

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



¿MÉXICO COMO REFERENCIA? REVISIÓN CRÍTICA DE LOS MECANISMOS
PARA EL INCREMENTO EN LOS ACERVOS DE OBRAS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO EN LA POLÍTICA CULTURAL MEXICANA.

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

ARLÉN LLANIO MARCELO

Director

DR. ALBERTO SOTO CORTÉS

Lectoras

DRA. SARA GABRIELA BAZ SÁNCHEZ

MTRA. MÓNICA LÓPEZ VELARDE

Índice

Introducción general

Capítulo I. *Grietas sintomáticas*. Surgimiento y desarrollo de la política cultural mexicana y sus vínculos nacionalistas con el incremento de obras de arte.

1.1 *Verticalidad y grupos de poder*: génesis y vigencia de la centralización en la política cultural.

1.2 *Programación vs realidad*: apuntes sobre planeación estatal para el arte y la cultura.

1.3 *Caudillismo institucional*: orígenes del conservadurismo en la política estatal para el arte contemporáneo.

Capítulo II. *Imaginario de lo coleccionable*: criterios de valor que influyen las políticas de incremento de arte contemporáneo en entidades estatales.

2.1 *Cambios de forma, no de estructura*: antecedentes de posturas hegemónicas en los líderes de opinión de la escena institucional.

2.2 *Discursos de poder y posturas curatoriales*: Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina.

2.3 *Umbral de la iniciativa privada*: repliegue de la política de Estado para el arte contemporáneo.

2.4 *Kurimanzutto y La era de la discrepancia*: plataformas de influencia para lo que se adquiere...y lo que no.

Capítulo III. *Revisitando el Programa Pago en Especie*. Funcionalidad, alcances y nuevas modificaciones.

3.1 *Un programa precursor*. Surgimiento y pertinencia.

3.2 *Cómo funciona el Programa Pago en Especie*.

3.3 *Distribución ¿democrática?*

.

Conclusiones

Relación de Fuentes

Anexos

Introducción general

La ficción...

A mediados de 2016, cuando me disponía a conformar el anteproyecto de tesis para la aplicación a la Maestría en Estudios de Arte del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (Ibero), tenía un panorama muy distante de las ideas que reflejo ahora en esta investigación y que se podrá ir develando en lo sucesivo.

En aquel entonces, me desarrollaba como Especialista Principal de Subasta Habana -único remate en Cuba para la comercialización del arte cubano de todos los tiempos- y desde mi cargo comencé a percibir que la falta de coleccionismo nacional no solo se debía a la compleja e insegura situación de mercado del contexto sino a una inexistente política nacional de adquisición de bienes culturales.

Quienes pujaban, en su mayoría lo hacían desde el extranjero y fue de esta manera que acabé siendo testigo de transacciones internacionales en las que importantes piezas de artistas cubanos iban hacia manos privadas sin que pudieran ser adquiridas por instituciones nacionales, vetando así las posibilidades de visibilizar la obra dentro del sistema de museos de arte en Cuba.

Me di a la tarea entonces de pensar de qué forma podía implementarse un sistema de adquisición de obras de arte en un país con una árida situación económica y en donde no existe una relación natural con el mercado del arte.

En mis primeras indagaciones me centré en estudiar a dos países con históricas tradiciones en la conservación y recuperación de sus patrimonios culturales: México y España. Las fuentes que consulté indicaban que el Estado español -en respuesta a la depresión económica sufrida- aceptó las propuestas de un grupo de expertos del arte y la cultura del país que sugería separar un 1% del presupuesto nacional anual para el aumento del patrimonio. Además, el Artículo 38 de la *Ley del Patrimonio Histórico Español* tiene un interesante engranaje jurídico mediante el cual son adquiridos numerosos bienes culturales a través del órgano ministerial de cultura, los cuales son integrados en los museos nacionales, jugando así el gobierno un importante rol en el mercado del arte.

A su vez, descubrí el Programa Pago en Especie de México que libera a los artistas de sus responsabilidades tributarias mediante valor monetario y en cambio “pagan” impuestos a través de la entrega de sus obras con el fin de robustecer los acervos nacionales.

En los pocos tiempos libres en la oficina o durante las noches -luego de acostar a dormir a mi pequeña- en la temporal tranquilidad del comedor de mi casa...es decir, sin hacer un trabajo de campo *in situ*, mis lecturas me decían que en estos dos países se había entendido la finalidad pública de las obras de arte y que encontraron la fórmula desarrollando una política cultural con franco interés en el coleccionismo, evitando así la dispersión y el reingreso al mercado de las obras de arte.

Ya en territorio mexicano y siendo parte del programa de maestría, al caso español no pude darle seguimiento por cuestiones elementales de tiempo. Por su parte, la realidad mexicana que desde mi pequeña isla idealizaba en cuestiones de políticas adquisitivas, hizo que cambiara mi perspectiva. Volteando al pasado...pequé un tanto de ingenua.

Esta tesis ha sido producto de un trabajo de campo en donde *la realidad superó a la ficción* y en la que pude constatar que la actividad institucional debe ser estudiada desde una **metodología** objetiva, como son las sistemáticas visitas a dichas instalaciones, entrevistas a los agentes que son parte de la dinámica cotidiana de las mismas y observaciones nacidas de estudios comparados entre lo que expresan tales instituciones hacia el exterior (misión y visión) y lo que realmente cumplen dentro sus muros.

...y la realidad.

El primer paso fue limitarme al arte contemporáneo. Me resultó mucho más desafiante dilucidar la complejidad de hilos que se tejen entre la producción del creador contemporáneo y la adquisición de la misma por parte de una institución cultural o museo. Existe una cadena de valor que rodea a la pieza en donde generalmente el peso no lo tiene la obra en sí, sino “la historia contada” por la galería, el curador, el *dealer* o el coleccionista promovente de que ese artista *-ese y no otro-* es quien debe formar parte del *mainstream*, es decir del circuito legitimador del arte contemporáneo.

¿Cómo llegan a conformarse esos criterios? ¿De qué manera funcionan las entidades mexicanas en cuestión de adquisición de obras de arte contemporáneo? ¿Existe una planeación estatal de largo alcance con respecto a las obras que terminan en los museos públicos? ¿La política cultural ha desarrollado cambios estructurales que permitan al sistema artístico nacional encontrar un consenso democrático en lo que debe ser el arte contemporáneo en México? ¿Es efectivo y funcional el Programa Pago en Especie? Comencé a hacerme estas preguntas y con ellas

emprendí mi trabajo de campo, entusiasmada por la idea (que aun traía de Cuba) de que seguramente todo estaba en orden.

Como segundo punto, las exigencias sobre la estructura de una tesis, me reclamaban seleccionar algunas instituciones y centrarme en un período corto: 2012-2018. Un sexenio, de acuerdo con la ley mexicana, es el período durante el cual ejercen la presidencia los gobernantes de México y, por ende, toda la estructura gubernamental es sometida a cambios (incluidas las entidades culturales, como podrá leerse con más detalle en el Capítulo III).

De manera que el estudio de los factores positivos de la actividad adquisitiva en las políticas públicas de México me llevaría a diseñar un modelo de adquisición que pudiera instrumentar en Cuba y, por qué no, en otros contextos del área latinoamericana. Luego de un año y medio de investigación, las razones que expongo en las cuartillas que continúan a esta introducción ponen en duda la pertinencia de tal instrumentación.

Entrando en contexto.

El coleccionismo de arte contemporáneo se hace complejo pues el mismo depende de la lógica cambiante y la volatilidad del mercado del arte. En las entidades estatales, este factor pasa factura con relación a los altos costos de las obras; no obstante, en las políticas de crecimiento de obras de arte en México, además de este, otros factores entran a ralentizar los procesos.

Los conflictos encontrados van más allá de un período concreto y atraviesan la actividad adquisitiva mexicana desde la conformación de las entidades culturales en el período posrevolucionario hasta la actualidad. De hecho, fueron varios los obstáculos que hicieron que me centrara en indagar los factores globales que han generado esa disfuncionalidad más que en los detalles de cada colección a la que intentaba acceder.

Algunos de estos son:

- Falta de transparencia en las páginas web de las entidades seleccionadas (no se publican las obras adquiridas cada año).
- Información dispersa en cada uno de los acervos.
- Lentitud y burocratismo para poder acceder a los mismos.

Esta ausencia de un órgano unificador de carácter nacional que funcione como archivo y cotejo de información sobre los acervos nacionales, la pude constatar cuando solicité listas de adquisición a la Plataforma Nacional de Transparencia¹. La información requerida fue la siguiente:

- 1) Listado de obras de arte adquiridas por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) durante el presente sexenio.
- 2) Listado de obras de arte adquiridas por el Museo de Arte Carrillo Gil durante el presente sexenio.
- 3) Listado de obras de arte recibidas por el INBA como parte del Programa Pago en Especie durante el presente sexenio y listado de su distribución en instituciones culturales mexicanas.
- 4) Listado de obras de arte adquiridas por el FONCA tras ser ganadoras de los concursos anuales durante el presente sexenio.

El siguiente fragmento del documento que me fue enviado desde la propia Plataforma (ANEXO II) es parte de la respuesta:

Al respecto y con fundamento en el Artículo 200 de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Rendición de Cuentas de la Ciudad de México, le comunico que esta autoridad se ve imposibilitada en remitirle la información solicitada, en virtud de que no se trata de información que sea generada o que posea esta Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, ni tampoco que sea administrada, manejada, archivada, custodiada o de la cual se tenga conocimiento o que esté en poder de la misma, por lo que no se encuentra disponible y/o no se ubica en ningún archivo, registro, expediente o dato contenido en cualquier medio magnético o físico con que cuente u obre en poder de esta Autoridad, por no ser del ámbito de su competencia, sino de la Universidad Nacional Autónoma (UNAM), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y Secretaría de Cultura del Gobierno Federal (antes CONACULTA).²

¹ “La Plataforma Nacional de Transparencia (PNT) es un portal diseñado para que consultes la información que por ley deben poner a tu disposición todas las instituciones públicas del país, a nivel federal, estatal y municipal”. *Plataforma Nacional de Transparencia*, acceso el 20 de octubre de 2018, <https://www.plataformadetransparencia.org.mx>.

² Documento de respuesta emitido por la *Plataforma Nacional de Transparencia* el 26 de octubre de 2018. ANEXO II.

No obstante, el escollo lo convertí en ventaja y me percaté de que no se trataba de caracterizar cada una de las instituciones, contabilizar la cantidad de piezas adquiridas o las diferentes maneras en que han llegado a cada una de estas entidades (*adquisición, donación, comodato, decomisos* o *adjudicación* mediante Pago en Especie; sistemas de becas, etc.) Me tomó un tiempo darme cuenta que acopiar toda esa información debía pasar a un segundo plano en virtud de visibilizar los mecanismos que fallan en el sistema. La tesis se centra en entender los principales aciertos y desaciertos de este modelo adquisitivo.

De manera que el *problema de investigación* está enfocado en detectar cómo se comportan los mecanismos de la política cultural mexicana con relación a la adquisición de obras de arte contemporáneo.

Si entendemos que coleccionar es crear patrimonio ¿de qué otra manera pueden pensarse las obras que trascenderán para generaciones futuras si no es bajo el crecimiento coherente, consensuado y orgánico de las colecciones públicas? Crear conciencia sobre esta realidad es parte esencial de la investigación que aquí propongo.

Para ello, un estudio global de los factores que inciden en la adquisición de obras de arte contemporáneo por parte de instituciones culturales mexicanas permite formular la siguiente *hipótesis*: en los mecanismos para la adquisición de obras de arte contemporáneo dentro de la política cultural mexicana se detectan, por un lado, elementos de continuidad con el legado histórico y por otro, fisuras que obstaculizan procedimientos de mayor efectividad y fluidez.

Con el fin de tener una idea precisa de las misiones de las instituciones culturales que hacen labor de promoción y exhibición de las artes visuales en México y hacer visible dentro de las mismas aquellas que se ocupan de conformar e incrementar colecciones de arte contemporáneo en las entidades federales, el Anexo I mostrará esta útil información

Así, los *objetivos* de esta investigación se encaminan hacia:

- Analizar los factores que atraviesan la política cultural mexicana, en virtud de encontrar aquellos puntos que aun en la actualidad ralentizan las políticas públicas en materia de coleccionismo estatal de arte contemporáneo.
- Polemizar sobre el cuerpo de leyes que soporta al sistema de adquisición de obras de arte, sus principales ventajas y desaciertos.
- Estudiar las conexiones interpersonales, políticas y sociales en las que se tejen los criterios de valor que influyen en lo que es adquirido o no dentro de las instituciones mexicanas que coleccionan arte contemporáneo.

Tales aspiraciones se deben fundamentalmente a que la literatura sobre el tema carece de propuestas concretas sobre cómo solucionar las fallas de la actividad adquisitiva en México. No obstante, cabe mencionar las valoraciones sistemáticas de tres investigadores mexicanos que han indagado en puntos que se entrelazan con esta investigación. Es el caso de la Dra. Ana Garduño, el Dr. Tomás Ejea y el Dr. Daniel Montero.

Garduño, desde su cargo como investigadora titular del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) tiene entre sus líneas de investigación el sistema de museos en México, el coleccionismo de arte y las políticas culturales, centrándose fundamentalmente en las colecciones del INBAL. Su artículo *Biografía de una institución cultural: el INBA de México. Red museal y praxis coleccionística*³, fue uno de los primeros textos que consulté estando aun en Cuba, cuando daba

³ Ana Garduño, “Biografía de una institución cultural: el INBA de México. Red museal y praxis coleccionística”. *Revista Grafía* 10, No. 1 (2013): consultado el 15 de septiembre 2016, <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/article/view/348>.

mis primeros pasos hacia la conformación del anteproyecto devenido en la presente investigación.

Mediante su libros y artículos propone la revisión de las líneas generales y la trayectoria de los museos del INBAL a través de sus acervos, haciendo énfasis en cómo las mismas se convierten en un asunto político en el contexto mexicano. Ha sido enriquecedor para la presente investigación la manera en que ha abordado el carácter coyuntural y los objetivos políticos que rodean a la toma de decisiones culturales en el país y cómo ello influye en la conformación de las colecciones de arte.

Por su parte, Tomás Ejea como Doctor en Sociología Política y especialista en Política Cultural, ha hecho valiosos aportes al tema sobre la modernización de la política cultural mexicana a través de un análisis teórico-práctico de las estructuras de poder en las artes.

Este acercamiento ha sido de utilidad en la medida que brinda un panorama metodológico de cómo acercarse a la realidad institucional y administrativa desde un enfoque profundo y dinámico sin caer en el reduccionismo de lo descriptivo e historicista. Su texto *La política cultural de México en los últimos años*⁴ me abrió el camino para entender los mecanismos de las políticas de Estado con respeto al arte y la cultura en México, así como las limitantes de la misma en el sistema de promoción de la creación artística.

Con la perspectiva del Dr. Daniel Montero me identifiqué inmediatamente a través de las páginas de su libro *El cubo de Rubik. Arte Mexicano en los años 90*⁵. En el mismo integró los elementos que conformaron el desplazamiento de la escena artística nacional hacia los nuevos lenguajes del circuito internacional del arte contemporáneo.

Como mismo describe en sus páginas introductorias, al ser colombiano, tuvo que sortear algunos prejuicios académicos al defender una tesis de doctorado donde cuestionaba los detonantes del

⁴Tomás Ejea, “La política cultural de México en los últimos años”. *Revista Casa del tiempo*, No 5: consultado el 18 de diciembre 2017, http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf

⁵Daniel Montero, *El Cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo y RM, 2013).

arte mexicano de los años 90. Dicha resistencia la encontró tras realizar una minuciosa indagación de las circunstancias que rodearon a la producción artística del mencionado período, con lo cual sacó a la luz e hizo público los lazos, rivalidades y preferencias entre curadores, artistas y galeristas fundamentalmente.

Si bien mi realidad no fue la de encontrarme con cuestionamientos de tipo territorial, como pudo haberle sucedido a Montero, lo cierto es que estudiar un contexto diferente al de uno, supone un esfuerzo mayor, así como un fuerte compromiso y respeto hacia el fenómeno que se está indagando.

En general, las pesquisas de estos especialistas han servido de base para el análisis de contexto que he podido desarrollar. No obstante, este trabajo tiene como objetivo profundizar en puntos que han sido solo mencionados o parcialmente trabajados por los mismos, debido a la naturaleza de sus líneas de investigación.

La *estructura capitular* de la presente tesis está diseñada para que el lector pueda comprender cómo ha prevalecido la impronta oficialista en los discursos estéticos desde el poder político y la manera en que esto incide en una actitud conservadora desde el Estado hacia el arte contemporáneo.

¿No resultaría positivo el hecho de que grupos de intelectuales y artistas fueran capaces de acercarse a los gestores de la política cultural mexicana, e influir en la composición de la misma? ¿Sería posible que esto terminara siendo un lastre para los museos en la actualidad? El **primer capítulo** trata de resolver esta discordancia y ejemplifica una realidad histórica y legislativa que se ha vuelto cíclica y sintomática en las entidades federales que aumentan sus acervos con arte contemporáneo.

Por otra parte, comencé a pensar en la utilidad del **Capítulo 2**, la mañana del 9 marzo de 2018, cuando salía del Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP). Julieta Ruiz, -directora del Programa Pago en Especie en este museo- me había comentado en entrevista⁶

⁶Mtra Julieta Ruiz (Directora del Programa Pago en Especie del Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público), 9 marzo de 2018.

sobre la actividad promocional que desde su despacho se les agenda a las obras de artistas que resuelven su ejercicio fiscal mediante este programa y que son considerados “patrimoniales”.

Cuando le pregunté: “Maestra Ruiz ¿pero ¿quiénes son estos creadores cuyo trabajo se está entendiendo como patrimonial?”, respondió: “Bueno...Gabriel Orozco, Eduardo Abaroa, Teresa Margolles, Carlos Amoraes y en general los artistas que exponen en los museos de arte contemporáneo”. ¿Cómo se entiende esto? ¿Desde dónde se tejieron los discursos de poder que validan tales criterios de selección?

Según la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* del 6 de mayo de 1972, los artistas mexicanos cuya obra fue declarada monumento artístico son: José María Velasco, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo "Dr. Atl", David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Saturnino Herrán, Remedios Varo, María Izquierdo.

Estos nueve creadores (ya muertos) son los únicos que pueden considerarse bajo esta categoría que goza de amparo legal; suponer que algunos artistas de la SHCP son *patrimoniales* equivale a inferir que existe una declaratoria presidencial al respecto. De ahí la pertinencia de este capítulo, si se tiene en cuenta que el carácter “patrimonial” está siendo mal entendido por la Mtra. Julieta Ruiz, entonces esta sección de la tesis es medular para la comprensión del fenómeno adquisitivo.

También se encontrará en estas páginas un acercamiento a la galería mexicana Kurimanzutto y a la participación mexicana en las Bienales de Venecia dado el poder de influencia que han tenido las mismas en la legitimación de lo que se considera hoy como arte contemporáneo en México. Criterios que indudablemente permean los discursos de selección por parte de los museos y los comités de adquisición de las diferentes instancias.

Por último, luego de argumentar lo anterior, en el **tercer capítulo** se encuentra un acercamiento al mecanismo del Programa Pago en Especie y la funcionalidad o no del mismo en el actual contexto. ¿Resuelve el artículo 7-C del Servicio de Administración Tributaria (SAT), el necesario acercamiento entre este programa, el artista y las oficinas de adquisición de los museos? A fin de cuentas, es positivo lo que propone este diverso⁷ (añadido en 2006 al Decreto Presidencial del 6 de marzo de 1975), el mismo estipula que a los creadores que tributen mediante Pago en Especie

⁷Término legal que refiere a una modificación realizada a un decreto.

se les haga una liberación temporal del pago si realizan una donación del 500% de sus obras a un museo de su elección establecido en México.

Pero, ¿realmente puede un artista tocar las puertas de tales recintos bajo el amparo de esta legislación? ¿O lo que está sucediendo en la práctica son las negociaciones previas entre el equipo curatorial del museo (que, como se explicará en el segundo capítulo, ya tiene los juicios preconcebidos sobre quiénes son los creadores que deben estar en sus salas) y el equipo del artista en su taller? A ello se suma que las vocaciones y misiones de los museos permanecen prácticamente inamovibles desde la fundación de los mismos con lo cual existen muy pocos recintos aptos para recibir arte contemporáneo y en los cuales muchas veces no quedan claros los criterios de “calidad artística” que prevalecen. Sirva entonces esta tesis como radiografía y ejercicio polémico de un fenómeno complejo y fascinante a la vez, como es el de la adquisición de obras de arte contemporáneo en la política cultural mexicana.

Agradezco al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y a la Beca Ibero por darme la oportunidad de poder desarrollar en buen término esta tesis en la Maestría en Estudios sobre Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Así como a mi tutor el Dr. Alberto Soto Cortés por el sostén y los acertados consejos. A mis profesoras de Seminario la Dr. Olga Rodríguez Bolufé y a la Dr. Berta Gilabert Hidalgo por la guía y el sostén metodológico durante estos dos años. Agradezco también las sustanciales lecturas de mis sinodales la Dra. Sara Gabriela Baz y la Mtra. Mónica López Velarde y a las instituciones y especialista que amablemente me cedieron información

Capítulo I

Grietas sintomáticas. Surgimiento y desarrollo de la política cultural mexicana y sus vínculos nacionalistas con la adquisición de obras de arte.

Las iniciativas y acciones de un grupo de hombres de letras cercanos al poder, permitió que la política educativa y cultural de México durante los primeros 40 años del siglo XX se convirtiera en referencia internacional. Adoptando el modelo francés de administración de la cultura -que centraliza la misma alrededor de una política estatal de preservación y cuidado del patrimonio artístico- los gobiernos hicieron un espacio para escuchar a artistas e intelectuales que en puntuales ocasiones les aconsejaron formas de dirigir los procesos del arte dentro de esta verticalidad política.

Así, fueron surgiendo programas e instituciones que se encargaron de aumentar los acervos públicos bajo una prerrogativa nacionalista, algo que debe entenderse como coherente y lógico con los procesos que se estaban viviendo. Con el tiempo, este sistema -influido también por el hecho de que las ideas fundacionales no han sido modificadas en su esencia por haber permanecido durante muchos años en el poder el mismo partido político desde donde fueron generadas-, comenzó a mostrar fisuras.

La creación de entidades culturales como respuesta a situaciones coyunturales más que a toma de decisiones que respondieran a una política cultural proyectada a largo plazo, la poca sistematicidad en las partidas presupuestarias para la adquisición de obras de arte y la segmentación que supone el plan sexenal adaptado al sistema de museos, son puntos que a la larga han afectado la postura del Estado con respecto a la adquisición de obras de arte contemporáneo en México.

1.1 *Verticalidad y grupos de poder: génesis y vigencia de la centralización en la política cultural.*

Luego de un largo período de crisis, agitaciones y descontentos a nivel nacional, el 20 de noviembre de 1910 el político Francisco Madero -quien ya había sido parte protagónica y activa de la oposición- alentaba a tomar las armas contra el entonces presidente Porfirio Díaz, comenzando así la *Revolución mexicana*. La misma surgió como contrapartida del llamado *porfiriato*,

durante el cual México había experimentado un destacado crecimiento económico a costa de grandes desigualdades sociales. Este conflicto armado (iniciado en el norte del país y que luego se extendería hacia otros territorios nacionales) es considerado uno de los acontecimientos políticos y sociales más importantes del siglo XX. A este momento de guerra civil le sobreviene la etapa posrevolucionaria, comprendida entre 1917/1920 y 1940⁸.

Durante este período México pasó por el proceso de consolidación de las instituciones políticas que llevaron las directrices del país. En medio de este convulso momento donde el poder presidencial llegaba acompañado muchas veces de traiciones y asesinatos, el general devenido presidente Álvaro Obregón (1920-1924) logró una importante reorganización de un país arruinado y en deuda, con una visible desorganización administrativa. Todo ello de acuerdo a los intereses de los grupos triunfantes y al fortalecimiento de políticas de alianzas.

Sus logros en el campo educativo fueron de vital importancia. El gobernador anterior, Venustiano Carranza (1914-1920) suprimió en la Constitución de 1917 la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905) bajo cierta idea “democratizadora” de que los estados y municipios tuvieran a su cargo la labor educativa de las zonas que les correspondiese. Como era de esperarse, los municipios no tenían los recursos para llevar adelante tan compleja labor y dicha incapacidad se vio reflejada rápidamente en un deterioro de la educación pública.

⁸ Algunos historiadores apuntan a esta fecha como el inicio de la etapa posrevolucionaria pues las bases del Estado mexicano quedan sentadas en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos del 5 de febrero de 1917. No obstante, otras posturas sostienen que no es hasta 1920 que puede hablarse de este comienzo con la llegada a la presidencia del general Álvaro Obregón quien realmente fija las bases para la reconstrucción y reorganización del Estado.

Por su parte, la culminación del gobierno de Lázaro Cárdenas en 1940 se considera como final de la etapa posrevolucionaria, pues comienza el llamado “milagro mexicano” dado el rápido y ascendente cambio hacia una nación moderna e industrializada.

Sin embargo, es importante destacar que el sistema de gobierno surgido durante el período posrevolucionario y liderado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 1929, se ha mantenido en el poder de manera prácticamente inamovible (solo perdió durante los sexenios 2000-2006 con el presidente Vicente Fox y 2006-2012 con Felipe Calderón, como representantes del Partido Acción Nacional, PAN). Este singular hecho de estatismo político explica las peculiaridades de la política cultural que en materia de partidas presupuestales al coleccionismo estatal del arte estaremos analizando.

Por su parte, en el sexenio actual la presidencia la ocupa Andrés Manuel López Obrador (AMLO), al frente del Partido Morena (Movimiento Regeneración Nacional) y el mismo fue creado por el propio presidente en el año 2011 como un movimiento político y social hasta que en el 2014 se le otorgó el registro como partido político nacional.

De manera que cuando Obregón pone la mira en José Vasconcelos para liderar esta vital reorganización se establece un cambio paradigmático en la historia cultural mexicana, la cual dictará los derroteros futuros del arte mexicano y los polémicos lazos entre arte y Estado.

La necesidad de que existiera una presencia del Estado en la organización cultural, hizo que se adoptara el modelo francés de administración de la cultura. “La política cultural es una invención francesa”⁹ que surgió “(...) de una preocupación constante de los poderes monárquicos, imperiales o republicanos de acaparar, en nombre de una mística nacional, la protección del patrimonio artístico y por extensión de incentivar lo que le devendrá”¹⁰. Implementar este sistema centralizado y de intervención gubernamental con respecto al arte y su distribución, fue muy útil en momentos de ajustes organizativos a nivel nacional. No obstante, como se verá a lo largo de la investigación, trasladar tal modelo a un contexto diferente, sin las revisiones y cambios requeridos a lo largo de los años, ha traído consecuencias de estancamiento para la institucionalidad cultural mexicana.

En 1920 Vasconcelos asumió el cargo de Rector de la Universidad Nacional de México. Comenzaba así un proceso líder en Latinoamérica que privilegiaba la cultura y la educación como parte esencial del progreso del pueblo. Su pujante interés hacia la creación de un órgano que legalizara y promoviera estas ideas dio lugar, solo un año después, a la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Ese modelo vertical de política cultural, que resultaba pertinente en el mundo de las dos guerras mundiales, en el que la supervivencia geopolítica dependía de adscribirse a uno de los modelos de desarrollo; fue incorporado como parte de las disposiciones jurídicas y administrativas que sustentaron el ejercicio gubernamental a lo largo del siglo XX y que aún hoy en día determinan los alcances de muchas de las políticas públicas que están siendo implementadas¹¹.

⁹ Jean-Michel Djian, *La política cultural, el fin de un mito* (Francia: Gallimard, 2005), 9.

¹⁰ *Ibidem*, p 9.

¹¹ Carlos Javier Villaseñor Anaya, “Cambios recientes en la institucionalidad cultural en México, un proyecto en redefinición”. *Periférica Internacional. Revista para el Análisis de la cultura y el territorio*, No. 17 (2016): 264, consultado el 10 de septiembre 2018, <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/3281>.

Bajo la dependencia directa de la SEP, se crearon instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), concebido en 1939 y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), conformado en el año 1946.

Pero no fue hasta 1989 que, Octavio Paz, otro importante intelectual mexicano, le propusiera al presidente Carlos Salinas de Gortari la creación de un órgano administrativo que promoviera la cultura y el arte de manera desconcentrada de la SEP. Así surgió el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) el cual se encargó a partir de ese momento de varias instituciones culturales, entre ellas el INBA y el INAH como parte de su tarea como coordinador del subsector cultura. No obstante, esto no supuso que se lograra una autonomía presupuestal respecto de la SEP.

No obstante, es necesario destacar que todo este reordenamiento respondía no solo al interés por adoptar el modelo francés de administración de la cultura bajo la centralización estatal (mismo que permanece hasta la actualidad) sino también a los intereses políticos de una élite intelectual que intentaba articularse aún más con el oficialismo y que buscaba una disminución de los procesos burocráticos.

“Si bien es cierto que el trabajo del CONACULTA logró notables niveles de independencia, jurídica y presupuestalmente nunca dejó de estar plenamente subordinado a las decisiones de la persona titular de la Secretaría de Educación Pública”¹². Por ello, cuando en 2015 se creó la Secretaría de Cultura¹³ y desapareció esta dependencia de la SEP algunos apoyaron tal decisión pues “durante esos cinco lustros se puso en duda la legalidad y pertinencia de que un órgano desconcentrado creado por un decreto del Presidente de la República, coordinara a dos de las más añejas y consolidadas instituciones culturales en nuestro país, ambas creadas por Ley del Congreso: el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes”¹⁴.

Sin embargo, este es un asunto que aún queda en el debate cultural nacional puesto que muchos consideran que, si bien es importante el patronazgo y la administración gubernamental para este subsector, la determinación ejercida por nueva institución acreca de *lo que es y lo que no es* cultura

¹² Ibidem, 265.

¹³ La Secretaría de Cultura, creada el 18 de diciembre de 2015, es una secretaria de estado del poder ejecutivo federal la cual se encarga hoy de la cultura a nivel nacional.

¹⁴ Villaseñor Anaya, C.J. Ob. Cit., 266.

ha hecho que muchos intelectuales estén en desacuerdo con los alcances de la misma. Lo anterior se confirma en el Artículo 3 de la *Ley General de Cultura y Derechos Culturales* del 19 de junio de 2017:

Las manifestaciones culturales a que se refiere esta Ley son los elementos materiales e inmateriales pretéritos y actuales, inherentes a la historia, arte, tradiciones, prácticas y conocimientos que identifican a grupos, pueblos y comunidades que integran la nación, elementos que las personas, de manera individual o colectiva, reconocen como propios por el valor y significado que les aporta en términos de su identidad, formación, integridad y dignidad cultural, y a las que tienen el pleno derecho de acceder, participar, practicar y disfrutar de manera activa y creativa¹⁵.

Por otro lado, no ofrece respuestas concretas hacia la elaboración de una política cultural nacional y se basa en una legislación poco aterrizada. Como su nombre lo indica, esta ley regula de manera *general* el derecho a la cultura de los mexicanos y empodera a la recién creada Secretaría de Cultura para el cumplimiento de la misma. Además, debe tenerse en cuenta que esta entidad se fundó bajo el esquema de presupuesto “base cero” (es decir que no contó con presupuesto desde su origen) Sigue sin haber autonomía de gestión presupuestal, por lo cual depende de la SHCP.

Uno de los aspectos que a mi entender le imprime un carácter limitado a este documento es que, si bien establece que mediante el cumplimiento de la misma “se conducirá la política nacional en materia de cultura”(art. 4) “(...) y se legislará la política cultural del Estado” (arts. 5,6 y 7) “(...) para conferirle a la política pública, sustentabilidad, inclusión y cohesión social” (art.13), no existe en sus 10 páginas, una verdadero anclaje en cuál es la política cultural nacional que se está exponiendo. Ante esto, cabría hacerse la siguiente interrogante: ¿será que esta falta de definición se debe a querer dejar una apertura para la supeditación del Plan Nacional de Cultura al arbitrio de cada administración sexenal?

Este rubro saca a luz un cuestionamiento que atraviesa toda esta investigación y no es otro que la revisión de las plataformas hegemónicas desde donde se conforman los criterios de valor que ponen límites a lo que se conserva y lo que no, a lo que se protege y se restaura, a lo que se considera memorable, digno de trascender y de formar parte de un acervo y lo que no. Dicho en

¹⁵ Ley General de Cultura y Derechos Culturales de 2017. *Diario Oficial de la Federación* el 19 de junio de 2017, 2, consultado el 20 de septiembre de 2018, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC_190617.pdf.

otras palabras, *lo que entra* y *lo que se va* a los márgenes por no estar contemplado en el imaginario histórico-político-institucional de quienes construyen la historia cultural de un país.

1.2 Programación vs realidad: apuntes sobre planeación estatal para el arte y la cultura.

Luego de revisar plataformas legales como la Ley General de Cultura, me preguntaba qué otros mecanismos ayudan a las entidades estatales en materia de presupuestos nacionales y programas del Estado con respecto a la cultura. Encontré entonces en el Programa Especial de Cultura y Arte (PECA) un sistema que muestra debilidades en cuanto a la disponibilidad de recursos que pueden ser destinados a la adquisición de obras de arte.

Este programa es un acápite del Plan de Nacional de Desarrollo y está a su vez contemplado dentro de la Ley de Planeación; la misma establece en su Artículo 21 la obligatoriedad de ser elaborado al inicio de cada Administración. En este Plan se precisan los objetivos nacionales, estrategias y prioridades del desarrollo integral y sustentable del país.

Para tener una idea mucho más clara al respecto, tomo como muestra el pasado sexenio (2012-2018) donde la meta del PECA tuvo como fundamento el cumplimiento del eje del Plan Nacional de Desarrollo “México con Educación de Calidad” y en sus artículos constitucionales 3ro. y 4to. se establecía que “el Estado alentará el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura”¹⁶.

Cuando fue publicado, no se había creado la Secretaría de Cultura por lo que se reafirmaba al CONACULTA como la institución rectora de las políticas públicas en materia cultural y artística que agrupa, entre otras entidades culturales, al INAH y al INBA. En general, como establece en sus rubros, los objetivos del PECA se encaminan a ordenar la actividad cultural durante una Administración.

Ha de tenerse en cuenta que acercarse a los postulados de este programa debe hacerse de manera crítica y en franca sintonía con la realidad que se observa en las instituciones culturales. El propio documento deja en claro puntos que ellos consideran aun por fortalecer como son: las deficiencias heredadas al principio de la Administración; la necesidad de mantener actualizada la

¹⁶ Programa Especial de Cultura y Arte (PECA) de 2014-2018, 28 de abril de 2014, <https://www.gob.mx/cultura/documentos/programa-especial-de-cultura-y-arte-2014-2018-peca>.

política cultural y la actualización del marco jurídico del sector cultural. Además, establecer que “se requieren políticas intersectoriales e innovadoras para el desarrollo del mercado y las industrias culturales.”¹⁷

Estas limitantes y puntos por fortalecer se hacen evidentes si tenemos en cuenta los criterios que en el curso de esta investigación me han compartido especialistas de instituciones culturales mexicanas, en tanto sus preocupaciones por la falta de partidas presupuestarias por parte del Estado para la adquisición de obras de arte.

Por tanto, se pone en duda el real alcance de las cifras que en el Programa se describen como inicio de partida para una “transición hacia nuevos patrones de consumo cultural en la población”¹⁸, sobre todo cuando en el propio PECA se afirma que:

México ha construido a lo largo de décadas una extensa infraestructura cultural, la mayor de Latinoamérica. (...) El flujo económico de la cultura alcanza casi 380 mil millones de pesos que representan en 2.7 del PIB. (...) Existe, en consecuencia, un potencial mercado que las industrias culturales pueden alimentar con producción diversa y de calidad, estrategias mercadotécnicas y políticas públicas favorables¹⁹.

Lo interesante de este documento es que, si bien pueden ser cuestionables los indicadores que está ofreciendo el Gobierno en materia de cifras, el mismo ofrece la posibilidad de acercarse a los recursos financieros habilitados para el desarrollo de la cultura y el arte en cada sexenio.

No obstante, recordemos que uno de los debates entre profesionales de entidades culturales es cuánto realmente aporta el discurso propuesto por la institución en el ciudadano que participa en actividades de tipo artístico-educativo-cultural. Sobre todo, porque a “los ojos” del Estado, éstos se convierten en individuos/números traducidos en porcentajes de participación de la población y de las entidades nacionales, de cara a cumplir con una meta; mientras que muchos profesionistas y académicos abogan por un aprehendimiento real y reflexivo del hecho artístico/cultural.

Visto en perspectiva, lo mismo sucede con los presupuestos financieros para la cultura en materia de aumento de su patrimonio. No solo basta con el otorgamiento de capital y la recopilación de datos que muestren las cifras dadas, sino la implementación de un mecanismo poco

¹⁷ Ibidem, 3.

¹⁸ Ibidem, 6.

¹⁹ Ídem.

burocratizado que agilice y sea efectivo en materia de adquisiciones de obras de arte que, a la larga, se convertirán en el asidero artístico de las futuras generaciones. De manera que se entiende sobre estos programas que falta mucho por conciliar entre ese aparato legislativo y la realidad de los museos y colecciones públicas.

1.3 *Caudillismo institucional*: orígenes del conservadurismo en la política estatal para el arte contemporáneo.

El sistema legal antes mencionado está enlazado con una realidad histórica que pareciera repetirse de manera cíclica en el desarrollo de la política cultural en México. La información desarrollada en este epígrafe dará una idea de algunas manifestaciones que se han vuelto sintomáticas y para lo que se hace necesario hacer de nuevo un *flashback* en el tiempo de manera que comprendamos mejor la génesis del complejo sistema que rodea a las instituciones mexicanas en relación a la actividad adquisitiva.

Con ello, sale a la luz la posición conservadora de la política estatal con relación al arte contemporáneo; así como la cercanía de ciertos agentes culturales a los grupos de poder político y la influencia de este fenómeno particular en la estructura cultural mexicana y en las políticas estatales para el arte. La siguiente cita brinda un claro panorama del asunto:

Todos los movimientos revolucionarios triunfantes tienden a pasar por un período más o menos largo en el que la figura del caudillo constituye el factor político dominante. México no fue la excepción. Entre 1920 y 1940 el poder personal de los generales Álvaro Obregón, primero, y Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas después, constituyó el eje alrededor del cual giró el drama político. (...) Sin embargo, con el correr del tiempo, el poder se fue centralizando en la presidencia, y la independencia de esos caciques militares y civiles disminuyó, aunque sin desaparecer por entero²⁰.

La creación del INAH y el INBAL está unida desde su origen, al fenómeno citado. Este remanente del *caudillismo* repercutió en el sistema jurídico y en las políticas de reordenamiento institucional cultural. Si bien éste es un proceso que va depurándose durante la etapa posrevolucionaria, la política nacional fue movida durante ese proceso, no tanto desde las

²⁰ Lorenzo Meyer, “La institucionalización del nuevo régimen”, en *Historia General de México* (México: COLMEX/Centro de Estudios Históricos, 2002), 827.

propias instituciones mexicanas sino desde los argumentos de los líderes en turno, así como por el enfrentamiento de ideas sobre cómo debía o no proyectarse esa institucionalización.

Los intelectuales cercanos a estos grupos de poder estaban soportados por el “ímpetu de una generación joven, marcada por el hecho de haber observado la Revolución sin participar en ella, una generación sin grandes maestros, sin gran erudición, pero obsesionada por contribuir en la reconstrucción de la nación”.²¹ Fue este mismo entusiasmo desbordado lo que hizo que las ideas de este pequeño equipo de hombres letrados fueran tan influyentes en las decisiones culturales de un país que renacía. La polémica entre estas dos posiciones fue resumida con lucidez por Octavio Paz:

Los intelectuales pueden ser útiles dentro del gobierno [...] a condición de que sepan guardar las distancias con el Príncipe. Gobernar no es una misión específica del intelectual [...]. El intelectual ante todo y sobre todo debe cumplir con su tarea: escribir, investigar, pensar, pintar, construir, enseñar. Ahora bien, la crítica es inseparable del quehacer intelectual. En un momento o en otro, como don Quijote y Sancho con la Iglesia, el intelectual tropieza con el poder, entonces [...] descubre que su verdadera misión política es la crítica del poder.²²

De manera que la política cultural mexicana surge como respuesta a intereses de este grupo de poder cultural y a las razones coyunturales que los movían. Por lo que es de esperarse que estas dos grandes instituciones (INAH e INBAL) desde donde emergieron lo que serían las directrices para el arte y la cultura en México, arrancaron bajo estas prerrogativas con fuerte remanente de la Revolución de 1910 y una visión sobre los principios vansconcelistas, elementos que marcaron la gestión cultural y la adquisición de obras de arte.

Este carácter coyuntural, en donde las decisiones culturales fueron tomadas en el centro de conflictos de poder, fue un elemento fundacional pero que aún perdura en materia de reordenamientos en el subsector cultura. En referencia a las acciones estatales sobre el arte y la cultura, Tomas Ejea en su texto *La política cultural de México en los últimos años* asegura que:

Podemos hablar de política gubernamental hacia las artes y la cultura como un cúmulo de acciones dispersas que, salvo excepciones, más que tener un objetivo coherente de conseguir un desarrollo cultural y artístico armónico, se aplicaban de manera aislada con el objeto de dar salida a situaciones específicas. La creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939 y

²¹ Pablo Yankelevich y Javier Garcíadiego, “Cultura y política en el México posrevolucionario”. *Revista Cuicuilco* 14, No. 40 (2007): 231.

²² Octavio Paz, “Suma y sigue. Conversación con Julio Scherer”, en *El peregrino en su patria. Historia y política de México* (México: Fondo de Cultura Económica (fce),1987), 8.

la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946, las dos instituciones culturales más importantes de nuestro país, son un buen ejemplo de ello²³.

Tales decisiones circunstanciales responden a condicionantes políticas de cada sexenio fundamentalmente, en donde los gobiernos actúan muchas veces bajo la necesidad de cumplir la agenda cultural nacional de cara a determinadas fechas históricas y conmemorativas. A lo anterior se suma el hecho de que oscile la importancia dada al arte y la cultura entre uno y otro periodo presidencial.

Ejemplo claro de esto es el llamado *sexenio de los museos*, que tuvo lugar durante la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964) en el que se construyó el Museo de Arte Moderno (MAM), período que ejemplifica -más que a una política coherente y sistemática- “una regla no escrita del régimen que dominó casi todo el siglo XX en México: algunos gobernantes aspiraban a instituir su propio museo, que debía abrirse antes del fin de su mandato”²⁴.

Sin embargo, el hecho de que los museos del INBA respondan, por su carácter de centralización estatal, a lineamientos verticales que desde el alto poder político se diseñan como instrumento de posicionamiento y estrategias de comunicación gubernamentales, hace evidente aun este carácter hegemónico de un nacionalismo- solapado en muchas ocasiones- pero que a la larga interfiere en la sistematicidad y coherencia en materia de política cultural a nivel nacional y en los privilegios de unas tendencias sobre otras. Lo anterior afecta fundamentalmente a los destinos del arte contemporáneo desde la institucionalidad, debido fundamentalmente a que en los gobiernos de carácter nacionalista prevalece la legitimación hacia el pasado, lo arqueológico y lo popular.

Todo ello explica entonces las diferencias en las colecciones de arte en los museos estatales mexicanos. Si tenemos en cuenta que el INBA instauró políticas culturales y que se conformó en su génesis como entidad fundamental para un gobierno que “decidió intervenir activamente en la fabricación de un imaginario artístico colectivo”²⁵ y que es este organismo el que concentra las colecciones públicas de arte, podemos entender que, si el mismo mantiene una posición

²³ Ejea, T. Ob. Cit., 32.

²⁴ Garduño, A. Ob. Cit., 16.

²⁵ *Ibidem*, 11.

conservadora o un tanto dispersa con respecto al arte contemporáneo, ello se reflejará fuertemente en dichos acervos.

Siguiendo la lógica circunstancial y poco sistemática que hemos mencionado, su primera colección respondió a un traspaso desde diferentes instituciones, fundamentalmente del Palacio de Bellas Artes, el cual fungía hasta el momento como galería nacional. Con el tiempo, sus museos fueron adoptando prácticas que hasta hoy prevalecen de manera inamovible como son: la adquisición de obras que participen en exposiciones temporales (práctica que responde a los criterios del grupo de profesionales en turno); la adjudicación mediante el Programa Pago en Especie; la recepción de donaciones o legados y un número menor de piezas compradas.

Cabe destacar aquí las exhibiciones estratégicas hacia dentro y fuera del país (esencialmente en EE.UU) organizadas desde el INBA con el llamado *Renacimiento mexicano* durante los años 20 y 30 del siglo XX y luego desde las salas del Museo de Arte Moderno (MAM), con el ejercicio curatorial de Fernando Gamboa²⁶ y su legitimación de la *Generación de la Ruptura*.

Estos nichos de poder cultural los distinguimos mejor al comprender que Álvaro Obregón en 1923, no logró que Estados Unidos reconociera su gobierno, por lo que a partir de ese momento la política exterior mexicana se volcó a obtener el reconocimiento diplomático por varios caminos. El arte se convirtió en herramienta eficaz de los gobiernos posteriores quienes -desde exposiciones temporales internacionales organizadas por el INBA y el apoyo a artistas e intelectuales mexicanos influyentes en el circuito artístico internacional-, crearon la imagen de *país digno* de entrar en el circuito de las naciones modernas.

Cuando Fernando Gamboa se convirtió en el segundo director del Museo de Arte Moderno (MAM) durante el período de 1972 a 1981 (período sucedido por Teresa del Conde), llevó a cabo la encomiable tarea de “oxigenar” el panorama artístico mexicano (canonizado hasta ese momento por los 4 pilares del *Renacimiento mexicano*: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo) mediante un desplazamiento oficialista hacia las corrientes

²⁶ Fernando Gamboa fue uno de los creadores de la museografía en México. Entre 1930 y 1932, formó parte de las misiones culturales de la Secretaría de Educación Pública (SEP), cuyos objetivos se centraban en viajar a los diferentes estados de México para actualizar a los maestros rurales. En 1941 llegó a ser el director de la Sala Nacional del Palacio de Bellas y en 1947 se convirtió uno de los fundadores del Instituto Nacional de Bellas Artes, posteriormente dirigió el Museo Nacional de Artes Plásticas y el Museo de Arte Moderno (MAM).

abstractas, geométricas y de vanguardia que pisaban con fuerza en Estados Unidos y Europa fundamentalmente.

Estas acciones legitimadoras pasaron también a manos de Teresa del Conde quien se reconoce como la voz que nombró a la *Generación de la Ruptura*. Este grupo, sin programa o aglutinamiento oficial, apostó por un lenguaje fundamentalmente abstracto y en franco desencuentro con las corrientes dominantes del muralismo. Del Conde, quien fue directora y coordinadora nacional de Artes Plásticas del INBA de 1981 a 1988 y dirigió el Museo de Arte Moderno (MAM) de 1991-2001 y por demás tenía un espacio fijo como periodista de opinión en el diario *La Jornada* (fundado en 1984), fue una ferviente defensora y gestora cultural de este movimiento de arte.

Hay que tener en cuenta la influencia de sus acciones dado los largos períodos en los que ocupó tales cargos pues, como veremos posteriormente en el debate con Cuauhtémoc Medina en el año 2000, Del Conde protagonizó la contraparte institucional de los presupuestos defendidos por Medina.

Luego del período de acompañamiento estatal al *Renacimiento mexicano* y al grupo de la *Ruptura*, comenzó a observarse, a partir de los años 90 del siglo XX, un interés por parte de estas instituciones hacia el arte contemporáneo y su coleccionismo, pero en el que prevalece la hibridez antes mencionada.

La construcción de la red de museos gubernamentales y sus múltiples acervos, en México no son una construcción planificada, producto de un programa previamente definido (...) sin que se hayan oficializado programas con planes y lineamientos, potenciales o reales, de crecimiento sostenido. Así, los bienes culturales -muebles e inmuebles, documentales y artísticos- que hoy conforman las colecciones del INBA han sido incorporados de manera aleatoria y esporádica.

(...) El perfil endogámico de las colecciones artísticas del INBA explica su innegable vocación localista, lo que se manifiesta en su disposición a registrar la producción interna y su menor interés en inspeccionar la creatividad internacional, con lo que el registro de lo latinoamericano equivale a solo un atisbo²⁷.

Es por esto que podemos reconocer dos vertientes claras por donde transita la política estatal mexicana hacia las artes fundamentalmente: una es el carácter temporal y coyuntural de la toma de decisiones importantes como son las creaciones de nuevos museos e instituciones culturales o la aprobación de partidas presupuestarias para la adquisición de obras de arte; y la otra responde

²⁷ Ibidem, 19.

a la necesidad de adoptar ciertas líneas artísticas en sintonía con un discurso hegemónico nacionalista.

Este último aspecto ha perdido un poco la tendencia *mexicocentrista*, chovinista -y hasta cierto punto injusta- en tanto privilegio excesivo de unos artistas sobre otros y que prevaleció con fuerza hasta aproximadamente los años 80 del siglo XX. Estos cambios los encontrarán desarrollados en el próximo capítulo para ayudar a comprender el trasfondo de “lo coleccionable” contemporáneo en la política estatal mexicana.

Capítulo II

Imaginario de lo coleccionable: criterios de valor que influyen en la adquisición de arte contemporáneo en entidades estatales.

Corría el mes de abril de 2002 y quinientas personas se destinaban a mover con palas lo aparentemente imposible: una duna, una montaña. La acción convocada por el artista belga nacionalizado en México Francis Alÿs, fue llevada a cabo en Perú durante la Bienal de Arte Iberoamericano de Lima de ese mismo año. *Cuando la fe mueve montañas* -con el esfuerzo de alumnos universitarios de Lima y otros voluntarios- buscaba desplazar 10 cm de arena en una duna de 500 metros de diámetro para discursar sobre la voluntad humana.

Este proyecto fue realizado en colaboración con los curadores mexicanos Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega. En el registro documental²⁸, realizado por el propio Alÿs, puede verse la participación de ambos curadores en todo el proceso y el caluroso entusiasmo con que narran y son parte activa de esta acción performativa. Por su parte, la obra contó con toda la infraestructura necesaria para su registro, debido a la intervención de la prestigiosa editorial Turner, la cual publicó un extenso libro-testimonio del proyecto.²⁹ Además, lo que en su momento fue una acción colectiva, podemos encontrarla en la actualidad bajo la categoría de *instalación multimedia* (dimensiones variables) en la importante Colección Jumex³⁰.

No es de extrañar entonces que el Museo Tamayo Arte Contemporáneo haya adquirido mediante compra 36 dibujos de Francis Alÿs durante el pasado sexenio,³¹ siendo el único artista contemporáneo adquirido por este museo bajo partida presupuestaria durante los últimos seis

²⁸ “Cuando la fe mueve montañas”, consultado el 19 de noviembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dXA9Ew4jqCE&t=28s>.

²⁹ Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina “When Faith Moves Mountains/ Cuando la fe mueve montañas”, Consultado el 19 de noviembre 2018, <http://www.turnerlibros.com/book/cuando-la-fe-mueve-montanas-slash-when-faith-moves-mountains.html>.

³⁰ “Colección”, *Fundación Jumex Arte Contemporáneo*, acceso el 19 de noviembre 2018, <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/231-cuando-la-fe-mueve-montanas>.

³¹ En el próximo capítulo se expone un desglose de las adquisiciones en el Museo de Arte Rufino Tamayo durante el sexenio de estudio. Lo interesante -para efectos de las reflexiones de este capítulo- es que 36 de estas adquisiciones son piezas de pequeño y mediano formato de la serie *No cruces el puente antes de llegar al río* (Estrecho de Gibraltar, Marruecos-España) del año 2008 de Francis Alÿs.

años. Es justo en la génesis y desarrollo de este tipo de entrecruzamientos donde se detiene este capítulo.

Para entender estos criterios de selección, se hace necesario desarticular todos los elementos que han conformado -desde mediados de los años 80 aproximadamente- tales juicios. *Cuando la fe mueve montañas* es ejemplo de ello, logró ser apoyada (desde su concepción y producción) por una crítica de arte, un sector de la curaduría y un coleccionismo estatal y privado que ya, a la altura del año 2000, comenzaban a cerrar los nichos de lo que consideraba como “los artistas contemporáneos” que estaban marcado pauta en el ámbito artístico nacional.

Los poderosos alcances de estos mecanismos hegemónicos penetraron con fuerza los criterios de la historia del arte mexicano y, como consecuencia lógica, el mercado del arte nacional e internacional. Los resultados de tal segmentación se sienten en la producción nacional, en la que los criterios sobre quiénes son los artistas “dignos” de ser coleccionables parecen ya inamovibles. De manera que las acciones por parte de galerías jóvenes que trabajan con creadores menos conocidos o de los artistas que de manera independiente intentan mover su arte en el contexto nacional, se encuentran con la fuerte tarea de promocionarse de cara al *mainstream* internacional que ya tiene una idea concebida de lo que es “el arte contemporáneo mexicano”.

2.1 Cambios de forma, no de estructura: antecedentes de posturas hegemónicas en los líderes de opinión de la escena institucional.

Llegado este punto, luego de haber profundizado en el capítulo anterior sobre la centralización en las instituciones culturales, considero que han sido esclarecidos los desniveles que ha traído esta estructura vertical y sus efectos en los procesos de adquisición del arte contemporáneo. El modelo francés de administración de la cultura, que pudo haber sido útil en un momento de definición política como fueron por un lado las guerras mundiales y por otro la necesidad de reestructurar un país devastado por los sucesos de la Revolución Mexicana, ha resultado ser una suerte de lastre en materia de independencia de los museos para el desarrollo y actualización de sus políticas adquisitivas.

Pero, al margen de esta peculiaridad que ha atravesado el sistema artístico nacional desde su génesis ¿qué ha sucedido a la par (o más bien dentro) de este sistema desde la crítica especializada,

las curadurías, los curadores y las galerías en cuestiones de legitimación de los objetos artísticos que terminaron por conformar el imaginario de “aquello que debe coleccionarse”?

Con anterioridad expliqué que la llamada *Generación de la Ruptura* es un claro ejemplo de cómo - al igual que el fenómeno del *Renacimiento Mexicano*-, el surgimiento de la misma estuvo “apuntalado” desde instituciones y voces que desde la crítica cultural y de arte reflejaron incondicionalidad para con las propuestas de estos creadores. Estas cercanías -ejemplificadas con la relación José Luis Cuevas/Gómez Sicre- conformaron juicios legitimadores que en la actualidad se mantienen en el circuito del coleccionismo tanto estatal como privado.

La relación confabulada del artista José Luis Cuevas (1931-2017) con el crítico de arte cubano José Gómez Sicre (1916-1991), es un pasaje oscuro que nos habla de los caminos retorcidos por los que muchas veces transitan los criterios de certificación del arte. Luego de la muerte del crítico, se develó su epistolario a través del cual fue descubierto que todos los textos “escritos” por José Luis Cuevas realmente habían sido redactados por Gómez Sicre y firmados por el artista.³² Lo lamentable de este suceso radica en que Cuevas tuvo una marcada influencia con “sus escritos” en el ámbito de curadores, críticos de arte, académicos y artistas en el que les relataba la necesidad de desplazar el discurso de los muralistas por el de la *Ruptura*, mismo al que él pertenecía. Por su parte, Gómez Sicre, desde sus altos cargos en EE.UU promovió a esta nueva generación y se encargó de autenticar su valía.

El estratégico puesto del curador cubano como director de Artes Visuales de la Unión Panamericana y fundador luego del Museo de Arte de las Américas (ambos en EE.UU); la acción de Fernando de Gamboa al frente del Museo de Arte Moderno; el apoyo incondicional de la también directora del MAM Teresa del Conde y los recurrentes artículos publicados y cartas enviadas a importantes personalidades de la cultura nacional por parte de José Luis Cuevas, son algunos de los elementos más potentes que conformaron el imaginario de validación de esta

³²El epistolario mencionado puede ser consultado en “José Gómez Sicre Papers, 1916-1991”, resguardados en la Benson Latin American Collection, de la Biblioteca de la Universidad de Texas, en Austin, EE.UU. Gómez Sicre donó todos sus documentos a dicha colección antes de su muerte. “Texas Archival Resources Online”, consultado el 3 de mayo de 2018. <https://legacy.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>.

generación. De más está decir que la mayoría de las obras de los creadores que forman parte de ella, en la actualidad, son altamente cotizadas en el mercado internacional.

Mientras, a estos criterios de valor conformados desde la jerarquía política y cultural mexicana y que fueron exportados como el “verdadero arte mexicano” desde principios del siglo XX³³, solo le faltaban una buena dosis de fortalecimiento y respaldo en el mercado internacional del arte³⁴ y con ello la paulatina y sistemática subida de precios que ha sido llevada de la mano por dicho circuito jerárquico y vertical.

Uno de los problemas detectados durante mi investigación es que el voluntarismo y las discapacidades administrativas derivadas del síntoma “jefe en turno” (un detonante causado por el propio sistema sexenal y la rotación constante de los principales cargos directivos en las entidades culturales) es un elemento que atraviesa el sistema institucional nacional y que ha entorpecido las políticas culturales de largo alcance. ¿Acaso, no debería ser la contemporaneidad, con su democratización implícita, el momento para la sanación de tales síntomas? ¿Estamos asistiendo a un verdadero cambio estructural en los museos estatales que exhiben el arte contemporáneo? ¿No seremos solo testigos de una mudanza en términos formales, de apariencia?

Considero, y así mostraré en este capítulo, que la incorporación de obras contemporáneas a los acervos y colecciones públicas llegó en un momento en el que el imaginario colectivo nacional - e incluso buena parte del especializado en el mundo del arte- no estaba preparado para recibir las, o más bien para entender sus lógicas y aceptarlas (o no). Quizás, en el afán por coleccionar arte contemporáneo por parte de acervos cuyas bodegas están saturadas se vislumbra un

³³ Esta apreciación puede considerarse controvertida, puesto que todavía hay líneas historiográficas que avalan la exportación de la “escuela mexicana” en detrimento de la Ruptura. De manera este punto queda abierto a discusiones en investigaciones futuras.

³⁴ En 1993 se creó el Departamento de Arte Latinoamericano en la prestigiosa Casa de Subasta Christies´s. En la misma se puso una especial atención al arte mexicano o más bien, a lo que se había exportado durante años como “arte mexicano” desde el gobierno nacional.

comportamiento de *mea culpa* colectiva que subyace inconscientemente en los agentes que concurren el circuito del arte mexicano.³⁵

Si una sola obra, encierra los valores formales y conceptuales que aportan al discurso de una colección, resultando ser la pieza del rompecabezas que conecta lo que falta en el acervo con lo próximo que vendrá, entonces, no hacen falta dos. No obstante, las indagaciones y entrevistas realizadas durante la investigación han arrojado que el síndrome de “llenar huecos” es una práctica sintomática en los acervos existentes. La máxima “menos es más” no parece penetrar en el sistema del coleccionismo estatal en México y los criterios cuantitativos prevalecen sobre los cualitativos.

Ejemplo claro de esto es el caso que compartió la Dra. Sara Gabriela Baz Sánchez, mientras impartía clases a mi grupo como parte de una materia de la Maestría en Estudios de Arte de la Ibero. En aquel momento, como directora de Museo Nacional de Artes y Literatura (MUNAL) nos explicaba sobre los compromisos e intrigas que rodean la actividad adquisitiva. El MUNAL, que cuenta con la colección más grande de arte mexicano, había comenzado un proceso de renovación implementado por el director anterior Agustín Arteaga (período 2013- 2016), que incluía a su vez la ampliación de su acervo.

Lo insólito del caso fue que Arteaga solicitó la adjudicación de obras contemporáneas (específicamente de artistas pertenecientes a la galería Kurimanzzuto) cuando la vocación del MUNAL es albergar arte mexicano desde la época virreinal hasta 1950. A esta evidente demostración de política de “jefe en turno” se suma el hecho de que no quedó estudio alguno por escrito que justificara la inserción de tales obras dentro del guión de la colección. Además, para mayor desconcierto, las piezas fueron recibidas en el museo apenas el año pasado (2018) y permanecen embaladas por contener materia orgánica que pudiera poner en riesgo el resto de las colecciones en bodega.

³⁵ En el capítulo posterior me referiré al fenómeno de “bodegas saturadas” que surgió de las entrevistas a especialistas de los propios museos quienes alegaron la falta de espacios para la recepción de nuevas piezas en sus colecciones.

Ante estas realidades ¿por qué considero que este cambio ha sido solo de forma y no de estructura? Para responder esto hay que comprender que, a la verticalidad y centralización ya existentes, se le adhirió rápidamente (dígase a principios de los años 90 del siglo XX hasta la actualidad) el cambio de paradigma en el arte, propio de dicha temporalidad, sin que aun quedaran entendidos algunos debates culturales como el de una transición orgánica entre las propuestas de la Generación de la Ruptura y los nuevos lenguajes que estaban llegando.

Por el contrario, lo que sucedió fue que, bajo la tutela de ciertos agentes defensores de dichas transformaciones epistemológicas, terminó por entrar en los museos, galerías comerciales y subastas internacionales un arte que no encontraba lugar dentro del circuito que no acababa de entenderlo. Fue entonces, en medio de esta falta de “claridad”, que pudieron abrirse paso curadores y galerías que sí comprendieron muy bien las reglas de lo que estaba sucediendo y convirtieron lo que hasta ese momento era poco legible y alternativo en el discurso contemporáneo legítimo, cotizado y coleccionable.

Lo anterior determinó que el despegue de las carreras de artistas como Gabriel Orozco y Damían Cruzvillegas no fuera en México, sino en bienales internacionales. El gobierno mexicano sólo se aproximó a ellos una vez legitimados en el extranjero, con lo que se refuerza la hipótesis de esa “falta de entendimiento” por carecer de eslabones que los vincularan con la tradición de la Ruptura.

¿Cuáles fueron estos principales agentes que determinaron tal movilidad y que se convierten en puntos de hallazgo en la presente investigación? ¿Bajo qué criterios entra una obra a los acervos de las entidades estatales? ¿Qué juicios de valor están presentes en los comités de selección?

2.2 Discursos de poder y posturas curatoriales: Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina.

La peculiaridad histórica y cultural de los años 80 fue caldo de cultivo para la escena artística nacional. El feminismo, las luchas por la inclusión homosexual, la creciente pandemia del SIDA, la caída del muro de Berlín se mezclaron con el fin del “milagro mexicano” y el esplendor de años anteriores. La década abrió con el anuncio de Jesús Silva Herzog, entonces Secretario de Hacienda, sobre la fuga de capitales privados y la incapacidad de pago de la deuda externa. La

inflación económica le trajo al PRI una profunda crisis político-social y con ello una consecuente desestabilización gubernamental. Los creadores comenzaron a canalizar estas problemáticas a través de su arte y se cuestionaban de manera frontal, no solo el orden político nacional sino las inquietudes que de manera global tocaban a las puertas de las nuevas generaciones.

Ante esto, surgió un problema mayor, en su mayoría las plataformas institucionales no estaban listas para acoger tales rupturas. Apareció con ello una falta de guía institucional frente al surgimiento en la escena nacional de colectivos artísticos, *performances*, *happenings*, instalaciones y espacios independientes que trataban estas preocupaciones. Todo lo anterior se reflejó en una crítica de arte que no tenía muchas veces las herramientas para acercarse a la lectura de esta naciente realidad visual, aunque es comprensible que se necesitaba tiempo para reestructurar los lenguajes estéticos, lógicamente fue una época donde se pujaba por la búsqueda de consenso.

No obstante, resulta contradictorio que, a mediados del año 2000 aun estas polaridades latían bajo la escritura del encarnizado debate que protagonizaron Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina.³⁶ Dicha polémica surgió luego de que Medina (el 12 de julio de 2000 en el diario *Reforma*) hiciera un análisis de la pertinencia del 2º Festival de Arte Sonoro de la Ciudad de México. Para el curador, este evento fungía como un fresco aliento que retaba a aquel sector de la producción artística (a los efectos personalizado por Teresa del Conde) que mediante su sistema de becas, salones y concursos- se empeñaba en ponerle márgenes a los discursos contemporáneos.

Nunca dije que el sector regresivo del arte mexicano fuera el único que se desgana por presupuestos o becas, sino que los concursos, los salones, las becas, la educación artística y buena parte de las exposiciones están anacrónicamente clasificados por disciplinas específicas y que la continuidad local de la rutina de los géneros "tradicionales" se debe en gran parte a la vida artificial que les brinda el sistema de promoción y educación. (...) Yo iría más lejos: la institución concibe la clasificación disciplinaria como un modo de neutralizar a la cultura contemporánea.³⁷

El (des)encuentro de ambas voces autorizadas no era solo un combate cultural de dos críticos de arte pugando por teorizar sobre un fenómeno concreto, sino que se estaba asistiendo al enfrentamiento de dos posturas institucionales en el panorama nacional. Del Conde advirtió que

³⁶ El debate se publicó en los periódicos *Reforma* y *La Jornada* respectivamente y está compilado en, Teresa del Conde, *Una visita guiada: breve historia del arte contemporáneo de México* (México: Plaza & Janés, 2003)

³⁷ Cuauhtémoc Medina, "El derecho a la contemporaneidad", *La Jornada*, 24 de Julio de 2000, 1.

“(…) ellos serán los que pasarán de moda o, mejor aún, revisarán a conciencia sus actuales predilecciones y promociones que inevitablemente permean el campo artístico, para bien, pero en mayor proporción para mal. No “levantan”.³⁸

Pues la exdirectora del MAM se equivocó, sí que levantaron, y de qué manera. Fe de ello da la participación (solo 9 años después) de Medina como curador en la conocida muestra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* exposición personal de

Teresa Margolles en el Pabellón de México en la edición 53 de la Bienal de Venecia y quien terminara siendo el director del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), estandarte nacional del arte contemporáneo en México para el mundo.

¿Pero cómo llegó a “ganarle” un bando a otro? Teresa del Conde no solo había impulsado a la *Generación de la Ruptura* sino que desde sus altos cargos y desde el ejercicio de la crítica ayudó a la colocación comercial del *neomexicanismo*,³⁹ movimiento que fue exportado (una vez más hacia EE.UU con la amplia y rimbombante exposición retrospectiva *Mexico. Splendors of Thirty Centuries* en el Metropolitan Museum de Nueva York en 1990) por parte del gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Queda claro entonces la influencia de Del Conde en los circuitos oficiales del arte. Sin embargo, fue Medina, junto con otros curadores, quienes tomaron la antorcha de lo que se instauraría como arte contemporáneo. Pero ¿Cómo y por qué?

³⁸ Teresa del Conde, “Amateurismo polimorfo”, *La Jornada*, 18 de julio del 2000, 1.

³⁹ Sin ser un movimiento definido ni tener programa alguno, Teresa del Conde nombró como neomexicanismo al quehacer pictórico de un grupo de artistas (quienes temporalmente se ubican desde alrededor de 1985 hasta principios de los 90) y que desde la figuración combinaban elementos populares y nacionalistas con una visualidad en la que se acariciaban el catastrofismo, un poco de *naïf*, algo de *kitsch*, un tanto de visualidad gay y cierto toque a lo Frida Khalo.

Entre los artistas más destacados de esta corriente se encuentran Nahum B. Zenil, Adolfo Patiño, Georgina Quintana, Julio Galán, Javier de la Garza, Germán Venegas y Dulce María Núñez.

El neomexicanismo tuvo un fuerte mercado nacional junto con las propuestas abstractas de la Generación de la Ruptura que aún permanecían siendo de la preferencia de coleccionistas y curadores.

Esta tendencia fue respaldada también desde el Museo Universitario del Chopo con la figura de José María Covarrubias (apodado La Pepa y creador del Círculo Cultural Gay) quien encontró un espacio para la promoción de un arte de “la diferencia” desde la institución.

Las obras de los neomexicanistas llegaron a cotizarse con altos precios en el mercado internacional, fundamentalmente en EE.UU.

La tesis, publicada como libro, del crítico de arte y curador Daniel Montero *El Cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*,⁴⁰ responde con claridad esta interrogante. Según el autor la *patrimonialización* de la alternatividad -es decir, las prácticas artísticas que habían surgido en la periferia institucional- comenzó a formar parte de lo que hoy conocemos como “arte contemporáneo mexicano” por varios elementos que, cual cubo de Rubik, cuando se comienzan a mover encajan a la perfección y salen a la luz los mecanismos de legitimación que actualmente permanecen como criterios de validación y voces de autoridad.

Entre 1980 y 1990, no solo los colectivos artísticos tuvieron una activa participación (quizás en el afán de encontrar consensos y de reestructurar conjuntamente el sistema del arte) también surgieron colectividades creadas por críticos y curadores independientes como los que agrupó CURARE Espacio Crítico para las Artes (1991-1997).⁴¹ Lo interesante de esto es que, en muchos de los casos, hubo un diálogo mediante la colaboración en proyectos culturales entre estos colectivos de críticos, curadores y esa nueva generación de artistas que trabajaban, hasta ese momento, en los bordes de la institución.⁴² Paradójicamente en la actualidad, son estos curadores quienes forman parte de las voces autorizadas y de legitimación del arte mexicano en eventos tan decisivos para la autenticación de lo que está “adentro” como puede ser la Bienal de Venecia.

Basta con hacer un repaso de la participación de México en sus pabellones para percatarse que algunos de estos críticos han sido convocados como curadores del evento o miembros del jurado de selección de los artistas que representarán al país en la más antigua de las *biennales*. Ejemplo de ello, es la exposición de Melanie Smith en la edición número 54 en 2011 (justo después de

⁴⁰ Fue publicado por la Fundación Jumex Arte Contemporáneo en colaboración con la editorial RM, México en 2013.

⁴¹ Entre 2001 y 2009 también apareció *Teratoma*, grupo independiente de críticos, curadores y antropólogos.

⁴² Respecto a esta relación curadores/artistas, Daniel Montero en su investigación, describe detalladamente cómo la instalación “Obelisco roto” (1992) de Eduardo Abaroa pasó de lo alternativo a la institucionalidad. Sobre el emplazamiento de la misma junto a unos tianguis de una zona popular de la CDMX aclara: “En esas pocas fotografías aparecen varios personajes conocidos en el medio artístico como Francisco Reyes Palma, Cuauhtémoc Medina, Serge Guilbaut, Abraham Cruzvillegas y Olivier Debrouse, quienes presenciaron (y algunos ayudaron a) el montaje de la estructura”. Montero, D. Ob. Cit., 200.

Cuauhtémoc Medida/ Teresa Margolles) curada por José Luis Barrios⁴³, fundador de CURARE y cuya labor de promoción, introducción y colocación del arte contemporáneo en los años 90 fue notoria e influyente. Además, fue asesor académico de la edición número 56 y jurado en la última selección de artistas mexicanos que participarán en la Bienal de Venecia 2019.

Para ejemplificar lo anterior me remito a una noticia que se anunció a finales de 2018. El artista mexicano Pablo Vargas Lugo con el proyecto *Actos de Dios* fue seleccionado para representar al país en la edición 58 de la Bienal de Venecia a efectuarse en el año en curso (2019). La curaduría estará a cargo de Magalí Arriola.

El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) informó en un comunicado que el proyecto fue seleccionado por un jurado conformado por Jorge Juanes, crítico de arte y director del Doctorado en Cartografías del Arte Contemporáneo del INBA; José Luis Barrios, curador y profesor de filosofía y arte de la Universidad Iberoamericana; Itala Schmelz, curadora independiente; Luis Felipe Ortega, artista visual, y Lidia Camacho, directora general del INBA⁴⁴.

La atención a los procesos de selección que se hacen para la Bienal de Venecia juega un papel importante si tenemos en cuenta el carácter a largo plazo que tendrá la participación mexicana en el evento italiano. Desde el 2014, México firmó a través del INBA, un convenio por 20 años con la Fondazione La Biennale di Venezia. Por un único pago de 21 millones 444 mil pesos (un millón 200 mil euros) el INBA podrá hacer uso durante las próximas dos décadas de los 250 metros cuadrados que tiene la Sale d'Armi. La misma funcionará como pabellón nacional durante todo ese tiempo y se encuentra dentro el antiguo complejo militar/naval El Arsenal.

Vale aclarar que la decisión de llevar a un solo artista representando al arte mexicano cada dos años, ha levantado fuertes críticas en el periodismo cultural (me refiero a artículos publicados principalmente en medios de comunicación masiva) y que ponen a la presente investigación en perspectiva de cómo está siendo percibida la circulación del arte contemporáneo por aquellos circuitos que no forman parte de ese sistema que certifica lo que puede participar (o no) en dichos eventos.

⁴³ Filósofo y Dr. en Historia del Arte. Profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México; profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Curador asociado del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

⁴⁴ http://huellas.mx/cultura/2018/09/30_, consultado el 28 de septiembre de 2018.

Considero de utilidad, en este caso, introducir el texto de un artículo publicado en la revista *Proceso* referido a la selección mexicana para la edición de la Bienal de Venecia de 2017:

Anunciada el viernes 18, mientras la sociedad mexicana centraba su atención en el inicio del Buen Fin y el puente vacacional del 20 de noviembre, la selección de Carlos Amoraes como representante de México en la Bienal de Venecia 2017 exige numerosas y transparentes explicaciones.

Para empezar, Cristina García Cepeda, directora del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), debe informar sobre los objetivos gubernamentales e institucionales que justifican tanto la participación de México en la Bienal como su financiamiento para apoyar a un solo artista en un proyecto que lo beneficia únicamente a él, a su curador y a los vendedores de sus obras.

Otro aspecto lamentable de la participación de México en el evento 2017 es el tribalismo endogámico del sector cultural. Al igual que en la participación de 2015, el jurado de selección estuvo integrado, entre otros, por Graciela de la Torre, directora de Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México, Néstor García Canclini, investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, y Aimeé Labarrere, presidenta del Patronato Arte Contemporáneo (PAC). Además de transparentar los criterios que sustentan que participe un organismo privado como el PAC en una decisión gubernamental, el INBA debe justificar la integración de personas que si bien participaron en bienales anteriores –como Itala Schmelz y Melanie Smith–, no destacan por el éxito de su desempeño.

Y por último, el proceso de selección. ¿Cuáles son los nombres de los “creadores visuales de amplia trayectoria” que seleccionó el Consejo Asesor, en qué consistían sus proyectos y con base en qué criterios se rechazaron sus propuestas? Al igual que en la edición 2015, la información oficial sólo menciona que hubo invitados, sin confirmar su existencia⁴⁵.

Críticas como la anterior nos pueden dar una medida de cómo se está percibiendo esta compleja cadena que generalmente termina en la adquisición de una obra arte contemporáneo.

2.3 Umbral de la iniciativa privada: repliegue de la política de Estado para el arte contemporáneo.

Una de las piezas claves para entender la exposición internacional de la que han gozado estos nichos de legitimación -conformado por curadores, galeristas, artistas y críticos puntuales de la escena artística nacional- es la “retirada” del gobierno como benefactor único y central del sector cultural, o más bien la inclusión del sector privado como agente impulsor de la creación artística.

⁴⁵ Blanca González Rosas, “El dispendio del INBA en la Bienal de Venecia”, consultado el 24 de agosto de 2018, <https://www.proceso.com.mx/465450/dispndio-del-inba-en-la-bienal-venecia>.

Este fenómeno sin precedentes, se transparentó por primera vez en la exposición antes mencionada *Mexico. Splendors of Thirty Centuries* en el MET de Nueva York, pues es archiconocido que la misma fue una jugada diplomática en vísperas de la firma del Tratado de Libre Comercio del Atlántico Norte (TLCAN) en 1992, con la que se reafirmaba la apertura comercial de México y su enlace definitivo con el sistema neoliberal.

La muestra, que intentaba repasar toda la historia cultural mexicana, ponía en evidencia, por un lado, el especial interés de Salinas de Gortari con la apertura económica del país y por otro lado el mecenazgo de la misma por parte del emporio privado mexicano Televisa. Esta relación es esencial “para entender los vínculos entre Estado y la industria privada en relación a la cultura nacional, y como es claro, la promoción de un producto (o más bien, la cultura nacional como producto); es decir, la transacción de capitales económicos valiéndose de capitales simbólicos, un proceso que no es para nada fácil de describir”.⁴⁶

Esta relación había comenzado muy pocos años antes, en 1989, con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). La primera, como expliqué en el capítulo anterior, se fundó bajo la necesidad de modernización del subsector cultura que hasta ese momento era atendido por la SEP.

Por su parte, las bases de FONCA se pueden leer en la página oficial de la Secretaría de Cultura:

Desde que se creó, el 2 de marzo de 1989, al FONCA le fueron asignadas las siguientes tareas: apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad; promover y difundir la cultura, incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación.

(...) Invierte en los proyectos culturales profesionales que surgen en la comunidad artística; ofrece fondos para que los creadores puedan desarrollar su trabajo sin restricciones, afirmando el ejercicio de las libertades de expresión y creación. Por ello, convoca a los artistas y creadores para que participen en sus programas, mediante la presentación de propuestas que son evaluadas por Comisiones de Dictaminación y Selección, formadas por artistas y creadores⁴⁷.

⁴⁶ Montero, D. Ob.Cit., 55.

⁴⁷ www.secretariadecultura.gob.mx, consultado del 15 de septiembre de 2018.

Pero lo que debe entenderse aquí es que por primera vez se proponía a través del FONCA un engranaje financiero en el que entraba en juego el capital privado. Y como si no fuera poco el hecho de que este elemento era *sui generis* en la historia institucional del arte mexicano, resultó además que esta comunidad empresarial se acomodó muy bien al lenguaje de las prácticas contemporáneas que estaban comenzando a desplazar el discurso nacionalista que había imperado desde tiempos de la posrevolución mexicana.

Hay que recordar que para finales de los años 80 la crisis económica le sobrepasaba al gobierno y por lo tanto, que la iniciativa privada fomentara la promoción cultural fue muy conveniente para el desgastado bolsillo gubernamental. Frente a la crisis identitaria que se vivía, el arte que hasta ese momento había sido promovido desde el oficialismo pareciera no interesarle a los grandes consorcios empresariales que se unieron -mediante el sistema de becas, patrocinio de exposiciones y apoyo a la comunidad artística- a la promoción de un lenguaje artístico mucho más global.

A fin de cuentas, a estas corporaciones nacionales, que estaban gozando como nunca antes de los beneficios de la apertura económica, le interesaban enlazar su economía de tipo neoliberal con una imagen fresca y de avanzada de cara a las negociaciones internacionales. Además, esta entrada de capitales privados supone la legitimación de los artistas favorecidos desde una perspectiva que fue entendida rápidamente: valorar el arte como inversión.

Hasta ese momento, el comercio del arte estaba en manos de compradores nacionales y del Estado fundamentalmente, es por ello que movimientos artísticos como el *neomexicanismo* encontraron un fuerte nicho en el consumo interno; sin embargo, la exigua duración del interés comercial por estas obras es un ejemplo del ascendente triunfo de un nuevo concepto que estaba cambiando las formas de percibir y entender a la creación artística.

A partir de esas circunstancias, el entramado simbólico de una obra, sobrepasaba la obra en sí. Me refiero a lo que Medina le apuntó a Del Conde: “Lo que llamamos <arte contemporáneo> involucra una serie de traspasos y confluencias con la reflexión filosófica, la experimentación ética, la inventiva *underground*, los estudios culturales y la especulación política que se han alojado

en el mundo de lo que fueron las artes plásticas. A los críticos nos toca tratar de reformular la escritura y (la) curaduría (...)”⁴⁸.

¿Pero qué pasaba con la iniciativa privada que, como ya mencioné, jugó un papel fundamental en estos procesos de transición entre lo meramente estatal y la pluralidad comercial y artística que proponía la contemporaneidad? El mecenazgo de Televisa en *México: esplendores de 30 siglos* fue solo un ejemplo de esta relación a la que se unen grandes consorcios empresariales como Grupo Monterrey, La Fundación Carlos Slim, la Fundación Jumex Arte Contemporáneo, entre otras.

Sobre esta conexión, nos arroja luces la siguiente cita:

La Kurimanzutto y la Júmex nacieron como proyectos paralelos, pero parte del éxito de la primera se debe a la segunda porque la Júmex, al coleccionar artistas internacionales con un reconocimiento igualmente internacional, “ajusta” el reconocimiento de los artistas locales que no son tan conocidos, aproximándolos a ese mismo “nivel”⁴⁹.

Además, al estar al lado de los artistas internacionales (...) los artistas mexicanos aparentemente dejaban de serlo (...).

Sin embargo, es claro que la colección nunca se ha concebido exclusivamente como un lugar que compra arte, sino que sabe, al igual que la Kurimanzutto, que las obras adquieren sentido (tanto comercial como simbólico) en la medida en que se realiza un apoyo integral a la cultura.⁵⁰

Llegado a este punto podemos ver con claridad cómo se entrelazó este corporativismo del arte con los discursos que emergían. Ambas vertientes sabían que ser proactivos era la manera de abrir las puertas. Debía trabajarse en conjunto desde estrategias mercadotécnicas de partición expandida en el circuito del arte para aumentar así el valor simbólico y especulativo de las obras.

2.3 *Kurimanzutto* y *La era de la discrepancia*: plataformas de influencia para lo que se adquiere y lo que no.

En una entrevista realizada a José Kuri en 2009, el cofundador de *Kurimanzutto* argumentaba:

⁴⁸ Cuauhtémoc Medina: “El derecho a la contemporaneidad”. En *La Jornada*, 24 de Julio del 2000, 1.

⁴⁹ *Ibidem*, 84. La autora no se hace responsable por la sintaxis y formas de redacción de la cita.

Esta generación sigue siendo más popular fuera de México que dentro. El 90% de las ventas de la galería Kurimanzutto es a extranjeros, el resto se vende en México.

¿Por qué? Por las mismas razones que fueron trampolín para que se creara la generación: la falta de un mercado del arte, la escasa respuesta de las instituciones y pocos espacios, incluyendo galerías.⁵¹

La razón fundamental de que se convirtieran en *trampolín* para el acceso de nuevas generaciones al mercado del arte se daba, no solo por la falta de respuesta institucional que existía en el país con respecto a ese nuevo lenguaje de creación, sino por la peculiaridad de esta galería conformada con una inteligencia empresarial inédita hasta ese momento en el contexto.

Desde su creación, ya contaba con un equipo que sabía moverse muy bien en el mercado internacional y que tenía contactos que difícilmente manejara alguien o alguna institución mexicana en ese momento. A José Kuri, Máster en Economía por la Universidad de Columbia en EE.UU y Mónica Manzutto, quien llegaba de trabajar con una de las galerías más importantes del mundo (Marian Goodman, Nueva York) se le unió Gabriel Orozco quien para entonces contaba con una exposición personal en el MOMA y ya trabajaba con prestigiosas galerías como la propia Marian Goodman y la Chantal Crousel en París.

En medio del bullicio de un mercado ciudadano mexicano, echaron a andar la primera de una serie de “exposiciones” caracterizadas por la movilidad y rotación por diferentes espacios no artísticos, peculiaridad que formaba parte de una estrategia bien pensada por parte de los tres creadores.⁵² El fenómeno Kurimanzutto calculó con audacia cada show que lanzaba. Sabían que el posicionamiento dependía de mostrarse como “lo diferente” en la escena nacional artística y luego echar mano de su envidiable y muy precisa carpeta de contactos.

⁵¹ Regina Reyes-Heroles. “La nueva ola mexicana”.

<http://www.cnnexpansion.com/expansion/2009/02/11/La-nueva-ola-mexicana>. Consultado el 28 de septiembre de 2018.

⁵² *Economía de Mercado* se realizó el 21 de agosto de 1999 en el mercado Medellín de la colonia Roma, Ciudad de México. El proyecto consistió en alquilar dos puestos en dicho mercado para vender objetos de los artistas junto con la compra de alguna verdura o frutas. Los precios oscilaban entre los 25 y 500 pesos mexicanos y las obras fueron conformadas para la ocasión por los artistas Eduardo Abaroa, Maurizio Cattelan, Alejandro Carrasco, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Daniel Guzmán, Sofía Taboas, Jonathan Hernández, Philippe Hernández, Gabriel Kuri, Rirkrit Tiranavija, Luis Felipe Ortega y Gabriel Orozco. Durante los primeros años, todos los proyectos desarrollados por la Kurimanzutto tenían esta peculiaridad, es por ello que se considera como galería que nació “sin espacio”.

Vale destacar que hasta ese momento llevaba la delantera la galería OMR (fundada en 1983 por Patricia Ortiz Monasterio y Jaime Riestra en la Ciudad de México) la cual había movido muy bien a los neomexicanistas y que supo reinventarse luego del fracaso comercial de estos, mediante la contratación de María Guerra, curadora y artista visual. Guerra promovió a una serie de artistas conceptuales nacionales y extranjeros radicados en México, que sin dudas influyeron de manera sustancial al arte contemporáneo mexicano (cabe destacar a los cubanos José Bedia, Francisco Elso Padilla, Rubén Torres Llorca, a la norteamericana Melanie Smith o al belga Francys Alÿs). No obstante, la manera “tradicional” de comercializar el arte contemporáneo dejó atrás a la OMR con respecto a la *Kurimanżutto*.

Los creadores de *Kurimanżutto* estaban en sintonía con una idea antes citada, era el momento de leer y curar de manera distinta. Así, se convirtieron en una suerte de proyecto cultural extendido que guiaba a sus artistas en todo el proceso de creación desde la producción hasta la circulación y promoción. *Kurimanżutto* no solo introdujo a su *staff* en la lógica global del sistema del arte de ese momento, sino que fusionó inteligentemente sus objetivos de actividad comercial con los principios de nuevo orden que defendían (como ya he explicado antes) ese segmento de la crítica de arte y la curaduría de la época que se abría paso con fuerza.

Los altos precios no llegarían solos si antes no se construía el espacio simbólico que repercutiría en el gradual incremento de los mismos y en eso *Kurimanżutto* fue pionera. No trabajó con las obras en sí mismas, sino que primero conformó el mito, impuso paradigmas de gusto y moldeó los egos artísticos, justo lo necesario para convertirse en *el trampolín* que José Kurimencionaba.

Por otra parte, si se piensa en ejercicios curatoriales que marcaron pautas -al punto de convertir sus obras en acervo nacional- no se puede dejar de mencionar la exposición “La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997”. El Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), perteneciente a la UNAM, presentó en el año 2007 dicha exposición curada por Olivier Debrouse, Pilar García de Germeños, Cuahutémoc Medina y Álvaro Vázquez Mantecón. La muestra propuso, por primera vez, una exploración académica, histórica y crítica de las corrientes artísticas que se desarrollaron en los bordes y al margen de la hegemonía que ejercía el apoyo institucional a los integrantes de la Generación de la Ruptura desde los años 50.

Se trataba de hacer visible una generación que, desde la disidencia y los desacuerdos con el sistema tradicional del arte trabajó a la sombra de un arte amparado por el oficialismo y el Estado,

a la par que cuestionaba asuntos más globales como los límites históricos y la objetualidad del arte.

La era... marcó realmente un antes y un después en la escena artística nacional pues, paradójicamente, esta exposición que reivindicaba a la diferencia y la discrepancia terminó por conformar el acervo oficial del MUAC.

Justamente, las obras más “discrepantemente valiosas”, o sea, las que interpelaron con mayor ahínco el *stablishment* estatal-institucional y que propusieron una nueva forma de ver el mundo del arte mexicano, fueron las que curatorialmente se incluyeron en la exposición. Las que, de alguna manera, y dependiendo del caso, inauguraron el arte contemporáneo en México.⁵³

Es ahí donde se inserta el problema del patrimonio y de la UNAM como entidad protectora de esa contemporaneidad. Lo que terminó ocurriendo fue que las obras más discrepantes se patrimonializaron al, por un lado, exhibirse en este contexto en un dispositivo de exhibición con intenciones históricas y por el otro, al pasar a conformar la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, es decir, la historia de la discrepancia protegida por la UNAM.⁵⁴

Como se detalla en la cita, este traspaso de la alternatividad a la institución no solo fue motivado desde el ejercicio curatorial y su relación con artistas sino desde los propios curadores hacia sus carreras las cuales, en casos puntuales, resultaron meteóricas y han formado parte del *mainstream* internacional, como ya se ha comentado en este apartado. Se puede observar -con este claro ejemplo- cómo son los criterios entrecruzados detrás de una colección como la del MUAC y de los creadores que la conforman.

Así, dentro de este proceso de liberación global, aparecieron en la escena nacional *Kurimanzutto*, la exposición *La era de la discrepancia* y la inserción de México en las Bienales de Venecia, por citar solo algunos de los eventos que mayor influencia tuvieron, tanto en el cambio de paradigma de la cultura mexicana como en su entrada al mercado del arte global y consecuentemente en la validación de lo que es susceptible de ser memorable y coleccionable.

Como apuntó el teórico Gilles Lipovetsky, el capitalismo artístico no es más que el modelo económico actual que sustenta la circulación artística, convirtiendo a los grandes eventos del mundo del arte en espectáculos globales y estrategias mercadotécnicas que no hacen más que

⁵³ La autora no se hace responsable por la sintaxis y formas de redacción de la cita.

⁵⁴ Montero, D. Ob. Cit., 133.

reafirmar dicho modelo.⁵⁵ México entró en este sistema -justo como vaticinó Cuauhtémoc Medina- cambiando las reglas, las formas de leer y de curar el arte. De manera que participar en la Bienal de Venecia, tener una exposición en el MUAC o ser parte del *staff* de Kurimanzutto es boleto seguro para alcanzar una buena cotización en el mercado, ser susceptible de integrar colecciones y por tanto afirmarse y trascender como expresión del arte contemporáneo mexicano.

Es justo en este consenso ya validado en el que se mueven las políticas públicas y a través de las cuales podemos conocer el comportamiento en materia de coleccionismo estatal de arte contemporáneo en México. Luego de este análisis podrá entenderse mejor el próximo capítulo si se tiene en cuenta que el Programa Pago en Especie ha venido implementando, cada vez con mayor presencia, el artículo 7-C de la Ley del Servicio de Administración Tributaria, el cual promueve la donación de obras a museos establecidos en México, mediante una exención fiscal temporal.

Si bien esta disposición tributaria ha traído beneficios para el sistema adquisitivo, los juicios de valor que prevalecen al momento de decidir que una obra entre como donación en un museo, están más cercanos a los discursos de poder que he expuesto en este capítulo, que a un verdadero ejercicio democratizador y de criterios sustentados de este aparato jurídico-fiscal.

⁵⁵ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (España: Anagrama, 2018), 16.

Capítulo III.

Revisitando el Programa Pago en Especie. Su funcionalidad, alcances y nuevas modificaciones.

Antes de introducirnos en las especificaciones del Programa Pago en Especie, es importante describir las principales vías a través de las cuales una institución puede incrementar su acervo.

Adquisiciones

Se adquiere la propiedad de un bien mediante pago, en condiciones predeterminadas. Para adquirir una obra de arte se requiere, más allá del deseo de comprar la pieza, un conocimiento sobre el artista y su trayectoria, la técnica deseada y el estado de condición que la obra guarda. Además, debe conocerse el precio justo que se está dispuesto a pagar por ella, pues la misma debe responder a las debilidades y fortalezas de la colección para que el bien tenga una coherencia con el guión curatorial de la entidad.

Donaciones

Las donaciones contribuyen a aumentar y enriquecer los fondos de los museos estatales, los cuales, gracias a esta modalidad, cada vez más pueden incorporar obras fuera de su alcance presupuestario. Los donantes se benefician, además de la notoriedad y el reconocimiento público, de ciertas ventajas fiscales por lo cual, los donativos pueden aumentar en la medida en que las instituciones ofrezcan más donativos. No obstante, la aceptación de donaciones generalmente debe ir supeditada a la naturaleza de cada colección y al discurso museográfico.

Embargos y decomisos

Se refiere a la tenencia por parte del Estado de obras que, pertenecientes a particulares, le son expropiadas por diversas razones, ya sea por incurrir en delitos o, dado el caso, pertenecen o pertenecieron a un contexto histórico en el cual los gobiernos ejercieron o ejercen la expoliación de bienes culturales a privados.

Comodato

El comodato o préstamo de uso es un contrato jurídico por el cual una parte le entrega a la otra gratuitamente un bien con cargo de restituir (por el tiempo que se haya acordado bajo contrato) los mismos bienes después de terminado el uso.

En el comodato el comodatario (el que adquiere el uso) sólo adquiere los bienes a título de mera tenencia ya que la propiedad sigue siendo del comodante. Es una buena vía de colaboración entre instituciones públicas y coleccionistas privados, pues permite visibilizar al público una colección u obra. Durante el tiempo que dure el contrato, el museo garantiza la seguridad y conservación de las mismas. A su vez, si el comodato tiene una duración mayor a tres años, el coleccionista cuenta con una exención del impuesto de patrimonio.

Adjudicación

Consiste en la atribución de un bien, a una persona a través de una subasta, licitación o partición hereditaria. El ganador del proceso, por lo tanto, se adjudica el bien y pasa a ser su propietario o responsable. La adjudicación es un acto administrativo con diversas formalidades de procedimiento que consiste en la asignación de un contrato para la obtención de bienes por parte de la entidad. En México, el Programa Pago en Especie es considerado dentro de la categoría de adjudicación.

Luego de este breve panorama por los principales modos con los cuales los museos pueden aumentar sus acervos, puede entenderse mejor las alternativas que tiene una entidad como el INBAL. El mismo, tiene entre sus objetivos el incremento de obras para sus entidades dependientes y es por ello que cuenta con un Comité para la Recepción de Obras con Valor Artístico y un Consejo para la Adquisición de Obras con Valor Artístico y además un Comité de Donación, cuyos miembros son convocados anualmente para hacer una revisión de las propuestas.

Para el Consejo de Adquisición, las fechas de estas reuniones anuales son agendadas en el mes de mayo, fecha condicionada por el presupuesto otorgado al subsector de cultura. Por otra parte, después de recibir las propuestas durante todo el año, el Comité de Donación se reúne cada noviembre para hacer su selección. Cada museo se encarga de gestionar las obras que le sean susceptibles para aumentar sus acervos.

No obstante, todo lo anterior es un proceso que en la práctica no funciona como tal. Realmente, los museos realizan su detección y acercamiento a coleccionistas; sin embargo, si el INBAL no encauza la propuesta formal y no reúne al comité, el procedimiento se cierra. A ello debe sumarse el hecho de que las últimas partidas presupuestarias para la adquisición de obras de arte fueron

en el año 2010 (100 millones MNX), luego se destinaron 20 millones de MNX en el 2011 y, hasta la fecha no ha existido más ninguna por parte del Gobierno, por lo que tales reuniones no llegan a concretarse con la regularidad que estipula el INBAL.

Las partidas de 2008 y 2010 respectivamente, tuvieron un trasfondo político, las asignó la Cámara de Diputados y se hicieron con motivo de las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia Nacional y el centenario de la Revolución Mexicana. Luego de esto, el INBAL organizó en el 2011 una gran exposición con 264 obras pertenecientes a los fondos de la institución de las cuales casi el 50 por ciento correspondían a las adquiridas durante las mencionadas partidas presupuestarias.

La exhibición se tituló *Cimientos. 65 años del INBA: legados, donaciones y adquisiciones*, tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes y fue curada por la doctora Ana Garduño. La lista de obras puede observarse en el Anexo IV de la presente investigación y se hace notar que el menor por ciento pertenece a obras de arte contemporáneo, además puede observarse cómo se distinguen las obras adquiridas en 2008 y 2010 pero las demás no cuentan con las fechas en las que entraron a formar parte de los fondos del INBAL, con ello se confirma la necesidad de hacer transparente y dar un orden global a este tipo de información.

Por otra parte, teniendo en cuenta que el Museo Tamayo (con vocación de arte contemporáneo) pertenece al INBAL y que, por tanto, se beneficia de manera directa del sistema antes mencionado, me parece muy útil compartirlas la siguiente muestra:

Modos y cifras en el incremento de obras al acervo Museo de Arte Rufino Tamayo durante el sexenio 2012-2018.⁵⁶

➤ Asignadas por el SAT (Programa Pago en Especie)	113
➤ Donaciones de artista (Participación en exposiciones temporales en el museo)	14
➤ Programa de Retribución Social del FONCA ⁵⁷	2
➤ Asignadas por el SAT por decomisos ⁵⁸	2
➤ Donaciones a través de donantes particulares	1
➤ Donaciones directas de los artistas	1
➤ Adquisiciones ⁵⁹	115

Lo anterior introduce los cuestionamientos que encontrarán en el presente capítulo y es un ejemplo de cómo lo cuantitativo no responde necesariamente a la calidad. En conversación con

⁵⁶ Este recuadro fue elaborado a partir de una larga lista con imágenes, cedida amablemente (vía email) por el Maestro Juan Carlos Pereda, Subdirector de Colecciones del Museo de Arte Rufino Tamayo. La misma comprende el período 2010- 2018. En el ANEXO III se anexa la lista completa.

⁵⁷ El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con su programa de Retribución Social, otorga becas a artistas de diversas generaciones. A cambio del estímulo económico para la realización del proyecto, los artistas donan piezas que luego se distribuyen en museos estatales.

⁵⁸ Las obras que llegan a dependencias federales ya sea por decomisos, confiscaciones, abandonos en aduana, cesión de pago de impuestos, etc., son traspasadas a los museos según los perfiles del mismo. Sin embargo, esto cada vez se hace con menos regularidad pues dichas instancias federativas las mueven a través de las subastas SAE (subasta estatal organizada para tales fines) recaudando para el tesoro público el monto por el que fue vendido el bien.

⁵⁹ Aunque parezca una cifra alta, estas adquisiciones se limitaron a:

* **44** fotografías tomadas a Tamayo y su esposa por diferentes fotógrafos.

* **35** bocetos de murales realizados por Tamayo.

* **36** piezas de pequeño y mediano formato de una misma serie del artista Francis Alÿs.

Las compras fueron hechas solo en 2012 y 2014 respectivamente.

el Mtro. Juan Carlos Pereda me confirmó que el sistema de adquisición del Tamayo responde más bien a un proceso burocrático⁶⁰. En general, su criterio fue que no existe una política adquisitiva clara, considerándola lenta, burocrática y accedió a enviarme la lista antes expuesta como muestra de sus opiniones al respecto. Repasemos entonces qué pasa con la funcionalidad del Programa Pago en Especie como adjudicación de bienes y pongamos a la luz las principales fisuras que ralentizan la circulación estatal de arte contemporáneo en este singular modo para su incremento.

3.1 *Un programa precursor. Surgimiento y pertinencia.*

En 1957, David Alfaro Siqueiros le propuso al entonces director de Impuestos sobre la Renta de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) Hugo B. Margáin el Programa Pago en Especie como alternativa fiscal para el pago de impuestos de creadores plásticos y como medio también de incremento del patrimonio artístico de México.

En los años 50 en México, se introdujeron varias reformas a la Ley de impuesto sobre la renta y los artistas (que nunca habían pagado impuestos) no podían cumplir con las nuevas disposiciones fiscales. La personalidad influyente de David Alfaro Siqueiros hizo convencer a las autoridades del momento. Si bien este primer intento del año 57 no se concretó en la creación de un decreto, sí se llegó a un acuerdo con el entonces Ministro de Hacienda, Antonio Carrillo Flores.

Desde ese momento destacados artistas mexicanos se solidarizaron con el programa y comenzaron a integrar una colección con el fin de impulsar dicha iniciativa. A este acervo agregaron obras, de manera inmediata: Rufino Tamayo, Diego Rivera, Raúl Anguiano, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Guillermo Meza, Angelina Beloff, Francisco Moya y Amador Lugo, entre otros, los cuales aportaron las obras a Hacienda para dar empuje y arrancada al Programa Pago en Especie.

La actitud de estos artistas de ceder las piezas a Hacienda como pago de sus obligaciones fiscales para comenzar a formar un acervo creó el precedente necesario para que el 6 de marzo de 1975 (bajo la presidencia de Luis Echeverría) se formalizara el programa por Decreto Presidencial. A

⁶⁰ Debido a su carga de trabajo, no pudo concederme una entrevista personal. No obstante, tuvimos una conversación/cuestionario por vía telefónica, en las instalaciones del Departamento de Arte de la Ibero, el 20 de marzo de 2018.

lo cual se le añadió un diverso autorizado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), publicado el 9 de marzo de 1984 y una actualización del mismo, dado por el presidente Carlos Salinas de Gortari el 31 de octubre de 1994.

Que derivado de la experiencia en la aplicación de las disposiciones en vigor, resulta conveniente actualizar las mismas, he tenido a bien expedir el siguiente DECRETO QUE OTORGA FACILIDADES PARA EL PAGO DE LOS IMPUESTOS SOBRE LA RENTA Y AL VALOR AGREGADO Y CONDONA PARCIALMENTE EL PRIMERO DE ELLOS, QUE CAUSEN LAS PERSONAS DEDICADAS A LAS ARTES PLÁSTICAS, CON OBRAS DE SU PRODUCCIÓN, Y QUE FACILITA EL PAGO DE LOS IMPUESTOS POR LA ENAJENACIÓN DE OBRAS ARTÍSTICAS Y ANTIGÜEDADES PROPIEDAD DE PARTICULARES.⁶¹

Ahora bien, el 28 de noviembre de 2006, el presidente Vicente Fox Quesada -en el mismo órgano oficial- modificó diversos a la actualización del 31 de octubre de 1994 y es de vital importancia para esta tesis el análisis del artículo 7-C de la Ley del Servicio de Administración Tributaria (SAT), el cual se enlazó al Decreto ya mencionado.

Dichas modificaciones son importantes de agregarlas de forma textual en esta investigación teniendo en cuenta la influencia que han tenido en los procesos de adquisición de obras de arte contemporáneo. Fundamentalmente, en el sistema de donaciones ya que, tras la publicación del mismo, se han aumentado las posibilidades dadas en los artículos tercero, artículo noveno y artículo décimo segundo del Decreto del 31 de octubre de 1994. Explicado en otras palabras, se abrió la posibilidad de donación directa por parte del artista a los museos. Leamos lo estipulado en el mismo:

Que el artículo 7-C de la Ley del Servicio de Administración Tributaria establece una medida tendiente a promover la donación de obras plásticas a museos establecidos en México abiertos al público en general, mediante una exención fiscal temporal, de forma tal que cuando las obras plásticas donadas representen al menos el 500% del pago que por el impuesto sobre la renta le correspondió al donante en el año inmediato anterior al que hizo la donación, queda liberado del pago de dicho impuesto por la producción de sus obras plásticas que enajene, por el año en el que se realice la donación y los dos siguientes;

Que la medida anterior ha resultado insuficiente para promover el incremento del acervo cultural de obras plásticas en México afectando la actividad de difusión cultural realizada por los museos abiertos al público en general, por lo que para lograr dicho propósito se hace necesario que cuando se realice por el artista de obras plásticas la donación a que se refiere el considerando anterior, se le libere también del pago del impuesto al valor agregado

⁶¹ Diario Oficial de la Federación del 31 de octubre de 1994. Segunda Sección.

correspondiente a la enajenación de sus obras realizada durante el año en el que se efectúe la donación y los dos siguientes, y

Que por otra parte, es conveniente promover el acervo cultural de las nuevas manifestaciones de las artes plásticas distintas de la pintura, grabado y escultura, tales como instalaciones, arte digital y fotografía, entre otras, al permitir que dichas obras se puedan aceptar en pago de los impuestos sobre la renta y al valor agregado que causen sus creadores por la enajenación de su obra, siempre que se demuestre que serán exhibidas y conservadas por un museo de arte contemporáneo que tenga en su acervo obras de arte actual, establecido en México y abierto al público en general, por lo que he tenido a bien expedir el siguiente.⁶²

Como puede verse, a partir del 2006 se amplió la gama de obras susceptibles de ser recibidas por el programa. Este dato, que supone un avance democratizador, se convierte en un punto conflictual pues a la larga, ha complejizado el proceso de distribución, teniendo en cuenta la cantidad de piezas que son admitidas por año y el reto que supone la conservación de las mismas.

3.2 Cómo funciona el Programa Pago en Especie.

Pero ¿Cómo funciona el Programa Pago en Especie? Bajo el amparo de estas leyes y propuestas fiscales los artistas inscritos en el Registro Federal de Contribuyentes se presentan en las Oficinas de los Servicios de Administración Tributaria (SAT) durante los meses de enero, febrero, marzo o abril. Dado el caso de ser la primera vez y querer darse de alta en el programa, debe presentar el formato “Aviso de inicio o término pago en especie”.

De ya estar inscrito deberá llenar el formato “Pago en Especie declaración anual ISR, IETU e IVA”, el Anexo 1 “Pago de obras” donde definirá las características de la(s) pieza(s) y las imágenes digitales de la obra que proponga en pago y se le retienen las mismas de acuerdo al Artículo Segundo del Decreto del 31 de octubre de 1994.

ARTICULO SEGUNDO. - El pago de los impuestos a que se refiere este Decreto, deberá efectuarse con obras de artes plásticas que sean representativas de la producción del artista, correspondiente al año de calendario por el cual efectúa el pago o a cualquiera de los dos anteriores, conforme a lo siguiente:

⁶² *Diario Oficial de la Federación*, 28 de noviembre de 2006.

OBRAS ENAJENADAS OBRAS EN PAGO

Hasta 5-----	1
De 6 a 8-----	2
De 9 a 11-----	3
De 12 a 15-----	4
De 16 a 20-----	5
De 21 en adelante-----	6

Cuando por virtud de lo dispuesto en el párrafo anterior exista diferencia en el pago del impuesto sobre la renta, se entenderá condonada la misma.

Se consideran representativas de la producción del artista las obras que sean similares en tamaño y técnica a las enajenadas durante el trienio anterior.⁶³ No obstante, con respecto a ello, surge un elemento susceptible a revisión. Es cierto que, desde una perspectiva organizativa, recibir obras similares a las vendidas por el artista en el período precedente cobra sentido para el control e inventario de las mismas.

Por otra parte, si el origen del programa estuviese relacionado solamente con la equivalencia entre el valor de la obra y lo que el artista debió tributar monetariamente a Hacienda esta consideración también fuera pertinente. Pero si tenemos en cuenta que con el Pago en Especie se está incrementando el patrimonio artístico limitar la selección a *las obras que sean similares en tamaño y técnica a las enajenadas durante el trienio anterior*, aumenta el carácter burocrático y poco creativo que ya está presente en el Programa.

Aun cuando sus bases se hayan actualizado en el 2006, con respecto a la incorporación de la fotografía, el video o la instalación, seguir pensando en términos de formato o modos de realización como “representativas” del artista ponen en evidencia la necesaria revisión estructural de este programa.

¿Y quiénes conforman el comité de selección? El artículo 7-D de la Ley del SAT lo explica de así:

El Comité a que se refiere (...) se integrará por ocho personas expertas en artes plásticas, que serán nombrados por la Junta de Gobierno, un representante del Servicio de Administración

⁶³ *Diario Oficial de la Federación*, 31 de octubre de 1994. Segunda Sección.

Tributaria y un representante del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Los dos representantes mencionados en último término tendrán voz, pero no voto.

Los miembros del Comité que tengan derecho a voto, durarán en su encargo cuatro años y no podrán ser designados para formar parte del Comité dentro de los cuatro años siguientes a la fecha en que dejaron de formar parte del mismo. Las vacantes que se den en el Comité de los integrantes con derecho a voto serán ocupadas por las personas que designe el propio Comité. La designación de miembros para cubrir las vacantes que se produzcan antes de la terminación del periodo por el que fue designado el miembro a sustituir, durarán en su cargo sólo por el tiempo que faltare por desempeñar al sustituido.

El Comité establecerá el reglamento para su funcionamiento interno y la conformación de su estructura orgánica.⁶⁴

Luego, el proceso continúa de la siguiente manera:

ARTICULO QUINTO. - La Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en consulta con un Comité integrado por un representante del Instituto Nacional de Bellas Artes y por especialistas en la materia, aceptará las obras de los artistas que opten por efectuar el pago de los impuestos federales conforme a lo dispuesto en este Decreto, cuando las mismas sean representativas de la producción del artista correspondiente al trienio por el que se efectúe dicho pago.

ARTICULO OCTAVO. - Con el propósito de que las entidades federativas tengan o establezcan una pinacoteca abierta al público, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público les transferirá en propiedad la tercera parte de las obras de arte que recaude en los términos de este Decreto, coordinándose con las entidades que estén adheridas al Sistema Nacional de Coordinación Fiscal, mediante el anexo respectivo.

Las pinacotecas a que se refiere el párrafo anterior, deberán reunir los requisitos que mediante reglas de carácter general establezca la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, relativas a la conservación y seguro de las obras citadas.

En diciembre de cada año, la autoridad encargada de recibir las obras por pago en especie efectuará un sorteo, en presencia de representantes de la Comisión Permanente de Funcionarios Fiscales, de las obras que se destinen al patrimonio cultural de la Nación para distribuir al azar, y por partes iguales, las obras que correspondan a las entidades federativas. Cada año, 16 entidades determinadas en orden alfabético, recibirán las obras que les correspondan.

Haciendo un vínculo entre el real alcance de este comité y las limitantes que propone el Decreto en cuanto al sistema de selección de obras, pongamos como ejemplo la siguiente situación: si un creador vendió tres dibujos y dos grabados durante un año fiscal, cuando deba declarar ante el SAT se seleccionarán tres pinturas y dos grabados semejantes en cuanto a técnica y tamaño, a

⁶⁴Ley del Servicio de Administración Tributaria, <https://mexico.justia.com/federales/leyes/ley-del-servicio-de-administracion-tributaria/titulo-primero/capitulo-ii/#articulo-7-c>.

partir de ese momento las obras comenzarán a circular dentro del sistema de distribución del programa y terminará en una oficina o en un museo, según sea el caso.

Pero ¿y si el artista tiene una instalación sólida y coherente con su discurso, capaz de fortalecer y aumentar la calidad de un acervo puede darle de alta en el próximo ejercicio fiscal? ¿el comité de selección puede decantarse por ella y no por las pinturas y los grabados? La respuesta es no, lo contrario sería faltar a la ley.

3.3 Distribución ¿democrática?

Entonces ¿Cómo se distribuye? Luego de que el SAT cumple con sus obligaciones y son seleccionadas las piezas, la Dirección General de Promoción Cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial (también perteneciente a la SHCP) se encarga de recibir miles de las obras aceptadas en condición de pago para que formen parte de la Colección de Pago en Especie de la SHCP.

Antes de ser distribuidas y en espera de su posterior repartición, las obras se almacenan en el depósito de dos pisos realizado para tales fines por el arquitecto San Cristóbal Larrea dentro de la propia SHCP y en donde se suponen que no pasan mucho tiempo.⁶⁵ Cuando las obras llegan son sometidas a un dictamen técnico en función de su posterior conservación y futura exposición.

Procuramos que la obra no esté almacenada mucho tiempo, por eso hay mucho espacio para preparar y hacer movimientos (...). En el depósito cada pieza tiene su lugar específico y, aunque se observan espacios vacíos en los racks, también hay lugar para el crecimiento. Al acondicionar el presente depósito, se dejó una puerta que da a otro almacén de igual tamaño, del que se echará mano cuando el primero se sature⁶⁶.

Esta misma Dirección distribuye, exhibe y asigna de manera temporal muchas de las obras a unidades administrativas, representaciones diplomáticas, residencias oficiales y entidades del gobierno federal. Según la política de esta colección el propósito último consiste en la distribución de la misma con fines de difusión cultural no solo nacional sino también internacional.

⁶⁵ Antes de esto era alquilado un edificio en el centro de la ciudad.

⁶⁶ Marry Macmasters, “Pago en Especie cumple medio siglo y acumula más de 5 mil obras”, *La Jornada*, 5 de diciembre 2007, consultado el 3 de mayo de 2018, <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/05/>.

Este proceso de repartición y préstamos se hace cuestionable, pues si bien la Dirección General de Promoción Cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial sostiene que mantiene un control de las obras a través de contratos con dichas entidades, la seguridad, el cuidado y posible restauración de las mismas resulta dudosa pues aquí se habla de una gran cantidad de piezas distribuidas en cientos de espacios.⁶⁷ Este, puede asegurarse, que es uno de los puntos débiles del Programa Pago en Especie en la actualidad.

Igualmente hay que tener en cuenta las limitantes de que la primera distribución venga desde el SAT en forma de sorteo y al azar (Artículo Octavo del Decreto del 31 de octubre de 1994) pues este perfil democrático atenta contra obras consideradas valiosas que van a parar a entidades que quizás no tienen las condiciones para su albergue y cuidado. Pero ante esta realidad, ¿hacer una política de distribución de obras será el camino correcto? Cuántos intereses no mediarían en una repartición que no sea al azar, comenzando por solo mencionar algunos, los propios perfiles de los museos o los vínculos de los artistas con las entidades.

Entonces ¿Han existido variaciones en los procedimientos de adquisición en función de mejorar su operatividad? De lo contrario, ¿al menos están sujetos a revisión? ¿Se han propuesto cambios, aunque sea de manera no formal? Realmente no.

El Programa Pago en Especie está desbordado en gran medida por la cantidad de obras recibidas, los almacenes de los museos no cuentan actualmente con espacio para recibirlas y las condiciones necesarias para su conservación. Lo anterior le imprime una considerable lentitud al sistema artístico con respecto a la distribución de las piezas, dado por la actual saturación de salas y bodegas. A ello se suma un denso burocratismo para la repartición de las mismas y la propia vocación de los museos, lo cual muchas veces complica la integración de las obras a los guiones de sus colecciones.

Con respecto a las últimas modificaciones (los cambios comprendidos en el Decreto del 28 de noviembre de 2006) la de mayor beneficio, tanto para el programa como para los museos, es el ya argumentado artículo 7-C de la Ley del SAT. No obstante, hay que tener en cuenta que esta “donación” se hace por solicitud del museo respondiendo a sus propios intereses. El “beneficio” antes comentado solo lo logran aquellos artistas que ya son parte del circuito del arte

⁶⁷ Las entidades que hacen tales reparticiones son auditadas y además las modificaciones a los procedimientos son sujetas a revisión por parte del Órgano Interno de Control.

contemporáneo mexicano, es decir, el museo busca al artista ya legitimado y este a su vez se acerca al museo para que lo legitime aún más.

Aparte del antes mencionado depósito que se encuentra en la SHCP, como parte de la política de difusión cultural, la Colección Pago en Especie se pone en movimiento a través del Museo de Arte de la SHCP, Antiguo Palacio del Arzobispado, el cual se enfoca en la promoción de dicha colección. Este museo, alberga la Sala del Programa Pago en Especie y durante el año no solo expone en sus espacios obras de la colección, sino que se encarga de organizar proyectos museológicos y exposiciones itinerantes por todo el país y el extranjero. La directora del Programa Pago en Especie del Museo de Arte de la SHCP, Julieta Ruiz, en entrevista, explicó que el mismo no cuenta con un sistema de adquisición, su objetivo es puramente promocional.⁶⁸

También consideró que el artículo 7-C de la Ley del SAT, ha sido beneficioso para la institución. El mismo les ha permitido trabajar con conjuntos completos o series de obras de artistas; siendo esto un punto de diferencia pues -con anterioridad a dicha modificación legal- se dificultaba organizar una exposición personal de un artista del Pago en Especie dada la diversidad que este supone para un ejercicio curatorial.

Con respecto a estos “beneficios” surge una contradicción con un elemento que expliqué con anterioridad y es lo relacionado con el hecho de que las obras seleccionadas como “representativas” en el programa son aquellas que se asemejan, en formato y técnica a las vendidas por el artista. Por tanto, si bien es cierto que con el artículo 7-C, una institución ahora puede recibir una serie completa o una cantidad considerable de obras, los criterios de selección continúan respondiendo a rígidas normas que a la larga no favorecen a una verdadera diversidad, ni al incremento de obras que pertenezcan a la complejidad discursiva del arte contemporáneo.

Volviendo a las especificaciones del 7-C, Ruiz agregó en la entrevista que es el propio museo quien convoca a los creadores a realizar la donación bajo el amparo de esta ley. Con este dato confirmo una de mis tesis sobre esta modificación fiscal: la del entramado hegemónico que favorece a las negociaciones de trasfondo entre el comité curatorial y el artista favorecido.

No obstante, con la implementación de este Artículo, el Programa Pago en Especie está adoptando una manera más eficaz de acercarse a las necesidades de cada institución y promete

⁶⁸ Entrevista en su oficina del Museo de Arte de la SHCP, la mañana del 9 de marzo de 2018.

mejores diálogos entre la SHCP y los departamentos de colecciones de los recintos museales. Se están realizando negociaciones que antes no existían, puesto que el programa propuso en sus inicios (años 40) que la SHCP jugara solo el papel de gestora -que fuera punto intermedio entre la recepción de las obras y su ubicación en los museos-, sin embargo, esta institución decidió crear su propia colección, misma que ha sido polémica en sus criterios artísticos. Se espera que posiblemente en el próximo sexenio se busque la actualización de las bases mediante el Plan Nacional de Desarrollo.

Conclusiones

¿Debe el Estado ser responsable del incremento de bienes culturales para los acervos de una nación, en tiempos de un liberalismo económico donde se prioriza cada vez más la economía de mercado y la menor intervención posible de los gobiernos en la circulación de mercancías y bienes? Esta interrogante abre un camino interesante para futuras investigaciones y sin dudas nos pone a pensar en los elementos sociopolíticos que rodean a una obra de arte desde su concepción en el estudio del artista y el recorrido de la misma hasta llegar a formar parte de un acervo público, si fuera el caso.

Para los efectos de esta tesis, luego de analizar críticamente los principales mecanismos a través de los cuales la política cultural mexicana incrementa sus acervos en materia de arte contemporáneo, considero que los Estados sí juegan un papel esencial en este proceso siempre y cuando el fin sea la distribución coherente de las mismas en museos e instituciones que se encargarán de conservar, investigar y difundirlas.

Una conciencia pública dirigida a aumentar los acervos de obras de arte, es una vía efectiva para estimular el coleccionismo nacional. Con ello, se protege a las obras de la dispersión e invisibilidad como consecuencia de su reingreso al mercado.

No obstante, una colección pública supone una complejidad determinada porque la misma “articula el espacio económico al espacio cultural y asume un conjunto de responsabilidades del mundo y el mercado del arte, entre conservación, enriquecimiento patrimonial, jerarquización de valores estéticos, promoción y reconocimiento de los creadores”.⁶⁹ Es de suponer entonces que el incremento de bienes culturales no es tarea sencilla para la Institución Arte.

Transitar durante este año y medio por el sistema adquisitivo institucional para el arte contemporáneo en México, ha sido fascinante y agotador a la vez. En este vaivén entre especialistas, obras de arte, colecciones y textos, me he sentido virtualmente atrapada por una peculiar relación de amor/odio. Las confusas redes de la actividad adquisitiva nacional me han

⁶⁹ Marianne Tolentino, “Qué es una colección de arte”, consultado el 29 de marzo de 2019, <https://centroleon.org.do/cl/de-interes-cl/3344-que-es-una-coleccion-de-arte>.

llevado de un extremo al otro: hasta cierto punto entiendo que sus fallas son parte de una complejidad histórica que rebasa a los errores del presente y, en otro sentido, cuesta entender que no existan cambios sustanciales durante tantos años, ni proyección para renovaciones a mediano y largo plazo.

En los pasos introductorios de esta tesis, me preguntaba sobre el comportamiento de la política cultural mexicana con relación a la adquisición de arte contemporáneo y sostenía como hipótesis que las deficiencias de este sistema apuntan hacia la inoperatividad de continuar afirmando que este modelo puede seguir siendo de referencia internacional o ser implementado en otros contextos de Latinoamérica.

Haber podido desarrollar esta suerte de radiografía, de examen diagnóstico de la realidad adquisitiva me llevó a detectar que la falta de operatividad se debe fundamentalmente a la fuerte presencia de elementos de continuidad con el legado histórico de la política cultural mexicana, fenómeno que a su vez está soportado por un sistema de leyes que permanece prácticamente inamovible.

La poca coherencia entre una institución y otra con respecto a las líneas adquisitivas; el burocratismo y desbordamiento del Programa Pago en Especie; la ausencia de un órgano unificador nacional que se encargue de los protocolos, el cotejo y archivo de información sobre los acervos públicos; la falta de sistematicidad en la construcción de las colecciones al interior de los museos debido a los cambios en los equipos curatoriales cada seis años y las escasas partidas presupuestarias por parte del Estado, fueron algunos de los puntos de peso que me llevaron a concentrarme en analizar críticamente el complejo sistema que tenía ante mí y a no segmentar el estudio en un sexenio o en museos específicos.

Espero que la investigación haya sido de utilidad para visibilizar estas zonas conflictuales que salieron a la luz en el estudio de campo y que exponen una realidad diversa y contradictoria. A continuación, me gustaría compartir algunos puntos que, por la complejidad misma que entrañan, resultaron ser una puerta abierta para futuras indagaciones sobre el tema y que, a su vez, resultan elementos concluyentes de esta tesis.

➤ **Burocratismo VS discursos de poder**

Hay dos puntos esenciales que complejizan el acto de coleccionar arte contemporáneo tanto en el ámbito estatal como privado y son, por una parte, la relación directa entre el mismo y el mercado del arte (lo cual encarece sus precios) y el factor *contemporaneidad*, pues es necesario determinar -en el presente- qué debe o no formar parte de un acervo que va a trascender el tiempo.

Teniendo en cuenta esto, se requieren estructuras que agilicen los procesos en vista de mantener el conceso general y la claridad en las prácticas de incremento. La propia organización de las entidades culturales mexicanas no permite tal fluidez. Existe poca coherencia entre una institución y otra con respecto a lo que se considera arte contemporáneo, en la mayoría de los casos están más concentradas en sortear el burocratismo que las rodea en aras de cumplir con las metas que la verticalidad administrativa les impone.

Un factor que incide en ello es la inexistencia de un órgano unificador nacional que pueda hacerse cargo de los protocolos, el cotejo y archivo de información sobre los acervos públicos. La presencia del mismo agilizaría los procesos y permitiría una coherencia en los conceptos y criterios de selección. Todo lo anterior conduce a que se fortalezcan las posturas hegemónicas y los discursos de poder de los líderes de opinión de la escena institucional, quienes terminan por generar los juicios de valor que influyen en las políticas de incremento de arte contemporáneo en entidades estatales.

Como ejemplo de ello, en el cuerpo de la investigación se desarrolló la influencia de la galería *Kurimanzutto* en estos discursos de poder, este fenómeno debe seguirse con detenimiento en los próximos años si tenemos en cuenta que el artista Gabriel Orozco fue elegido por el actual presidente Andrés Manuel López Obrador y el Gobierno de la Ciudad de México para realizar el “conjunto artístico-cultural más grande del mundo”. El mismo tendrá lugar en la antigua fábrica de armas de la Sedena, ubicada en el Bosque de Chapultepec de Ciudad de México.

¿Responde esta selección a un acto de real consideración del actual gobierno hacia el ecosistema del arte contemporáneo o es una manifestación de unos de los elementos que se ha tratado en

esta tesis: el cíclico y sintomático codeo entre la élite cultural y el poder político en la política cultural mexicana?

➤ **Planes sexenales:**

La movilidad en los puestos y toma de decisiones en las instituciones, ocurrida cada sexenio, pone en riesgo la continuidad en los procesos de adquisición debido a los cambios administrativos que ocurren cada seis años. Algunos especialistas apuntan a la posibilidad de deslindar los museos de tales dinámicas sexenales, argumentando con razón, *el tempo* que acompaña a dichas instituciones. Saliendo un poco de contexto para ejemplificar lo anterior, ubiquémonos que en el área de colecciones cualquier museo del mundo; las negociaciones para entrar una nueva obra al acervo suelen ser prolongadas.

El período que sucede entre que es aprobada su entrada hasta que llega a la bodega (que puede durar hasta 4 años), se vuelve un proceso complejo y burocrático, que hasta suele convertirse en acontecimiento tanto por la magnitud e importancia que la pieza representa para el recinto, así como por su celebración después de tanta demora y expectativa.

La exigencia de nuevas formas de periodización se ha convertido en un tema de debate desde la propia institución cultural mexicana. Si bien esto responde a la tradición democratizadora y centralizada -que fue conformada dentro de la efervescencia posrevolucionaria y que se ha venido discutiendo en el cuerpo de la investigación-, se hace necesario una revisión del paradigma sexenal en virtud de una continuidad tanto en los puestos administrativos (que no es sinónimo de inmovilidad e inoperatividad administrativa) y de lograr una coherencia de las propias instituciones a largo plazo.

El crecimiento de un acervo requiere un trabajo sostenido que mire constantemente a su perfil. Lo que sucede con este sistema de “corte” cada seis años es que muchas veces las piezas adquiridas responden a los criterios del director en turno y su equipo quienes deciden, con bastante frecuencia, quedarse con una pieza de una exposición temporal sosteniendo la importancia de la misma según el perfil que ellos hayan desarrollado durante ese período.

No existe un comité que trascienda la temporalidad de los seis años, con lo cual se pueda dar seguimiento y prioridad al fortalecimiento de las líneas que hay inconclusas en la colección.

“Digamos que los museos del INBA, tienen el problema serio de que no tenemos una planeación. Ningún museo del INBA sabe qué quiere coleccionar, de aquí a 5 años, de aquí a 10, de aquí a 20 o 30 años. No tenemos un plan consensuado, estructurado, planteado, negociado de crecimiento de acervos. Esa es una primera tarea, discutir, negociar”⁷⁰.

Aunque no debe generalizarse puesto que existen directores de museos comprometidos con diseñar guiones curatoriales coherentes para los acervos de sus museos. Pero desafortunadamente, esto responde muchas veces a voluntades aisladas, mismas que son parte de un sistema que las sobrepasa y desde el cual no pueden hacer mucho más de lo permitido.

➤ **Centralización:**

Como ya expliqué con anterioridad, aunque muchos de estos museos surgieron de la iniciativa personal como fueron los casos de Rufino Tamayo y Alvar Carrillo Gil, el propio sistema francés de administración centralizada de la cultura hizo que una entidad federal como es el INBAL, los adquiriera para garantizar su evolución y permanencia en el sistema.

Cuando se suponía que esto podía garantizar una coherencia en las políticas adquisitivas entre una y otras entidades, esto realmente no ocurrió. La razón fundamental es que, si bien cada museo defiende que mantienen perfiles y líneas para sus colecciones que lo diferencian de otras instituciones, no pueden crear políticas de adquisición propias y con libertad porque las mismas ya vienen preestablecidas.

Esta peculiaridad se evidencia entre los acervos de los museos de arte contemporáneo dependientes del INBA y la colección del MUAC. Esta última mantiene una coherencia desde su creación pues al ser un museo no está sujeto a los lineamientos del INBA, pudo abrir sus puertas con una independencia en los criterios de selección de las piezas que entran a sus bodegas. Por tanto, existe una realidad en la que están confluyendo:

⁷⁰ Garduño, A. Ob. Cit., 20.

- 1) Por un lado, la centralización que caracteriza al INBAL que por su carga histórica y el perfil de las instituciones que atiende suele ser más conservador para la adquisición de arte contemporáneo.

- 2) La heterogeneidad y discutible calidad de la Colección Pago en Especie.

Paradójicamente, esto se convierte más que un atributo de diálogo *desde la diversidad* entre las instituciones mexicanas que se encargan de guardar “el arte de hoy”, en una incoherencia en las políticas adquisitivas entre unas instituciones y otras, lo cual no está permitiendo visualizar claramente lo que entendemos hoy por arte mexicano contemporáneo.

➤ **Falta de política de Estado en materia de presupuesto.**

Los estudios culturales han cuestionado la tendencia a sostener una noción de política cultural que se limite a las iniciativas políticas de las entidades culturales. La discusión sobre políticas culturales “ha estado dominada por un énfasis en los informes burocráticos de los Estados o de las instancias de gestión y promoción cultural, por un análisis excesivo en los discursos y las cronologías de las actividades de los organismos culturales, por una concepción que iguala las políticas gubernamentales a la política cultural y por una asociación entre cultura, estado y nación”⁷¹.

No obstante, el tema en cuestión sí necesita de un análisis desde las formas que tiene el Estado de ejercer el poder público en materia de cultura y aumento de su patrimonio. La obligatoriedad del Estado hacia el arte está plasmada en varias de las leyes patrimoniales mexicanas, pero el que resume su participación en materia del aumento de acervo nacional se puede observar en la siguiente declaratoria: “que esta obligación del Estado debe abarcar tanto la conservación del

⁷¹ Víctor Manuel Rodríguez, “Políticas culturales y textualidad de la cultura: retos y límites de sus temas recurrentes”, *Programa Iberoamérica: Unidad Cultural en la Diversidad de la Organización de Estados Iberoamericanos*, 2, consultado 13 de noviembre de 2017, <https://www.oei.es/historico/cultura2/vmrodirguez.htm>

legado artístico del pasado en todas sus formas como la recolección de las obras actuales y la orientación y el fomento de las actividades artísticas que en el futuro se desarrollen”⁷².

Los gobiernos posrevolucionarios decidieron coleccionar desde una monolítica política Estado bajo la inclinación a cobijar tendencias artísticas que respondieran al concepto de mexicanidad que se estaba construyendo desde las altas esferas. A ello se le sumó un interés desbalanceado por las colecciones de perfil histórico y antropológico que, a fin de cuentas, afirmaban el carácter nacionalista de los museos-nación que prevalecieron hasta casi más de la mitad del siglo XX.

Esta tendencia aún permanece, aunque de manera más solapada pues los gobiernos recientes muchas veces se soportan en un discurso “fresco y de avanzada”. De manera que el Estado, con la iniciativa del Programa Pago en Especie se separó de su obligatoriedad sistemática en la asignación de partidas presupuestales para el aumento del acervo nacional de arte.

Una cosa son las diferentes vías para la adquisición de obras en los museos estatales, las cuales se han aprobado por voluntades aisladas de actualizar los procesos (ej. artículo 7-C del SAT o el paulatino acercamiento del Programa Pago en Especie hacia las necesidades de los museos) y otra diferente es destinar presupuesto sistemático y manifestar interés por una actualización del sistema jurídico-administrativo-fiscal a fin de robustecer los acervos del estado a largo plazo. Recordemos que, la movilidad que tienen los directivos y equipos de museos cada sexenio, es la misma que experimenta el poder ejecutivo, quienes “desde arriba” autorizan dicho presupuesto.

Debe tenerse en cuenta también que, tanto el Programa Pago en Especie como los alcances del INBAL⁷³ son federales. Esto visualiza que debe apostarse por una política cultural nacional desde donde se creen las bases para un proyecto inclusivo y diverso sobre la base de la coherencia y la sistematicidad y no desde la tradición *presidente en turno*, la premura y la insistencia por cumplir con metas y cifras.

⁷²Ley Orgánica del INBA, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1946, http://www.senado.gob.mx/comisiones/cultura/docs/Ley_INBA.pdf.

⁷³Los intentos por ampliar la acción del INBA hacia territorio nacional durante el llamado “sexenio de los museos” (1958-1964) no tuvieron continuación por lo que los diferentes estados crearon sus propios museos. La carencia de museos de arte contemporáneo se hace notable en el Sistema de Información Cultural (SIC) de la Secretaría de Cultura, el cual puede consultarse en el portal www.sic.gob.mx.

“Las instituciones no quieren generalmente entrar en polémica, ni quieren entrar en discusión, hay una estrategia decidida desde el Estado y desde las estructuras políticas de que las instituciones traten de mantener un bajo perfil”⁷⁴. Por ello, toda investigación que pretenda acercarse a los procesos institucionales debe partir de un punto de cuestionamiento en aras de no pecar de reduccionista y descriptiva.

Se requiere poner el “dedo en la llaga” y provocar en los agentes que concurren, para que se hagan interrogantes que quizás no se encuentran en sus centros de atención dada la complejidad que supone mantener en marcha -durante la aparición de conflictos cotidianos por resolver- una institución cultural. Los fenómenos analizados en esta tesis, responden a la necesidad de acercarse a la institucionalidad con una mirada no complaciente, sobre todo, si tenemos en cuenta que una colección de arte contemporáneo será el patrimonio del futuro.

⁷⁴ Ana Garduño, en entrevista hecha por los curadores de la exposición *Mapas en construcción: colecciones públicas de arte contemporáneo 2009-2017*, que tuvo lugar en La Tallera, espacio que forma parte de la Sala de Arte Público Siqueiros. La transcripción de esta entrevista fue amablemente cedida por Adriana Melchor, una de las curadoras de esta exposición.

Relación de fuentes:

- Alÿs, Francis. “Cuando la fe mueve montañas”, consultado el 19 de noviembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dXA9Ew4jqCE&t=28s>.
- Alÿs, Francis y Cuauhtémoc Medina. “When Faith Moves Mountains/ Cuando la fe mueve montañas”, Consultado el 19 de noviembre 2018, <http://www.turnerlibros.com/book/cuando-la-fe-mueve-montanas-slash-when-faith-moves-mountains.html>.
- “Benson Latin American Collection Texas Archival Resources Online”. *José Gómez Sicre Papers, 1916-1991*, <https://legacy.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>.
- “Colección”, *Fundación Jumex Arte Contemporáneo*, <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/231-cuando-la-fe-mueve-montanas>.
- Cuauhtémoc Medina, “El derecho a la contemporaneidad”, *La Jornada*, 24 de Julio de 2000.
- Del Conde, Teresa. *Una visita guiada: breve historia del arte contemporáneo de México* (México: Plaza & Janés, 2003).
- Del Conde, Teresa. “Amateurismo polimorfo”, *La Jornada*, 18 de julio del 2000.
- Diario Oficial de la Federación, 31 de octubre de 1994. Segunda Sección.
- Diario Oficial de la Federación, 28 de noviembre de 2006.
- Ejea, Tomás. “La política cultural de México en los últimos años”. *Revista Casa del tiempo*, No 5, consultado el 18 de diciembre 2017, http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf.
- Garduño, Ana. “Biografía de una institución cultural: el INBA de México. Red museal y praxis coleccionística”. *Revista Grafía* 10, No. 1 (2013): consultado el 15 de septiembre 2016. <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/article/view/348>.
- Ley General de Cultura y Derechos Culturales de 2017. *Diario Oficial de la Federación el 19 de junio de 2017*, consultado el 20 de septiembre de 2018, http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC_190617.pdf.

- Ley Orgánica del INBA, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1946, http://www.senado.gob.mx/comisiones/cultura/docs/Ley_INBA.pdf.
- Ley General de Cultura y Derechos Culturales. *Diario Oficial de la Federación*, 19 de junio de 2017.
- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, 6 de mayo de 1972.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (España: Anagrama, 2018).
- Macmasters, Marry. “Pago en Especie cumple medio siglo y acumula más de 5 mil obras”, *La Jornada*, 5 de diciembre 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/05/>.
- Manuel Rodríguez, Víctor. “Políticas culturales y textualidad de la cultura: retos y límites de sus temas recurrentes”, *Programa Iberoamérica: Unidad Cultural en la Diversidad de la Organización de Estados Iberoamericanos*, <https://www.oei.es/historico/cultura2/vmrodiriguez.htm>
- Medina, Cuauhtémoc. “El derecho a la contemporaneidad”, *La Jornada*, 24 de julio del 2000.
- Meyer, Lorenzo. “La institucionalización del nuevo régimen”, en *Historia General de México* (México: COLMEX/Centro de Estudios Históricos, 2002).
- Montero, Daniel. *El Cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo y RM, 2013).
- Paz, Octavio. “Suma y sigue. Conversación con Julio Scherer“, en *El peregrino en su patria. Historia y política de México* (México: Fondo de Cultura Económica (fce), 1987).
- *Plataforma Nacional de Transparencia*, acceso el 20 de octubre de 2018, <https://www.plataformadetransparencia.org.mx>.
- Reyes-Heróles, Regina. “La nueva ola mexicana”, <http://www.cnnexpansion.com/expansion/2009/02/11/La-nueva-ola-mexicana>.

- Rosas, Blanca González. “El dispendio del INBA en la Bienal de Venecia”.
<https://www.proceso.com.mx/465450/dispendio-del-inba-en-la-bienal-venecia>.
- Villaseñor Anaya, Carlos Javier. “Cambios recientes en la institucionalidad cultural en México, un proyecto en redefinición”. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, No. 17 (2016): consultado el 10 de septiembre 2018,
<https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/3281>.
- Yankelevich, Pablo y Javier Garcíadiego. “Cultura y política en el México posrevolucionario”. *Revista Cuicuilco* 14, No. 40 (2007).

Páginas web

- www.fundacionjumex.org
- www.chopo.unam.mx
- www.icom.museum
- www.inba.gob.mx
- www.gob.mx
- www.museotamayo.org
- www.museodeartecarrillogil.com
- www.museosdemexico.org
- www.muac.unam.mx
- www.muca.unam.mx
- www.shcp.gob.mx
- www.sic.gob.mx
- www.secretariadecultura.gob.mx

Videos

- <https://www.youtube.com/watch?v=xVVkx0k8GXU> (Tendencias actuales del coleccionismo de arte contemporáneo | Ana Garduño) Museo Amparo. Emitido en directo el 1 dic. 2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=2MuFYUEzPoU> (Entrevista con Cuauhtémoc Medina sobre el catálogo “La era de la discrepancia”). Noticias 22. Publicado el 15 abr. 2014.

