Museo, CONACULTA diseñó el primer tríptico informativo con el título “Pasos firmes en marcha, el Museo Nacional de Arte Popular Mexicano”, con el propósito de dar a conocer el proyecto a los futuros visitantes. En el documento se desglosaron algunos detalles sobre esta nueva propuesta cultural, y se hizo referencia a los organismos e instituciones que fueron parte del proceso de creación y que continuarían colaborando para reunir el acervo que conformaría del MAP, tales como CONACULTA a través de la Dirección General de Culturas Populares, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Secretaría de Desarrollo Social por medio del Instituto Nacional Indigenista y el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.

A pesar de ello, en el tríptico resalta la ausencia total de mención alguna sobre el papel de Populart como parte medular de la iniciativa:

¹⁸² Ernesto Zedillo Ponce de León, presidente de los Estados Unidos Mexicanos, “Acuerdo por el que se crea el Museo Nacional de Arte Popular Mexicano”, 21 de abril de 1997, Tema 2 (2.11), Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, contrato de mandato irrevocable, 1997, Ciudad de México.

El proyecto para la creación del Museo ha iniciado en virtud de la colaboración entre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Dirección General de Culturas Populares, y el Gobierno de la Ciudad de México, a través de Servicios Metropolitanos, S.A. de C.V. (SERVIMET).

El Museo Nacional de Arte Popular Mexicano se está instalando en la antigua Estación de Bomberos, ubicada en Revillagigedo No. 11, esquina con Independencia, en pleno corazón del Proyecto Alameda, en la Ciudad de México. El inmueble edificado en 1929 tiene 6232 m² de construcción en un terreno 1842 m² de superficie.¹⁸³

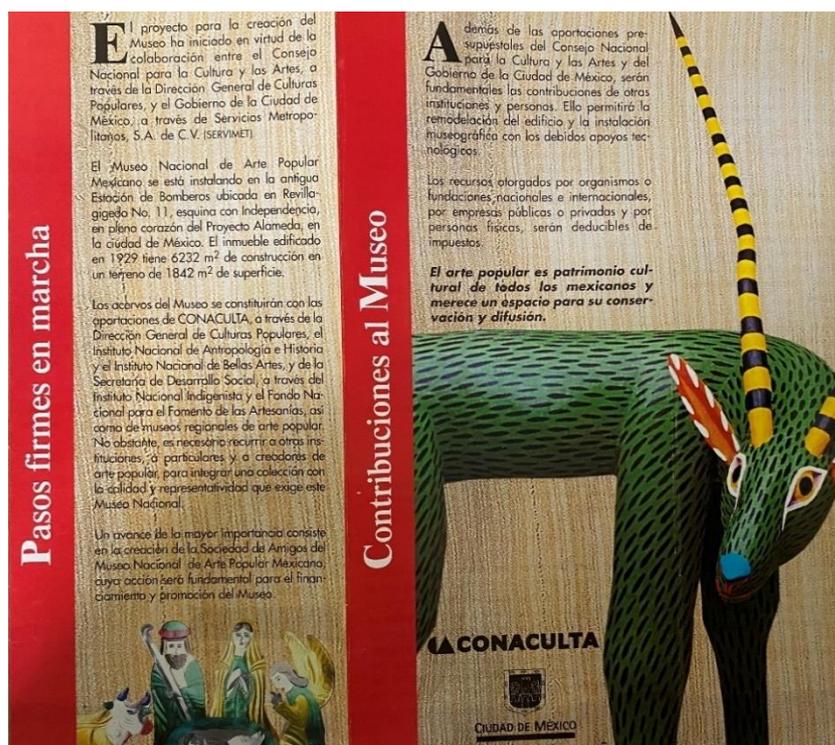


Ilustración 8. Parte frontal del primer tríptico sobre el Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, *Pasos firmes en marcha*, Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes. Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuestas de escrituras de Fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Ciudad de México.

¹⁸³ Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, *“Pasos firmes en marcha, Museo Nacional de Arte Popular Mexicano”*, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuestas de escrituras de Fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Populart; Ciudad de México.

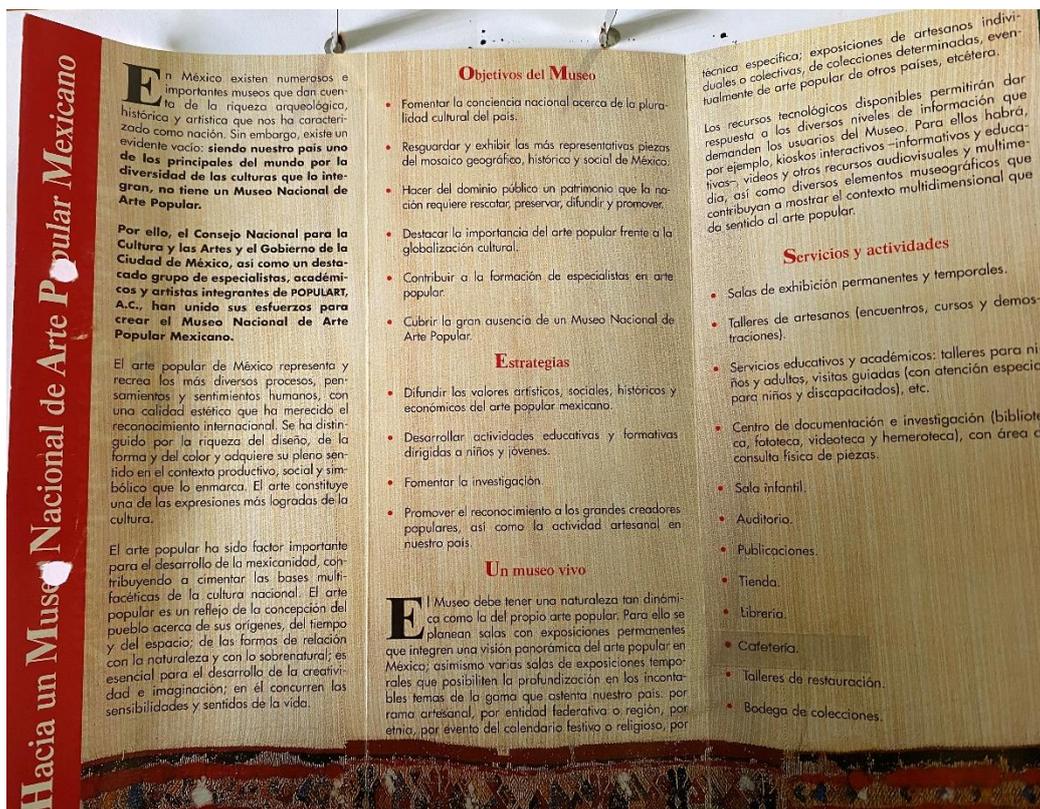


Ilustración 9. Parte interna del primer tríptico sobre el Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, Pasos firmes en marcha, Museo Nacional de Arte Popular Mexicano, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 4 (4.5), Propuestas de escrituras de Fideicomiso para el funcionamiento y operación del Museo, Ciudad de México.

La finalización del proyecto ocurrió el 29 de febrero de 2006, cuando los periódicos anunciaron la gran inauguración del Museo de Arte Popular. Sin embargo, sus inicios comenzaron en aquellas pláticas en las que las tequileras reconocieron la necesidad e importancia de la configuración de un museo de arte popular, toda vez que éste resultaría en un espacio para reconocer, resguardar y promover la diversidad popular – artística de México, pero también con la intención de influir de forma positiva en las circunstancias de vida de las y los artistas.

La versión del Museo planeada por las tequileras y los miembros de Populart se distinguía por ser una propuesta de exhibición artística y sociocultural. Por ello, las/los artistas populares debían formar parte integral de la dirección y toma de decisiones dentro del MAP. A pesar del gran avance que significó la adquisición del inmueble, la angustia permaneció en la tarea de conseguir fuentes de financiamiento económico, este reto afianzó las redes que las tequileras habían tejido a lo largo de sus trayectorias, su capital social permitió gestionar relaciones con algunas entidades bancarias. Por ejemplo, la amistad entre Cándida Fernández y María Teresa Pomar fincó las bases para los futuros acuerdos entre ambas entidades, Fomento Cultural Banamex y el Museo de Arte Popular construyeron una relación sólida y longeva que se mantiene hasta la actualidad. Cándida Fernández recuerda su primer encuentro con Pomar como una conexión instantánea entre ambas:

Entonces, con Tonatiuh [refiere a Tonatiuh Gutiérrez] en ese momento le dije, mira Tonatiuh, yo quiero hacer un programa de apoyo, quiero escoger a especialistas y maestros, pero la verdad no los conozco, conozco a cuatro o a seis o a diez, pero eso no me sirve, y me dijo entonces Tonatiuh, “no te preocupes, conozco a la persona indicada, doña Tere Pomar”. [...] Me la presentó e hicimos un clic inmediato que ideológicamente a lo mejor no éramos tan compatibles, pero éramos mujeres que nos gustaba el arte popular, yo quería apoyar a los maestros, ella vio una oportunidad real de apoyo a los maestros y nos hicimos las mejores amigas. Y la extraño todavía, todos los días, con Tere todo fue maravilloso porque conocía a todo mundo, y pese que algunos la criticaban de que eran sus amigos, no eran sus amigos eran los mejores y los que a través de esa calidad se habían hecho sus amigos con los años, pero era comadre de la mitad de ellos, entonces llegabas a las comunidades y todos la querían, la respetaban.¹⁸⁴

En este punto, Tonatiuh Gutiérrez y Juan Coronel Rivera se aventuraron en la búsqueda de agentes de inversión que tuvieran interés en el arte popular, con una firme convicción por concluir la última fase del proyecto, lograron llegar a diversos sectores como el empresarial/filantrópico, camino que los condujo hasta encontrarse con la señora Marié Thérèse Hermand de Arango, quien fue presentada a las miembros de Populart durante la inauguración del “Museo Universitario de Artes Populares, María Teresa Pomar” en el

¹⁸⁴ Cándida Fernández (CF), entrevista por Yutzin Gómez (YG), 20 de abril de 2022.

estado de Colima. Con su llegada el programa tomó un nuevo rumbo. La entrada de la inversión privada al futuro Museo cambió rápidamente su estructura, misión y forma de trabajo.

La etapa final de la formalización del Museo de Arte Popular implicó el infortunado alejamiento de las tequileras y de Populart por el devenir del Museo, consecuencia de las diversas reestructuraciones que acontecieron con la llegada de Arango. Algunos agentes cercanos a Populart recuerdan que, en su búsqueda por encontrar fuentes de financiamiento privado, Tonatiuh Gutiérrez consideró pertinente invitar a Marié Thérèse a la asociación, sin embargo, aquella decisión le costaría a Populart y a las tequileras la pérdida del sueño por el que habían trabajado durante años “y entonces se le ocurre a Tonatiuh que por qué no se buscaba a alguien, así de la alta sociedad como para que hiciera la Sociedad de Amigos y ayudar a conseguir fondos, fondos grandes pues se necesitaba mucho dinero y entonces, se le ocurrió a María Teresa Arango.”¹⁸⁵

La incorporación de Arango reorientó la misión y los objetivos que se habían planeado por más de una década y, en consecuencia, se abrió paso al proceso de privatización del Museo, “la empezamos a invitar a las reuniones [refiere a Marié Thérèse Hernand de Arango] para que fuera conociendo el proyecto [...] después ella propuso que se conformara una asociación de amigos del Museo¹⁸⁶ y que eso le permitiría tener una presencia privada que ayudará a la gestión y a la promoción.”¹⁸⁷ Las tequileras y el grupo de Populart aceptaron la recomendación pues en ese momento, consideraban a la inversión como una estrategia que posibilitaría la continuidad y realización del MAP. Sin embargo, algunas fuentes apuntan que el comportamiento de Arango dificultó la convivencia:

¹⁸⁵ Dejo esta referencia en blanco a solicitud del / la entrevistadx.

¹⁸⁶ La constitución oficial de Amigos del MAP se concretó un 23 de agosto de 1999 en la notaría número 9 en Tlatelolco, Distrito Federal. Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.2), Antecedentes: Museo de Artes y Tradiciones Populares, Carlos Espejel, agosto de 1989, Populart, Ciudad de México.

¹⁸⁷ SRB, entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

Nos empezamos a dar cuenta porque ella empezó a tomar muchas decisiones, muchas cosas, como que ella sentía: “si yo consigo el dinero, tengo derecho a opinar”, entonces empezó a hacerse mucha promoción de que era la presidenta de [Amigos del Museo] [...] y las tequileras; nosotros éramos de un perfil muy bajo, estábamos trabajando por el proyecto, no nos lucíamos ni dábamos entrevistas ni hacíamos cosas, lo que queríamos era colgar el proyecto, conseguir fondos.¹⁸⁸

Debido a las notables diferencias entre ambos grupos, Populart convocó a programar algunas reuniones con la intención de discutir acerca del futuro y de su participación en el Museo. A partir de ello, las tequileras y los demás integrantes de la asociación determinaron que no sería oportuno hacer la donación al MAP del archivo histórico recopilado durante décadas de trabajo de campo, ni los documentos derivados de las reuniones de Populart S.C., pues consideraron que la nueva propuesta de Museo difería significativamente del que se había planeado por lo menos por diez años. Dicha acción posibilitó que este proyecto se llevara a cabo, pues se sustenta en, gran parte, por el archivo resguardado dentro del Centro Daniel Rubín de la Borbolla. En ese sentido, la ruptura entre Populart, las tequileras y Arango fue consecuencia de las discrepancias sobre la forma de concebir y pensar a la cultura y al arte popular.

El archivo de esa asociación civil [Populart S.C] lo tenemos temporalmente en [el] Centro Daniel Rubín de la Borbolla, te quiero confesar que en un inicio nosotros pensamos también que el mejor lugar para [...] donar los acervos del Centro [...] [sería el] Museo de Arte Popular, pero cuando cambió los objetivos del Museo y la perspectiva que veíamos de él, pues tanto Populart como el Centro Rubín de la Borbolla [y] el Consejo Consultivo, decidimos que no se iban a ir al Museo porque pues no cumplía con [...] los objetivos de estas dos asociaciones civiles. Pero en un inicio, sí por supuesto, esa era la idea.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Dejo esta referencia en blanco a solicitud del / la entrevistadx.

¹⁸⁹ SRB, entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

Las tequileras y Populart S. C., retrocedieron. El Museo original quedó guardado en las cajas de su archivo, dejando el sueño y los esfuerzos de este grupo de gestoras en manos de un nuevo grupo inversor. “Estábamos todos muy desilusionados y como Cristina se enfermó y eso, ocasionalmente, nos juntábamos a comer, pero para lamentarnos. [...] Fue una historia triste.”¹⁹⁰A pesar de todas las discordancias y la evidente ruptura, una pequeña fracción simbólica de ellas y de Populart continua presente dentro del MAP con un voto en el Comité técnico. Asimismo, es importante mencionar que varias de las piezas exhibidas en el actual Museo de Arte Popular, son producto de la generosidad y consecuente donación de las tequileras y Populart S.C. al Museo.¹⁹¹

¹⁹⁰ AGG, entrevistada por YG, 19 de enero de 2023.

¹⁹¹ SRB, entrevista por YG, 15 de agosto de 2022.

X. Un museo que le quedo chico al arte popular, su inauguración y el proyecto actual.

Como que ella sentía

“si yo consigo el dinero, tengo derecho a opinar”

Anónimo

Este último apartado se fundamenta en el enfoque que considera al Museo como su propio testimonio. Es de suma importancia hacer saber al lector que este trabajo buscó establecer contacto con la actual administración que dirige el Museo de Arte Popular, sin embargo, a pesar de los esfuerzos, las negativas fueron persistentes, por lo que se solicitó la intervención del Instituto Nacional de Acceso a la Información (INAI). Esta acción, junto con el trabajo de campo y revisión de archivo histórico, sostienen el análisis aquí vertido.

El año 2000 fue relevante para México en términos gubernamentales debido a que un nuevo proyecto político de índole conservadora se posicionaba en la contienda presidencial. La llegada del siglo XXI significó el cambio más sustancial en el horizonte administrativo federal, de por lo menos los últimos setenta años. El triunfo del Partido Acción Nacional configuró una administración de corte neoliberal liderada por empresarios mexicanos y representó una fisura a la hegemonía priísta del siglo XX. La victoria de Vicente Fox en la contienda presidencial manifestó la incorporación y legitimación de las elites empresariales dentro de la administración pública. En los próximos párrafos se explicará cómo la gestión del Museo de Arte Popular recayó, al igual que el proyecto de regencia nacional, en el sector privado.

El 17 de noviembre del año 2005 fue celebrado un contrato entre el Gobierno del Distrito Federal y el Banco Interacciones Sociedad Anónima de Banca Múltiple. Dicho documento oficializó la creación del “Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano”. Entre los presentes e invitados al evento se encontraban, la asociación creada por las tequileras, “Populart S.C.”, representada por Carlos Payán, la titular del Consejo Nacional

para la Cultura y las Artes —actual Secretaría de Cultura—, Sari Bermúdez, así como la presidenta de Amigos del Museo de Arte Popular Mexicano A.C., la señora Marié Thérèse Hernand de Arango. El contrato, declaró como “fideicomitente” al gobierno del Distrito Federal, dicho título significaba el acto de la transferencia de bienes federales hacía una organización privada, de esta forma, la administración estatal fue representada a través de la Secretaría de Finanzas y en dicho acto se entregaron al fideicomiso del Museo, \$5,000,000, (cinco millones) de pesos mexicanos.¹⁹²

En este oficio también quedó asentada parte de la estructura administrativa que dirigiría al Museo, por ello, el entonces jefe de gobierno, Alejandro de Jesús Encinas Rodríguez nombró al ciudadano Walther Boelsterly Urrutia como director del recinto cultural, especificando que su contratación dependería en todo momento del Gobierno de la Ciudad, así como la creación de un órgano denominado “Comité técnico” cuya función permanente sería velar el trabajo del Fideicomiso Museo de Arte Popular. Dicho Comité quedó integrado de la siguiente forma; “seis representantes del gobierno del Distrito Federal; cuyos cargos no deberán ser inferiores a director general; tres representantes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, con cargos no inferiores a director de área; dos representantes de Amigos del Museo de Arte Popular Mexicano, A.C., y un representante de POPULART S.C.”¹⁹³ Asimismo, este órgano se encargaría de la gestión financiera dentro del Fideicomiso.¹⁹⁴

Una vez firmado el contrato, el Museo de Arte Popular comenzó oficialmente su labor en el año 2006 y con su apertura, nuevas y nuevos agentes tomaron las riendas del proyecto. El grupo de las tequileras perdió agencia, mientras que el sector empresarial se colocó a la cabeza, estableciendo con ello una nueva estructura organizativa, delimitando las intenciones y funciones generales de las gestoras originales. El lunes 6 de marzo del año 2006 algunos periódicos mexicanos se dieron a la tarea de cubrir la cena de inauguración

¹⁹² “Contrato del fideicomiso público número 2723, Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano”, Museo de Arte Popular, noviembre 2005, https://www.map.cdmx.gob.mx/storage/app/media/transparencia/articulo_135/contrato_FMAP_modificatorio.pdf (consultado el 20 de abril de 2022).

¹⁹³ “Contrato del fideicomiso público número 2723, Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano.

¹⁹⁴ “Contrato del fideicomiso público número 2723”.

oficial del MAP, el diario *La Jornada*, en su sección de “Sociales” dedicó un pequeño esbozo acerca evento:

Con más de 2 mil 600 piezas se inauguró, después de seis años de intensa labor, el Museo de Artes Populares (MAP) por el presidente de la República, Vicente Fox Quesada. [...] Marié Thérèse Arango, presidenta del Museo de Artes Populares, **es quien ha estado a cargo de recabar los fondos necesarios para financiar este nuevo espacio cultural.**

El Museo es resultado de una participación conjunta del gobierno de la ciudad a través del Fideicomiso Centro Histórico, con la participación de CONACULTA y de la iniciativa privada.¹⁹⁵

A pesar de la importancia y el trabajo de las tequileras y POPULART para lograr concebir y consolidar este proyecto después de más de quince años, la inauguración fue carente en términos de su presencia. En su lugar, las elites empresariales y el gobierno de derecha acapararon la escena. La historia y la narrativa oficial de los diarios, revistas e incluso, la difundida por el propio Museo, borró casi por completo la gestión de las verdaderas fundadoras y la reemplazó por un discurso auto – meritocrático de los empresarios que se mostraron solemnes y benevolentes frente a lo indígena y lo popular.



Ilustración 10. “Inauguran espacio cultural”, Ciudad de México, *La Jornada*, 6 de marzo de 2006, “Marie Thérèse Arango, Martha Sahagún de Fox, el Presidente de México, Vicente Fox y **algunos artesanos**”

¹⁹⁵ “Inauguran espacio cultural”, *La Jornada*, 6 de marzo, 2006. Las negritas son mías, hacen énfasis en la omisión del nombre de los artesanos presentes en la foto.



Ilustración 10. “Inauguran espacio cultural”, Ciudad de México, *La Jornada*, 6 de marzo de 2006. Ricardo y María Laura Salinas con Ana Luisa Landucci, Esteban Moctezuma y Mercedes García Ocejo.



Ilustración 11. “Inauguración del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México”, Asociación de Amigos del Museo de Arte Popular, 29 febrero de 2006. Vicente Fox presidente de México y el jefe del Distrito Federal, Alejandro Encinas se dan la mano.

Sin embargo, las fundadoras intelectuales del MAP fueron y son mujeres comprometidas con el arte, pero sobre todo con la dignificación del trabajo de los y las artistas populares, cuenta de ello son las palabras ofrecidas el día de la inauguración del Museo por María Teresa Pomar:

Abrir un Museo no significa que se ha revalorado el arte popular ni que los artesanos vivan mejor. Sólo es un paso para ayudarlos; falta todo [...] seguimos discriminándolos y haciendo cosas que no deberíamos hacer, como sepultar los bancos de barro bajo enormes capas de asfalto en provincia (o) cortar arboles (por) los rapamontes y negarles un poquito a los artesanos para tallar una máscara.¹⁹⁶



Ilustración 12. “Exportar arte popular, no artesanos”, es la premisa del museo tripartita. Participación del foro femenino de San Cristóbal de las Casas, Laura Gómez y Ángel Vargas, *La Jornada*, miércoles 1 de marzo de 2006.

¹⁹⁶ Laura Gómez y Ángel Vargas, “Exportar arte popular, no artesanos, es la premisa del museo tripartita, *La Jornada*, marzo 1, 2006.

El MAP, se organizó a través de una división tripartita encabezada por el Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano, el gobierno del Distrito Federal y la Asociación de Amigos del MAP por sus siglas AAMAP¹⁹⁷. A pesar de la distribución oficial, desde su inauguración, la representación de la inversión privada ha acontecido en una mayor injerencia respecto del sector gubernamental. En el caso particular del Museo de Arte Popular, destaca la figura de Grupo CIFRA — empresa que a su vez se encontraba asociada a grupo Aurrerá, dueña de otras marcas como Walmart; Suburbia; Vips y El Portón—¹⁹⁸ como un flujo de constante inversión.

Este grupo empresarial ha sido representado por Marié Thérèse Hermand de Arango — esposa de Manuel Arango, dueño de CIFRA— quien en el año 2005 se autonombró presidenta vitalicia de la AAMAP; para desde aquel momento y hasta el año de su fallecimiento en 2023, encabezar el ejercicio de toma de decisiones a través del Patronato del Museo de Arte Popular que se encuentra conformado por veinticinco patronos, una vocal, dos vicepresidentas, un vicepresidente fundador y dos expresidentas.



Ilustración 13. “Inauguran espacio cultural”, Mark Lebreton, Manuel Arango y Elodie Weill, *La Jornada*, lunes 6 de marzo de 2006.

¹⁹⁷ “Contrato del fideicomiso público...”, https://www.map.cdmx.gob.mx/storage/app/media/transparencia/articulo_135/contrato_FMAP_modificado.pdf (consultado el 20 de abril de 2022).

¹⁹⁸ “Manuel Arango, socio fundador grupo CIFRA”, Fundación Callia, abril 2013, https://www.fundacioncallia.org/wp-content/uploads/2018/04/Manuel_Arango.pdf (consultado el 15 de septiembre de 2022).

La señora de Arango expresó en una nota de agradecimiento escrita en septiembre de 2006 para el libro, “Arte del Pueblo, manos de dios”, editado por el propio Museo, el carácter del MAP como una empresa en la que ella había laborado varios años, a la vez que se muestra orgullosa de su trabajo, para después continuar con un enfático agradecimiento a los líderes empresariales que, de acuerdo con su relato, incentivaron la organización del Museo. Así, acentuando el nombre de sus cuñados, homenaja la presidenta de la AAMAP al sector privado:

Fue reconfortante ver la solidez de la sociedad civil, la cual se organizó gracias a la ayuda de líderes empresariales que nos tuvieron confianza, entre ellos: Jerónimo y Placido de Arango; Lorenzo Servitaje, del Grupo Bimbo; Edmundo Pérez de Conos; Adriana Rivera y Coni Higginson, de American Express; Tomas Ybarra, de la Fundación Rockefeller [...] Jaime Guardiola y Óscar Kauffman, de Fundación BBVA; Ricardo Salinas Pliego, de la Fundación Azteca y Juan Domingo Beckman, de la Fundación Cuervo; Roberto Hernández y Cándida Fernández, de Fomento Cultural Banamex y, Alfredo Harp Helú, de la Fundación que lleva su nombre.¹⁹⁹

Realiza un análisis completo del museo es complicado ya que no fue posible acceder al discurso museográfico, ni hablar con los curadores o cualquier persona involucrada en la clasificación, curaduría o administración. La única oportunidad de entablar comunicación con el director del Museo, Walther Boelsterly Urrutia, se presentó en una conversación de diez minutos. Sin embargo, en tal no se profundizó sobre detalles acerca de la historia del Museo, a la vez que el responsable afirmó no contar con documentos o archivos históricos que pudieran ser consultados. Como resultado, no se pudo cumplir con el requerimiento solicitado por el Instituto Nacional de Acceso a la Información.²⁰⁰

A consecuencia de las negativas para permitirme acceder a documento alguno de carácter museográfico o explicativo del propio guion, se realizó un trabajo de observación a través de las visitas constantes al Museo, las cuales permiten inferir lo siguiente: el Museo actual se encuentra dividido en tres secciones, la primera se ubica en el último piso del edificio

¹⁹⁹ Marié Thérèse Hermand de Arango, “Presentación”, en *Arte del Pueblo, manos de Dios*, (China: datos de la editorial, 2006).

²⁰⁰ Véase el anexo II de este ensayo.

y se compone por cuatro subtemas, Esencia, Vida cotidiana, Grandes maestros y Albores del siglo XXI; la segunda sala alberga las colecciones divididas en las secciones de lo sagrado, lo fantástico, Grandes maestros, sala de interpretación y pieza del mes; y finalmente, en el primer piso se acogen únicamente las exposiciones temporales y al área de talleres. En cuanto a la museografía, es posible interpretar que la propuesta en el espacio pretende dar el sentimiento de libertad y apertura, por ello, las colecciones se encuentran resguardadas en vitrinas de vidrio y no cuentan con otro material que obstruya la vista, lo cual propicia a pensar que su objetivo es facilitar la interacción entre el público y las piezas, mientras que la iluminación natural, consecuencia del diseño arquitectónico del recinto, le otorga cierta calidez a las áreas como el patio principal y los pasillos.

Por otro lado, la clasificación de las salas difiere de la propuesta articulada por Populart y se enfoca sobre todo en el carácter utilitario de las piezas y en menor medida en su valor ritual. Asimismo, en el primer piso, como una forma alterna de denominación y, en honor, a los empresarios que forman parte de los donantes de oro — inversores de más de cuatro millones de pesos —, algunas salas fueron renombradas, por ejemplo, en “Vida cotidiana” se encuentra expuesta una placa con el nombre de “Ricardo y María

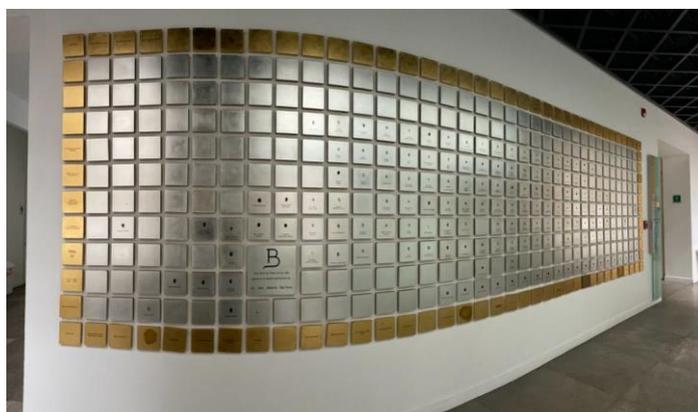


Ilustración 14. Yutzin Gómez, fotografía del Muro de Plata y Oro, el 9 de marzo de 2023, Museo de Arte popular de la Ciudad de México.

Laura Salinas Pliego”, y otra que hace alusión a la familia Arango.

Con ello, queda clara la intención de la administración por hacer evidente durante todo el recorrido de los visitantes, que el Museo cuenta con múltiples fuentes de financiamiento privado. Sumado a esto, en el patio o planta baja, se exhibe el “Muro de plata y oro” que es una propuesta que evidencia a los empresarios involucrados con el Museo, destacan nombres como Carolina Herrera, David Rockefeller, Manfred Swarovski, entre muchos otros.

Ahora bien, en cuanto a la relevancia del Museo en las actividades culturales ofertadas en la Ciudad de México, desde hace más de una década, el MAP participa con algunas piezas en el desfile de alebrijes en la capital, por ello, cada año el Museo lanza la convocatoria para el “Concurso de Alebrijes Monumentales”, este evento le ha permitido al museo mantenerse activo, así como incentivar su cercanía con el público. Además, también cuenta con un certamen de papalotes, ambos incluyen una gratificación económica para los artistas ganadores.²⁰¹



Ilustración 15. Yutzin Gómez, fotografía del patio del Museo de Arte popular de la Ciudad de México, 9 de marzo de 2023.

Acerca de la propuesta de las tequileras por tener un espacio de investigación activo dentro del Museo, infortunadamente esa área nunca logró materializarse, en su lugar existen algunas otras propuestas como los servicios educativos que cuentan con una biblioteca pequeña y ofertan visitas guiadas a escuelas e instituciones que lo soliciten. El museo carece de una cafetería o zonas de recreación para fomentar el comercio interno, aunque cuenta con una tienda que ofrece productos populares, aunque se desconoce cómo opera, es decir, no fue posible saber si la tienda paga justamente a los artistas o trabaja de forma cercana con ellas y ellos.

²⁰¹ Desfile y Concurso de Alebrijes Monumentales del MAP, Gobierno de la Ciudad de México, <https://www.map.cdmx.gob.mx/convocatorias/concursos/48> (consultado 24 de marzo de 2023).

En último término, es necesario destacar que, a lo largo de su desarrollo, la estructura del Museo ha sido conducido por la inversión privada y acompañado de una reducida presencia del gobierno de la Ciudad de México. Como consecuencia del poco interés y seguimiento en torno al arte popular y a las políticas públicas culturales que el gobierno ha mostrado, este espacio se ha transformado en un proyecto moderno de filantropía empresarial y se ha vuelto un incentivador del capitalismo cultural. Lejos quedó aquel proyecto de las tequileras sobre la creación de una organización cultural, social y políticamente activa que representara dignamente al arte popular mexicano. Hoy la Ciudad de México tiene un espacio que exhibe una colección de arte popular, pero que enfrenta retos en su discurso, operación, administración y diseño. Esta investigación permitió realizar un análisis del Museo de Arte Popular desde nuevas vertientes y aunque está inscrita desde perspectiva crítica, también está abierta a la continuidad del análisis.

XI. Consideraciones finales:

Al tener en cuenta que esta investigación es de carácter histórico, la presente continuará abierta a las posibilidades que acontezcan y permitan nutrir el trabajo, así como abrir nuevas líneas de investigación. Por ello, el conjunto de observaciones que se presentaran a continuación responde a su carácter de consideraciones y no como conclusiones.

Los espacios de reproducción y conservación cultural son parte fundamental para la construcción de la memoria histórica en México. Por ello, los museos dedicados específicamente al arte popular representan un esfuerzo colectivo por resguardar la producción cultural y artística de estas expresiones con el propósito de resignificar su valor e impulsar su difusión. El contar con un museo de arte popular en la Ciudad de México resulta vital debido a la riqueza y diversidad con la que cuenta este país sobre la elaboración de múltiples objetos populares.

Este trabajo de investigación dio cuenta de que, si bien, el Museo de Arte Popular es el sitio de exhibición de una vasta colección recopilada durante la segunda mitad del siglo XX por las tequileras, Populart S.C. y otros actores; el resultado final se transformó en un proyecto de corte neoliberal en el que convergen las elites empresariales y en el cual se reproducen múltiples problemáticas como la exclusión de las y los artistas racializados, pobres e indígenas, así como la discriminación por género. Por lo anterior se presentan a continuación un conjunto de reflexiones finales:

- La discriminación por género en México es parte de una problemática estructural e histórica que ha representado la opresión y exclusión de diversos agentes del sistema de privilegios y visibilidad. Las mujeres que fundaron originalmente este Museo fueron víctimas del fenómeno discriminatorio. Los agentes encargados de la administración del Museo de Arte Popular fueron partícipes del proceso de invisibilización del trabajo de las mujeres en la gestión cultural, pues han omitido

—de manera reiterada— el papel de las verdaderas fundadoras en la historia y difusión de su propia conformación. En su lugar de hacer visible esa gestión de las tequileras, se enorgullecen de presentar a las y los como los precursores y responsables de este proyecto cultural.

- Las elites empresariales reformaron el proyecto original del Museo convirtiéndolo así en una empresa que procura mayor atención a los intereses económicos de los inversores que a las tareas de difusión, conservación e investigación del arte popular.
- Las condiciones de desigualdad socioeconómica y la subalternidad de los/as artistas populares, siguen sin mejorar. A pesar de que ese fue uno de los objetivos principales de la fundación del espacio, dictaminado por POPULART.
- El racismo es parte de un sistema de desigualdad cuyos orígenes pueden ser rastreados a través del proceso de colonización, sin embargo, la estratificación y las diferencias de clase son circunstancias que se han mantenido con el transitar de los años, ello se vincula al estado perpetuo de lo que Silvia Rivera Cusicanqui llama “miserabilismo”. El Museo de Arte Popular de la Ciudad de México reproduce en su actuar cotidiano esta problemática, pues ha excluido de manera reiterada la integración de las artistas populares —indígenas o no— a pesar de que en varias cédulas del Museo, el discurso se fundamenta en la grandeza de los pueblos originarios.
- Es relevante mencionar que en distintas secciones del museo el discurso estructurado en las cédulas salta de un concepto a otro, refiriéndose en algunos momentos a la “artesanía”, en otros al “arte popular” y también al “arte indígena”. Por lo cual, se recomienda que exista mayor claridad sobre el uso y referencia de cada categoría para no generar confusión al visitante.
- La gestión cultural ha reservado sus cargos de dirección para los hombres y mujeres que son miembros de las elites empresariales y con ello ha despojado a las personas indígenas y racializadas de la posibilidad de ocupar puestos de poder, el Museo de Arte Popular es un ejemplo.
- De esta forma, el control del Museo quedó en manos de las elites empresariales que ejercen una clase de mecenazgo moderno. Mientras que los artistas —artesanos indígenas, populares y campesinos— fueron excluidos totalmente de la

toma de decisiones y continúan en un estado de vulnerabilidad económica. Este proceso responde al fenómeno de la discriminación étnica que fue sustentada en los apartados de este trabajo.

- En su plantilla el Museo no cuenta con ninguna contratación formal de algún artista —indígena o no—. En su lugar, el poder recae en hombres y mujeres — retomando la idea de Bolívar Echeverría — con rasgos europeos.

El arte popular es valioso, en él se representan diversas técnicas, costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas, mestizos y diferentes sectores sociales urbanos, conservarlo es fundamental para la memoria histórica, aunque su valoración y apreciación colectiva sigue siendo una tarea pendiente.

Bibliografía, Archivo histórico y entrevistas.

Entrevistas:

Juan Coronel Rivera (JCR), entrevista por Yutzin Gómez (YG), 18 marzo 2022. En adelante se abreviará el nombre del entrevistado y entrevistadora.

Cándida Fernández (CF), entrevista por Yutzin Gómez (YG), 20 de abril de 2022.

Sol Rubín de la Borbolla (SRB), entrevistada por Yutzin Gómez (YG), 15 de agosto de 2022.

Ángeles González Gamio (AGG), entrevistada por Yutzin Gómez (YG), 19 de enero de 2023.

Archivo consultado: Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, “Proyecto Museo Nacional de Arte Popular”, Tema 1 – 5, Populart, Ciudad de México. Este archivo histórico se encuentra resguardado por el Centro Daniel Rubín de la Borbolla bajo la dirección de Sol Rubín de la Borbolla.

Bibliografía:

ARENDDT, Hanna. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 2007.

BARTRA, Eli. *Creatividad invisible, mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México: UNAM, 2004.

BERTAUX, Daniel. *Los relatos de la vida, perspectiva etnosociológica*, España, Bellaterra, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI editores, 2010.

CASO, Alfonso. “El arte popular mexicano” en *México en el arte*. México, 30 noviembre, 1952.

CHIN – TAO, Wu. *Privatizar la cultura*. España: Akal, 2007.

CORDERO REIMAN, Karen. *Fuentes para una historia social del arte popular mexicano: 1920 – 1950*, México: Museo Nacional de Arte, 1990.

CORDERO REIMAN, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México*, México: CONACULTA, 2002.

- DEBROISE, Oliver. *El arte de mostrar el arte mexicano, ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992 – 2007)*, México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *Racismo y Blanquitud*. México: Zineditorial, 2018.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo “Los pueblos de indios del siglo XVI” en *1519 los europeos en Mesoamérica*. México: UNAM, 2021.
- ESCOBAR, Ticio. *Contestaciones, arte y política desde América Latina*, Argentina: CLACSO, 2021.
- ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Chile: Metales pesados, 2008.
- FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. España: Ediciones Akal, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México; PAÍDOS, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Gramsci y las culturas populares en América Latina*. México: Instituto Gramsci, 1985.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cultura y Sociedad*, México, México: Secretaría de Educación Pública, Cuadernos de información y divulgación para maestros bilingües: Dirección general de educación indígena, 1981.
- GARDUÑO, Ana. “El elitismo del arte popular”, en *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana*, México: Museo de Arte Moderno, 2010.
- GALEANA, Patricia. “La historia del feminismo en México” en Esquivel, Gerardo (coord.) *Cien años para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, tomo 1: estudios históricos*, UNAM: Instituto de Investigaciones jurídicas, México: UNAM, 2017.
- GIDDENS, Anthony. “Etnicidad y raza” en *Sociología* (España: Alianza Editorial, 2000).
- GÓMEZ, Laura y Vargas Ángel. “Exportar arte popular, no artesanos, es la premisa del Museo. *La Jornada*, marzo 1, 2006.
- GONZÁLEZ GAMIO, Ángeles. “Museo con Magia”, *La Jornada*, Capital, 06 de mayo, 2018.
- HENARO, Sol. *Antes de la resaca, un debate de los noventa en México*. México: MUAC, 2011.

- HERMAND DE ARANGO, Marié Thérèse. “Presentación”, en *Arte del Pueblo, manos de Dios*, China: datos de la editorial, 2006.
- “Inauguran espacio cultural”, *La Jornada*, 6 de marzo, 2006.
- LAUER, Mirko. *Crítica de la artesanía, plástica y de los Andes peruanos*. Perú: DESCO, 1982.
- MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura mexicana del siglo XX*, México: COLMEX, 2011.
- NAVARRETE, Francisco *México racista*, México: Grijalbo, 2016.
- RENDÓN Gán, María Teresa. *Trabajo de hombres y trabajo de mujeres*. México: PUEG y CRIM, 2003.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores*. Argentina: Tinta, limón y retazos, 2010.
- ROSLER, Martha. *Clase Cultural, arte y gentrificación*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2017.
- STAVENHAGEN, Rodolfo. *Los pueblos originarios: el debate necesario*. Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010.
- TUÑÓN, Enriqueta. *¡Por fin ... ya podemos elegir y ser electas!*, México: INAH – CONACULTA, 2002.
- URRUTIA, José. “Arte del Pueblo, manos de Dios. China: sin editorial, 2006.
- VELÁZQUEZ, Mireida. “Facturas y manufacturas de la Identidad: el arte popular mexicano en 1921 en *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana*. Coordinado por Mireida Velázquez y Luis Miguel León. México: Museo de Arte Moderno, 2010.
- ÁLVAREZ PALMA, Georgina. “María Teresa Pomar Aguilar: lo real e imaginario en las obras de arte popular de sus amigos artesanos”, (Tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicación), Universidad Nacional Autónoma de México, 2019
- AVEDAÑO MEOUCHI, Fernanda, *et al.* “Mujeres en la Administración Pública Federal: más allá de la foto”, Instituto Mexicano para la Competitividad, IMCO, mayo 2021. https://imco.org.mx/wp-content/uploads/2021/05/20210511-Mujeres-en-la-APF-ma%CC%81s-alla%CC%81-de-la-foto_Documento.pdf

- BARTRA, Eli. “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y el arte popular”, *La ventana, Revista de estudios de género*, vol. 3, no. 8, (diciembre: 2008), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200003
- BARTRA, Armando; Otero, Gerardo. Movimientos indígenas campesinos en México: la lucha por la tierra, la autonomía y la democracia. En publicación: *Recuperando la tierra. El resurgimiento de movimientos rurales en África, Asia y América Latina*. Sam Moyo y Paris Yeros [coord.]. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2008. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100713084250/18BarOt.pdf>
- BARTRA, Eli. “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y el arte popular”, *La ventana, Revista de estudios de género*, vol. 3, no. 8, (diciembre: 2008), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200003
- BELLO Álvaro y Hopenhayn, Martín. *Discriminación étnico racial y xenofobia en América Latina y el Caribe*, (Chile: CEPAL., 2021), cap.1, 7, https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5987/1/S01050412_es.pdf
- CASTRO REYES, Nayeli “El día que quisieron derrocar la estatua de Cristóbal Colón”. *El Universal*, 12 de octubre de 2020. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/el-dia-que-quisieron-derrocar-la-estatua-de-cristobal-colon>
- CAMARENA, María Elena y Saavedra, María Luisa. “El techo de cristal en México”, *La ventana, revista de estudios de género*, no. 47, vol. 5, (junio 2018): 312 – 347, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362018000100312&lng=es&nrm=iso
- CIDAP, Conferencia “Diseño y comercialización de la artesanía”, <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/830/1/DISE%20C3%91O%20Y%20COMERCIALIZACI%20C3%93N%20DE%20LAS%20ARETSAN%20C3%98DAS-M.%20ESTHER%20ECHEVERRIA.pdf>

COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS,
<https://www.cndh.org.mx/noticia/conferencia-de-chapultepec-pionera-en-la-incorporacion-al-derecho-internacional-el-respeto>

CONSTANTINO, María. “¿Quiénes somos?: entrevista a Jorge Alberto Manrique “,
Diálogos,
https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dialogos/dia_man05.html

“Contrato del fideicomiso público número 2723, Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano”, Museo de Arte Popular, noviembre 2005,
https://www.map.cdmx.gob.mx/storage/app/media/transparencia/articulo_135/contrato_FMAP_modificatorio.pdf

CRUZ MARTINEZ, Ángeles, “Designan directora del DIF a Laura Vargas Carrillo, esposa de Osorio Chong”, *La Jornada*, 10 de enero, 2013,
<https://www.jornada.com.mx/2013/01/10/sociedad/039n1soc>

Desfile y Concurso de Alebrijes Monumentales del MAP, Gobierno de la Ciudad de México, <https://www.map.cdmx.gob.mx/convocatorias/concursos/48>

GALEANA, Patricia. “La historia del feminismo en México” en Esquivel, Gerardo (coord.) *Cien años para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, tomo 1: estudios históricos*, UNAM: Instituto de Investigaciones jurídicas, (México: UNAM, 2017), 113 – 114
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4318/9.pdf>

GARCÍA, Brígida y Oliveira, Orlandinade. “Trabajo extra doméstico y relaciones de género: una nueva mirada” en *Género, familias y trabajo: rupturas y continuidades. Desafíos para la investigación política*. Coord. Gutiérrez María Alicia, CLACSO, (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007)
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101012013449/04GarciaOliveira.pdf>

GUADARRAMA SÁNCHEZ, Gloria. "Presencia de la mujer en la asistencia social en México." *Economía, Sociedad y Territorio* II, no. 5 (1999):117 – 147. Redalyc.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11100504>

GUTIÉRREZ, María Alicia. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. 2007. ISBN: 978-987-1183-72-2,
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101012013449/04GarciaOliveira.pdf>

- GRENNI, Héctor. *Las leyes de Indias: un intento por considerar a los indígenas como personas con derechos*. (El Salvador: Repositorio Digital de Ciencia y Cultura de El Salvador, REDICCES, 2013), 2 – 4.
http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/808/1/leyes_de_indias.pdf
- GNECCO, Cristóbal. “Arqueología multicultural. Notas intempestivas” en *Complotum*, vol. 23, núm. 2, (julio – diciembre, 2012): 98.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/40877>
- E. AVOLIO, Beatrice y F. Di Laura, Giovanna. “Progreso y evolución de la mujer en actividades productivas y empresariales en América del Sur”, *Revista CEPAL*, no 122, (agosto 2017): 36 – 37
https://www.cepal.org/sites/default/files/publication/files/42031/RVE122_Avolio.pdf
- ECHEVERRÍA, Bolívar. “*Blanquitud: Consideraciones sobre el racismo como un fenómeno específicamente moderno*”, (México: UNAM, 2009), 11 – 14,
www.bolivare.unam.mx
- ENCISO NÚÑEZ, José Antonio. “Ma. Teresa Pomar y el arte popular mexicano”. *Arrobados*, (2012): 112.
http://ww.ucol.mx/interpretextos/pdfs/807_inpret1010.pdf
- FUNDACIÓN Callia. “Manuel Arango, socio fundador grupo CIFRA”, abril 2013,
https://www.fundacioncallia.org/wp-content/uploads/2018/04/Manuel_Arango.pdf
- GALEANA, Patricia. “La historia del feminismo en México” en Esquivel, Gerardo (coord.) *Cien años para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, tomo 1: estudios históricos*, UNAM: Instituto de Investigaciones jurídicas, (México: UNAM, 2017), 113 – 114
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4318/9.pdf>
- GARZÓN, María Teresa. “Pero en mi soledad estaré tranquila: Blanquitud y resistencia en Dolores de Soledad Costa”. *El Cotidiano*, núm. 184, (2014): 24 – 25.
<https://www.redalyc.org/pdf/325/32530724011.pdf>

- GNECCO, Cristóbal. "Arqueología multicultural. Notas intempestivas" en *Complotum*, vol. 23, núm. 2, (julio – diciembre, 2012): 98, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/40877>
- GONZÁLEZ, Víctor Manuel. "La Exposición del Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia en México 1921". En *Historias*, junio, (2017). <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/11006>
- GUADARRAMA SÁNCHEZ, Gloria. "Presencia de la mujer en la asistencia social en México." *Economía, Sociedad y Territorio* II, no. 5 (1999):117-147. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11100504>
- GUTIÉRREZ, María Alicia. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. 2007. ISBN: 978-987-1183-72-2, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101012013449/04GarciaOliveira.pdf>
- GRENNI, Héctor. *Las leyes de Indias: un intento por considerar a los indígenas como personas con derechos* (El Salvador: Repositorio Digital de Ciencia y Cultura de El Salvador, REDICCES, 2013), 2 – 4, http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/808/1/leyes_de_indias.pdf
- INSTITUTO MEXICANO PARA LA COMPETITIVIDAD, "Mujeres en la Administración Pública Federal: más allá de la foto", mayo 2021, https://imco.org.mx/wp-content/uploads/2021/05/20210511-Mujeres-en-la-APF-ma%CC%81s-alla%CC%81-de-la-foto_Documento.pdf
- INSTITUTO NACIONAL DE LAS MUJERES. "Las mexicanas y el trabajo II", (septiembre 2003): 4 – 7 http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100500.pdf
- INSTITUTO NACIONAL DE LAS MUJERES, "Aniversario del sufragio femenino en México 17 de octubre", http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100698.pdf
- JAIVEN, Ana Lau y Rodríguez Bravo, Roxana. "El sufragio femenino y la Constitución de 1917. Una revisión", *Revista Scielo, política y cultura*, no.48, (México: septiembre – diciembre, 2017), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422017000200057

- KORSBAEK, Leif y Sámano, Miguel Ángel. “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Universidad Autónoma Indígena de México, El Fuerte*, vol. 3, núm. 1, (enero – abril 2007): 196 – 224, <https://www.redalyc.org/pdf/461/46130109.pdf>
- “Las Artes Populares en México”, en Dr. Atl, *Las artes populares en México Volumen I*, México: Secretaría de la Industria y el Comercio, 1921 en Internet Archive <https://archive.org/details/lasartespopulare12muri/page/n7/mode/2up>
- “La pobreza en la población indígena de México, 2008 – 2018”. CONEVAL, agosto de 2019 https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Documents/Pobreza_Poblacion_indigena_2008-2018.pdf
- “La problemática de la mujer en el arte y el arte popular”, INMUJERES, http://cedoc.inmujeres.gob.mx/Salida_ficha_php.php?registroID=1279
- MACÍAS BARBA, María del Pilar. “José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet. Historia, trayectoria y vocación común.” *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, vol. 33, núm. 2, (julio – diciembre, 2011): 9. <https://www.redalyc.org/pdf/4575/457545093002.pdf>
- MACMASTERS, Merry. “Cristina Payán. Madre y maestra”, *La Jornada*, Carlos y Cristina Payán, Foto cortesía para La Jornada de Inna Payán, <https://www.jornada.com.mx/2013/07/13/cultura/a05n1cul>
- “Manuel Arango, socio fundador grupo CIFRA”. Fundación Callia, abril 2013. https://www.fundacioncallia.org/wp-content/uploads/2018/04/Manuel_Arango.pdf
- MONSIVÁIS, Carlos. “1968 – 1978: Notas sobre la cultura y sociedad en México” en Cuadernos políticos, no. 17, *editorial Era*, (julio – septiembre 1978): 6, https://www.ses.unam.mx/docencia/2012II/Monsivais_NotasSobreLaCultura.pdf
- MUSEO DE ARTE POPULAR. “Contrato del fideicomiso público número 2723, Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano”, noviembre 2005, https://www.map.cdmx.gob.mx/storage/app/media/transparencia/articulo_135/contrato_FMAP_modificatorio.pdf

- RODRÍGUEZ, Sandra Patricia. “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del 12 de octubre de 1492”, *Revista de estudios sociales*, (1 enero de 2011): 64 – 73, <https://journals.openedition.org/revestudsoc/11588>
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Sol; de Ávila Blomberg, Alejandro y Murillo Álvarez de la Cadena, Octavio. *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*, (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014).
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, Sol. “Semblanza Curricular”, <https://independent.academia.edu/SolRubin/CurriculumVitae>
- SOLÍS Patricio y Güémez, Braulio. “Características étnico – raciales y desigualdad de oportunidades económicas en la Ciudad de México”, documento de trabajo # 3, *Proyecto sobre discriminación Étnico – racial en México (PRODER)*, (enero 2020): 1 – 19, <https://discriminacion.colmex.mx/wp-content/uploads/2020/02/Caracteristicas-er-y-desigualdad.pdf>
- OCAMPO LÓPEZ, Javier. “José Vasconcelos y la Educación Mexicana” *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7, (2005): 139 – 159. <https://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>
- OCAMPO López, Javier. “Justo Sierra, el maestro de América. Fundador de la Universidad Nacional de México” en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 15, 2010, 13 – 38, <https://www.redalyc.org/pdf/869/86918064002.pdf>
- PASTRANA, Daniela. “Fonart, otro fracaso de la política social. Vivan las franquicias, aunque los artesanos perezcan”, *La Jornada*, 12 de junio de 2005, <https://www.jornada.com.mx/2005/06/12/mas-daniela.html>
- PORTILLA, Miguel León. “Encuentro de dos Mundos”, *Estudios sobre la cultural náhuatl*, vol. 22, 15 – 27 <https://historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn22/379.pdf>
- REYES CASTRO, Nayeli. “El día que quisieron derrocar la estatua de Cristóbal Colón”, *El Universal*, 12 de octubre de 2020,

<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/el-dia-que-quisieron-derrocar-la-estatua-de-cristobal-colon>

RODRÍGUEZ, Sandra Patricia. “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del 12 de octubre de 1492”, *Revista de estudios sociales*, (1 enero de 2011): 64 – 73, <https://journals.openedition.org/revestudsoc/11588>

SECRETARÍA de Cultura. “Acerca de CONACULTA”, febrero 2016, https://www.cultura.gob.mx/acerca_de/

SÁNCHEZ VEGA, María. “Museo Franz Meyer: origen historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño”. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 4, núm. 8, (julio – diciembre, 2013). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2013000200007

TEPECHIN VALLE, Ana María. “Política Pública, mujeres y género” en Ordorica, Manuel y Jean Francoise Prudhomme (coords.), *Los grandes problemas de México. Edición abreviada (Vol. 2, Sociedad)*, vol. 2. (Ciudad de México: El Colegio de México, 2012), 255 – 258, <https://ana-maria-tepichin.colmex.mx/images/publicaciones/politica-publica-mujeres-y-genero-2010-.pdf>

SÁNCHEZ VEGA, María. “Museo Franz Mayer: origen historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño”, *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 4, núm. 8, (julio – diciembre, 2013), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2013000200007

VALDEZ, Diego. *Justo Sierra y la fundación de la Universidad, Justo Sierra y la fundación de la Universidad*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2014 <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3634/14.pdf>

VÁZQUEZ, José Carlos, Parra; Carlos Federico Campos Rivas, Olivia Torijano Navarrete. “Aproximación Interdisciplinaria a las Reminiscencias del Sistema de Castas Colonial en México”. *Diálogos Latinoamericanos*, núm. 25, (diciembre, 2016) <https://www.redalyc.org/pdf/162/16249406004.pdf>

Anexos

I. Estimación del presupuesto de inversión entregado por Populart a CONACULTA.

Estimación del presupuesto de inversión

Coordinación general del proyecto a razón de 7, 000, 000.00 x 20 meses de trabajo	140, 000, 000.00
Investigación	224,600,000
Un coordinador (a razón de \$4, 000,000 x 20 meses de trabajo)	80, 000, 000
6 investigadores (a razón de \$1, 000,000 x 18 meses de trabajo)	108, 000, 000
2 secretarias (a razón de 800, 000 x 16 meses trabajo)	25 ,600, 000
Material de papelería y bibliográfico	11, 000, 000
Viáticos	150, 000, 000
Adquisición de colecciones	800,000, 000
Proyecto museográfico	150, 000, 000
Un coordinador (a razón de \$4, 000, 000 x 12 meses de trabajo)	48, 000, 000

4 proyectistas (a razón de 1, 000, 000 x 12 meses de trabajo)	48, 000, 000
6 dibujantes (a razón de \$ 800, 000 x 12 meses de trabajo)	57, 600, 000
Diseño gráfico	118, 000, 000
Un coordinador (a razón de \$3, 000, 000 x 10 meses de trabajo)	30, 000, 000
4 diseñadores (a razón de \$1, 000, 000 x 10 meses de trabajo)	40, 000, 000
6 dibujantes (a razón de \$800, 000 x 10 meses de trabajo)	
Construcción de la obra (a razón de \$ 1, 500, 000 m ² de construcción de 6,000 m ²)	9, 000, 000, 000
instalaciones (a razón de \$1, 500, 000 m ² x 5, 560 m ²)	8, 340, 000, 000
Museografía (a razón de 1, 500, 000 m ² de producción de 3, 850 m ²)	5, 775, 000, 000
Equipo, mobiliario y vehículos	850, 000, 000
Salarios del personal de planta contratado para trabajos preparatorios	700, 000, 000

Total: \$ 26, 251, 200, 000

(veintiséis mil doscientos cincuenta y un millones doscientos mil pesos, 00 / 100 M.

N.)

Centro Daniel Rubín de la Borbolla, Archivo Populart, Tema 1 (1.3), Antecedentes: correspondencia, notas y minutas (1989 – 1991), Ciudad de México.

II. Resolución que da cuenta que el Instituto Nacional de Acceso a la Información, INAI exigió al sujeto obligado “Museo de Arte Popular” a dar acceso a la C. Yutzin Gómez al Acta Constitutiva del Museo, el archivo histórico y fotográfico que contenga datos sobre su proceso de fundación. (hojas 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 y 12)



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022



RECURSO DE REVISIÓN EN MATERIA DE ACCESO A LA INFORMACIÓN PÚBLICA

EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022

SUJETO OBLIGADO:

Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano

COMISIONADA PONENTE:

Laura Lizette Enríquez Rodríguez¹

Ciudad de México, a nueve de marzo de dos mil veintidós²

VISTO el estado que guarda el expediente **INFOCDMX/RR.IP.0626/2022**, interpuesto en contra del Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano se formula resolución en el sentido de **ORDENAR** la emisión de una respuesta y **DAR VISTA** al Órgano Interno de Control del Sujeto Obligado, con base en los siguientes:

ANTECEDENTES

I. Solicitud. El treinta y uno de enero, mediante la Plataforma Nacional de Transparencia, la parte recurrente presentó una solicitud de acceso a la información, a la que le correspondió el número de folio **090169522000005**, a través de la cual solicitó lo siguiente:

Detalle de la solicitud:

Solicito acceso al Acta Constitutiva del Museo, al archivo histórico y fotográfico que contenga datos sobre su proceso de su fundación.
[...] [Sic.]

¹ Con la colaboración de Jorge Valdés Gómez y Nancy Gabriela Garamendi Castillo.

² En adelante se entenderá que todas las fechas serán de 2022, salvo precisión en contrario.



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022



Medio para recibir notificaciones:
Correo Electrónico.

Formato para recibir la información:
Consulta Directa.

II. Recurso. El diecisiete de febrero, la parte recurrente interpuso el presente medio de impugnación, inconformándose esencialmente por lo siguiente:

[...]

Al solicitar el acceso a la información sobre el archivo histórico y fotográfico de la fundación del MAP, se han esperado 17 días y no se ha recibido respuesta alguna. Excediendo así el plazo otorgado por esta institución para cumplir con sus funciones.

[...] [Sic.]

III. Turno. El diecisiete de febrero, el Comisionado Presidente de este Instituto asignó el número de expediente **INFOCDMX/RR.IP.0626/2022** al recurso de revisión y, con base en el sistema aprobado por el Pleno de este Instituto, lo turnó a la Comisionada Ponente, con fundamento en lo dispuesto por el artículo 243 de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México.

IV. Admisión. El veintidós de febrero, con fundamento en lo establecido en los artículos, 51, fracciones I y II, 52, 53, fracción II, 233, 234, 235 fracción I, 237 y 243 de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, **se admitió** el presente recurso de revisión por la omisión **de dar respuesta**.

En ese contexto, con fundamento en el artículo 252 de la Ley de Transparencia, se dio vista al sujeto obligado para que, dentro del plazo de cinco días hábiles, contados a partir del día siguiente a aquel en que se practicara la notificación alegara lo que a su derecho conviniera, la notificación se realizó el veintitrés de febrero.

4

Calle de La Morena No. 865, Local 1, "Plaza de la Transparencia", Col. Narvarte Poniente,
Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México.
Teléfono: 56 36 21 20



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR-IP-0626/2022



V. Cierre. El tres de marzo, este Instituto tuvo por precluido el derecho del Sujeto Obligado para que alegara lo que a su derecho conviniera, pues a la fecha de emisión del acuerdo correspondiente, no se había remitido a ninguno de los medios habilitados por este órgano garante documental alguna que atendiera lo anterior.

Finalmente, en atención al estado procesal del expediente en que se actúa, con fundamento en lo dispuesto en el artículo 243, fracción V, así como 252, de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, se declaró el cierre de instrucción del presente medio de impugnación y se ordenó elaborar el proyecto de resolución que en derecho corresponda.

Debido a que ha sido debidamente substanciado el presente recurso de revisión y de que las pruebas que obran en el expediente consisten en documentales que se desahogan por su propia y especial naturaleza, y

CONSIDERANDO

PRIMERO. Competencia. El Instituto de Transparencia, Acceso a la Información Pública, Protección de Datos Personales y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México es competente para investigar, conocer y resolver el presente recurso de revisión con fundamento en lo establecido en los artículos 6, párrafos primero, segundo y apartado A de la Constitución Federal; 1, 2, 37, 51, 52, 53 fracciones XXI, XXII, 214 párrafo tercero, 220, 233, 236, 237, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 252 y 253 de la Ley de Transparencia; así como los artículos 2, 3, 4 fracciones I y XVIII, 12 fracciones I y IV, 13 fracciones IX y X, y 14 fracciones III, IV, V y VII del

5

Calle de La Morena No. 865, Local 1, "Plaza de la Transparencia", Col. Narvarte Poniente,
Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México.
Teléfono: 55 26 21 20



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022



Conforme a lo dispuesto por la normatividad en materia de acceso a la información, este Órgano Garante concluye que la omisión de respuesta del Sujeto Obligado, respecto de la solicitud que nos ocupa, vulneró el derecho de acceso a la información de la parte recurrente al no emitir una respuesta dentro del plazo establecido para tal efecto a través del medio elegido por el particular. Lo anterior es así ya que la solicitud de información fue ingresada el treinta y uno de enero, en consecuencia, el plazo de nueve días para emitir la respuesta transcurrió del dos al quince de febrero, descontándose los días cinco, seis, siete, doce y trece de febrero por ser inhábiles, de conformidad con los artículos 10 y 206 de la Ley de la Ley de Transparencia en relación con el artículo 71 de la Ley de Procedimiento Administrativo de la Ciudad de México.

Con base en lo anterior, se concluye que el sujeto obligado dejó de observar los principios de eficacia, legalidad, máxima publicidad, objetividad, profesionalismo y transparencia previstos en el artículo 11 de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México y transgredió la naturaleza misma de publicidad y accesibilidad dispuesta por el artículo 13 de la Ley de la materia.

Artículo 13. Toda la información pública generada, obtenida, adquirida, transformada o en posesión de los sujetos obligados es pública y será accesible a cualquier persona, para lo que se deberán habilitar todos los medios, acciones y esfuerzos disponibles en los términos y condiciones que establezca esta Ley, la Ley General, así como demás normas aplicables.

En virtud de lo antes expuesto, se determina que se actualizó la hipótesis de falta de respuesta, prevista en el artículo 235, fracción I, en correlación con los artículos 244 y 252 de la ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, por lo que resulta procedente **ORDENAR** al sujeto obligado que emita una respuesta a la solicitud de información del particular.

8

Calle de La Morena No. 865, Local 1, "Plaza de la Transparencia", Col. Narvarte Poniente,
Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México.
Teléfono: 56 36 21 20



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022



En ese sentido, con fundamento en el artículo 252, de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, se ordena al Sujeto Obligado que la respuesta que emita en cumplimiento a la presente resolución se notifique a la parte recurrente en el medio señalado para tales efectos, en un plazo de tres días hábiles, posteriores a aquél en que surta efectos la notificación correspondiente.

CUARTO. Al haber quedado acreditada la omisión de respuesta a la solicitud de información objeto del presente recurso de revisión, y con fundamento en los artículos 247, 264 fracción I, 265 y 268 de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, **resulta procedente DAR VISTA al Órgano Interno de Control del Fideicomiso Museo de Arte Popular Mexicano** para que determine lo que en derecho corresponda.

Por todo lo expuesto y fundado, el Pleno del Instituto de Transparencia, Acceso a la Información Pública, Protección de Datos Personales y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México:

RESUELVE

PRIMERO. Por las razones expuestas en el considerando quinto de esta resolución, y con fundamento en los artículos 244, fracción VI y 252 en relación con el diverso 235, fracciones I y II de la Ley de Transparencia, se **ORDENA** al Sujeto Obligado que emita una respuesta fundada y motivada, en el plazo y términos de esta resolución.

SEGUNDO. Con fundamento en los artículos 257 y 258, de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México,

9

Calle de La Morena No. 865, Local 1, "Plaza de la Transparencia", Col. Narvarte Poniente,
Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México.
Teléfono: 56 26 24 22



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022



se instruye al sujeto obligado para que informe a este Instituto por escrito, sobre el cumplimiento a lo ordenado en el punto Resolutivo Primero, al día siguiente de concluido el plazo concedido para dar cumplimiento a la presente resolución, anexando copia de las constancias que lo acrediten. Con el apercibimiento de que, en caso de no hacerlo, se procederá en términos de la fracción III, del artículo 259, de la Ley de la materia.

TERCERO. En los términos del considerando sexto de esta resolución, y con fundamento en los artículos 247, 264 fracción I, 265 y 268 de la Ley de Transparencia, , con copia certificada del expediente en el que se actúa y de esta resolución, **SE DA VISTA AL ÓRGANO INTERNO DE CONTROL DEL FIDEICOMISO MUSEO DE ARTE POPULAR MEXICANO** a efecto de que determine lo que en derecho corresponda.

CUARTO. En cumplimiento a lo dispuesto por el artículo 254 de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, se informa a la persona recurrente que, en caso de estar inconforme con la presente resolución, podrá impugnarla ante el Instituto Nacional de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Protección de Datos Personales o ante el Poder Judicial de la Federación, sin poder agotar simultáneamente ambas vías.

QUINTO. Con fundamento en lo dispuesto en el artículo 234, último párrafo de la Ley de Transparencia Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México se informa a la parte recurrente que, en caso de inconformidad con la respuesta que en cumplimiento a esta resolución el Sujeto Obligado, esta es susceptible de ser impugnada de nueva cuenta, mediante recurso de revisión ante este Instituto.

10

Calle de La Morena No. 865, Local 1, "Plaza de la Transparencia", Col. Narvarte Poniente,
Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México.
Teléfono: 56 36 21 20



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022



SEXTO. Se pone a disposición de la persona recurrente el teléfono **55 56 36 21 20** y el correo electrónico **ponencia.enriquez@infocdmx.org.mx** para que comunique a este Instituto cualquier irregularidad en el cumplimiento de la presente resolución.

SÉPTIMO. Este Instituto dará seguimiento a la presente resolución llevando a cabo las actuaciones necesarias para asegurar su cumplimiento y, en su momento, informará a la Secretaría Técnica.

NOTIFÍQUESE la presente resolución a la Parte Recurrente y al Sujeto Obligado en el medio señalado para tal efecto, en términos de Ley.



EXPEDIENTE: INFOCDMX/RR.IP.0626/2022



Así lo acordó, en Sesión Ordinaria celebrada el nueve de marzo de dos mil veintidos, por **unanimidad de votos**, de los integrantes del Pleno del Instituto de Transparencia, Acceso a la Información Pública, Protección de Datos Personales y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, integrado por las Comisionadas y los Comisionados Ciudadanos, que firman al calce, ante Hugo Erik Zertuche Guerrero, Secretario Técnico, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 15, fracción IX del Reglamento Interior de este Instituto, para todos los efectos legales a que haya lugar.

MSD/MJPS/NGGC

ARÍSTIDES RODRIGO GUERRERO GARCÍA
COMISIONADO PRESIDENTE

JULIO CÉSAR BONILLA GUTIÉRREZ
COMISIONADO CIUDADANO

LAURA LIZETTE ENRÍQUEZ RODRÍGUEZ
COMISIONADA CIUDADANA

MARÍA DEL CARMEN NAVA POLINA
COMISIONADA CIUDADANA

MARINA ALICIA SAN MARTÍN REBOLOSO
COMISIONADA CIUDADANA

HUGO ERIK ZERTUCHE GUERRERO
SECRETARIO TÉCNICO

12

Calle de La Morena No. 865, Local 1, "Plaza de la Transparencia", Col. Narvarte Poniente,
Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México.
Teléfono: 56 36 21 20