



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**“COOPERACIÓN ENTRE LOS GOBIERNOS DE
MÉXICO E ITALIA PARA LA ORGANIZACIÓN DE
EXPOSICIONES INTERNACIONALES DE ARTE”**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN RELACIONES
INTERNACIONALES
P R E S E N T A :
DORA MARIELA MARÍN TALAMANTES



MÉXICO, D.F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A MI FAMILIA

Por su apoyo constante e incondicional

Un especial agradecimiento a:

Gerardo Estrada y Edgar Esquivel

Por su guía y su dedicación

Rodrigo Meléndrez

Por su amor y su ayuda

Por compartir su tiempo y sus conocimientos conmigo, muchas gracias a:

Natalia Pollak

Constanza Patán

Judith Franco

Erica Berra

Susana Ocaña

Ana María Fonseca

Rocío González

Nora Rivas

Laura Velarde

Adrián Maldonado

César Villalba

Cooperación entre los Gobiernos de México e Italia para la Organización de Exposiciones Internacionales de Arte

Introducción	1
1. Relaciones culturales entre México e Italia	10
1.1 Desarrollo de las relaciones diplomáticas entre México e Italia	11
1.2 Política exterior de México en el área cultural	14
1.2.1 Política cultural interna	14
1.2.2 Principios de la política exterior mexicana	35
1.2.3 Política cultural de México hacia el exterior	41
1.3 Política exterior de Italia en el área cultural	47
1.3.1 Política cultural italiana	47
1.3.2 Principios de la política exterior italiana	49
1.3.3 Política cultural de Italia hacia el exterior	57
2. Acuerdo Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, firmado el 8 de octubre de 1965	63
2.1 Contexto histórico	63
2.2 Estructura	65
2.3 Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre México e Italia	67
2.3.1 Funciones	67
2.3.2 Desarrollo	73
3. Caso de estudio: “Transvanguardia Italiana”	87
3.1 Negociación del proyecto	91
3.2 Convenio “Transvanguardia Italiana” que celebran el Museo de Arte Moderno a través del INBA y el Instituto Italiano de Cultura: estructura y proceso institucional	102
4. Evaluación y Conclusiones	129
5. Fuentes	145

Introducción

*Las relaciones internacionales son el conjunto de interacciones de los sujetos de la sociedad internacional en todos los campos.*¹

Esta investigación se enfoca en las relaciones desarrolladas en uno de estos campos: las relaciones culturales internacionales² y, dentro de éstas, las relaciones establecidas con respecto al arte, las cuales cuentan con una dinámica propia y sobre las cuales existe poco conocimiento.

Lo anterior se debe a que los estudios que pueden encontrarse sobre el área cultural de las relaciones internacionales, bajo la cual se colocan aquellas relativas al arte, tienden a abordarla bajo una visión conceptual,³ cuya estructura no permite abarcar las relaciones que establecen los países para difundir las expresiones artísticas que forman parte de la cultura.⁴ Por otra parte, son escasos los estudios en que se asume al área cultural como un ámbito autónomo de las relaciones internacionales que, si bien cuenta con estructuras conceptuales que le sirven como base, en la práctica genera procesos que le son característicos y también merecen ser analizados.

Este estudio pretende abordar la esfera de las relaciones culturales internacionales con esa visión al enfocarse en el análisis de la interrelación de

¹ Edmundo Hernández – Vela Salgado. *Diccionario de política internacional*. 3ª ed., México, Editorial Porrúa, 1988, p. 249.

² Para efectos de esta investigación se entiende por relaciones culturales internacionales el conjunto de interacciones de los sujetos de la sociedad internacional en el campo de la cultura que fomentan la cooperación entre éstos para el desarrollo de proyectos relacionados con bellas artes; artes populares; arqueología; protección del patrimonio cultural; y derechos de autor, principalmente. Definición propia basada en la voz “Relaciones Internacionales” en: *ibid.* y en el desarrollo de las actividades culturales realizadas entre México e Italia según el IX, X y borrador del IX Programa ejecutivo de cooperación educativa y cultural entre México e Italia.

³ Como por ejemplo, los estudios sobre multiculturalismo o diversidad cultural.

⁴ Aquí se entiende a la cultura como un conjunto de ideas y valores resultante de la vivencia histórica, naturaleza étnica y condiciones físicas y biológicas del suelo que habita un grupo humano, el cual tiene manifestaciones espirituales, intelectuales, materiales y emocionales, tales como: creencias, tradiciones, expresiones artísticas, lengua, conocimientos científicos, y demás elementos que definen un modo de vida que le es característico a ese grupo humano. Definición propia basada en conceptos dados por: el Banco Mundial y Edmundo Hernández - Vela Salgado en: Hernández – Vela. *op. cit.* p. 181; por: Teixeira Coelho en: Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Guadalajara, Editorial Pandora–CONACULTA–ITESO, 2000, p. 119; y por la UNESCO en: UNESCO. *Glosario sobre patrimonio cultural inmaterial*. Leiden University, la Haya, 2002, s/n.

diversas instituciones públicas de dos países (México e Italia) durante todas las etapas de la organización de una exposición de arte (*Transvanguardia italiana*) con el fin de sacar un poco más a la luz el funcionamiento de una parte de las relaciones culturales que es de gran importancia, ya que es la más utilizada para fomentar relaciones amistosas con otros países. Es el área en que se logran más resultados en lo concerniente a la proyección de la imagen positiva de un país; y además, una de las pocas áreas que opera bajo el principio de la buena fe.

Ahora bien, es necesario señalar que la modalidad en la que generalmente los países llevan a cabo sus relaciones culturales es la cooperación.

Debido a que la exposición *Transvanguardia italiana* fue realizada bajo esta modalidad, es decir, a través de la cooperación entre instituciones culturales mexicanas e italianas, resulta conveniente abordar algunos aspectos de la cooperación asociados al ámbito del arte que permitan tener una idea clara acerca de su dinámica en dicho ámbito.

La palabra cooperación proviene de *opero, are; operor, - ari*: obrar, trabajar, hacer, y de *cum*: con, juntamente, obrar juntamente, colaborar; es decir, obrar juntamente con otro. En términos generales, la cooperación significa la acción conjunta de dos o más partes para la consecución de objetivos comunes.⁵ Por lo tanto “la cooperación internacional se da cuando las partes cooperantes son países u organismos internacionales o cuando se trata de instituciones que se encuentran en países distintos”.⁶

La cooperación internacional se desarrolla en todas las áreas que comprenden las relaciones internacionales, tales como la política, económica, social, etc.; esta investigación considera la que se lleva a cabo en el área cultural.

La cooperación cultural internacional, para efectos de esta investigación será definida como la acción conjunta de dos o más países, organismos internacionales o

⁵ Martín Alonso. *Enciclopedia del idioma*. México, Ed. Aguilar, 3 Tomos, 1988, p.1213. Citado por: Soria Morales, Ernesto en *La cooperación internacional para el desarrollo y la política mexicana en la materia: evolución y perspectivas*. Tesis para Licenciatura en Relaciones Internacionales, México, UNAM, 1999, p. 13.

⁶ Soria. *op. cit.*

instituciones que se encuentran en países distintos para la realización de proyectos relacionados con bellas artes; artes populares; arqueología; protección del patrimonio cultural; y derechos de autor, principalmente.⁷

Ahora, si bien esta investigación abarca la cooperación cultural internacional, se enfoca de manera más específica en la vertiente bajo la cual se desarrollan proyectos de arte como el de *Transvanguardia italiana*: la cooperación artística internacional, que aquí será considerada como la acción conjunta de dos o más países, organismos internacionales o instituciones que se encuentran en países distintos para la organización de eventos que difundan obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, musicales, literarias, teatrales, cinematográficas, artesanales y de danza; para la realización de proyectos que impulsen la creación artística; al igual que para la participación de artistas y especialistas en eventos artísticos internacionales y para la organización de encuentros de artistas y especialistas que propicien el intercambio de conocimientos en el área.⁸

Se considera que la cooperación artística internacional se desarrolla principalmente en dos niveles: multilateral y bilateral.

La cooperación artística multilateral es la que se da entre más de dos países. Este tipo de cooperación se puede dar por medio del contacto directo entre países, pero también se puede producir bajo el auspicio de organizaciones internacionales.

La UNESCO, a través de su División de Artes y de Iniciativas Culturales, impulsa al sector artístico otorgando premios como el *Premio UNESCO de Artesanía* –creado en 1990 con el objetivo de recompensar a los artesanos por la creación de modelos originales, dar a conocer sus productos fuera de su contexto de origen y promover exposiciones y ferias de artesanía regionales⁹– y el *Premio UNESCO de Fomento de las Artes* –que se otorga con motivo de eventos culturales y artísticos internacionales o regionales (festivales, bienales, exposiciones, ferias de arte

⁷ Definición propia basada en el concepto de “Cooperación internacional” en: *op. cit.* y en el desarrollo de las actividades culturales realizadas entre México e Italia según el IX, X y borrador del IX Programa ejecutivo de cooperación educativa y cultural entre México e Italia.

⁸ *ibid.*

⁹ Este premio fue substituido por el *Sello de excelencia* a partir de 2006 con el fin de promover artesanía de calidad y su distribución en mercados internacionales.

contemporáneo, concursos, etc.). Sin embargo, la actividad de la UNESCO que más se acerca a la categoría de acción de cooperación artística multilateral es la organización de días mundiales correspondientes a algunas de las Bellas Artes como la música, el teatro y la danza con el apoyo de diversas organizaciones internacionales como el *Consejo Internacional de la Música* (CIM), el *Instituto Internacional de Teatro* (IIT), el *Consejo Internacional de la Danza* (CID), la *Organización Internacional para la Transición de Bailarines Profesionales* (IOTPD) y la *Asociación Internacional de Críticos de Arte* (AICA).¹⁰

Por otra parte, la Organización de los Estados Americanos (OEA) cuenta con un Departamento de Educación y Cultura, aunque el órgano que más se relaciona con el ámbito del arte es la *Comisión Interamericana de Cultura* (CIC), que pertenece al Consejo Interamericano para el Desarrollo Integral (CIDI) de la OEA. Entre sus funciones está la de promover el establecimiento de bases que permitan el desarrollo y el libre acceso a toda la diversidad de las expresiones artísticas, lo cual cumple mediante la realización de talleres en los que los Estados miembros comparten sus conocimientos y experiencias en el área.¹¹

Pero la institución que verdaderamente pone en posición a la OEA para impulsar acciones de cooperación artística multilateral, por lo menos a escala regional, es el Museo de Arte de las Américas,¹² que requiere de la cooperación entre los Estados miembros para la organización de algunas de las exposiciones que presenta.¹³

Siguiendo con la cooperación artística multilateral a escala regional, la Unión Europea (UE) cuenta con un instrumento de financiación y programación para la

¹⁰ www.portal.unesco.org/cultura 18/ 04/ 07.

¹¹ Dentro de los talleres organizados por esta institución últimamente está el *Taller sobre Rescate y Promoción de la Producción Artesanal* realizado en Tegucigalpa, Honduras del 3 al 8 de diciembre de 2006.

¹² Este museo, localizado en Washington D. C. y financiado por la OEA, tiene por objetivo despertar la conciencia y el interés en el arte y tradiciones culturales de los países miembros de la OEA, incrementar el intercambio cultural interamericano y alentar la producción artística en el Hemisferio.

¹³ www.oas.org. 17/ 04/ 07.

cooperación cultural llamado “Cultura 2000”¹⁴, que incluye como uno de sus objetivos la movilidad de los artistas y sus obras entre los Estados miembros y, también enmarca las actividades artísticas que éstos realizan con organizaciones internacionales, principalmente con la UNESCO, y países no pertenecientes a la Unión Europea, como por ejemplo el apoyo a la organización del Festival de Arte bienal de Dakar y la Bienal de fotografía de Bamako.¹⁵

Como puede observarse, las acciones de cooperación artística multilateral impulsadas por organizaciones internacionales no son muy abundantes. En el caso de la UNESCO esto se debe a que, aunque de acuerdo al artículo primero de su Acta de Constitución debe alentar “la cooperación entre las naciones en todas las ramas de la actividad intelectual y el intercambio internacional de representantes de la educación, de la ciencia y de la cultura, así como de publicaciones, obras de arte, material de laboratorio y cualquier documentación útil al respecto”,¹⁶ la mayor parte de su actividad con respecto a la cultura es absorbida por acciones que se adscriben a la cooperación para el desarrollo.¹⁷ Y en cuanto a las organizaciones internacionales regionales, aunque dentro de sus objetivos también se incluye el de lograr el desarrollo cultural como parte del desarrollo integral de sus miembros y de la región, las actividades que realizan para cumplir este objetivo pocas veces incluyen acciones de cooperación artística multilateral porque existen temas a los que se les da mayor prioridad, como la educación para el desarrollo y la promoción de valores culturales comunes.

¹⁴ *Decisión nº 508/2000/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de febrero de 2000, por la que se establece el programa “Cultura 2000”*. Publicada en el Diario Oficial de la Unión Europea el 10 de marzo del 2000. En <http://europa.eu>, 31 de agosto de 2007. El instrumento de prolongación de este programa fue aprobado mediante la Decisión nº 1855/2006/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, el 12 de diciembre de 2006 y recibió el nombre de “Programa cultura 2007”, el cual estará vigente hasta 2013.

¹⁵ http://www.europa.eu/pol/index_es.htm, 18 de abril de 2007.

¹⁶ <http://www.rieoei.org>, 19 de abril de 2007.

¹⁷ Como por ejemplo la creación del proyecto “Extrema pobreza y derechos humanos”, la realización de foros sobre políticas educativas culturales, el impulso para la adhesión de los países a las convenciones relativas a la protección del patrimonio cultural material e inmaterial o el apoyo al establecimiento del Observatorio Mundial de la Condición Social del Artista.

Por lo anterior, la mayor parte de la cooperación artística multilateral se da a través del contacto directo entre países. Debe señalarse que la cooperación artística internacional se concentra aún más en el nivel bilateral, es decir, la cooperación que se da entre dos países, debido al constante contacto que los Estados acostumbran mantener con los países con que tienen establecidas relaciones culturales a través de las oficinas culturales de las embajadas que éstos establecen en su territorio y viceversa. En caso de tener establecida una Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural, allí reafirman periódicamente sus intenciones de mantener relaciones culturales con el otro país y dan impulso a los proyectos que sus instituciones culturales y educativas planean realizar conjuntamente en esos campos, incluido el artístico.

De acuerdo a todo lo anterior, esta investigación se coloca bajo el ámbito bilateral de las relaciones culturales internacionales relativas al arte, las cuales se llevan a cabo por medio de acciones de la cooperación artística internacional.

El proceso de la cooperación artística internacional tiene como marco la celebración de convenios de cooperación cultural que realiza México con otros países (dentro de ellos Italia), como parte de su estrategia de política exterior cultural.

Tales convenios son *acuerdos internacionales que celebran dos o más Estados u otras personas internacionales, y que están regidos por el derecho internacional*¹⁸ *con el fin de lograr la promoción y la difusión de los valores que conforman el gran acervo del arte y la cultura mexicana en otros países, colaborando a cambio, en la organización de actividades de promoción y difusión del arte y la cultura de éstos en México.*¹⁹

En cuanto a la celebración de estos convenios, los gobiernos de los Estados no ponen trabas. Al contrario, dentro de las más altas jerarquías siempre existe buena disposición para ello. Los problemas que llegan a existir se dan en la

¹⁸ Sorensen, Max. *Manual de Derecho Internacional Público*. México, FCE, 2000, pp. 154-158.

¹⁹ *Programa Nacional de Educación 2001-2006*. Secretaría de Educación Pública, México, 2001, p. 36.

etapa operativa de estos convenios, pero no se deben a la disminución de la buena disposición de las Partes. En el caso de México e Italia, las dificultades tienen más que ver con la heterogeneidad de las instituciones que participan en ella y la complejidad de su interacción ya que aunque se trata de instituciones semejantes en cuanto a jerarquía, estructura y funciones, al pertenecer a distintos países y estar sujetos a diferentes tipos de leyes y reglamentos, se deben seguir distintos procedimientos para un mismo trámite. Es por ello que resulta de vital importancia el hecho de que las instituciones acostumbren colaborar otorgando un solemne voto de confianza a la capacidad, responsabilidad y honestidad de su contraparte, que verdaderamente ayuda a compensar las complicaciones inherentes a este proceso.

Generalmente, la interacción entre instituciones culturales mexicanas e italianas comienza cuando alguna de éstas ofrece a su contraparte la realización conjunta de un proyecto expositivo. La negociación de éste dependerá del status que tenga cada una de estas instituciones dentro del sector cultural de sus respectivos países, pues esto determina la participación de otros actores, los trámites y los procedimientos que se han de llevar a cabo.

En la mayoría de los casos, la parte inicial de la negociación de un proyecto se da exclusivamente entre la institución que lo haya concebido originalmente y su contraparte. Una vez que éstas llegan a un acuerdo sobre los puntos principales del proyecto, el proceso de negociación termina e inicia el proceso de cooperación oficial, en que las partes deben informar sobre la realización del proyecto a las instituciones de las cuales dependen en el ámbito nacional, que a su vez reportarán tal actividad a la institución encargada de coordinar la cooperación internacional para que sea incluida como acción de cooperación cultural con el otro país.

Las acciones de cooperación cultural bilateral generalmente son impulsadas a través de las Comisiones Mixtas de Cooperación Cultural y Educativa. Por ello, en esta investigación también se describe el proceso de conformación de la Comisión que establecieron México e Italia y se aborda el trabajo que se lleva a cabo en ella, incluyendo el análisis del convenio que creó tal mecanismo de seguimiento para las relaciones culturales entre estos dos países.

Como se puede observar en los párrafos anteriores, la presentación de una exposición de arte organizada por dos países conlleva varias etapas en las que intervienen diferentes instituciones. Mediante el análisis de su interrelación, se pretende comprobar que la cooperación cultural entre México e Italia se lleva a cabo con un nivel medio de satisfactoriedad debido a la realización de una cantidad moderada de proyectos de buena calidad y que se rige por los principios de cooperación y buena fe.

Sin embargo, la parte de responsabilidad que corresponde a México por estos resultados, que no son completamente exitosos, se debe a que el trabajo de las instituciones mexicanas que intervienen en la organización de una exposición internacional de arte está muy desvinculado: cada una realiza un procedimiento específico con respecto a la exposición de que se trate y no existe una dinámica que les permita aprovechar mejor su interrelación, lo cual está provocando cierto estancamiento en la cooperación artística de México no sólo con Italia, sino con la generalidad de los países.

Si las instituciones mexicanas lograran una vinculación correcta que ayudara a mejorar la fluidez de la cooperación artística de México, nuestro país podría convertirse en un importante centro de intercambio cultural y con ello asegurar el cumplimiento sostenido del objetivo definido por la política exterior de “consolidar una imagen positiva de México en el mundo”,²⁰ y tal vez, el de “convertir a México en una potencia cultural”,²¹ *status* que podría darle más capacidad de influencia en la conformación de las políticas culturales internacionales. Además, podría satisfacer con mayor efectividad el interés nacional de “enriquecer la vida cultural de los mexicanos y estimular su creatividad al fortalecer el diálogo intercultural a través de la difusión de la cultura de México en el mundo y de otras culturas en México”.²²

De manera que, con el fin de detectar cómo podría la parte mexicana superar sus limitantes, esta investigación analiza con mayor detalle la labor realizada

²⁰ Jaime Nualart. “La promoción cultural de México como instrumento de la política exterior”, en *Revista mexicana de política exterior*. No. 61, SRE / Nueva época, México, octubre 2000, p. 308.

²¹ CONACULTA. Programa Nacional de Cultura 2001 – 2006. México, 2001, p. 45

²² *ibid.* pp.199 y 202.

por las instituciones mexicanas con respecto a la exposición internacional de arte *Transvanguardia italiana*, en un intento por resaltar las fallas que existen en este proceso y aportar algunas ideas sobre cómo podrían ser subsanadas.

1. Relaciones culturales entre México e Italia

Las relaciones culturales internacionales son el conjunto de interacciones de los sujetos de la sociedad internacional en el campo de la cultura que fomentan la cooperación entre éstos para el desarrollo de proyectos relacionados con bellas artes; artes populares; arqueología; protección del patrimonio cultural; y derechos de autor, principalmente.²³

Las relaciones culturales forman parte de la política exterior, la cual está conformada por una serie de decisiones y acciones del Estado para el logro del *interés nacional*. Básicamente, el interés nacional consiste en velar por la supervivencia de la nación, la integridad de su territorio y el bienestar de su población. Para un período específico, este interés se determina por las circunstancias, condiciones y necesidades internas del país en el momento estudiado.²⁴

Una vez determinado el interés nacional, se analiza la situación internacional y el estado de las relaciones sostenidas con otros países para ver si es posible su consecución a través de esas relaciones. Según la evaluación de lo anterior, el Estado formulará una estrategia encaminada al logro de sus objetivos y deberá vigilar que las acciones realizadas estén siempre apegadas a principios que contengan valores considerados por el propio Estado como los más apropiados para interactuar con otros Estados.

Por lo tanto, para el análisis de las relaciones culturales entre México e Italia, en primer lugar se hace un breve recuento de las relaciones políticas sostenidas entre estos dos países. Después se entra en el terreno cultural mediante el análisis del sector cultural público de cada uno, su funcionamiento y evolución a partir de las necesidades culturales que surgieron a través del tiempo, los elementos que dieron mayor importancia a algunas de estas necesidades para definir las como

²³ Definición propia basada en la voz "Relaciones Internacionales" en: Hernández – Vela *op. cit.* p. 249; y en el desarrollo de las actividades culturales realizadas entre México e Italia según el IX, X y borrador del *IX Programa ejecutivo de cooperación educativa y cultural entre México e Italia*.

²⁴ Conceptos basados en apuntes de la materia Política Exterior de México II, impartida por el Mtro. César Villalba, FCPyS, UNAM, México, 19/04/02.

objetivos principales en su política cultural interna y las acciones que emprendieron para su realización dentro del territorio nacional.

Posteriormente, se exponen los principios de política exterior que rigen tanto su actuación en el ámbito internacional, como las estrategias definidas para el logro del interés nacional en el ámbito cultural.

Por último, se explica la labor realizada por México e Italia para fomentar la cooperación cultural tanto con respecto a la generalidad de los países, como con respecto al otro.

1.1. Desarrollo de las relaciones diplomáticas entre México e Italia

Cuando México logró consolidarse como un Estado independiente, en la península itálica aún no existía una sola entidad política, sino un conjunto de Estados que manejaban sus asuntos políticos y comerciales de manera independiente, de modo que, durante la primera mitad del siglo XIX, el gobierno mexicano se relacionó con los Estados italianos mediante un representante diplomático concurrente ante aquellos Estados con los que sostenía vínculos comerciales.

Hacia 1860, cuando el proceso de unificación de los Estados italianos se encontraba en su etapa final, el gobierno mexicano consideró que la emergente entidad política de la Península Itálica era un nuevo estado con el que México no tenía tratados ni problemas pendientes y mostró disposición para establecer relaciones diplomáticas con éste. Sin embargo, el reino de Italia –que se consideraba a sí mismo como el reino de Cerdeña - Piamonte, puesto que los demás estados italianos se habían fusionado a él voluntariamente o por la fuerza– puso a consideración del gobierno mexicano la reanudación de relaciones diplomáticas, en vez del establecimiento de nuevas relaciones, para que pudiera continuar vigente el tratado comercial que habían suscrito en 1855.

Las negociaciones se alargaron varios años hasta que finalmente, en 1869, el nuevo gobierno italiano aceptó dar por concluido el tratado de 1855 y establecer nuevas relaciones con el gobierno mexicano al enviar a su representante

diplomático, Carlo Cattaneo, con poder para suscribir el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación que se firmó el 14 de diciembre del año siguiente.

Durante la estancia de Cattaneo en México, se celebraron otros dos convenios: uno para la extradición de criminales, en 1870; otro para la legalización gratuita de actas de fallecimiento de los ciudadanos mexicanos en Italia y de los italianos en México, en 1871.

Sin embargo, a principios de 1872, las relaciones diplomáticas entre México e Italia quedaron interrumpidas cuando el diplomático italiano abandonó el país sin dejar un encargado de negocios debido a un incidente en el que consideró violada su inmunidad diplomática.²⁵

Frente a ello, el gobierno mexicano retiró su representación diplomática en Italia, y durante unos meses los asuntos más urgentes con ese país fueron resueltos a través de un encargado de negocios.

A finales de 1872, el gobierno italiano volvió a enviar un representante diplomático a México, pero el gobierno mexicano decidió seguir manejando sus asuntos con Italia a través de un encargado de negocios.

Fue hasta 1879 que las relaciones diplomáticas entre México e Italia se retomaron a través de representantes diplomáticos de la misma jerarquía, pues ambos gobiernos acreditaron ante el otro un ministro plenipotenciario.²⁶

A principios del siglo XX, las relaciones entre México e Italia se interrumpieron de nuevo, esta vez debido a la revolución que se estaba desarrollando en territorio mexicano. No obstante, el gobierno italiano encontró la manera de acercarse a Venustiano Carranza para hacerle saber de manera oficial, por medio del ministro Aníbal Raibaudi, su simpatía por los constitucionalistas y, más adelante, incluso ofreció venderle armas a través de España.

Al término de la Revolución, el gobierno mexicano aceptó la firma de una convención para resolver las reclamaciones de italianos que sufrieron daños por la

²⁵ Cattaneo se quejó ante la SRE de que el 31 de diciembre de 1871 dos agentes de policía entraron en una de las habitaciones que ocupaba en el Hotel Iturbide buscando un reloj perdido y haber registrado a su sirviente sin su conocimiento.

²⁶ Luís G. Zorrilla. *Relaciones políticas, económicas y sociales de México con el extranjero*. Tomo III, Edición del autor, México, 1995, pp. 27 – 31 y 266 – 267.

guerra civil de 1910 a 1920,²⁷ en la que se presentaron 157 reclamaciones, de las cuales se rechazaron 51 y no se admitieron por diversas razones 63, siendo favorables a los peticionarios 43 reclamaciones por las cuales México pagó un total de 315,098.75 pesos de plata.²⁸

En la década de los treinta, si bien la relación bilateral entre México e Italia conservaba su cordialidad, en el ámbito multilateral los objetivos de sus respectivas políticas exteriores llegaron a colocarlos en posiciones contrarias en varias ocasiones, como en el caso del laudo a favor de Francia que el rey Víctor Manuel II de Italia dictó como árbitro en la disputa sostenida entre México y Francia por la isla de La Pasión o Clipperton en 1931,²⁹ y en el caso del pronunciamiento del gobierno mexicano en contra de la invasión de Italia a Etiopía³⁰ en 1935.³¹

Las posiciones contrapuestas de estos dos países llegaron a su punto más crítico durante la Segunda Guerra Mundial cuando, al producirse el ataque de Japón contra los Estados Unidos el 7 de diciembre de 1941, el gobierno mexicano, cumpliendo los compromisos contraídos con los países aliados, rompió sus relaciones diplomáticas y consulares con Italia, Alemania y Japón. Sin embargo, tan pronto se rindió Italia a los aliados, el gobierno mexicano estuvo anuente a restablecer las relaciones diplomáticas con el gobierno republicano que se estableció en el territorio italiano, lo cual tuvo lugar el 26 de octubre de 1944 al designar México un encargado de negocios.³²

Las relaciones diplomáticas entre México e Italia en la época de la posguerra se caracterizaron por una paulatina diversificación de temas, lo cual convirtió una relación predominantemente política y económica en una más integral que incluyó

²⁷ 13 de enero de 1927

²⁸ Zorrilla. *op. cit.* Tomo IV, pp. 119 – 121 y 437 – 439.

²⁹ *ibid.* Tomo IV, p. 328.

³⁰ México formó parte de los países que ejercieron el bloqueo económico en contra de Italia, suspendiendo la exportación de carbón, petróleo, hierro y otros productos mexicanos a ese país y evitando la compra de artículos italianos. Información consultada en: <http://es.wikipedia.org> el 24 de octubre de 2006.

³¹ Isidro Fabela. *La política internacional del presidente Cárdenas*. México, Instituto Mexiquense de la Cultura, 1994, pp. 227 – 237.

³² Zorrilla. *op. cit.* Tomo V, pp. 64 y 234.

temas como tecnología, educación, comunicación y cultura. De hecho, es precisamente en este periodo cuando la cultura cobró considerable importancia dentro de las relaciones entre México e Italia, razón por la cual ambos gobiernos decidieron darle formalidad con la firma del Acuerdo Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos en 1965,³³ el cual fundamenta sus relaciones culturales modernas.

1.2 Política exterior de México en el área cultural

1.2.1 Política cultural interna

Como se mencionó en la presentación de este capítulo, un factor muy importante que determina el que un país coopere con mucha o poca flexibilidad, interés y recursos con otros países en un ámbito específico, es el lugar que ocupa el sector encargado de realizar las actividades concernientes a tal ámbito en la política nacional, cómo funciona internamente y qué objetivos se ha trazado; por ello, en este apartado se explica cómo está conformado el sector cultural público mexicano³⁴ y la evolución de sus estructuras y lineamientos a través del tiempo.

México cuenta con un vasto patrimonio cultural que, en especial, las administraciones posrevolucionarias se dieron a la tarea de proteger, tanto mediante la promulgación de leyes y reglamentos, como a través de la creación de organismos públicos especializados en la materia, capaces de administrar, acrecentar y difundir todas las manifestaciones culturales existentes en el país.

Esta tendencia dio inicio en 1921, cuando el presidente Obregón envió al Congreso Federal una iniciativa de ley para crear una secretaría de Estado encargada de la educación y la cultura. La idea y el proyecto fueron obra de José Vasconcelos, quien fungió como primer titular de la dependencia, y dio a la cultura

³³ Senado de la República. *Relación de tratados en vigor*, México, 1973.

³⁴ Por sector cultural público se entiende: la parte de la administración pública dedicada a la gestión de las actividades concernientes a la cultura incluyendo sus recursos financieros, bienes muebles e inmuebles y capital humano.

un lugar importante dentro de su estructura institucional mediante la creación de dos Departamentos (Bibliotecas y Bellas Artes) encargados de su fomento y difusión.

“A partir de los años treinta, se puede hablar de un paradigma de *democratización de la cultura* en México, con el cual se trata de hacer llegar la cultura a un número cada vez mayor de personas”.³⁵ La aplicación de este paradigma, fue llevada a cabo exclusivamente por instituciones gubernamentales, ya que la gestión de los asuntos culturales era considerada por el Estado como competencia Federal.

En 1934, tras la gestión de Vasconcelos, se creó el Departamento para los Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos; cuya importancia radicó en la división institucional entre el campo de difusión y fomento de las bellas artes y el de defensa y difusión del patrimonio cultural, quedando este último a cargo del nuevo departamento.

En este mismo año, surgió el Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. a iniciativa de un grupo de economistas mexicanos. Esta empresa se convertiría en una institución cultural importante, puesto que desde su creación “apoyó a autores mexicanos mediante la edición y publicación de sus trabajos”,³⁶ y por tal virtud, llegó a ser considerada por el gobierno federal como “una entidad de servicio institucional, con la clara función social de apoyo, promoción y difusión de la cultura, la ciencia, la tecnología y demás manifestaciones del conocimiento humano”.³⁷

Más adelante, conforme fue creciendo la necesidad de cubrir un mayor número de necesidades administrativas dentro del sector cultural público, el gobierno federal empezó a extender la estructura institucional cultural, creando

³⁵ Víctor Manuel Álvarez Flores. *La Administración Federal en el Fomento y la Difusión de la Cultura y las Artes: El cambio en la política cultural mexicana*. Tesis para Licenciatura en Administración Pública, México, El Colegio de México, 2004, p. 105.

³⁶ *Decreto por el que se crea el organismo descentralizado Fondo de Cultura Económica y se ordena la disolución y liquidación de la empresa de participación estatal mayoritaria del mismo nombre*. Diario Oficial de la Federación, México, 26 de julio de 1994. 1 pp. Exposición de motivos.

³⁷ Esta es la razón de porqué más adelante se consideró conveniente dotar a esta empresa de una estructura jurídica que le permitiera canalizar eficientemente todos sus esfuerzos y fue transformada en un organismo descentralizado por medio de un decreto expedido por el entonces presidente de la república, Carlos salinas de Gortari. *qv. op. cit.*

dependencias e instituciones descentralizadas que cumplieran funciones complementarias a la labor de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Esta expansión fue iniciada por el ex presidente Lázaro Cárdenas, quien dando cumplimiento al objetivo de extender la educación a todo el pueblo orientándola hacia el fortalecimiento del nacionalismo, impulsó la creación de escuelas destinadas a la educación superior, entre las cuales destacó el Instituto Politécnico Nacional, creado en 1937 con el objeto de impartir educación técnica para preparar profesionales y técnicos que resultaran útiles para el desarrollo del país, así como promover la investigación científica y tecnológica que permitiera aprovechar mejor sus recursos naturales. Paralelamente, el reglamento del instituto otorgó a sus autoridades y órganos consultivos la función de proponer a la Secretaría de Educación Pública medidas para el fomento de la enseñanza y la investigación, así como la constitución de un patronato de radiodifusión y televisión enfocado exclusivamente a la educación y la cultura, de modo que las transmisiones del Canal Once de televisión quedaron a cargo de esta institución.³⁸

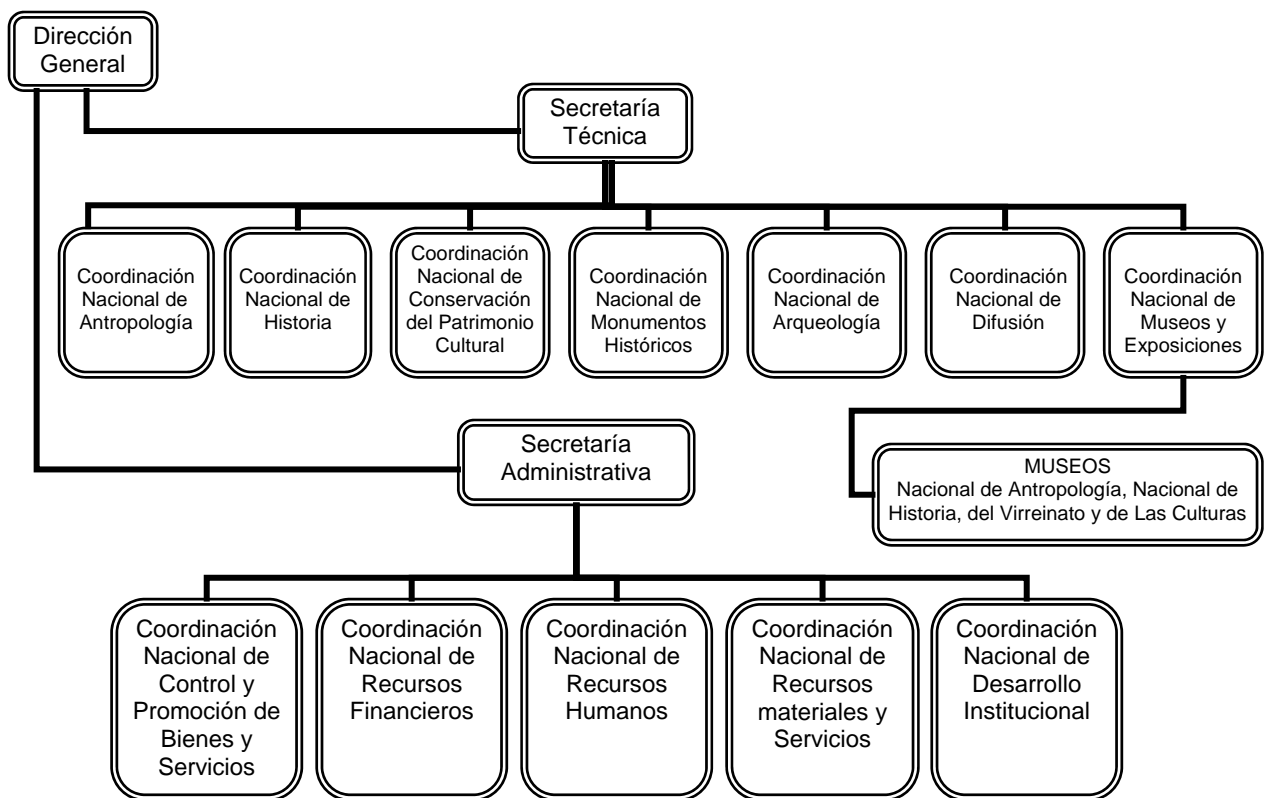
En 1938, Cárdenas dio el siguiente gran paso en la expansión de la infraestructura cultural del país presentando una iniciativa de ley ante el Congreso de la Unión, la cual proponía transformar el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en un Instituto que al tener personalidad jurídica propia, contara con recursos superiores a los que el Gobierno Federal podía suministrarle y recibir aportaciones de las autoridades estatales y municipales, así como fondos particulares; todo esto, con el fin de que se obtuvieran mejores resultados en las labores del Gobierno Federal para la conservación de los monumentos nacionales y para el estudio de los grupos indígenas.³⁹

³⁸ En el organigrama del Instituto Politécnico Nacional, Televisión XEIPN-Tv Canal 11 depende de la Dirección General; y dentro de las funciones de la dirección de Canal 11 está la de proponer al director general del Instituto los proyectos de normas, políticas, programas, lineamientos, estrategias, objetivos, metas e instrumentos para la integración, desarrollo, operación, gestión y evaluación del canal, conforme al modelo institucional de extensión e integración social.

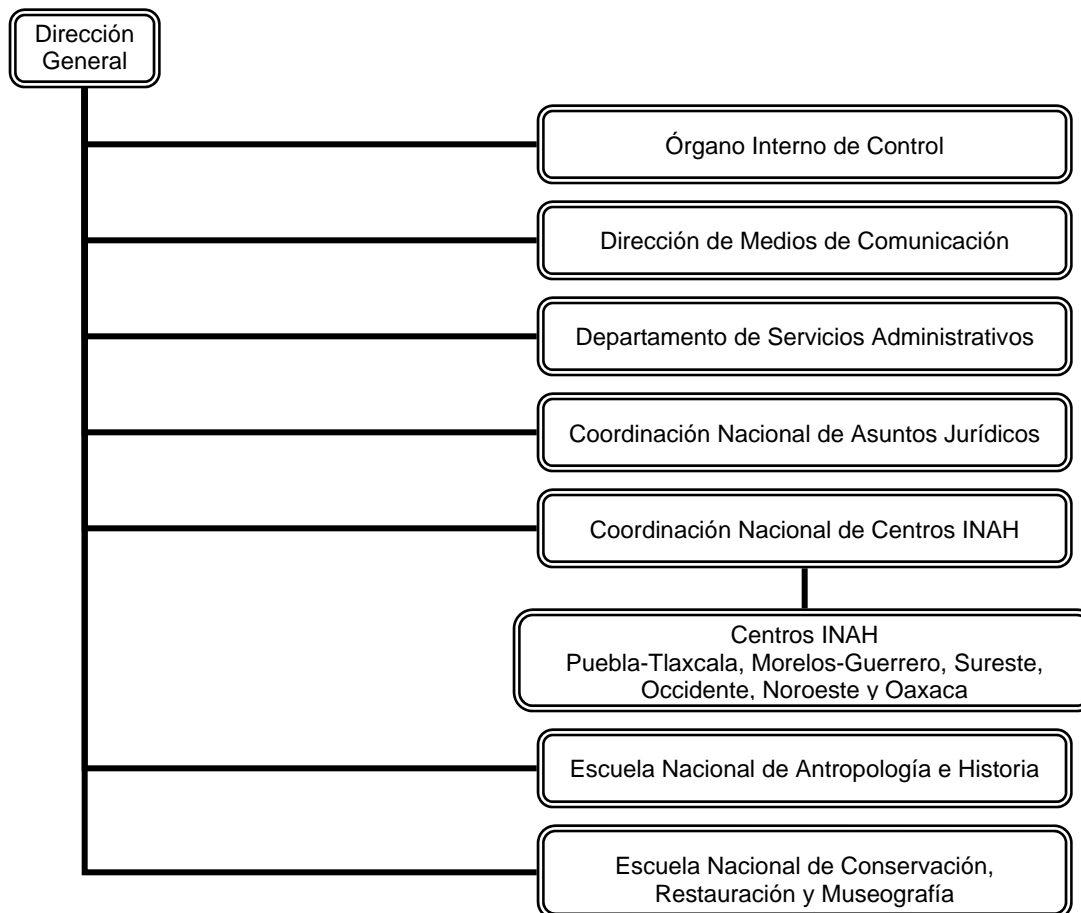
³⁹ Instituto Nacional de Antropología e historia. *Desde su fundación hasta la modificación de la Ley Orgánica (1986)*. En: <http://www.cnca.gob.mx>, consultada el 8 de agosto de 2007.

Dicha iniciativa fue aprobada el 31 de diciembre de 1938, y el 3 de febrero de 1939 fue promulgada la ley que creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), al cual se le confirieron las funciones de vigilar, conservar, restaurar y exhibir los monumentos de la arqueología; realizar investigaciones relativas a la antropología y la etnografía nacionales y publicar sus resultados; realizar campañas que difundan un mejor conocimiento y un más profundo respeto por los monumentos y vestigios arqueológicos e históricos; llevar un inventario de protección a los elementos constitutivos del patrimonio cultural; expedir licencias para obras de exploración así como realizar inspecciones de las mismas; realizar obras de restauración y mantenimiento de monumentos, zonas monumentales u objetos muebles y proporcionar servicios de asesoría y peritaje.

La estructura del Instituto comprende muchas dependencias, dado el alto grado de especialización que requiere el ejercicio de sus funciones. Así, consta de las siguientes dependencias:



Asimismo, existen otras partes del instituto que dependen directamente de la Dirección General:



Cabe destacar que, dentro de la organización de la SEP, el INAH fue alineado al subcampo del patrimonio cultural con la Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica, y no con la Dirección General encargada del fomento y difusión de la cultura, lo cual muestra que la creación de este instituto iba dirigida a la preservación de nuestro patrimonio por su valor histórico y científico, antes que por su valor estético.⁴⁰

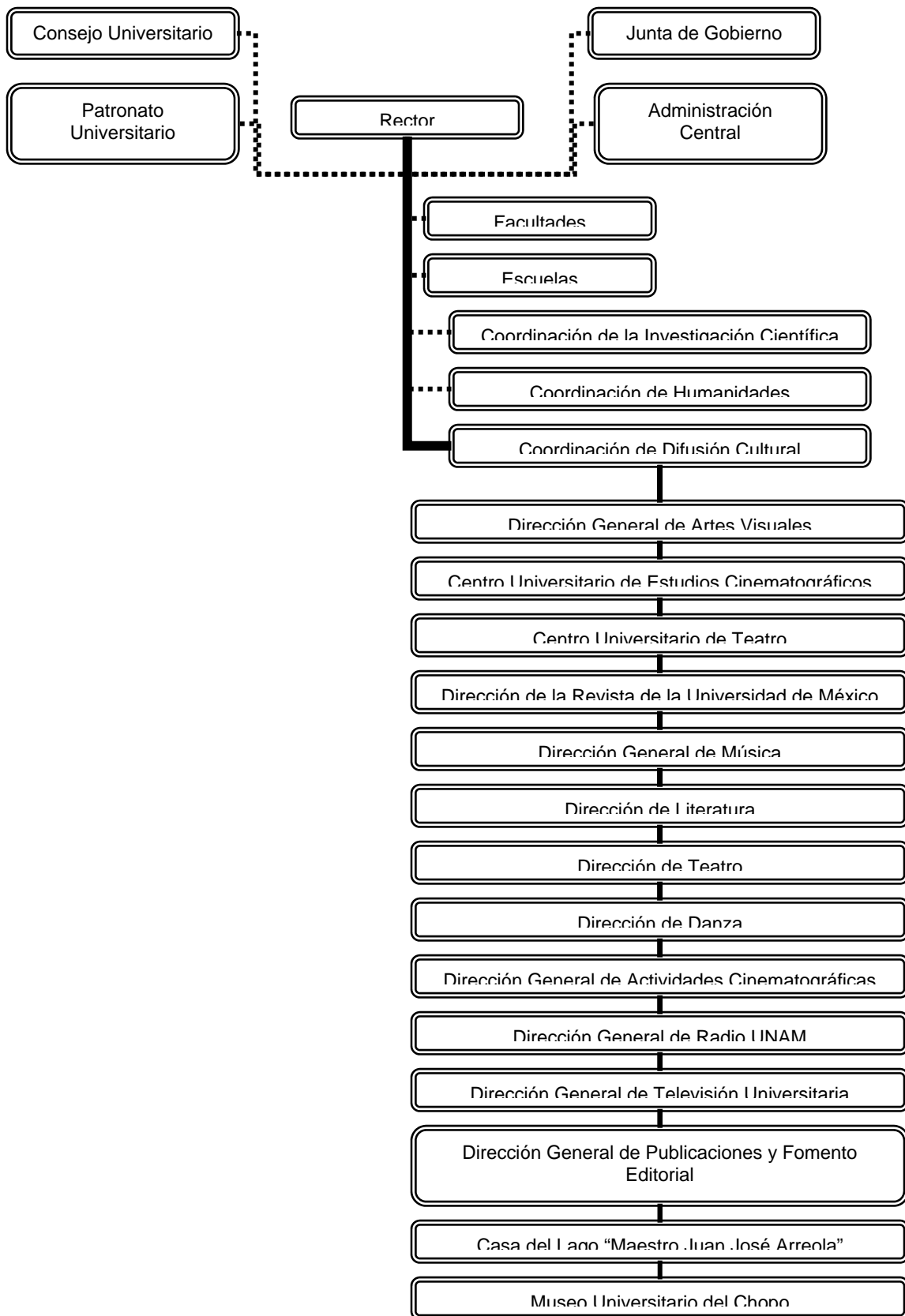
⁴⁰ Álvarez, *op. cit.* p. 45.

Ocasionalmente ha habido instituciones que, aunque no fueron creadas originalmente como instituciones culturales, se incorporaron con el tiempo al sector cultural público del país. Una de ellas fue el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), creado en 1943. Aunque destinado a desempeñar sus funciones dentro del sector salud, extendió sus actividades al sector cultural gracias a la incorporación de la cultura a los factores de seguridad social que esta institución se propuso garantizar desde el momento de su creación.⁴¹ Por ello, el IMSS inició paulatinamente la construcción de una infraestructura cultural propia que incluye espacios destinados a la realización de actividades culturales tales como teatros, salones de conferencias, auditorios, etc., convirtiéndose así en un importante promotor de la cultura mediante cursos, campañas y eventos.

Otro organismo público con competencia cultural de carácter nacional es la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Nacida después de 1910 como un esfuerzo por continuar la tradición universitaria en México, desempeñó funciones prácticas encomendadas por la Secretaría de Educación Pública hasta 1921. El Congreso Federal, mediante una actualización de su ley orgánica en 1945, le confirió nuevas labores como la organización y realización de investigaciones que versaran principalmente sobre las condiciones de vida y problemas que enfrentara la nación y, también, la preservación del principio de libertad de cátedra e investigación.

La UNAM cuenta con una serie de dependencias no directamente académicas que guardan una relación estrecha con la cultura:

⁴¹ A partir del año 1956, en que se faculta al IMSS proporcionar servicios sociales a sus derechohabientes, la Institución inicia el tránsito hacia el concepto moderno de la seguridad social, al vincular la salud con actividades educativas y culturales... (lo cual)... contribuyó a elevar los niveles y la calidad de vida de la población, al favorecer su acceso a la educación para la salud, la capacitación, el deporte y las artes... (bajo la consideración de que)... las sociedades con mayores índices de desarrollo humano, son aquellas en las que el arte y la educación están incorporadas a la vida cotidiana de las personas. En <http://www.imss.gob.mx> , 11 de septiembre de 2007.



Al inicio del sexenio de Miguel Alemán, con la finalidad de dar impulso a la alta cultura, fue creado el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, destinado al “cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura”,⁴² es también de la competencia de este Instituto todo lo relativo a la educación profesional artística, lo mismo que la que se imparte en los niveles pre -profesionales y de educación normal. Además, está encargado de difundir y divulgar por todos los medios a su alcance las más variadas manifestaciones artísticas nacionales y del acervo cultural general, cuidando de hacerlas llegar especialmente a las clases populares y la población escolar. Finalmente, realiza el registro de los bienes que constituyen el patrimonio artístico de la nación con la encomienda de catalogarlos, restaurarlos y conservarlos de la manera más conveniente.

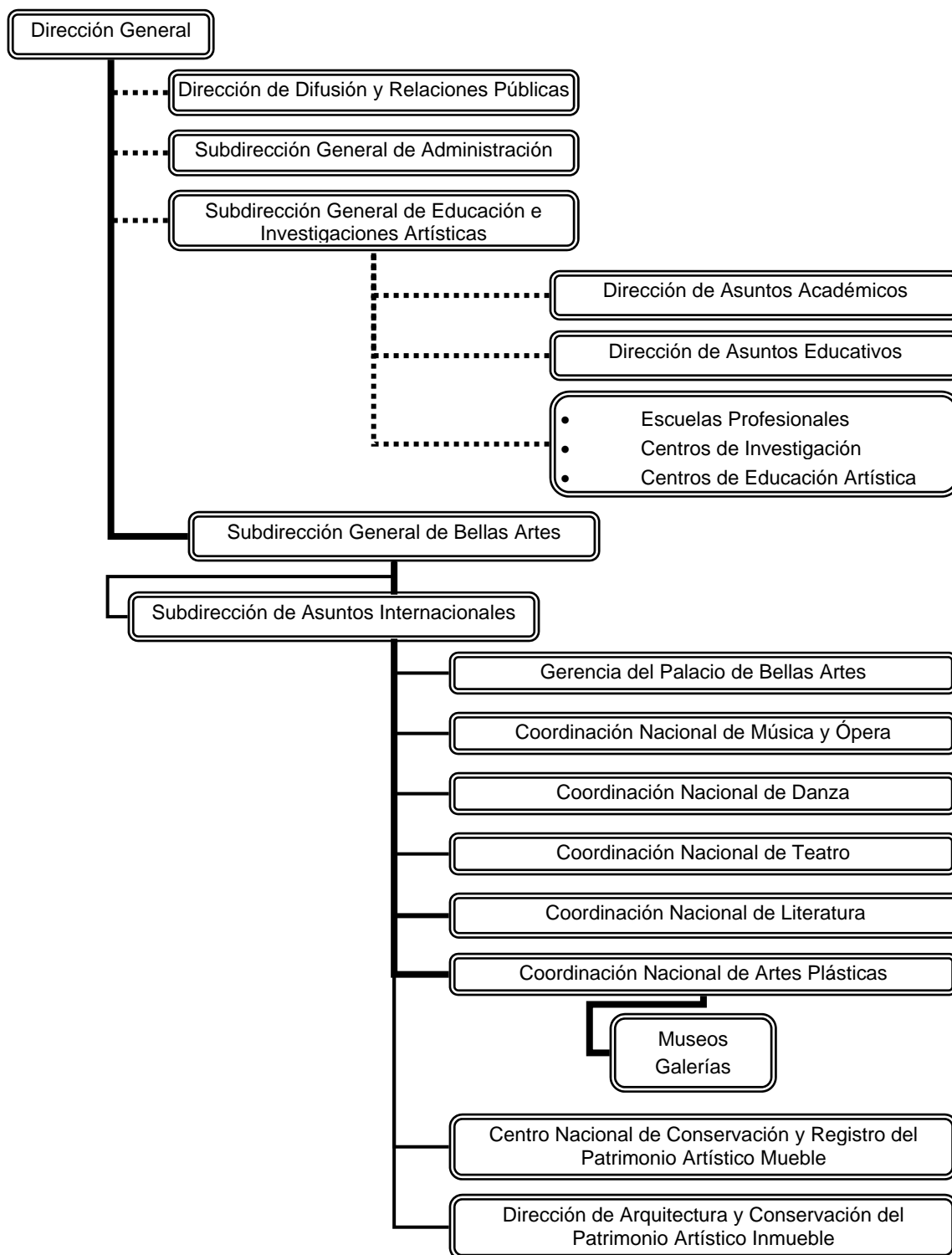
La estructura del Instituto comprende una Dirección General de la cual dependen la Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, la Subdirección General de Administración, la Subdirección general de Educación e Investigaciones Artísticas, y la Subdirección General de Bellas Artes.

Debido a que la exposición *Transvanguardia italiana*, tomada como caso de estudio para esta investigación, fue presentada en un museo adscrito a la Coordinación Nacional de Artes Plásticas que depende de la Subdirección General de Bellas Artes, se explica con mayor detalle su composición.

La Coordinación Nacional de Artes Plásticas tiene la función de preservar, restaurar, exhibir y difundir la producción pictórica y escultórica adscrita al acervo del Instituto, además de coordinar los museos pertenecientes al INBA y apoyarlos tanto en la organización de exposiciones temporales como en aquellas que se van presentando en las ciudades del interior del país según un itinerario preestablecido.

Para apreciar de manera más clara la posición de esta Coordinación Nacional dentro de la estructura del INBA se presenta el siguiente esquema:

⁴² Artículo Segundo de la Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, México, 31 de diciembre de 1946.



Para realizar sus funciones, la Coordinación Nacional de Artes Plásticas cuenta con los siguientes museos y galerías: el Museo de Arte Moderno (con

exposiciones permanentes de pintura y escultura mexicanas y exposiciones temporales nacionales y extranjeras), el Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil (con exposiciones de arte contemporáneo), la Pinacoteca Virreinal de San Diego (con pintura religiosa de la época colonial), el Museo de San Carlos (con colecciones de pintura de artistas europeos, una sala de pintura colonial y una colección de copias de esculturas griegas, romanas y del Renacimiento, donada a la antigua Academia de Artes por el rey Carlos IV de España), y las galerías José María Velasco, Chapultepec, Salón de la Plástica Mexicana, José Clemente Orozco y la del Palacio de Bellas Artes. En el interior de la república cuenta con el Museo José Clemente Orozco, en Guadalajara; el Museo de Arte Prehispánico y el Taller Rufino Tamayo, en Oaxaca; el Museo Saturnino Herrán y el José Guadalupe Posada, en Aguascalientes y el Museo Francisco Goitia, en Zacatecas.

Aparte de los espacios dependientes de la Coordinación Nacional de Artes plásticas del INBA, existen en el país otros museos dedicados a preservar y exhibir obras de arte del patrimonio nacional como el Museo Regional de El Carmen, en el D.F. (con obras de arte religioso expuestas en el edificio del ex - convento carmelita); el Museo Frida Kahlo (con objetos de arte prehispánico, pintura colonial y obras de Diego Rivera y Frida Kahlo); el Museo Regional de Querétaro (pintura de los siglos XVII a XIX); el Museo Regional de Puebla (armas, pintura y mobiliario de la época colonial); el Museo de la Colonia de Santa Mónica, en Puebla (objetos de culto procedentes de varios conventos de la región); el Museo Regional Cuauhnáhuac, en Cuernavaca (situado en el antiguo Palacio de Hernán Cortés, contiene pinturas murales de Diego Rivera y obras de caballete relativas a la historia nacional); el Museo "Casa de Morelos", en San Cristóbal Ecatepec (con mobiliario del siglo XIX), entre otros.

Para evitar que con la creación del INBA se profundizara la diferencia entre el impulso dado a la alta cultura y a la cultura popular, concebida esta última como la

originaria del mundo rural e indígena,⁴³ en 1948 se creó el Instituto Nacional Indigenista que tiene como objetivo general la integración, dentro de la sociedad nacional, de los grupos de mexicanos que conservan diferenciada su identidad cultural, procurando que ésta sea en condiciones de igualdad y no provoque la pérdida de su identidad particular.

En términos más específicos, el Instituto está orientado a la investigación de la problemática indígena, la intervención en las acciones que realicen los organismos gubernamentales en esta área, la asesoría sobre la materia para institutos oficiales o particulares y la libre difusión del resultado de las investigaciones de campo, estudios y promociones que realice. Asimismo, el Instituto debe emprender, por encomienda del ejecutivo federal, acciones que resulten en la mejora de la situación de los grupos indígenas, coordinándose para ello con la dependencia de la Secretaría de Educación encargada de la educación extraescolar en el medio indígena.

Ya que estas actividades insertan elementos modernizadores en el estilo tradicional de vida de la población indígena, para evitar toda arbitrariedad, el Instituto tiene asignada la función de tomar siempre en cuenta los antecedentes socio - culturales que conforman la personalidad de los grupos indígenas y de apelar a la labor de convencimiento y a la demostración de las ventajas que puede implicar la modernidad, respetando la dignidad y los elementos culturales básicos de los integrantes de esos grupos.

El Instituto está integrado por una sección de antropología, una de publicaciones, los centros coordinadores indigenistas, de los cuales hay uno por cada región intercultural, y el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares. En las zonas de acción de los centros coordinadores, se hace especial hincapié en el establecimiento de escuelas, internados, puestos de atención médica y agencias de salubridad, campos de experimentación agrícola o zootécnica, talleres artesanales,

⁴³ También definida por la UNESCO como: Prácticas sociales y representaciones en las que una comunidad cultural imprime su identidad particular en el seno de una sociedad más grande. UNESCO. *Glosario sobre patrimonio cultural inmaterial*. Leiden University, la Haya, 2002, s/n.

caminos y recursos generales para la comercialización de los bienes producidos en las comunidades.

En 1961 se dio un importante cambio en la estructura administrativa de la SEP con la creación de la Subsecretaría de Asuntos Culturales bajo cuyo mando quedaron las Direcciones Generales de la SEP vinculadas a la cultura.⁴⁴ La importancia de este suceso radicó en el reconocimiento de la autonomía que el campo cultural había ganado dentro de la estructura administrativa de la educación, no sólo por la expansión de su burocracia, sino por la apropiación de sus métodos y discursos.

Después de la creación de la Subsecretaría de Cultura, el sector cultural público del país dejó de expandirse. Incluso, puede decirse que la etapa de formación de este sector llegó a su término, ya que la mayoría de las instituciones que existen actualmente ya habían sido creadas para ese entonces y cubrían la demanda cultural de la época, de manera que, durante las décadas de los sesenta y setenta, el gobierno enfocó sus acciones a la creación de leyes destinadas a proteger el patrimonio cultural existente.

En 1969, frente a la necesidad de definir legalmente lo que se considera el patrimonio cultural del país, se creó la Ley General de Bienes Nacionales, en la que se declaran de dominio de la nación una larga serie de bienes culturales, como son los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos (muebles e inmuebles); los documentos y expedientes de las oficinas gubernamentales; los originales manuscritos, libros, periódicos, mapas, folletos, etc., importantes o raros, lo mismo que las colecciones de tales objetos y las de piezas etnológicas y paleontológicas, numismáticas y filatélicas; las de armas; los objetos que contengan imágenes o sonidos de interés para la cultura y cualquier obra artística que forme parte, como

⁴⁴ Dirección General de Publicaciones, Dirección General de Bibliotecas y Dirección General de Culturas Populares.

elemento constitutivo o de ornato, de los inmuebles de la Federación o de organismos descentralizados.⁴⁵

Otra disposición encaminada a la definición del patrimonio cultural y su reglamentación es la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación de 1970. En ella, se declara de interés público la protección, conservación, recuperación y acrecentamiento del acervo de bienes que sean valiosos en lo que respecta al arte, la historia, la tradición, la ciencia o la técnica, los cuales constituyen el patrimonio cultural del país. Esta disposición incluye en la lista de bienes culturales, además de los mencionados en la Ley de bienes nacionales, las colecciones científicas y técnicas, los lugares típicos o pintorescos, los de belleza natural y cualquier otro bien que tenga interés nacional para quedar adscrito al patrimonio cultural.

La aplicación de esta ley quedó principalmente a cargo de la Secretaría de Educación Pública y de dos de las instituciones dependientes de ella: el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; pero por primera vez también se otorgan facultades a instituciones que no dependen directamente de la SEP, como autoridades de los estados y municipios, organismos públicos descentralizados, empresas de participación estatal y sociedades e individuos que poseyeran o usufructuaran bienes del patrimonio cultural aunque, claro, debían contar con la asesoría técnica de la Secretaría de Educación.

Establece también las modalidades y restricciones que deben incidir sobre la propiedad de bienes culturales: la primera y más general establece que la persona que disponga de un bien adscrito al patrimonio cultural no puede hacer uso de éste de una manera que no se adecue a su valor cultural o que lo afecte o menoscabe. El bien queda, además, a cargo de la Secretaría de Educación y sujeto a reglamentación en lo que respecta a su valor cultural, ya que el poseedor del bien

⁴⁵ Abrogada por la *Ley General De Bienes Nacionales*, publicada en el *Diario Oficial de la Federación* del 20 de mayo de 2004, en cuyo cuarto artículo delega la regulación de los bienes culturales a la *Ley Federal Sobre Monumentos Y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* de 1972.

conserva sobre él el derecho de dominio, sin embargo, la traslación de dominio debe hacerse con aviso previo a la SEP.

En cuestión de restauraciones o modificaciones de los bienes del patrimonio cultural, la ley declara inalterables las características de autenticidad del contenido histórico, arqueológico, artístico, pintoresco, de belleza natural, entre otras, lo mismo que la expresión formal, la escala y espacios interiores y exteriores, el volumen, las texturas y colores, las relaciones con el medio y la visibilidad.

Finalmente, cuando estos bienes sean de propiedad privada, quedan, por virtud de la ley, eventualmente sujetos a expropiación por causa de utilidad pública y a ocupación o aseguramiento. Algunas de las causas de expropiación definidas son: la necesidad de realizar excavaciones en busca de posibles restos arqueológicos o paleontológicos; la necesidad de dar al bien cultural en cuestión un uso o destino adecuado a su valor o para impedir la ejecución de obras que redunden en algún demérito de ese valor; la necesidad de acrecentar los acervos de museos, bibliotecas, archivos y colecciones nacionales o regionales. La ley establece también que los bienes muebles que formen parte del patrimonio cultural requieren, para su traslado, la autorización de la Secretaría de Educación.

La Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación fue abrogada por la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972, la cual, además de incorporar las estipulaciones de la Ley sobre el patrimonio cultural, obliga a las dependencias encargadas de preservarla y difundirla a coordinarse entre sí y con asociaciones civiles e individuos interesados, para realizar campañas permanentes que ayuden al fomento del conocimiento y el respeto a los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos y a las zonas de monumentos.

Esta ley ordena el establecimiento de museos regionales y crea el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas y el Registro Público de Monumentos Artísticos, dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia y del Instituto Nacional de Bellas Artes, respectivamente; cuyos registros deben incluir, además de los monumentos de propiedad federal,

estatal, municipal, de organismos descentralizados y empresas de participación estatal, aquellos que estén en poder de particulares.

Una de las estipulaciones de mayor trascendencia en la ley sobre Monumentos es la declaración de propiedad de la nación sobre todos los bienes muebles e inmuebles producidos por las civilizaciones prehispánicas que florecieron dentro del actual territorio de México, lo mismo que los restos humanos, de flora y de fauna vinculados con aquellas civilizaciones.

También establece como facultad exclusiva del Instituto Nacional de Antropología e Historia la realización de trabajos materiales dirigidos al descubrimiento o exploración de monumentos arqueológicos, aunque también prevé la concesión de autorizaciones para aquellas instituciones científicas que posean reconocida solvencia moral.

Por último, define como monumento artístico toda obra que revista valor estético relevante, excepto las que sean producto del trabajo de artistas aún vivos; la conservación y restauración de toda obra mural queda a cargo del Estado.⁴⁶

Al mismo tiempo en que se dio esta proliferación jurídica en materia de protección al patrimonio cultural, se desarrolló una tendencia a reivindicar la cultura popular dentro de la gestión cultural. En especial, en el período de Luís Echeverría, el lineamiento predominante fue el aumento de acciones dirigidas al rescate de la cultura popular.

Así, la Subsecretaría de Cultura fue renombrada como Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar. De acuerdo con sus nuevas funciones, creó un Fondo Nacional para la Danza, un Fondo Nacional para las Artesanías y una Dirección General para las Culturas Populares, a través de las cuales realizó proyectos con los que se buscaban resolver los problemas que surgían de la interacción entre cultura, sociedad y modelo de desarrollo. El impacto que tuvieron sus acciones en el público general fue el aumento de consumidores de cultura no

⁴⁶ *Ley Federal Sobre Monumentos Y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas en Diario Oficial de la Federación*, México, 6 de mayo de 1972.

comercial y la propagación de investigaciones universitarias en torno a las culturas populares y el indigenismo.

En los años ochenta se siguió la línea del rescate de la cultura popular. Sin embargo, su seguimiento se vio interrumpido por la crisis económica durante el gobierno de Miguel de la Madrid, lo cual llevó a una reestructuración del sector.

Los cambios en esta área iniciaron con una serie de restricciones presupuestales que provocaron fuertes reacciones en el interior de la SEP, donde se habló de la falta de visión del Estado, ya que precisamente “en momentos de recesión económica y escepticismo es cuando la acción cultural, como punto de identidad y factor aglutinante, tendría que surgir con mayor fuerza y significación”.⁴⁷ A partir de este argumento, se estableció un debate institucional en el que se analizó de manera oficial la eficacia que había tenido la política cultural del país hasta ese momento y si tendría sentido sostenerla con los medios y estrategias de gestión tradicionales. Este debate quedó plasmado en las actas de las dos Reuniones Nacionales de Evaluación del Subsector Cultural, realizadas en los años de 1986 y 1987.

En la primera reunión se intentaron identificar los mayores problemas a resolver en la política cultural. El entonces Secretario de Educación Pública, Miguel González Avelar, criticó el hecho de que las instituciones culturales se empeñaran en abarcar actividades que realmente no pertenecen a sus áreas, provocando la duplicidad de tareas y con ello el desengranaje de la cooperación entre éstas, además de un aumento extraordinario de costos. Por su parte el Subsecretario de Educación Pública, Martín Reyes Vayssade, señaló que una de las grandes fallas de la política cultural de esa época era la falta de participación en medios masivos de comunicación, y de capacidad e imaginación para movilizar a la población en torno a los programas culturales.⁴⁸

La segunda reunión se centró en la distinción entre *democratización de la cultura*, paradigma que impulsa el fomento de las acciones que hacen llegar la

⁴⁷ Álvarez, *op. cit.* p. 60.

⁴⁸ *Primera Reunión Nacional de Evaluación del Subsector cultura*. México, SEP, Terra Firme, 1986.

cultura a un número cada vez mayor de personas, el cual ya se encontraba como lineamiento de la política cultural mexicana; y la *democracia cultural*, con la cual se busca dar participación directa a los gobernados en la gestión cultural.⁴⁹ El objetivo de esta distinción era introducir en México el nuevo paradigma de la democracia cultural, que había sido discutido en la decimonovena Reunión de la Conferencia General de la UNESCO, y en la cual también se habló sobre la importancia de aplicar al mismo tiempo la democratización de la cultura y la democracia cultural, ya que “sin participación, el mero acceso a la cultura está necesariamente por debajo de los objetivos del desarrollo cultural”.⁵⁰

A la administración de De la Madrid le pareció un acierto la incorporación de la democracia cultural a la política cultural mexicana, sin embargo, existía un obstáculo para su inmediata aplicación: en México existían todavía muchos sectores sociales que permanecían aislados del sector cultural. Para lograr la integración de este paradigma a la gestión cultural adecuadamente, se tendría que haber hecho una labor previa consistente en dotar al mayor número posible de ciudadanos mexicanos de conocimientos tanto sobre la cultura como de su gestión o, en otras palabras, culminar de manera exitosa el objetivo de la democratización de la cultura, para que posteriormente se incorporara la participación consciente e informada de los ciudadanos a la administración cultural del país, y lograr así la óptima aplicación del paradigma de democracia cultural en México.

Pero al no haberse asegurado de que existieran las condiciones adecuadas para poder llevar la gestión cultural a una nueva etapa, la administración de De la Madrid fracasó en su objetivo. El sector económico privado fue el que más se benefició de esta apertura cuando comenzó la liberalización de algunos bienes artísticos y servicios culturales, como solución a la falta de recursos que permitían el desarrollo completo de los programas de distintas instituciones y el incremento en los costos de los insumos culturales que dificultaba la convocatoria de los órganos del Estado a la sociedad.

⁴⁹ *Segunda Reunión Nacional de Evaluación del Subsector cultura*. México, SEP, Terra Firme, 1987.

⁵⁰ *Decimonovena Reunión de la Conferencia General de la UNESCO*, Nairobi, 1976.

Paradójicamente, mientras esto sucedía en nuestro país, en el exterior el debate se centraba en la cuestión de cómo evitar la invasión del sector económico al cultural,⁵¹ y países como Francia y Canadá, además de tener leyes que protegían fuertemente sus bienes e industrias culturales en el ámbito interno, en cuestión de comercio internacional constantemente recurrían a la cláusula de *excepción cultural*⁵² cuando firmaban tratados de libre comercio.⁵³

En cuestión de estructura institucional, el debate desarrollado en el interior del sector cultural público resultó en una reestructuración, cuyo cambio más importante fue la creación, por decreto presidencial, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) como órgano desconcentrado de la SEP y depositario de las atribuciones que en materia de promoción y difusión de la cultura y las artes correspondían a dicha Secretaría, sustituyendo por lo tanto a la Subsecretaría de Cultura cuyas unidades administrativas pasaron a formar parte de CONACULTA, con todo su personal, recursos financieros, bienes inmuebles, archivos y expedientes, más las nuevas estructuras creadas a raíz de esta reestructuración, como la Dirección General para los Sitios y Monumentos del Patrimonio Nacional que se agregó a las tres Direcciones Generales que ya existían como parte de la Subsecretaría de Cultura. Así, CONACULTA quedó con las siguientes atribuciones:

⁵¹ Principalmente en foros de la UNESCO en los cuales se discutía la protección de la diversidad cultural, los cuales resultaron en la firma de la *Declaración Universal de la UNESCO sobre diversidad cultural*. UNESCO, Francia, 2001, pp.44.

⁵² La figura de la excepción cultural permite a los gobiernos excluir a la cultura y a las artes de un tratamiento puramente económico y comercial por ser vehículo de ideas, valores, identidad y experiencias compartidas en una sociedad, y con ello, reafirmar su derecho a continuar con sus mecanismos de intervención y sostenimiento a la cultura. Álvarez, *cf. op. cit.* p. 65.

⁵³ El término "excepción cultural" fue invocado por primera vez por E.U. a principios de los 50 durante las negociaciones del acuerdo de Florencia, el primer acuerdo de comercio multilateral de bienes culturales en la UNESCO, sobre la importación de material educativo, científico y cultural. La cláusula propuesta por E.U. estipulaba la posibilidad de cerrarse a las importaciones en caso de que la producción nacional se viera amenazada. Enrique Barón. *Cultura: excepció o diversitat. Consideracions entorn dels acords de la Ronda de Doha excepció*. Conferencia. Barcelona, 2007 p. 5 En: <http://www.socialistes.cat>, consultada el 21 de agosto de 2007.

Finalmente, gracias a las negociaciones iniciadas por Francia y Canadá durante las Rondas de Uruguay, el principio de la "excepción cultural" fue incluido en el artículo 2.005 del GATT, firmado el 15 de diciembre de 1993, en el cual se exime al cine, la radiodifusión, la grabación sonora y la edición de la liberalización comercial. Armand Mattelart. *Excepción o especificidad cultural. Los desafíos del GATT*. En: <http://www.campusred.net>, 22 de agosto de 2007.

coordinar las acciones de las unidades administrativas e instituciones públicas que desempeñan funciones en el ámbito de la promoción y la difusión de la cultura y las artes; dar congruencia al funcionamiento de las entidades paraestatales correspondientes; organizar la educación artística, bibliotecas públicas y museos, exposiciones artísticas y otros eventos de interés cultural; establecer criterios culturales en la producción cinematográfica, de radio y televisión y en la industria editorial; planear, dirigir y coordinar las tareas relacionadas con las lenguas y las culturas indígena, fomentar la investigación en estas áreas y promover las tradiciones y el arte popular; así como fomentar las relaciones de orden cultural y artístico con los países extranjeros en coordinación con la Secretaría de Relaciones Exteriores, y decidir u opinar sobre la concesión de becas para realizar estudios e investigaciones en estas materias.⁵⁴

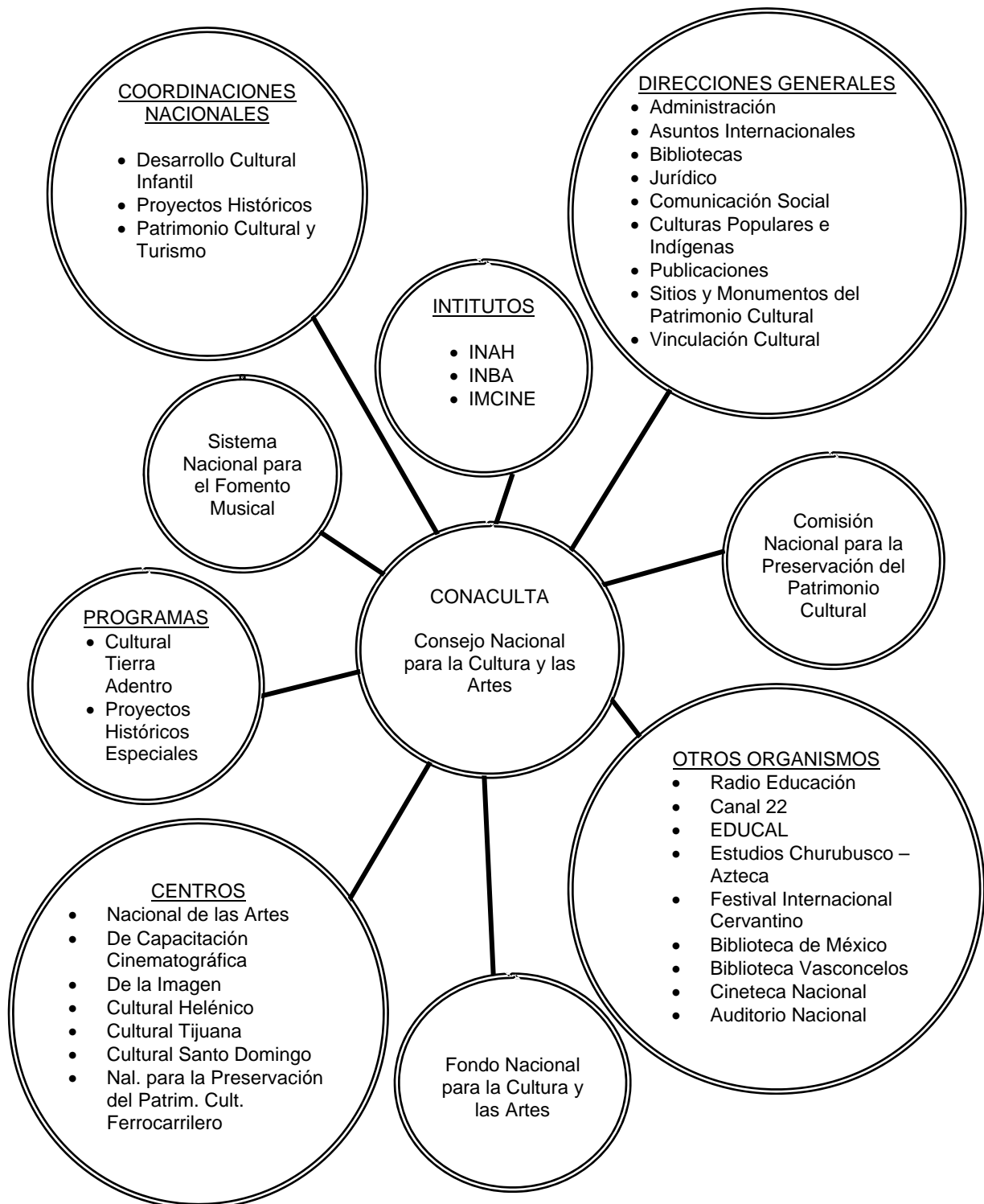
Para llevar a cabo todas estas funciones, CONACULTA empezó a operar a través de programas sustantivos que entraron en marcha en 1989: Patrimonio Cultural, Estímulo a la Creación Artística, Educación e Investigación Artísticas, Fomento al Libro y a la lectura, Culturas Populares y Cultura en Medios Audiovisuales. Actualmente a estos programas se les sumaron cinco programas más: Animación Cultural, Difusión de la Cultura, Descentralización de Bienes y Servicios Culturales, Cooperación Cultural Internacional y Desarrollo Cultural Infantil.

Cada institución debe participar en varios de estos programas colaborando con otras dependencias a través de Acuerdos Especiales de Ejecución que se establecen para desarrollar proyectos específicos, bajo los lineamientos generales de CONACULTA. Además de estas funciones estratégicas, CONACULTA ejecuta actividades específicas en conjunción con algunas instituciones culturales dependiendo del grado de injerencia que éstas le permiten de acuerdo con su ley de creación.⁵⁵

⁵⁴ Senado de la República / Cámara de diputados. *La cultura en México: políticas y acciones en materia de cultura desarrollados por el gobierno de la república 1988- 1993*. México, LV Legislatura–Comisión de Cultura, 2003, pp. 22- 47.

⁵⁵ Gerardo Ochoa Sandy. *Política cultural ¿qué hacer?* México, Raya en el Agua, 2001, pp. 37 – 45.

La estructura actual del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes es la siguiente:



Para los años noventa, la conclusión a la que llegó el gobierno en cuestión de cultura fue que el Estado no tenía que retraerse para que la política cultural fuera eficiente (como lo postulaba el paradigma de la democracia cultural), y que la vigencia del paradigma de la democratización de la cultura seguía siendo necesaria mientras existieran comunidades desprovistas de servicios culturales

Esta visión se reflejó, primero, en la reforma del 5 de marzo de 1993 a la Fracción V del artículo tercero constitucional, en el cual quedó establecida la obligación del Estado de alentar el fortalecimiento y la difusión de nuestra cultura⁵⁶ y, segundo, en el impulso que se le dio al paradigma de la democratización de la cultura en 1996 al establecer como una línea de trabajo permanente, dentro del objetivo de multiplicar el número de personas beneficiadas por los servicios culturales, la búsqueda de espacios alternativos para difundir la cultura, tales como: centros comerciales, espacios habitacionales y sistemas de transporte colectivo, con el fin de que las calles mexicanas se convirtieran en un espacio y foro permanente de fomento y difusión de la cultura y las artes.⁵⁷

En el Programa Nacional de Cultura para el periodo 2001 – 2006, el lineamiento principal siguió siendo el de la *democratización de la cultura* pero con un giro hacia la *ciudadanización de la cultura*, es decir, centrando el quehacer cultural del Estado en los intereses de los ciudadanos.⁵⁸

⁵⁶ “Además de impartir la educación preescolar, primaria y secundaria, señaladas en el primer párrafo, el Estado promoverá y atenderá todos los tipos y modalidades educativos -incluyendo la educación superior- necesarios para el desarrollo de la Nación, apoyará la investigación científica y tecnológica, y alentará el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura” art. 3, frac. V de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. México, Sista Editorial, 1997, p.1

⁵⁷ Ejemplo de ello fue el *Programa de Arte y Cultura en el Metro de la Ciudad de México*, establecido durante la presidencia de Rafael Tovar y de Teresa en el CONACULTA (1994 – 2000).

⁵⁸ *Programa Nacional de Cultura 2001 – 2006* en <http://www.presidencia.gob.mx>, consultado el 7 de noviembre de 2006.

1.2.2 Principios de la política exterior mexicana

En el apartado anterior se muestra un breve panorama de la estructura que conforma al sector cultural público mexicano y el desarrollo de la gestión cultural como parte de la política nacional, conforme a los lineamientos y objetivos que el Estado ha establecido a través del tiempo.

La labor necesaria para lograr los objetivos de la política cultural incluye tareas a realizar en el territorio mexicano, pero también incluye proyectos que deben desarrollarse en el exterior, para lo cual las instituciones culturales del país deben coordinarse con la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE). Una vez que un proyecto es incluido por la SRE como parte de su estrategia, éste sale del marco de la política nacional para colocarse en un ámbito completamente diferente y regido por otros principios: el de la política exterior.

Por tal razón, es importante entender cómo funciona este ámbito. Con ese fin, en este apartado se hace una revisión sobre lo que en México se entiende por política exterior; las modalidades de las relaciones que establece México con otros países; las áreas en las que éstas se desarrollan; el organismo encargado de ejecutarlas; una reseña sobre las circunstancias que hicieron surgir los principios de la política exterior mexicana a los que debe estar apegada toda acción de los representantes mexicanos en el exterior y la manera en que estos principios han sido aplicados durante el transcurso de nuestra historia.

Como se mencionó anteriormente, la política exterior en México es entendida como una serie de decisiones y acciones del Estado para el logro del interés nacional.

Estas decisiones y acciones se llevan a cabo en dos dimensiones: la dimensión bilateral, es decir, mediante las relaciones establecidas de manera individual con cada país; y la dimensión multilateral, a través de las relaciones que se establecen con conjuntos de países.

En estas dos dimensiones se fomentan relaciones en los ámbitos político, económico, social y cultural; este último, en su sentido más extenso, incluye tanto lo educativo como lo artístico.

La Secretaría de Relaciones Exteriores es la encargada de ampliar y profundizar las relaciones de cooperación en las dimensiones y ámbitos anteriormente mencionados “con las distintas regiones del mundo a favor del desarrollo integral de todos los mexicanos. Preservar y fortalecer la soberanía e independencia de México y garantizar los intereses y la seguridad nacional. Asegurar la coordinación de las acciones y programas en el exterior de los tres niveles de gobierno y los distintos poderes que incidan en las relaciones de México con otros países. Vigorizar la expresión de la identidad cultural y la imagen de México”⁵⁹ y supervisar que en cada uno de estos ámbitos las acciones del país estén coordinadas y regidas por los principios generales de la política exterior mexicana, ya que esto permite dar coherencia a la política exterior del país.

Todas estas funciones son llevadas a cabo por encargo del Presidente de la República, de quien es facultad y obligación dirigir la política exterior de México según el artículo 89 fracción X de la Constitución, en la cual también se encuentran establecidos los actuales principios de la política exterior mexicana, al indicar que en la conducción de la política exterior “el titular del Poder Ejecutivo observará los siguientes principios normativos: la autodeterminación de los pueblos; la no intervención; la solución pacífica de controversias; la proscripción de la amenaza o el uso de la fuerza en las relaciones internacionales; la igualdad jurídica de los Estados; la cooperación internacional para el desarrollo; y la lucha por la paz y la seguridad internacionales”.⁶⁰

Los principios de la política exterior mexicana son resultado del proceso histórico del país. Los primeros de ellos –la autodeterminación de los pueblos y la no intervención– surgieron y se consolidaron a lo largo de la lucha de Independencia y de las intervenciones que varias potencias realizaron en México en el siglo XIX.

Posteriormente, el movimiento revolucionario de 1910, profundamente nacionalista y en contra de las injustas estructuras económicas, sociales y políticas implantadas por una oligarquía vinculada al capital foráneo, se comprometió con la

⁵⁹ <http://www.sre.gob.mx> consultada el 18 de septiembre de 2006.

⁶⁰ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. México, Sista Editorial, 1997, p. 43.

defensa de la soberanía sobre los recursos naturales. Este principio, junto con otros como la igualdad soberana de todos los Estados y la no-utilización de la calidad de extranjero como título de privilegio, los formuló tiempo después Venustiano Carranza, de manera sistemática, en la llamada Doctrina Carranza.

Cuando el Estado mexicano posrevolucionario estaba ya consolidado, correspondió al presidente Lázaro Cárdenas promover el respeto a los principios de la política exterior mexicana consolidados hasta ese momento⁶¹, al defender la soberanía del Estado sobre los recursos naturales de la nación, enfrentando grandes presiones internacionales como consecuencia de la nacionalización petrolera de 1938. La defensa de estos principios también se vio reflejada al momento de negar reconocimiento y no establecer relaciones con el gobierno de Franco. Asimismo, al acoger a los refugiados de la Guerra Civil Española y condenar la invasión italiana en Etiopía (1935), la de Japón en China (1937), la anexión de Austria por parte de Alemania (1938) y a las intenciones expansionistas de la Unión Soviética con respecto a Finlandia (1939).

Continuando con esta postura, las administraciones posteriores expresaron su desaprobación con respecto a las intervenciones hechas en varios países de América latina como en los casos de Guatemala en 1954, Cuba en 1962, República Dominicana en 1965, y Chile en 1973.

Aunque estos pronunciamientos pudieran dar la impresión de una política exterior activa y progresista, la actuación internacional de México durante el siglo XX ha sido definida por algunos políticos⁶² como legalista, ya que estos pronunciamientos constituían una simple condena hacia lo que transgredía los principios jurídico – políticos que se consideraban más importantes, pero no iban acompañadas de acciones que contribuyeran a combatir aquello que condenaban.

⁶¹ Cabe destacar que los principios de la política exterior mexicana, fueron incorporados al texto de la constitución hasta 1988 por medio del *Decreto que aprueba la reforma de la fracción X del artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. Publicado en el Diario oficial de la federación el 24 de mayo de 1988. En <http://www.scjn.gob.mx>, 8 agosto 2007.

⁶² Rosario Green, “Fundamentos, principios de la política exterior mexicana y su capacidad de respuesta a los retos de las grandes potencias” en Manfred Wilhelmy (coord.), *El Sistema Internacional y América Latina: la formación de la política exterior; los países desarrollados y América latina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, pp. 317 – 349.

La política exterior mexicana de ésta época también ha sido considerada hasta cierto punto aislacionista debido a que, en primer lugar, después de la Revolución Mexicana el país se vio obligado a centrar su atención en cuestiones internas como la creación y el fortalecimiento de instituciones que garantizaran el desarrollo político, económico y social; y, en segundo lugar, a que la fuerte vinculación de México hacia Estados Unidos le impidió poner en marcha una diplomacia más diversificada.

Sin embargo, es necesario señalar que desde el gobierno de Adolfo López Mateos (58 -64), la tendencia anteriormente mencionada empezó a ser combatida con los intentos que este presidente hizo por diversificar los contactos políticos y económicos con el exterior;⁶³ estrategia que para la década de los setenta se convirtió en la piedra angular de la política exterior mexicana, la cual evolucionó a una política exterior "activa",⁶⁴ que dicho sea de paso, se tuvo que implementar como consecuencia de una serie de factores tanto internos como externos.

En el ámbito interno, el modelo económico de sustitución de importaciones se estaba agotando y surgió la necesidad de impulsar una actividad exportadora dinámica para conseguir divisas sin tener que recurrir a los capitales extranjeros privados o al endeudamiento externo. Por lo tanto, México se planteó la necesidad de ampliar y fortalecer sus contactos con el exterior.

Por otro lado, frente al creciente proteccionismo comercial norteamericano, México decidió diversificar sus relaciones bilaterales y aumentar su participación en los foros multilaterales donde se buscaba una mayor equidad con respecto a los beneficios del proceso económico mundial.⁶⁵

⁶³ López Mateos se acercó a los grandes líderes de lo que sería el movimiento de los no alineados como Nehru, Tito, Nasser y Sukarno y buscó multiplicar las relaciones económicas para contrarrestar la concentración de aquellas establecidas con Estados Unidos.

⁶⁴ Esta denominación es la que le da Mario Ojeda en *Alcances y límites de la política exterior de México*. El Colegio de México, México, 1976.

⁶⁵ En el seno de la III UNCTAD (Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo) en 1972, México propuso la elaboración de una carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados que modificara el orden de las cosas a favor de los países en desarrollo para combatir su atraso; también participó activamente en el IV periodo extraordinario de sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas que a principios de 1974 logró sacar, por unanimidad, una Declaración y un Plan de Acción para la implantación de un Nuevo Orden Económico Internacional.

Con el tiempo, la estrategia de diversificación de la política exterior mexicana ya no sólo se ha enfocado en aumentar el número de Estados con los cuales se intensifiquen relaciones, sino que también se ha tratado de ampliar la gama de los temas que ahora integran su agenda, los cuales abarcan desde la conservación de la diversidad biológica⁶⁶ hasta la represión de la financiación del terrorismo.⁶⁷ Algunos de ellos se han mantenido constantes, otros han adquirido peso en función de coyunturas específicas.

El esfuerzo por intensificar las relaciones de México con otros países ha permanecido como una estrategia de política exterior hasta nuestros días, sin embargo, los resultados han sido pobres y la diversificación de las relaciones exteriores sigue existiendo casi exclusivamente en el discurso.

En la dimensión bilateral de la política exterior mexicana sigue predominando la relación establecida con Estados Unidos. De hecho, ésta ha constituido tradicionalmente un punto central de la política exterior mexicana no solamente por razones de vecindad, sino también debido a que Estados Unidos es el país con más influencia política y económica en el mundo; factor que genera a su vez problemas en la relación bilateral, debido a la diferencia que existe entre ambos en cuanto a su nivel de desarrollo, cultura, percepciones e intereses.

Sin embargo, otra relación que mantiene cierta constancia para balancear la política exterior bilateral con los Estados Unidos, con menor o mayor grado de éxito dependiendo de las circunstancias históricas, es la establecida con América Latina y el Caribe, a la cual le han asignado una alta prioridad las administraciones de los presidentes Salinas (1988-1994), Zedillo (1994-2000) y Fox (2000-2006). Los principales objetivos con respecto a ésta han sido la promoción de la presencia de México y la solución de conflictos, principalmente en el área centroamericana durante las décadas de 1980 y 1990. Esto fundamenta la participación de México en diversas organizaciones y mecanismos regionales latinoamericanos y caribeños e

⁶⁶ *Convenio sobre la Diversidad Biológica*, firmado el 13 de junio de 1992 y publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 7 de mayo de 1993.

⁶⁷ *Convenio Internacional para la Represión de la Financiación del Terrorismo*. Aprobado por la Cámara de Senadores el 29 de octubre de 2002.

incluso, la labor de la diplomacia mexicana para promover la integración de otros en los que México ocupa un papel protagónico, tales como el Mecanismo de Dialogo y Concertación Política de Tuxtla Gutiérrez y el Plan Puebla Panamá (PPP) con los países centroamericanos, el Grupo de los Tres (G-3)⁶⁸, o la Asociación de Estados del Caribe (AEC).

En cuanto a la dimensión multilateral, una de las decisiones más importantes que ha llevado a cabo México fue ingresar a la Organización de las Naciones Unidas en 1945, por considerarla un instrumento insustituible para promover la libertad, la justicia y la paz en el mundo. Desde entonces, el gobierno mexicano se ha encargado de mantener activa su relación con la ONU, participando en todas aquellas negociaciones que en el seno esta organización buscan evitar una confrontación global y propician la solución pacífica de controversias y la eliminación de las causas que las provocan.⁶⁹

A partir de la firma de la Carta de San Francisco, México ha mostrado una tendencia a intensificar su adhesión al multilateralismo, pues en el discurso de las autoridades de la diplomacia mexicana se le considera una forma ideal de convivencia mundial.⁷⁰ Su participación en los diversos foros internacionales ha servido a la política exterior mexicana como plataforma para mantener su lucha por instaurar un orden económico mundial equitativo que incluya el comercio, las finanzas, la tecnología, etc., y la experiencia que ha adquirido con su participación en ellos le ha permitido desarrollar estrategias alternas para enfrentar las acciones de política exterior de las grandes potencias con las cuales no está de acuerdo, tales como favorecer la alianza con sus iguales cuando la negociación bilateral con una potencia presenta muy pocas posibilidades de éxito. De esa manera, al tiempo de incrementar las posibilidades de éxito en alguna negociación, también se fortalece la idea de la unidad entre semejantes.⁷¹

⁶⁸ Integrado originalmente por México, Colombia y Venezuela, éste último se retiró del Grupo en mayo de 2006.

⁶⁹ Del total de tratados celebrados por México hasta el año 2001, 39. 16% fueron firmados en el marco de las Naciones Unidas.

⁷⁰ Cfr. Wilhelmy, *op. cit.* p. 342-348.

⁷¹ Wilhelmy, *op.cit.*, pp. 317 – 349.

1.2.3 Política cultural de México hacia el exterior

Junto a la concertación política y económica, la cooperación cultural es una de las prioridades de la política exterior mexicana. Posee una larga tradición que se ha centrado principalmente en la defensa del patrimonio cultural y la difusión de actividades artísticas, aunque también ha tenido la capacidad de evolucionar a través de los años para adaptarse a las condiciones del entorno internacional.

Al inicio de la historia contemporánea de México, la dependencia encargada de las relaciones exteriores, en lo que se refiere al área cultural, estaba enfocada a la promoción de la riqueza de la cultura prehispánica y de las manifestaciones artísticas de la época restringidas al ámbito de las Bellas Artes. Pero, a partir de la década de los cincuenta, se empezó a incorporar la proyección de valores culturales como una estrategia de política exterior, entre ellos, la naturaleza multicultural, pluriétnica y democrática de la sociedad mexicana.

Este cambio fue consecuencia del reconocimiento de que el arte y la cultura son los mejores embajadores de una nación: reflejan los valores esenciales de su gente, permitiendo un nivel más profundo de entendimiento que propicia el intercambio de personas e ideas, además de facilitar la comunicación en el ámbito político y alentar la cooperación económica.

El organismo encargado de la cooperación cultural entre México y otros países, es la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) a través de su Dirección General de Asuntos Culturales, a la cual le han sido asignadas las funciones de planeación, coordinación y evaluación de los programas de difusión cultural que el sector público nacional emprenda y realice en el extranjero; la preparación de los convenios de intercambio cultural que concerte el gobierno de la República con otros países y la integración de las comisiones mixtas; la preparación de la participación mexicana en congresos, ferias y demás eventos culturales internacionales; y la dirección y administración de los institutos mexicanos de cultura que la Secretaría establezca en el exterior.

Las relaciones de cooperación intergubernamental que establece este órgano quedan formalizadas mediante la firma de convenios, a los cuales se les da

seguimiento con programas educativos y culturales bilaterales o multilaterales en los que se establecen acciones de cooperación para un periodo determinado.

“Hasta el año 2000, México tenía suscritos 66 convenios culturales con el mundo y 49 programas bilaterales derivados de los primeros. La firma de los convenios y el establecimiento de un mecanismo de negociación y/o renovación de los programas responden a los criterios de política exterior definidos en el Plan Nacional de Desarrollo de cada sexenio”.⁷²

En general, los convenios persiguen compartir experiencias y conocimientos recientes acerca de la cultura, el arte, la educación y los medios de información, a partir del establecimiento y desarrollo de relaciones entre las dependencias e instituciones a las que competen aquellas actividades; se estimula también la circulación de manuales culturales entre las instituciones, la prestación mutua de ayuda para la preparación de especialistas y el intercambio de investigadores, profesores, personalidades destacadas y estudiantes de postgrado, así como de artistas, conjuntos artísticos y funcionarios públicos cuyo ejercicio administrativo esté relacionado con la cultura, el arte, la educación o la información.⁷³

Durante los últimos años, en los programas que México suscribe, se han logrado precisar de forma más detallada los criterios de la cooperación internacional con respecto a los mecanismos de concertación y al financiamiento de la cooperación educativa y cultural. Dicho financiamiento puede proceder de fuentes gubernamentales, privadas o multilaterales, así como de la participación de importantes actores sociales como organizaciones no gubernamentales, fundaciones y empresas privadas.

Cabe hacer notar una tendencia de los países desarrollados a prescindir cada vez más de acuerdos jurídicos para regular sus relaciones educativas y culturales y a inclinarse por acciones interinstitucionales concretas y directas. Sin embargo, los acuerdos jurídicos siguen siendo una base de referencia necesaria que, a mediano

⁷² Jaime Nualart. “La promoción cultural de México como instrumento de la política exterior”, en *Revista mexicana de política exterior*. México, SRE / Nueva época, No. 61, octubre 2000, p. 308.

⁷³ Martínez, *op. cit.* p. 62.

plazo, México deberá continuar aplicando con países que los siguen utilizando como instrumentos de cooperación.

Los nuevos formatos que se han instrumentado desde 1998 han resultado técnicamente de gran utilidad, ya que son más puntuales, además de que expresan en forma concreta los actores de la cooperación en relación con los proyectos que se inscriben en los programas bilaterales.

Dentro de las relaciones culturales internacionales que México establece, la actividad que ha dado mejores resultados es la de las exposiciones de artes visuales, las cuales constituyen uno de los principales instrumentos de la presencia cultural de México en el exterior, pues las autoridades culturales mexicanas procuran que las muestras destinadas a ser exhibidas en foros de prestigio internacional sean siempre de la más alta calidad, tanto en contenido como en curaduría. Así, su impacto en términos de imagen supera el de casi cualquier tipo de evento.

Otros aspectos importantes de la cooperación en esta área son los intercambios de residencias artísticas, la participación en ferias y bienales, y en general, todas las acciones que favorecen el contacto entre artistas, críticos, curadores, escuelas, galeristas y coleccionistas.

Los grandes eventos de artes visuales reciben con frecuencia el apoyo de empresas comerciales. Esto se debe a los elevados costos de dichos proyectos y su rentabilidad en materia de imagen, aunque la inversión oficial siempre está presente y el crédito principal es para las instituciones culturales bajo cuya supervisión se organizan estos proyectos.

En este mismo orden de ideas relativas al patrocinio de eventos culturales, deben mencionarse el teatro, la danza y la música. Éstos se promueven tanto a través de actividades de difusión como de mecanismos de coproducción y colaboración entre creadores que participan en eventos para dar a conocer manifestaciones artísticas de excelencia y situarlas con mayor competitividad en el mercado internacional.

Las actividades literarias promueven el conocimiento y la colaboración a largo plazo entre escritores, críticos literarios, editores y traductores. En este sentido, las

Ferias Internacionales del Libro resultan foros privilegiados para la difusión de la literatura mexicana y para la promoción de la industria editorial del país.

De la misma manera, la cooperación internacional es un vehículo fundamental para la difusión de la producción cinematográfica. La Dirección General de Asuntos Culturales de la SRE, junto con el Instituto Mexicano de Cinematografía, la Cineteca Nacional y la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México apoyan el intercambio de producciones de calidad entre México y el exterior, al tiempo que facilitan la presencia de nuestro cine en foros y festivales internacionales. En este contexto se promueve el cine de autor y se favorecen las posibilidades de distribución comercial de la industria cinematográfica mexicana; de este modo, se da a conocer el cine nacional en zonas donde las más recientes producciones del cine mexicano resultaban prácticamente desconocidas.

Además de las acciones realizadas por la SRE, los 18 centros e institutos culturales de México coordinados por la Dirección General de Asuntos Culturales de la SRE representan un importante instrumento de la cooperación cultural: cuatro en Centroamérica (Belice, Costa Rica, Guatemala y el Salvador); cuatro en América del Sur (Bolivia, Chile, Colombia y Ecuador); cuatro en Europa (Austria, Dinamarca, España y Francia); tres en Asia (Corea, Japón e Irán); y tres en Estados Unidos (Washington, Nueva York y San Antonio). Estos centros culturales coordinan sus actividades y acciones de cooperación con instituciones locales de reconocido prestigio e influencia social, para que así resulten más eficientes los esfuerzos que se llevan a cabo por ambos lados.⁷⁴

En el Plan Nacional de Desarrollo 2001 - 2006, los objetivos de la política exterior en el área cultural fueron creados para complementar las acciones encaminadas al logro del desarrollo nacional sustentable. La estrategia concreta para el área fue la de “emprender una activa política de difusión en el exterior de la rica y diversa cultura mexicana con el fin de dar a conocer nuestros valores culturales y de apoyar una imagen positiva de México en todo el mundo”.⁷⁵

⁷⁴ Nualart. *op. cit.*, pp. 310 - 312

⁷⁵ *Plan Nacional de Desarrollo 2001 – 2006*. En <http://www.presidencia.gob.mx>, 20 de junio de 2006

Para el logro de lo anterior, el Director General de Cooperación Educativa y Cultural en turno de la SRE en el año 2000, Jaime Nualart, afirmó que la secretaría se enfrentaba a los siguientes retos:

“Promover cambios en la percepción de México en el exterior, mediante el fomento a la difusión de una imagen que dé cuenta del avance cultural de México que refleje sus muy diversas tradiciones, manifiestas en la originalidad de la creación artística de vanguardia a través de la presentación de los nuevos valores que han introducido novedosas técnicas y han sabido adaptarse a las condiciones en un mundo globalizado.

Apoyar las iniciativas nacionales y de otros países enfocadas al rescate, la conservación, la tutela y la difusión del patrimonio cultural tangible e intangible.

Propiciar el diálogo intercultural y la comprensión mutua a través de la integración de los distintos actores que participan en la creación y la promoción cultural tanto en México como en el extranjero.

Fomentar la presencia de las industrias culturales de México en los mercados internacionales. La producción editorial, fonográfica y audiovisual mexicana es altamente competitiva por su calidad y contenidos.

Estimular la difusión de la literatura mexicana en el exterior mediante la participación en ferias internacionales, conferencias y congresos literarios, al igual que el fomento a la traducción de obras mexicanas a otras lenguas.

Emplear y promover el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

Intensificar los intercambios en materia de archivos, bibliotecas y documentación”.⁷⁶

Con respecto a las acciones realizadas para superar estos retos, el ex Secretario de Relaciones Exteriores, Ernesto Derbez, afirmó que durante su gestión se buscó afirmar la capacidad de interlocución de México con el mundo a través de la promoción cultural, en especial en aquellas regiones donde de manera tradicional

⁷⁶ Nualart, *op.cit.* pp. 312-314.

nuestro país ha tenido una particular influencia económica, política y cultural, por lo cual, de septiembre de 2004 a agosto de 2005, México firmó 76 Convenios de Cooperación Educativa y Cultural con igual número de países, con base en los cuales se suscribieron 53 Programas de Cooperación Bilateral para normar los intercambios internacionales en la materia.⁷⁷

Y en lo que se refiere específicamente a Italia, éstos son los objetivos que la Embajada de México en Italia⁷⁸ debía cumplir durante el año 2006, según las instrucciones de la administración del Presidente Vicente Fox:

- Dar continuidad a la difusión de la cultura y el arte mexicano, como factor que contribuye a consolidar la presencia de México en Italia y la colaboración bilateral en todos los ámbitos.
- Aprovechar las excelentes relaciones institucionales para consolidar una colaboración permanente.
- Evaluar resultados como elementos para obtener recursos que permitan patrocinios de fuentes institucionales y privadas para el intercambio cultural.
- Efectuar las gestiones pertinentes para la presentación de una exposición de homenaje al 110 aniversario del natalicio de la pintora italiana Tina Modotti, cuya obra fotográfica fue realizada, en gran medida, en México.
- Continuar difundiendo entre las editoriales italianas, el programa “PROTRAD”⁷⁹, a fin de incrementar el número de publicaciones de autores mexicanos.
- Publicar el volumen que contiene las Actas del Congreso Internacional de Aztequistas, realizado en Roma en mayo de 2004, en el Marco de la Muestra “Los Tesoros de los Aztecas” (la edición se planeó para 2005, sin embargo la

⁷⁷ *Intervención del Canciller Luís Ernesto Derbez Bautista, durante la Comparecencia ante la Comisión de Relaciones Exteriores de la Cámara de Senadores en la Glosa Correspondiente al V Informe de Gobierno.* Discurso, Ciudad de México, 12 de septiembre de 2005. En <http://www.sre.gob.mx>, consultado el 24 de noviembre de 2005.

⁷⁸ En ese momento a cargo de Rafael Tovar y de Teresa.

⁷⁹ “Programa de Apoyo a la Traducción de Obras Mexicanas”, incluido en el *Programa Nacional de Cultura “FONCA” 2001 – 2006.*

recopilación de textos, traducciones y gestiones de autorización de uso de ilustraciones ha retardado su impresión)

- Perfeccionar mecanismos de coordinación para el intercambio de información sobre actividades que desarrollan las universidades de los dos países en el marco de Acuerdos interinstitucionales.
- Animar la evaluación conjunta de actividades y proponer la elaboración de un inventario de resultados conjuntos que permitan su aprovechamiento.
- Fomentar la definición de nuevos proyectos que reafirmen vínculos y contribuyan a la diversificación de las comunidades académicas y científicas de los dos países.
- Fomentar el intercambio de becarios con énfasis en áreas prioritarias para el desarrollo de ciencia en México e Italia.⁸⁰

1.3 Política exterior de Italia en el área cultural

1.3.1 Política cultural italiana

En el caso de Italia, la detección de los objetivos de la política cultural interna no es complicada ya que existe un objetivo fijo dentro de la historia del sector cultural público que ha funcionado como motor de la política cultural italiana desde siempre: la protección al patrimonio cultural.

A través de su historia, los debates que surgen alrededor de este tema siempre han tenido un gran peso: tanto así, que las reestructuraciones institucionales que se han realizado en el sector cultural público en este siglo han sido producto del cambio de estrategias encaminadas al logro de una mayor eficacia con respecto a la protección al patrimonio cultural.

Desde la instauración de la república italiana, la gestión cultural fue considerada como materia de competencia del Estado. Por ello, la administración del sector cultural se dio en forma centralizada por medio del Ministerio de Instrucción

⁸⁰Información enviada vía correo electrónico por la Oficina Cultural de la Embajada de México en Italia el 29 de septiembre de 2006.

Pública, al cual se le asignó la labor de protección al patrimonio cultural y la coordinación de la administración de las áreas artística, histórica y de las bellezas naturales. La coordinación de las actividades relativas al teatro, la música y el cine fue asignada al Ministerio de Turismo y Espectáculos.

En 1970, esta forma de administración dio un giro con la creación de la institución de las regiones, que marcó el inicio de una tendencia a la descentralización de algunas funciones culturales, en forma paulatina, hacia las autoridades regionales y a los poderes locales. Esta tendencia fue analizada en un trabajo sobre estadísticas culturales en Italia que confirmó la existencia de una dispersión de las intervenciones en materia de política cultural por parte del Estado en el aspecto político, administrativo y financiero.⁸¹

En el mismo año surgió una propuesta parlamentaria, la de la Comisión Papaldo de 1970, dirigida a la creación de un Ministerio de Bienes Culturales. Esta propuesta contaba con el antecedente de la propuesta parlamentaria de la Comisión Franceschini, de 1964, para la creación de una administración autónoma que estaría bajo la presidencia del Ministerio de Instrucción Pública como Consejo Nacional de Bienes Culturales.

Finalmente, el 14 de diciembre de 1974, se hizo la designación de Giovanni Spadolini como ministro de Bienes Culturales por medio de un Decreto - Ley, convalidándose posteriormente la constitución del Ministerio por la Ley del 29 de enero de 1975, el cual quedó conformado por los siguientes organismos preexistentes: la Dirección General de Bellas Artes y la Dirección General de Academia y Biblioteca y para la Difusión de la Cultura, del Ministerio de Instrucción Pública; la Dirección General de Archivos del Estado del Ministerio del Interior, y la Discoteca del Estado y la División Editorial, ambos dependientes de la Presidencia del Consejo de Ministros.

La función del Ministerio de Bienes Culturales y Ambientales es encargarse de la tutela y valorización de los bienes culturales y ambientales, arqueológicos,

⁸¹ Giovanni Bechelloni. *Statistiques culturelles et comptes culturels en Italie*. Estrasburgo, Conseil de l'Europe, 28 de mayo de 1974; citado en Edwin R. Harvey. *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid, Tecnos, 1990, p. 166.

históricos, artísticos, archivísticos y bibliográficos, conforme a la legislación vigente, contando con un organismo consultivo máximo: el Consejo Nacional para los Bienes Culturales y Ambientales.⁸²

En la actualidad, el Ministerio de Bienes Culturales y Ambientales sigue siendo la máxima autoridad dentro del sector cultural italiano. Sin embargo, las autoridades regionales han establecido una mayor autonomía sobre la labor de protección y conservación de los bienes culturales que están bajo su tutela, por lo que el Ministerio de Bienes Culturales y Ambientales sólo tiene autoridad plena sobre las instituciones que dependen directamente de éste; con respecto a las instituciones regionales, su labor se restringe a la coordinación.⁸³

1.3.2 Principios de la política exterior italiana

Mientras que los objetivos de la política cultural italiana están definidos con gran claridad, los principios de la política exterior de este país no cuentan con la misma nitidez.

Esto se debe a que, desde la Segunda Guerra Mundial, Italia nunca se caracterizó por tener una política exterior independiente. Por el contrario, tenía una política de adición a las propuestas de Estados Unidos en la OTAN y a las decisiones franco - alemanas en la CEE, y participaba a través de estos organismos en el sistema internacional.

En realidad, el sistema político italiano daba poca importancia a los problemas de política exterior. Lo prioritario para los ciudadanos italianos era reconstruir su sistema económico, además de estar conscientes de que en esa época no contaban con los instrumentos necesarios para hacer de su país un líder internacional. Sin embargo, aun cuando Italia ya había logrado desarrollar su economía y con ello mejorar su posición en los organismos a través de los cuales interactuaba con el

⁸² Edwin R. Harvey. *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid, Tecnos, 1990, pp. 165 – 166.

⁸³ Entrevista a Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura, México, 17 de marzo de 2005.

mundo, esta visión sobre la política exterior siguió predominando, lo cual dificultó la elaboración y el desarrollo de una política exterior más activa y definida.

Un factor que determinó esta línea de política exterior fue el haber formado parte de las potencias derrotadas al término de la Segunda Guerra Mundial: al querer integrarse a las potencias ganadoras que dirigían la formación del nuevo sistema internacional, se vio obligada a participar en una posición de inferioridad, renunciando también a toda aspiración de gran potencia para evitar generar desconfianza.

A pesar de esta nueva actitud, Italia no fue admitida inmediatamente en la ONU (eso sucedió hasta 1955). Su ingreso a los primeros organismos de cooperación europea tampoco fue fácil. Durante mucho tiempo los aliados manifestaron una cierta desconfianza considerándola poco homogénea con respecto a los demás Estados que constituían aquello que en 1949 dio origen a la OTAN.

Aún después de haber sido aceptada en estos organismos, Italia siguió siendo relegada debido a sus limitados medios. No obstante, sus dirigentes decidieron sobrellevar esta situación por temor a perder el lugar que tan difícilmente habían logrado dentro de la coalición de países líderes.

Es necesario aclarar que esta línea de política exterior se siguió con el pesar de muchas facciones italianas.

Durante las décadas de los 40 y 50 el tema de las alianzas internacionales constituyó una barrera entre fuerzas políticas italianas que estaban a favor o en contra de pertenecer al sistema dominado por Estados Unidos. Por una parte estaban los europeístas, los atlánticos, los occidentalistas; por otra, los que reaccionaron ante el sistema bipolar rechazando todos los pactos e inclinándose hacia el lado de la URSS o proponiendo soluciones de tipo neutral. Posteriormente, la lucha anticolonialista o antiimperialista provocó divergencia, puesto que la acción de los movimientos de liberación nacional interfería con los compromisos asumidos con los aliados.⁸⁴

⁸⁴ Massimo Bonanni. *La politica estera della Repubblica italiana*. Italia, Istituto Affari Internazionali-Edizioni di comunità, primer volumen, 1967, pp. 53 – 57.

A pesar de que Italia es un país con un sistema político que no da mucha importancia a la política exterior, ésta constituye un factor decisivo con respecto al juego de la política interna. De acuerdo con lo escrito por el investigador norteamericano Norman Kogan, "el principal objetivo de la política exterior italiana es proteger la estructura política interna de los peligros internos".⁸⁵

Este punto empezó a ser más evidente a mediados de los setenta, cuando el PCI (Partido Comunista Italiano) entró en el escenario político y claramente subordinó su postura con respecto a la política exterior en favor del proyecto nacional. Como ejemplo, está el reconocimiento que dio al Pacto del Atlántico definiéndolo como un escudo más seguro que el Pacto de Varsovia para poder realizar el socialismo en Italia. De ese modo el PCI, considerado parte de la izquierda europea, formalizó su separación del sistema soviético para comprometerse en la promoción de Europa y del europeísmo, al cual consideraba más afín al sistema político italiano que querían construir.

Más adelante, la evolución de la transformación social y cultural, la crisis de la centro - izquierda y el aumento de la participación del PCI en el gobierno dieron origen a una nueva fase política. En ella, este Partido propuso un compromiso entre las tres corrientes populares de la sociedad italiana: la católica, la socialista y la comunista, con el objetivo de que esta alianza diera al país la posibilidad de desarrollar una política exterior propia y más autónoma. Este fue un período relativamente corto, sin embargo produjo efectos de largo plazo. Entre 1977 y 1979 aparecieron los primeros documentos firmados conjuntamente por los principales partidos sobre temas de política exterior, logrando de cierta manera constitucionalizar la toma de decisiones con respecto a esta área, lo cual ha perdurado a través de los años.

Como resultado de ello, para la década de los ochenta ya no se discutía acerca de la ubicación internacional de Italia: este país había dejado claro con

⁸⁵ Citado en Manfred Wilhelmy (coord.), *El Sistema Internacional y América Latina: la formación de la política exterior; los países desarrollados y América latina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, p. 129.

acciones que pertenecía al mundo occidental y estaba de acuerdo con sus objetivos generales, además de contar con las condiciones para generar una política exterior definida y consistente para afrontar los problemas internacionales.

Un sistema como éste, que además opera en un gobierno de coalición, tiene la desventaja de que cada partido busca influir en la postura italiana para darle seguimiento a sus proyectos individuales, provocando fuertes discrepancias. Esto no es lo más idóneo para abordar situaciones de alto perfil. Un ejemplo muy claro de ello fue la crisis del “Achile Lauro”, una nave secuestrada en el Mediterráneo por un comando palestino y liberada después de 48 horas de negociación. Al principio, se decidió unánimemente limitarse a un acercamiento político con la doble finalidad de no entorpecer definitivamente la posibilidad de una negociación árabe-israelí y de demostrar que se puede reaccionar contra el terrorismo sin excesivos actos de fuerza. Pero, más adelante, el avión que llevaba de Egipto a Túnez a los miembros del comando y a dos dirigentes de la OLP fue interceptado por un caza norteamericano que lo obligó a aterrizar en una base militar en Sicilia.

La intervención realizada por Estados Unidos trajo implicaciones jurídicas y políticas no muy favorables para Italia. Por una parte, le impidió cumplir su compromiso con el presidente de Egipto, los dirigentes de la OLP y el gobierno de Túnez, lo cual pudo haber traído la enemistad de los mismos. Así también, pudo haber colocado a Italia en una posición de choque con Estados Unidos, al ir este país en contra de la soberanía italiana.

Además de las consecuencias externas, en el interior del gobierno surgió una división entre los diferentes partidos. Este incidente implicaba realizar acciones que afectarían la relación de Italia con Estados Unidos, la cual tenía distinto nivel de importancia para cada partido. Por esto, cada uno de ellos trató de actuar de manera distinta al respecto, poniendo de manifiesto la existencia de tres diferentes políticas exteriores en un gobierno de coalición de cinco partidos.

En primer lugar, la política del presidente Bettino Craxi, miembro del Partido Socialista Italiano, quien consideró que no podía ser tolerada ninguna injerencia peligrosa para la autonomía nacional, aunque fuera de Estados Unidos. Para evitar

convertirse en un simple ejecutor de la política norteamericana, tomó la decisión de dejar en libertad a Abul Abbas, comandante de la organización palestina a la cual pertenecían los cuatro terroristas del "Achille Lauro", rechazando la solicitud de extradición formulada por Washington.

El segundo polo de política exterior estuvo representado por el ministro de Relaciones Exteriores, el demócrata-cristiano Giilio Andreotti, quien veía amenazada la red de relaciones con los árabes abastecedores de petróleo: mercados privilegiados y tutores de una inmunidad especial contra los actos de terrorismo.

La tercera tendencia fue la del Ministerio de Defensa, encabezado por el republicano Giovanni Spadolini, quien en forma más o menos institucional ejerció una política exterior pro occidental. Se manifestó por una absoluta prioridad a la unidad occidental, la inflexibilidad contra el terrorismo y el resguardo de Israel con todos los medios posibles. Por ello, después de la intervención norteamericana trató de atenuar la gravedad del problema por todos los medios, ya que este choque con Estados Unidos no lo beneficiaba en modo alguno.

Por otra parte, el PCI era la única fuerza política de Italia que tenía una política exterior bastante articulada que no se identificaba con la diplomacia estatal. En los años gobernados por la coalición de cinco partidos, a veces se reconoció el pensamiento del PCI en la política del gobierno, pero en este caso su visión no sobresalió ni se contrapuso fuertemente con alguna de las tres anteriormente mencionadas. Su postura consistía simplemente en hacer lo que fuera más conveniente para Italia en una lógica más independiente y menos subordinada a la lógica de los bloques.

Finalmente, los partidos apoyaron las acciones de Craxi con una ratificación de confianza en el gobierno hecha por las cámaras. Una vez que la crisis estuvo resuelta, Craxi trató de mantener cierta distancia frente al país que había provocado la crisis pero, al mismo tiempo, considerando las preocupaciones de otros partidos se encargó de disminuir la tensión con Estados Unidos al intentar restablecer una relación de cordial amistad.

En consecuencia, debido a la manera en que Italia ha superado hasta ahora las situaciones de crisis con el exterior, algunos políticos italianos como Sandro Pertini⁸⁶ opinan que este sistema colabora en la reafirmación de la unidad nacional.

Sin embargo, es evidente que la falta de unidad en cuestión de gestión de crisis y la carencia de un órgano que reúna con periodicidad a los representantes de las diferentes fuerzas políticas italianas para tratar exclusivamente asuntos de política exterior y de seguridad puede provocar contradicciones en la actuación italiana en el ámbito internacional, especialmente cuando los titulares de los órganos del gobierno italiano que intervienen en las decisiones de política exterior no pertenecen al mismo partido. Por ello, se puede concluir que la falla del sistema político exterior italiano es buscar un consenso político (entre los diversos partidos de coalición o, incluso, entre los partidos de gobierno y la oposición) para la toma de decisiones, en lugar de un consenso institucional (entre los distintos órganos y poderes que manejan la política exterior).

Además de la importancia que Italia da a su integración con Europa y a su relación con Estados Unidos, este país se encuentra inserto en una zona geográfica que ha cobrado gran relevancia para su política exterior: el Mediterráneo. Allí confluyen las tensiones Este - Oeste y Norte - Sur, se mezclan problemas de seguridad y penetración económica, conviven países productores y consumidores de petróleo y se dan asuntos políticos que Italia no puede resolver por sí misma, como el terrorismo y el conflicto árabe - israelí.

El Mediterráneo despierta fuertemente el interés de Italia porque incluye países del Medio Oriente y del Norte de África que producen petróleo, lo cual ha llevado al organismo estatal italiano de los hidrocarburos a intensificar su relación con los mismos desde la década del 50. Sin embargo, los extremismos del

⁸⁶ (1896 - 1990) Activista político antifascista, fundador del partido Socialista italiano. Nombrado séptimo presidente de la República Italiana en 1978. En los años de su presidencia, Pertini se orientó en dirección de la lucha en defensa de los derechos civiles y humanos a nivel internacional. Ningún jefe de gobierno italiano obtuvo tanta popularidad en el exterior, en las sedes más diversas. Recibió diplomas *Honoris causa* en las universidades más prestigiosas, fue académico de Francia, y constantemente requerido por los medios de información internacional.

integracionismo islámico y las acciones del terrorismo son un conjunto de elementos que en algunos sectores italianos causan desconfianza y advierten sobre el peligro de una excesiva interdependencia con los países en vías de desarrollo.

Por supuesto, esta zona no escapa a la influencia estadounidense. Tanto en el Mediterráneo como en el sistema internacional, Italia debe respetar la dinámica propia de un sistema en la que existe un pluralismo dirigido por Estados Unidos, el cual todavía se muestra muy inflexible para permitir una verdadera autonomía a los protagonistas menores que desean seguir bajo su tutela.

Con respecto al Tercer Mundo, éste tiene relevancia para Italia en el campo de la cooperación para el desarrollo, tanto por razones carácter humanitario, como político y económico.

La cultura que se ha formado en el período de posguerra en torno al subdesarrollo, un poco influida por el complejo de culpa de Occidente ante los daños producidos por el colonialismo, ha promovido el deber de asistir a los países más pobres de las regiones atrasadas. Aun cuando Italia no tiene un gran pasado colonial, se ha adherido a este movimiento cuyo principal objetivo es ayudar a establecer un equilibrio entre el Norte y el Sur bajo la premisa de que el subdesarrollo encierra inestabilidad e inseguridad. Por esta razón, Italia se une a los demás países industrializados interesados en la transferencia de recursos hacia los continentes en desarrollo, a fin de evitar mayores daños.

La política de cooperación es manejada por la diplomacia, pues constituye un instrumento de política exterior. Tiene, sin embargo, amplia participación de la sociedad entera, por ejemplo, de asociaciones cristianas o de inspiración solidaria que desarrollan su labor directamente en los lugares más necesitados. Por su parte, los sectores financieros, tecnológicos e industriales se encargan de colaborar aportando recursos.

Uno de los beneficios que obtiene Italia con esta ayuda es ganar influencia política, ya que no posee medios militares ni políticos para competir con las grandes potencias. Su ayuda se dirige principalmente al Cuerno de África, África Austral, el Mediterráneo y algunas zonas de América Latina; países de los cuales también

intenta obtener beneficios económicos introduciendo inversiones, reclutando compradores y negociando intercambios.

Debido a los resultados positivos obtenidos de la ayuda que ofrece a los países del Tercer Mundo, Italia ha notado la importancia que estas acciones pueden tener en su desarrollo económico a fin de obtener una mejor posición dentro del sistema internacional. Esto se debe también a la conciencia que ha desarrollado sobre sus limitaciones como potencia mediana, las cuales no le permiten obtener excesivos beneficios derivados de su participación en el sistema de los países altamente industrializados. Así, para lograr su propia estabilidad, está interesada en incrementar su participación en el mercado internacional con la plena incorporación de los países en vías de desarrollo.

En el aspecto político, la participación de Italia en el Tercer Mundo se ha dado principalmente en América Latina por medio de los dos partidos de gobierno más importantes (Democracia Cristiana y el Partido Socialista), los cuales en foros como el Parlamento Europeo han actuado con frecuencia dentro de una misma coalición. Aunque en América Latina, sobre todo en los años setenta y ochenta, se enfrentaron desde bandos contrarios como por ejemplo durante los conflictos en El Salvador, Chile y Nicaragua, compartieron temas como la defensa de los derechos humanos o la búsqueda de vías intermedias entre los grupos opuestos. La situación ha cambiado luego de la desaparición de las posiciones extremistas en la mayoría de los países de esta región y estos dos partidos han vuelto a tomar una posición compartida en la política exterior italiana hacia América Latina.

Actualmente, la mayor preocupación de la política exterior italiana es aumentar la importancia de su papel internacional en un sistema de alianzas. Italia debe coordinar sus organismos con las instituciones supranacionales de las cuales forma parte: principalmente la Unión Europea, la OTAN y las Naciones Unidas.

Pero también existe la preocupación de incrementar individualmente su presencia en América Latina, África y Medio Oriente, lugares en los cuales considera esencial revalidar su política exterior. Esto último se comprueba por el lugar prioritario que se le da a los temas relativos a estas regiones, tanto dentro del debate

político como en el ámbito educativo, especialmente en universidades, centros de investigación y de información en campos como la economía, el comercio y la cooperación, además de los miles de italianos repartidos en los países en vías de desarrollo, como operadores, formadores y cooperadores.⁸⁷

1.3.3 Política cultural de Italia hacia el exterior

Existen dos órganos competentes en la política exterior italiana en materia de cultura: la Dirección General para la Promoción y la Cooperación Cultural y la Comisión Nacional para la Promoción de la Cultura Italiana en el Exterior.

La Dirección General para la Promoción y la Cooperación Cultural pertenece al Ministerio de Asuntos Exteriores. A esta Dirección corresponden la promoción y la difusión de la lengua y la cultura italiana en el exterior, la colaboración en el campo científico y tecnológico, y la competencia para representar a Italia ante instituciones internacionales de vocación científica. También se ocupa de supervisar el funcionamiento de los Institutos Italianos de Cultura y las instituciones académicas italianas en el exterior. Participa en la selección de los estudiantes italianos destinatarios de las becas de estudio en el extranjero y provee las becas asignadas a los estudiantes extranjeros en Italia, además de negociar las becas de estudio ofrecidas a los ciudadanos italianos por gobiernos extranjeros y organizaciones internacionales.

Con el fin de cumplir correctamente con sus funciones, esta Dirección se divide en seis departamentos: Promoción de la Lengua Italiana; Promoción Cultural e Institutos Italianos de Cultura; Promoción y Cooperación Cultural y Científica Multilateral y Recuperación de Obras de Arte; Instituciones Académicas Italianas en el Extranjero; Colaboración Cultural y Científica Bilateral y, por último, Cooperación Interuniversitaria, Becas de Estudio e Intercambios Estudiantiles y Títulos de Estudio.⁸⁸

⁸⁷ Wilhelmy, *op. cit.*, pp. 123 - 145

⁸⁸ "Le attività e le competenze della Direzione Generale" en: <http://www.esteri.it> , 20 de junio de 2006.

Sin formar parte de la estructura de la Dirección General para la Promoción y la Cooperación Cultural, la Comisión Nacional para la Promoción de la Cultura Italiana en el Exterior fue creada por el Ministerio de Asuntos Exteriores en 1990. La Comisión es presidida por el Ministro de Asuntos Exteriores o un Subsecretario delegado. Se compone de veintiséis miembros, de entre los cuales tres son electos por el Presidente del Consejo de Ministros entre personalidades de la cultura italiana y catorce son nombrados por instituciones públicas como: la Academia Nacional de Bachilleratos; el Consejo Nacional de Investigación; el Consejo Nacional de la Instrucción Pública; el Consejo Nacional Universitario; el Consejo Nacional para los Bienes y la Actividad Cultural; el Consejo General de los Italianos en el Extranjero, y la Conferencia Permanente para las relaciones entre el Estado, las regiones y las Provincias Autónomas de Trento y Bolzano.

La composición de la Comisión se renueva cada tres años y, de acuerdo con su ley de creación, entre sus funciones están la elaboración de lineamientos generales para la promoción de la cultura italiana en el exterior, la emisión de opiniones sobre los objetivos predispuestos por la Administración, la colaboración en la preparación de las Conferencias Periódicas de los Institutos Italianos de Cultura, y la formulación de opiniones que completan el procedimiento administrativo de algunas medidas preventivas que son competencia de la Dirección General para la Promoción y la Cooperación Cultural (por ejemplo, el nombramiento de los Directores de los Institutos Italianos de Cultura y la adjudicación de incentivos a la traducción).

Para el cumplimiento de estas tareas, la Comisión Nacional se organiza en tres grupos de trabajo: Lengua e Industria Editorial, Criterios y Métodos para la Promoción Cultural, y Comunicación y Multimedia.⁸⁹

En Italia, la promoción cultural, tanto humanista como científica, es considerada intrínseca a las relaciones políticas y económicas que se mantienen con

⁸⁹ "La Commissione Nazionale per la Promozione della Cultura Italiana all'Estero" en: <http://www.esteri.it> , 20 de junio de 2005

el extranjero y constituye una prerrogativa irrenunciable en sus relaciones con el resto del mundo.

Para los italianos, la cultura incluye todo lo que tiene que ver con la persona en su contexto histórico y ambiental. Por ello, su política exterior cultural debe cubrir un vasto número de funciones, tales como la promoción de las artes figurativas, fotografía, música, teatro, danza, cine, literatura, ensayística, ciencia y tecnología; la difusión de la producción creativa que incluye arquitectura, diseño y moda; la promoción de su lengua; y el apoyo a la investigación científica en el extranjero.⁹⁰ Aunque cabe decir que en opinión de la Doctora Erica Berra, subdirectora del Instituto Italiano de Cultura en México, en la actual política exterior cultural del gobierno italiano los sectores que reciben más apoyo para su promoción en el exterior son la lengua, el arte, la moda, y la gastronomía.⁹¹

La política cultural italiana se lleva a cabo tanto bilateralmente, a través de 70 programas culturales que actualmente se encuentran en vigor⁹², como multilateralmente por medio de la cooperación con organizaciones pertenecientes a la ONU, instituciones internacionales no incluidas en el contexto de la Unión Europea y a través de la red mundial de Institutos Italianos de Cultura.

La red de Institutos Italianos de Cultura es un instrumento altamente eficaz para la promoción y la cooperación cultural italiana. Estructuralmente, es un instrumento multilateral de cooperación que concentra y coordina la mayor parte de las relaciones culturales de Italia con el mundo. Operativamente, constituye un importante instrumento de cooperación bilateral, ya que estos institutos se encargan de ejecutar los programas culturales que Italia establece con cada país.

Actualmente existen 89 Institutos Italianos de Cultura que constituyen un punto de referencia necesario para todo aquel que esté interesado en algún aspecto de la cultura italiana. Por ello, los institutos realizan un esfuerzo por mantener actualizadas sus bibliotecas, hemerotecas, videotecas y páginas Web, cuya información constituye un patrimonio en constante crecimiento.

⁹⁰ <http://www.esteri.it>, 9 de agosto de 2006.

⁹¹ Berra, *op. cit.*

⁹² <http://www.esteri.it>, 9 de agosto de 2006.

“Italia instituye en cada país con el cual mantiene relaciones diplomáticas un Instituto de Cultura que forma parte de la embajada italiana pero se mantiene aparte, es decir, cuenta con instalaciones independientes a las de la embajada, su propia agenda y dinámica”.⁹³

Cada año, los Institutos Italianos de Cultura deben desarrollar un programa en el que se da prioridad a las áreas indicadas por la Comisión Nacional para la Promoción Cultural en el exterior. Generalmente, estas áreas incluyen la cinematografía, la música, el teatro, la danza, las artes plásticas y visuales, los medios de comunicación y la difusión de la lengua y la cultura italianas para la comunidad emigrante italiana.

En cada una de estas áreas, los Institutos Italianos de Cultura deben encargarse de estrechar vínculos de colaboración entre las instituciones de los países donde se encuentran establecidos y las instituciones italianas correspondientes.

Para las actividades cinematográficas se valen de la colaboración de las tres instituciones públicas italianas destinadas a ésta área: *Cinecittà Holding*, *Agenzia Italia Cinema*, y *Scuola Nazionale di Cinema/Cineteca Nazionale*.

En cuanto a las actividades musicales, teatrales y dancísticas, vincula las instituciones locales con el Ministerio para los Bienes y las Actividades Culturales y su Dirección General para los Espectáculos en Vivo mediante orquestas sinfónicas, compañías teatrales y de ballet contemporáneo.

En el sector de las artes plásticas y visuales, se busca la colaboración de las instituciones y los museos de los países donde se encuentran establecidos con los museos regionales, los consejos de cultura regionales, provinciales y municipales y las fundaciones y gestores culturales italianos.

En lo correspondiente al tema de la promoción lingüística – cultural en favor de la comunidad emigrante italiana, los Institutos Italianos de Cultura sirven de intermediarios entre la Dirección General para los italianos en el extranjero y las

⁹³ En aquellos países en los que no se encuentra establecido un Instituto Italiano de Cultura, las actividades de cooperación y promoción cultural son realizadas por las embajadas y los consulados.

Políticas Migratorias y las asociaciones y escuelas locales a las que el Ministerio de Asuntos Exteriores autoriza para impartir cursos de la lengua italiana.

Y en lo concerniente a los medios de comunicación masiva, los Institutos Italianos de Cultura se encargan de intensificar las relaciones entre los principales entes televisivos italianos y sus homólogos en el exterior.⁹⁴

De estos objetivos generales se derivan acciones más concretas como “la promoción de la cultura italiana en todo el territorio del país donde se encuentran establecidos procurando cubrir todas las ramas de la cultura y participando en el mayor número de actividades posibles organizadas por el país anfitrión; la organización de actividades culturales junto con instituciones del país donde se encuentran, y en esos casos, colaborar en los gastos que se generen, según el acuerdo que tengan con cada país, ayudándoles también a conseguir patrocinadores para cubrir la mitad que les corresponde, y por último, la contribución con los gastos de artistas, escritores, compañías musicales, teatrales o de danza que tienen la intención de participar en actividades culturales, con el objetivo de promover su cultura en Italia”.⁹⁵

En México, el Instituto Italiano de Cultura tiene entre sus prioridades aumentar el número de italo parlantes, dar difusión a la moda y la gastronomía, mantener contacto con las instituciones culturales de todo el país para promover arte italiano. Por ello, realiza constantemente actividades junto con museos e instituciones, tanto en la Ciudad de México como en diferentes estados de la república, y participa en la mayoría de los festivales, congresos, conferencias y encuentros culturales nacionales en los que puedan exhibirse expresiones de la cultura italiana, sobre todo aquellas que son contemporáneas y que casi no son conocidas en México.⁹⁶

En lo que respecta a la organización de exposiciones de arte mexicano en Italia, el procedimiento a seguir, según la Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura,⁹⁷ es contactar a la embajada de México en Italia para que ésta sirva de

⁹⁴ “Italia nel mondo: Italia e cultura, Italia é cultura” en: <http://www.esteri.it> , 14 de noviembre de 2006

⁹⁵ Berra, *op. cit.*

⁹⁶ *ibid.*

⁹⁷ *ibid.*

enlace con las autoridades correspondientes, ya sea el Ministerio de Bienes Culturales o el gobierno regional o municipal, si es en un museo, o directamente, si se trata de una galería.

Este enlace no puede ser gestionado sólo a través del Ministerio de Bienes Culturales. Como se mencionó en el apartado sobre política cultural italiana, sólo algunos museos dependen de este Ministerio. En su mayoría, los museos italianos son autónomos con respecto a éste y dependen de las autoridades de su región o provincia.

2. Acuerdo Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, firmado el 8 de octubre de 1965

Para seguir con el análisis de las relaciones culturales entre México e Italia, después de revisar el desarrollo de sus relaciones políticas y examinar la conformación de sus sectores culturales públicos y los principios de su política exterior –factores que determinan la formación de su política cultural hacia el exterior–, corresponde analizar las estrategias y acciones que realizaron estos dos países para fomentar sus relaciones culturales. Definitivamente, la que más sobresale entre ellas es la celebración del Acuerdo Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos de 1965, que estableció las bases con las cuales estos dos países cooperan en el área cultural desde esa fecha hasta la actualidad.

2.1 Contexto histórico

La decisión de los gobiernos de México e Italia sobre la firma de un convenio cultural se dio a raíz de una constante y continua cooperación en intercambios y actividades que se llevaba a cabo en las décadas recientes. En los periódicos, se encontraban con facilidad noticias acerca de actividades culturales italianas en nuestro territorio. De hecho, la firma del convenio se colocó dentro de la semana cultural italiana que se acostumbraba celebrar cada año en México. Días antes, la semana cultural había comenzado con la apertura de la *Exposición del libro italiano de arte y obras maestras de la pintura italiana* en la Biblioteca México, organizada por la Secretaría de Educación Pública y la embajada de Italia en México.⁹⁸

La Semana cultural italiana también servía como plataforma para actividades como la exhibición de la muestra *Industria técnica italiana*, inaugurada en la unidad cultural de Zacatenco del Instituto Politécnico Nacional. En palabras del entonces Subsecretario de Relaciones Exteriores de Italia, Mario Zagari, fue instalada con el objetivo de mostrar en México no sólo el aspecto artístico tradicional italiano, sino

⁹⁸ “Comenzó la semana cultural italiana”, en *Excélsior*, México, miércoles 6 de octubre de 1965, p. 15 A.

también su avance en la técnica y la ciencia, haciendo énfasis en el hecho de que la presentación de la muestra se colocaba dentro de una serie de acuerdos tomados por México e Italia para fortalecer sus relaciones culturales, los cuales serían enmarcados por un convenio cultural que se firmaría en los próximos días y daría formalidad a los acuerdos anteriormente convenidos.

En este acto, el Director general del IPN, Guillermo Massieu, compartió el interés del diplomático italiano por la firma de este convenio, afirmando que gracias a la labor de acercamiento realizada por funcionarios de ambos países había sido posible mantener una estrecha relación que no debía limitarse al aspecto político y económico, sino que también debía buscar impulsar la interacción científica y cultural, para lo cual la firma de un acuerdo cultural resultaba conveniente.⁹⁹

Sin duda, la firma de este convenio resultó conveniente para la institución dirigida por él. En pláticas previas a la firma del tratado, el Secretario de Educación Pública, Agustín Yáñez, y el Subsecretario Zagari, acordaron que el primer proyecto de cooperación que se colocaría bajo este convenio cultural sería un intercambio de investigación y personal docente provenientes del IPN.¹⁰⁰ También se dio un compromiso verbal para la colaboración de especialistas italianos en la restauración de obras de arte en México. Respecto a ello, Zagari comentó que una vez firmado el convenio podrían llegar los primeros técnicos a México, los cuales también asistirían a la Escuela de Restauración que ya funcionaba entonces en México.

El Subsecretario Zagari propuso incrementar el intercambio cultural y la enseñanza audiovisual entre México e Italia y realizar un intercambio de piezas arqueológicas para los museos de ambos países. Asimismo, se habló sobre la edición y distribución de folletos sobre México en Italia para fomentar el turismo,¹⁰¹ de manera que incluso antes de la firma de este tratado ya se contaba con

⁹⁹ "Italia muestra la pujanza de su industrialización técnica" en *El Universal*, México D.F., Primera sección, jueves 6 de octubre de 1965, pp. 6 y 8.

¹⁰⁰ "Recepción al subsecretario de Relaciones Exteriores de Italia", en *El Universal*, México D.F., Primera sección, viernes 8 de octubre de 1965, pp. 14 y 27.

¹⁰¹ "Italia ofrece ayuda artística a México" en *Excélsior*, México D.F., primera plana y continuación en primera sección, viernes 8 de octubre de 1965, primera plana y p. 12 A.

numerosos proyectos y propuestas para ser realizadas bajo la égida de este convenio.

Los periódicos dieron a estos eventos una considerable cobertura, sobre todo a la firma del convenio, que fue publicada en la primera plana de los periódicos más importantes de la época. En dicha ceremonia el Canciller Antonio Carrillo Flores, representando a México, aseguró que este convenio vigorizaría las relaciones entre los dos países. Por su parte el Subsecretario de Relaciones Exteriores de Italia, Mario Zagari, afirmó que este convenio abría amplias perspectivas, que significaba un gran paso para el ámbito cultural en ambos países y fomentaría su desarrollo técnico y económico.¹⁰²

La opinión general acerca de la firma de este convenio fue favorable. En los artículos periodísticos, se hizo mucha referencia a los elementos de nuestra civilización que derivan del tronco latino y los valores que comparten las culturas de ambos países, lo cual facilitaba una interacción armónica en la realización de proyectos conjuntos.¹⁰³

2.2 Estructura

Al iniciar el texto del Acuerdo Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, se explica que la decisión de estipularlo se debió al deseo de estrechar y fomentar lazos de entendimiento por parte de los presidentes de ambos gobiernos, teniendo conciencia de que ello era factible ante las numerosas y fundamentales afinidades que existen entre México e Italia, así como por todas las posibilidades de cooperación y de intercambio que existen entre las instituciones y organizaciones culturales de ambos países. Se consideró como el mejor medio para tal fin el conocimiento recíproco de los progresos realizados en cada uno de ellos en los campos de las humanidades, las ciencias, las artes y la tecnología.

¹⁰² “Convenio cultural de México con Italia”, en *El Universal*, México D.F., primera plana y continuación en primera sección, sábado 9 de octubre de 1965, primera plana y p. 15.

¹⁰³ “Intercambio con Italia”, en *Excélsior*, México D.F., Página Editorial, lunes 11 de octubre de 1965, p. 6A.

El acuerdo fue firmado en la Ciudad de México el 8 de octubre de 1965 por el licenciado Antonio Carrillo Flores, Secretario de Relaciones Exteriores de México como Plenipotenciario del Presidente de los Estados Unidos Mexicanos,¹⁰⁴ y el doctor Mario Zagari, Subsecretario de Estado de Relaciones Exteriores de Italia como Plenipotenciario del Presidente de la República Italiana.¹⁰⁵

Según el artículo octavo del convenio firmado, éste quedaba sujeto a ratificación de ambas partes, por lo que se solicitó su aprobación en el Senado mexicano, la cual llegó el 24 de diciembre de 1965. Entró en vigor el 31 de julio de 1970, por medio del canje de instrumentos según lo precisado en el artículo noveno del convenio.

El convenio contiene diez artículos. En ellos, las partes establecen compromisos varios como encauzar e incrementar el intercambio cultural entre ambos países, apoyando mutuamente los proyectos tendientes a realizarlo; propugnar dentro de su territorio y dentro de sus posibilidades la difusión de la lengua y de la cultura de la otra parte; y establecer una colaboración tan estrecha como sea posible entre las instituciones competentes y especializadas en los campos de las humanidades, las ciencias, las artes y la tecnología. Asimismo, convinieron en el propósito de auspiciar y fomentar el intercambio de investigadores, autores, artistas, profesores y estudiantes; así como de conjuntos representativos de las actividades culturales y facilitar su traslado y estancia; favorecer, sobre una base recíproca, el intercambio de los elementos materiales para el fomento de las actividades humanísticas, científicas, artísticas y tecnológicas; y, finalmente, se comprometieron a tomar las debidas medidas para la ejecución de las disposiciones de este Convenio Cultural y con tal propósito concederían todas las facilidades previstas por las leyes vigentes en cada País.

¹⁰⁴ Gustavo Díaz Ordaz (1964 – 1970).

¹⁰⁵ Giuseppe Saragat (1964 – 1971).

2.3 Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre México e Italia

Para dar seguimiento a los compromisos establecidos en el Acuerdo Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, firmado el 8 de octubre de 1965, se previó la creación de Comisiones de Cooperación Cultural, una en cada uno de los países signatarios de este Convenio, las cuales se encargarían de formular programas de intercambio, de proponerlos a los gobiernos respectivos y propugnar su realización, conforme a los términos de dicho Convenio.

En México, las Comisiones estarían integradas por representantes de las Secretarías de Relaciones Exteriores, de Educación Pública y de la Embajada de Italia en México más cuatro personalidades destacadas en la cultura superior mexicana; en Italia, por representantes del Ministerio de Asuntos Extranjeros, del Ministerio de Instrucción Pública y de la Embajada de México en Italia y por cuatro personalidades de relieve en la cultura superior italiana.

Por último, se aclara que cada Comisión funcionará en el país a que corresponda y procurará reunirse con la otra, por lo menos una vez al año alternativamente, en México y en Italia. La reunión de estas dos comisiones recibe el nombre de Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre México e Italia

2.3.1 Funciones

Actualmente, el objetivo de las reuniones de la Comisión Mixta es reforzar la presencia de cada uno de los países en el otro a través de la realización de proyectos diferentes en cuanto a contenido, pero que poseen una misma finalidad. Constituyen un acto de refrendo que expresa las buenas intenciones de los países por seguir cooperando para un mismo objetivo.

La Dirección General de Asuntos Culturales (DAC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores es un área coordinadora que establece vínculos entre instituciones culturales y educativas de México y de otros países para apoyarlas en la gestión de proyectos conjuntos, encargándose también de hacer coincidir sus intereses.

En México, la DAC mantiene vínculos con todas las instituciones que forman parte de la infraestructura cultural, especialmente con instituciones que realizan una labor importante en el sector de la educación: la SEP, instituciones de educación superior como la UNAM, la Universidad Iberoamericana, el TEC de Monterrey, el COLMEX, etc. En el sector cultural, su contacto más directo es CONACULTA, ya que este organismo constituye un puente entre la SRE y las instituciones culturales que coordina. También establece contacto con centros privados, aunque de modo esporádico, pues éstos últimos cuentan con formas de financiamiento diferentes y no siempre están dispuestos a someterse al ritmo de la cooperación intergubernamental y las condiciones que se establecen para ello.

De acuerdo con el artículo sexto del Convenio de Intercambio Cultural entre México e Italia, que establece la obligación de constituir una Comisión de Cooperación Cultural en cada uno de los países signatarios, la DAC se encarga de formar la comisión cultural mexicana cada vez que va a realizarse una reunión de Comisión Mixta.

Este proceso inicia con la invitación que extiende la SRE a todas las instituciones con las que mantiene contacto para participar en la realización de la propuesta mexicana del siguiente programa ejecutivo.

En el sector cultural, CONACULTA, como principal vínculo institucional público de la SRE para la cooperación intergubernamental, convoca a las instituciones que coordina para hacer propuestas de proyectos que deseen realizar con su contraparte italiana. Una vez que CONACULTA recibe las propuestas, las manda a la DAC de la SRE para que las revise y ésta, con base en ellas, detecta las instituciones interesadas en cooperar con Italia bajo este esquema. Entonces invita a sus autoridades a formar parte de la comisión cultural de la Parte mexicana para la reunión mixta próxima a celebrarse, junto con los representantes de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Educación Pública, y de la embajada de Italia en México.

La SRE da a conocer las propuestas recibidas a la parte italiana por medio de la embajada de México en Italia, la cual se coordina con las autoridades italianas

para difundir las propuestas, recaudar las respuestas y enviarlas de vuelta a SRE. Si las propuestas enviadas a Italia no fueron aceptadas en su totalidad o se recomienda alguna modificación, la SRE lo comunica a las instituciones mexicanas y, cuando hayan elaborado una nueva propuesta, éstas llevan a cabo el mismo procedimiento que la primera vez. Así comienzan las negociaciones sobre los proyectos que serán incluidos en el programa ejecutivo de la próxima reunión de Comisión Mixta.

Cuando la reunión de Comisión Mixta es celebrada en México, la DAC se encarga de la logística y organización de la misma. Cuando se celebra en Italia, sólo se encarga de enviar la propuesta mexicana del proyecto ejecutivo y de cubrir los gastos de un funcionario que representará a la SRE durante la reunión. Con respecto a los demás funcionarios que integrarán la comisión mexicana, la DAC envía un oficio a las instituciones que regularmente han cooperado con Italia, diciendo que, en función de la cantidad y calidad de proyectos que han realizado con Italia, la SRE considera recomendable el envío de una de sus autoridades a participar en la próxima reunión de Comisión Mixta, en el entendido de que los gastos de cada representante serán cubiertos por la institución que lo envía. Una vez que la DAC obtenga respuesta, notificará a la Parte italiana los nombres de los funcionarios que participaran como integrantes de la comisión cultural mexicana.

En las Reuniones mixtas de cooperación educativa y cultural, cada comisión nacional debe ser presidida por un funcionario de la oficina a cargo de esa misma área y perteneciente al órgano que dirige la política exterior de cada país: en el caso de México, de la Secretaría Relaciones Exteriores; y en el de Italia, del Ministerio de Asuntos Extranjeros. Estos funcionarios dirigirán las negociaciones entre los representantes de las demás instituciones que participan en la reunión. Con respecto a éstos últimos, la Parte organizadora en turno siempre procurará que esté presente la contraparte de cada institución, a fin de establecer un contacto directo entre ellos, pues son quienes finalmente se encargarán de desarrollar los proyectos.

Al inicio de la reunión de la Comisión Mixta, los jefes de ambas delegaciones determinan la forma en que se va a trabajar, que dependerá de la cantidad y la complejidad de los proyectos incluidos en el documento que se va a negociar.

Generalmente, se decide sólo discutir detalles pendientes sobre la propuesta del programa ejecutivo. Todos los presentes deben conocerla de antemano, ya que también deben haber intervenido en las negociaciones previas sobre los proyectos propuestos para ser incluidos en la Comisión Mixta. De no haber sido así, la instancia organizadora debe hacerles llegar un ejemplar del proyecto. Esto es muy importante, pues se tiene un tiempo muy reducido para llegar a una versión definitiva del programa ejecutivo con el que todas las partes estén conformes. Generalmente se cuenta con uno o dos días, de manera que ambas Partes tratan de que el proyecto del programa quede lo más completo posible antes de la realización de la Comisión Mixta, para que en ella sólo se discutan aspectos en que hay discrepancias, se llegue a acuerdos, se redacten las versiones finales, se impriman las actas originales y se firme el documento.

Cuando existe una cantidad tan grande de proyectos que fue imposible abarcarlos completamente mediante oficios durante el periodo de negociación del proyecto, se organizan reuniones previas a la Comisión Mixta, tanto entre instituciones mexicanas como entre éstas e instituciones italianas, para avanzar en la discusión de los proyectos específicos y que el día de la reunión mixta, de un carácter más protocolario, sólo se discutan los últimos detalles.

Por otro lado, si el documento de la propuesta contiene pocos proyectos y las comisiones constan de pocos representantes, se puede trabajar de otras maneras durante la reunión. Una de ellas es la revisión de proyecto por proyecto; otra forma es que cada representante exponga los proyectos que ha desarrollado con la otra Parte, qué proyecto propone en esta ocasión, qué proyectos planean realizar en el futuro y qué aspectos le gustaría reforzar o modificar del programa ejecutivo que se está discutiendo.

Sea cual sea la forma de trabajo elegida, en el transcurso de la negociación del programa ejecutivo, la Parte mexicana procura siempre mantener parámetros flexibles y que al final lo acordado sea conveniente para las dos Partes.

En cada programa se procura trabajar sobre nuevas propuestas tanto de contenido como de modalidades de cooperación y se establecen principios generales de cooperación, pero sólo como una base para el acuerdo de las Partes, lo cual prevalece en cuanto a realización de proyectos.

Cuando termina la negociación de los proyectos, los coordinadores de las Comisiones forman un comité de redacción en el que se recopila todo lo dicho en la reunión y se prepara un documento que será revisado por los jefes de delegación, quienes posteriormente firmarán el documento aprobado.

La estructura de los documentos firmados en Comisiones Mixtas se acopla a lo que los países que participan consideren más conveniente. En el caso del documento que se firma al término de cada reunión mixta entre México e Italia, está constituido por un *Acta final* que en realidad sirve de preámbulo y refleja los intereses políticos de cada Parte en materia educativa y cultural, enseguida el *Programa ejecutivo* firmado por ambas Partes, y adjuntos lleva *Anexos* que generalmente contienen los nombres de los integrantes de cada delegación, un informe de evaluación del programa anterior y, en ocasiones, acuerdos firmados entre las instituciones.

En cuanto al contenido, siempre se organiza de acuerdo al título que se le da a la reunión, que en las últimas tres ocasiones ha sido *Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana*. En los últimos programas, los proyectos concernientes a la educación van en primer lugar dentro del documento siguiendo la jerarquía interna de educación básica, media y superior. Otra razón por la que últimamente se incluyen primero los proyectos educativos es que involucran en su mayoría intercambios de personas que, por principio básico, son más importantes que los objetos que se intercambian en el área artística. Por lo tanto, los proyectos que conforman la segunda parte del programa ejecutivo son aquellos pertenecientes

al área cultural, ordenados de acuerdo con la importancia que las Partes den a cada tema al momento de la reunión. Generalmente, es la protección de patrimonio cultural, seguido de la cooperación en arquitectura y arqueología, artes plásticas y las demás Bellas Artes.

Una vez que concluye la reunión de Comisión Mixta, el documento que se firmó en esa ocasión es enviado a todas las instituciones que participaron en ella para que basen en este documento la realización de los proyectos que desarrollarán próximamente con la otra Parte.

Las condiciones establecidas en cada programa siguen vigentes hasta que se firma la siguiente, es decir, no existe un periodo estricto de vigencia, sobre todo porque las condiciones que se establecen en cada programa son hechas principalmente para ser aplicadas a los proyectos incluidos en éste. Si algún proyecto no alcanza a ser realizado durante el periodo en el que estuvo vigente el programa en el que fue incluido, puede ser retomado para el siguiente, previo acuerdo de las Partes bajo las nuevas condiciones que serán establecidas.

Por último, para la evaluación de los programas acordados en las Comisiones Mixtas, la DAC registra, mediante informes de varias instituciones, los avances realizados con respecto a los proyectos que se suscribieron en la Comisión Mixta más reciente. Toma en consideración tanto la cantidad como la calidad de los proyectos realizados, aunque al final el factor de más peso en la evaluación es el de la calidad de los mismos. Así, un programa es considerado exitoso por la DAC de la SRE cuando son realizados varios proyectos que hayan requerido de intensa cooperación entre las Partes y hayan resultado en un avance importante para alguno de los temas tratados en la Comisión Mixta, por ejemplo: intercambios de delegaciones, magnas exposiciones en cada uno de los países Parte, difusión del idioma mediante la instalación de cátedras en instituciones educativas.

Por fortuna, como veremos en el próximo apartado de esta investigación, gracias a la reciprocidad del interés de ambos países en la cultura y la oferta educativa del otro, en el transcurso de los programas desarrollados durante los últimos diez años se han logrado realizar proyectos sustanciales que hacen de la

Comisión Mixta un ente moderadamente activo que cumple correctamente la función de revitalizar las relaciones culturales sostenidas entre México e Italia.¹⁰⁶

2.3.2 Desarrollo

Con base en el Acuerdo Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, se realizan cada determinado periodo Reuniones de Comisión Mixta. De acuerdo con los programas ejecutivos que se suscriben en ellas, la Oficina de Asuntos Culturales e Intercambio Académico de la Embajada de México en Italia promueve el acercamiento y la colaboración bilateral a través de la difusión en Italia de los valores que conforman el gran acervo del arte y la cultura mexicana. Para ello, organiza y difunde actividades culturales tales como conferencias, exposiciones, ciclos de cine, conciertos, presentaciones de danza, teatro y muestras gastronómicas, entre otras. De la misma forma, la Oficina de Asuntos Culturales de la Embajada italiana colabora en la organización de actividades de promoción y difusión del arte y la cultura italiana en México.

Desde la firma del Acuerdo Cultural entre México e Italia se han realizado diez Comisiones Mixtas. Las Comisiones culturales, tanto mexicana como italiana, han guardado memoria de las últimas dos. En este apartado analizaremos los programas ejecutivos firmados en la novena y décima reunión de Comisión Mixta entre México e Italia, así como el borrador del programa ejecutivo para el periodo 2005 – 2007 que será firmado durante la próxima reunión de Comisión Mixta.¹⁰⁷

En la *IX Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural* que se llevó a cabo del 26 al 28 de junio de 1996 en la Ciudad de México, fue suscrito el *IX Programa Aplicativo Del Convenio Cultural Entre El Gobierno De Los*

¹⁰⁶ La información del punto 2.3.1 está basada en la entrevista realizada a la Lic. Susana Ocaña, Jefe de Departamento de Convenios y Programas con Europa en la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en la Ciudad de México, el 16 de noviembre de 2005.

¹⁰⁷ Entrevista con la Lic. Susana Ocaña, Jefe de Departamento de Convenios y Programas con Europa en la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 16 de noviembre de 2005.

Estados Unidos Mexicanos Y El Gobierno De La República Italiana Para Los Años 1996-1997-1998.

Este documento contiene acuerdos sobre educación; becas; cultura y arte; archivos, bibliotecas y editoriales; comunicación; intercambio juvenil; deporte; y cooperación científica y tecnológica.

Dentro de los acuerdos sobre cultura y arte, en lo concerniente a los museos, se incluyó el compromiso de facilitar intercambios regulares entre los museos de los dos países; y con respecto a las exposiciones, expresaron la intención de favorecer el intercambio de por lo menos una exposición de alto nivel, cuyos detalles serían definidos por la vía diplomática. Al respecto, la Parte italiana propuso el envío a México de la exposición de arquitectura contemporánea “La osadía de las imágenes” o de una exposición sobre “Diseño italiano del siglo XX”, y renovó su interés en recibir la exposición de artistas modernos mexicanos (entre ellos Orozco, Siqueiros, Kahlo, y Rivera), ya prevista por el anterior Programa en reciprocidad a las exposiciones sobre Setecientos Veneciano, Giacomo Manzú y Giorgio De Chirico, que tuvieron lugar en México en años anteriores.

En la parte final de este programa se incluyeron las disposiciones financieras con respecto a las exposiciones iniciando con la aclaración de que, salvo posibles cambios acordados por la vía diplomática, las exposiciones que se den en el marco de este programa se atenderán a las siguientes disposiciones:

“La Parte que envía cubrirá:

- a) los gastos de seguro según la cláusula “clavo a clavo”;
- b) los gastos de transporte hasta la primera sede de la exposición y los de regreso de la última sede de la exposición;
- c) los gastos de viaje hasta la primera sede de la exposición y de regreso de la última sede de la exposición, para un experto que acompañe la exposición (en caso de que fueran necesarios más de un experto, el número y la duración de la estancia se acordarán caso por caso por la vía diplomática.)

La parte que recibe la exposición cubrirá:

- a) los gastos de transporte dentro del propio territorio;
- b) los gastos de publicidad y montaje de la exposición, incluyendo la renta del lugar;
- c) los gastos para la publicación del catálogo, salvo que se haya acordado en forma diferente por las Partes;
- d) los gastos para los viajes internos así como los gastos de estancia, para el experto que acompañará la exposición,
- e) los gastos de trámites aduanales, incluyendo el traslado de la exposición;
- f) en el caso en que el material de la exposición sufriera algún daño, el país que recibe deberá enviar al País que envía toda la documentación relativa a los daños sufridos por el material. Los gastos de peritaje de los daños serán cargo del país que recibe. En ningún caso se podrá proceder al restauración sin la explícita autorización del país que envió la exposición".¹⁰⁸

En el marco de este programa se llevaron a cabo 57 Proyectos de cooperación artística.

Por una parte, fueron presentadas 6 exposiciones de pintura y escultura de artistas italianos en varios museos de la ciudad de México. Se realizó una exhibición de imágenes fotográficas creadas en computadora titulada "Musa Auxiliar" del italiano Mario Schifano en el Museo de Arte Carrillo Gil. Se expuso la colección "Argenti Italiani" integrada por 150 obras de 34 diseñadores de la platería italiana en el Museo Franz Mayer. Fueron mostradas piezas arqueológicas de antiguas civilizaciones que habitaron en el territorio italiano en las exposiciones tituladas "Los Etruscos" y "Magna Grecia y Sicilia" realizadas en el Museo Nacional de Antropología. Además, Italia estuvo representada en la II Bienal Internacional de Acuarela llevada a cabo en el Museo Nacional de la Acuarela de la Ciudad de México y fue organizada una conferencia sobre la corriente artística italiana llamada

¹⁰⁸ IX Programa Aplicativo Del Convenio Cultural Entre El Gobierno De Los Estados Unidos Mexicanos Y El Gobierno De La República Italiana Para Los Años 1995-1996-1997-1998

“arte povera” en el teatro CADAD de la Ciudad de México en la que participaron expositores italianos. Asimismo, México recibió la cooperación de varias galerías y museos italianos que dieron en préstamo obras de su acervo al Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México con lo cual le fue posible presentar la exhibición titulada “Rubens y su siglo”.

Por otra parte, fueron presentadas 22 exposiciones de pintura y escultura de artistas mexicanos en varios museos y galerías de diferentes ciudades italianas entre las cuales destaca la muestra "Pasión por la Vida. La Revolución en el Arte Mexicano del Siglo XX" presentada en el *Castello dell'Ovo* de Nápoles, conformada por una selección de 160 obras de 35 artistas¹⁰⁹ provenientes de diversos museos nacionales y de coleccionistas particulares. Dicha muestra fue la más grande de arte mexicano que se haya exhibido en Italia, organizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con el apoyo de la SRE y la Embajada de México en Italia en estrecha colaboración con las autoridades de la ciudad de Nápoles, el Gobierno italiano y el Centro Cultural *Borghese*.

Otro importante acontecimiento dentro de las Artes plásticas fue la inauguración del mural conmemorativo del bicentenario de la Ciudad de Alberobello en la región de Puglia realizado por el pintor Rafael G. Aguirre, uno de los mejores paisajistas mexicanos contemporáneos. En esa ocasión, el Embajador de México agradeció a las autoridades locales haber confiado esa importante obra a un artista mexicano, reafirmando así la colaboración cultural que existe entre Italia y México, así como su recíproca tradición en el campo del muralismo; tradición confirmada con la donación hecha por los pintores mexicanos Rina Lazo y Arturo García de sus obras murales “El Mito de Quetzalcóatl” y “Contribución de México al mundo” al Municipio de Grottammare.

¹⁰⁹ Entre ellos, los vanguardistas: José Guadalupe Posada, Dr. Atl (Gerardo Murillo), Francisco Goitia y Saturnino Herrán; los de la escuela mexicana: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Frida Kahlo, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros y Juan Soriano; los pertenecientes a la nueva generación: Rufino Tamayo, Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo y Ricardo Martínez, hasta los contemporáneos como Raymundo Sesma, Julio Galán, Nahum Zenil y Gustavo Aceves.

El ámbito fotográfico también fue prolífico en este periodo ya que fueron presentadas 13 colecciones de impresiones fotográficas de artistas mexicanos: tres de ellas en el Instituto Italo – Latinoamericano de Roma, 2 en la ciudad de Milán, 2 en Bolonia, y las restantes en las ciudades de Nápoles, Cerdeña, Prato y Turín. Dos de estas exposiciones fueron itinerantes: la primera de ellas llamada "Guillermo Kahlo. Fotógrafo Oficial de Monumentos" fue presentada tanto en Roma como en Bolonia, y la exposición "Los Ojos del Cine Mexicano: El Arte Fotográfico de Gabriel Figueroa" tuvo su primera sede en el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma presentándose posteriormente en el Museo Cívico Arqueológico de Turín y, por último, en la Villa Galvani de Pordenone. Cabe mencionar que esta muestra fotográfica fue acompañada de la presentación de un altar de muertos y un ciclo de conferencias alusivas a esta festividad mexicana.

Las muestras arqueológicas también formaron parte de este programa. La exposición "Los Mayas", en el Palazzo Grassi de Venecia, constituyó la más grande muestra de la cultura maya que se haya presentado en el extranjero, integrada por 600 piezas provenientes de las colecciones de 40 museos e instituciones culturales de México y de otras nueve naciones americanas y europeas. Asimismo, dentro de la programación del Festival "El Ombligo del Mundo" llevado a cabo en Roma, se expusieron 80 piezas de reproducciones prehispánicas de México.

México estuvo representado en la XLVII y XLVIII Bienal de Venecia, participando también en la I y II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Florencia en las cuales varios artistas mexicanos obtuvieron la medalla *Lorenzo el Magnífico*. Otro premio recibido por artistas mexicanos en Italia fue el Galardón *Mario Contti* otorgado por el Centro Cultural de Florencia a Rubén Maya y Leticia Arellano.

Finalmente, Italia también recibió la cooperación de México en el préstamo de fotografías del inicio del siglo XX de Carl Lumholtz pertenecientes al INI, con lo cual

fue posible la presentación de la exposición "Native Americans. A Private Landscape" en el *Palazzo Santa Margherita* de la ciudad de Módena.¹¹⁰

En la etapa final de este programa, la Comisión Binacional México-Italia celebró una reunión los días 18 y 19 de noviembre de 1998 en Roma. La Subcomisión para la Cooperación Educativa, Cultural, Científica y Tecnológica sostuvo un encuentro durante el cual se hizo una evaluación general del último Programa y fueron acordadas nuevas iniciativas, entre ellas, la colaboración en materia de arqueología subacuática y el préstamo de espacios en sus respectivos centros culturales en todo el mundo.¹¹¹

La X Reunión de la Comisión Mixta tuvo lugar los días 13 y 14 de marzo del año 2000 en Roma, en la cual fue firmada el "Acta Final de la X Reunión de la Comisión Educativa y Cultural entre el Gobierno de Los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para los años 2000 – 2002" que contiene el Programa Bilateral 2000 – 2002.

Este documento considera acuerdos sobre diversos aspectos de la cultura y la educación, también contenidos en el acta de la IX Reunión de Comisión Mixta, tales como la difusión de la lengua y la cultura, becas, cooperación en la educación superior y universitaria, intercambios juveniles y deportivos, bellas artes, radio, televisión, cinematografía, y deportes; excluyendo en esta ocasión la cooperación científica y tecnológica, y agregando acuerdos de cooperación en nuevas áreas como por ejemplo derechos de autor, educación técnica y artística, y estudios diplomáticos y de relaciones internacionales.

Esta vez los principios de cooperación con que deben operar los museos de ambas partes cuando tengan proyectos conjuntos de exposición fueron incluidos dentro de los acuerdos concernientes a las Bellas Artes.

¹¹⁰ *Informe de las relaciones educativas y culturales México – Italia*. México, Dirección de Convenios y Programas del Instituto Mexicano de Cooperación Internacional–SRE, febrero del 2000.

¹¹¹ En realidad, esta "evaluación" sólo contiene la enumeración de los proyectos realizados en el periodo de duración del IX programa ejecutivo.

Como principio general, se afirma que las Partes fomentarán la realización de exposiciones de alto nivel artístico durante el periodo de vigencia del presente Programa. Este compromiso quedó más abierto al no incluir la meta de “realizar un intercambio de por lo menos una exposición de alto nivel” como se dispuso en el IX programa, pero la aclaración de que los detalles de estos intercambios serán establecidos por la vía diplomática se mantuvo.

En particular, la Parte mexicana expresó su deseo de presentar en Italia la muestra retrospectiva de 1921 a 1991 del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo "Caja de Visiones", la exposición "Zoología Fantástica" de Francisco Toledo, "Las casas de Diego Rivera y Frida Kahlo, por Juan O'Gorman" y una muestra de arte contemporáneo mexicano, entre otras. Además, manifestó el interés de CONACULTA en recibir una exposición sobre Arte Romano, para el Museo Nacional de Antropología enmarcada en la colaboración establecida con el Ministerio para los Bienes y la Actividades Culturales de exposiciones patrimoniales de alto nivel.

También comunicó el interés del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, a través del Instituto Potosino de Bellas Artes, por establecer con instituciones italianas similares un intercambio de obras de artes plásticas con objeto de dar a conocer en Italia a los artistas potosinos del sector y a los pintores italianos en San Luis Potosí.

Por último, transmitió a través de Trama Visual, A.C., la invitación a la Parte italiana a participar en la Bienal Internacional del Cartel en México, en cuyo marco se llevan a cabo encuentros e intercambios de ideas sobre temas de diseño técnico-gráfico contemporáneo.

La Parte italiana expresó que a través del Ministerio de Asuntos Exteriores deseaba presentar en Ciudad de México las exposiciones "Carlo Carrá" y "Giacomo Balla" así como la posibilidad de organizar una muestra sobre "Giorgio Morandi".

Las dos Partes, a través del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales de Italia y el CONACULTA de México, acordaron favorecer la colaboración entre sus respectivos museos a través del intercambio de expertos, publicaciones, información

de actividades, participación en seminarios, así como el préstamo de obras con base en las respectivas legislaciones en la materia.

En el segundo anexo, se establecieron las bases correspondientes al intercambio de exposiciones. Allí queda asentado como primer principio que en el curso de los intercambios de exposiciones, la Parte que envía será responsable de proporcionar, por los canales diplomáticos y con la debida antelación, los datos técnicos relativos a la organización de los eventos.

Con respecto a los gastos generados por el intercambio de las muestras se estableció que, a excepción de aquellos casos para los cuales hayan sido acordadas otras modalidades, regirán las siguientes condiciones financieras:

“ A) La Parte que envía tendrá a su cargo:

-Los gastos de aseguración del material a exponerse "de punto a punto",

-los gastos de embalaje y de transporte hasta el primer lugar de la exposición además de aquellos del último lugar de la exposición al sitio de salida del material;

-los gastos para la preparación de los materiales destinados al catálogo de la muestra;

-los gastos relativos al viaje internacional de los expertos que acompañen la muestra.

B) La Parte que recibe tendrá a su cargo:

-Los gastos de transporte de la exposición entre las diversas sedes de la misma al interior del propio país.

-Los gastos locales de organización y de publicidad de la muestra, incluidos aquellos que deriven de la publicación del catálogo;

-los gastos relativos a la estancia de los expertos que acompañen la muestra; el número de dichos expertos y la duración de su estancia se establecerá por la vía diplomática.

-En caso de daño de algún objeto, proporcionará a la Parte que envía toda la documentación sobre las causas del perjuicio, y no podrá proceder a la restauración de las piezas artísticas dañadas sin el consentimiento previo de la institución de la Parte que envía. En este caso, cubrirá los costos generados por la recopilación de dicha información, así como los de peritaje del daño”.¹¹²

En comparación con las condiciones financieras establecidas en la novena acta, hubo pocos cambios. Los gastos que debe cubrir la Parte que envía siguen siendo los mismos, sólo se agregó el gasto de embalaje y el que genera la preparación de los materiales destinados al catálogo. Con respecto a los gastos que cubre la parte que recibe, sólo se suprimió el gasto de los trámites aduanales y se agregó aquel que genera la recopilación de información, en caso de que alguna obra resulte dañada.

La décima acta sigue en vigor hasta la fecha ya que no se ha realizado una nueva reunión de Comisión Mixta,¹¹³ sin embargo ya existe un proyecto de programa ejecutivo para el siguiente periodo que se encuentra en negociación.

En un primer borrador del proyecto, la XI Reunión de la Comisión Mixta quedó programada para el 20 y 21 de octubre de 2003 en la Ciudad de México, en la que se firmaría el programa ejecutivo para el periodo 2003 - 2006¹¹⁴, pero debido a falta de espacio en las agendas de ambos países se pospuso. Ya que esta situación se ha prolongado, el borrador más actualizado carece de fecha para la siguiente reunión y contiene el programa ejecutivo para el periodo 2005 – 2007.¹¹⁵

¹¹² *Acta final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y el gobierno de la República Italiana para los años 200 – 2002.*

¹¹³ “El presente Programa Bilateral permanecerá en vigor hasta la firma del siguiente”. Punto 11. 6 contenido en el Acta Final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para los años 2000 – 2002.

¹¹⁴ Programa de cooperación educativa y cultural entre los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para el periodo 2003 – 2006. Borrador de septiembre de 2003.

¹¹⁵ Borrador actualizado hasta noviembre de 2005.

En el apartado concerniente a artes visuales, muestras y museos, se sostiene el compromiso de las Partes para favorecer la presentación de exposiciones de alto nivel artístico durante el periodo de vigencia del undécimo programa, que es el mismo establecido en la décima acta. Sólo que en el undécimo programa se especifica que tales exposiciones abarcan las áreas de artes visuales, arte popular y arquitectura, y que también apoyarán la colaboración y la realización de proyectos conjuntos entre sus respectivos museos, excluyendo la aclaración contenida tanto en la novena como en la décima acta sobre la necesidad de ultimar los detalles de estos intercambios por vía diplomática.

Con respecto a los proyectos específicos que se incluyen en cada programa ejecutivo, la lista de aquellos comprendidos en el primer borrador es la parte que más ha sufrido modificaciones. Por ejemplo, en el borrador inicial se había incluido, a propuesta de ambas partes, la muestra "Transvanguardia Italiana"¹¹⁶, que en el último borrador ya no aparece porque se llevó a cabo en noviembre de 2003.

Asimismo, a propuesta de la parte mexicana había quedado asentado que el CONACULTA en colaboración con la Fundación Televisa, la UNAM, la Secretaría de Cultura del Estado de Tabasco y el IMC; presentaría la exposición "Tesoros de los Aztecas" en el Palacio Ruspoli en 2004, la cual estaría integrada por trescientas cincuenta piezas arqueológicas mexicanas de la civilización azteca. En reciprocidad, la Parte mexicana solicitaba contar con la muestra italiana "Historias de una Erupción". Sin embargo, gracias a que esta exposición también pudo realizarse en la fecha programada, en la versión actualizada del programa se señala que en reciprocidad a la muestra "Tesoros de los Aztecas", la parte italiana enviará a México la exposición arqueológica "Roma imperial" conformada por 450 piezas que presentan la compleja realidad del Imperio Romano.

Por otra parte, fue agregada la declaración de disponibilidad por parte del INBA para presentar en Italia la muestra conmemorativa del 70° Aniversario de Bellas Artes –conformada por mapas, miniaturas, diseños y fotografías del proceso

¹¹⁶ Esta muestra sería presentada en la Sala Carlos Pellicer del Museo de Arte Moderno del CONACULTA.

de construcción del Palacio, algunos de los cuales muestran detalladamente el trabajo del arquitecto Adamo Boari y de los escultores italianos Leonardo Bistolfi y Fiorenzo Giannetti–, así como para recibir una muestra de arquitectos romanos del siglo XX.

Aparecen nuevos compromisos, tales como favorecer el intercambio de muestras de arte popular. Para ello, el Gobierno de Quintana Roo pone a disposición de los Institutos Italianos interesados la muestra de arte popular “Manos de Mayas de Quintana Roo”, conformada por piezas de madera, diseños, tintas naturales y artículos marinos, entre otros. Además, se busca desarrollar la colaboración en todos los aspectos de la arquitectura, favoreciendo la presentación de la muestra “Los arquitectos romanos del 900”, a realizarse en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Por último, dentro de las propuestas que siguen incluidas en el proyecto del undécimo programa sin haber sufrido mayores cambios, están la muestra "Cesare Zavattini y sus conexiones con México" presentada por el CONACULTA, la UNAM, el Archivo Zavattini en Roma, la Embajada de México en Italia y el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México;¹¹⁷ así como también la disposición expresada por la UNAM para recibir, previa evaluación, alguna propuesta artística italiana para ser presentada en el Museo Universitario del Chopo; la invitación a la Parte italiana de Trama Visual, A. C., de México, para continuar su participación en la *Bienal Internacional del Cartel en México*, en cuyo marco se llevan a cabo encuentros e intercambios de ideas sobre temas de diseño técnico – gráfico contemporáneo; el compromiso de ambas partes para favorecer, por conducto del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales de Italia y el CONACULTA, la colaboración entre sus museos a través del intercambio de expertos, publicaciones, información de actividades, participación de seminarios, además de préstamo de obras con base en las respectivas legislaciones en la materia; y el interés de los Institutos y Centros

¹¹⁷ La Embajada de España en México aparecía también entre los promotores del evento pero en la última versión del programa ya no está incluida.

Culturales de Aguascalientes, Baja California, Michoacán, Quintana Roo, San Luis Potosí y otros estados, así como de la Secretaría de Cultura y la Unidad de Cultura del STC del GDF, en establecer intercambios de producción plástica con centros culturales italianos, que permitan dar a conocer en Italia los productos del trabajo plástico de artistas de diversas regiones de México, al mismo tiempo que se difunde la obra artística italiana en Estados de la República Mexicana. Esta última propuesta tiene mucho sentido si se revisa el desarrollo del intercambio de producción plástica del periodo anterior, ya que la mayoría de las exposiciones italianas que se trajeron a México sólo se presentaron en el D.F., mientras que las muestras de artistas mexicanos fueron presentadas en numerosas ciudades de Italia.

En cuanto a las condiciones financieras, la diferencia más relevante entre el primer borrador y el último es que en el primero se establecieron límites de tiempo para la realización de las obligaciones de la Parte que envía: informar a la Parte que recibe las fechas y el tema de la exposición con doce meses de anticipación, proporcionar la información técnica y el material necesario para el catálogo con un mínimo de cuatro meses de antelación, y hacer llegar los objetos para la exposición a su lugar de destino quince días antes del día de la inauguración; lo cual fue suprimido en el segundo borrador. Otra diferencia importante entre estos dos borradores es que, respecto al pago del seguro de las obras, en el primer documento la Parte que envía debía asegurar las obras durante su trayecto internacional y la Parte que recibe durante el periodo de exposición y los trayectos en el interior de su territorio; en la versión más actual del programa ejecutivo se asigna a la Parte que envía el pago del seguro de las obras en la modalidad “punto a punto”, es decir, desde que salen del lugar de origen hasta que son devueltas a éste. Así, la Parte que recibe queda libre de todo gasto de aseguramiento.

Las condiciones financieras para el onceavo programa ejecutivo se encuentran hasta el momento de la siguiente manera:

“Salvo en los casos que las instituciones responsables establezcan otros términos, la institución de la Parte que envía:

1. Proporcionará por los canales diplomáticos los datos técnicos relativos a la organización de los eventos;
2. Asegurará el material a exponerse "de punto a punto";
3. Cubrirá los gastos de embalaje y de transporte hasta la primera sede de la exposición, además de aquéllos de la última sede de la exposición al sitio de salida del material;
4. Sufragará los gastos para la preparación de los materiales destinados al catálogo de la muestra.
5. Pagará los gastos relativos al viaje internacional de los expertos que acompañen la muestra (dos máximo).

La Parte que reciba tendrá a su cargo:

1. Los gastos de transporte de la exposición entre las diversas sedes de la misma al interior del propio país.
2. Los gastos locales de organización y de publicidad de la muestra, excluidos aquellos que deriven de la publicación del catálogo, que serán concordados individualmente por los canales diplomáticos
3. Los gastos relativos a la estancia de los expertos que acompañen la muestra; (dos máximo).
4. En caso de daño de algún objeto, proporcionará a la Parte que envía toda la documentación sobre las causas del perjuicio, y no podrá proceder a la restauración de las piezas artísticas dañadas sin el consentimiento previo de la institución de la Parte que envía. En este caso, cubrirá los gastos generados por la recopilación de dicha información, así como los de peritaje del daño”.¹¹⁸

¹¹⁸ *XI Programa ejecutivo de cooperación educativa y cultural entre México e Italia para los años 2005 –2007. Borrador de noviembre de 2005.*

Las condiciones financieras establecidas en este proyecto son iguales a aquellas establecidas en el décimo programa ejecutivo, con excepción de la adición que se hace en el proyecto del onceavo programa sobre la obligación de la parte que envía de proporcionar por canales diplomáticos los datos técnicos relativos a la organización de los eventos.

3. Caso de estudio: “Transvanguardia italiana”

Como etapa final en el análisis de las relaciones culturales entre México e Italia, este capítulo toma como ejemplo uno de los proyectos que surgió como resultado de las acciones que realizaron el gobierno italiano y mexicano para fomentar sus relaciones en el área cultural, con la finalidad de mostrar cómo se desarrolla cada etapa de la cooperación entre estos dos países con respecto a un proyecto específico, qué instituciones destinan para ello, y de qué manera colaboran entre sí.

Transvanguardia italiana fue una exposición internacional de arte presentada en la Sala Carlos Pellicer del Museo de Arte Moderno del 27 de noviembre de 2003 al 25 de enero de 2004 bajo el auspicio del Ministerio Italiano de Asuntos Exteriores y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, en colaboración con la Embajada de Italia en México y el Instituto Italiano de Cultura.

A finales de los años setenta, el crítico e historiador Achille Bonito Oliva – quien estuvo a cargo de la curaduría de esta exposición durante su recorrido por Latinoamérica– definió el concepto *Transvanguardia italiana* como el movimiento más importante de la pintura moderna de Italia que declina finalmente en los años ochenta.

Entre pinturas y esculturas, la muestra estuvo conformada por 24 obras de los máximos exponentes de esta corriente: Francesco Clemente, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi y Nicola de Maria. En ellas, se observa una experimentación con formas variadas que transitan entre lo figurativo y lo abstracto, reflejando la reconciliación con la condición humana que viven sus autores en la época de la posguerra.¹¹⁹

En los textos del catálogo que acompañó esta muestra, Achille Bonito afirma que para entender la *Transvanguardia italiana* es importante tomar en cuenta el contexto en el que surgió. Explica que en los años sesenta el arte poseía una connotación moralista: la fórmula del *arte povera* perseguía una línea de trabajo

¹¹⁹ Boletín de prensa sobre *Transvanguardia italiana* publicado por la Coordinación de Prensa del Museo de Arte Moderno, México, 10 noviembre 2003.

represiva; la vanguardia, por definición, siempre se mantuvo dentro de los esquemas culturales de una tradición idealista con tendencia a configurar el desarrollo del arte como una línea recta, lo cual provocó una producción artística y crítica cuidadosa de colocarse en el espacio geométrico y cerrado de la continuidad. Por el contrario, la transvanguardia italiana percibe a la producción artística como una experiencia que ratifica la imposibilidad de eliminar la ruptura.

Los artistas de la transvanguardia dan impulso a esa imposibilidad tratando de mantener la creatividad artística anclada en el proyecto de la propia producción.

De esta forma, el arte de finales de los años setenta se presenta claramente desintegrado, diseminado en numerosas obras, llevando cada una la intensa presencia de la propia existencia regulada por un impulso circunscrito a la singularidad de la obra creada. Así se perfila el concepto de catástrofe, entendida como producción de discontinuidad.

El ideologismo del *arte povera* y la tautología del arte conceptual hallan una superación en la obra que adquiere de nuevo el placer de la propia exhibición, de la propia trascendencia, de la materia pictórica finalmente libre de encargos ideológicos y de compromisos puramente intelectuales.

Artistas como Chia, Clemente, Cucchi, De Maria y Paladino obran en el campo móvil de la transvanguardia, entendida como cruce de la noción experimental de la vanguardia, según la idea de que cada obra presupone una manualidad experimental, la sorpresa del artista por una obra que ya no se construye según la certeza anticipada de un proyecto y de una ideología, sino que se forma bajo sus ojos y bajo la pulsión su mano.

Los artistas de finales de los años setenta, aquellos que Achille Bonito llama de la transvanguardia, redescubren la posibilidad de dar transparencia a la obra mediante la presentación de una imagen que contemporáneamente es enigma y solución. El arte, de esta forma, pierde su lado nocturno y problemático, de la pura interrogación, en favor de una claridad visual.

El arte de la transvanguardia, practicado en Italia por Chia, Clemente, Cucchi, De Maria y Paladino en la segunda mitad de los años setenta, se caracteriza por su

manualidad, es decir, utilizan todos los instrumentos y lenguajes posibles para poder expresar ideas –actividad que para ellos conlleva cierta subjetividad–, lo cual da como resultado imágenes que corren entre lo figurativo y lo abstracto proponiendo una visión precaria que no capta, ni pretende captar, el sentido del mundo.

De la subjetividad, los artistas de la transvanguardia transmiten a la obra los elementos estructurales que la caracterizan: mutabilidad, provisionalidad, contradicción y amor por el detalle.

La mutabilidad es resultado del carácter transitorio del estilo y de la comprensión del tiempo como flujo perpetuo.

La provisionalidad reside en la hechura de la obra, que no se demora nunca en un perfeccionismo académico.

La contradicción surge del deseo de no dejarse encerrar en una idea fija del mundo, es por ello que imágenes irónicas y dramáticas, signos llamativos y neutros, transitan continuamente por la superficie de la obra, sin nunca connotar ni definir lo que quiere permanecer móvil y abierto.

El amor por el detalle responde a la exigencia de captar pequeñas sensaciones y pequeños conceptos.

La adhesión de estos elementos al proceso creativo lleva a los artistas de la transvanguardia al uso recurrente del dibujo, ya que es la técnica con la que mejor logran una expresión dinámica y fluida, que además les permite captar una segunda alma en las cosas cotidianas que parecen unívocas.

De manera puramente descriptiva, el dibujo en las obras de Chia, Clemente, Cucchi, De Maria y Paladino es signo, tachón, imagen, efigie, línea, esbozo, arabesco, paisaje, planta, diagrama, perfil, silueta, viñeta, ilustración, figura, escorzo, impresión, escena, boceto, calco, caricatura, claroscuro, pincelada, grabado, mapa, litografía, pastel, grabado al agua fuerte, y xilografía. Los instrumentos pueden ser: carboncillo, lápiz, bolígrafo, pincel, mina, compás, tiralíneas, escuadra, pantógrafo, regla de cálculo, regla, papel secante y chapa. El proceso puede ser: calcar, componer, copiar, cancelar, corregir, abrillantar e inventar. El resultado: campo, contorno, sombra, ornato, perspectiva y plumeado.

Sandro Chia obra a través de un abanico de estilos, respaldado siempre por una pericia técnica y por una idea del arte que busca dentro de sí los motivos de la propia existencia. Dichos motivos consisten en el placer de una pintura finalmente sustraída a la tiranía de la novedad y más bien confiada a la capacidad de utilizar diferentes maneras para llegar a la imagen. La pintura se convierte en el campo en el que la manualidad y el concepto encuentran finalmente un equilibrio. En Chia, la imagen es siempre sostenida por la necesidad del título, de una leyenda o de una pequeña poesía pintada directamente en el cuadro.

Francesco Clemente obra en el cambio progresivo del estilo, en el uso indiferenciado de muchas técnicas. En las imágenes de sus obras convergen repetición y diferencia. La repetición nace del uso intencionado de estereotipos, de referencias y estilizaciones que permiten trasladar también la idea de la convencionalidad al arte. Aunque dicha convencionalidad es solamente aparente, ya que la reproducción de la imagen no se produce nunca de forma mecánica ni literal. Por el contrario, tiende a realizar siempre variaciones sutiles e imprevisibles que crean en la imagen reproducida un cambio.

Enzo Cucchi radicaliza la práctica pictórica, asumiendo el cuadro como un instrumento y no como un fin. La pintura se convierte en un proceso de agregación de varios elementos, figurativos y abstractos, mentales y orgánicos, explícitos y alusivos, combinados entre ellos sin una solución de continuidad.

Nicola De Maria tiende a invadir el marco del cuadro y a salirse al espacio ambiental, donde realiza un campo visual, punto convergente de muchas referencias.

Cada fragmento vive un sistema de relaciones móviles para que no existan puntos privilegiados ni centrales. De Maria sustituye la noción de espacio por la de campo, una red dinámica y potencial de relaciones que hallan su constante visual en la abstracción. El movimiento es el de la música, remite incesantemente a un ritmo, a una pulsación, la de la pura subjetividad.

La arquitectura de la obra flexible, secunda a su vez el espacio en el que se coloca. Realismo y rarefacción se alternan mediante la colocación de elementos de

madera pintada que escinden el ambiente y la presencia de zonas compactas de color, que refieren silenciosamente estados indescriptibles y condiciones mentales, captadas en su absoluto.

Mimmo Paladino realiza una pintura de superficie. Practica una idea de superficie como única profundidad posible. De esta forma, emergen visualmente todos los datos de la sensibilidad, los más externos ligados a referencias culturales y los más internos ligados a la condición psicológica. Sin embargo, Paladino no tiende nunca a declarar la propia autobiografía, puesto que todo se convierte en motivo de pintura. La geometría del signo es inmediatamente interrumpida por la concurrencia de elementos figurativos que se integran suavemente, sin saltos de tonos cromáticos con el resto de la composición.

La idea, que respalda la imagen, es la del fragmento, del detalle que se dilata y se añade a otro detalle. La desintegración de la obra significa asumir el nomadismo de un imaginario sin treguas o puntos de anclajes o de referencia.

Todo ello refuerza la noción de transvanguardia al dar un vuelco a la aptitud de la vanguardia de poseer el privilegio de puntos de referencia. Cada obra se convierte en una peripecia que lleva y regresa al lugar de la obra, que cruza los campos de referencias múltiples, que recurre a todos los instrumentos, una manualidad orientada por la gracia del color y de numerosas materias, un pensamiento que piensa directamente a través de imágenes y permite a los fragmentos de la obra mantenerse en una relación móvil que no se cierra nunca, ni busca la idea de la unidad.¹²⁰

3.1 Negociación del proyecto

Las negociaciones para llevar a cabo la exposición de Transvanguardia italiana se llevaron a cabo por medio de entrevistas concertadas entre los interesados –con conocimiento de la Subdirectora de Asuntos Internacionales del INBA y el Agregado

¹²⁰ Achille Bonito Oliva. *La transvanguardia italiana*. Italia, Drago (Arts & Communications), 2003, pp. 5 – 15

Cultural de México en Italia, desde enero de 2002– y por correspondencia entre las autoridades de las instituciones involucradas, desde marzo de 2001.

Cabe mencionar como antecedente, que “con motivo de la presentación de la muestra *Frida Kahlo y las obras maestras del arte mexicano* en la XXIX bienal de Venecia, cuya gestión fue llevada a cabo por el INBA y el trabajo de curaduría por Luis – Martín Lozano, Director del Museo de Arte Moderno (MAM), quedó pendiente la presentación de una exposición conformada por obras italianas en México en condiciones de reciprocidad”.¹²¹ Como Luis – Martín Lozano había realizado el trabajo de curaduría de la exposición presentada en Italia, buscó que la exposición de arte italiano se diera en el museo dirigido por él. Así, contactó directamente al Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura en Roma con el objetivo de dar inicio a la negociación de un proyecto expositivo.

El 28 de marzo de 2001, el Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura en Roma, Vincenzo Safo, emitió una carta dirigida al Director del Museo de Arte Moderno, Luis – Martín Lozano, con el fin de comunicarle el contenido temático del proyecto de una exposición que podría ser presentada en el MAM. En esta misiva, explica que la exposición consistiría en un panorama completo de las personalidades y los movimientos más importantes desde la posguerra italiana, además de mandar como anexo una lista de artistas y señalar que existía flexibilidad para integrar o sustituir nombres. Además, propuso como comisario por Italia a Luca Massimo Barbero, Presidente de la “Fondazione Bevilacqua La Masa” y como curador al destinatario de esta carta, Luis – Martín Lozano, Director del MAM.¹²²

Durante este primer periodo de negociaciones del proyecto, el contacto más directo del MAM con la parte italiana fue Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura en Roma. En febrero de 2002, él vino a México a

¹²¹ Entrevista con la Lic. Laura Velarde, Departamento de Artes Visuales de la Dirección de Asuntos Internacionales del INBA, y el Lic. Adrián Maldonado, Cooperación Internacional de la Dirección de Asuntos Internacionales del INBA; México, 5 de marzo de 2007.

¹²² *Carta de Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma; dirigida al Director del Museo de Arte Moderno, Luis – Martín Lozano.* 28 de marzo de 2001.

entrevistarse con Natalia Pollak, Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM, ya que el Director del MAM no se encontraba en el país

Después de revisar los asuntos que fueron discutidos en esta reunión, Luis – Martín Lozano, Director del MAM, remitió una carta a Vincenzo Safo pidiendo que le enviara la lista tentativa de obras para ir precisando las dimensiones del proyecto¹²³. Éste último respondió que todavía estaba trabajando en ella junto Achille Bonito, pero pronto enviaría un listado definitivo de obras. Le pidió además confirmación de fecha para la exposición: marzo – junio 2003, o que le informara si había algún inconveniente o cambio en su programación de exposiciones temporales¹²⁴. Vincenzo Safo recibió la confirmación de Luis – Martín Lozano dos meses después, aclarándole que el Museo estaba trabajando en el calendario de las exposiciones temporales para el siguiente año (2003), y por ello aún no se podía definir la fecha exacta para la inauguración y clausura, pero que el periodo tentativo para el proyecto seguía siendo de marzo a junio de 2003.¹²⁵

Posteriormente, en vista de que no recibió respuesta en dos meses y medio, Luis - Martín Lozano envió una carta a Vincenzo Safo para comunicarle que seguía interesado en presentar “Transvanguardia Italiana”, proponiendo una fecha tentativa de inauguración para el 3 de abril con duración hasta el 6 de julio de 2003, y le pidió confirmación sobre su interés.¹²⁶

Como pasaron otros tres meses sin recibir respuesta de Vincenzo Safo, Luis – Martín Lozano decidió escribir a Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura, con la intención de informarle sobre el proyecto de Transvanguardia. Hasta

¹²³ Carta de Luis Martín Lozano, Director del MAM a Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma. 20 de marzo de 2002.

¹²⁴ Carta de Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma; dirigida al Director del Museo de Arte Moderno, Luis – Martín Lozano, 16 de abril de 2002.

¹²⁵ Carta de Luis Martín Lozano, Director del MAM a Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma, 6 de mayo de 2002. Con copia para Daniel Leyva, Subdirector General de Bellas Artes; Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales, CONACULTA; y Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales, INBA.

¹²⁶ Carta de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma. 20 de agosto de 2002. Con copia para Daniel Leyva, Subdirector General de Bellas Artes, INBA; Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales, CONACULTA; y Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales, INBA.

la fecha, Vincenzo Safo del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, había sido su contacto para gestionar el proyecto. Estaba en el entendido de que Achille Bonito iba a ser el curador y había tratado de tener una reunión con él, pero no había sido posible, por lo que esperaba que el Instituto Italiano de Cultura pudiera colaborar a este fin y al del proyecto en general.¹²⁷

Luis – Martín Lozano recibió respuesta de Erica Berra el 28 de enero de 2003 por medio de una carta. En ella le informaban que el Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia ya estaba coordinando la gira de la exposición en América Latina directamente con el Curador Achille Bonito Oliva y la Dra. Valentina Bonomo de la Galería “Incontri Internazionali d’Arte” de Roma. Según la información que éstos le habían proporcionado, la exposición estaría en Buenos Aires del 31 de mayo al 20 de julio, en Córdoba del 26 de julio al 17 de septiembre y en Santiago de Chile del 28 de septiembre al 5 de Noviembre- Por ello, la fecha disponible para México era a partir de la segunda mitad de noviembre, la cual debía ser confirmada al Ministerio de Relaciones Exteriores italiano. Anexa a la carta, le mandó una lista de los costos que tendrían que ser cubiertos por los organizadores:

- “1. Curaduría 20,000 USD
2. Seguro y transporte
3. Catálogo 40,000 USD
4. Boleto aéreo (Italia-México-Italia) business class para curador Achille Bonito; Valentina Bonomo, Lorenzo Salvatti, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, y un boleto en clase turista para el responsable del montaje
5. Alojamiento para 6 personas”¹²⁸

Con respecto a esta lista, le aclaró que estos eran los costos previstos por la parte italiana, y solicitaban que los costos de curaduría, seguro, transporte y catálogo fueran divididos entre los 4 países (Italia, Chile, Argentina y México), pero

¹²⁷ *Carta de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura.* 28 de noviembre de 2002.

¹²⁸ *Carta de Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura a Luis - Martín Lozano, Director del MAM.* 28 de enero de 2003. Con copia para Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales, CONACULTA; y Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales, INBA.

se tenían que buscar patrocinadores para la realización en México, para lo cual le solicitaba que se pusiera en contacto con ella.

Más adelante, Valentina Bonomo, Coordinadora general de la exposición, informó vía correo electrónico a Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura, sobre los últimos cambios en la distribución de la cobertura de los costos de la exposición¹²⁹. Consistían en aumentar la participación de México en el pago de la producción del catálogo y el seguro de las obras a un tercio. Nuestro país correría con el gasto del transporte de las obras desde la sede anterior hasta México y ya no tendría que participar en el pago de la curaduría, pero se le asignaba el pago de los boletos de avión para el técnico y el curador de la exposición, su hospedaje y alimentación.

Con respecto a lo anterior, es necesario aclarar que de acuerdo con el Acta Final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el de Los Estados Unidos Mexicanos para los años 2000 – 2002, vigente en ese momento, no era obligación de la parte mexicana colaborar con los gastos del transporte de la sede anterior a México ni en los del seguro. Éstos son adicionales a los que normalmente corresponde cubrir a la parte que recibe una exposición, como el espacio museal, los gastos de organización, todos los soportes técnicos para la realización de la exposición, publicidad, invitaciones y cocktail de inauguración.

En junio de 2003 Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura, emitió una carta dirigida a Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA, para ponerlo al tanto de la exposición “La Transvanguardia italiana”, que se presentaría en el MAM de mediados de noviembre de 2003 a mediados de enero de 2004, puntualizando varios aspectos con respecto a ella. Sería curada por Achille Bonito Oliva y estaría compuesta por 24 cuadros de Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria y Mimmo Paladino. Explicaba que “Transvanguardia italiana” era una exposición itinerante, por

¹²⁹ Correo electrónico de Valentina Bonomo, Coordinadora general de la exposición a la Doctora Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura. 19 de febrero de 2003.

lo cual “se presentaría del 5 de julio al 7 de septiembre de 2003 en Buenos Aires en la Fundación Proa; del 22 de septiembre al 9 de noviembre en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y posteriormente viajaría por avión a México, y es por ello que las fechas sugeridas para la realización de la exposición en México son del jueves 27 de noviembre de 2003 al domingo 18 de enero de 2004”¹³⁰.

Con respecto a los costos de la exposición, mencionaba que Italia podría cubrir los siguientes gastos:

- “1. Transporte de la obra México - Italia
2. Seguro
3. Producción, impresión y transporte de 500 catálogos
4. Curaduría de la exposición
5. Boletos de avión en *business class* del curador y de dos artistas”.¹³¹

Apuntaba que de acuerdo a pláticas anteriores, la parte mexicana podría cubrir los siguientes costos:

- “1. Transporte en avión de Chile a México (alrededor de 7,000 dólares) de la exposición que llegará por valija diplomática.
2. Transportación de la exposición del aeropuerto al Museo y del Museo al aeropuerto.
- 3 Dos boletos de avión en clase económica (Roma - México D.F. - Roma) para el técnico enviado por el curador para montar y desmontar la exposición.
4. El espacio museal y todos los soportes técnicos para la realización de la exposición.
5. Publicidad, invitaciones y cocktail de inauguración.

¹³⁰ *Carta de Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura dirigida a Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA. 24 de junio de 2003. Con copia para Ma. Teresa Márquez Diez-Canedo, Directora de Promoción, Desarrollo y Coordinación de Asuntos Internacionales y para Luis Martín Lozano, Director del Museo de Arte Moderno.*

¹³¹ *ibid.*

6. Hospedaje y alimentación del técnico, del curador y de dos artistas”.¹³²

También le informaba que tanto los artistas como el curador podrían impartir una serie de conferencias o realizar un seminario durante su estancia en México, sin ningún costo adicional para el Museo. Esperaba que estas condiciones pudieran ser aceptadas, ya que esta exposición sería el máximo evento en el marco de las celebraciones del semestre de Presidencia Europea por parte de Italia y el hecho de que se llevara a cabo bajo el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia y de la Embajada de Italia, era garantía de que todo procedería de la mejor manera. Por último, le pedía que le proporcionara los datos técnicos del Museo (planos de los espacios, información sobre los sistemas de seguridad, sistemas contra incendio y sistemas anti-asaltos) y que le comunicara al Director del Museo de Arte Moderno que era necesario que redactara una presentación para poderla incluir en el catálogo que ya se estaba produciendo en Italia.

La información anterior en realidad significaba un avance para la parte mexicana en cuestión de costos, ya que confirmaba que no tendría que colaborar en el pago de la curaduría de la exposición. La liberaba de su participación en el pago de rubros que no le correspondían, como la producción del catálogo y del aseguramiento de las obras, y la parte italiana se hacía completamente cargo de la producción del catálogo que, en teoría, le correspondía a la parte mexicana. No obstante que seguía a su cargo el pago del transporte de las obras de la sede anterior a México, lo cual era obligación de la parte italiana,¹³³ los costos extras para México se redujeron.

Por su parte, una vez que Luis - Martín Lozano, Director del MAM, estuvo de acuerdo con los organizadores de Italia para realizar el proyecto de *Transvanguardia italiana*, mandó una carta a Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales del INBA, para enterarla de los detalles.

¹³² *ibid.*

¹³³ De acuerdo con el Acta Final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de la República Italiana y el de Los Estados Unidos Mexicanos para los años 2000 – 2002

Antes que todo, le pidió que incluyera el proyecto en la reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre Italia y México, el 20 y 21 de octubre del 2003. Le comentó que las gestiones para el proyecto habían sido llevadas a cabo por el Instituto Italiano de Cultura de México directamente con el Museo de Arte Moderno, gracias al apoyo de la Coordinación de Asuntos Internacionales de CONACULTA.¹³⁴ Por otra parte, le informó sobre los compromisos que había asumido Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura, los cuales eran prácticamente los mismos que éste mencionó en la carta enviada a Jaime Nualart un mes antes.¹³⁵

En cuanto a los compromisos de la parte mexicana, le comunicó que el Museo de Arte Moderno asumiría los costos del montaje museográfico, la publicidad, invitaciones, y cóctel de inauguración. También comprarían dos boletos de avión en clase económica (Roma-México-Roma) para el técnico encargado de montar y desmontar la exposición a través de la Dirección de Promoción, Desarrollo y Coordinación de Asuntos Internacionales de CONACULTA, y con el apoyo de la Sociedad de Amigos del MAM se harían cargo del hospedaje y alimentación del técnico, el curador y dos artistas asumiendo el compromiso de una habitación sencilla para cada una de las personas mencionadas, es decir, cuatro habitaciones como máximo. Asimismo, con el apoyo del Instituto Italiano di Cultura, el Museo de Arte Moderno buscaría obtener el patrocinio de la iniciativa privada para cubrir el traslado de las obras en su trayecto: Santiago de Chile - Ciudad de México (previsto en un costo aproximado de \$ 7.000.00 USD), en el entendido de que si el patrocinio no se conseguía, el 50% de este costo sería cubierto por el instituto Italiano di Cultura.¹³⁶

¹³⁴ La Coordinación de Asuntos Internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fue red denominada *Dirección General de Asuntos Internacionales* en agosto de 2005, mediante el oficio circular DGA/0534/05 de la Dirección General de Administración, con fecha del 20 de junio de 2005.

¹³⁵ *Loc. cit.*

¹³⁶ *Carta de Luis - Martín Lozano, Director del MAM a Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales*, INBA. 7 de julio de 2003. Con copia para Saúl Juárez, Director General. INBA; Daniel Leyva, Subdirector General, INBA; Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales, CONACULTA; Ma. Teresa Márquez Diez-Canedo, Directora de Promoción, Desarrollo y Coordinación

Este último punto representó de nuevo una ventaja para México, ya que con el apoyo del Instituto Italiano de Cultura para el transporte de las obras de Chile a México serían reducidos todavía más los gastos extras de la parte mexicana.

Por último, le comunicó que sería recomendable que estos compromisos institucionales quedaran regulados no solamente por las actas de la Comisión Mixta, sino por un Convenio entre el Instituto Italiano de Cultura y el INBA, bajo el aval de CONACULTA, para evitar posibles diferencias en el futuro.

El mismo día, Luis – Martín Lozano envió también una carta a Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura, con respecto a la carta que éste envió a Jaime Nualart el 24 de junio de 2003 sobre el proyecto de *Transvanguardia Italiana*. En ella le dice que de acuerdo con la fecha que proponen de clausura, domingo 18 de enero de 2004, le gustaría ver la posibilidad de extender una prórroga hasta el domingo 25 de enero del 2004, a fin de que el público que visita el museo tuviera la oportunidad de disfrutar por más tiempo tan importante exposición.

Reiteró los compromisos asumidos por la parte mexicana con respecto a los costos del proyecto¹³⁷ y le comentó que, en cuanto al costo del traslado de las obras desde Chile a la Ciudad de México, el MAM buscaría obtener el patrocinio de la iniciativa privada, para lo cual esperaba contar con el apoyo decisivo del Instituto Italiano di Cultura. En caso de no obtener el soporte económico del patrocinio, este costo de transporte sería cubierto en partes iguales entre el Museo y el Instituto Italiano di Cultura. También le aclaró que el traslado de las obras (Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México - MAM - Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México) sería cubierto por el MAM, lo cual implicaba gastos de internación de obras en el país y permisos aduanales, pero ningún otro referente a carga y trámites aéreos.

de Asuntos Internacionales, CONACULTA; Pier Augusto Petacco, Instituto Italiano di Cultura; Natalia Pollak, Coordinadora de exposiciones, MAM.

¹³⁷ Son los mismos que menciona en la carta que envió a Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales del INBA el 7 de julio de 2003.

Asimismo, desde su consideración personal, enumeró los costos en que la Parte italiana seguía comprometida,¹³⁸ agregando que, en cuanto a los 500 catálogos que producirían, 250 serían destinados al MAM y 50 más para difusión, prensa y posibles patrocinadores. Para ello esperaba en breve poderle proporcionar los textos de CONACULTA, INBA y MAM, así como los directorios institucionales de rigor y los logotipos correspondientes. Por último le comunicó que, estando de acuerdo ambas partes con respecto a todo lo anterior, proseguiría ver los detalles pertinentes del convenio de colaboración entre ambas instituciones a través de la coordinación de exposiciones del MAM.¹³⁹

El 9 de julio de 2003 Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales del INBA envió una carta a Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA, para informarle que de no haber inconveniente de su parte, a petición del Director del MAM, Luis – Martín Lozano, en la siguiente reunión de la Comisión Mixta incluiría en el texto mexicano lo siguiente:

“La exposición temporal, Transvanguardia Italiana, se llevará a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México a partir del 27 de noviembre gracias a las gestiones del Instituto Italiano de Cultura, la Coordinación de Asuntos Internacionales de CONACULTA y el Museo de Arte Moderno. Con el beneplácito del Director General del INBA, la muestra permitirá presentar en nuestro país una de las corrientes pictóricas de mayor influencia en el arte contemporáneo del último cuarto del Siglo XX.

La Parte mexicana asumirá los costos del montaje museográfico, la publicidad, las invitaciones y el coctel

¹³⁸ *ibid.*

¹³⁹ *Carta de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura. 7 de julio de 2003. Con copia para Saúl Juárez, Director General, INBA; Daniel Leyva, Subdirector General, INBA; Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales, CONACULTA; Ma. Teresa Márquez Diez-Canedo, Directora de Promoción, Desarrollo y Coordinación de Asuntos Internacionales, CONACULTA; Natalia Pollak, Coordinadora de Exposiciones, MAM.*

inaugural, dos boletos de avión en clase económica (Roma - D.F. - Roma), hospedaje (habitación sencilla) y alimentos para el técnico que montará y desmontará la exposición, así como hospedaje (habitación sencilla), y alimentos para el Curador y 2 artistas”.¹⁴⁰

Finalmente, le proporcionaba los últimos detalles del proyecto, mismos que le fueron comunicados por Luis – Martín Lozano, Director del MAM¹⁴¹, así como su recomendación de que, además de las actas de la Comisión Mixta, fuera elaborado un convenio entre el Instituto Italiano de Cultura y el INBA, bajo el aval de CONACULTA, que plasmara los compromisos institucionales adquiridos por ambas Partes para evitar posibles diferencias en el futuro.

Enterado de lo anterior, Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA, envió una carta a Luis – Martín Lozano, Director del MAM, para darle su aprobación sobre la realización de un Convenio de Colaboración específico entre el Instituto de Cultura de Italia y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con el fin de que los compromisos institucionales de la exposición temporal *Transvanguardia Italiana* quedaran regulados. Para ello, le envió anexo el Manual de Procedimientos para la Negociación y Suscripción de Acuerdos Interinstitucionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como el modelo de los referidos acuerdos, pidiéndole que girara instrucciones de hacer llegar la propuesta de Convenio de Colaboración específico a su Coordinación bajo el modelo mencionado, tomando en consideración el Manual de Procedimientos, con objeto de continuar los trámites para su suscripción.

¹⁴⁰ *Carta de Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales del INBA a Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA.* 9 de julio de 2003. Con copia para Saúl Juárez, Director General del INBA; Daniel Leyva, Subdirector General del INBA; Luis Martín Lozano, Director del Museo de Arte Moderno; Verónica Bejarano, Directora de Cooperación Internacional, CONACULTA; Ma. Teresa Márquez, Directora de Difusión Cultural Internacional, CONACULTA; Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura; Natalia Pollak, Coordinadora de Exposiciones, MAM; Laura Velarde, Jefa de Artes Visuales, DAI; Mariana Avilés, Jefa de Control y Seguimiento, DAI, Comisión Mixta México - Italia.

¹⁴¹ *Carta Lozano a Bancalari, op. cit.,* 7 de julio de 2003.

3.2 Convenio “Transvanguardia Italiana” que celebran el Museo de Arte Moderno a través del INBA y el Instituto Italiano de Cultura: estructura y proceso institucional

Conforme a lo acordado durante la negociación del proyecto *Transvanguardia italiana*, por recomendación del director del MAM se debía celebrar un Convenio entre el Instituto Italiano de Cultura y el INBA bajo el aval de CONACULTA, con la finalidad de asentar los acuerdos a los que había llegado la Parte mexicana con la Parte italiana.¹⁴²

Por lo tanto el INBA, siguiendo la recomendación hecha por el Director del MAM y apegándose a los procedimientos de CONACULTA,¹⁴³ informó a la Coordinación de Asuntos Internacionales (CAI) y la Dirección General Jurídica (DGJ) de éste, sobre la intención de celebrar tal convenio. En respuesta, la Coordinación de Asuntos Internacionales de CONACULTA envió al MAM el *Manual de Procedimientos para la Negociación y Suscripción de Acuerdos Interinstitucionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* para informarle sobre los pasos a seguir en el proceso de la suscripción del acuerdo, y junto con éste un *Acuerdo interinstitucional Modelo*, el cual debía ser tomado como base para la redacción del mismo, pues contenía los elementos mínimos de forma y fondo señalados por la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), con el fin de ajustar estos instrumentos internacionales con la legislación nacional y práctica internacional del gobierno de México en la materia.

La diferencia entre un *convenio interinstitucional* avalado por CONACULTA y un convenio común celebrado por instituciones culturales, que es que el tipo de convenio que el MAM acostumbra celebrar con otras instituciones culturales, es que el primero es un documento que sirve de marco para una serie de proyectos que decidan realizar en el futuro las partes que intervienen en éstos¹⁴⁴, es por ello que su

¹⁴² *ibid.*

¹⁴³ México, *Manual De Procedimientos Para La Negociación Y Suscripción De Acuerdos Interinstitucionales Del Consejo Nacional Para La Cultura Y Las Artes.*

¹⁴⁴ Por definición, los acuerdos interinstitucionales son aquellos celebrados por un órgano gubernamental mexicano, con uno o varios órganos gubernamentales extranjeros, es decir, de naturaleza jurídica pública, o con organizaciones u organismos internacionales, cualquiera que sea su

contenido incluye cláusulas sobre las áreas en las que las Partes pueden llevar a cabo acciones de cooperación, las posibles modalidades de colaboración, lineamientos generales sobre la cobertura de gastos y el establecimiento de Programas Operativos Anuales (POA's) como mecanismo de seguimiento. Además, para su inscripción es necesaria la realización de un proceso que involucra la aprobación de la Coordinación de Asuntos Internacionales (CAI) y la Dirección General Jurídica (DGJ) de CONACULTA, además de la Secretaría de Relaciones Exteriores; en tanto que el segundo es generalmente un contrato que comprende las condiciones específicas en que han decidido colaborar las instituciones para la realización de un proyecto, y para su inscripción sólo es necesaria la firma de los interesados.

Como se puede observar en el párrafo anterior, el segundo tipo de convenio difiere completamente del convenio interinstitucional requerido por CONACULTA. La diferencia estructural de estos dos tipos de convenio hace imposible su integración en un mismo documento, por lo tanto, en esta ocasión era necesario que la Coordinación de Exposiciones del MAM redactara dos documentos independientes: uno que sería el acuerdo marco y otro que contendría los acuerdos específicos con respecto a la exposición "Transvanguardia italiana".

Pero el convenio que conforme al *Acuerdo Interinstitucional Modelo de CONACULTA*, hubiera recibido el nombre de *Convenio de colaboración en materia de cooperación cultural y artística entre CONACULTA - INBA y el Instituto Italiano de Cultura* nunca fue redactado y, por lo tanto, los compromisos acordados entre el INBA y el Instituto Italiano de Cultura con respecto al proyecto "Transvanguardia italiana" quedaron sin el aval del CONACULTA.

Finalmente, el único documento que quedó firmado con respecto a esta exposición fue el *Convenio de colaboración celebrado por el Instituto Italiano de*

denominación: acuerdo, convenio, memorándum de entendimiento, carta de intención; sea que se derive o no de un tratado, ya sea bilateral o multilateral, previamente aprobado, de conformidad con el Artículo 20 de la Ley sobre la Celebración de Tratados (LSCT).

Cultura de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) en relación con la exposición titulada "Transvanguardia Italiana", cuyo análisis se presenta a continuación.

Estructura y proceso institucional

El convenio sobre *Transvanguardia Italiana* fue redactado por Natalia Pollak, Jefa del Departamento de Exposiciones del Museo de Arte Moderno, quien se encargó además de la parte final de la negociación con la parte Italiana y de la coordinación de esta exposición.

El *convenio de Transvanguardia italiana* en sentido estricto es un contrato bilateral de colaboración. Es un contrato, porque es un acto jurídico que surge de la voluntad de su autor y porque, de acuerdo con el Código civil para el D.F. en su artículo 1793, "los convenios que producen o transfieren derechos y obligaciones, toman el nombre de contratos";¹⁴⁵ es bilateral porque "surge del acuerdo de dos o más voluntades y las Partes se obligan recíprocamente",¹⁴⁶ y es de colaboración pues su objeto es establecer bases legales sobre las cuales la Partes participarán conjuntamente en la realización de la exposición Transvanguardia italiana.

Lo primero que aparece en este contrato es el proemio, un párrafo que hace las veces de título para presentar al documento, que en este caso va de la siguiente manera:

"Convenio de Colaboración que celebran por una parte el INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, representada por su Director PIER AUGUSTO PETACCO, en adelante IIC, y el INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA (INBA), a quien en lo sucesivo se les denominará INBA representado por su Director General SAÚL JUÁREZ VEGA, asistido en este acto por el Director del MUSEO DE ARTE MODERNO (MAM) LUIS MARTÍN

¹⁴⁵ *Código civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la república en materia federal.* México, Sista, 2005, p. 130.

¹⁴⁶ Manuel Borja Soriano. *Teoría general de las obligaciones.* México, Porrúa, 1997, pp. 111 – 294.

LOZANO. Lo precedente es en relación con la exposición titulada “Transvanguardia ITALIANA” que se presentará en MUSEO DE ARTE MODERNO y a la que en lo sucesivo se le denominará LA EXPOSICIÓN”.¹⁴⁷

El proemio es importante porque da una idea general acerca del objeto, contenido del contrato y nombra a los sujetos que intervienen en él, además de que establece, desde un primer momento, la manera en la que serán denominados los sujetos a lo largo del documento, con lo cual éstos “quedan perfectamente identificados para evitar confusiones en el transcurso del documento”.¹⁴⁸

El siguiente paso es definir, de manera más específica y completa que en el proemio, a los sujetos que celebran el convenio. En este caso, resulta muy conveniente porque son complejos tanto en su constitución y jerarquía como en sus funciones. Para ello, enseguida del proemio, “el INBA y el IIC hacen una declaración en la que cada parte establece claramente la personalidad con la que celebra este contrato”¹⁴⁹. Como en este caso los sujetos son personas morales, se especifica su razón social, objetivo, funciones, domicilio legal, además de que es necesario mencionar los nombres de las personas físicas que los representan y que tienen las facultades necesarias para celebrar este contrato.

La declaración de cada Parte es proporcionada al redactor del contrato por éstas mismas, según las características o funciones que consideren adecuado resaltar según el objeto del contrato.

Para el contrato sobre Transvanguardia, la parte italiana se definió de la siguiente manera:

“EI INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA es la Oficina Cultural de la Embajada de Italia y como tal tiene a su cargo las actividades de cooperación educativa y cultural.

¹⁴⁷ *Convenio de Colaboración celebrado por el Instituto Italiano de Cultura de México y el Instituto Nacional De Bellas Artes Y Literatura (INBA) en relación con la exposición titulada "Transvanguardia Italiana", firmado el diecisiete de noviembre de 2003.*

¹⁴⁸ Entrevista con la Lic. Judith Franco, Jefa de la Dirección de Convenios y Contratos del INBA, México, 19 de abril de 2005.

¹⁴⁹ *ibid.*

Tiene entre sus actividades la cooperación con Instituciones educativas y culturales y con entidades que actúan en el sector de la información de difusión y comunicación para promover el conocimiento de la cultura italiana en México y de la cultura mexicana en Italia.

El director del Instituto Italiano de Cultura, Dr. Pier Augusto Petacco, está facultado para celebrar convenios de colaboración con Instituciones de fomento cultural que tengan interés en apoyar el desarrollo de sus actividades dentro de los objetivos y facultades de la propia Embajada de Italia y del Instituto Italiano de Cultura.

Para efectos de este convenio tiene su domicilio legal en Francisco Sosa # 77 Col. Villa Coyoacán - Delegación Coyoacán - C. P. 04000, México D. F”.¹⁵⁰

En el primer borrador del contrato de *Transvanguardia*, se había puesto una definición más corta del IIC que contenía sólo su domicilio legal, su representante legal y la especificación de que es una institución sin ánimo de lucro y una sociedad de responsabilidad limitada de interés público. Sin embargo, el IIC pidió que esta definición fuera modificada, puesto que era importante detallar que en ese contrato el IIC participaba como oficina cultural de la embajada italiana por dos razones: la primera era que este contrato se colocaba dentro del marco del acuerdo cultural entre México e Italia, por lo cual era necesario que las Partes que lo celebraran fueran dependencias gubernamentales de ambos países para que tuviera validez; la segunda razón fue que, al definirse como parte de la embajada italiana, el transporte de las obras hacia México podría ser realizado por valija diplomática.

El INBA, por su parte, cuenta con una declaratoria oficial que proviene de su decreto de creación, la cual se incluye en todos los contratos celebrados por ésta institución y es la siguiente:

“El INBA es un órgano desconcentrado con personalidad jurídica y patrimonio propio, dependiente de la Secretaría de Educación Pública,

¹⁵⁰ *Convenio de Colaboración IIC – INBA, op. cit.*, sin paginación (s.p.), 17 de noviembre de 2003.

entre cuyas finalidades se encuentran el cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las artes, conforme a lo dispuesto por los artículos 11 y 21 de su Ley de Creación, 2 y 53 Fracción IV del Reglamento Interior de la Secretaría de Educación Pública, publicados en el diario oficial de la Federación los días 31 de diciembre de 1946 y 20 de diciembre de 2002, respectivamente.

Saúl Juárez Vega, en su carácter de Director General, cuenta con las facultades suficientes y necesarias para obligar a su representado en los términos del nombramiento de fecha 14 de diciembre del año 2001, expedido a su favor por el C. Secretario de Educación Pública, Reyes S. Tamez Guerra.

Que tiene ubicado su domicilio legal en el primer piso, módulo "A" del edificio anexo al costado sur oriental del Auditorio Nacional, Paseo de la Reforma y Campo Marte, Colonia Polanco Chapultepec, Código Postal 11560, en México, Distrito Federal.

Que dentro de sus dependencias cuenta con el Museo de Arte Moderno, sito en Paseo de la Reforma y Gandhi, Bosque de Chapultepec, Delegación Miguel Hidalgo, Código Postal 11560, en México Distrito Federal".¹⁵¹

Enseguida se explica la causa que motivó la realización de este contrato: "Las Partes declaran que tienen en común el interés de producir la exposición titulada *Transvanguardia italiana* para presentarse en el MAM de México, del 27 de noviembre de 2003 al 25 de enero de 2004".¹⁵²

Posteriormente, se expresa el objeto del contrato. En este caso, tiene tres subdivisiones que consistieron en: "establecer las bases y condiciones para la presentación de la exposición titulada *Transvanguardia italiana* y los términos bajo los cuales el INBA la pide en préstamo al IIC; establecer los compromisos que adquiere el INBA para que la exposición se presente en el MAM; y que el Convenio

¹⁵¹ *ibid.*

¹⁵² *ibid.*

de Colaboración entre en vigencia desde la fecha de su suscripción hasta la fecha establecida para el retorno de las obras a Italia”.¹⁵³

El periodo de vigencia comprendió desde el 17 de noviembre, fecha que coincidió con la llegada de las obras, hasta el 5 de febrero, día en el que las obras iniciaron su viaje de regreso a Italia.¹⁵⁴

Con ello terminó la parte preliminar del contrato. Se puede afirmar que es válido ya que cuenta con los elementos de existencia requeridos por la ley: cuenta con el consentimiento de las Partes, el cual fue manifestado por escrito dentro del documento; y tiene un objeto: crear la obligación de cooperar para la realización de la exposición.¹⁵⁵ Además cumple con los requisitos de validez que marca el Código Civil, pues las partes que celebraron el contrato tienen efectivamente capacidad legal, el objeto del contrato es lícito, no hubo vicios en el consentimiento y éste fue manifestado conforme a la ley.¹⁵⁶

Enseguida da comienzo la parte del contrato que incluyó cláusulas específicas, divididas de acuerdo con los temas que se consideraron necesarios reglamentar.

Las primeras se utilizaron para sentar las bases del contrato, esto es, definir los principales lineamientos generales bajo los cuales será realizada la exposición.

Las cláusulas que contuvieron las bases de este contrato fueron dos. En la primera, se estableció que “el INBA con el apoyo logístico y financiero del IIC, presentará la exposición en el MAM”¹⁵⁷. En la segunda, quedó asentado que “todas las obras que integran la exposición, serán facilitadas por el IIC, quien a través del curador Achille Bonito Oliva se encargará de la definición conceptual y selección curatorial de las obras de la exposición. Asimismo, el IIC será responsable de la

¹⁵³ *ibid.*

¹⁵⁴ Entrevista con la Lic. Natalia Pollak, Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM, México, 26 de octubre de 2004.

¹⁵⁵ Artículo 1794 del *Código Civil para el Distrito Federal*.

¹⁵⁶ Artículo 1795 del *Código Civil para el Distrito Federal*.

¹⁵⁷ *Convenio de Colaboración IIC – INBA, op. cit.*

coordinación de los embalajes, seguros, transportes de las obras, transportes del curador y artistas y catálogo de la exposición”.¹⁵⁸

Después de este párrafo, se aclaró que el IIC se reservaba el derecho de cambiar o excluir obras individuales en préstamo. Lo anterior tenía como objeto la seguridad, protección y conservación de las obras debido a que, en una exposición como ésta, pasan mucho tiempo fuera de su sitio original, además de ser transportadas de un país a otro en periodos más o menos cortos, lo cual puede provocar su deterioro y la necesidad de retirarlas de la exposición para evitar que empeore su condición.

En este caso, cuando las obras incluidas en *Transvanguardia italiana* llegaron a México, el último país en el que se presentó la exposición, “hubo una obra que llegó en mal estado, y como se acordó en este contrato, el MAM lo reportó al IIC para poner a su consideración el retiro de la obra de la exposición, sin embargo el IIC decidió condescendentemente dejar la obra en la exposición. Por lo tanto, el INBA ofreció hacer una intervención a la obra dañada para consolidar la capa pictórica de manera temporal pero el IIC prefirió que la obra se conservara en el estado en que venía”.¹⁵⁹

De acuerdo a la Doctora Erica Berra, incluir la reserva del derecho de cambiar o excluir obras individuales en préstamo también servía para prever el retiro de alguna de las obras por parte de los coleccionistas y que al sustituirla no provocara problemas con el MAM.¹⁶⁰

De ahí en adelante, las cláusulas abarcaron temas específicos. En el segundo apartado, se reglamentó lo relacionado con la denominación de la exposición, medios masivos y derechos de autor.

Con respecto a la denominación de la exposición, se especificó que debía ser denominada en la exhibición como *Transvanguardia italiana*. El nombre no podía cambiarse sin el consentimiento por escrito del IIC, además de señalar la siguiente

¹⁵⁸ *ibid.*

¹⁵⁹ Pollak, *op. cit.*

¹⁶⁰ Entrevista con la Dra. Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura, México, 17 de marzo de 2005.

línea de crédito: *La exposición Transvanguardia italiana se presenta en México bajo el auspicio del Ministerio Italiano de Asuntos Exteriores y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Museo de Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes en colaboración con la Embajada de Italia en México y con el Instituto Italiano de Cultura.*

La línea de crédito también fue resultado del acuerdo entre las dos partes,¹⁶¹ pues aunque la exposición fue traída a México por la parte italiana, la parte mexicana también tuvo una importante participación en la realización de la exposición al encargarse de montar la exposición, darle difusión y mantenerla en exhibición durante dos meses y medio.

Ahora, con respecto a la parte mexicana de la línea de crédito, la jefa del departamento de exposiciones del MAM explicó que era “necesario mencionar al INBA porque el MAM no cuenta con personalidad jurídica y depende de éste, y también se nombra a CONACULTA por que a su vez el INBA depende de CONACULTA”.¹⁶²

De lo anterior se desprende que en materia legal el MAM no puede ser sujeto de algún acto jurídico porque simplemente no existe como ente legal autónomo. Por ello, se ve obligado a celebrar actos jurídicos a través del INBA. Independientemente del aspecto jurídico, también es un hecho que la mención de que la exposición es auspiciada de parte de México por *el Consejo Nacional para le Cultura y las Artes, a través del Museo de Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes* se debe a que, para efectos oficiales, debe hacerse notar la jerarquía de tales instituciones: el MAM es un museo que pertenece al INBA y éste, a su vez, se coloca bajo la coordinación de CONACULTA, de manera que este último queda como la institución con mayor jerarquía.

En cuanto a la información mediática (invitaciones impresas y conferencias de prensa emitidas por el INBA en relación con la exposición), se requirió de la

¹⁶¹ Este punto en específico fue negociado entre el agregado cultural italiano y la jefa de exposiciones del MAM.

¹⁶² Pollak, *op. cit.*

utilización de la línea de crédito anteriormente mencionada, así como de los logotipos de CONACULTA – INBA, Museo de Arte Moderno, la Embajada de Italia, el Instituto Italiano de Cultura y la Presidencia Italiana del Consejo de la Unión Europea. Este último logotipo fue incluido por Italia para resaltar que la exposición *Transvanguardia italiana* era una actividad cultural que se incluía en el marco de la presidencia italiana de la Unión europea.

Respecto a esta cláusula, Natalia Pollak, Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM aseguró que era “responsabilidad de cada Parte revisar cuidadosamente que la línea de crédito esté bien escrita, que no haya alguna omisión y que los logos estén completos en los artículos que les corresponde imprimir, ya que de no ser así se incurre en incumplimiento, y para evitar una demanda legal de la Parte afectada, la parte que cometió el error se vería obligada a volver a imprimir todo, lo cual significaría un gasto extra muy grande; caso que, durante su experiencia en el MAM, no se ha presentado”.¹⁶³

Por su parte Erica Berra, Subdirectora del IIC, apoyó lo sostenido por Natalia Pollak al afirmar que en caso de que el MAM hubiera cometido algún error u omisión con respecto a la línea de crédito o los logotipos en las invitaciones, carteles de exposición o en alguna publicación importante, hubieran exigido su reimpresión.¹⁶⁴

Sobre los derechos de autor, el contrato obligó al INBA a reconocerlos plenamente sobre todas las obras que conforman la exposición.

El siguiente apartado del contrato trató sobre el lugar y la fecha de la exposición.

Este apartado también constó de dos cláusulas. En la primera se especificó que la exposición tendrá lugar en el Museo de Arte Moderno (MAM), del 27 de noviembre de 2003 al 25 de enero de 2004. Esta fecha fue determinada con mucho tiempo de anticipación. Generalmente el MAM trabaja los calendarios de las exposiciones con un año de anticipación, de modo que cuando se comprometen a presentar una exposición el museo revisa de acuerdo con su calendario del año

¹⁶³ *ibid.*

¹⁶⁴ Berra, *op. cit.*

siguiente qué salas tiene libres y en qué periodos. El calendario del presente año ya debe estar completo, pues se trabajó desde el año pasado. En el caso de *Transvanguardia italiana*, debido a que era una exposición itinerante, “tenía que ser presentada en México en un periodo inmediato al término de su presentación en Santiago de Chile, afortunadamente el MAM tenía una sala para exposiciones temporales libre para ese periodo y de esa manera quedó acordada la fecha de inicio y término de la exhibición”.¹⁶⁵ Sin embargo, aparte de lo anterior, también se debía determinar el periodo en que las obras de la exposición quedarían resguardadas por el museo, ya que se necesita un periodo previo al inicio de la exhibición para la descarga, el desembalaje y el montaje de las obras y un periodo posterior para el desmontaje, el reembalaje, la carga y la transportación de las obras de regreso a Italia. Debido a esto, dentro de la misma cláusula se imputó al INBA la responsabilidad de resguardar las obras que integraban la exposición desde el 17 de noviembre del 2003 hasta el 5 de febrero de 2004.

Desde el punto de vista de la Parte italiana, encargada de coordinar las fechas y periodos de exhibición en los tres países, el primer factor que se toma en cuenta es la posición geográfica de las diversas sedes para que con base en ellas se trace una ruta factible. Generalmente, se designa al lugar más lejano al país de origen de las obras como primera sede, dejando como última al más cercano. Una vez que se establece la ruta definitiva, se fijan posibles fechas de exhibición para cada museo, las cuales sólo se vuelven definitivas luego de verificar con cada uno si efectivamente tiene un espacio libre para la fecha que le fue asignada y la negociación subsecuente.

En el caso de *Transvanguardia italiana* se designó como primera sede la Ciudad de Buenos Aires, después se transportaría la exposición a Santiago de Chile, y finalmente a la Ciudad de México. Brasil trató de incorporarse al recorrido de esta exposición por América Latina unos meses antes de su inicio, pero para ese entonces ya se había establecido un calendario definitivo con los museos de los tres países en el cual no existían espacios. Una vez terminado el periodo de exposición

¹⁶⁵ Pollak, *op. cit.*

en una sede, se debía enviar inmediatamente a la otra para evitar costos de almacenamiento. Para poder incorporar a Brasil se hubiera tenido que designar como primera o última sede, pero después de verificar las fechas que el museo de Sao Paulo tenía libres, la única opción que quedaba era enviar las obras a Brasil después de presentarse en México y como eso hubiera implicado la necesidad de pedir una extensión de préstamo a los coleccionistas, una prórroga de los seguros y un alto incremento en los costos de transporte para Italia, se vieron obligados a declinar la propuesta brasileña.

Debido a lo anterior, la Parte italiana incluye en la segunda cláusula de este apartado la advertencia de que ni la fecha ni el lugar de la exposición podrán ser cambiados sin antes tener el consentimiento por escrito de todas las instituciones involucradas.

Posteriormente, viene el apartado más largo del contrato que trató sobre la contribución de los costos por parte del INBA.

En teoría, cuando un proyecto cultural se coloca bajo el marco de la cooperación gubernamental de dos países, éste queda sujeto al Acuerdo Cultural firmado entre ellos y a la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural derivada del mismo.

Como fue mencionado en el capítulo anterior, la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre México e Italia se encarga de negociar periódicamente las condiciones bajo las cuales se debe llevar a cabo la cooperación entre instituciones mexicanas e italianas. De esta manera, la negociación de un proyecto de este tipo no empieza de cero porque cuenta con una base de acuerdos con respecto a diferentes aspectos de la cooperación, aprobados por las autoridades de los dos países, y es susceptible de ser modificada por las instituciones mexicanas e italianas según la especificidad del proyecto. Pero a las autoridades encargadas de estos proyectos les resulta complicado estar al tanto de las condiciones vigentes con cada país, por lo que se basan en principios generales que son incluidos por la mayor parte de las Comisiones Mixtas de Cooperación Educativa y Cultural y que permanecen fijos a través del tiempo.

En consecuencia, para el proyecto de *Transvanguardia italiana*, basándose en principios generales de cooperación y en la negociación que realizaron las Partes con respecto a las condiciones financieras de este proyecto, se acordó que la parte que recibe la exposición cubriría los gastos generados dentro del museo. En este caso, a pesar de que esta exposición era auspiciada principalmente por la parte italiana, el INBA se comprometió a correr con algunos gastos externos al museo.

De esa manera, en la primera cláusula de este apartado, el INBA se comprometió a adquirir dos boletos de avión en clase turista (Roma - Ciudad de México - Roma) para el técnico responsable del montaje y desmontaje de la exposición, y los recursos para ello serían proporcionados por la Dirección de Promoción, Desarrollo y Coordinación de Asuntos Internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Según la Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM, “el Departamento de Asuntos Internacionales de CONACULTA cuenta con un presupuesto para apoyar a los espacios de exhibición con proyectos internacionales. El MAM les pidió aportar recursos para cubrir este gasto y ellos accedieron”.¹⁶⁶

En la segunda cláusula del cuarto apartado, el INBA también se comprometía a cubrir los costos de hospedaje en el *Hotel La Casona* a razón de novecientos pesos más IVA por noche (sin exceder de una semana) para Valentina Bonomo, coordinadora y técnica de la exposición (tanto para montaje como para desmontaje); Achille Bonito Oliva, curador de la exposición (para el montaje e inauguración de la muestra); para el técnico de la exposición (tanto para el montaje como para el desmontaje) y dos artistas (para el montaje e inauguración de la muestra). “Los recursos para cubrir este gasto en específico no salen del presupuesto directo que el INBA otorga al MAM para la gestión del museo, sino que salen de un presupuesto indirecto también proporcionado por el INBA”¹⁶⁷: es una especie de crédito que puede utilizar el MAM para comprar o contratar servicios en ciertos lugares con los que el INBA tiene convenios o licitaciones. El MAM no los paga directamente, sino

¹⁶⁶ *ibid.*

¹⁶⁷ *ibid.*

que al final del año todo lo que haya consumido el MAM o las dependencias del INBA en esos lugares es liquidado por el INBA.

Todos estos gastos tienen un límite, aunque también se dejan un poco a discreción del museo. Por ejemplo, cuando se trata de costos de hospedaje “casi todas las dependencias del INBA envían a sus invitados al *Hotel María Cristina* que tiene un costo promedio de 700 pesos por noche, pero en este caso consiguieron un buen precio con el *Hotel La Casona* que no era mucho mayor al usual y era de mayor categoría”.¹⁶⁸

En la tercera cláusula, el INBA se obligó a proporcionar cincuenta dólares diarios como gastos de mano a Valentina Bonomo (tanto para montaje como para desmontaje) y a Achille Bonito Oliva (para el montaje). Se aclaró que estos recursos se obtendrían de la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Moderno, pues el MAM tiene restricciones por parte del INBA para cubrir los viáticos de sus visitantes: se estipula que los gastos de mano también deben salir del presupuesto indirecto que el INBA otorga al MAM.

Con respecto a ello la Jefa del Departamento de Exposiciones afirma que “ si el MAM decidiera cubrir estos gastos como el INBA especifica, se vería en la necesidad de indicar a sus invitados que realicen sus comidas en el hotel para que posteriormente el INBA los pague junto con el cargo por hospedaje, pero esto en términos prácticos complica el trabajo que sus invitados vienen a hacer puesto que tendrían que regresar al lugar en donde se encuentran hospedados a la hora de la comida, lo cual además de resultar incómodo para los visitantes, provoca una pérdida de tiempo contraproducente para el museo. Es por eso que el MAM prefiere pedir esos recursos a Sociedad Amigos del MAM que no depende del INBA y que sí les puede ayudar a cubrir ese gasto con dinero en efectivo que se proporciona directamente a los visitantes para que puedan salir a un lugar cercano a comer, y de esa manera les resulte menos tardado e incómodo regresar al museo para seguir trabajando”.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *ibid.*

¹⁶⁹ *ibid.*

De ahí en adelante, los costos que el INBA se comprometía a pagar son los que normalmente cubre cuando una exposición extranjera se exhibe en uno de sus museos.

En la cuarta cláusula, el INBA asumió los costos del montaje museográfico de la exposición.

En la siguiente, el INBA se responsabilizó de la impresión de las invitaciones y carteles de la exposición. Asimismo, el MAM se compromete a proporcionar al IIC 500 invitaciones y 500 carteles. Además, se aclaró que cada parte involucrada, es decir IIC y MAM, serían responsables de enviar sus invitaciones y distribuir sus carteles, asumiendo los gastos relativos.

Con respecto a este último punto, “existe un intercambio de lista de invitados entre ambas partes para evitar el envío de doble invitación a un mismo destinatario, sobre todo porque el sector al que va dirigida la distribución de estas invitaciones es al cultural, y siendo así, ambas partes contemplan como invitados a las autoridades de las instituciones culturales. Es por ello que cuando éstas figuran en ambas listas se tiene que llegar a un acuerdo acerca de quién enviará la invitación. Pero fuera de esto, la parte italiana se enfoca en hacer llegar sus invitaciones a gente de la comunidad italiana que esté ligada a la cultura y al arte, a la comunidad diplomática tanto italiana como de países de la Unión Europea y otros con los que mantenga mucha relación: a artistas ligados con Italia, y a amigos del Instituto Italiano de Cultura”.¹⁷⁰

La sexta cláusula estableció el compromiso del INBA de cubrir los gastos generados por la organización de la rueda de prensa y conferencia.

Y en la última, el INBA se comprometió a organizar la inauguración de la exposición, al tiempo de ofrecer un Coctel de apertura.

El quinto apartado trató de la contribución a los costos por parte del IIC.

En la primera cláusula, el IIC se comprometió a “cubrir en su totalidad los costos de aseguramiento de todas las obras que integran la exposición, en su modalidad de *clavo a clavo* y *sin franquicia* desde el momento en que las obras

¹⁷⁰ Berra, *op. cit.*

abandonan la sede anterior, durante todos los trayectos terrestres, y aéreos, durante su exhibición en el MAM en México y su regreso a Italia. Deberá cubrir todos los riesgos por incendios, temblores, robos, extravíos, pérdida o daño causado por cualquier motivo, incluyéndose los malos manejos o condiciones climáticas no convenientes, así como cualquier clase de contingencia que se pueda producir durante el traslado, manipulación y la exhibición de las obras integrantes de la exposición”.¹⁷¹

La modalidad de *clavo a clavo* se refiere a que la obra está asegurada desde el momento en que es descolgada en su lugar de origen hasta que vuelve a ser colgada en el mismo.¹⁷² *Sin franquicia* significa que el seguro no prevé el periodo de almacenamiento de las obras en aduana mientras entran a revisión y durante ésta, ni el incremento de pago de los impuestos generados por ello si este periodo se prolongara. La razón por la que se eligió esta modalidad es porque las obras llegarían en valija diplomática y debido a ello no pasarían por revisión aduanal.¹⁷³

Cabe mencionar que las ventajas de transportar las obras por valija diplomática no se limitan sólo a reducir costos y tiempo en aduana, sino que también reducen los riesgos de daño para las obras al evitar la inspección aduanal en la cual podrían sufrir un deterioro debido al mal manejo de las mismas o a que la temperatura del medio ambiente en el que se abran no sea adecuada. Por otro lado, también facilitó su préstamo y aseguramiento, ya que se pudo ofrecer mayor seguridad a los coleccionistas y a la compañía aseguradora al darles la certeza de que las obras serían embaladas por autoridades del museo de Chile, sede anterior, con la presencia de autoridades de la embajada italiana tanto para asegurarse de que el embalaje cumplía con las medidas de seguridad de rigor como para colocar los sellos del Ministerio de Relaciones Exteriores. Cuando las obras llegaran a la Ciudad de México, última sede, serían transportadas inmediatamente al Museo de Arte Moderno, cuyos expertos llevarían a cabo el desembalaje ante la presencia de

¹⁷¹ *Convenio de Colaboración IIC – INBA, op. cit.*

¹⁷² Pollak, *op. cit.*

¹⁷³ Berra, *op. cit.*

las autoridades de la embajada de Italia, por lo cual estuvo presente la Doctora Erica Berra, Subdirectora del IIC.¹⁷⁴

El que la Parte italiana tomara la responsabilidad del aseguramiento de la exposición resultó bastante benéfico para la protección de las obras, ya que era la única parte que poseía la información completa del trayecto de la exposición por América Latina y los detalles que éste involucraba: el periodo de exhibición de las obras en cada sede, el tiempo exacto que tardaban en montar y desmontar la exposición, cuál era el medio y la línea idónea para transportar la exposición de una sede a otra y cuánto tiempo tomaba cada trayecto. Con base en esta información, la parte italiana pudo adquirir los seguros adecuados para las obras. Como mantenía comunicación constante con cada sede, si sucedía algún cambio, podía contar con la información oportuna para pedir extensiones o prórrogas de los seguros y así, pasara lo que pasara, las obras no quedarían desprotegidas en ningún momento.

Aunque la jefa del departamento de exposiciones del MAM asegura que en México, y muy probablemente en todas las sedes, “si las obras hubieran llegado antes de lo previsto y el seguro que contrató la Parte italiana para el resguardo de las obras en México todavía no hubiera entrado en vigencia, las obras no hubieran corrido ningún riesgo porque el MAM cuenta con todas las condiciones necesarias para haber podido resguardar las obras en bodega y mantenerlas perfectamente seguras hasta que llegara la fecha en que se activara el seguro”.¹⁷⁵

En la siguiente cláusula, el IIC tomó la responsabilidad de “cubrir los costos de embalaje, fletes aéreos (Santiago De Chile - Ciudad de México - Italia), trámites aduanales, internación de las obras y traslados Aeropuerto - Museo de Arte Moderno - Aeropuerto tanto para la ida como para el regreso de la exposición”.¹⁷⁶

La cobertura total de los gastos de transporte se convirtió en una obligación que sólo le podía corresponder al gobierno italiano, ya que era su objetivo hacer de *Transvanguardia italiana* una exposición itinerante por varios países de América

¹⁷⁴ *ibid.*

¹⁷⁵ Pollak, *op. cit.*

¹⁷⁶ *Convenio de Colaboración IIC – INBA, op. cit.*

Latina. El cumplimiento de esta obligación le permitiría mantener el control sobre los lugares y las fechas en las que querían que se presentara la exposición. Además, con ello evitarían la necesidad de establecer negociaciones bilaterales entre el país en el que se estuviera presentando la exposición y el siguiente en recibirla, y las posibles complicaciones que surgirían de éstas.

Ahora bien, toda exposición va acompañada de un catálogo. Como la Parte italiana estaba a cargo de coordinar la trayectoria de la exposición, también asumió la coordinación de su catálogo, el cual tendría que ser expresión de la estancia de la misma exposición en varios países. Por ello, en la tercera cláusula se estableció que el IIC sería “responsable de la producción, impresión y transportación de 500 catálogos de la exposición y de los cuales 200 serán donados al MAM para la difusión y eventualmente para su venta en la librería del Museo”.¹⁷⁷

Con respecto a lo anterior, Natalia Pollak, Jefa del Departamento de exposiciones del MAM, comentó que estos doscientos catálogos le fueron ofrecidos por la Parte italiana como parte del paquete del proyecto de exposición, pero al final, la Parte mexicana también colaboró en la búsqueda de patrocinadores para producirlos.¹⁷⁸

Por su parte, Erica Berra, Subdirectora del IIC, explicó que inicialmente la Parte italiana planeaba mandar a imprimir los catálogos de los tres países en un solo tiraje para que el costo fuera más bajo (por supuesto, sin olvidar las características individuales para cada país, es decir, un color diferente para cada uno, con sus propios directorios y líneas de crédito). Pero surgieron contratiempos que lo impidieron y la impresión de los catálogos por separado aumentó los costos para Italia. En el caso de México, el problema fue que no mandaron a tiempo a la imprenta los textos de los directores del MAM, INBA y CONACULTA que iban como introducción en el catálogo. Ante ello, Italia pidió a la parte mexicana que buscara patrocinadores que cubrieran la cantidad que aumentó el costo de impresión del

¹⁷⁷ *ibid.*

¹⁷⁸ Pollak, *op. cit.*

catálogo para México y finalmente los ayudaron a encontrar empresas italianas que quisieran realizar el patrocinio.¹⁷⁹

En la siguiente cláusula, se especificó que el IIC cubría “todos los gastos de curaduría generados por la exposición, incluyendo los del curador Achile Bonito Oliva”.¹⁸⁰

El IIC asumió en la última cláusula “los costos de los boletos de avión en clase business, tanto para el curador como para dos artistas”.¹⁸¹

Al finalizar la revisión de este apartado, se puede observar que aunque oficialmente este proyecto es auspiciado por la parte italiana, en realidad ambos cubrieron los gastos que normalmente le corresponde a cada parte cuando convienen en sumar esfuerzos y recursos para exhibir una exposición.

Al revisar las condiciones financieras incluidas en el Acta Final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para los años 2000 – 2002, que se encontraba vigente al momento de acordar la distribución de gastos de este proyecto,¹⁸² encontramos que la parte que recibe debe cubrir “la transportación de la exposición en el interior de su territorio; así como el costo de la organización, incluyendo: salas, seguridad, montaje, difusión y, de así considerarse, el catálogo y publicidad; además de los gastos relativos a la estancia de los expertos que acompañen la muestra”.¹⁸³ Para *Transvanguardia italiana*, INBA y MAM corrieron con los gastos de la organización de la exposición y la estancia de los expertos que acompañaban la muestra, no así los del catálogo ni los del transporte nacional de la exposición, porque ésta no se exhibió en otras ciudades de la

¹⁷⁹ Berra, *op. cit.*

¹⁸⁰ *Convenio de Colaboración IIC – INBA, op. cit.*

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² “El presente Programa Bilateral permanecerá en vigor hasta la firma del siguiente”. Punto 11. 6 contenido en el *Acta Final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para los años 2000 – 2002.*

¹⁸³ *Acta Final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para los años 2000 – 2002; y XI Programa ejecutivo de cooperación educativa y cultural entre México e Italia para los años 2005 – 2007, borrador de noviembre de 2005.*

república. Sin embargo, pagaron otros gastos que normalmente no cubren, como el del transporte internacional del técnico responsable del montaje y desmontaje de la exposición.

Por otro lado, la parte que envía, en este caso Italia, debía “cubrir los gastos de transporte internacional de ida y vuelta, así como el seguro de la transportación correspondiente, además de los gastos relativos al viaje internacional de los expertos que acompañan la muestra”¹⁸⁴. Con respecto a esta exposición, la Parte italiana cumplió con estas condiciones y además corrió con los gastos del catálogo. Esto es normal si se trata de una exposición sufragada mayormente por esta Parte. En ese entendido, lo que no parece normal es que la Parte mexicana haya corrido con gastos extras: si el proyecto fue concebido por la Parte italiana como una plataforma para promover arte italiano en América Latina y ofrecido al MAM como un evento patrocinado por Italia, de acuerdo con las declaraciones de la Jefa del Departamento de exposiciones, lo correcto hubiera sido que la Parte mexicana hubiera cubierto el mínimo de gastos, es decir, sólo aquellos relacionados con la gestión del MAM para la organización de la exposición. Todos los demás gastos debieron haber sido cubiertos por la Parte italiana.

El sexto apartado abarcó las responsabilidades y compromisos adquiridos por ambas partes.

En la primera cláusula de este apartado, “el IIC se compromete a entregar al INBA la lista final de las obras así como las imágenes que integran la exposición, a más tardar a la firma de este Contrato”.¹⁸⁵

En la siguiente cláusula, se especificó que “el IIC a través del curador Achile Bonito Oliva es responsable de definir el guión curatorial de la exposición así como de proporcionar todas las fichas técnicas en español; en el entendido de que la curaduría y elaboración de estos textos, no causarán ningún costo y/o honorario”.¹⁸⁶

La última cláusula previó que “para la elaboración del catálogo, que estará bajo la responsabilidad del IIC, el MAM se compromete a proporcionar al IIC todas

¹⁸⁴ *ibid.*

¹⁸⁵ *Convenio de Colaboración IIC – INBA, op. cit.*

¹⁸⁶ *ibid.*

las presentaciones oficiales y logotipos (CONACULTA, INBA, MAM), línea de créditos y directorios institucionales”¹⁸⁷

Según la Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM, el cumplimiento de cada parte con respecto a estas cláusulas fue excelente. El IIC envió la lista final de las obras por Internet y también mandó unos discos con las imágenes de las obras un mes antes del montaje de la exposición. Con ellos, el MAM pudo ver con suficiente antelación el número y las dimensiones de las obras para poder planear los espacios en donde serían montadas. Las obras llegaron a tiempo y también el curador que realizó el montaje de manera rápida.¹⁸⁸

En realidad, este apartado tendría razón de existir si las cláusulas que contiene trataran sobre la responsabilidad que toman ambas partes con respecto a una misma obligación. Al no ser así, el apartado carece de sentido ya que habla de obligaciones a las que en realidad se compromete sólo una parte. Éstas debieron ser incluidas en los compromisos que tomó cada parte por separado, es decir, en los apartados cuatro o cinco, según la parte de la que se trate.

El séptimo apartado versó sobre el manejo de la exhibición, su montaje y desmantelamiento.

En la primera cláusula se reiteró que “el INBA deberá cubrir todos los costos relacionados con el manejo, el montaje y el desmontaje de la exposición en el MAM”.¹⁸⁹

La segunda cláusula tuvo como objetivo establecer que todo lo relacionado con el movimiento de la obra debía ser supervisado por un representante de la parte italiana. Al principio quedó asentado que el supervisor sería un representante del IIC, pero más tarde se cambió por el nombre de Valentina Bonomo, coordinadora y técnica de la exposición, quien quedó como la “responsable de estar presente cuando la exposición sea desempacada, montada, desmantelada, reempacada y

¹⁸⁷ *Loc. cit.*

¹⁸⁸ Pollak, *op. cit.*

¹⁸⁹ *Convenio de Colaboración IIC – INBA, op. cit.*

vuelta a cargar para su regreso”.¹⁹⁰ Se previó que en caso de que ella no pudiera estar presente, el curador del MAM debería asegurarse, desde el primer momento del descargue hasta el último momento de volver a cargar, de que todas las obras fueran manejadas con el más alto cuidado. Por último se indicó que cualquier situación inusual debería ser reportada por escrito al IIC inmediatamente.

En la última cláusula de este apartado, se designó nuevamente a Valentina Bonomo, coordinadora y técnica de la exposición, como la responsable de inspeccionar y reportar la condición de todas las obras que integran la exposición, antes y después de su exhibición en el MAM.

Asimismo, se imputó al INBA la obligación de levantar reportes de condición de todas las obras que integraban la exposición y corroborar su estado de conservación al arribo y regreso, a través del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCREPAM). Erica Berra, Subdirectora del IIC, afirmó que todas las partes involucradas en esta cláusula le dieron perfecto cumplimiento. El IIC recibió puntualmente el reporte tanto de Valentina Bonomo como del CENCREPAM acerca del estado de condición de las obras al arribo y regreso de éstas, los cuales eran de gran importancia para la parte Italiana, ya que les permitió saber sobre el estado de las obras en cada parte del recorrido.¹⁹¹

Según lo acordado, al momento del arribo de las obras y su desempaque estuvo presente Valentina Bonomo; además, se contó con la presencia del agregado cultural italiano y de la misma Erica Berra, Subdirectora del IIC. Representando a la Parte mexicana, estuvo la curadora del MAM y un representante del CENCREPAM que revisó el estado de todas las obras para poder realizar un dictamen con respecto a la condición en la que se encontraba cada una de ellas. Como se mencionó anteriormente, detectó una obra cuya capa pictórica corría el peligro de desprenderse y recomendó hacerle un trabajo de consolidación, pero como quedó acordado, la parte mexicana no podía intervenir las obras sin previa autorización. Por ello, se tomaron fotografías de la obra dañada para que quedara documentado

¹⁹⁰ *ibid.*

¹⁹¹ Berra, *op. cit.*

el estado en el que se encontraba al llegar a México y enviarlas posteriormente a la Parte italiana. Al terminar el proceso de desempaque, se firmó un acta de conservación para cada una de las obras.

De acuerdo con la opinión de la Jefa del Departamento de Exposiciones, es necesaria la presencia de representantes de ambas partes tanto al momento de desempacar como de empacar las obras ya que así ambas Partes atestiguan el estado en que se encuentran y, si llega a existir algún problema, puedan deslindar o imputar responsabilidades, según sea el caso, para posteriormente determinar el procedimiento a seguir.

En este caso, la parte italiana decidió dejar la obra en el estado en el que se encontraba, pero de haber accedido a que fuera intervenida en México por expertos del CENCREPAM, los gastos hubieran corrido por parte del seguro que la parte italiana contrató.

El octavo apartado contuvo especificaciones sobre las condiciones climáticas en las que se debían mantener las obras de la exposición.

En la primera cláusula se advirtió que, para permitir que las obras se aclimaten, los embalajes no debían ser abiertos por lo menos 24 horas después de su llegada al MAM, a menos que éstos fueran desempacados en una sala con la misma temperatura ambiente. Esta medida evita que las obras sufran daños debido a cambios de temperatura.

En la segunda cláusula se especificó que la temperatura en las salas de la exposición debería mantenerse a un máximo 22 °C más / menos 2 °C aproximadamente.

La siguiente cláusula estableció que la humedad debería mantenerse entre 40% y 50%, asumiendo que el MAM cuenta con controles de humedad.

Las medidas contenidas en estas tres primeras cláusulas fueron resultado de las indicaciones que el curador, Achille Bonito, envió al IIC para que fueran incluidas en el contrato.¹⁹²

¹⁹² *ibid.*

Además de lo anterior, en la cuarta cláusula de este apartado quedó asentado que el INBA debería cumplir con las condiciones de conservación de las obras contenidas en los reportes de condición.

En la siguiente cláusula se previó que en caso de proceder, el IIC se reservaba el derecho de requerir al INBA que aplicara las medidas más estrictas de iluminación y condiciones climáticas para todas las obras sensibles, tales como papel y textiles.

La última cláusula contuvo dos condiciones por parte del IIC. La primera se refiere al derecho que se reservaba el IIC de verificar que todas las condiciones climáticas se cumplieran; la segunda, al requerimiento que hizo el IIC al INBA de presentar registros de las condiciones climáticas una vez a la semana. Al final de la cláusula se agregó el compromiso del INBA de implementar todos los mecanismos físicos y humanos necesarios para mantener la estabilidad de las condiciones de temperatura y humedad requeridos por el SMH.

Con respecto a la segunda condición de esta cláusula, aunque estaba claramente estipulado que es obligación del INBA presentar registros de las condiciones climáticas una vez a la semana, “éstos no fueron presentados durante el periodo de la exposición ya que el IIC, a sabiendas de que el museo cuenta con todo lo necesario para mantener las obras en condiciones estables, comunicó al MAM que no era necesario que le enviara los reportes semanales mientras las condiciones climáticas estuvieran bajo control, y sólo se limitó a llamar al museo cada determinado tiempo para saber si todo seguía en condiciones normales”.¹⁹³

De todas maneras la Jefa del Departamento de exposiciones del MAM aseguró que si hubiera sucedido alguna variación drástica en las condiciones climáticas el museo, hubiera mandado inmediatamente un reporte al IIC. También afirmó que con respecto a las condiciones climáticas son muy cuidadosos, puesto que la función principal del museo es la de resguardar obras en óptimas

¹⁹³ *Loc. cit.*

condiciones, por ello cuentan con todos los recursos tanto técnicos como humanos necesarios y nunca han tenido un problema respecto a esto.¹⁹⁴

Para las obras propias, el Museo de Arte Moderno cuenta con bodegas especialmente climatizadas en las que se resguarda el acervo que no está en exhibición. Para las obras que se exhiben de manera permanente tiene salas con controles de humedad, sensores de movimiento, iluminación adecuada, etc., así como personal técnico que los supervisa y personal de vigilancia. Las salas destinadas a exposiciones temporales están equipadas de la misma manera y, como la mayor parte del tiempo resguardan obras en préstamo, éstas se preparan climáticamente tomando lectura de la temperatura, humedad y sus variaciones generalmente desde 15 días antes de que lleguen las obras al museo para ver si estas condiciones son compatibles con los requerimientos climáticos contenidos en el convenio realizado con la otra Parte. De no ser así, se busca adecuar la sala a las condiciones convenidas para que al montar las obras no sufran un deterioro.

El noveno apartado trató sobre las precauciones o medidas de seguridad que debían ser tomadas para mantener seguras las obras que componen la exposición.

En la primera cláusula se estableció que los sitios en los cuales las obras se mantuvieran para exhibición y almacenamiento debían estar seguros en todos los aspectos.

En la segunda se asentó la prohibición de fumar, comer y beber dentro de las salas de la exposición.

En la siguiente cláusula se prohibió fotografiar o filmar las obras exhibidas, salvo para difusión de la exposición.

En la cuarta cláusula se indicó que la exposición debería estar instalada de tal forma que los visitantes no pudieran tocar o usar las obras exhibidas, y se agregó que no se debería mover o hacer uso de lo exhibido excepto para los términos de la exhibición del montaje y desmontaje.

La quinta cláusula señaló que el INBA debería mantener todos los embalajes y materiales de empaque de las obras por separado, en un lugar seguro y seco,

¹⁹⁴ Pollak, *op. cit.*

durante el periodo de la exposición. Se incluyó el compromiso del INBA de asumir los costos de los materiales de embalaje que se requerían para reempacar las obras de LA EXPOSICIÓN.

La última cláusula advirtió que cualquier cambio o daño de una obra debería ser reportado por escrito inmediatamente a IIC y documentado fotográficamente. La obra no debería ser intervenida sin el previo consentimiento de IIC, por escrito, a menos que tal medida fuera necesaria para evitar posteriores daños inminentes; en tal caso, el previo consentimiento verbal de IIC será suficiente.

El décimo apartado previó las condiciones de cancelación del contrato.

En la primera cláusula se explicaba que si debido a causas mayores o faltas por terceras personas, el IIC no llegara a facilitar la exposición, el INBA tendría el derecho de terminar el contrato inmediatamente. En tal caso, no se debería ningún gasto de la exposición.

Y en la segunda se señalaba que si el INBA no podía mantener la exposición bajo el tiempo y lugar acordados, el INBA debería notificar inmediatamente a IIC del abandono del contrato. Entonces, IIC estaría libre de toda obligación hacia el INBA.

La Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM aseguró que estas cláusulas son puramente preventivas, pues la posibilidad de una cancelación es casi nula. Tanto, que durante el tiempo en el que ella ha trabajado en el MAM ese caso nunca se ha dado y si se llegara a dar en el futuro sería sólo debido a causas de fuerza mayor, como un temblor que dañara las instalaciones del museo o una huelga sindical que obligara al museo a parar sus actividades, pero no debido al incumplimiento o negligencia del personal, no por lo menos de parte del MAM.¹⁹⁵ Erica Berra, Subdirectora del IIC, apoyó este argumento al afirmar que las posibilidades de cancelación de un proyecto ya consolidado con respecto al cual existe un contrato firmado y cuyas cláusulas de cancelación pudieran ser aplicadas por alguna de las partes son muy remotas; y, al igual que Natalia Pollak, opinó que

¹⁹⁵ *ibid.*

el único caso en el que esto pudiera suceder se debería a causas de fuerza mayor, pero no debido a algún incumplimiento o negligencia.

El onceavo apartado contuvo las provisiones finales.

Sólo una cláusula en la cual quedaba asentado que el contenido del presente contrato no debería ser revelado a terceras personas sin el consentimiento escrito por parte del contratante.

En el segundo párrafo se especificaba que este contrato está sujeto a los Tribunales Federales con sede en la Ciudad de México, Distrito Federal, por lo que renunciaban a cualquier otro fuero que les correspondiera o llegara a corresponderles por razón de sus domicilios presentes o futuros.

En el tercer párrafo del contrato se dio fe de que este instrumento jurídico había sido leído y por ello las Partes estaban enteradas de su contenido y alcance, por lo cual lo ratificaban y firmaban en cuatro ejemplares que contaban con la misma validez.

Por último se observan las firmas de Saúl Juárez Vega representando al INBA, la de Pier Augusto Petacco representando al IIC, y la de Luis-Martín Lozano representando al MAM.

4. Evaluación y Conclusiones

Como se menciona en el prólogo, uno de los principales objetivos de esta investigación es abordar las relaciones culturales entre Estados como una esfera autónoma. Esto se logró manteniendo el trabajo de análisis enfocado en este rubro, sin desviarse hacia la búsqueda de la magnitud de su influencia en otras áreas como fundamento de su importancia, pues hubiera significado poner la dinámica de las relaciones culturales en función de otras áreas de las relaciones internacionales.

Durante cada capítulo se expuso el trabajo realizado por las instituciones culturales involucradas en el proyecto de *Transvanguardia italiana*, tanto directa como indirectamente; cuestionando si la gestión de las instituciones culturales mexicanas e italianas está llevando a la cooperación artística, y a su vez la cooperación cultural, por un mejor camino, es decir, si los procedimientos de estas instituciones cuentan con la suficiente agilidad y calidad como para hacer mejorar la cooperación artística en términos de efectividad, con respecto a sus propios objetivos y metas.

Se confirmó la hipótesis formulada en un principio: la cooperación artística entre México e Italia se lleva a cabo satisfactoriamente debido a la realización de una cantidad moderada de proyectos de buena calidad y se rige por los principios de cooperación y buena fe. Sin embargo, la parte de responsabilidad que corresponde a nuestro país ocasiona resultados que no son completamente exitosos, pues el trabajo de las instituciones mexicanas que intervienen en la organización de una exposición internacional de arte está muy desvinculado y no existe una dinámica que les permita aprovechar mejor su interrelación, lo cual está provocando cierto estancamiento en la cooperación artística de México con otros países, no sólo con Italia.

Por lo tanto, aquí se hace una evaluación del desempeño de las instituciones mexicanas que intervinieron en la realización del proyecto *Transvanguardia italiana*, determinando cuáles fueron las acciones y procedimientos que tuvieron más influencia, ya sea positiva o negativa, en cada etapa de la cooperación cultural; hasta qué punto tuvieron trascendencia con respecto a la totalidad del proceso; y, en

caso de haber resultado negativas, algunas ideas sobre cómo podrían ser mejorados.

Es necesario aclarar que en el caso de las exposiciones presentadas en un espacio perteneciente al sector cultural público mexicano, la posición que el primero tenga dentro de la estructura del segundo – ya sea dentro del INAH, el INBA, la UNAM o algún otro organismo público - determina la serie de instituciones que en su momento intervendrán directa o indirectamente en la organización de la exposición.

En el caso de *Transvanguardia italiana*, presentada en el Museo de Arte Moderno, la dependencia de éste al INBA y la pertenencia de éste último a CONACULTA definió como gestor directo del proyecto al MAM, como coordinador inmediato al INBA y como coordinador general a CONACULTA, de manera que esta línea orgánica es la que delimita los sujetos de la segunda y tercera etapa de la presente evaluación. Por otro lado, la circunstancia que delimitó a los sujetos de la primera etapa de esta evaluación, fue la petición del Director del MAM de incluir el proyecto de *Transvanguardia italiana* en el programa ejecutivo que realizaría la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre México e Italia que, en lo que respecta a la Parte mexicana, es organizada por la Dirección General de Asuntos Internacionales de la SRE.

Primera etapa: cooperación gobierno - gobierno

En el primer capítulo de esta investigación se hizo un análisis sobre el desarrollo de las relaciones mantenidas por México e Italia y la manera como cada uno de ellos coopera en el área cultural. Gracias a ello se pudo observar que, dentro de las estrategias que un Estado planea para cumplir con el interés nacional en el exterior, las concernientes al área cultural son concebidas con un genuino interés por cooperar con la mejor disposición con otros países para la difusión de sus expresiones artísticas y culturales. Además, se llevan a cabo con buena fe, como lo prueba el contexto en que fue firmado el acuerdo cultural entre México e Italia en 1965, del cual se habla en el segundo capítulo.

En el segundo capítulo también se explica que derivado de este convenio cultural se implementó un mecanismo que consistió en la creación de una comisión de cooperación italiana y otra mexicana, las cuales se reunirían periódicamente para asegurar la continuidad de sus relaciones culturales.

Antes de la firma de este convenio, México ya cooperaba a través de Comisiones Mixtas. Nuestro país, en su momento, introdujo este mecanismo respondiendo a la manera en la que todos los países estaban empezando a cooperar y este sentir ha perdurado hasta la actualidad.

La importancia de las reuniones de Comisión Mixta radica en que constituyen un acto de refrendo que sirve para confirmar periódicamente el interés en mantener relaciones culturales con la otra parte.

Por lo tanto, la importancia de la Comisión Mixta de Cooperación Cultural entre México e Italia es que al expresar interés por reunirse cada vez que sus agendas de trabajo lo permiten en periodos no muy largos, recopilar los proyectos que serán llevados a cabo y negociar de manera cordial las condiciones generales bajo las que pueden realizarse estos proyectos buscando siempre el mutuo y equitativo beneficio, esta Comisión mantiene activas las relaciones entre México e Italia en un ámbito en el que éstas pierden su dinamismo con facilidad al no ser consideradas como prioritarias. De hecho, la Dirección General de Asuntos Culturales de la SRE considera a la Comisión Mixta de Cooperación Cultural entre México e Italia como una de las comisiones más activas.¹⁹⁶

Así como esta Comisión, existen muchas otras a través de las cuales México coopera exitosamente con países cuya relación considera importante mantener. En ese sentido, es recomendable que México mantenga a las Comisiones Mixtas como mecanismo de cooperación, ya que es el instrumento que la mayor parte de los países sigue utilizando para cooperar con los demás. Implementar uno diferente sólo

¹⁹⁶ Entrevista con la Lic. Susana Ocaña, Jefe de Departamento de Convenios y Programas con Europa en la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 16 de noviembre de 2005.

provocaría complicaciones en la cooperación de México y dislocaría el sistema más o menos homogéneo de cooperación que existe a nivel mundial.

Existen países que no cooperan mediante comisiones, como Bélgica y Suiza, a los cuales no les interesa la cooperación gubernamental porque tienen una gran cantidad de coleccionistas que no se someten a esos mecanismos. La opinión general respecto a la cooperación con estos países es que es difícil y complicada, razón por la cual restringen su interacción a ocasiones de suma importancia.

De modo que si se cambiara nuestro sistema de cooperación por otro, aunque éste en teoría fuera perfecto, en realidad se estaría aumentando la incompatibilidad de nuestra forma de cooperar con la de la mayoría de los países, lo cual repercutiría en la proliferación y mantenimiento de relaciones con ellos.

Ahora bien, aunque la Comisión Mixta de cooperación cultural entre México e Italia cumple con éxito la función de mantener revitalizadas las relaciones culturales entre estos países, existen algunas fallas que, en el caso México, no permiten que evolucionen hacia un nivel en el que se puedan obtener todavía mejores resultados.

Por ejemplo, cada institución tiene una visión diversa con respecto a la aplicabilidad de los programas ejecutivos.

Primero, está el criterio establecido por la mismas Comisiones Mixtas, que generalmente dejan establecido en una cláusula de los Programas Ejecutivos que la aplicabilidad de éstos inicia el día de su firma y acaba el día de la firma del siguiente,¹⁹⁷ de manera que las condiciones incluidas en éstos son aplicables a todos los proyectos negociados durante ese periodo.

El segundo criterio pertenece a la SRE. Consiste en considerar que “las condiciones aplicables a un proyecto son sólo aquellas asentadas en el programa ejecutivo en el que éste proyecto fue incluido”.¹⁹⁸ Este criterio es muy difícil de

¹⁹⁷ “El presente Programa Bilateral permanecerá en vigor hasta la firma del siguiente”. Punto 11. 6 contenido en el *Acta Final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para los años 2000 – 2002*.

¹⁹⁸ Susana Ocaña, *op. cit.*

aplicar ya que el periodo entre la inclusión de un proyecto expositivo en el borrador del siguiente Programa Ejecutivo y la firma de éste puede durar varios años, lo cual puede provocar el retraso de la realización de un proyecto por la misma cantidad de tiempo, o que no alcance a ser incluido en ningún Programa Ejecutivo.

Este último fue el caso del proyecto expositivo *Transvanguardia italiana*, que fue incluido en el borrador del undécimo programa ejecutivo junto con todos los proyectos que tentativamente serían realizados durante su periodo de vigencia. En su momento, implicaba que las condiciones establecidas en éste serían las aplicables a aquél, pero la exposición fue realizada antes de que se firmara, por lo tanto, el proyecto de *Transvanguardia italiana* fue suprimido del borrador del onceavo programa ejecutivo y ya no aparecerá en éste cuando sea firmado. Por ello, de acuerdo con este criterio, al no estar comprendido en un programa ejecutivo, no hay condiciones que puedan aplicársele.

Esto nos lleva a concluir que la aplicación generalizada del primer criterio resultaría más conveniente. De acuerdo con éste, cualquiera que sea el momento en el que surja un proyecto, siempre habrá un programa vigente que las instituciones puedan tomar como base para las negociaciones de sus proyectos expositivos, lo cual permitiría una cooperación más fluida de nuestras instituciones con las instituciones extranjeras, al no tener que esperar a que entren en vigencia las condiciones que puedan aplicársele, como supone el segundo criterio.

Sin embargo, independientemente de las consideraciones que pueda haber sobre cuál de los dos criterios anteriores es el más conveniente, veremos que el criterio que en realidad prevalece, es un tercero: el que aplican las instituciones que realizan proyectos expositivos con instituciones extranjeras que, debido un poco a la complejidad de los programas ejecutivos, prefieren basarse en lineamientos generales de intercambio cultural y acordar de manera específica las condiciones de cooperación con la otra parte, porque saben que de acuerdo con lo establecido por

los mismos programas ejecutivos, por lo menos en lo que respecta al acuerdo de las condiciones financieras, lo que prevalece es el acuerdo de las partes.¹⁹⁹

De manera que el verdadero problema con respecto a la aplicabilidad de los programas ejecutivos, por lo menos en México, es que, aunque las instituciones supieran con exactitud qué programa es el vigente y aplicable al momento de iniciar una negociación, seguirían sin tomar en cuenta las condiciones de cooperación asentadas en los programas ejecutivos.

La consecuencia principal de este problema es que los logros que se alcanzan en los programas ejecutivos no están siendo aprovechados por las instituciones para las cuales son creados.

Un factor que ayuda a potenciar este efecto es que las instituciones que intervienen en la creación de los programas ejecutivos de cooperación educativa y cultural no están logrando una difusión eficaz de éstos entre las instituciones culturales. Otro factor es que las instituciones culturales, supuestas beneficiarias de estos programas, no tienen ni el interés ni la necesidad de conseguirlos para revisarlos.

Con respecto a lo anterior, una de las recomendaciones posibles sería que la parte mexicana de las Comisiones Mixtas de Cooperación Educativa y Cultural insertara un mecanismo *post reunión* en el que una vez que se firmara el programa ejecutivo, contando con una lista de todas las instituciones culturales susceptibles de aprovechar ese programa, enviara a cada una de ellas de la manera acostumbrada (por medio de las instituciones coordinadoras), una copia de este documento haciéndoles saber que las condiciones comprendidas en él son las aplicables para la realización de los proyectos que deseen desarrollar con instituciones de la otra parte, desde la fecha en que fue firmado hasta el día anterior a la fecha de la firma

¹⁹⁹ “Las Partes, a excepción de aquellos casos para los cuales hayan sido acordadas otras modalidades, establecerán las siguientes condiciones financieras concernientes al intercambio de muestras.” *Acta final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República italiana para los años 2000 – 2002.* Anexo II

del siguiente. Además, que deben responder a la mayor brevedad y de manera obligatoria con otro documento en el que indiquen: primero, qué condiciones de cooperación incluidas en ese programa consideran imprácticas y sugerencias sobre qué se podría modificar o incluir para que estos programas les resulten realmente útiles; segundo, si están interesadas o no en realizar un proyecto con alguna institución de la otra Parte y, en caso positivo, una propuesta del proyecto y el nombre de la institución con la que quiere llevarlo a cabo. De no tener interés en una institución específica, el perfil que debería tener la institución de la otra Parte para que fuera posible realizarlo.

Incluso, junto con la copia del programa ejecutivo recientemente firmado, se podría enviar adjunto un formulario en el que las instituciones pudieran incluir sus propuestas de proyectos y comentarios sobre el contenido de los programas ejecutivos para facilitar y agilizar la respuesta de las instituciones.

Con la lista de instituciones culturales que se menciona al principio, la Comisión tendría más control sobre el proceso de respuesta y le sería posible revisar qué instituciones ya respondieron y cuáles no. Al mismo tiempo, las instituciones coordinadoras podrían verificar la efectividad de su difusión y detectar con más facilidad la razón por la que no está llegando a alguna institución la información enviada.

Una vez que la Comisión tenga respuesta de todas las instituciones deberá iniciar tres acciones. La primera consiste en realizar un análisis de las sugerencias que hicieron las instituciones sobre las condiciones de cooperación que consideran imprácticas o desfavorables para asentarlos en un documento que pueda ser tomado en cuenta por los miembros de la próxima Comisión. De la segunda acción debe resultar un conteo de las instituciones que se interesaron en realizar un proyecto con la otra parte y las que no, para que en caso de no recibir muchas propuestas, esa información pueda ser canalizada al departamento de la Dirección General de Asuntos Culturales de la SRE encargado de las relaciones con la región a la que pertenece ese país, el cual analice por qué no hay interés de las instituciones por cooperar institucionalmente y la manera de incentivarlas para que la cooperación

cultural con ese país se reactive. Con respecto a la tercera, la Comisión mexicana debe comunicar en un plazo determinado a la Comisión de la otra parte o a la embajada de México en ese país la información sobre las propuestas de proyectos que recibió para que encuentre a la institución contraparte requerida o, en su defecto, una institución a la que pueda interesarle alguno de los proyectos y, finalmente, pongan en contacto a las instituciones interesadas para que inicien su negociación con base en las condiciones establecidas en el programa ejecutivo vigente y puedan llevarlo a cabo durante ese periodo.

Como se describe en el segundo capítulo de esta investigación, la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, con la ayuda de CONACULTA y otras instituciones coordinadoras, recaba las propuestas de proyectos de las instituciones culturales mexicanas antes de la celebración de una reunión de Comisión Mixta de cooperación educativa y cultural. Las desventajas de este procedimiento, como funciona actualmente, son las siguientes: primero, que con frecuencia la SRE comunica a CONACULTA las fechas de celebración de las reuniones de Comisiones Mixtas con un periodo de anticipación que resulta insuficiente para que éste pueda enviar la información a la Dirección de Asuntos Internacionales del INBA, ésta a las diferentes coordinaciones, y estas últimas a sus instituciones adscritas para que elaboren sus propuestas y sean enviadas a la SRE por el mismo canal, pues existen muchas instancias que no suelen responder a la brevedad por diversas razones; en segundo lugar, en el organigrama del sector cultural coordinado por CONACULTA existen muchas instancias que intermedian la comunicación con las instituciones que ejecutan los proyectos artísticos y no existe un mecanismo para que pueda saberse con certeza si la falta de respuesta de algunas instituciones se debió sólo a la incompatibilidad con su programa de actividades para ese periodo o a que nunca les llegó la información.

La primera ventaja de insertar un mecanismo *post reunión* es que se lograría una conexión más dinámica entre las Comisiones Mixtas y las instituciones culturales al vincularlas un poco más con la cooperación artística entre países. Ya sea que les interesara o no realizar un proyecto con una institución perteneciente al

país con que se celebró una reunión de Comisión Mixta, por lo menos estarían obligadas a actualizarse sobre los programas ejecutivos que se van firmando, además de que contarían con un periodo más razonable de tiempo para formular sus propuestas.

La segunda ventaja es que con este proceso también se podría convertir a las Comisiones Mixtas, de meras otorgadoras de oficialidad a los proyectos previamente recabados, en verdaderas impulsoras de actividades artísticas.

La tercera es que por medio de la consulta directa a los destinatarios de estos programas, que son las instituciones culturales, se podría lograr aumentar la utilidad práctica de su contenido.

Segunda etapa: la labor de las instituciones coordinadoras

En la organización de exposiciones internacionales de arte, realizadas por instituciones que forman parte de CONACULTA, éste actúa como ente coordinador general.

En el caso de las exposiciones internacionales de arte organizadas por los museos pertenecientes al INBA, éste actúa como institución coordinadora inmediata a través de su Dirección de Asuntos Internacionales. Sin embargo, en el caso de *Transvanguardia italiana*, lo único que vinculó al INBA con el proceso de organización de la exposición fue su función de representante, ante la iniciativa del MAM para realizar un proyecto que incluyera la celebración de actos jurídicos para los cuales no cuenta con capacidad legal.

El INBA suele cumplir esta función en la organización de exposiciones internacionales por parte de los museos que están bajo su tutela, pero no es lo único que puede hacer por ellos con respecto a estos proyectos.

La Dirección de Asuntos Internacionales del INBA existe precisamente para asistir a las instituciones que dependen del Instituto en la realización de sus proyectos internacionales. El problema es que los museos acostumbran informar sobre la realización de sus exposiciones internacionales una vez que el proyecto ya fue negociado y el convenio está listo para ser firmado, situación que limita el papel

de esta Dirección a la realización de algún trámite o la cobertura de algún costo de la exposición, cuando podría apoyarlos desde la etapa de la negociación del proyecto proporcionándoles el programa ejecutivo vigente con el país al que pertenece la institución con que planean colaborar para que tengan una idea clara de las condiciones generales de cooperación que se han acordado con ese país, además de asesorarlos en caso de alguna controversia e informarles si existen otros acuerdos o compromisos pendientes de la otra parte, cuyo cumplimiento pueda pedirse para el proyecto por realizarse y así conseguir un acuerdo favorable para la parte mexicana.

Además de las ventajas en asesoría que un museo podría obtener al integrar a la Dirección de Asuntos Internacionales desde el principio de la negociación de sus proyectos internacionales, la Dirección podría llevar a cabo una efectiva labor de coordinación al tener conocimiento de todos los proyectos que se están gestando y lograr que una institución que organiza una exposición internacional beneficie o sea beneficiada por otra que planea una actividad artística en un lugar o fecha cercanos, compartiendo recursos financieros, materiales o humanos.

Ahora bien, la labor de CONACULTA como ente coordinador de la gestión cultural nacional favorece la realización de exposiciones internacionales de arte en el sentido de que su condición de organismo desconcentrado posibilita que el fomento y la difusión cultural se realicen en función de la dinámica propia del sector cultural y de lineamientos que trascienden planes sexenales y visiones personales como la predominante en las últimas décadas: la democratización cultural, que consiste en llevar cultura (y en este caso, arte tanto nacional como internacional) a un número cada vez mayor de mexicanos.

Así, las muestras internacionales de arte, como la analizada en este trabajo, ya no corren el peligro de extinguirse cuando algún presidente de tendencias nacionalistas decida sólo dar impulso a la cultura popular y la alta cultura nacional.

Además, se da el hecho de que en el ámbito externo los proyectos como *Transvanguardia italiana* constituyen una necesidad para establecer y mantener relaciones con otros países, de manera que siempre existirá cierta presión de la

SRE sobre CONACULTA para que fomente el interés de las instituciones que coordina en realizar proyectos internacionales, en los cuales actúa como puente de comunicación entre la SRE y las instituciones culturales nacionales.

El problema con respecto a la conexión que CONACULTA debe ayudar a establecer entre la SRE y las instituciones culturales nacionales es que ésta nunca podrá alcanzar un nivel óptimo mientras CONACULTA no logre consolidar su autoridad sobre el sector cultural interno.

A mi parecer, el estatus de CONACULTA como coordinador de las instituciones culturales del país se encuentra en vías de consolidación principalmente por dos razones:

La primera de ellas se debe al hecho de que este Consejo haya sido creado por decreto presidencial, lo cual suscitó fuertes reacciones en las autoridades de las instituciones culturales, las cuales cuestionaron la existencia de una instancia de coordinación que los trascendiera teniendo un documento de creación legalmente inferior al de las instituciones que dirigían, y la conclusión a la que llegó la mayor parte ellos fue que la naturaleza de su documento de creación no alcanzaba a otorgar suficiente sustento a su jerarquía, y esa percepción, aunque con menos fuerza, ha perdurado en el tiempo. Actualmente existen funcionarios que aceptan la superioridad jerárquica de CONACULTA, pero afirman que sus funciones son puramente políticas.

La solución a este problema podría ser la creación de una Ley Orgánica que le diera suficiente sustento a su jerarquía, como sugieren varios autores que han estudiado este problema.

Desde luego, eso implicaría poder convencer al Congreso sobre las ventajas que traería ese cambio. En ese supuesto, si existiera la necesidad de que las autoridades de esta institución se presentaran frente al Congreso para exponer las razones por las que se debe perpetuar y reforzar su posición dentro de la infraestructura cultural, seguramente se basarían en el criterio que siempre han utilizado en sus informes anuales para demostrar la eficacia de su desempeño: la cantidad y calidad de proyectos realizados con el fin de alcanzar la democracia y

democratización cultural. Además, presentarían un extenso informe sobre los resultados de todas las acciones de fomento y difusión realizadas, como prueba de la importancia del trabajo que realizan. Sin embargo, quizá el elemento que mejor motivaría la aprobación de una Ley Orgánica para CONACULTA sería la presentación de un plan de reestructuración del sector cultural.

Dicho proyecto debería ser capaz de respetar la estructura de todas las instituciones. La conformación del sector cultural por entes heterogéneos (tanto en su tiempo de vida, como en su tamaño, modo operativo interno, etc.) no constituye un problema. Actualmente, es apropiado que la gestión de la cultura parta de una diferenciación básica de los subcampos en que el Estado interviene: alta cultura, servicios educativos, defensa del patrimonio cultural y cultura popular; pues esto significa que tiene la capacidad de responder a diversas necesidades con instituciones especializadas. Sin embargo, su capacidad de respuesta mejoraría si se encontraran correctamente vinculadas a la infraestructura cultural tanto vertical como horizontalmente. Así, tal proyecto debe enfocarse totalmente en la reestructuración de los procedimientos por medio de los cuales cooperan unas instituciones con otras.

La segunda razón por la que CONACULTA todavía no consolida su estatus como coordinador del sector cultural público tiene que ver con su desempeño en el nivel operativo y también tiene su origen en la forma como fue creado.

Al momento de colocar a esta institución como coordinadora del sector cultural, no se le concedieron las facultades para modificar los procedimientos de las instituciones que quedaron a su cargo para lograr compatibilizarlos con los suyos, de modo que quedaron superpuestos. Como resultado, sólo se logró añadir un peldaño más a la estructura del sector cultural y seguir sin la posibilidad de una reorganización del sector que solucione sus ineficacias.

Debido a lo anterior, desde el inicio de sus funciones CONACULTA ha tenido que integrarse al sector cultural adaptándose a la dinámica de trabajo de las instituciones ya existentes y tratando de coordinarlas hasta donde la autonomía de éstas se lo permiten.

En el caso del desarrollo de proyectos internacionales, para la mayor parte de las instituciones culturales del país, establecer contacto directo con esta institución no es una situación habitual. Esto provoca que, por una parte, consideren prescindible su colaboración para el desarrollo de estos proyectos; por otra, que no vean como una prioridad estar al tanto de sus lineamientos y procedimientos.

Del problema de las limitantes que ha encontrado CONACULTA para desarrollar su trabajo de coordinación, se desprende otro. Como la dinámica que ya tenían establecida las instituciones que intervienen en la realización de proyectos internacionales no permite ni requiere que se involucre directamente en éstos, CONACULTA no instauró un procedimiento para supervisar su desarrollo; en cambio, limitó el trabajo de la Dirección General de Asuntos internacionales²⁰⁰ a brindar la ayuda o asesoría que las instituciones le soliciten en alguna etapa de su realización. Pero incluso en esas ocasiones, ha llegado a faltar un seguimiento diligente a las instrucciones que gira para asegurarse de que hayan sido realizadas de manera correcta.

En el caso de *Transvanguardia italiana*, la falta de supervisión por parte de CONACULTA provocó que no se realizara un convenio interinstitucional entre INBA-MAM e IIC. Su trabajo no debió limitarse a mandar un manual acerca del procedimiento que debía seguirse para su inscripción. La labor de coordinación también implica dar seguimiento a los asuntos: en este caso debió supervisar el trabajo que se hizo, y al hacerlo, haberse dado cuenta de que no fue realizado adecuadamente y pedir su corrección. Como no fue así, nadie se percató de que el documento redactado por el MAM llevaba la intención de ser utilizado tanto como convenio específico como de convenio interinstitucional y, en realidad, sólo cumplía con los requisitos del convenio específico. De ese modo, CONACULTA dejó que se desaprovechara la oportunidad de que una institución cultural mexicana estableciera

²⁰⁰ La Coordinación de Asuntos Internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fue red denominada *Dirección General de Asuntos Internacionales* en agosto de 2005, mediante el oficio circular DGA/0534/05 de la Dirección General de Administración, con fecha del 20 de junio de 2005.

un vínculo permanente con una institución italiana, que habría impulsado de manera importante la continuidad de la realización de proyectos expositivos de alto nivel.

Debido a las dos razones expuestas anteriormente, a CONACULTA todavía le falta camino por recorrer para lograr convertir los proyectos internacionales, que actualmente son la simple suma del trabajo individual de cada institución participante, en proyectos que reflejen el trabajo integrado de éstas. Para ello, CONACULTA no debe resignarse a los límites que le impone la autonomía de las distintas instituciones que coordina. En vez de ello, debe hacer un trabajo de concientización entre éstas que las haga visualizarse como parte de un engranaje al que no le es posible funcionar si cada parte va a diferente ritmo. Además, un trabajo de capacitación dirigido a los funcionarios directamente encargados de realizar proyectos internacionales sobre los procedimientos que existen para sacar mejor provecho del trabajo de las demás instituciones si las involucran correctamente en sus proyectos. Así, se logrará que muestren mayor disponibilidad para que CONACULTA tenga una mayor participación en los proyectos internacionales que realizan y pueda llevar a cabo un verdadero trabajo de coordinación.

Tercera etapa: la labor de las instituciones gestoras directas

El proyecto de *Transvanguardia italiana* permitió a sus gestores directos, es decir el MAM y el IIC, cumplir los objetivos que perseguían con su realización.

Al IIC, como parte cultural de la embajada de Italia en México, le permitió dar cumplimiento a la agenda de difusión de cultura italiana en nuestro país.

Por otro lado, el MAM tiene como objetivo dar a conocer arte moderno y contemporáneo tanto nacional como internacional, de manera que esta exhibición de artistas italianos de la transvanguardia, le permitió continuar con la materialización de uno de sus principales fines.

Con respecto al desempeño que estas instituciones tuvieron en relación con el proyecto de *Transvanguardia italiana*, se puede decir que individualmente, cada una cumplió correctamente con las obligaciones a las cuales se comprometió. Esto permitió que el trabajo de colaboración entre el MAM y el IIC se diera de manera

moderadamente fluida, culminando en la presentación de una exposición internacional de arte que denotaba una buena organización. Sin embargo, en cuestión de cooperación artística internacional, el proyecto pudo haber tenido resultados más trascendentes que no fueron alcanzados.

La razón principal de lo anterior es que cuando el MAM pidió el apoyo de CONACULTA para poder celebrar un acuerdo interinstitucional con el IIC, CONACULTA respondió enviando un *Manual para realizar convenios interinstitucionales*. El MAM decidió integrar la estructura del convenio específico de *Transvanguardia italiana* con algunas partes de lo recomendado por el *Manual* enviado por CONACULTA creyendo que ese híbrido podría servir tanto de acuerdo específico como de interinstitucional, lo cual, como se explicó en el punto 3.2 de esta investigación, no es posible.

Esta decisión es uno de los factores que obstaculizó la celebración de un convenio que hubiera servido para establecer una base de cooperación exclusiva entre el MAM -INBA y el IIC y hubiera asegurado la continuidad de la realización de proyectos de alta calidad como el de *Transvanguardia italiana*.

Lo que genera este tipo de tropiezos en la cooperación artística con instituciones culturales extranjeras es que los museos del INBA no sostienen una comunicación eficaz con los Departamentos encargados de Asuntos Internacionales de las instituciones de las cuales dependen (INBA y CONACULTA), problema del cual ambas partes son responsables y cuya solución dependerá del esfuerzo que haga cada una de las partes involucradas por modificar los procedimientos que afectan la fluidez de comunicación y colaboración entre todas ellas.

Pero en lo que concierne específicamente a los museos, definitivamente deben empezar por buscar una conexión más estrecha con los Departamentos de Asuntos Internacionales del INBA y CONACULTA que les permita gozar de los beneficios de su asesoría e integrarse de mejor manera al proceso de cooperación artística.

Conclusiones

Al analizar el desempeño individual de las instituciones que intervienen en la organización de exposiciones internacionales de arte que son presentadas en México, se puede concluir que cada una cumple satisfactoriamente con aquello que le corresponde y, gracias a ello, es posible presentar proyectos expositivos de buena calidad. Sin embargo, cuando se toma uno de éstos para ser analizado como producto final de una labor colectiva, la carga de imperfecciones en la ejecución de algunos procedimientos de colaboración de estas instituciones sale a la luz y con ello las razones por las que el nivel de calidad de estos proyectos se encuentra estancado.

De manera que al preguntar si los procedimientos de estas instituciones cuentan con la suficiente agilidad y calidad como para hacer mejorar la cooperación cultural en términos de efectividad, se tendría que responder que no.

Si se hiciera una proyección sobre los resultados de la cooperación cultural entre México e Italia a mediano plazo, asumiendo que las instituciones culturales siguieran funcionando de la misma manera, probablemente éstos no serían diferentes a los que se obtienen actualmente, es decir, se podría prever la realización de algunos proyectos de calidad por cada programa ejecutivo, pero no se vería un progreso considerable.

Por lo tanto, si se quisiera lograr que estos resultados fueran más allá, necesariamente se tendría que liberar al proceso que conlleva la realización de exposiciones internacionales de arte de los factores señalados en esta investigación, los cuales obstaculizan su mejoría.

1. Fuentes

Capítulo I

Bibliografía

Bobbio, Norberto et al. *Diccionario de política*. 14^a. ed., México, Siglo Veintiuno Editores, 2v, 2005.

Bonanni, Massimo. *La politica estera della Repubblica italiana*. Istituto Affari Internazionali, Edizioni di comunità, primer volumen, 1967, 147 pp.

Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Guadalajara, Editorial Pandora / CONACULTA / ITESO, 2000, 502 pp.

Compila de tratados 2001²⁰¹

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. México, Sista Editorial, 1997, 151 pp.

Fabela, Isidro. *La política internacional del presidente Cárdenas*. México, Instituto Mexiquense de la Cultura, 1994, 522 pp.

Haro Tecglen, Eduardo. *Diccionario político*. España, Editorial Planeta, 1997, 422 pp.

Harvey, Edwin R. *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid, Tecnos, 1990, 290 pp.

²⁰¹ Los textos legislativos que aparecen en este disco, son una transcripción literal de su fuente original (Diario Oficial) en cuanto a su redacción, ortografía y sintaxis.

Hernández – Vela Salgado, Edmundo. *Diccionario de política internacional*. 3ª. ed., México, Editorial Porrúa, 1988, 249 pp.

Hernández – Vela Salgado, Edmundo. *Diccionario de política internacional*. 6ª. ed., México, Editorial Porrúa, 2 v, 2002.

Martínez, Eduardo. *La política cultural de México*. Francia, UNESCO, 1977, 70 pp.

Ochoa Sandy, Gerardo. *Política cultural ¿qué hacer?* México, Raya en el Agua, 2001, 137pp.

Ramírez Aguilera, Rafael y Rafael Ramírez Victoriano. *Breve diccionario de la política*. España, Ediciones mensajero, 1997, 249 pp.

Ortiz Angulo, Ana. *Definición y clasificación del arte popular*. México, INAH, 1990, 150 pp. (Serie Historia).

Salinas de Gortari, Carlos. *México – Italia: amistad y cooperación*. México, SRE, 1990, 8 pp. (Textos de política exterior).

Senado de la República. *Relación de tratados en vigor*, México, 1973.

Senado de la República / Cámara de Diputados. *La cultura en México: políticas y acciones en materia de cultura desarrollados por el gobierno de la república 1988-1993*. México, LV Legislatura–Comisión de Cultura, 1993, 180 pp.

Sorensen, Max. *Manual de Derecho Internacional Público*. México, FCE, 2000, 772pp.

Theimer, Walter. *Diccionario de política mundial*. Buenos Aires, Miguel Ángel Colla Editor, 1958, 560 pp.

Wilhelmy, Manfred. *El Sistema Internacional y América Latina: la formación de la política exterior; los países desarrollados y América latina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, 432pp.

Zorrilla, Luis G. *Relaciones políticas, económicas y sociales de México con el extranjero*. Edición del autor, Tomo II, III, IV y V, México, 1995.

Tesis

Álvarez Flores, Víctor Manuel. *La Administración Federal en el Fomento y la Difusión de la Cultura y las Artes: El cambio en la política cultural mexicana*. Tesis para Licenciatura en Administración Pública, México, El Colegio de México, 2004, 129 pp.

Soria Morales, Ernesto. *La cooperación internacional para el desarrollo y la política mexicana en la materia: evolución y perspectivas*. Tesis para Licenciatura en Relaciones Internacionales, México, UNAM, 1999, 322 pp.

Hemerografía

Nualart, Jaime. "La promoción cultural de México como instrumento de la política exterior", en *Revista mexicana de política exterior*. No. 61, México, SRE / Nueva época, octubre 2000, pp. 304-316.

Documentos

Barón, Enrique. *Cultura: excepció o diversitat. Consideracions entorn dels acords de la Ronda de Doha excepció*. Conferencia. Barcelona, 2007 pp.15 En <http://www.socialistes.cat>, 21 de agosto de 2007.

Correo electrónico enviado por la Oficina Cultural de la Embajada de México en Italia, ofna.cultural@emexitalia.it el 29 de septiembre de 2006.

Decisión nº 508/2000/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de febrero de 2000, por la que se establece el programa “Cultura 2000” Publicada en el Diario Oficial de la Unión Europea el 10 de marzo del 2000. En <http://europa.eu>, 31 de agosto de 2007

Declaración Universal de la UNESCO sobre diversidad cultural. UNESCO, Francia, 2001, pp.44.

Decreto por el que se crea el organismo descentralizado Fondo de Cultura Económica y se ordena la disolución y liquidación de la empresa de participación estatal mayoritaria del mismo nombre. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 26 de julio de 1994, En <http://www.scjn.gob.mx>, 2 de agosto de 2007

Decreto que aprueba la reforma de la fracción X del artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos mexicanos. Publicado en el Diario oficial de la federación el 24 de mayo de 1988. En <http://www.scjn.gob.mx>, 8 de agosto de 2007.

Informe final de la Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo. Estocolmo, Suecia, 30 de marzo – 2 de abril de 1998. 112 pp. En <http://www.unesco.org>, 8 de mayo de 2006.

Instituto Nacional de Antropología e historia. *Desde su fundación hasta la modificación de la Ley Orgánica (1986).* En <http://www.cnca.gob.mx> , 8 de agosto de 2007.

Intervención del Canciller Luis Ernesto Derbez Bautista, durante la Comparecencia ante la Comisión de Relaciones Exteriores de la Cámara de Senadores en la Glosa Correspondiente al V Informe de Gobierno. (Discurso.) Ciudad de México, 12 de septiembre de 2005. En <http://www.sre.gob.mx>, 24 de noviembre de 2005.

Ley General De Bienes Nacionales. Diario Oficial de la Federación; México, 20 de mayo de 2004.

Ley Federal Sobre Monumentos Y Zonas Arqueológicas, Artísticas E Históricas. Diario Oficial de la Federación, México, 6 de mayo de 1972.

Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Diario Oficial de la Federación, México, 31 de diciembre de 1946.

Mattelart, Armand. *Excepción o especificidad cultural. Los desafíos del GATT.* En <http://www.campusred.net>, 22 de agosto de 2007.

Plan Nacional de Desarrollo 2001 – 2006. En <http://www.presidencia.gob.mx>, 24 de noviembre de 2005.

Primera Reunión Nacional de Evaluación del Subsector cultura. México, SEP, Terra Firme, 1986.

Segunda Reunión Nacional de Evaluación del Subsector cultura. México, SEP, Terra Firme, 1987.

Entrevistas

Con la Dra. Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura, México, 17 de marzo de 2005.

Páginas Web

<http://www.esteri.it>

<http://www.presidencia.gob.mx>

<http://www.senado.gob.mx>

<http://www.sre.gob.mx>

Capítulo II

Bibliografía

Senado de la República. *Relación de tratados en vigor*. México, 1973.

Senado de la República / SRE. *Tratados ratificados y convenios ejecutivos*. México, Tomo XVIII: 1964 – 1965, segunda parte.

Hemerografía

“Comenzó la semana cultural italiana”, en *Excélsior*, México D.F., miércoles 6 de octubre de 1965, p. 15 A.

“Convenio cultural de México con Italia”, en *El Universal*, México D.F., sábado 9 de octubre de 1965, Primera plana y Primera sección, p. 15.

“Habrá acuerdo cultural entre México e Italia”, en *El Universal*, México D.F., viernes 8 de octubre de 1965, Primera sección, p.6.

“Intercambio con Italia”, en *Excélsior*, México D.F., lunes 11 de octubre de 1965, Página editorial, p. 6A.

“Italia muestra la pujanza de su industrialización técnica” en *El Universal*, México D.F., jueves 6 de octubre de 1965, primera sección, pp. 6 y 8.

“Italia ofrece ayuda artística a México” en *Excélsior*, México D.F., viernes 8 de octubre de 1965, Primera plana y Primera sección, p. 12 A.

“Notas culturales”, en *El Universal*, México D.F., martes 5 de octubre de 1965, Primera sección, p. 3 y 5.

“Recepción al subsecretario de Relaciones Exteriores de Italia”, en *El Universal*, México D.F., viernes 8 de octubre de 1965, Primera sección, pp. 14 y 27.

“Zagari y Carrillo Flores firmaron el nuevo convenio”, en *Excélsior*, México D.F., sábado 9 de octubre de 1965, Primera plana y primera sección, p. 11A.

Documentos

Acta final de la X Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y el gobierno de la República Italiana.

Acta final de la XI Reunión de la Comisión Mixta de Cooperación Educativa y Cultural entre el gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y el gobierno de la República Italiana. Borrador del 26 de septiembre de 2003.

Convenio de intercambio cultural entre los Estados Unidos Mexicanos y la república Italiana, firmado en la ciudad de México el 8 de octubre de 1965.

Informe de las relaciones educativas y culturales México – Italia. México, SRE– Dirección de Convenios y Programas del Instituto Mexicano de Cooperación Internacional, Febrero del 2000.

Programa Bilateral de cooperación educativa y cultural entre los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para los años 2000 –2002.

Programa de cooperación educativa y cultural entre los Estados Unidos Mexicanos y la República Italiana para el periodo 2003 – 2006. Borrador de septiembre de 2003.

IX Programa Aplicative Del Convenio Cultural Entre El Gobierno De Los Estados Unidos Mexicanos Y El Gobierno De La República Italiana Para Los Años 1995-1996-1997-1998.

XI Programa ejecutivo de cooperación educativa y cultural entre México e Italia para los años 2005 –2007. Borrador de noviembre de 2005.

Entrevistas

Con la Lic. Susana Ocaña, Jefe de Departamento de Convenios y Programas con Europa en la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 16 de noviembre de 2005.

Capítulo III

Bibliografía

Bonito Oliva, Achille. *La transvanguardia italiana*. Italia, Ed. Drago, 2003, 127 pp. (Arts & Communications)

Borja Soriano, Manuel. *Teoría general de las obligaciones*. México, Ed. Porrúa, 1997, 689 pp.

Código civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la república en materia federal. México, Editorial Sista, 2005, 305 pp.

CONACULTA. *Directorio de dependencias y órganos relacionados con CONACULTA*. México, 2003.

García Maynez, Eduardo. *Introducción al estudio del derecho*. México, Ed. Porrúa, 1978, 416 pp.

J. Adeline. *Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes*. (por la cultura y el arte), 2ª ed., México, 1944, 579 pp.

Tesis y tesinas

Paulo Berzunza, Margarita. *Cooperación cultural México - América Latina a través del CONACULTA con base en el Programa de Cultura 1995 – 2000*. Tesina para obtener Título de Licenciatura en Relaciones Internacionales, México, UNAM, 2001, 68 p.

Saldaña Delgado, Ma. Guadalupe. *Cooperación artística y cultural entre México – Estados Unidos y Canadá*. Tesis para obtener Título de Maestra en estudios México – Estados Unidos, Estado de México, UNAM– Acatlán, 2002.

Documentos

Acuerdo Interinstitucional Modelo De CONACULTA

Boletín de prensa sobre Transvanguardia italiana, publicado por la Coordinación de Prensa del Museo de Arte Moderno, 10 noviembre 2003.

Carta de Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales del INBA a Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA. 9 de julio de 2003

Carta de Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura a Luis - Martín Lozano, Director del MAM. 13 de enero de 2003

Carta de Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura a Luis - Martín Lozano Director del MAM. 28 de enero de 2003

Carta de Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA a Luis – Martín Lozano, Director del MAM. 17 de septiembre de 2003

Carta de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma. 20 de marzo de 2002

Carta de Luis Martín Lozano, Director del MAM a Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma. 6 de mayo de 2002

Carta de Luis Martín Lozano, Director del MAM a Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma. 20 de agosto de 2002

Carta de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura. 28 de noviembre de 2002

Carta de Luis - Martín Lozano, Director del MAM a Carmen Bancalari, Subdirectora de Asuntos Internacionales, INBA. 7 de julio de 2003

Carta de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura. 7 de julio de 2003

Carta de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura. 23 de julio de 2003

Carta de Luis Martín Lozano, Director del MAM a Ramis Barquet, Director de la Galería Ramis Barquet. 30 de septiembre de 2003

Carta de Pier Augusto Petacco, Director del Instituto Italiano de Cultura dirigida a Jaime Nualart, Coordinador de Asuntos Internacionales de CONACULTA. 24 de junio de 2001

Carta de Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma; dirigida al Director del Museo de Arte Moderno, Luis – Martín Lozano. 28 de marzo de 2001

Carta de Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma; dirigida al Director del Museo de Arte Moderno, Luis – Martín Lozano. 16 de abril de 2002

Convenio de Colaboración celebrado por el Instituto Italiano de Cultura de México (IIC) y el Instituto Nacional De Bellas Artes Y Literatura (INBA) en relación con la exposición titulada Transvanguardia Italiana, firmado el diecisiete de noviembre de 2003.

Correo electrónico de Achile Bonito Oliva, Curador de la exposición para Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura. 27 de marzo de 2003

Correo electrónico de Valentina Bonomo, Coordinadora general de la exposición a Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura. 12 de febrero de 2003

Correo electrónico de Valentina Bonomo, Coordinadora general de la exposición a Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura. 19 de Febrero de 2003

Fax de Luis – Martín Lozano, Director del MAM a Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma. 12 de febrero de 2002

Fax de Vincenzo Safo, Presidente del Centro Italiano para el Arte y la Cultura, Roma; dirigida al Director del Museo de Arte Moderno, Luis – Martín Lozano. 13 de febrero de 2002

Manual De Procedimientos Para La Negociación Y Suscripción De Acuerdos Interinstitucionales Del Consejo Nacional Para La Cultura Y Las Artes.

Entrevistas

Con la Dra. Erica Berra, Subdirectora del Instituto Italiano de Cultura, México, 17 de marzo de 2005.

Con la Lic. Judith Franco, Jefa de la Dirección de Convenios y Contratos del INBA, México, 16 de octubre de 2003.

Con la Lic. Judith Franco, Jefa de la Dirección de Convenios y Contratos del INBA, México, 19 de abril de 2005.

Con la Lic. Laura Velarde, Departamento de Artes Visuales de la Dirección de Asuntos Internacionales del INBA, y el Lic. Adrián Maldonado, Cooperación Internacional de la Dirección de Asuntos Internacionales del INBA; México, 5 de marzo de 2007.

Con la Lic. Natalia Pollak, Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM, México, 26 de octubre de 2004.

Con la Lic. Rocío González, Subdirectora de Cooperación Cultural Internacional del CONACULTA, México, 9 de junio de 2005.

Capítulo IV

Entrevistas

Con la Lic. Ana María Fonseca Monroy, Directora de Cooperación Cultural Internacional de CONACULTA, México, 19 de febrero de 2007.

Con la Lic. Laura Velarde, Departamento de Artes Visuales de la Dirección de Asuntos Internacionales del INBA, y el Lic. Adrián Maldonado, Cooperación

Internacional de la Dirección de Asuntos Internacionales del INBA; México, 5 de marzo de 2007.

Con la Lic. Natalia Pollak, Jefa del Departamento de Exposiciones del MAM, México, 15 de febrero de 2007.

Con la Lic. Nora Rivas, Departamento del Patrimonio Cultural de CONALMEX, México, 27 de febrero de 2007.