

**México expuesto.  
Exhibiciones de arte y poder de la política cultural neoliberal  
(1988-2004)**

Tesis que para obtener el título de  
Licenciada en Relaciones Internacionales  
presenta:

**Alina Hernández Aguilar**

Director:

**Prof. Bernardo Mabire**

El Colegio de México  
Centro de Estudios Internacionales

México, DF, 2007

A mis papás, mis primeros y últimos maestros

A mi hermano, por su fe inagotable

Agradezco al profesor Bernardo Mabire por entusiasmarse con un tema poco usual y por su generosidad al guiarme con detalle y rigor. Agradezco también a los profesores Lorenzo Meyer y Reynaldo Ortega por su lectura cuidadosa y sus comentarios. A Carlos González Gutiérrez y el Instituto de los Mexicanos en el Exterior porque si una parte de este trabajo aspira a entender la labor de símbolos que se realiza en la política exterior mexicana, es en buena medida gracias a su inspiración. Agradezco a mis maestros en El Colegio de México: Javier Garciadiego, Martha Elena Venier, Fernando Escalante, Rafael Segovia, Ilán Bizberg, Rogelio Hernández, Bernardo Sepúlveda, Gustavo Galindo, Celia Toro, Saurabh Dube, Soledad Loaeza, Carlos Alba, Francisco Gil Villegas y Blanca Torres. Gracias, en orden de aparición, a Mario Ballesteros, Andrea Escobedo, Natalia Mendoza, Daniel Tovar y Diego Flores Magón por las risas, el vino, las películas, la comida y las lecciones fuera del salón, gracias por el cariño de los últimos seis años (y contando). Gracias a las familias Hernández Santos y Aguilar Barragán por su amor e interés. Agradezco sobre todo a mis padres, Fabiola y Gilberto, porque esta tesis y los años que la precedieron les exigieron paciencia y amor más allá de lo razonable. Gracias a Gil, mi hermano, porque de músico, poeta y loco, tiene todo y me contagia un poquito.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
I. TEORÍA, HISTORIA, ARTE Y PODER	
Ideología, ritual y cultura	11
La “estampa nacional” como medio para la modernidad	14
La nación como espectáculo	17
La globalización de la cultura	22
El estado post-revolucionario: “no hago historia, intento crear un mito”	23
La Revolución ha muerto, ¡viva la Revolución!	31
Libre comercio y cultura: el TLCAN en la perspectiva mexicana	36
CONACULTA: identidad cultural e innovación institucional	40
México expuesto: arte y poder	41
II. EL CANTO DEL CISNE PRIÍSTA: EXHIBICIONES COLOSALES	
El énfasis en lo prehispánico: un antecedente	46
Voluntad de forma	50
La “edición” de México	56
III. APOTEOSIS DEL SECTOR PRIVADO: LOS EMPRESARIOS MECENAS	
Antecedentes del arte contemporáneo en México	62
El arte contemporáneo como puerta a la modernidad	64
Fronteras y lugares encantados: <i>between nowhere and not much else</i>	70
IV. SUEÑOS DE INTEGRACIÓN: EL ARTE EN LA FRONTERA	
Museos y representación	74
El mercado paralelo	77
Las redes transnacionales del arte	79
Frontera y posmodernidad: el derecho a la belleza	80
Representación, arte y política	83
“InSite”: ¿por qué San Diego, por qué Tijuana?	88
La “nueva distribución del trabajo artístico”	90
La institucionalización del arte alternativo	95
CONSIDERACIONES FINALES	101
BIBLIOGRAFÍA	106

## INTRODUCCIÓN

En México durante el último cuarto del siglo XX, las crisis económicas, el abandono del proyecto de desarrollo que estableció el Estado post-revolucionario (la industrialización mediante sustitución de importaciones) y el cambio subsiguiente en la administración pública federal modificaron la relación del Estado con sus interlocutores. Las políticas de “ajuste” que se adoptaron a raíz de crisis consecutivas y las cuestionadas elecciones de 1988 indujeron más cambios en las relaciones entre sociedad y gobierno. Esta tendencia se reforzó durante la negociación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), en el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). La profundización de los vínculos con Estados Unidos tuvo repercusiones en prácticamente todos los ámbitos de la vida mexicana. A partir del decenio de 1980, la mayor intensidad en las relaciones entre ambos países, la influencia de los grupos de interés, la presión de la opinión pública en México y la competencia partidista redefinieron las relaciones políticas y culturales entre los mexicanos (sobre todo entre los ciudadanos y el gobierno) y entre nuestro país y actores no estatales e instituciones de otros países (particularmente de Estados Unidos).

Esta tesis analiza algunos efectos de ese viraje sobre el ámbito cultural: el cambio en el concepto de nación, en los actores que definen qué es la cultura mexicana y en la gestión y utilización de la cultura como recurso económico. En el primer capítulo delinea la visión estatal de la cultura y su gestión, después analizo el discurso y el uso de la cultura en el periodo que va del término de la etapa armada de la Revolución al ingreso de México en la “era global”. Esta sección describe la tendencia a considerar la cultura como recurso (político, económico, social) y la injerencia reciente de nuevos actores (gobiernos locales, grupos sociales) en ese ámbito. Dedicó los tres capítulos siguientes a estudiar las

implicaciones políticas y sociales de tres exposiciones artísticas internacionales: “México: esplendores de treinta siglos”, “Mito y magia en América: los ochenta” y la bienal “InSite”.

En el trabajo se utilizan repetidamente los conceptos de identidad, nación y modernidad. La definición oficial de cultura siempre se ha fincado en estos términos. Respecto al último, quiero contar una anécdota. El 23 de enero de 1988 el Museo de Arte Moderno (MAM) en la Ciudad de México, bajo el asedio de grupos católicos extremistas, dismanteló una instalación que ocupaba un cubículo de tres metros cuadrados, inaugurada menos de un mes antes. Al día siguiente, en todas las iglesias se rezó por la salvación del alma del artista que la creó. El día 25 renunció el director del Museo, Jorge Alberto Manrique. “El real templo real”, nombre de la instalación, mostraba a la Virgen de Guadalupe con el torso desnudo y la cara de Marilyn Monroe, con letreros que decían “Ni mi madre, ni mi hermana. Todas”. Un jurado que convocó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) escogió esta obra, del artista Rolando de la Rosa, para la sección Espacios Alternativos del Salón Nacional de Artes Plásticas. La atención mediática desmedida que recibió pudo deberse a que eran tiempos preelectorales, que coincidieron con el “año Mariano”, y había una lucha cerrada entre los precandidatos presidenciales Salinas y Cuauhtémoc Cárdenas. El debate incluyó tanto a las autoridades del INBA como a los representantes de Provida y la Unión Nacional Sinarquista, voceros eclesiásticos (entre ellos el cardenal Ernesto Corripio Ahumada), partidos políticos, candidatos presidenciales (los del PAN y el PMS), la Comisión Permanente del Congreso de la Unión, artistas e intelectuales. No sólo eso: el hostigamiento contra el MAM tuvo lugar a principios de 1988, año en el que Salinas, futuro presidente, ofrecía poner al país a la vanguardia, o al menos eso prometió Octavio Paz. El hecho descrito sugiere que parte de la sociedad mexicana seguía “rezagada” respecto a la élite política.

A la imagen de la Virgen se sumaban una Última Cena donde Pedro Infante sustituía a Jesús, la Sagrada Familia con un balón en vez del Niño, el Santo Niño de Atocha con el rostro del futbolista Hugo Sánchez y la bandera de México con un par de botas tejanas encima. A la entrada de la sala se había colocado una advertencia: “Si le molesta el uso de las imágenes cristianas, no entre. La intención del artista es la crítica, no el insulto.” El letrero no disuadió a dos curadoras del museo, estudiantes de teología, de pedir el auxilio de Jorge Serrano Limón, líder de Provida, quien reunió a un millar de personas afuera del museo y, después de tres horas de rezos y cantos fervorosos del himno nacional mezclados con vivas al Cristo Rey y al Papa, lograron que Antonio Luque, subdirector de la institución, accediera el desmantelamiento.

Este éxito de la derecha inició una campaña que, por medio de periodicazos y declaraciones, logró cancelar la función de “Concilio de amor”, que escribió en 1895 Oscar Panizza, dirigida por la feminista Jesusa Rodríguez, y clausurar la exposición de Gustavo Monroy en la Galería del Auditorio Nacional, donde se presentaban desnudos de Cristo. Susana Cato, periodista de *Proceso*, reseña cómo resurgieron términos que parecían olvidados: los directivos del INBA, de la Secretaría de Educación Pública (SEP), de la galería y los artistas mismos fueron tachados de apátridas y sacrílegos. Incluso el diario *Excélsior*, donde comenzó la controversia, publicó una nota que los calificaba de “enemigos personales de Dios y del ochenta por ciento del pueblo de México, que es cristiano y guadalupano”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Véanse los artículos de Susana Cato, “Provida y divas ante el ministerio público: ‘Latente, la amenaza’ dice Rascón Banda, abogado defensor de la obra”, *Proceso*, 588, 6 de febrero de 1988, p. 52 y Sonia Morales, “Resultado de la intimidación sinarquista: retiro de cuadros, una polémica de largos alcances y dos demandas judiciales”, *Proceso*, 587, 1 de febrero de 1988, pp. 40-50.

Al paso de los días, se multiplicaron las acciones de la derecha. La Unión Nacional Sinarquista invocó el artículo 191 del Código Penal Federal para pedir que se encarcelara a De la Rosa por ofender los símbolos patrios y que se destituyera al subsecretario de Cultura, Marín Reyes Vayssade. En una carta dirigida al general Juan Arévalo Gardoqui, secretario de la Defensa Nacional, 140 agrupaciones solicitaron un acto de desagravio a la bandera, que para eso estaba el ejército. El panista José Ángel Conchello (senador por el Distrito Federal) declaró que le habría gustado “mentarle la madre al pintor y al director del MAM, y hubiera aceptado con gusto ser encerrado en la cárcel por defender, en mi pobre condición de pecador, la santa imagen de la que es llena de gracia, Arca de la Alianza y Bendita entre todas las mujeres: la madre de Dios”. La “santísima ira de la gente bonita”, como la llamó la prensa crítica, llegó a la cúpula del gobierno. En los días posteriores al desmantelamiento en el MAM, hubo manifestaciones escalonadas en todo el país, entre las que destacaron por su magnitud las de Mérida y Acapulco, y el 28 de febrero un millón de manifestantes –según la Iglesia católica– se reunió en el Zócalo para un “acto de desagravio público”. La derecha demostraba su poder de convocatoria y organización, muy aprovechable para fines electorales.

La observación que se desprende de este acontecimiento es que a finales del decenio de 1980 se advertía lo que se verificó el 2 de julio de 2006: la fuerza de la derecha en México. Su presencia no excluyó la de otras corrientes en las elecciones de 2000, porque el deseo de expulsar al PRI de la Presidencia relegó otros afanes e hizo que los electores se agruparan para apoyar lo que parecía la única fórmula para consolidar la transición a la democracia. Pero en 2006 quedó en claro que no todos los mexicanos son revolucionarios o progresistas, para usar el léxico del antiguo régimen. ¿Será momento de que el sistema político mexicano abandone por fin el discurso modernizante que ha adoptado desde

tiempos porfiristas y acepte que un sector importante de la población es profundamente antimoderno?

La anécdota previa ilustra la relación entre el arte y la política, punto de partida de mi trabajo. Convendría revisar las ocasiones en las que en México se ha atentado contra el arte, la cultura o la libertad de expresión, toda vez que una sociedad y un sistema político se reconocen por lo que les asusta. En este trabajo no intentaré ese examen, pero sugiero que lo que sigue se lea teniendo en mente la anécdota reseñada.

## I. TEORÍA, HISTORIA, ARTE Y PODER

### Ideología, ritual y cultura

El proyecto nacional, vinculado con la definición de la cultura nacional, ha dependido tanto de las relaciones de poder dentro del país como de las presiones externas. Este trabajo se centrará en el periodo que va desde finales del decenio de 1980 hasta la actualidad. El cambio en la relación entre México y Estados Unidos a partir del sexenio de Salinas implicó no sólo un viraje de la economía y la política exterior, también incidió en la definición de la cultura nacional, en el uso de ésta como recurso económico<sup>2</sup> y en la participación de nuevos elementos (“creadores” y administradores). Esta redefinición se mantuvo en el sexenio del sucesor de Salinas, Ernesto Zedillo (1994-2000), y durante el gobierno panista de Vicente Fox (2000-2006).

Por otra parte, el uso político de la cultura nacional dista mucho de ser novedoso: la idea de la “singularidad mexicana” fue parte del discurso porfirista, y la usaron ampliamente los gobiernos post-revolucionarios. Las políticas culturales se han utilizado, hasta la fecha, como instrumento cohesionador y legitimador en el ámbito interno y como medio para crear vínculos internacionales y dibujar la imagen de México en el exterior. La diferencia entre el periodo en el que voy a concentrarme (1988-2004) y las etapas post-revolucionaria y porfirista está en la manera de construir la imagen de la nación. Entre 1880 y 1930, dice Mauricio Tenorio,<sup>3</sup> esa imagen fue una creación oficial que alentaba la autoridad central. Actualmente, en la definición participan actores de los ámbitos estatal y

---

<sup>2</sup> Es decir como instrumento para el desarrollo urbano, el crecimiento económico y la creación de empleos mediante la construcción de museos, el impulso al turismo, el apoyo a las “industrias culturales” (editorial, musical y fílmica) y a los creadores.

<sup>3</sup> Para un análisis de la relación entre nacionalismo y modernidad véase su libro Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880 – 1930, trad. Germán Franco, México, FCE, 1998.

privado, regional, local e incluso binacional. Advierto que, si bien la actividad cultural involucra hoy a nuevos tipos de actores, eso no quiere decir que haya más gente interesada en ella. El arte y los actos culturales son cosa de pocos, en buena medida porque la oportunidad de lucro es limitada.

Bernardo Mabire define las políticas culturales como aquellas que “exaltan y dan a conocer, entre su propia población y en el exterior, el patrimonio de creaciones y sensibilidades de una comunidad, [...] no sin antes patrocinar su estudio o incluso contribuir directamente a reproducir el legado para asegurar su permanencia; como éste suele ser una de las bases del orgullo de pertenecer a la nación, divulgarlo es una manera de avivar el patriotismo”.<sup>4</sup> En tanto “patrimonio”, “legado” y finalmente “nación” son conceptos representativos de cierta época (acordes con los valores y proyectos que ésta dicte), la política cultural es una labor basada en símbolos. Por eso, el estudio de la política cultural nacional puede apoyarse en su discurso, casi más que en sus resultados o en el lugar generalmente secundario que ocupa en la agenda política. Me interesan la mitología creada a partir de una interpretación histórica y “el espectáculo” que monta el Estado. Según Clifford Geertz, la pompa, los rituales y las ideologías son esenciales en un sistema fincado en la idea de que, al proporcionar un modelo, una imagen sin tachas de la existencia civilizada, puede “fabricarse” la nación.<sup>5</sup> Esto sucede más en países donde fracturas sociales profundas retrasaron la consolidación de una conciencia nacional y permitieron que el Estado se volviera punta de lanza para moldearla. Entonces, la imagen estatal y la identidad nacional se convierten en un mito que, según Jean Baudrillard, la sociedad

---

<sup>4</sup> Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997, México, El Colegio de México, 2003 (*Jornadas*, 139), p. 11.

<sup>5</sup> Para un análisis de esta perspectiva antropológica, véase el libro de Kelly Michelle Askew, Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania, Chicago, University Press, 2002.

sanciona como valor, no como verdad.<sup>6</sup> La identidad es una narración (casi un cuento) más que una descripción de hechos empíricos. Se trata de la comunidad imaginada que define Benedict Anderson, acorde con la premisa de que “ser es ser percibido”. La comunidad imaginada, en contraposición a la comunidad política, existe por medio de sus manifestaciones y sus espectáculos, si bien entre ambas hay puntos de articulación y de contacto.

Según la definición de la cultura como ámbito de gestión estatal, la administración cultural está relacionada con otras áreas e incide sobre ellas: la educación (básica y superior), la investigación y ámbitos conexos. Por eso en la parte medular de este trabajo analizaré la cultura como herramienta de las esferas política y económica, a partir de la organización de exposiciones internacionales que aspiraron a mejorar la imagen nacional en reacción contra el llamado *Mexico-bashing* (denigración de México) en Estados Unidos. Con el mismo objetivo se crearon los Institutos de México en Norteamérica y Europa (los de Nueva York y Madrid fueron resultado directo de “Esplendores”) y se estableció el Programa para las Comunidades Mexicanas en el Exterior, convertido posteriormente en Instituto de los Mexicanos en el Exterior (IME), órgano desconcentrado de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE).

Las exposiciones internacionales sirven para dos propósitos: fortalecer el sentido de identidad entre los mexicanos y sus descendientes (del medio millón de visitantes a “Esplendores”, en Los Ángeles, 40% eran de origen mexicano), y presuntamente mejorar las posibilidades de intercambio político y comercial entre países. Este tipo de cooperación se vuelve parte del interés nacional inmediato, ya que incide directamente en asuntos de

---

<sup>6</sup> Baudrillard y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, trad. Victoria Torres, México, Taurus, 2000, p. 24.

desarrollo social, respalda el cabildeo de México en Estados Unidos y orienta la elaboración de la política exterior mexicana. Tanto el gobierno de Zedillo como el de Fox siguieron políticas apegadas al modelo de Salinas.

### La “estampa nacional” como medio para la modernidad

*La croyance, le merveilleux, la rumeur, le rite,  
restent d'ailleurs des ingrédients non négligeables de la modernité industrielle.*<sup>7</sup>

El Estado mexicano y su construcción son ejemplos de uso del discurso para legitimar la autoridad. Roger Bartra explica que, en ausencia de una ideología vertebrada y debido a la precariedad material en el México post-revolucionario, la legitimidad del sistema político adquirió bases culturales: se construyó una correspondencia (tal vez ficticia) entre las peculiaridades de los habitantes de la nación y la forma de su gobierno (“los mexicanos tienen el gobierno que necesitan”). Se trata, parafraseando a Jean-François Bayart, de una versión de la realidad negociada entre administradores y ciudadanos, pues “la definición del carácter nacional [...] es una necesidad política de primer orden”.<sup>8</sup> Esa correspondencia es necesaria también en la definición de la cultura popular (que sería la nacional) y ha sido tarea tanto de los intelectuales como de las instituciones estatales. A este respecto, valdría la pena preguntar si lo que el Estado dice de sí mismo ha sido efectivamente adoptado por sus ciudadanos. ¿Será posible que el sentido de “nuestra nacionalidad” y de “nuestra cultura” haya dejado de ser exclusivamente intelectual, como creía Jorge Cuesta? ¿O es que el carácter mexicano realmente “sólo existe como realidad literaria y mitológica, como un

---

<sup>7</sup> “La creencia, lo maravilloso, el rumor, el rito, siguen siendo por cierto ingredientes nada desdeñables de la modernidad industrial”, Gilles Deleuze, citado en Jean-François Bayart, *L'illusion identitaire*, París, Fayard, 1996, p. 138. Traducción mía.

<sup>8</sup> Véase Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987.

manejo de estereotipos decodificados por la intelectualidad pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad, provocando el espejismo de una cultura popular de masas”<sup>9</sup> Volveré a estas preguntas en capítulos posteriores.

El desarrollo de una imagen nacional mexicana en los tiempos que siguieron a la Revolución incluyó una definición histórica, a veces racial (el nombramiento del mestizo como epítome de la nación), la adopción de políticas económicas presentadas como propias de la condición mexicana (como la industrialización mediante sustitución de importaciones) y el empeño por lograr una cultura cosmopolita. Estos aspectos, explica Tenorio, no eran sino expresiones específicas del fenómeno generalizado del nacionalismo moderno: no había un proyecto meramente mexicano, sino que respondía al espíritu de los tiempos. La modernización no se limita a la evolución de lo “tradicional” a lo “moderno”, sino que es parte de una corriente regional e internacional.

Precisamente porque implica un diálogo con el resto del mundo, en un principio la identidad nacional se define negativamente, por comparación, como oposición (soy mexicano porque no soy español, porque no soy gringo). La élite crea imágenes nacionales según el modelo de las ajenas. Sólo mediante el diálogo aquéllas adquieren sentido; en una etapa posterior se definen también en negociaciones dentro de los grupos nacionales y entre ellos. Así es como la representación se dota de contenido (soy mexicano porque soy mestizo, hispanoparlante, etc.). Sin embargo, considera Tenorio, los resultados son complejos y provisionales; la patria siempre estará “en construcción” para mantenerse flexible y adaptable. Por otra parte, el fundamento de la imagen nacional, de la estampa ideal, es su eficacia. La nación se erige para cumplir con dos objetivos: la obtención de

---

<sup>9</sup> Bartra, citado en José Manuel Valenzuela Arce, Impecable y diamantina: la reconstrucción del discurso nacional, México, COLEF-ITESO, 1999, p. 106.

máximas ganancias económicas y políticas para las élites en el ámbito nacional, y la modernización como fenómeno con ecos culturales mundiales y consecuencias políticas internacionales.

Según Bayart, la cultura tradicional de los países poscoloniales se define por la ritualización y la formalización de la costumbre, que va de la mano con el cambio social. Los instrumentos para crear la cultura tradicional incluyen un sincretismo estratégico, reinterpretaciones de la historia y la posterior “instrumentalización” de la tradición. Geertz explica esto en términos de la oposición persistente entre una ideología “epocalista” (modernidad) y una ideología “esencialista” (tradición). La tensión entre estos dos impulsos da al nacionalismo de los nuevos estados su aire peculiar de inclinarse fuertemente hacia la modernidad y al mismo tiempo de sentirse moralmente ofendido por lo moderno.<sup>10</sup> Manrique lo explica diciendo que, aun en épocas de apertura al resto del mundo (“susto por quedarse atrás”), pueden llegar a imponerse elementos propios de tiempos de cerrazón (“regodeo en lo propio”).<sup>11</sup> El efecto que tienen en la sociedad de un Estado “joven” el deseo de coherencia y continuidad, por un lado, y el afán de dinamismo y “contemporaneidad”, por otro, es disparado, inestable y dependiente de las circunstancias nacionales e internacionales.

La modernización procura crear unidad y “garantizar la entrada al progreso”. Según Anderson, la comunidad imaginada sirve para legitimar las instituciones y permitir su desarrollo, legitimar también la distribución de recursos y crear valores morales, económicos y políticos que confieran al estado calidad de *cit e véritable*. Si bien la tradición

---

<sup>10</sup> Clifford Geertz, La interpretación de las culturas, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 210.

<sup>11</sup> Manrique, “El proceso de las artes, 1910-1970”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), Historia general de México, vol. 2, México, El Colegio de México, 1994, pp. 1357-1373.

y la cultura han sido elementos idealizados, la modernidad es otro mito, un “lugar encantado”, una idea artificiosa que repercute en la realidad. Siempre se puede ser más moderno y de varias maneras, por lo cual la búsqueda del progreso nunca termina y la modernidad nunca acaba de llegar.

### La nación como espectáculo

En el procedimiento para crear una imagen nacional, la representación del país por medio de actos y símbolos es la herramienta fundamental del Estado. En *Artifugio de la nación moderna*, Tenorio analiza la presencia mexicana en las ferias mundiales para probar que “la nación creada en el siglo XIX fue hecha fundamentalmente para ser exhibida y sólo entonces se convirtió en algo que podía ser enseñado”.<sup>12</sup> La nación se hacía en tanto se exhibía: se entendió como espectáculo, como acontecimiento extraordinario que se vivía en celebración colectiva más que individual, en fiestas, desfiles, exhibiciones, fútbol.<sup>13</sup> Dentro de México, esas festividades complementan la labor de la escuela y se convierten en parte de la conciencia nacional. Lo mismo puede pasar con todo discurso estatal, por ejemplo cuando Winston Churchill se dirigió a los ingleses y proclamó: “Lucharemos en las playas, lucharemos en los lugares de desembarco, lucharemos en los campos y en las calles, lucharemos en los montes...” y, volviéndose hacia un ayudante, habría susurrado “y les romperemos las cabezas con botellas de soda porque no tenemos armas”. Así, a pesar de todas las limitantes materiales, Churchill modeló un estado de ánimo y lo convirtió en hecho social. El arte a veces desempeña el mismo papel que el discurso, y bien dijo Paul Klee en 1920 que no reproduce, sino que hace las cosas visibles.

---

<sup>12</sup> Tenorio, *op. cit.*, p. 326.

<sup>13</sup> “Horas futboleras –dice Monsiváis– horas en que la patria nos entra por los ojos y los oídos y se nos sale por la garganta[...] la ‘finta’ de que ya casi somos chingones”, citado en Valenzuela Arce, *op. cit.*, p. 108.

Según Tenorio, en México el nacionalismo es particularmente “anacional” porque históricamente ha estado ligado a la modernización: el contenido de “la nación” se define a partir de lo que se considere moderno. El Estado aspira a ser la punta de lanza que “arrastra” a la sociedad y le exige que lo alcance. Su meta es “modernizar tanto el presente como las interpretaciones del pasado para adquirir no sólo una epopeya nacional, sino una epopeya nacional moderna”.<sup>14</sup> El nacionalismo ha sido también una exigencia de las políticas económicas desde que terminó la etapa armada de la Revolución. Modernizarse y consolidar la nación han sido –y siguen siendo– objetivos constantes del Estado.

Las continuidades y rupturas en las políticas culturales del gobierno mexicano no pueden entenderse sin considerar el nacionalismo, la modernización y, finalmente, el “espíritu global” como fenómenos mundiales, que han creado la necesidad de buscar un equilibrio entre las particularidades nacionales y la modernización. El propósito ha sido y es, parafraseando a José Vasconcelos, ser contemporáneos del resto del mundo. El afán de seguir creyendo en el progreso –dice Monsiváis– lo determina todo, incluso “la conciencia azarosa de vivir en un país experimental donde las tradiciones por excelencia son la improvisación continua y el rechazo de la tradición”.<sup>15</sup>

Traigo a colación un ejemplo. En 1922, año de la Exposición Universal en Río de Janeiro, las dos preocupaciones principales del gobierno de Álvaro Obregón (cuyo secretario de Educación era Vasconcelos) consistían en obtener el reconocimiento diplomático de Estados Unidos y rehabilitar el prestigio financiero internacional de México. La mala imagen de las finanzas del país podía contrarrestarse con la admiración de los medios intelectuales y artísticos extranjeros por la gesta revolucionaria. Entonces, la

---

<sup>14</sup> Tenorio, op.cit., p. 330.

<sup>15</sup> “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Cosío Villegas (coord.), op.cit., p. 1381.

exposición en Brasil se utilizó como medio para presentar a México como un país económica y políticamente estable, revolucionario y popular. La intención era hacer de la Revolución Mexicana un mito nacional unificador, pero también un patrimonio del mundo moderno. Nuestra tradición, dice Paz, iba a redescubrirnos una tradición universal, en la que la nuestra se insertaba para prolongarse y justificarse.

El resultado, irónicamente, distó mucho de ser una ruptura con las representaciones de México que exhibió el porfirismo en exposiciones universales anteriores, porque la burocracia de los años 1920 tenía una idea de la nación que resultaba de combinar discursos revolucionarios con elementos históricos y artísticos que sintetizaron funcionarios e intelectuales porfiristas. Por ejemplo, para Río de Janeiro se mandó hacer una réplica del monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, que ya en los años 1880 se presentó en París, Chicago y otros sitios. Por si fuera poco, la tarea de hacer la réplica se encomendó a la compañía Tiffany de Nueva York, la cual dio al gobierno revolucionario un descuento por el carácter de “cliente distinguido” que ganó México bajo el régimen previo.<sup>16</sup> Por justicia, valga mencionar que ese monumento se erigió muy a pesar del propio Vasconcelos, quien diseñó un proyecto neocolonial para el pabellón de México, y a iniciativa de Obregón y Alberto J. Pani.

Desde finales del siglo XIX, la modernidad ha sido, más que un proyecto, una misión. Esa utopía ha tenido consecuencias importantes para la cultura y el arte. Como ejemplo podemos mencionar la arquitectura, que al igual que otras disciplinas ha servido como vehículo y metáfora del mundo ideal, mediante la construcción del Palacio de Bellas Artes, del pabellón de México en Río de Janeiro, de Ciudad Satélite o de la embajada de

---

<sup>16</sup> Entre otras cosas, Porfirio Díaz contrató a Tiffany para hacer la cortina de vidrio del Teatro Nacional, actualmente Palacio de Bellas Artes.

México en Alemania.<sup>17</sup> Si bien es cierto que el arte con aval del Estado ha conseguido retratar al país “al borde de la vanguardia” y acercarlo a ella, las técnicas, los estilos, incluso los temas han seguido modelos internacionales. En el fondo, el arte mexicano de los siglos XIX y XX se consolidó según las modas y los criterios estéticos de Estados Unidos y Europa. En México, cuando artistas (incluyendo a “mexicanistas” como Rivera y Kahlo) y gobierno se propusieron fomentar un arte indigenista para reevaluar “nuestras raíces prehispánicas”, fue en buena medida porque eso estaban buscando las potencias en su inagotable gusto por lo “exótico” y lo “salvaje”. Cuando en los años 1950 el rompimiento con el muralismo afrancesó a los artistas mexicanos, empezando por Rufino Tamayo, los demás países ya habían vuelto su atención hacia Nueva York, el Pop Art, el minimalismo y el conceptualismo. El arte conceptual mexicano de los años 1970 en realidad imitó el de los 1960 en el resto del mundo. Durante los dos últimos decenios del siglo XX, con el resurgir de la pintura de caballete, en México los artistas se volvieron “neomexicanistas” y repitieron hasta el cansancio los estereotipos que exigía la escena internacional, además de añadir algunos ciertamente folklóricos (El Santo, Kahlo, el subcomandante Marcos). Su intención ni siquiera ha sido la de demostrar su “mexicanidad”, sino, muy acorde con los tiempos y con el mercado, su “latinidad” o “hispanidad”.

Aunque el objetivo general haya sido constante, las circunstancias históricas han provocado fluctuaciones en la creación de imágenes nacionales y, por lo tanto, en la definición de la cultura nacional. La cultura es resultado de una serie de reinterpretaciones de la historia. En este trabajo, cultura se entiende –a partir de la definición de Talcott

---

<sup>17</sup> Hay quien desdeña el discurso de las obras arquitectónicas y, más que “pensar” la arquitectura, quiere simplemente “construirla”. Juan Legarreta dijo en 1933: “Un pueblo que vive en jacales y cuartos redondos, no puede *hablar* de arquitectura. Haremos las casas del pueblo. Estetas y retóricos, ojalá mueran todos, harán después sus discusiones”, citado en Armando Ponce (coord.), México: su apuesta por la cultura, México, Grijalbo-Proceso-UNAM, 2003, p. 463.

Parsons– como un sistema de símbolos, en virtud de los cuales el hombre da significado a su propia experiencia. Más allá de distinciones entre la alta cultura y la popular, estos sistemas de símbolos son obra humana, se comparten, se aprenden y suministran a los individuos un “marco de significaciones” para orientar sus nexos en el seno de su grupo, su vínculo con el mundo externo y su relación consigo mismos.

Por otra parte, en México gran parte de la cultura está sujeta a la administración del Estado. Mabire explica que las políticas culturales son una “maquinaria privilegiada para discernir una voluntad de cambio selectiva de la clase gobernante [que en un tiempo] insistió en mantener inalterados algunos rasgos de la organización política y social para facilitar la transformación de otros”.<sup>18</sup> Durante el porfiriato los ejes eran la occidentalización y la creación de una autoetnografía, es decir la apreciación exótica de la historia propia. A partir de la Revolución lo fueron el mestizaje y la construcción de un México para todos. En estos tiempos del TLCAN, a pesar de que persisten algunos objetivos formales de homogeneización, se hace de la diferencia una fuente de legitimidad. No en balde los “zapatistas” del subcomandante Marcos expresan su deseo de no ser iguales al resto de los mexicanos, en ejercicio de un “derecho” a ser diferentes.

La diferencia principal entre el periodo que va de 1988 a 2004 y el porfirista y post-revolucionario se advierte en el modo de construir la imagen de la nación. Esa imagen y, por lo tanto, la cultura nacional han dejado de ser una creación exclusiva del gobierno central para que ahora las construyan varios actores, tanto estatales como privados. A finales del siglo XX, quizá la mayoría de los mexicanos habían aprendido ya a ser tales, como lo soñaron los magos del progreso porfiristas. Algunas lecciones de patriotismo estaban ya asimiladas y se reforzaban en escuelas, monumentos, discursos, medios masivos

---

<sup>18</sup> Op. cit., p. 17.

de comunicación, fiestas patrias. Luego hubo que adaptarlas al nuevo “ámbito global”. Sin embargo, la asimilación de las leyes del libre mercado al credo patrio no fue fácil en un país que solía definirse por su antiyanquismo. Por eso los detractores del neoliberalismo expresaron sus argumentos con un tono nacionalista “a la antigua”.

En el estudio del proyecto cultural mexicano aparecen continuamente términos como modernidad, identidad, Estado y nacionalismo; estos conceptos servirán de guía en las secciones siguientes, aunque su interpretación e importancia relativa haya cambiado a raíz de que el gobierno mexicano adoptó políticas neoliberales para fortalecer los vínculos del país con la economía mundial. El cambio en la política y en el lenguaje del Estado ha llevado a una redefinición –a veces superficial, a veces profunda– de los conceptos mencionados.

### La globalización de la cultura

La “mundialización”<sup>19</sup> ha provocado dos fenómenos en la relación de los gobiernos con la cultura. El primero es la visión de la cultura como recurso al que le han ido asignando cada vez más tareas propias de los ámbitos político y económico. Gobierno y particulares dicen creer que el fomento de la actividad cultural contribuye a disminuir los conflictos sociales y alienta el desarrollo económico.<sup>20</sup> El segundo es la renegociación de las relaciones entre Estado y sociedad, que conlleva la redefinición de los actores culturales. El peso mayor de

---

<sup>19</sup> Utilizo los términos “globalización” y “mundialización” de manera indistinta, en alusión al modo en que los mercados y las culturas se “liberan” e internacionalizan, en detrimento de sus rasgos nacionales y locales. Considero que este proceso a largo plazo es imparable, pero en un principio se presta a que lo modelen los gobiernos, la comunidad, la familia, etc.

<sup>20</sup> Pienso, por ejemplo, en el Fórum Barcelona 2004, que auspiciaron el gobierno de la *Generalitat* de Cataluña y numerosas empresas privadas, cuyo objetivo principal fue “rescatar” (*gentrificar*) el Poble Nou, una zona olvidada de esa ciudad, con población inmigrante y de clase media baja, para darle impulso económico. La próxima reunión del Fórum de las Culturas será en Monterrey. Llama la atención que ambos actos se hayan planeado en ciudades con economías ya exitosas, en las que el interés es simplemente subsanar ciertas deficiencias (el atraso de alguna zona urbana, fallas en los sistemas de transporte colectivo, etc.).

los no estatales ha propiciado desafíos al Estado mexicano, y la identidad cultural recibe influencias de elementos poco ortodoxos (la migración, en particular, afecta la imagen que tienen los ciudadanos de sí mismos y de sus descendientes nacidos en otros países).

Por siglos, el ámbito cultural y la esfera pública han estado estrechamente relacionados.<sup>21</sup> Políticamente, la cultura se ha utilizado para difundir ideologías específicas, fortalecer relaciones clientelares y obtener beneficios en el ámbito de las relaciones exteriores. El libre comercio y el liberalismo afectan las nociones de cultura, ciudadanía y cultura pública, así como la relación entre Estado y sociedad. Esta tesis se inscribe en el debate sobre las responsabilidades gubernamentales; evalúa los medios de los que disponen los ciudadanos para participar en la toma de decisiones y en la formación de opiniones; analiza cómo afectan las nuevas técnicas y valores de mercado la definición de comunidad e identidad y cómo repercuten en las expresiones artísticas.

#### El estado post-revolucionario: “no hago historia, intento crear un mito”.<sup>22</sup>

En nuestro país, un recuento de las bases ideológicas de la política cultural posterior a la etapa armada de la Revolución empieza necesariamente por Vasconcelos. El Estado mexicano post-revolucionario consolidó la infraestructura cultural más amplia de Latinoamérica y asumió plenamente la responsabilidad de llevar la cultura a la población, lo cual lo transformó en el más importante mecenas y difusor de las artes. El Estado, deseoso de dar forma a la identidad nacional y luego protegerla, fundó instituciones, formó técnicos y estudiosos. Según Enrique Florescano,<sup>23</sup> México fue el primer Estado de

---

<sup>21</sup> Véase la película *Le roi danse*, de Gérard Corbiau, 2000.

<sup>22</sup> Vasconcelos, citado en Tenorio, *op.cit.*, p. 286.

<sup>23</sup> Véase El patrimonio nacional de México I, México, FCE-CONACULTA, 1997 (*Biblioteca Mexicana*, 1).

Hispanoamérica en adoptar una política cultural anclada en sus orígenes más remotos y en dotarse de una legislación avanzada para la protección de su patrimonio.

En un breve recuento del desarrollo institucional en el ámbito de la cultura, valga recordar que la SEP de Vasconcelos contaba con tres áreas fundamentales: Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes (esta última creó un público para los festivales artísticos que recorrían el país). En ese momento se conjugaron la efervescencia nacionalista, el ánimo latinoamericanista de Vasconcelos y un desencanto generalizado de Europa, en tanto crecía la influencia de Estados Unidos. El anhelo de forjar la nueva cultura dictaba olvidarse del público reducido y pasivo (literalmente “espectador”) de los tiempos porfirianos para construir un público masivo, que fuera testigo y actor en las representaciones de la nación.<sup>24</sup> La improvisación es moneda corriente, y hay varias propuestas de “nacionalismo cultural” que propugnan los grupos de intelectuales cercanos al poder. Pero a pesar de las divergencias, existe una constante: la idea de una amenaza imperialista que exige “valladas contra la infiltración, inventarios de nuestro patrimonio, aproximaciones beligerantes a los valores propios”.<sup>25</sup>

Durante los años que siguieron al conflicto armado, era de esperar que el objetivo de la política cultural mexicana fuera disminuir las diferencias regionales. La unidad nacional parecía condición *sine qua non* del progreso. El Estado sólo podía cimentarse sobre un legado de recuerdos entrelazados con olvidos.<sup>26</sup> Se partió del rechazo deliberado a las

---

<sup>24</sup> Por ejemplo, las escuelas de pintura al aire libre tuvieron un papel muy importante en el proyecto cultural de Vasconcelos: daban clases a niños, sobre todo de áreas rurales, cuyas creaciones se exhibieron en el Palacio de Minería de la Ciudad de México, luego en Madrid, Berlín, París, Boston y Los Ángeles.

<sup>25</sup> Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana”, p. 1422.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1381. Por eso en el panteón mexicano están juntos Villa, Zapata y Carranza, por dar un ejemplo: en México puede haber equivocados, pero no traidores. La búsqueda de la unidad nacional, del progreso y de la modernidad ha favorecido una política cultural de Estado abierta, capaz de incorporar las tendencias e interpretaciones artísticas e intelectuales más divergentes, que aunque impliquen disidencia no

diferencias en cuanto se nombró al mestizo portador de la verdadera identidad mexicana. En cierta medida, se reconoció exotismo en este representante de la raza cósmica, responsable de la modernidad. No se trataba de un punto de vista aislado, sino que respondía a las corrientes europeas adversas al positivismo del siglo XIX. José Joaquín Blanco explica cómo

la vanguardia intelectual y artística europea, buscadora de la libertad irracional y dionisiaca de las mitologías no europeas [...] se alía con Vasconcelos y llega con el surrealismo a la apoteosis. De repente, un país atrasado se ve oficialmente colocado a la vanguardia de la cultura mundial [...] la fuerza revolucionaria de las artes y la respuesta idealista al positivismo dieron una importancia humanista y redentora a la estética; de ahí partió [*sic*] la convicción y la práctica de Vasconcelos de redimir la crueldad del México revolucionario mediante su creación artística.<sup>27</sup>

Dos elementos tienen continuidad desde este periodo hasta finales del decenio de 1980: en primer lugar, la educación y la cultura son instrumentos políticos para fomentar la unidad nacional;<sup>28</sup> en segundo, el Estado mantiene su carácter de mecenas y, por lo tanto, de instructor de las representaciones de la cultura nacional. Ambos preceptos son prolongación del pensamiento de Justo Sierra. Antes de seguir, quiero hacer un matiz: si bien el gobierno tradicionalmente ha sentado las bases del discurso identitario, el resultado ha sido una negociación entre el centro y la periferia, entre la élite y las masas. Aun durante

---

signifiquen rompimiento irreparable con el *statu quo*. En la cultura y en el arte, como en la política, se permite la existencia de la oposición leal, que juegue bajo las reglas del Estado.

<sup>27</sup> Citado en Víctor Manuel Álvarez Flores, La administración federal en el fomento y la difusión de la cultura y las artes: el cambio en la política cultural mexicana, tesis de licenciatura, México, El Colegio de México, 2004, p. 23.

<sup>28</sup> En repetidas ocasiones se habla de la cruzada educativa que emprendió la SEP de Vasconcelos y de sus tareas en el medio rural. En 1927, un maestro de pueblo diría: “Por medio de las pequeñas escuelas rurales estamos tratando de integrar a México. Eso significa enseñar a la gente de las montañas y los valles aislados, *los millones que son de México pero aún no son mexicanos*”, citado en Alex Saragoza, “The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952”, en Gilbert Joseph *et al.* (eds.), Fragments of a Golden Age, Durham, Duke University Press, 2001, p. 91. Traducción e itálicas mías.

los años de Cárdenas esa negociación era evidente respecto a los programas educativos federales y su puesta en práctica en las comunidades locales, donde la receptividad a las políticas culturales de la Revolución era desigual.<sup>29</sup> Lo que ha variado desde fines de la lucha civil hasta nuestros días es el peso relativo de cada una de las partes del diálogo, que analizaré adelante.

Pero no conviene desestimar el cambio generacional en la construcción de símbolos nacionales. No se trataba de crear imágenes novedosas de la nación sino de reinterpretar las antiguas. Discípula de Vasconcelos, la de 1915 (Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano y Cosío Villegas, entre otros) era una

generación modernista de intelectuales y artistas atrapados entre el porfiriato y la Revolución [...] Todos pertenecientes a una generación que no tenía otra formación patriótica o técnica que la de la pujante clase media urbana que maduró dentro y entre el porfiriato y los primeros años revolucionarios.<sup>30</sup>

Varios funcionarios públicos pertenecían a este grupo, por lo que sus puntos de vista respecto a la modernidad, la nación y el arte se convirtieron en posturas oficiales. A la generación del 15 la define también la creencia de ser responsable de una misión, la de construir el país. Cosío Villegas, último miembro, definía el espíritu de cuerpo:

Nosotros somos la Revolución. Y conste que no afirmamos haberla hecho. [...] nuestra ideología es la ideología de la Revolución, porque no amamos la paz sino la rebeldía,

---

<sup>29</sup> Cárdenas reformó el artículo tercero de la Constitución: “La educación que imparta el Estado será socialista [...] combatirá el fanatismo y los prejuicios, creando en la juventud un concepto racional y exacto del Universo y de la vida social”. El texto sería enmendado posteriormente por Jaime Torres Bodet. Para un análisis de las reformas educativas y el proceso de negociación en zonas adversas a ellas, véase el trabajo de Mary Kay Vaughan, Cultural Politics in Revolution, Tucson, University of Arizona Press, 1997.

<sup>30</sup> Tenorio, op. cit., p. 290.

porque no creemos en la sabiduría oficial sino en la del esfuerzo diario; porque preferimos la educación a las obras públicas.<sup>31</sup>

Esa misión, abstracta y específica a la vez, hacía que todo –incluso el arte y la técnica– tuviera un trasfondo político.

A la del 15, siguió la generación de los Contemporáneos (Cuesta, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, por mencionar algunos), calificada en alguna ocasión como interregno del caos revolucionario a la cultura oficial, que empezó su tarea bajo el mecenazgo de Vasconcelos para luego reaccionar contra él por sus aspiraciones épicas, precisamente con afán de ser *contemporáneo*, aunque fuera al margen de la situación mexicana. Como diría Cuesta, no hay que querer para México lo que es mexicano sino lo que es mejor. A las figuras de los padres, las tradiciones, la autoridad, las costumbres y leyendas se opusieron las de los intelectuales, la generación venidera, los hechos del momento. Al igual que sus antecesores, estos intelectuales se volvieron funcionarios públicos.<sup>32</sup>

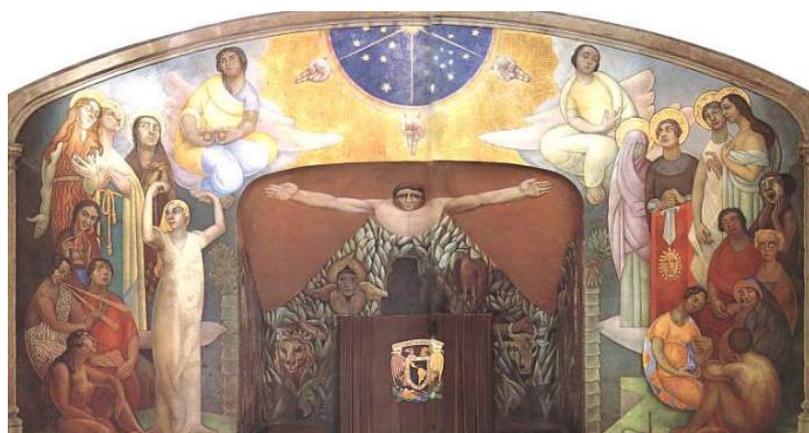
A principios del decenio de 1920 inició el muralismo (en 1923 se inauguró *La Creación* de Diego Rivera). La definición de este tipo de estética no se hizo a partir de discusiones abstractas sobre el arte, sino de las alianzas políticas entre grupos de artistas, quienes poco a poco fueron sustituyendo el misticismo de Vasconcelos por un pragmatismo sujeto a la situación del momento. Las búsquedas estéticas entre 1921 y 1923 entraron en crisis primero por la rebelión de De la Huerta, luego por los acomodados en el periodo callista. La exaltación de los ideales humanistas y de solidaridad iberoamericana no era lo

---

<sup>31</sup> Citado en Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Tusquets, 1999, p. 245.

<sup>32</sup> Jaime Torres Bodet, por ejemplo, fue secretario de Educación Pública en dos gobiernos, secretario de Relaciones Exteriores y Secretario General de la UNESCO.

que deseaba Calles para institucionalizar la Revolución. Se echó mano de un discurso ambiguo para convencer al campesino y al obrero de que la nación eran ellos. La cantidad de murales producidos entre 1924 y 1928 disminuyó notablemente, y hubo un desplazamiento claro hacia el patrocinio privado y fuera de la capital, toda vez que a los artistas opositores al régimen (David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero) y a los que se negaron a adherirse abiertamente a él (José Clemente Orozco, Fernando Leal, Jean Charlot) no se les permitió trabajar por el resto del decenio. La división entre los artistas continuó a lo largo de los años 1930, esta vez con Rivera y Siqueiros como los polos que ordenaron al resto.



Diego Rivera, detalle de *La Creación*, 1923.

Después del optimismo cultural en tiempos de Vasconcelos, tras el nombramiento de José Manuel Puig Cassauranc como secretario de Educación hubo un periodo de pesimismo, porque al comenzar una era había que vivir en ella, no sólo imaginarla, y ésta era una experiencia deprimente.<sup>33</sup> En su discurso de toma de posesión, en diciembre de 1924, el nuevo secretario prometió publicar cualquier obra que, sin ornamentación, se tomara de la vida misma, aunque fuese sombría. A la furia épica de los muralistas,

<sup>33</sup> Véase el análisis que hace Geertz del destino del nacionalismo en los estados post-revolucionarios, particularmente del Tercer Mundo, *op. cit.*, p. 209.

siguieron los lamentos de la novela de la Revolución. Durante el mandato de Puig Cassauranc, la Dirección de Arqueología (convertida un año más tarde en Dirección General de Monumentos y confiada a Manuel Gamio), hasta entonces dependiente de la Secretaría de Agricultura y Fomento, quedó adscrita a la SEP. Con esto, la protección del patrimonio arqueológico se convirtió en uno de los frentes más significativos de la acción cultural del Estado. Pese a que la Dirección tuvo un funcionamiento irregular hasta el decenio de 1930, fue el antecedente de un organismo clave, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

En tanto el muralismo expresó el reconocimiento oficial de la lucha de clases, en los decenios siguientes el Estado fue el empleador principal de los intelectuales. Hacia 1931, disminuyó el afán latinoamericanista del decenio anterior, pero el nacionalismo cultural subsistió y se articuló con la defensa económica: nacionalismo era adquirir lo que producía el país. La consecuente burocratización del arte y de los artistas resultó en la construcción del aparato institucional más grande de Latinoamérica para la cultura. La estabilidad política y económica y el proceso de urbanización favorecieron el desarrollo de la actividad cultural.

Cuando Narciso Bassols era secretario de Educación, se promulgó la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales, se organizó el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos (último antecesor del INAH) y se hizo al Departamento de Bellas Artes responsable de la educación artística, además de encomendarle el Palacio de Bellas Artes. Se fundaron también el Fondo de Cultura Económica y la Comisión Nacional de Cinematografía. Esto definió las tres

grandes líneas de intervención gubernamental en la cultura: patrimonial, artística y popular.<sup>34</sup>

En el ámbito literario, en 1934 Samuel Ramos inicia una corriente cuando publica *El perfil del hombre y la cultura en México*, serie de ensayos que añaden al nacionalismo cultural un toque freudiano (a nuestro pueblo se le diagnostica complejo de inferioridad).<sup>35</sup>

El mismo año se crea la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, a la que siguen una Federación del mismo nombre, la Asociación de Trabajadores del Arte y el Sindicato de Escritores Revolucionarios (incorporado al PNR). En medio de pugnas entre miembros de cada asociación, un intelectual es figura política dominante: Lombardo Toledano, principal impulsor de la adopción del materialismo histórico en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).<sup>36</sup>

Después de Lombardo Toledano, la izquierda mexicana no tendrá (al menos hasta 1968) un proyecto cultural distinto al nacionalismo cultural del Estado. Durante los años 1930, la cultura de la Revolución es poderosa además de convincente, y la izquierda la adopta con raras excepciones (por resistencia a la burocracia priísta y deseo de intensificar la lucha de clases), que a la larga aceptan las reglas del juego y responden al llamado de la “mexicanidad”. Durante decenios, la izquierda desempeñará el papel de “mexicanista

---

<sup>34</sup> Para un análisis del desarrollo institucional del ámbito cultural, véase Álvarez Flores, *op. cit.*

<sup>35</sup> La “filosofía de lo mexicano” permitió extrapolaciones míticas: Emilio Uranga dijo que “tenía en lo espiritual un sentido semejante al que en lo económico había inspirado la expropiación [petrolera] realizada por Cárdenas”. En cuanto a su propósito, el universalismo y el humanismo de la filosofía de lo mexicano son evidencia de su objetivo de internacionalizar la cultura mexicana, no sólo nacionalizarla. Una vez más, “lo mexicano” se definiría por su relación con el mundo desarrollado y la intención de alcanzarlo.

<sup>36</sup> Se enfrentó a Antonio Caso quien, como miembro de los Contemporáneos, reaccionó contra la masificación de la cultura y se pronunció en repetidas ocasiones a favor del elitismo. Xavier Villaurrutia, por ejemplo, proponía la creación de “una pintura para todos, a condición de que todos sean unos cuantos”. Contra Lombardo estuvo también el grupo de profesores y estudiantes católicos de la Universidad, bajo el liderazgo de Gómez Morín y Rodolfo Brito Foucher. Los católicos terminaron tomando por fuerza la Rectoría y Gómez Morín fue nombrado rector interino. Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana”, p. 1466.

profesional”, sobre todo como oposición al imperialismo yanqui, y renunciará al internacionalismo proletario que antes pobló discursos y muros.

En 1939 se funda el INAH, institución que representa la culminación de una larga campaña por recuperar la herencia prehispánica mexicana y exhibirla ante México y el mundo. El INAH fue convirtiéndose en un enorme conglomerado que agrupaba, además del Nacional, una red de museos regionales, sitios históricos, bibliotecas, la Escuela Nacional de Antropología e Historia y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. La gran importancia del INAH radica también en su capacidad para definir la oferta de proyectos antropológicos (como las excavaciones de Monte Albán a cargo de Antonio Caso), de publicaciones y exhibiciones que consolidan la imagen oficial de “lo mexicano”. El Museo Nacional de Antropología merece mención aparte, ya que por su arquitectura y su museografía es el “templo” de la historia oficial y una carta de presentación espectacular de México ante el mundo.

### La Revolución ha muerto, ¡viva la Revolución!

“Después de Picasso, naiden; después de naiden, Tamayo”.<sup>37</sup>

En los años cuarenta, como respuesta al cardenismo, prolifera un discurso menos radical. Para poner distancia respecto a su antecesor, en su toma de posesión Manuel Ávila Camacho (1940-1946) declara: “soy creyente,” lo cual da por terminado el jacobinismo del régimen anterior. La humanidad sustituye al proletariado, y la unidad nacional hace olvidar la lucha de clases. Por eso se forja el mito de una sociedad compuesta por muchas clases, pero armónica, fenómeno reflejado en el paisaje urbano. Un Novo cuarentón escribe con

---

<sup>37</sup> Diego Rivera a Raquel Tibol, 1956

tono utópico: “Y por dialéctica, las nuevas formas lógicas de la vida privada, cada vez más aceptadas, ofrecen al mundo la prueba complementaria de que México ha alcanzado ya una mayoría de edad urbana que le depara sitio honorable entre las capitales cosmopolitas”.<sup>38</sup> Con la declaración de guerra que hizo Ávila Camacho en mayo de 1942, la cooperación discreta de México con Estados Unidos en los ámbitos militar y económico derivó en muestras públicas de alianza, profundización de las relaciones diplomáticas y de la planeación militar, y una relación económica más estrecha. Este acercamiento abierto tuvo consecuencias para la producción cultural. En el caso del cine, por ejemplo, las iniciativas de ambos países coincidieron en la tarea de modernizar la industria fílmica mexicana y producir películas de propaganda.<sup>39</sup> Este caso se “exportaría” a toda América Latina, para consolidar la imagen de México (y de Estados Unidos) en la región. En el ámbito institucional, en ese decenio se fundan el Seminario de Cultura Mexicana (1942), El Colegio Nacional (1943), la distribuidora Películas Mexicanas y los Estudios Churubusco. El Departamento de Bellas Artes de la SEP vasconcelista se convierte en Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, que a su vez se transforma en 1946 en el INBA, que desde sus inicios tiene autoridad sobre el Centro Nacional de Música y su Orquesta Sinfónica, los centros populares de iniciación artística y las escuelas de Pintura y Teatro, además del Palacio de Bellas Artes.

En el periodo alemanista (1946-1952), el nacionalismo cultural resiente el clima de posguerra y la retórica desarrollista (primero la acumulación de riqueza, quizá algún día su

---

<sup>38</sup> Nueva grandeza mexicana, México, CONACULTA, 1992 (1ª edición Hermes, 1946), p. 102.

<sup>39</sup> *Juárez*, producida en 1939 en Estados Unidos por Warner Brothers, recibió mucha publicidad en la Ciudad de México y se estrenó en el Palacio de Bellas Artes. Lombardo Toledano la citó como evidencia de la vocación mexicana contra el fascismo. En 1943 siguió *¡Mexicanos al grito de guerra!*, dirigida por Ismael Rodríguez bajo el auspicio de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos de Estados Unidos. En los créditos iniciales de la película se agradece a Lázaro Cárdenas, los Ávila Camacho y otros militares, lo que hace evidente el beneplácito del gobierno mexicano con esa obra.

reparto). El crecimiento económico consolida las clases medias, que tras el deterioro de los mitos de la Revolución tienen pánico a caer en el folklore: la buena sociedad decide insertarse en occidente según pautas estadounidenses. Esto equivale a urbanizarse: “provincianismo” se vuelve término peyorativo, y las imágenes bucólicas dan paso al afecto por las metrópolis, los avances técnicos, el capitalismo, los medios masivos.<sup>40</sup> En la segunda mitad del siglo XX la cultura ayudó a gozar la modernidad. Los esfuerzos del Estado mexicano para “forjar la patria” (parafraseando a Gamio) al construir una identidad nacional no se limitaron al sistema de educación pública, sino que se apoyaron en medios masivos modernos como las revistas (*Rotafolio*), la radio, el cine,<sup>41</sup> la publicidad (sobre todo del sector turístico) y la televisión.<sup>42</sup> Los años cincuenta y sesenta fueron importantes para el desarrollo artístico en México. En 1950 Tamayo pintó en París su obra maestra, *Músicas dormidas*, acontecimiento significativo porque su estética fue el rompimiento más claro con el muralismo (dos años antes había muerto Orozco).



Rufino Tamayo, *Músicas dormidas*, 1950.

---

<sup>40</sup> En el cine, Alejandro Galindo se dedicó retratar la urbe en películas como *Campeón sin corona* (1946), *¡Esquina bajan!* (1948) y *Una familia de tantas* (1949).

<sup>41</sup> La carrera cinematográfica de Pedro Infante es ejemplar en este sentido. De representar “tradiciones inventadas” por medio de personajes rurales, se convirtió en “peladito” chilango.

<sup>42</sup> Hacia finales de los años 1960 se estableció una alianza informal entre Televisa y el gobierno: el presidente de la televisora, Emilio Azcárraga Milmo, sin empacho se definía a sí mismo como un “soldado del PRI”. El capital político de la televisora perdura en nuestros días: a finales de 2005, en la inauguración de la campaña “Celebremos México” (en el Palacio de Bellas Artes, ni más ni menos) estuvieron todos los precandidatos a la presidencia de la República.

A principios del decenio de 1960 se crea la subsecretaría de Cultura, a la que se reportan el INAH, el INBA, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, el Departamento de Bibliotecas y la Dirección General de Educación Audiovisual (antecesora del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, de 1988). En el mismo periodo se construye la Unidad Artística y Cultural del Bosque y se inauguran el MAM (1964), la Pinacoteca Virreinal y el Museo de San Carlos (1965).

En 1964 se organiza la exposición itinerante “Retrato de México”, presentada en todo el mundo durante casi una década. Fernando Gamboa, organizador de la exposición y, según Vicente Rojo, “creador de nuestra museografía”, contaba con un presupuesto limitado; tuvo que presentar fotografías de los murales (que gozaban de renombre mundial) y complementarlas con obra de artistas poco conocidos. El diálogo que se propició de esa manera entre los artistas mexicanos consagrados y las corrientes vanguardistas entusiasmó a críticos de muchos países.<sup>43</sup>

En 1968 la falta de democracia provocó malestar en grupos educados de la sociedad, a cuyas demandas de diálogo el gobierno respondió con el uso de la fuerza y con una retórica “revolucionario-institucional”. El conflicto entre los estudiantes y el sistema priísta tuvo eco en los intelectuales; algunos de ellos, como José Revueltas, fueron encarcelados. La generación de 1968 no preguntaba cómo nació el régimen, sino cómo se desvirtuó. Así, explica Paz,<sup>44</sup> se terminó el largo periodo de tregua entre los intelectuales y el poder, y el ámbito cultural recobró su vocación crítica. La clase media, a la que pertenecen la mayoría de los estudiantes, profesores, artistas e intelectuales, se convirtió en detractora principal del gobierno. Se hicieron evidentes las fisuras del sistema y anunciaron

---

<sup>43</sup> La bienvenida a los pintores nuevos, casi accidental, les aseguraría un lugar preponderante en el pabellón mexicano de la Exposición Universal de Osaka en 1970.

<sup>44</sup> Véase Postdata, México, FCE, 2000 (1ª edición México, Siglo XXI, 1970).

su decadencia. Pero ese año, tras un largo periodo de crecimiento económico sostenido y estabilidad política, México fue sede de los Juegos Olímpicos en reconocimiento internacional a su “transformación en país moderno”. Al programa deportivo, los organizadores añadieron exposiciones de arte, conciertos, teatro y danza. Después de la protesta y su represión, esos espectáculos del Estado –divertimentos en su sentido etimológico de desvío de la atención– sirvieron para maquillar el autoritarismo y la violencia del gobierno. La simultaneidad de la Olimpiada y Tlatelolco es signo de las contradicciones de México en su búsqueda de modernidad. Durante el decenio siguiente, la sociedad se transformaría moral y culturalmente, en reacción contra el autoritarismo y la violencia del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), también contra su chovinismo y su “cursilería patriótica”.<sup>45</sup>

El presidente que siguió, Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), quiso demostrar su “vocación por el diálogo” y retomar las fuentes legitimadoras de la Revolución. Para reconciliarse con los estudiantes, aumentó el presupuesto de la UNAM, lo que facilitó una ampliación de la matrícula. Paulatinamente, los universitarios se convirtieron en un grupo de presión con territorio propio. También se fundó la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y se dotó a El Colegio de México de su nueva sede en el Ajusco. Además, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología dio una cantidad sin precedente de becas para realizar estudios de posgrado en el extranjero: en teoría, el doble objetivo era contentar a los estudiantes y crear una generación de “expertos” para garantizar el desarrollo del país.

---

<sup>45</sup> Cuando se le preguntó a Díaz Ordaz qué sentía al escuchar el himno nacional en el extranjero, respondió emocionado: “Que se me enchina el cuero”. Citado en Monsiváis, “De la cultura mexicana en vísperas del tratado de libre comercio”, en Gilberto Guevara Niebla y Néstor García Canclini (coords.), La educación y la cultura ante el tratado de libre comercio, México, Nexos-Nueva Imagen, 1992, p. 185.

Durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982), cierta flexibilidad institucional se manifestó en la creación de organismos que acogieron las tendencias de las generaciones de artistas más jóvenes, en un gesto para reconciliar a este grupo con el Estado. Bajo el mandato del INBA se crean el Centro de Investigación y Experimentación Plástica, el Foro de Arte Contemporáneo y los Salones Nacionales de Artes Plásticas. Por otra parte, se observan ofertas culturales en otros ámbitos: la UAM, el IMSS, el Departamento del Distrito Federal, varias secretarías de Estado, gobiernos estatales y asociaciones independientes y grupos privados. Si el sexenio de López Portillo se caracterizó por la dilapidación de los recursos del petróleo, el del presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) pagó los excesos. En 1988, con la economía y la política al borde del colapso, el régimen priísta no parecía ya capaz de modernizar el país y garantizar la unidad nacional. El debilitamiento del corporativismo, el agotamiento de la sustitución de importaciones y la pérdida de legitimidad (peor que nunca debido al fraude electoral de ese año) fueron la herencia que llevó a Salinas a propiciar una nueva relación entre Estado y sociedad.

#### Libre comercio y cultura: el TLCAN en la perspectiva mexicana

La firma del TLCAN consolidó la apertura de la economía y fue un reto para la enorme infraestructura burocrática del sistema político, donde seguía predominando un partido. La Revolución de 1910 estaba cada vez más lejana, y sus símbolos eran menos convincentes. La influencia de los migrantes y las culturas fronterizas, cada vez más tangibles, cuestionaba la existencia de una mexicanidad “prístina”. Por todo eso, grupos amplios de la sociedad se distanciaron cada vez más del sistema priísta. Gracias a que el Estado prosiguió reformas electorales para desarrollar la oposición y rescatar la legitimidad perdida, los

electores otorgaron las primeras victorias a partidos opositores en el decenio de 1980. El libre comercio coincidió con esto y agravó las contradicciones del sistema, como augurio de una revisión de la cultura nacional.

El papel y la imagen del Estado mexicano cambiaron mucho antes de las negociaciones trilaterales del TLCAN, por conflictos entre la élite política y la iniciativa privada y deficiencias de la administración pública. El Estado fue perdiendo su capacidad para actuar, aunque la leyenda de su omnipotencia seguía viva debido a inercias, recuerdos y empeños del gobierno mismo por mantenerla. El discurso del gobierno mexicano se esforzaba por mostrar carácter moderno, aunque la utilización de viejos mitos nacionales sirvió para resguardar el sistema político autoritario. Por otra parte, establecer una zona de libre comercio implicó rebasar a la nación como marco de referencia exclusivo

Anticipándose a la entrada en vigor del tratado con Estados Unidos y Canadá, Monsiváis, Guevara Niebla, García Canclini y Valenzuela Arce, entre otros, publicaron en 1992 un análisis de los posibles efectos del libre comercio sobre la educación y la cultura,<sup>46</sup> tema que en general se discutió poco en México y Estados Unidos.<sup>47</sup> El análisis pronosticó que un acuerdo comercial elevaría el consumo de quienes dispusieran de medios suficientes, pero excluiría a casi cuarenta millones de mexicanos en condiciones de pobreza.<sup>48</sup> Cuando se firmó el TLCAN, el gobierno mexicano propuso que la historia y la diversidad del país lo hacían resistente a los embates de la cultura estadounidense, noción que se mantuvo en los sexenios posteriores. Carlos Fuentes, representante de un sector de la

---

<sup>46</sup> Guevara Niebla y García Canclini, *op. cit.*

<sup>47</sup> En el caso de Estados Unidos, no sostengo que el TLCAN tuviera apoyo unánime de la sociedad. La inseguridad económica padecida en la primera mitad de los años 1990 provocó miedo obsesivo a los inmigrantes, por su presunto abuso de los servicios públicos y su influencia negativa sobre el *American way of life*.

<sup>48</sup> Valga citar también una compilación de Gustavo Vega, que publicó El Colegio de México, Liberación económica y libre comercio en América del Norte: consideraciones políticas, sociales y culturales, México, 1993.

*intelligentsia* mexicana, respaldó la perspectiva salinista: en un artículo titulado “Latin America’s Perspective: An Iberoamerican Federation”, publicado en 1991, sostuvo que la heterogeneidad cultural mexicana aseguraba que la internacionalización concomitante a la liberación comercial no provocaría fractura nacional, en contraste con otros países, donde la desintegración sí podía resultar de un discurso de diferencias étnicas. Fuentes consideró que la cultura, su contenido y su significado son elementos “naturales” de la nación, en vez de reconocer que los define en buena medida un proyecto estatal. A principios del decenio de 1990, esa “herencia” y las instituciones que la resguardaban eran sólidas, pero había que hacerlas flexibles para adaptarse, sin quebrantos sociales, a los nuevos tiempos.

En México, la elección de un presidente “moderno” (Salinas) y la caída de la Unión Soviética tuvieron un efecto importante sobre las élites intelectuales. Paz hizo una pregunta: ¿los principios de la Revolución son compatibles con el proyecto modernizador? Para él, la modernización suponía revisar la función del Estado como propietario y rescatar la idea primigenia de la Revolución Mexicana, que en sus orígenes aspiraba a un Estado justo (moderno), donde se reconciliara el intervencionismo estatal con la neutralidad propia del liberalismo. El final de la Unión Soviética permitió revisar interpretaciones de la Revolución Mexicana como la de Lázaro Cárdenas; la modernización salinista sería la respuesta gubernamental a las demandas colectivas de cambio.<sup>49</sup> Estas ideas, expuestas en *Pequeña crónica de grandes días*, servían para respaldar a Salinas argumentando que sus iniciativas rescataban los ideales revolucionarios verdaderos<sup>50</sup> al tiempo que “garantizaban” la modernización.

---

<sup>49</sup> Al revisar los impulsos modernizadores de la Revolución y su proyecto cultural, el Estado organizó la exposición “Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960”. Volveré a esto más adelante.

<sup>50</sup> El ideal de la Revolución, escribió Paz, no era un Estado propietario sino un Estado justo; la libertad y no la burocracia.

Según Paz, “si México quiere ser, tendrá que ser moderno”. La modernidad no consiste en renegar de la tradición, sino en usarla de modo creador. Modernizar no es copiar sino adaptar; injertar y no trasplantar. Es una operación creadora de conservación, imitación e invención. La política económica de Salinas es moderna porque ofrece devolver a la sociedad la iniciativa económica y limitar el estatismo, por ende la proliferación de la burocracia. Es una renuncia al populismo, a la ineficacia y al despilfarro, no una vuelta al capitalismo salvaje. Además, Salinas es un presidente moderno por ser racional: no apela a nuestros sentimientos (en referencia a su primer informe de gobierno), sino a nuestra razón. Su gobierno es no solamente legítimo, responde Paz a quienes critican las elecciones de 1988, también ecuánime: “El Estado justo no pretende suplantar a los verdaderos protagonistas del proceso económico: empresarios y trabajadores, comerciantes y consumidores [...] El Estado justo no es productor pero vela por los productores [...] Tampoco es distribuidor: garantiza la libertad de comercio. Confía en el doble control del mercado y de la democracia”.<sup>51</sup>

A pesar de su “modernidad”, cuando Salinas decidió acercarse abiertamente a Estados Unidos después de vacilar un tanto, conservó remanentes de la ideología oficial anterior, porque el autoritarismo era indispensable para imponer las nuevas reglas económicas. La apertura comercial se atemperó con un nacionalismo que daba protección simbólica. Aun en la modernidad no se podía desestimar el valor de la mitología: para Salinas, los siglos de vigor cultural mantendrían la autonomía y unidad del país cuando éste ingresara al primer mundo. En el capítulo siguiente se analizarán las estrategias del gobierno mexicano bajo este supuesto. Baste para mis objetivos mencionar que en 1992 se

---

<sup>51</sup> Pequeña crónica de grandes días, México, FCE, 1990, pp. 69-70.

creó el CONACULTA, institución que “permitiría capitalizar la diversidad cultural mexicana” y asegurar la incorporación exitosa del país al mundo globalizado moderno.

### CONACULTA: identidad cultural e innovación institucional

En México, las demandas de cambio en la relación entre Estado y sociedad se hicieron más frecuentes a partir del decenio de 1980, cuando el gobierno adoptó el neoliberalismo. La cultura tenía la posibilidad de convertirse en un terreno de negociación respecto a algunos de los cambios políticos y sociales que provocaría la reforma económica. En 1989, las demandas de democratización del sistema tuvieron por respuesta un Plan Nacional de Desarrollo Cultural, cuyos objetivos eran la descentralización y el establecimiento de la corresponsabilidad entre el Estado y los ciudadanos, pero con preeminencia del primero.

El CONACULTA se creó como “órgano desconcentrado” de la SEP, aunque sus funciones se asemejan mucho al monumentalismo institucional propio de la administración pública mexicana durante todo el siglo XX. Entre sus funciones se incluyeron las de establecer criterios para la producción de las industrias audiovisual (cine, radio y televisión) y editorial; planear, dirigir y coordinar las tareas relativas a las culturas y lenguas indígenas; dirigir museos, exposiciones y bibliotecas y, junto con la SRE, auspiciar intercambios culturales internacionales. El CONACULTA sería el órgano coordinador tanto del INBA como del INAH, seguramente para superar los obstáculos sindicales y burocráticos que los caracterizaban, y el poder Ejecutivo designaría directamente a su titular. Se reconoce en eso que el estilo de gobernar de Salinas, por moderno que quisiera ser, ostentaba el autoritarismo del antiguo régimen. El flamante aparato institucional de la cultura serviría como ámbito de diálogo privilegiado, sin intermediarios, entre el presidente

y la comunidad artística e intelectual.<sup>52</sup> Hoy el CONACULTA coordina el trabajo de todas las instituciones federales y colabora con gobiernos estatales y municipales, también con la iniciativa privada; esta última es la relación más novedosa. Uno de los órganos más interesantes que supervisa es el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), resultado de la cooperación entre el Ejecutivo y el Banco Nacional de México, que fomenta la creación, difusión y conservación de obras literarias y artísticas. Este organismo goza de cierta autonomía gracias a que buena parte de sus fondos provienen de la iniciativa privada y se distribuyen de una manera que determinan los artistas y escritores. Consta de una Comisión de Supervisión y una Comisión de Artes y Letras, donde participan tanto funcionarios públicos como empresarios privados. En el discurso de inauguración que dio Paz, para variar, describió el FONCA como heredero de “la tradición mexicana” de basar la cultura en la creación social libre, como lo hicieron Vasconcelos, Sierra y Carlos Chávez.

En general, el CONACULTA ha auspiciado un nuevo sistema de patrocinio cultural que no depende enteramente del Estado (como ha sido tradición en México) ni de la iniciativa privada (según el modelo estadounidense), sino que el gobierno define las líneas generales de promoción, pero con apoyo privado para hacer posibles las iniciativas; una variante es apoyar con medios públicos algunas iniciativas que no se originan en el Consejo. En los casos de las exposiciones que analizo después, el CONACULTA ha funcionado de las dos maneras; junto con el FONCA, da entrada incluso a las expresiones artísticas más innovadoras y contestatarias. A continuación explico la incidencia de esta “democratización cultural” sobre las definiciones de arte y representación.

---

<sup>52</sup> En el sexenio posterior, el de Zedillo, el CONACULTA siguió creciendo y llegó a tener casi 4 mil empleados.

### México expuesto: arte y poder

En términos historiográficos, en el decenio de 1990 inició una tendencia a hacer investigaciones regionales para observar el funcionamiento del nacionalismo y de los discursos identitarios. Los historiadores estudiaron de qué manera el patriotismo popular se vinculaba con el nacionalismo hegemónico oficial y con las tendencias internacionales. Estos estudios mantuvieron el carácter épico de la historiografía tradicional: se buscaba al México verdadero que, *a priori*, sería indígena, igualitario y tolerante.

Durante las últimas dos décadas, el discurso de organizaciones no gubernamentales, de antropólogos y de “altermundistas” aboga por algún tipo de participación de los grupos menos favorecidos (los indígenas, los pobres, etc.) en el orden mundial. Por otra parte, las nuevas formas de liberalismo siguen sin preocuparse por las identidades colectivas. El mestizaje y las identidades culturales continúan siendo un marco de referencia en todo el mundo, pero, según Tenorio,<sup>53</sup> hemos adquirido una manera “posproletaria y posciudadana” de referirnos a estos temas.<sup>54</sup> ¿Es deseable mantener la creencia de que existe una identidad nacional prístina, que implica buscar una utopía? Las élites de cada país han articulado y reformulado las identidades nacionales según los intereses económicos y políticos de cada época, pero las imágenes nacionales han tenido que negociarse internamente, en mayor o menor medida, para incluir a todos los grupos sociales. Además, el debate sobre la identidad nacional forma parte de una controversia

---

<sup>53</sup> “Essaying the History of National Images”, en Mark Thurner y Andrés Guerrero (eds.), After Spanish Rule, Postcolonial Predicaments of the Americas, Durham, Duke University Press, 2003, p. 69.

<sup>54</sup> Después de la caída del socialismo, el desarrollo generalizado de las “sociedades abiertas” resultó en la mezcla de los valores tradicionalmente burgueses con los tradicionalmente cívicos. Los individuos ahora exigen derechos de propiedad y de participación política, libertad económica y libertad política, independencia financiera e independencia intelectual. Véase Ralf Dahrendorf, Reflections on the Revolution in Europe, Nueva York, Random House, 1990.

mundial. Por eso, los perfiles de los países tienden a ser provisionales, como un libro que siempre está escribiéndose.

En este trabajo intento dilucidar de qué manera los debates sobre identidad y modernidad han repercutido en la esfera cultural, particularmente en el ámbito de las exposiciones y los museos. En los últimos años ha habido una polémica sobre quién crea el arte, quién lo interpreta, quién lo traduce, cómo se exhibe y quién lo recibe. Lo distintivo de la actualidad sería la obsesión por “democratizar” el arte y por usarlo como agente democratizador. Este fenómeno se manifiesta en los temas que eligen los grandes museos para realizar exposiciones, en la proclamación de “nuevas capitales mundiales del arte” en países periféricos, en la revaluación del “arte comunitario” (que sustituye categorías anteriores como arte popular, folklórico o artesanal), en la suposición de que todos tenemos derecho no sólo a conocer y disfrutar lo que crean otros, sino a crear nosotros mismos.

La creación artística –dice George Yúdice– está cada vez más entrelazada con una infraestructura de redes institucionales, financieras y profesionales que inscriben la obra “dentro de una compleja urdimbre de intereses de mercado o intereses controlados institucionalmente”, de modo que “cualquier pretensión de alternatividad es, en el mejor de los casos, una falacia”.<sup>55</sup> El arte, contrariamente al imperativo categórico kantiano, está asociado con algún tipo de utilidad.<sup>56</sup> Por si fuera poco, la modernidad ha negado también los principios orteguianos sobre la contemplación y meditación de la forma y la perspectiva

---

<sup>55</sup> El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global, trad. Gabriela Ventureira, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 276.

<sup>56</sup> Para Kant, el agrado o desagrado estéticos no poseen más interés que el de la contemplación de la belleza; se trata de una contemplación “en sí”, sin ningún otro interés. Ortega y Gasset, de la misma manera, pedía que no se tomara el objeto de arte como pretexto para despertar emociones más pasionales que estéticas.

kantiana de la belleza del objeto artístico.<sup>57</sup> Después de Marcel Duchamp (el más grande artista del siglo, según Paz), el arte dejó de ceñirse a los criterios estéticos clásicos, y la belleza, en un gesto profundamente “moderno”, se hizo dispensable. Sólo así pueden explicarse nuevas formas presuntamente artísticas como el *performance* o la instalación.<sup>58</sup> Adelante cito algunas exposiciones montadas durante el decenio de 1990 para ejemplificar lo que en México se entiende por artístico y útil, y cómo se aprovechan ambos criterios, a medida que la esfera cultural se adapta a nuevas formas de colaboración, emanadas de la apertura comercial y de la “mundialización”.

Las tres principales exposiciones que escogí (“Esplendores”, “Mito y magia” e “InSite”) ilustran discursos variados que convergen a raíz de la apertura comercial de México, del repliegue del Estado y de la regionalización.<sup>59</sup> En las tres participan tanto el gobierno federal como la iniciativa privada, aunque la importancia de cada actor varía en cada caso. La primera fue originalmente iniciativa del sector privado, pero su éxito se debió sobre todo a que el gobierno federal se la apropió y utilizó como instrumento de política exterior, en un momento en que era vital “vender” la imagen del país en el extranjero y

---

<sup>57</sup> José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Madrid, Alianza, 1983 e Immanuel Kant, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, trad. Dulce María Granja Castro, México, FCE-UAM-UNAM, 2004.

<sup>58</sup> El concepto de *performance art* designa un arte de acción teatro-gestual, en el que tanto el público como el artista son dispensables (ambos pueden suplirse, por ejemplo, con grabaciones de video). El *performance* integra varias tradiciones artísticas (como el teatro, la danza o la moda) con rituales, fiestas populares y vida cotidiana, y agrupa expresiones tales como *happening*, *body art* e intervención. El *performance* es una “forma híbrida que se nutre del arte tradicional, del arte popular [...] y de fuentes extra-artísticas como la antropología, el periodismo, la sociología, la semiótica, la lingüística”, Josefina Alcázar, “La antropología inversa de un performancero postmexicano”, en Guillermo Gómez-Peña, El Mexterminator, Océano-CONACULTA, 2002, p. 15. Véase también el artículo de José Enrique Gómez Álvarez, “*Performance*: Un análisis e interpretación desde algunas categorías de la Poética de Aristóteles”, Signos filosóficos, 10, julio-diciembre 2003, pp. 169-184. La instalación, por otra parte, no se refiere a un “acto” sino a un objeto que normalmente se construye, inspirado directamente por el sitio que va a acogerlo. La instalación se apoya en la arquitectura, la escenografía, el paisajismo y los multimedia. Véase Erika Suderburg (ed.), Space, Site, Intervention: Situating Installation Art, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

<sup>59</sup> Por regionalización entiendo la política de organizar con criterios descentralizadores una actividad o un territorio. Para propósitos de este trabajo interesa, por ejemplo, el impulso gubernamental para la creación de focos industriales en el norte de México.

legitimar al gobierno. La segunda fue básicamente un proyecto de la iniciativa privada, que también tenía intereses en la apertura comercial del país y asumió cierta responsabilidad en materia cultural. La tercera ilustra variación en la toma de decisiones públicas, que paulatinamente ha dejado de pasar forzosamente por el centro y ha adquirido elementos transnacionales; en este caso el proyecto inició en Estados Unidos, luego lo adoptaron instituciones gubernamentales mexicanas. Espero determinar qué fenómenos políticos, sociales y económicos han favorecido que, en la elaboración de las políticas públicas, particularmente las relativas a la cultura, se incluya a nuevos actores, si bien el Estado sigue siendo el principal impulsor, protector e inventor de “culturas”, ya que todo tipo de expresión artística, hasta las más “independientes” y “alternativas”, termina por institucionalizarse.

## II. EL CANTO DEL CISNE PRIÍSTA: EXHIBICIONES COLOSALES

### El énfasis en lo prehispánico: un antecedente

El 13 de agosto de 1790, durante trabajos de excavación que realizaban las autoridades virreinales en el primer cuadro de la Ciudad de México, se descubrió la *Coatlicue*, estatua colosal de la diosa azteca. Inmediatamente, el virrey Revillagigedo ordenó que la escultura fuera trasladada al museo de la Real y Pontificia Universidad de México, donde se depositó junto con una colección de obras grecorromanas que había donado Carlos III. Pocos meses después, estudiosos de la universidad decidieron volver a enterrarla donde la encontraron. Creían que el ídolo podía despertar antiguas creencias en la memoria de los indios y que su exhibición en un museo era una afrenta a la idea colonial de belleza. Sin embargo, el arqueólogo Antonio de León y Gama se había dado a la tarea de escribir notas sobre la *Coatlicue*, que llegaron a manos de Alejandro de Humboldt. Éste, durante su visita a México, solicitó a las autoridades virreinales examinar la estatua. Cuando el científico terminó su análisis, la regresaron a la tierra.

La *Coatlicue* fue desenterrada permanentemente varios años después de la guerra de independencia; primero la depositaron en un rincón de algún patio en la Universidad Nacional y Pontificia, después en un pasillo de su museo. Hoy es una de las obras centrales del Museo Nacional de Antropología. Los lugares que ha ocupado la *Coatlicue* revelan cambios en la sensibilidad mexicana durante cuatrocientos años, sintomáticos de la secularización asociada con la modernización. Progresivamente, la diosa fue alejándose del terreno de lo mágico y lo mítico hasta convertirse en una obra que se juzga con criterios estéticos y antropológicos. Dejó de personificar lo sobrenatural para transformarse en testimonio histórico. Para permitirle abandonar el templo y entrar al museo, la modernidad

tuvo que digerir a la diosa con falda de serpientes. Aun así, la escultura hoy nos provoca una reacción tal vez parecida a la de sus antiguos adoradores: una mezcla de atracción y repulsión. Según Edmundo O’Gorman, la *Coatlicue* es “la más auténtica representación de lo monstruoso. No hay una simple superposición, una suma de dos naturalezas. La Coatlicue es una expresión consustancial de lo animal y de lo humano [...] *encrucijada que atropella todo el orden* que tan trabajosamente va poniendo la razón, y sólo es posible en la fluidez soberanamente indiferente de los mitos”.<sup>60</sup> Tal vez sus poderes se hayan mantenido intactos a pesar de todo; el arte habría vencido las interpretaciones, toda vez que sobrevive a las civilizaciones que lo crean. A partir del trabajo de Gamio,<sup>61</sup> en los siglos XX y XXI se ha trabajado de manera intermitente para recuperar el arte prehispánico de México.<sup>62</sup> Esto comprende una apreciación histórica y arqueológica, seguida de una apreciación estética. Sin embargo, las obras no pueden entenderse, más bien hay que traducirlas a criterios inteligibles para la sociedad de cada época. En el espectador promedio, la impresión que deja el arte prehispánico no tiene que ver, quizá, con una sensación de empatía (no todos reconocen en él un pasado propio), sino con una diferenciación entre el mexicano actual (mestizo, urbano, clasemediero) y el otro, es decir el indio. Las autoridades mexicanas revaluaron este arte en consonancia con la fascinación occidental por el exotismo, iniciada a finales del siglo XIX,<sup>63</sup> si bien las obras mesoamericanas encantaron a personajes de

---

<sup>60</sup> Citado en Renato González Mello, “La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco”, en Rita Eder (coord.), El arte en México: autores, temas, problemas, México, FCE-CONACULTA, 2001, p. 286. Cursivas en el original.

<sup>61</sup> Se le considera el fundador de la antropología mexicana moderna. Fue autor de Forjando Patria (1916) y La población del Valle de Teotihuacán (1922), obras paradigmáticas del nacionalismo post-revolucionario.

<sup>62</sup> Para una revisión historiográfica de los inicios de los estudios de arte prehispánico, véase Justino Fernández, Coatlicue, estética del arte indígena antiguo, prólogo de Samuel Ramos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1959.

<sup>63</sup> Paul Gauguin dijo, por ejemplo: “Todo ha terminado, sólo queda gente civilizada”, y con eso inició su búsqueda de lo indígena y “lo verdadero” que aún quedaba en las culturas aborígenes de Oceanía, haciendo eco al sempiterno mito occidental del buen salvaje.

épocas distantes, como Albrecht Dürer,<sup>64</sup> Charles Baudelaire, los surrealistas, Henry Moore,<sup>65</sup> etc. Pero es posible que las culturas prehispánicas fueran igual de exóticas para un mexicano que para un inglés o un francés a principios del siglo XX. El camino para descubrir el pasado artístico de México tuvo que hacer escala en París y la vanguardia cosmopolita del siglo XX (cubismo, expresionismo, fauvismo).

Como en la mayoría de las culturas, en Mesoamérica el arte no se entendía como mera expresión estética, no era un fin en sí mismo, sino un medio de expresión. Por eso la *Coatlicue* sigue cautivándonos,<sup>66</sup> en tanto que concretización de una idea aterradora. A Moore le fascinaba lo “pedregoso” de la escultura prehispánica, porque a pesar de su composición seguía teniendo una calidad metafísica. El arte es la única manera de rebasar el tiempo, de unirlo con la materia.<sup>67</sup> La primera gran aparición del arte prehispánico en el circuito internacional fue en 1940, cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) presentó la exhibición “Veinte siglos de arte mexicano”, que curó Miguel Covarrubias y que convocó a más de cien mil asistentes.<sup>68</sup> Como todas las muestras públicas de arte, ésta tenía un propósito político: el de contribuir al “panamericanismo” del presidente Roosevelt y de Nelson Rockefeller para involucrar a América Latina,

---

<sup>64</sup> En 1521, el pintor alemán dijo respecto a las obras de orfebrería enviadas a Carlos V: "Entonces vi las cosas que habían sido traídas de la Nueva Tierra del Oro para el Rey [...] maravillas de todas clases [...] objetos esplendorosos para el uso del hombre, más bellos que cualquier cuento de hadas", citado en la versión electrónica del catálogo de la exposición “Oro: Arte prehispánico de Colombia”, del Museo Arqueológico de Madrid, <http://comunidad-escolar.pntic.mec.es/645/cultural.html>.

<sup>65</sup> A diferencia de Gauguin, quien se dedicaba a tener experiencias de primera mano con las “culturas exóticas” que le fascinaban, Moore tuvo contacto con el arte prehispánico en sus visitas al Museo Británico y por influencia de Constantin Brancusi y del crítico de arte Roger Fry, pero no se interesó por el entorno social de las piezas.

<sup>66</sup> La escultura se evoca en obras de Saturnino Herrán, Rivera, Siqueiros y Orozco.

<sup>67</sup> “Con flores Tú pintas, ¡Oh, Dador de Vida! Con canciones Tú das color, con canciones das vida sobre la tierra. Mas luego destruirás águilas y tigres: vivimos sólo aquí en Tu pintura, sobre la tierra. Con tinta negra tacharás todo lo que fue amistad, hermandad, nobleza. Tú difuminas a aquellos que vivirán en la tierra. Sólo vivimos en Tu libro de pinturas, aquí en la tierra”, poema de Nezahualcōyotl, Romances de los Señores de la Nueva España, trad. Miguel León-Portilla, folio 35r, 1992.

<sup>68</sup> Como antecedentes de ésta, aunque de menores dimensiones, se organizaron dos exposiciones en Nueva York: “Mexican Art” en el Art Center, en 1928, y “The Native Arts of Modern Mexico” en el Museo Metropolitano (Met), en 1930.

particularmente a México, en la lucha contra el Eje. Reconocer los logros culturales de México fortalecería los lazos entre dos países, cuyas relaciones habían sido tensas. Ese reconocimiento se hizo en forma generosa –casi lisonjera– en el catálogo de la exposición, utilizando el mismo argumento con el que México suele “compensar” hasta la fecha su dependencia económica de Estados Unidos, el de la “superioridad cultural”:

Comparada con la nuestra, la cultura mexicana [...] parece ser, en general, más variada, de mayor fuerza creadora y más cercana al espíritu del pueblo. Los mexicanos tienen sobre nosotros una gran ventaja: un pasado artístico incomparablemente más rico [...] Y si, al admirar el arte del México actual, lo envidiamos con cierto rendimiento [*sic*], sírvanos de consuelo el pensar que el patrimonio artístico de ese país proviene del encuentro y la fusión de lo que fue el imperio más grande de Europa y el imperio más poderoso de América [...] Para quienes conocen y aman a México, sus formas plásticas [...] son los modos de existencia que todavía conservan esa alegría, esa serenidad y ese sentido de dignidad humana que tanto necesita el mundo.<sup>69</sup>

Se diría que a Estados Unidos (por lo menos a las élites económicas, culturales y políticas) no sólo le parece inocua la defensa que hace México de su arte y cultura, sino que los estadounidenses se la apropian, sobre todo en momentos de tensión entre ambos países.

A “Veinte siglos de arte mexicano” siguió otra exposición muy similar, esta vez organizada por Gamboa para recorrer Europa, con el título “Mexican Art from 1500 b.C. to the Present Day”. Ambas exposiciones estaban divididas en cuatro partes: México prehispánico, colonial, siglo XIX y siglo XX. Este formato, propuesto por Covarrubias y heredado por Gamboa,<sup>70</sup> es prácticamente el mismo que se utilizó en “Esplendores” y en

---

<sup>69</sup> Museo de Arte Moderno de Nueva York, Veinte siglos de arte mexicano, Museo de Arte Moderno-INAH, 1940, pp. 12-13.

<sup>70</sup> En 1943 Covarrubias y Gamboa, junto con el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla, crearon la carrera de museografía en la Escuela de Antropología de la Ciudad de México.

exposiciones más recientes como “México eterno: arte y permanencia” (que se presentó en la Ciudad de México, Hannover y París durante 2000).<sup>71</sup> El modelo narrativo permanece sin cuestionarse, como si la estética y la historia mexicanas fueran resultado de una sucesión natural de etapas. Pero si el formato sigue intacto, cambia la intención museográfica. Covarrubias, amante de la antropología, clasificó las obras con un enfoque etnográfico, indisoluble de su contexto histórico y social. Gamboa, funcionario cultural de alto rango, formado como arquitecto, utilizó un enfoque más estético, aislando las piezas de su contexto y elevándolas a rango de arte. En el caso de “Esplendores”, la figura central de Paz, aunque no haya sido curador, sintetizó los criterios anteriores en una narración épica de la historia y el arte mexicanos.

Por otra parte, en todas las exposiciones monumentales de arte mexicano se aprecia la labor de la SRE para distribuir recursos, servir de nexo institucional e incluso dar el visto bueno a las propuestas. El interés de este órgano radica en que, una vez que los objetos artísticos de un país merecen la aceptación, incluso la reverencia de otro, ambos se “elevan” al mismo plano, en condiciones para un diálogo entre pares. El primer país es valioso en tanto que creador, el segundo porque tiene la sensibilidad necesaria para reconocerlo.

### Voluntad de forma<sup>72</sup>

Según los lineamientos descritos, como parte del proyecto cultural “México, una obra de arte” (que incluyó cerca de 400 actos durante cuatro meses en Nueva York), en 1990 se organizó “Esplendores”, la exposición de arte prehispánico mexicano más ambiciosa de la

---

<sup>71</sup> Uno de los pocos cambios fue que a partir del decenio de 1990 se suprimió la sección de arte folklórico indígena, que sí tuvo un lugar en las versiones de los decenios de 1940 y 1950.

<sup>72</sup> Este encabezado hace referencia a “Will of Form”, título del capítulo con el que Paz presenta el catálogo de “Esplendores”.

historia. La asociación privada Amigos de las Artes de México,<sup>73</sup> presidida por Azcárraga Milmo, con sede en Los Ángeles, propuso el proyecto que poco después adoptó el CONACULTA, encargado de proporcionar directamente las piezas o de gestionar y avalar su préstamo. Inaugurada en el Met Nueva York por el presidente Salinas, sirvió para que la cultura mexicana auspiciara la bienvenida del país al TLCAN: “Esplendores” sería el caballo de Troya para que México se infiltrara en las altas esferas culturales estadounidenses en vísperas del tratado. El otro gran objetivo, con dedicatoria al ámbito interno, era refrendar que “México es inanejable” (según Víctor Flores Olea, máxima autoridad cultural en ese momento) y acallar así los temores respecto a los efectos culturales negativos que podría tener el TLCAN. El carácter monumental de la exposición se manifestó hasta en su catálogo de más de setecientas páginas, que editó John P. O’Neill con una introducción de Paz. La organización del acto incluyó una medida inusitada: el Met estableció una oficina en el Centro Cultural Arte Contemporáneo (CCAC) de la Ciudad de México, que sirvió también de bodega temporal para algunas de las obras que se enviarían a Estados Unidos.

Las obras de arte incluidas en la exposición debían servir como medio de intermediación cultural y negociación. Aunque la elección de las obras buscó un equilibrio, predominaron los periodos prehispánico y colonial (ocupaban ocho y seis salas cada uno, en comparación con dos del siglo XIX y cinco del siglo XX, tres de ellas dedicadas exclusivamente a la obra de Rivera, Orozco y Siqueiros, y Kahlo,<sup>74</sup> respectivamente). Esto

---

<sup>73</sup> La asociación recibe fondos de la Fundación de Investigaciones Sociales, creada por Bacardí y Compañía, Casa Pedro Domecq, Compañía Vinícola Del Vergel, Grupo Cuervo, Grupo Televisa, Tequila Sauza y The Seagram Company. Otros proyectos de Amigos de las Artes de México, contemporáneos de “Esplendores”, fueron la restauración del mural *América tropical* de Siqueiros, en Los Ángeles, y de las pinturas rupestres en Baja California.

<sup>74</sup> Para entonces, la obra de Kahlo ya estaba de moda en todo el mundo, y su atractivo era tal que se escogió *Autorretrato con monos* para el cartel de “Esplendores” con el que se tapizó Nueva York.

puede justificarse porque, de los treinta siglos, sólo cinco son “posthispánicos” y, en términos estrictos, el arte más “esplendoroso”, para hacer justicia al título de la exposición, es el de la Colonia (retablos, orfebrería, encajes, etc.).

En la conferencia inaugural, Paz propuso conciliar el pasado prehispánico con el presente y el futuro: “La radical ‘otredad’ de la civilización mesoamericana se transforma así en su opuesto: gracias a la estética moderna, estas obras, que parecen tan distantes, son también contemporáneas”. En palabras del poeta, el Estado mexicano apela al deseo Metropolitano de permitirse un “exotismo cómodo” y educado. Paz, quien en su juventud coqueteó con el pensamiento socialista, en su ocaso fue apologista del libre comercio y del “otro lado” de la moneda de la mexicanidad, que quiere asimilarse al designio histórico de la (pos)modernidad.

Algunos especialistas estadounidenses criticaron que la “celebración de la herencia cultural mexicana”, por esplendorosa que fuera, prescindiese de una perspectiva más académica que le habría dado mayor congruencia a la exhibición.<sup>75</sup> En la parte prehispánica se registraron las mayores deficiencias, en todo caso las más evidentes. Comparada con “Blood of Kings”, exposición de arte maya que se llevó a cabo en el Kimberly Art Museum en 1986 y que marcó un hito en la museografía prehispánica, a “Esplendores” le faltó un hilo conductor, el elemento narrativo que sí existe en el catálogo. Las piezas parecían escogidas y exhibidas al azar, y la información que las acompañaba era a todas luces insuficiente (por ejemplo, no se hacía interpretación de los glifos o iconos), lo que obviaba toda la investigación arqueológica de los treinta años previos, como el estudio de Peter David Joralemon sobre iconografía olmeca, publicado en 1971. Pese a que la intención era

---

<sup>75</sup> Véase la reseña del arqueólogo Michael D. Coe, “Mexico: Splendors of Thirty Centuries”, *American Anthropologist*, 93 (2), junio 1991, pp. 525-527.

mostrar la historia de México como un todo “sin costuras”, y a que la disposición de las salas efectivamente guiaba de manera sencilla al visitante de un periodo al siguiente, no se brindaba información que sustentara la continuidad histórica sugerida.

En la sección correspondiente al siglo XX, tanto en el catálogo (que inicia con el mural de Diego Rivera, *Detroit Industry*) como en la exhibición se mencionó la influencia de los artistas mexicanos sobre los estadounidenses, en particular los contemporáneos de los muralistas. Se buscaba resaltar los lazos culturales entre ambos países, en especial la influencia de México sobre la alta cultura en la nación vecina durante la primera mitad del siglo XX, para reiterar el consabido argumento de la “superioridad cultural” mexicana. En cambio, no se mencionó el efecto del arte prehispánico sobre los artistas estadounidenses de fines de ese siglo,<sup>76</sup> que habría dado sustento al guión museográfico y reforzado la sugerencia del peso cultural de México en Estados Unidos.<sup>77</sup>

Otra de las críticas, ésta mexicana, fue por la exclusión de los artistas de la “ruptura”, tema de una exposición paralela.<sup>78</sup> Un reproche más fue que las obras montadas eran prácticamente las mismas que en “Veinte siglos de arte mexicano” y no reflejaban la evolución durante los sesenta años entre ambas exhibiciones. Pero el éxito que tuvo

---

<sup>76</sup> Esto sí se hizo en “South of the Border”, exposición en el Instituto Smithsonian en 1993. En el catálogo se mencionaba, aunque fuera de pasada, la influencia del arte azteca y zapoteca sobre la obra de Anni Albers, Josef Albers y Marsden Hartley.

<sup>77</sup> En todas las secciones de la exposición se incluían fotografías de la arquitectura representativa de cada época. Se habría podido mencionar la influencia de la arquitectura maya en Frank Lloyd Wright, por ejemplo.

<sup>78</sup> “Tres décadas de pintura mexicana (1950-1980)”, en la galería IBM. Un par de años después, en el marco de la bienal Europalia (donde México fue el primer país latinoamericano invitado de honor), se montó una exposición muy similar a “Esplendores” en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas con el nombre de “L’aigle et le soleil”, que sí incluyó a artistas de la ruptura (Tamayo e Izquierdo), probablemente debido a su mayor afinidad estética con Europa, donde se formaron. En el catálogo, Salinas insiste (él firma la presentación) en la importancia que tiene para su gobierno divulgar la cultura mexicana en el exterior, para que nuestro país cuente con una identidad nacional donde “las raíces antiguas se materializan en los logros del presente y dejan entrever un futuro prometedor”. *L’aigle et le soleil. 3000 ans d’art mexicain*, Catálogo de la exposición, Fondation Europalia, 1993, p. II. Traducción mía. Valga citar como antecedente, en 1952, la exposición “Art mexicain du précolombien à nos jours”, una de las muchas organizadas por Gamboa, en el Museo Nacional de Arte Moderno en París. En ella, la sección de arte contemporáneo fue muy nutrida.

“Esplendores”, a pesar de estas deficiencias, demuestra que lo que el público estadounidense quiere ver de México no es necesariamente el arte más cercano a las condiciones presentes, sino los mitos forjados durante la primera mitad del siglo XX.

En su primera escala mexicana, en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), el INAH y el INBA pusieron copias, maquetas y dos pinturas falsamente atribuidas a Kahlo y Siqueiros, en contravención de una regla elemental de museología, según la cual toda pieza expuesta en una exhibición de “esplendores” debe tener currículum garantizado, apreciado local y mundialmente. Cuando una estudiosa preguntó al director del museo por qué se habían expuesto las piezas falsas, contestó que la decisión de quitarlas correspondía al CONACULTA y al INBA.<sup>79</sup> Esto reveló que el MARCO ofreció sus muros, pero no ejerció autoridad, es decir que, a pesar de las ambiciones manifiestas en la inauguración (véase el capítulo siguiente), ese museo seguía teniendo un papel muy secundario frente a las grandes instituciones federales.

En un artículo publicado en el *New York Times*, coincidente con la exhibición, Paz describió la firma del TLCAN como “el primer paso hacia un gran designio” y el instrumento con el que México llegaría por fin a la “autorrealización”. La meta del tratado “es histórica y trasciende la economía y la política. Constituye una respuesta al terrible desafío de nuestro momento histórico, hecho pedazos por el renacimiento de los más feroces nacionalismos”. Además, en el catálogo, Paz declara que “Esplendores” es un ejemplo de la “función histórica de México” de servir como puente entre los mundos anglo, hispano y lusitano en el continente, a tono con uno de los argumentos recurrentes de la política exterior mexicana. Treinta siglos de cultura serían la base de una nueva misión histórica.

---

<sup>79</sup> Véase Raquel Tíbol, “Sucede en Monterrey (II)”, *Proceso*, 820, 20 de julio de 1992, pp. 53-55.

Los ensayos del catálogo –particularmente el de Paz– sacrificaron precisión histórica a favor de una narración casi idílica de la vida mexicana durante tres mil años. La imagen fabricada para complacer al público estadounidense se “editó” cuidadosamente. Los visitantes del Met no recibieron idea alguna de la relación entre el arte y la historia de conflictos sociales que en muchos sentidos lo provocaron. Los escultores toltecas, los cronistas de la riqueza imperial en la Nueva España y los marxistas del siglo XX quedaron “empacados” en un continuo, sin ninguna relación con su contexto histórico, pero útiles para “demostrar” la sensibilidad eterna, la “voluntad de forma” (como escribió Paz) que caracteriza la historia de nuestro país. La violencia de la Conquista habría sentado las bases para un largo periodo de paz en el Virreinato (idea muy cuestionable). Este periodo fue objeto de dos salas: “La Conquista” y “La Misión”, como si “la espada y la cruz” no hubieran tenido la finalidad compartida de combatir las culturas indígenas. No se aclara que el arte colonial exhibido, tan esplendoroso y brillante, era aristocrático (la sección “artesanal” incluyó sólo artículos de lujo, y no hubo sección de artes populares). El interés en presentar una historia edulcorada llevó a censurar el capítulo de la crítica Dore Ashton, amiga íntima de Paz, por considerar su análisis del Porfiriato como un juicio violento e incendiario de la historia de México. Miguel Ángel Corzo, presidente de Amigos de las Artes de México, presentó la queja y las autoridades del Met cedieron ante su presión.<sup>80</sup>

La exposición y el discurso que la sustentó son un buen ejemplo de la nueva cooperación internacional en materia cultural. Shifra Goldman, crítica de arte latinoamericano, dice que el nuevo orden mundial transnacional ha vuelto obsoleto tanto el imperialismo cultural como el discurso que se le opone. Según Goldman, “la cultura es

---

<sup>80</sup> Véase Carlos Puig, “Censura en el catálogo del Met suaviza el porfiriato y protege a los mecenas del arte”, *Proceso*, 727, 8 de octubre de 1990, p. 49.

negociada en este ‘alto’ nivel (financiero) por las élites del poder de las naciones del Primer y Tercer Mundo [...] cuyo objetivo es controlar los recursos y las configuraciones culturales a través de las fronteras nacionales”.<sup>81</sup> No sorprende entonces que Televisa haya sido un actor importante en la organización de “Esplendores”, ya que el efecto esperado de la exposición coincidía con el interés de esa empresa. Justo antes de que el TLCAN entrara en vigor, Azcárraga Milmo vendió acciones por mil millones de dólares para mejorar la posición de su compañía, obtener ganancias importantes de la privatización de las emisoras estatales y fortalecer sus inversiones en la televisión estadounidense.<sup>82</sup>

### La “edición” de México

“Construir México” en el extranjero es una vieja usanza, en parte para consumo internacional, pero también para fines de legitimación del orden establecido dentro del país. Sin embargo, con el paso de los años, se hizo evidente lo centralista, anacrónico y autoritario de la imagen nacional. De manera casi simultánea a la gira internacional de “Esplendores”, México participó en la exposición universal de Sevilla en 1992. El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez construyó el pabellón mexicano, que se caracterizó por dos equis de dieciocho metros que simbolizaban el cruce de culturas y mercados (y tal vez de paso, dice Tenorio, un regaño a la necesidad española de escribir México con jota). La prensa española consideró que el pabellón era una alegoría de la presunta tendencia de la historia mexicana hacia el libre comercio. Para completar la escenografía de “lo mexicano”, daban la bienvenida al visitante un enorme cacto arrancado del desierto bajacaliforniano y un “espectáculo multimedia”, para hacer más clara la mezcla de elementos exóticos con

---

<sup>81</sup> Citada en Yúdice, El recurso de la cultura, p. 291.

<sup>82</sup> Televisa tomó el control –que luego perdió en 2006– de cuatro nuevos canales en Estados Unidos mediante su subsidiaria Galavisión.

avances técnicos. En la era tecnócrata, la creación de imágenes y de símbolos dejó de ser tarea de *amateurs* para recaer en manos de “profesionales”: en la exposición sevillana, el gobierno mexicano solicitó la asesoría de la televisión privada,<sup>83</sup> que también produjo un programa especial para todo el mundo de habla hispana. En adelante, explica Tenorio,<sup>84</sup> la crónica del nacionalismo no quedará en los archivos de las conmemoraciones ni en los anales de la historia patria, sino en los acervos de las compañías de televisión que la escriben.

El espectáculo multimedia dentro del pabellón conducía al espectador por la historia mexicana con una perspectiva cándida (a la Voltaire, como en “el mejor de los mundos posibles”), que trataba de mostrar que nuestro país siempre ha tomado buen camino hacia la modernidad, ahora sí próxima. Para el México moderno exhibido ahí, el libre comercio tenía importancia fundamental. Sin embargo, los lugares comunes (el pasado prehispánico, la riqueza natural y, finalmente, la modernidad) de la ideología oficial se han arrastrado desde las exposiciones porfiristas. En Sevilla, la novedad residía sólo en los medios, no siempre de buen gusto (como la bandera tricolor láser que formaba parte del espectáculo), que denotaban cierta torpeza para crear la identidad nacional y pedir a los demás que la contemplaran.

---

<sup>83</sup> Azcárraga Milmo alguna vez afirmó (citado en Carlos Monsiváis, “El futuro de la cultura en México: gentes y escenarios”, en Ponce, *op. cit.*, p. 708): “México es un país de una clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida. Para la televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil [...] La clase exquisita, muy respetable, puede leer libros o Proceso para ver qué dice de Televisa. Pueden hacer muchas cosas que los diviertan. Pero la clase modesta, que es una clase fabulosa y digna, no tiene otra manera de vivir o de tener acceso a una distracción más que la televisión”. Y remató, hablando de la televisión y la cultura en los países ex-socialistas: “Ellos tienen muchísimo material cultural importante, lo que pasa es que como no han entendido lo que es la libertad, no saben cómo hacer televisión”. Ésos son los principios de una de las empresas culturales más importantes hasta la fecha.

<sup>84</sup> De cómo ignorar, México, FCE-CIDE, 2000, p. 26.

Como parte de las revisiones del proyecto cultural de la Revolución Mexicana a principios de los años de 1990,<sup>85</sup> el gobierno de Salinas solicitó al curador Olivier Debrouse<sup>86</sup> que coordinara la exposición “El gran sueño: modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960” (a última hora, las autoridades decidieron quitar al título lo onírico y dejar sólo la segunda parte). Debrouse se basó en el libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* de Marshall Berman,<sup>87</sup> quien utilizó la Rusia del siglo XIX como arquetipo del Tercer Mundo en el siglo XX. Berman se concentró en la literatura que ha inspirado la avenida Nevsky de San Petersburgo (particularmente en los escritos de Nikolai Gogol) y observó cómo el medio urbano de un país subdesarrollado se abría como espacio que mostraba las promesas de la modernidad. Berman comparó las perspectivas de Baudelaire –que describía el aburrimiento y la tristeza de su generación como consecuencia, en parte, del proceso industrial y del progreso técnico– y Gogol para mostrar dos tipos de modernidad, una donde la economía y el desarrollo político tienen cierta equivalencia, otra surgida del atraso y del subdesarrollo, que la condenan a ser un proyecto truncado.

Con estas ideas se intentó una reconstrucción de la modernidad. En el prólogo del catálogo de la exposición, Flores Olea se refirió a aquélla como “una expresión de la sensibilidad múltiple” y subrayó la idea de un “México plural que aparece en la confluencia de las vanguardias artísticas”. La creación artística, dijo, encarna la lección suprema de la libertad y la conciencia de la voz plural de la nación, es decir el germen verdadero de la

---

<sup>85</sup> Salinas no contaba con la legitimidad de haber ganado una elección transparente, por lo que muy pronto se dedicó a reinterpretar la ideología de la Revolución, alejándose de la figura dominante de Lázaro Cárdenas, padre del principal contendiente del priísta en 1988, para exhibirse como sucesor natural del régimen revolucionario.

<sup>86</sup> Investigador, escritor y crítico, actor fundamental en algunos de los proyectos de arte contemporáneo más importantes del país como “Fotoseptiembre”, “Curare-Espacio crítico para las artes” e “InSite”, y las revistas especializadas Luna Córnea y Celeste.

<sup>87</sup> México, Siglo XXI, 1989.

democracia. Estas propuestas coinciden con las nociones dominantes sobre arte y política en tiempos de la “globalización”, que hacen recaer la legitimidad en la diversidad. La palabra “nacional” va cediendo paso, en el discurso y en el catálogo (donde se utilizó una sola vez), a la palabra “plural”.

La cercanía económica a Estados Unidos permitió en México la formación de una idea de modernidad alternativa a la europea, y Debroise incluye esa corriente de los años 1930. El término *modernism* (cuyo teórico fundamental es Clement Greenberg) se refiere a la abstracción extrema o “artepurismo” y alude a una tradición estética distinta a la de la “modernidad”, que ofrece representaciones literales del mito del progreso. El primero se identifica con Tamayo, Izquierdo, Orozco, Covarrubias, Khalo, Julio Castellanos y Antonio Ruiz; el segundo, con Rivera, Siqueiros, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano. En ningún momento se habla de vanguardia (que en el texto significa “desmexicanización”). Tamayo, representante de la corriente neoyorkina, tuvo un sesgo “conservador” por querer integrar las influencias vanguardistas con su obsesión de hacer una “nueva pintura de lo mexicano”.<sup>88</sup> Tampoco Siqueiros, representante de la corriente europea, fue vanguardista (como lo son los pintores del primitivismo y el surrealismo, por ejemplo), aunque su oposición extrema al arte abstracto en boga lo frenaba y lo encerraba en sí mismo. Según él, la modernidad era portadora de una maldad intrínseca, como lo sugiere en las obras *Tren militar* y *Accidente en la mina* (1931), y *Explosión en la ciudad* y *Suicidio colectivo* (1936). El modernismo dictaría la

---

<sup>88</sup> Paz definió a Tamayo como el revelador de lo que es singular en la modernidad nacional, del sustrato de nuestra psique. Esta modernidad tiene algo, no se sabe qué, que la hace mexicana. Paz propone que es un “sustrato psíquico”, es decir un alma. Tamayo no se propuso un programa estético para definir el alma de México. Rivera sí, y Paz cree que en realidad él y los muralistas la falsificaron al imprimir ideologías donde no las había. Tamayo no tuvo las pretensiones de los muralistas; sus intenciones eran puramente estéticas, crudas, desnudas, y así develaba el alma mexicana.

pauta al arte mexicano en la segunda mitad del siglo XX; según sus cánones, el muralismo representaba la antimodernidad.

De vuelta a “Esplendores” como fenómeno político y social, uno de los efectos no previstos de la exposición fue que su ambiciosa representación de la identidad mexicana ayudara a ciertos grupos en México y Estados Unidos a ganar influencia. El énfasis en el pasado indígena mexicano incitó a la minoría indígena de Estados Unidos a criticar la manera en que se le suele representar. La invención de la historia precolombina de México como sucesión armoniosa de culturas, cada una arraigada en las otras, lejos de mostrar las diferencias entre ellas y la creación de imperios mediante la imposición de una cultura sobre las demás, provocó el descontento de antropólogos (se mencionó la reseña de Coe) y de algunos grupos indígenas. En Estados Unidos, chicanos e indios nativos organizaron exposiciones alternativas, que atrajeron multitudes, para mostrar lo que descartó “Esplendores”, es decir el pasado indio de Estados Unidos. Éste es un ejemplo de cómo la “lucha” entre comunidades minoritarias y élites culturales produce lo que Yúdice llama “mercado paralelo”, tema del que me ocupo adelante.

A pesar de las críticas que provocó “Esplendores”, sus resultados fueron positivos. El arte mexicano circuló entre las esferas de la alta cultura y la cultura de masas, se exhibió tanto en los muros del Met como en las “paradas” de autobús en Nueva York y San Antonio. La prensa internacional confirmó la enorme vocación creativa de nuestro país y la grandeza de su patrimonio. Incluso las críticas provocaron un resultado positivo, el establecimiento de redes institucionales.<sup>89</sup> Crear públicos y actores culturales es una

---

<sup>89</sup> Como resultado directo de la exposición, se fundaron los Institutos de México en París, Madrid y varias ciudades de Estados Unidos, que trabajan en coordinación con los consulados. Incluso se favoreció la creación de instituciones privadas como el Nelson A. Rockefeller Center for Latin American Art en San Antonio, donde “Esplendores” recibió 270 mil visitantes.

manera de administrar las relaciones sociales para conjurar conflictos en potencia. Esto es particularmente útil para el gobierno, que al auspiciar las expresiones culturales de minorías (en este caso la comunidad mexicana en Estados Unidos) utiliza un método clásico para manejar a las poblaciones, como diría Michel Foucault.<sup>90</sup> Al formalizar el apoyo al arte alternativo mediante instituciones, el Estado lo encauza.

---

<sup>90</sup> Véase “El sujeto y el poder”, en Brian Wallis (ed.), Arte después de la modernidad, Akal, Madrid, 2001, pp. 421-436.

### III. APOTEOSIS DEL SECTOR PRIVADO: LOS EMPRESARIOS MECENAS

#### Antecedentes del arte contemporáneo en México

Durante el último tercio del siglo XX se desarrolla el “arte contemporáneo mexicano”, que coincide con la emergencia de los jóvenes como actores sociales significativos. Blanca González Rosas identifica cuatro fenómenos: el conflicto entre artistas y autoridades (a partir de 1968 los colectivos de arte se manifiestan contra la violencia gubernamental, utilizando como medio principal el cartel); la tolerancia gubernamental de las propuestas novedosas (1973-1978); la coopción de las inquietudes juveniles (1978-2000); y la injerencia de la iniciativa privada en el ámbito artístico (1985-2001), con la subsecuente subordinación de muchos de los artistas de la ruptura a los apoyos económicos gubernamentales (de 1988 a la fecha).<sup>91</sup>



Grupo Mira, 1978

Después de los acontecimientos de 1968, artistas nacidos durante los años treinta y cuarenta (Rojo, Gilberto Aceves Navarro, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Hellen

<sup>91</sup> Véase “1968, detonante del arte contemporáneo mexicano”, en Ponce, op.cit., pp. 57-65.

Escobedo, Felipe Ehrenberg) rechazaron en un principio las políticas de patrocinio del INBA y organizaron el Salón Independiente para exponer arte conceptual. Por otra parte, muchos estudiantes de artes plásticas que se sumaron a la protesta estudiantil de 1968 produjeron obras de bajo costo alusivas a las Olimpiadas y a la masacre. Estos proyectos marcaron el distanciamiento respecto a las instituciones gubernamentales de arte, la relación con corrientes internacionales innovadoras y la actividad colectiva (por primera vez los grupos de artistas empiezan a definirse a sí mismos “colectivos”, como en el caso de Tepito Arte Acá, creado en 1973, que en la actualidad sigue en funciones). Tal vez la obra más importante de este tipo haya sido la primera etapa del Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria (1979), que integra escultura, instalación y arte de paisaje en el trabajo colectivo de Escobedo, Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Federico Silva y Sebastián.

Durante el decenio de 1980, a tono con el resto del mundo, apareció en México un grupo de artistas (Julio Galán, Nahúm B. Zenil, Miguel Zafra, Alejandro Colunga, Dulce María Núñez) que se dedicaron a “rebasar” las fronteras de su identidad para conformar una nueva, cosmopolita y moderna, que sin embargo mantenía un pie en los ritos culturales más profundos de su “mexicanidad”. Estos creadores, explica Yvon Le Bot, no producen “obras lineales que obedezcan a un orden geográfico o cronológico sino a un imaginario recompuesto cuyos elementos están mezclados [...] para ser distribuidos según nuevas configuraciones”.<sup>92</sup> Estos artistas fueron acogidos por las élites culturales en Nueva York, donde todos tuvieron exposiciones individuales, y por la élite financiera de nuestro país: el Grupo Monterrey. A continuación reseño la exposición que los reunió con los artistas de avanzada del resto del mundo.

---

<sup>92</sup> “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”, *Foro Internacional*, XLVI (3), 2006, p. 545.

### El arte contemporáneo como puerta a la modernidad

La exposición que, junto a “Esplendores”, acompañó simbólicamente a México en su presunta entrada al Primer Mundo fue “Mito y magia”, con la que se inauguró el MARCO en 1991. Su objetivo fue presentar el desarrollo del arte pictórico durante el decenio previo, con obras de artistas del norte, centro y sur de América, pero era mayoritaria la presencia de Estados Unidos y México, y no por coincidencia, pues la intención era sugerir la paridad cultural de ambas naciones. La selección mexicana fue casi exclusivamente de artistas que, por años, habían tenido apoyo de los industriales de Monterrey. Algunos de ellos participaron en proyectos paralelos a “Esplendores”, en las galerías OMR en Nueva York, de Arte Mexicano en la Ciudad de México y de Arte Actual en Monterrey, dejando de lado a otros artistas mexicanos quizá superiores.<sup>93</sup> Con la construcción del MARCO y la organización de “Mito y magia”, el Grupo Monterrey (específicamente, miembros destacados de la iniciativa privada nortea como Lorenzo Zambrano Treviño, las familias Garza Sada, Garza Lagüera y Garza Sepúlveda) se autoerigieron en el segmento de la burguesía nacional más dinámico, moderno y responsable de poner el país a la vanguardia.<sup>94</sup> El Estado no ve con malos ojos que la iniciativa privada se dedique a la tarea, más aún porque en la actualidad ningún museo público (a excepción del Museo Universitario de Ciencias y Artes) colecciona obra, y las instituciones encargadas de exhibir las vanguardias artísticas están rezagadas. El MAM no tiene paredes para colgar obra ni bodegas para almacenarla. El Tamayo, según Debroyse, desde que se inauguró era arquitectónicamente obsoleto para el arte. El Carrillo Gil de Arte Contemporáneo no

---

<sup>93</sup> Fue muy criticado el hecho de no invitar al pintor oaxaqueño Francisco Toledo.

<sup>94</sup> Monterrey, se lee en el catálogo de la exposición, “representa tanto un ‘lugar’, dotado de su propio carácter regional y nacional, como una ‘puerta de entrada’, un escenario liminar –medular y periférico al mismo tiempo– que permite una amplia perspectiva del paisaje artístico americano”. Francesco Pellizzi, “La asamblea de los pájaros”, en Charles Merewether (ed.), Mito y magia en América: los ochenta, MARCO, 1991, p. liv.

colecciona obra desde hace treinta años. El nuestro es un país extraño, donde a medida que crece el aparato burocrático desempeña menos tareas en el ámbito cultural.

Sin invertir en el proyecto, el Estado ha apoyado la idea de abrir una sucursal del Guggenheim en Guadalajara, pues el “prestigio de marca” de museos como éste (en sí productos comerciales) es garantía para atraer más inversiones. Las nuevas redes artísticas son obra de curadores y coleccionistas, no de instituciones gubernamentales. Sin embargo, las modas artísticas son tan crueles que ni siquiera “marcas rentables” como las sucursales del Guggenheim gozan de una demanda sostenida. Se tendría que reconstruir los edificios (que son su mayor atractivo) cada cinco años para hacerlos otra vez novedosos y editar postales con sus fotos.

Los museos privados merecen atención, sobre todo a partir de la década de 1980, cuando se empeñan en reconciliar la alta cultura con la cultura de masas. De 1981 a 1986, Televisa administró el Museo Rufino Tamayo, donde organizó las exposiciones artísticas con más público en la historia del país hasta ese entonces, las de Picasso y Rivera, que visitaron medio millón de personas cada una. En 1986, la misma empresa remodeló el edificio (obra de Teodoro González de León) que albergó a la prensa durante el Mundial de Fútbol para convertirlo en CCAC, sede principal de exhibiciones internacionales (por ejemplo, la exposición sobre Tutankamón) durante varios años. Al CCAC le sucedió la Fundación Cultural Televisa, que heredó la colección permanente del primero y financia numerosos espectáculos, festivales y exposiciones nacionales e internacionales en colaboración con instituciones públicas.<sup>95</sup> De esta manera, Televisa, representante de la

---

<sup>95</sup> Uno de los proyectos más recientes de la Fundación es “Redes”, dedicado al rescate de zonas urbanas “periféricas” (que no marginales, como ella misma aclara) con alto valor histórico y cultural. El primer objetivo es el barrio de La Merced, empezando por la rehabilitación de Casa Talavera, que pertenece a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

iniciativa privada, se ostenta “como benefactora y legitimadora de la producción cultural de todas las clases, como defensora de la libertad de creación frente al monopolio estatal, como articuladora de la cultura nacional y enlace con el desarrollo internacional moderno”.<sup>96</sup> Como la iniciativa privada empezó a alternar con el Estado, cabe preguntar si durante el decenio de los 1980 hubo primero un repliegue estatal, luego un fortalecimiento institucional durante los 1990 con la creación del CONACULTA y el impulso a las exhibiciones en el extranjero.

El MARCO, obra de Ricardo Legorreta, es en sí mismo una declaración de poder (en este caso, de la élite empresarial regiomontana), una vuelta a los viejos museos-monumentos del siglo XIX.<sup>97</sup> Aunque el área construida no es demasiado grande, la inmensidad de sus muros, la altura de los techos abovedados, el patio central y el eco dan al edificio un aire de “templo” –no en balde, al igual que Luis Barragán, Legorreta se inspiró en la atmósfera de los conventos novohispanos. En este edificio, la austeridad es intimidante. A diferencia de la tendencia de los museos a volver las obras más accesibles al público, el MARCO parece querer deslumbrarlo. Esa monumentalidad se tradujo también en la elección de las obras que compusieron “Mito y magia”. Se escogieron más de 300 cuadros, algunos de ellos de más de tres metros (los de Julian Schnabel miden más de cuatro de alto, *El triunfo de la muerte* de Germán Venegas, seis metros).

---

<sup>96</sup> Guevara Niebla y García Canclini, *op. cit.*, p. 10.

<sup>97</sup> Véase el apartado “Museos y representación”, del capítulo cuarto, *infra*.



Ricardo Legorreta, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey

Los curadores de “Mito y magia” procuraron un equilibrio entre artistas mexicanos, como Galán (quien tuvo su primera exposición individual en Nueva York el mismo año) y Zenil, y las estrellas de Estados Unidos en la época: Schnabel, Eric Fischl (cuya obra intimista no tiene nada de mítico ni mágico, pero estaba de moda), Jean-Michel Basquiat (entonces recién fallecido) y otros. Para elegir los artistas, se adoptó un criterio más bien estadounidense, que dictó incluir diez artistas mujeres y cuatro “afroamericanos”, según cuotas que nunca han preocupado a los museógrafos latinoamericanos. Esto fue importante, porque “Mito y magia” se sumó a una serie de exposiciones que hacían énfasis en el aspecto multicultural, como la muy controvertida “Magiciens de la terre” del Centro Pompidou (Magos de la tierra, la “primera muestra de arte verdaderamente mundial” según se anunciaba) en 1989, que se basaba en teorías antropológicas y proponía reconsiderar la función del arte en la sociedad occidental a la luz de prácticas “genuinas”, rituales o mágicas. Para este tipo de exposiciones, “multicultural” es sinónimo de “marginal”. Tibol dijo al respecto: “El hilo de la exhibición del MARCO, que se corta por aquí y por allá con neoclasicismos, pintoresquismos, posmodernismos y decorativismos, es justamente un discurso sobre minorías: etnias, homosexuales, comunidades e individuos marginados o

trasterrados”.<sup>98</sup> Sin embargo, a diferencia de las muestras que los inspiraron, los curadores de “Mito y magia” no pudieron superar el criterio tradicional y decidieron exhibir “la marginalidad” casi exclusivamente en óleos, la técnica preferida de los museos.<sup>99</sup>

Parecería que esta muestra se realizó para ofrecer a los artistas mexicanos un marco amplio y relacionarlos con pintores de otros países, hasta cierto punto afines y que han expuesto casi todos en Estados Unidos y Europa. Dice Debroise:

Aun cuando la museografía intenta disfrazar y reducir este aspecto, confundiendo a los artistas mexicanos, sobre todo con los norteamericanos, perdiéndolos en la abrumadora cantidad de obras que impide una lectura reflexiva de la muestra, los delata, de todos modos, el nivel de calidad. [...] No se presentan las obras, sino que se imponen, sin otro criterio museográfico que ciertas asociaciones visuales, correspondencias vagamente surrealistas y [...] las limitaciones definidas por las mismas dimensiones de los cuadros. No se proporciona, además, ningún elemento, ningún dato, que permita una evaluación reflexiva de lo que se está viendo. No hay textos de salas, ni la más mínima referencia a los autores, con la única excepción de su nacionalidad. ‘Mito y magia’ pretende ser una muestra de alcance internacional, inspirada por tendencias plásticas y teorías contemporáneas; no obstante, los graves defectos museográficos, aunados a la abundancia de obras (que revela más timidez y miedo a equivocarse que atrevimiento) limitaron sus posibilidades de figurar como una exposición trascendente en términos artísticos.<sup>100</sup>

La intrascendencia se nota en que no hubo reseña de la exposición en prácticamente ninguna revista especializada; quienes le prestaron atención fueron más bien académicos, especialistas en estudios culturales (Yúdice, Goldman y Reesa Greenberg). La falta de

---

<sup>98</sup> “El MARCO ya funciona”, *Proceso*, 766, 8 de julio de 1991, p. 52.

<sup>99</sup> Las dos excepciones fueron un ensamblaje de objetos del venezolano Carlos Zerpa y la instalación de esculturas en resina y cuadros de Edouard Duval-Carrié. Miguel Cervantes, curador de la exposición, justificó esto al referirse al óleo como la “pintura-pintura”, poniendo en segundo plano todas las demás técnicas.

<sup>100</sup> Debroise, “Es derroche de forma, color y pobreza imaginativa”, *El Norte*, Monterrey, 2 de julio de 1991, p. 6.

interés en Estados Unidos tal vez se deba a que, a pesar de la importancia económica de ciertos grupos sociales, en los planos cultural y político se sigue considerando al Estado mexicano como el principal interlocutor binacional. Y dado que toda expresión artística tiende a la institucionalización, aumentan las probabilidades de que el Estado siga sancionando y articulando lo que es la cultura mexicana, dentro y fuera del país.

El interés que sí despertó “Mito y magia” en algunos académicos se explica por el tipo de ensayos que forman el catálogo, que coinciden en utilizar términos sociológicos de la relación entre el arte y el poder (social o político), así como términos antropológicos e incluso ciertas nociones (posmodernidad, subalternidad) propias de los estudios poscoloniales. “Mito y magia”, escribe Merewether, editor del catálogo, “son inseparables del relato [...] que funde a las sociedades conquistadas y conquistadoras en una sola”.<sup>101</sup> Las obras exhibidas coinciden en su rompimiento con el tipo de “modernidad” que desconoce la cultura popular y entienden los símbolos y rituales cotidianos como prácticas actuales, modernas a pesar de su “exotismo”. Mediante la representación contemporánea de esas prácticas puede construirse la “historia subterránea del presente” y no un simple muestrario de expresiones culturales muertas o en vías de extinción, como se haría en un museo de antropología. La importancia de los “ritos” no se limita al ámbito mítico, sino que puede inscribirse en la lucha de los países del Tercer Mundo por convertirse en sociedades independientes (democráticas, modernas y seculares); el arte contemporáneo de estos países participa en la batalla.<sup>102</sup>

Los artistas mexicanos reinventan la cultura (sobre todo la indígena) como producto de consumo para las masas: “es *naif*, artesanal y *kitsch*”. El *kitsch*, dice García Canclini, es

---

<sup>101</sup> “Una gruesa fibra que atravesará el cuerpo: transformación y renovación”, en Merewether (ed.), *op.cit.*, p. xxx.

<sup>102</sup> Rashed Araeen, citada en *op.cit.*, p. xxxviii.

“nuestra forma de apropiarnos por nosotros mismos de todas las culturas, de todas las corrientes del pensamiento, y a través de la parodia voltear los términos de nuestra dependencia”.<sup>103</sup> Para Debroise, por el contrario, esta propuesta (la de García Canclini y los curadores de la exposición) es enteramente discutible, ya que supone que “la sensibilidad hacia el *kitsch*” es la única forma en que, desde el punto de vista occidental, puede apreciarse el arte “exótico” de los países del Tercer Mundo, es decir, aunque parta de una perspectiva posmoderna, “Mito y magia” finalmente participa de los clichés exotistas de toda la vida.<sup>104</sup>

Como en “Esplendores”, en “Mito y magia” se destacó la influencia de la cultura mexicana sobre artistas estadounidenses. En particular, se exhibió la obra de Ray Smith, plagada de temas mexicanos, que más que estar influida por la vecindad es resultado de la necesidad artística de escapar de “la profunda crisis de identidad nacional provocada [en Estados Unidos] por el difundido rechazo de la guerra de Vietnam”. México se muestra como un país cuya “identidad nacional” es a prueba de todos los desencantos y desafíos que se le puedan presentar, por lo cual sirve de escape y objetivo a los artistas estadounidenses decepcionados de su propia identidad.

#### Fronteras y lugares encantados: *between nowhere and not much else*<sup>105</sup>

En su ensayo para el catálogo, Alberto Ruy Sánchez afirma que en el decenio de 1980 se constituyó una nueva geografía del imaginario, según la cual Estados Unidos y Canadá pertenecen cada vez más al mismo continente que México. En el marco de esa “nueva cercanía”, no obstante sus fallas y el desinterés de la crítica profesional, “Mito y magia”

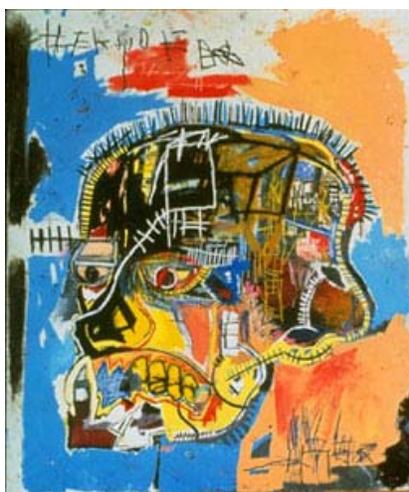
---

<sup>103</sup> Ibid., p. xlviii.

<sup>104</sup> Debroise, “Mito y magia en América”, <http://www.latinartcritic.com>

<sup>105</sup> Diálogo de la película *Lone Star*, de John Sayles, 1996.

contribuyó a tender un puente entre ambos lados del Río Bravo, propósito cultural que coincide con el de “Esplendores”. No por casualidad se escogió como portada del catálogo *Head*, de Basquiat, cráneo humano que remite tanto al vudú (practicado por igual en Haití y en Harlem) como a las calaveritas mexicanas. Además, el conjunto de obras representativas de América a fines del siglo XX sirvió para ilustrar lo que Arnaldo Roche, artista participante, definió como la *uncommonwealth*, “una región y una entidad política destinada a revelar la incertidumbre ontológica en nuestro mundo posmoderno”.<sup>106</sup>



Jean-Michel Basquiat, *Head*, 1982

El elemento más característico de “Mito y magia”, que en cierta medida legitimaba su intención de servir como puente cultural, fue que todos los artistas coincidían en haber rebasado fronteras,<sup>107</sup> en primer lugar geográficas, pero también culturales. Rebasarlas no significa desconocerlas, por el contrario, se trata de hacerlas más evidentes, de convertirlas

<sup>106</sup> El artista se refería específicamente a Puerto Rico, su país de origen, pero su descripción puede utilizarse en términos continentales. Véase Francisco Cabanillas, “Arnaldo Roche: Africanía a dos voces”, *Centro Journal*, 17 (2), otoño 2005, pp. 71-72.

<sup>107</sup> Participaron artistas de 17 países. De ellos, el chileno Jorge Tacla vive en Nueva York, lo mismo que el guatemalteco Alfredo Ceibal, el colombiano Francisco Vidal y el trinitario Shenge Ka Pharaoh. Duval-Carrié, haitiano, radica en París; Roche, puertorriqueño, en Chicago; Antonio Lazo, venezolano, en París. Jorge Guinle, representante de Brasil, nació y murió en Nueva York. Attila Richard Lukac, canadiense, está en Berlín. De los mexicanos, Galán vivía en Nueva York (murió en agosto de 2006) y Smith nació en Brownsville. De los 18 estadounidenses, uno nació en México (Carlos Almaraz), otro en China (Hung Liu), uno más en La Habana (Luis Cruz Azaceta), otro en Jamaica (Keith Morrison) y uno reside en París (George Condo).

en “lugares encantados”. No es que el artista migrante (o cualquier tipo de migrante) se convierta en “ciudadano del mundo”, sino que se arropa en su diferencia: Basquiat, artista estadounidense por adopción, recurrió constantemente a la santería para integrar su exotismo al entorno “occidental” donde habitaba. Zenil, mexicano en California, utiliza constantemente la bandera mexicana, unas veces mancillándola, otras veces rindiéndole tributo. Otra de las obras expuestas fue *Santo, el Enmascarado de Plata*, de Alejandro Colunga. En ella el artista rinde tributo a la cultura de masas y a la superstición popular mezclada con la religiosidad tradicional (Santo lleva una aureola), aunque probablemente también esté exponiendo su biografía personal (el luchador y el artista nacieron en Jalisco). La pintura, mezcla de cinismo y cursilería, concilia lo popular con lo culto al permitir la entrada de Santo al museo.



Alejandro Colunga, *Santo, el Enmascarado de Plata*, 1985

“Mito y magia” reunió artistas y obras en pro de una interpretación encantada de las fronteras, capaz de rebasar los límites geográficos y culturales que establece el *statu quo* y de consumir un mestizaje a cargo del artista. La magia y los mitos no se limitan a las prácticas culturales que inspiran las obras (la santería, el sincretismo religioso, los símbolos

nacionales), sino que el “guión” museográfico escribe fábulas novedosas sobre la modernidad del hombre que se apodera de todas las culturas “a las que pertenece”. Regocijémonos, pues todos somos un *melting pot* en potencia.

Sin embargo, ¿qué pasa cuando se echa un vistazo al otro lado, al de aquellos que viven la frontera como un límite, para quienes cruzarla no significa pertenecer a la nueva especie de hombres modernos, sino ahondar su marginalidad? Tendríamos que salir del museo para descubrirlo. Por eso reseño a continuación las expresiones artísticas que culminaron en la bienal de arte “InSite”, cuyo tema son las implicaciones inmediatas del cruce de fronteras (el tránsito físico, el choque cultural, la marginación económica y social, etc.). El trato llano del tema facilita que estos actos culturales se confundan con manifestaciones políticas, por ende su valor estético está supeditado a su significado social.

#### IV. SUEÑOS DE INTEGRACIÓN: EL ARTE EN LA FRONTERA

##### Museos y representación

La reducción y la descentralización del sector público, particularmente en el ámbito cultural, fueron desplazando la atención hacia las culturas regionales, en consonancia con los efectos geográficamente diferenciados del TLCAN. Merecen atención las instancias intermedias (familia, comunidad local, líderes políticos y religiosos, chamanes, adivinos y curanderos, iglesias, clubes, escuelas, etc.), que seleccionan y dan un marco de referencia a los productos de las industrias culturales.<sup>108</sup> Como el efecto de estos productos depende de las instancias mediadoras, sólo con una visión localista, que analice el consumo cultural en el contexto de la comunidad, puede medirse el resultado.

Un ejemplo de autointerpretación y desafío al centralismo cultural ha sido la creación, desde 1986, de museos contrapuestos al Nacional de Antropología, emblema del monolito cultural que creó el Estado: los museos comunitarios que, con apoyo de instituciones museográficas profesionales, mexicanas y extranjeras, exhiben prácticas locales sin adhesión al concepto de patrimonio nacional. En 1991 se fundó la Unión de Museos Comunitarios, asociación civil independiente del INAH, que se mantiene con donaciones –del Instituto Nacional Indigenista, la Fundación Rockefeller y el gobierno de Estados Unidos– para dar asesoría técnica y apoyo financiero a las comunidades interesadas en construir su propio museo. Dirige cada museo un comité de pobladores locales, cuyos

---

<sup>108</sup> En la industria discográfica, por ejemplo, los géneros más vendidos mundialmente son el pop y el hip hop de Estados Unidos. Sin embargo, en España y México, los artistas más vendidos son locales. Véase Anuario de estadísticas mundiales de la industria musical, <http://www.ifpi.org/site-content/library/worldsales2005-ff.pdf> y Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas, <http://amprofon.com.mx>.

miembros van rotándose. Las comunidades indígenas se representan a sí mismas y establecen los criterios para evaluarse.

El primer museo de este tipo fue el Balaa xtech guech gualal, establecido en Tlacolula, Oaxaca.<sup>109</sup> Luego de un descubrimiento antropológico en su pueblo, los líderes de los residentes decidieron fundar un espacio para registrar sus actividades, desde las obras de sus artesanos hasta los ritos curativos de sus chamanes. Lo que se exhibe no es un monumento o una colección de piezas, sino la vida de la comunidad y sus nexos con otras semejantes. En 1995, el Museo Nacional del Indio Americano del Instituto Smithsonian invitó a esta comunidad a participar en un debate sobre identidad étnica, museos comunitarios y programas de desarrollo, que incluía a representantes de comunidades indígenas de todo el continente.<sup>110</sup> Este acto propició un diálogo inesperado: algunos asistentes expresaron dudas en cuanto a que sus culturas pudieran realmente representarse, otros criticaron que el museo las tipificara “en peligro de extinción”, como “seguramente propuso un antropólogo”.

El desarrollo de los museos comunitarios es interesante, en primer lugar, porque el museo es la institución por excelencia de las políticas culturales nacionales y, en segundo término, porque los del nuevo tipo reinterpretan y desafían las dos lógicas tradicionales: la retórica y la pedagógica, cuya convivencia suele provocar tensión. El museo requiere una

---

<sup>109</sup> Las labores para su establecimiento iniciaron en 1991 y terminaron en 1994, cuando se abrió al público. La descripción museográfica indica: “El museo comprende una sala arqueológica con una colección importante de piedras grabadas y una selección de tepalcates que pueden tocar los visitantes. También muestra fotografías históricas, un telar antiguo y otro actual, [...] el trasquilado del borrego, explicaciones sobre el uso de los tintes y los primeros comerciantes de textiles. La sala de la boda tradicional presenta una escenificación de cómo el novio debe cumplir con ciertas obligaciones, los presentes que se deben dar, una maqueta y un mural mostrando las ceremonias”. Véase Centro INAH Oaxaca, <http://www.inah.gob.mx>.

<sup>110</sup> Como ejemplo radicalmente opuesto a la exposición en el Instituto Smithsonian, la del Museo de Ciencia Natural de la Plata, en Argentina, a finales del siglo XIX (poco después de su fundación) albergó literalmente a un grupo de indios patagónicos. Cuando los indios “salvajes” mataron a uno de los indígenas “civilizados” que servían de guía, el director del museo hizo embalsamar el cuerpo y lo convirtió en parte de la exhibición. Ernesto Grosman, parafraseado en Yúdice y Toby Miller, *Política cultural*, trad. Gabriela Ventureira, Barcelona, Gedisa, p. 204.

retórica democrática vinculada con el acceso, es un espacio abierto al diálogo público (artístico, cultural, social). Sin embargo, en tanto que sitio pedagógico, opera en forma disciplinaria, indicando *a priori* el resultado del diálogo entre obra y público e interpretándolo. La oportunidad de que el público delibere sobre algún aspecto de la historia cultural se contrapone a la posibilidad de que los funcionarios del museo eduquen a los asistentes. Estas lógicas definen el discurso de museos como el Nacional de Antropología. En uno comunitario, por el contrario, el sujeto es el que decide su propia representación, cuál es su historia, qué rasgos culturales lo definen. No se trata de un discurso impuesto por una instancia superior, sino de una narración que la comunidad escribe en primera persona. El museo comunitario supone que el presente es tan digno de exhibirse como el pasado.

El debate sobre la misión del museo de adoptar una labor narrativa o dejar que el asistente interprete los objetos exhibidos no empezó en México. Las nuevas tendencias museográficas no consideran al público como alumno, sino como interlocutor, con miras a que los museos de antropología dejen de funcionar como *cabinets de curiosités* del siglo XVIII para privilegiar el diálogo y la interpretación individual. Un ejemplo destacado de esta corriente es “El museo caníbal”, que organizó el Museo de Etnografía de la Universidad de Neuchâtel, exposición que describe de manera irónica el rito por el cual un objeto de la vida cotidiana se convierte en obra de arte, es decir el proceso de clasificación, interpretación y exhibición que llevan a cabo los museos antropológicos hasta crear una distancia insalvable entre el espectador y el objeto, pues lo que se observa es siempre una representación de “los otros”. Este tipo de interpretación vale para los museos mexicanos de etnografía (el de Antropología, el de Culturas Populares): a pesar de la reforma al indigenismo oficial, la museografía sigue exhibiendo las culturas indígenas como parte del

periodo precolonial, no como una realidad del México actual. Se considera que su esplendor terminó con la Conquista y, desde entonces, por hablar sólo del ámbito que me atañe, no se reconoce la existencia de un arte indígena actual sino meramente de artesanías.

### El mercado paralelo

Los nuevos museos se explican también por la institucionalización del mercado de arte paralelo o alternativo, que atrae a artistas excluidos de las grandes exposiciones, con apoyo de organismos públicos que han adoptado perspectivas novedosas respecto al arte, en especial una visión antropológica de las culturas, la apreciación estética de obras que por tradición se exhibían en museos etnológicos (porque no se consideraban piezas de arte) y la “nueva curaduría”, partidaria de la diferencia y la diversidad. Así va adaptándose el arte a las necesidades, demandas y deseos de grupos sociales heterogéneos.

El *ethos* del arte alternativo en México no es el mismo que en Estados Unidos. Sobre todo en los años 1980, hubo en nuestro país exposiciones y festivales no institucionales, que organizaron los artistas mismos en sus departamentos, “microgalerías” y espacios públicos. En Estados Unidos, muchas corrientes alternativas, sobre todo las que atañen a la identidad y al arte fronterizo, cuentan con el apoyo de organismos no lucrativos. Las organizaciones de artistas obtienen la mayoría de sus fondos de los consejos municipales y estatales para las artes y del National Endowment for the Arts (NEA), a pesar de que los gobiernos republicanos han reducido las partidas. Instituciones privadas como las fundaciones Carnegie, Rockefeller y Ford, que apoyan con prioridad a grupos marginados, complementan el presupuesto del NEA. En los años 1990, el Fondo Lila Wallace-Reader’s Digest otorgó 50 millones de dólares con la intención de “ayudar a los museos a cambiar su imagen de instituciones elitistas [...] y seleccionar públicos nuevos y

muy específicos: los jóvenes, los residentes de comunidades rurales, los discapacitados, las minorías étnicas”. Cabe preguntar qué tipo de arte puede destinarse al público “muy específico” de discapacitados. ¿Es deseable que existan categorías como “arte para discapacitados” y “arte para indios”? Considero que no, pero no me ocuparé de este tema por el momento.

El libre comercio ha adoptado el discurso de lo plural, y las empresas, ansiosas por legitimar su contribución a la diversidad y extenderse a nuevos mercados, están patrocinando exposiciones que aseguran a los temas multiculturales un lugar en las altas esferas del arte. En la actualidad, el mercado artístico podría compartir lemas comerciales con cualquier tienda Walmart. Por dar un ejemplo, se preocupan en común porque los consumidores o públicos se sientan valiosos e incluidos. La organización de numerosas exposiciones y conferencias alternativas a “Esplendores” tuvo por objeto presentar la vida cotidiana de la comunidad de origen mexicano en Estados Unidos. Los fondos para realizarlas provinieron sobre todo de instituciones culturales comunitarias, que a su vez recibieron recursos de los organismos municipales y estatales para las artes, obligados legalmente a distribuir en forma proporcional los fondos destinados a comunidades minoritarias. La iniciativa privada advirtió la oportunidad de patrocinar otra causa noble (las exposiciones alternativas convocaron a miles de visitantes) e hizo aportaciones financieras igualmente importantes.<sup>111</sup> Independientemente del éxito comercial que tengan las exposiciones, a las empresas privadas les conviene darles financiamiento, porque es deducible de impuestos.

---

<sup>111</sup> La Fundación Rockefeller, que patrocinaba “Esplendores”, financió algunas de estas actividades alternativas.

Cuando los republicanos descubrieron que estas exhibiciones apelaban a un público abundante y movilizaban toda una red de instituciones, decidieron eliminar el financiamiento público para las artes precisamente debido a que lo aprovechaban las comunidades minoritarias, y los conservadores no querían que se diseminaran valores de “culturas ajenas”. En consecuencia, los entes transnacionales compensaron el déficit. México, mediante organismos gubernamentales como el CONACULTA, el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, la SRE y empresas privadas, incluida Televisa, inició una labor de cooperación internacional con características muy particulares,<sup>112</sup> que ha continuado hasta la fecha. La red consular mexicana ha invertido en el patrocinio del arte y de actos culturales de todo tipo, particularmente los que organiza la comunidad de origen mexicano. En este caso parece válida la propuesta de García Canclini de equiparar los conceptos de “consumidor” y “ciudadano” y extenderlos a fenómenos transnacionales complejos.

### Las redes transnacionales del arte

Las obras de arte han sido portadoras simbólicas de la identidad, con implicaciones políticas tanto en la esfera nacional como en la internacional. Sin embargo, se ha transformado la manera de evaluar las expresiones artísticas. Si bien la utilización de la cultura como “intermediario transnacional” no es nueva, la forma en que las obras de arte ejercen la función de portadoras de símbolos y mediadoras políticas se ha hecho más

---

<sup>112</sup> La institución que coordina todas las políticas del gobierno mexicano a favor de los migrantes es el IME (antes Programa para las Comunidades Mexicanas en el Exterior). Las particularidades que distinguen al IME de otros instrumentos de cooperación tradicionales derivan de las acciones del gobierno mexicano, concertadas con las contrapartes estadounidenses no en el plano federal sino en el municipal o regional; en el diálogo y las negociaciones predominan interlocutores no gubernamentales. Revísese el artículo de Carlos González Gutiérrez, “Fostering Identities: Mexico’s Relations with its Diaspora”, Journal of American History, 89 (2), septiembre 1999, pp. 545-567.

complicada. Las exposiciones se han convertido en alianzas entre auspiciantes de ambos lados de la frontera, en el caso de México y Estados Unidos, y en este ejercicio de cooperación el curador se ha transformado en una figura tan importante como el artista. La curaduría, hoy más que nunca, implica colaboración entre ciudades, instituciones gubernamentales, iniciativa privada y corporaciones. El oficio de curar ya no consiste únicamente en interpretar, sino en construir y establecer valores que definan a los artistas “del momento”. El poder de los curadores depende de las alianzas que establecen y del prestigio y poder de las instituciones para las que trabajan.

En este capítulo estudiaré estas redes y alianzas mediante el análisis de actos artísticos realizados sobre el tema de la migración, que involucran a autoridades gubernamentales de ambos lados de la frontera. Me interesa comparar estos actos realizados “fuera del museo” con los reseñados anteriormente (exposiciones tradicionales y monumentales) para explicar cómo se decide qué imagen de México exhibir y con qué objetivos, a quién están dirigidas las exposiciones y cómo las reciben los espectadores (público asistente, instituciones de acogida, prensa).

### Frontera y posmodernidad: el derecho a la belleza

- ¿Qué viniste a hacer aquí?
- Me trajo la ilusión.
- Pedro Páramo

“El dominio de la cultura no tiene ningún territorio interno: está enteramente distribuido a lo largo de las fronteras, las fronteras pasan por todas partes [...] Todo acto cultural vive esencialmente en las fronteras”.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Mijail Bajtin, citado en Yúdice y Miller, Política cultural, p. 302.

Empiezo con una aclaración. En adelante menciono varios actos de *performance*, en consecuencia me veo obligada a “estirar” los conceptos de “arte” y “artista”. Para propósitos de mi trabajo, no cuestiono a quienes consideran esos actos como obra artística, aunque muchos sean más bien actos políticos. Igualmente, por la naturaleza del *performance* y de la instalación,<sup>114</sup> a veces el artista se confunde con el público y viceversa, lo que resta al primero su aura de excepción y permite al segundo acceder al proceso de creación (se trata, en el fondo, de una especie de democratización del arte). Lo tenue del límite entre arte y política justifica mi interés por actos culturales llevados a cabo en la frontera, más allá de preferencias estéticas.<sup>115</sup>

En el decenio de 1980, el mundo del arte contemporáneo, siempre deseoso de establecer modas, decretó que la frontera era la vanguardia. Desde entonces, los términos “frontera” y “artista fronterizo” han dejado de ser literales y específicos para convertirse en metáforas que no necesariamente tienen que ver con la geografía política: los límites nacionales son simplemente la escenografía para el ejercicio de una nueva belleza, que es decadente e impura, que responde a una condición subalterna y a la que todos pueden tener acceso y crearla. Políticamente, esto se traduce en los nuevos fenómenos de descentralización y regionalización, que en algunos casos crean vínculos transnacionales sin pasar forzosamente por el centro (adelante me refiero a las relaciones entre San Diego y Tijuana y a “InSite”, un proyecto artístico conjunto).

---

<sup>114</sup> Para una definición véase la nota 58 del primer capítulo, *supra*.

<sup>115</sup> Aunque un poco exagerada, ésta es una opinión favorable respecto al carácter político del *performance*: “El *performance* permite expresar situaciones interculturales donde los márgenes establecidos se fracturan, tal como ocurre en la línea entre México y Estados Unidos. Permite configurar nuevos mapas interculturales que ensamblan de modo diferente los espacios tradicionales de la creación [...] para dirigirse a los márgenes y cruzar espacios culturales, nacionales, étnicos, lingüísticos y profesionales. El *performance* es un medio para expresar las cambiantes formas plurinacionales y transfronterizas que ocurren en el México que está naciendo con la instalación y la puesta en escena del Tratado de Libre Comercio y en el seno de comunidades de origen mexicano en Estados Unidos [...]”, Alcázar, *art. cit.*, p. 17.

Según Jo-Anne Berelowitz,<sup>116</sup> la producción de arte fronterizo a partir de 1965 puede dividirse en tres periodos que corresponden a tendencias mundiales del arte y del pensamiento en general. La primera etapa, de 1968 a 1980, fue la de la “política de la identidad”, en la que los artistas se identificaban con y participaban en batallas políticas de las minorías étnicas y sexuales en nombre de la igualdad. Para este propósito, los artistas exageraban su “diferencia” y se atrincheraban en ella. En la frontera entre México y Estados Unidos, explotaron esta veta artistas chicanos, de lo cual resultó el Centro Cultural de la Raza, en San Diego. La “estética ideológica” de este movimiento atrajo a artistas de ambos lados de la frontera. La segunda etapa, de mediados de los años 1980 a la primera mitad de los 1990, fue la del multiculturalismo. En este periodo se empezó a hacer énfasis en términos como “hibridación” e “identidad fronteriza”. Dejando de lado el concepto de identidad colectiva, muchos artistas –por ejemplo, Gómez-Peña, el miembro más prominente del extinto Taller de Arte Fronterizo– se veían a sí mismos como símbolos de la vida posfronteriza. En la tercera etapa, desde la segunda mitad de los años 1990 hasta la fecha, el mundo artístico y no artístico se define por la cultura de la “globalización”, donde lo que se produce está sujeto a la administración de instituciones nacionales e internacionales. Una de éstas es la bienal de arte, que moviliza grandes cantidades de dinero para convocar a artistas de todo el mundo a exhibir su obra en algún “destino artístico” bien publicitado.

---

<sup>116</sup> Véase su capítulo “Border Art since 1965”, en Michael Dear y Gustavo Leclerc, Postborder City, Cultural Spaces of Baja California, Londres, Routledge, 2003.

## Representación, arte y política

La cultura fronteriza, precisamente por su carácter híbrido, está al alcance de casi cualquiera, capitalista o artista. Gómez-Peña, por ejemplo, artista chicano, se dice pionero de la multiculturalidad: “yo simbolizo el eterno cruce de fronteras geográficas y simbólicas”, dice modestamente. “Los artistas, opinan algunos fronterizos que lo son por nacimiento y no por *performance*, son personas que acaban de llegar e inmediatamente nos dicen quiénes somos y cómo deberíamos descubrirnos a nosotros mismos”.<sup>117</sup> Es decir, los artistas “fronterizos” se jactan de su movilidad, como si fuera superior a la raigambre de los habitantes de la frontera.<sup>118</sup>

La apropiación de la cultura fronteriza fue evidente también en la propaganda mediática que acompañó al TLCAN. Los informes sobre la firma del Tratado destacaban que “las nuevas relaciones comerciales son recibidas con beneplácito a ambos lados de la frontera”, aunque la bienvenida económica haya coincidido con un reforzamiento del espíritu antiinmigrante, que por cierto produjo una derrama económica: la Gatekeeper Operation significó una inversión de 25 millones de dólares en los estados fronterizos.

A pesar del profundo resentimiento de ciertos grupos locales contra los indocumentados, sobre todo en California, la élite empresarial estadounidense apoyó (primero de manera unilateral, más tarde junto con el gobierno mexicano) una serie de grandes actos artísticos empeñados en profundizar las relaciones a lo largo de la frontera. El capitalismo empresarial se adaptó al ritmo de la descentralización igual o mejor que los

---

<sup>117</sup> García Canclini, citado en Yúdice y Miller, Política cultural, p. 274.

<sup>118</sup> El alarde excesivo de los artistas de su capacidad para cruzar las fronteras culturales no tiene nada que ver con la manera en que la gente se enfrenta a la migración, a la pobreza, a la marginación. Por ende, autonombrarse epítome de la cultura fronteriza es una exageración.

“performanceros” progresistas. Según Gómez-Peña, los empresarios artísticos del libre comercio

preferían evitar la zona fronteriza, con sus campos minados por la raza y el género y sus géiseres políticos, y tratar directamente con lo que percibían como “el centro”, esto es con Nueva York, Los Ángeles, París o la Ciudad de México. Lamentablemente ignoran que en la actualidad la cultura se ha descentralizado por completo y que los márgenes están reconquistando los antiguos centros.<sup>119</sup>

En realidad, los empresarios artísticos se dieron cuenta oportunamente de los posibles beneficios de la regionalización cultural y situaron el arte y el comercio en un terreno común, utilizando recursos obtenidos de la regionalización económica. San Antonio, por ejemplo, según el *New York Times* ha ido convirtiéndose en una capital cultural y artística por ser cruce de culturas.

El libre comercio y el multiculturalismo han difundido preocupación por los términos en que grupos sociales heterogéneos están representados en el arte. El programa Rockefeller de Becas para Humanidades del Centro de Investigación del Arte Latinoamericano y Latino, en la Universidad de Tejas, se estableció a fines del decenio de 1990 para formar “profesionales que dirijan y asesoren a los museos y universidades en Estados Unidos, los cuales enfrentan hoy problemas de representación cultural y desarrollo programático centrados en el arte latinoamericano”. Entre los temas del programa destacan las relaciones transnacionales, la presencia fortalecida del arte mexicano y latino en Estados Unidos, y la función de curadores y colecciones en una sociedad culturalmente plural.

Los artistas (entre ellos Gómez-Peña) retomaron estos debates y examinaron el efecto del libre comercio en sus propias prácticas. En San Francisco, por ejemplo, en 1994

---

<sup>119</sup> Citado en Yúdice y Miller, Política cultural, p. 306.

se celebró una conferencia y se organizó un taller de “artistas y críticos en lo referente a la Reality/Realidad/Realité de la Zona de Ideas Libres (Free Idea Zone) creada por el Tratado de Libre Comercio”. Suministraron fondos la Fundación Rockefeller, el Consejo Californiano para las Humanidades, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Canadá, el FONCA y la Agencia de Información de Estados Unidos. La participación de esta última habría podido despertar sospechas, ya que en el pasado sirvió para operaciones de inteligencia en América Latina. El hecho de que los artistas estuvieran dispuestos a trabajar con organismos como éste los condicionó a aceptar los lineamientos de instituciones que propugnaban el libre comercio a expensas, quizá, de trabajadores y creadores. Habría pues que preguntar si la institucionalización de las críticas al libre comercio provoca su enfriamiento.

Por su carácter de marginado, de paria, el trabajador indocumentado se ha convertido en epítome del individuo posmoderno que atraviesa “la frontera” (todas las fronteras, todos los límites), y se le ha dotado de misticismo para conferirle autoridad moral en la transformación social, porque su lugar le asegura una posición única para dialogar con “los otros”. Tal vez de manera inconsciente, se hace una apología de la miseria y el sufrimiento. El migrante se sacrifica para servir como puente entre dos culturas. Otra vez, como en las películas mexicanas de la época de oro, se beatifica la pobreza porque no se halla manera de combatirla. Amin Maalouf,<sup>120</sup> por ejemplo, atribuye a “los fronterizos”, a los mestizos culturales, la misión de servir de puente entre comunidades y culturas diversas. Si todos fuéramos “fronterizos”, insinúa de manera similar Julia Kristeva, el problema de la

---

<sup>120</sup>

Véase su libro Identidades asesinas, trad. Fernando Villaverde, Madrid, Alianza, 2001.

diferencia terminaría: “el extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia y termina cuando todos nos reconocemos extranjeros”.<sup>121</sup>

A principios de los años 1990, Yúdice realizó una encuesta entre directores de museos y galerías, curadores, críticos e historiadores del arte y funcionarios de fundaciones sobre la importancia de exponer obras de artistas minoritarios, tercermundistas, de color, subalternos, marginados, etc. En la presentación, el autor preguntaba en qué grado el arte y otras producciones culturales resienten las restricciones contra los inmigrantes, que imponen los países de la Unión Europea y los del TLCAN, y si las entidades supranacionales tendrán un efecto favorable en la subvención y exhibición de las obras de arte. Los resultados de la encuesta confirmaron las declaraciones del crítico chicano Chon Noriega, quien objetó la redefinición del *American art* para incluir a artistas latinoamericanos, por temor a que éstos, casi todos de clase media y media alta, se apoderen de un terreno destinado a artistas verdaderamente minoritarios. En otras palabras, a Noriega le preocupaba el uso del multiculturalismo contra los grupos que, en teoría, intenta rescatar. Sería indeseable estereotipar la cultura de los latinoamericanos para demostrar que la estadounidense puede ser inclusiva. A fuerza de apelar a la diferencia de esos grupos, el multiculturalismo termina por homogeneizarlos y por parecerse sospechosamente al imperialismo cultural. El problema de ampliar la definición del *American art* es que los criterios de evaluación, aun si favorecen la inclusión de artistas latinoamericanos en calidad de subalternos o excluidos, se originan en Estados Unidos, y

---

<sup>121</sup> Julia Kristeva, citada en Julieta Piastro, “Identidades en movimiento”, en Aurelio Arteta *et al.*, Tolerancia o barbarie, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 153.

esto puede reducir expresiones culturales singulares a meros suburbios de la cultura estadounidense, en vez de que se les aprecie por sí mismas.<sup>122</sup>

En 1993, tres artistas (David Ávalos, Louis Hock y Elizabeth Sisco) realizaron un acto que analizaba las formas y medios que separan a los *autochtonen* de los *allochtonen* (los autóctonos de los no autóctonos), términos utilizados en “Het Klimaat”, exhibición organizada en Maastricht en 1991, cuyo propósito (fallido) era mostrar un arte que se ocupara de la identidad cultural sin caer en el exotismo. En esa época, Pete Wilson, gobernador de California, anunció lo que se conocería como Propuesta 187. En respuesta a la tensión que provocó, coincidente con el debate respecto al TLCAN, los artistas repartieron billetes de diez dólares entre trabajadores indocumentados en la frontera San Diego-Tijuana. El acto, llamado “Art Rebate/Arte reembolso”, recibió financiamiento del Centro Cultural de la Raza y del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego como parte de “La frontera/The Border”.

El propósito de “Arte reembolso” era examinar el trato que se da a los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, el uso del espacio cívico como materia artística, los beneficios derivados de los derechos de ciudadanía y la oposición a los criterios de financiamiento del NEA, que por ser un organismo gubernamental se negó a respaldar el proyecto, temeroso de que su apoyo enajenara a los grupos más conservadores de la población y del Congreso. “Arte reembolso” fue uno de los pocos actos para establecer una relación imaginaria entre el libre comercio, la política migratoria y la cultura nacional, con base en una relación peculiar con el capital: la tentativa de desenajenar a los trabajadores al devolverles lo que les pertenece, simbolizado por el billete de diez dólares. Como el acto se

---

<sup>122</sup> ¿El MoMA exhibe un cuadro latinoamericano gracias a un simple sistema de cuotas o porque lo considera tan valioso como un Pollock?

infiltró en el espacio público, cuestionó los miles de millones de dólares gastados en pro del libre comercio y sometió a escrutinio público lo que éste implica para los ciudadanos estadounidenses, los inmigrantes y la vida cultural. Según Yúdice, se quiso sugerir que un acuerdo comercial, para ser democrático, debería contemplar los derechos de ciudadanía para los inmigrantes en una época de migraciones masivas.



Ávalos, Hock y Sisco, “Art rebate/Arte Reembolso”, 1993.<sup>123</sup>

### “InSite”: ¿por qué San Diego, por qué Tijuana?

Un año después de “Arte reembolso” se organizó la primera versión de la bienal de arte “InSite”. Este proyecto, transnacional y regional en tanto que esfuerzo conjunto de San Diego y Tijuana, no fue fortuito. La relación entre ambas ciudades va más allá de la vecindad: ambas han tenido que cargar con el peso de ser periféricas y provincianas, a la vez que motores regionales con trascendencia cultural.

Estar a la sombra de San Francisco y Los Ángeles propició que San Diego subrayara su provincialismo para expresar la herencia del sur de California. Su insistencia en el regionalismo le dio la oportunidad de fabricar una historia mítica, distinta de la del resto del estado y del país.<sup>124</sup> Para diferenciarse del este anglosajón, los artistas

<sup>123</sup> Catálogo electrónico de Louis Hock, <http://www.louishock.info>.

<sup>124</sup> Susan L. Shaw, citada en Debroise, “Junto a la marea nocturna”, en Sally Yard (ed.), InSite94, Catálogo de la exposición, San Diego, Installation Gallery, 1994, p.16.

(principalmente los arquitectos) de principios del siglo XX acogieron la influencia de la América Hispánica, particularmente la del norte de México, y crearon un estilo bautizado *Spanish Colonial*, que puede observarse en las construcciones de Beverly Hills, San Clemente, Tijuana y también en las Lomas de Chapultepec –originalmente Chapultepec Heights– en la Ciudad de México. El “complejo de San Diego” obliga a esta ciudad a replegarse en su territorio, pero con aspiraciones de alta cultura.

También Tijuana, alejada –análogamente a San Diego– del resto del país respectivo, creó un mito fundacional y se autoerigió como punta de lanza de cierta idea de México; es la ciudad “donde empieza la patria” (como reza su escudo), donde México “produce otro México, o quizá un anti-México nacido de las fuentes mitológicas profundas del nacionalismo”.<sup>125</sup> Por su afinidad con California y su carácter de ciudad de paso, Tijuana inventa expresiones singulares. Se distingue de sus vecinos del norte y del sur al imitarlos y parodiarlos. Sabe que no es de aquí ni de allá y se jacta de eso.

Desde siempre, la influencia de una ciudad sobre la otra es recíproca: Tijuana se nutre de San Diego y viceversa. Durante los años 1970, el entonces alcalde Wilson decidió rehabilitar el centro de San Diego y conectarlo mediante nuevos caminos con los barrios circundantes, hasta entonces zonas residenciales esparcidas. Un elemento clave del proyecto fue la construcción en 1985 de Horton Plaza, un *mall* (centro comercial) que evoca los mercados de artesanías de Tijuana, con muros de colores brillantes, patios interiores, decorado con talavera y farolas que evocan las de las ciudades mexicanas. Para revivir, dice Debroise, San Diego imitó a Tijuana. En respuesta, se construyó de nuestro lado de la frontera el *mall* “Viva Tijuana”, que adoptó su estética “mexicana” de Horton

---

<sup>125</sup> Debroise, “Junto a la marea nocturna”, p. 18.

Plaza más que de México. En Tijuana se reinterpretó la cultura mexicana a partir de la interpretación hecha, a su vez, en San Diego.

### La “nueva distribución del trabajo artístico”

La bienal de arte “InSite” puede considerarse una

maquiladora artística, cuyos ejecutivos (los directores del acto) contratan a los gerentes (los curadores) para planear el programa de los asalariados flexibles (artistas) quienes, a su vez, extraen capital (cultural) procesando una variedad de materiales: la región (especialmente la frontera y las ecologías urbanas vecinas); los públicos y comunidades que invierten su colaboración en el éxito de un proyecto; los temas sociales transformados en arte; las culturas locales y las tendencias artísticas internacionales, que constituyen los dos polos de la nueva división internacional del trabajo cultural.<sup>126</sup>

La exhibición, red de sitios de montaje donde los artistas ensamblan sus obras (instalaciones, arte sonoro, *performances*), “usa la cultura tanto para suavizar heridas [*sic*] y nivelar la escisión binacional cuanto para exacerbar las asimetrías de la región [...]”,<sup>127</sup> según los organizadores, aunque no haya manera de comprobarlo. Además, “InSite” es un programa que se distingue de otros porque encarga trabajos a los artistas, en vez de reponer obras expuestas en otros sitios.

En las primeras visitas de exploración, se invitaba a los artistas a atravesar San Diego, cruzar la frontera y entrar a Tijuana. La experiencia, políticamente cargada, inspiraba y estimulaba a los participantes, quienes “respondieron al contexto bilateral y

---

<sup>126</sup> Yúdice y Miller, *Política cultural*, p. 341.

<sup>127</sup> “Prólogo” en Yard (ed.), *op.cit.*, p. 7.

transformaron el espacio, integrando su arte a la realidad cotidiana”.<sup>128</sup> Algunos artistas escogieron trabajar en sitios al aire libre a un lado u otro de la frontera, otros instalaron obras que la atravesaban. Ciertas obras se expusieron en museos y galerías universitarias o en sitios de importancia histórica, como la Estación Santa Fe y las ruinas del casino tijuaneño de Agua Caliente. Los artistas se inspiraron en la historia social, cultural y política de cada sitio, así como en sus características físicas y arquitectónicas.

Desde su primera versión en 1992 hasta la de 2005, la bienal ha tenido varios cambios. En un principio, “InSite” se organizó sólo a iniciativa estadounidense. En la actualidad, el proyecto es verdaderamente binacional en cuanto a instituciones culturales y curadores, y las obras se exhiben a lo largo de más de 140 kilómetros. Además, la bienal se caracteriza por su audacia para presentar obras, en lugares fuera del circuito habitual, a los públicos tradicionales de arte contemporáneo.<sup>129</sup>

El CONACULTA, en sus *Memorias 1995-2000*, define el proyecto “InSite” como una empresa binacional no lucrativa de arte contemporáneo, en la que colaboran veintitrés instituciones de México y Estados Unidos, cuyo objetivo es “la activación del espacio urbano de San Diego y Tijuana” mediante la investigación, documentación y creación de proyectos de artistas invitados durante residencias en la zona. Algunas de las instituciones que colaboran en esta sociedad son la Installation Gallery de San Diego y el CONACULTA por medio del INBA y del Centro Cultural Tijuana. En este proyecto participan artistas originarios de numerosos países, radicados en nuestro continente.

---

<sup>128</sup> Ibid., p. 8.

<sup>129</sup> En un principio, las sedes del acto contempladas eran el Centro Cultural de la Raza, el Centro Cultural Tijuana, el Museo de Arte Contemporáneo, cafeterías, teatros y librerías. En la actualidad, buena parte de las obras (por lo menos las más espectaculares) se exhiben o montan (muchas de ellas son *performances*) sobre la línea fronteriza, en las bardas que dividen a México y Estados Unidos.

La primera exhibición duró dos meses. La organizó la Installation Gallery con la participación de otras instituciones: colegios comunitarios, el Centro Cultural La Raza y el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. A partir de entonces han participado casi cuarenta instituciones no lucrativas de San Diego y Tijuana, además de organismos gubernamentales mexicanos, que han hecho crecer el número de responsables, reducido los riesgos y aumentado los beneficios. Por otra parte, el apoyo del INBA y del CONACULTA implica que debe participar un número importante de artistas mexicanos, no necesariamente fronterizos, estén o no comprometidos con el programa y la comunidad.

A partir de 1997, “InSite” adquirió carácter binacional cuando se formalizaron los apoyos del INBA, de los gobiernos de Tijuana y Baja California y del consulado general de México en San Diego. En el mismo año, “InSite” se extendió al ámbito académico, pues organizó el simposio "Tiempo privado en el espacio público" en el Institute of the Americas de la Universidad de California (San Diego) y el Colegio de la Frontera Norte (Tijuana).

Las obras que se exhiben en “InSite” suelen tener una fuerte carga política, y su realización a menudo requiere negociar con instituciones gubernamentales. Por ejemplo, una de las obras más significativas de 1997, *Caballito de juguete* del artista tijuano Marcos Ramírez “Erre”, era un caballo de Troya de dos cabezas que representaba la permeabilidad de la frontera en ambos sentidos. Debido a que la obra se exponería justo en la garita internacional, las autoridades de Estados Unidos pidieron al artista que la rediseñara de modo que no obstaculizara la vista. Esto aseguró que el *Caballito* funcionara aún mejor como metáfora de la migración: fue una construcción monumental que las autoridades evitaban ver.



Marcos Ramírez "Erre", *Caballito de juguete*, 1997

En 1997 se apoyaron proyectos de pobladores de la región, pero se exhibieron separados de la obra de los artistas internacionales. El propósito de exhibir obras de quienes no eran artistas fue la búsqueda de legitimidad: los organizadores, a sabiendas de que no podían representar a la comunidad, la convocaron para que se representara a sí misma. En la frontera existe un espíritu –similar al de sitios que fueron testigos de desastres, por ejemplo los campos de concentración convertidos hoy en museos– que permite a los administradores de la cultura explotar espacios patrimoniales adecuados a la conmemoración, al ritual y al testimonio, pero también al turismo cultural y al desarrollo económico.<sup>130</sup> Estos sitios se mantendrán en tanto funcionen como productos artísticos, medios de “curación” social y atractivos turísticos. De nuevo, el valor estético queda en segundo plano.

---

<sup>130</sup> En los últimos años, el gobierno mexicano, los curadores y el resto del gremio han querido “vender” Tijuana como epicentro de la vanguardia artística americana y han tenido cierto éxito. En 2002, la revista Newsweek la nombró entre las ocho ciudades “más creativas” del mundo, la Haus der Kulturen der Welt berlinesa la considera cuna de la música del futuro (en alusión al trabajo del colectivo Nortec) y The Guardian la distingue como una ciudad híbrida en el buen sentido, donde la vida artística está en pleno florecimiento.



Krystof Wodiczko, *The Tijuana Projection*, “InSite” 2005.

“InSite” es la continuación, acaso posmoderna, de la vieja costumbre de trabajar con recursos regionales en lugares específicos para hacer arte. Los murales y otras obras públicas que encomendó la SEP durante los decenios de 1920 y 1930 (en México) y el Programa Federal para las Artes durante el New Deal (en Estados Unidos) “expresaron un *ethos* nacional-popular que continúa siendo monumental en un sentido que el arte comunitario actual evita”.<sup>131</sup> Por lo menos desde los años 1930, las instituciones de arte han cuestionado sus relaciones con la educación, y desde los 1960 ha aumentado el énfasis en las experiencias del público. La descentralización y democratización de la cultura respondió a demandas de inclusión de la comunidad, ya sea para habilitarla o cooptarla. A partir de los años 1980, la diversidad y el multiculturalismo se volvieron pancartas del arte público, con énfasis en la “alteridad”, la marginación, la opresión y el cuestionamiento de los valores y privilegios de los grupos sociales dominantes. Desde entonces los artistas se han convertido en educadores y activistas, y la responsabilidad de asistencia social ha ido desplazándose hacia la “sociedad civil”; los encargados de administrar las artes vieron la oportunidad de recurrir a aquéllos para combatir problemas sociales, fomentar la educación,

---

<sup>131</sup> Yúdice y Miller, *Política cultural*, p. 347.

disminuir las tensiones raciales, contrarrestar la devastación urbana con el turismo cultural, crear empleos, reducir la delincuencia, etc.<sup>132</sup>

### La institucionalización del arte alternativo

Además de reconocer a los artistas mexicanos y de proporcionar un capital institucional importante a sus funcionarios, “InSite” ha dado a la figura del curador, sobre todo el independiente, una preeminencia que antes no tenía. Históricamente, los curadores que designa el gobierno han hecho que exposiciones y programas culturales se ciñan a los criterios del Estado. Según Debrouse, las condiciones que permitieron el nuevo estilo de curar datan del sexenio de Salinas. En el ámbito binacional, durante su gobierno se estableció el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, que en 2004 se convirtió en Fundación Cultural México-Estados Unidos, con el propósito de “enriquecer el intercambio y la colaboración cultural entre México y Estados Unidos, promoviendo y apoyando el diálogo entre las comunidades artísticas y culturales de ambos países”.<sup>133</sup> Desde octubre de 2003, este órgano cuenta con una institución gemela en Nueva York, la US-Mexico Foundation for Culture, lo que facilita y profundiza las relaciones culturales entre las naciones. Desde su creación, el Fideicomiso ha permitido la realización de más de seiscientos proyectos binacionales de música, danza, teatro, artes visuales, literatura, arte en los medios, estudios culturales, bibliotecas y obras multidisciplinarias, por un monto de más de nueve millones de dólares. Actualmente, la Fundación mantiene los programas con los que inició el Fideicomiso: el de apoyos a proyectos de coinversión, Alianza binacional de organizaciones regionales, México: puerta de las Américas, Comunidades

---

<sup>132</sup> La “nueva responsabilidad” de la cultura es evidente en los nombres de algunas exposiciones, por ejemplo, “Culture in Action”, realizada en Chicago en 1995.

<sup>133</sup> Contacto Cultural, Fundación Cultural México-Estados Unidos, <http://www.contactocultural.org>.

transnacionales y el Taller Coming Up (que en colaboración con el Comité Presidencial para las Artes y las Humanidades de Estados Unidos premia proyectos mexicanos para fomentar la educación artística de niños sin recursos). A los programas permanentes se suman los especiales, muy numerosos (exposiciones, traducción y publicación de textos, mesas redondas, coloquios, conferencias). Así, la Fundación es un ámbito privilegiado para desarrollar redes interinstitucionales<sup>134</sup> y facilitar la cooperación internacional entre México y Estados Unidos.<sup>135</sup>

En el ámbito cultural, Salinas a veces permitió mayor autonomía respecto al Estado y más relaciones con las élites empresariales. El cambio se hizo evidente con la apertura de museos privados importantes, como el CCAC (que cerró hace tiempo) y el MARCO de Monterrey (todavía en funciones). Esta “privatización” produjo demandas del público asistente a los museos y de los patrocinadores, que deseaban más competencia y profesionalización, acordes con el canon internacional. Sin embargo, el fomento a las artes en realidad tuvo mucho que ver con el afán centralizador de Salinas, coronado con la creación del CONACULTA. Se aflojó un poco la rienda, pero no se eliminó. La prueba es que, al cabo de una década, los curadores independientes se pusieron al servicio de nuevos programas institucionales como el Ex-Teresa Arte Actual, el museo Carrillo Gil, “InSite” y otras asociaciones público-privadas similares. Los trabajadores culturales son ejemplo de nuevos empleados “flexibles” en los servicios, que producen conocimiento sin importar si

---

<sup>134</sup> Es impresionante la lista de instituciones participantes por la variedad de actores importantes, entre los que destacan el Centro Nacional de las Artes, Comisión México-EU para el Intercambio Educativo y Cultural, CONACULTA, Embajada de Estados Unidos en México, Embajada de México en Estados Unidos, SRE, NEA, Fundación Ford, Instituto Smithsonian, UNAM, Universidad de Tejas en Austin y un largo etcétera.

<sup>135</sup> Por ejemplo, la biblioteca pública de Houston recibió fondos como parte del Proyecto de Herencia Cultural Mexicana. La manera en que funciona la Fundación Cultural México-EU guarda cierto parecido con la del IME (véase nota 112, *supra*).

es para empresas privadas o para instituciones culturales públicas. En ambos casos, los servicios tienen un pie en lo local y el otro en lo global.

Para ejemplificar lo que Yúdice llama “el nuevo modelo de cooperación en el ámbito artístico”, valga analizar la obra con la que se inauguró “InSite” en 2005, *The Cloud* (La nube), de Alfredo Jaar. El acto consistió en llevar mil globos blancos y soltarlos sobre la frontera para crear un “monumento efímero” a las personas muertas al intentar cruzarla. El lugar que escogió Jaar fue el Cañón de la Cabra, terreno de propiedad mixta, privada y federal (en Baja California hay muchos problemas respecto al *status* jurídico de los terrenos). Carmen Cuenca, directora mexicana de la bienal, obtuvo permiso del gobierno federal para realizar el acto y después dedicó varias semanas a rastrear al propietario particular. Cuando obtuvo su autorización, un equipo técnico se dedicó a analizar las condiciones climáticas de la zona para después consultar a las comisiones aeroespaciales de los dos países, ya que los globos podían interferir con el funcionamiento de los radares en los aeropuertos. Además, el Cañón sirve como depósito de basura de Tijuana y como escondite de migrantes, por lo que tuvo que despejarse para el acto artístico. La presidencia municipal de Tijuana “prestó” prisioneros de la cárcel local para que realizaran las tareas necesarias. Por si fuera poco, se tuvo que negociar un permiso especial de la Patrulla Fronteriza, porque espectadores, técnicos y una banda de músicos requerían facilidad de movimiento para atravesar el Cañón de ambos lados de la frontera.

Todas estas medidas reflejan las relaciones institucionales que han desarrollado los organizadores de “InSite”, cuyo gran logro se debe menos a méritos artísticos que a la naturaleza verdaderamente binacional del proyecto cultural. Como apunta Yúdice, la alianza público-privada que cultivó “InSite”, junto con la Fundación México-Estados

Unidos para la Cultura, son las únicas iniciativas que han creado lazos institucionales binacionales duraderos en la esfera cultural y, por extensión, en otras.



Alfredo Jaar, *The Cloud*, 1997

La institucionalización es la gran diferencia entre “InSite” y otras muestras de arte de corte “identitario”. Previamente, el arte fronterizo solía fincarse en un conflicto con las autoridades y el *statu quo* (como en el caso de “Arte reembolso”, por ejemplo). “InSite” se basa en la colaboración institucional y convierte a las autoridades en colaboradores del arte. Aunque algunas de las obras sean en cierta medida provocadoras, como la ya descrita, “InSite” funciona básicamente como elemento conciliador.<sup>136</sup>

Insistiré en que muchas presentaciones, más que de arte, podrían considerarse actos políticos. En el catálogo de 1994 se lee:

Desde la clausura de “InSite94” [...], numerosos sucesos han tenido lugar en la región [...] como el voto del electorado de California a favor de la Propuesta 187, la crisis económica de México o los reclamos continuos en los Estados Unidos para la

---

<sup>136</sup> Por ejemplo, siempre se invita a los agentes de la Patrulla Fronteriza a las fiestas de apertura y se les obsequia el catálogo de la exposición.

militarización de la frontera. [...] Aunque éstos y otros hechos tienden a separarnos,<sup>137</sup> el proyecto “InSite94” y otras importantes colaboraciones artísticas tanto en México como en los Estados Unidos demuestran el enorme potencial del trabajo conjunto. Las experiencias y las numerosas relaciones personales que se crearon durante los dos años de planeación y desarrollo de “InSite94” nos han enriquecido, y constituirán la base para futuras asociaciones entre instituciones a ambos lados de la frontera.<sup>138</sup>

“InSite” es un proyecto que pone en evidencia la nueva distribución del trabajo artístico. En la actualidad las tareas del museo, de la feria de arte y de la galería se mezclan y se redefinen en iniciativas interinstitucionales donde convergen intereses y criterios variados. Esto pone una presión mayor sobre los artistas, quienes, obligados a responder a muchos patrones, necesitan realizar el acto creativo de manera acelerada, sin tener tiempo de gestar el arte. Por eso, los artistas, las corrientes y las técnicas son cada vez menos perdurables, casi desechables. En las bienales es difícil apreciar obras tan numerosas, y el tema es más importante que el artista individual. Sin embargo, “InSite” se distingue porque obliga al artista y al visitante a tener un vínculo real con la cultura en el lugar sede de los actos. “InSite” no recicla obra, sino que invita a los artistas a vivir la frontera y apropiársela. Sólo así podrán interpretarla y crear una obra significativa que se relacione directamente con el lugar donde se exhibe. Esta relación permite a “InSite” rebasar el ámbito estrictamente artístico, influir en personas ajenas a la esfera cultural (como todas las que en su cruce diario por la Puerta de San Isidro se toparon con el *Caballito de juguete*) y formar parte de un diálogo social y político binacional. “InSite” es en sí misma una nueva “habitante” fronteriza, cuya permanencia aseguran las redes institucionales que ha creado a

---

<sup>137</sup> Unos días después de la inauguración, se puso en práctica la Gatekeeper Operation, que obligó suspender algunos actos artísticos. Además, meses antes, habían asesinado al candidato del PRI a la presidencia, Luis Donaldo Colosio, en la colonia Lomas Taurinas.

<sup>138</sup> Yard, *op. cit.*, p. 11.

su alrededor sin comprometer su capacidad para adaptarse a las circunstancias variables del entorno. Es de esperar, ahora que el gobierno de Estados Unidos ha aprobado la construcción de un muro a lo largo de grandes segmentos de su frontera con México, que en las próximas presentaciones la bienal reciba más atención de los medios nacionales (pues no le han dado la suficiente) y que el gobierno mexicano, mediante el CONACULTA, la utilice como medio para protestar, aunque sea simbólicamente, contra las medidas unilaterales del vecino.

## CONSIDERACIONES FINALES

Cuando me propuse estudiar qué imagen de México se ha exhibido en museos y actos de arte, sobre todo a partir de la firma del TLCAN, supuse que haría un recuento de rupturas y cambios. Ahora advierto que lo más interesante son las continuidades, las permanencias y las adaptaciones de discursos, símbolos y medios culturales. En el ámbito artístico ha habido cambios de forma (en cuanto a instituciones, actores, creadores, lugares), pero casi no de fondo.

En primer lugar, el Estado, a pesar de haberse replegado durante la transición a la democracia liberal, sigue siendo por ahora –y quizá por muchos decenios más– el que articula las expresiones de la cultura mexicana, las traduce y las refina para consolidar la nación. Toda expresión artística o cultural, para difundirse y subsistir, tiende a la institucionalización y la anhela. La mayor importancia de la iniciativa privada en este ámbito refleja el auge del neoliberalismo, manifiesto también en que el Estado ha construido la democracia electoral. La participación de más grupos sociales influye en la estética (por ejemplo, en el arte fronterizo) y en la forma del discurso identitario estatal, que define ahora a México como “una nación más allá de sus fronteras”, la cual incluye a sus migrantes.

En segundo lugar, los efectos culturales de la apertura comercial han quedado a medio camino entre los pronósticos pesimistas (de muerte de la “cultura nacional”) y los optimistas (de plena incorporación de nuestro país al Primer Mundo). Sabemos que la “cultura mexicana” es nacionalista y defensiva, y que se define en buena medida por la relación de temor-atracción con Estados Unidos. México rechaza la intervención de su vecino, pero depende de su respaldo. Las condiciones que favorecieron esa definición (la

interdependencia, el temor al resquebrajamiento nacional, la necesidad constante de apoyo internacional) se han mantenido desde los tiempos de los liberales del siglo XIX hasta los de la tecnocracia actual.

Se esperaba que la firma del TLCAN planteara un gran reto a las identidades nacionales de los tres países asociados. El hecho es que México, Estados Unidos y Canadá se mantuvieron aferrados a sus nacionalismos, unos de manera más explícita. Durante las negociaciones, sobre todo en las bilaterales de Canadá y Estados Unidos anteriores al tratado con México, los canadienses buscaron mantener su “originalidad cultural”. Por otra parte, en Estados Unidos el TLCAN se aprobó, en buena medida, con argumentos de seguridad nacional (fomentar el desarrollo de México para evitar olas de inmigrantes). En México, el debate sobre el posible “agringamiento” del país y los beneficios económicos esperados culminó en la rearticulación de elementos tradicionales de la cultura nacionalista (todavía a finales de los años 1990 la defensa de los “verdaderos ideales” de la Revolución se invocaba para legitimar la política nacional). Ese reforzamiento de los nacionalismos en los tres países no es necesariamente antagónico al desarrollo del comercio regional.

La retórica fatalista de quienes creían que la cooperación económica formalizada supondría un daño irreparable al “alma nacional” tiene mucho en común con dos creencias de los mexicanos respecto a la conquista española y, por extensión, al imperialismo en general: que el dominante impone su influencia de manera absoluta sobre el dominado y que la cultura del dominante prevalece sobre la del vencido (así pueden entenderse los temores que expresaron, en su momento, los opositores al Tratado). Estas creencias son tan arraigadas que incluso la apología del TLCAN las reflejó. El gobierno mexicano parecía decir: “sabemos lo que les preocupa, que ‘nuestra cultura’ pierda su ‘originalidad’ y se convierta en una copia de la estadounidense, pero no teman, la mexicana es una cultura

‘inanexable’, ‘esplendorosa’, protegida por su fulgor de cualquier amenaza que se le presente”. Ahora se insiste en que la aculturación puede ser recíproca, porque todos los días, de ambos lados de la frontera, se realizan actos de sincretismo.

Quizá los cambios culturales que pueda haber en México se deban menos a la importación de productos estadounidenses, como esperaban algunos a principios del decenio de 1990, que al hecho de que, gradualmente, México se ha reconocido abiertamente como expulsor de migrantes. No sólo en la frontera, la migración entrelaza a todo el país (incluidos los pueblos más marginados del sur) con Estados Unidos e incide tanto en la construcción de “lo real” como en la invención del imaginario, es decir tiene consecuencias en todos los planos: el valor relativo de las culturas regionales, la manera en que el Estado y los ciudadanos se juzgan mutuamente y la definición de los objetivos nacionales. Hoy parece menos importante crear empleos en México que lograr que Estados Unidos respete los presuntos derechos de los trabajadores migrantes.

En México y el resto de América Latina, durante todo el siglo XIX y la mayor parte del XX, la democracia fue mucho menos importante que el orden y el desarrollo –aunque rara vez los hubo– y se sacrificó en nombre de ambos.<sup>139</sup> En los albores del siglo XXI, la democracia se volvió contagiosa (por lo menos su ideal, ya que el sistema sigue siendo muy frágil en la práctica) y recibió un papel preponderante, hasta volverse condición *sine qua non* del progreso. Sabemos que los choques ocurren no sólo entre culturas (parafraseando a Samuel Huntington), también dentro de cada una. Así como la cultura mexicana no es unívoca (ninguna lo es), tampoco ha habido una sola Revolución, un lenguaje, ni siquiera una élite perpetuamente homogénea. “México” no es un hecho ni un deber ser, es una

---

<sup>139</sup> Habría que darle la razón a John Stuart Mill cuando escribió que los primeros liberales se preocupaban más por la eficacia que por la libertad.

construcción negociada todos los días en el barrio, la familia, la escuela, el museo y la televisión, cosa que suele olvidarse.

Finalmente, de la política internacional puede desprenderse una conclusión. México ha traído y llevado la idea de su fortaleza (incluso superioridad) cultural respecto a Estados Unidos para compensar su debilidad económica y política. A pesar de que sirve como argumento defensivo frente a Estados Unidos, la potencia avala y utiliza esa idea para su propio beneficio, sobre todo en los momentos de mayor tensión binacional. Esto se comprueba al observar los periodos de mayor intercambio cultural entre ambos países. Durante la Gran Depresión, el gobierno de Estados Unidos protegió a los artistas del desastre económico incorporándolos como sus “obreros” y utilizando como modelo la relación de los muralistas con el gobierno mexicano. En 1940, en coincidencia con la política del Buen Vecino de Roosevelt, la entrada inminente de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial y la entonces reciente nacionalización del petróleo en México, se organizó la exhibición “Veinte siglos de arte mexicano” en Nueva York, a la que acompañó uno de los catálogos más elogiosos de nuestro arte. En el decenio de 1970, cuando Estados Unidos sufrió la primera gran escasez de gasolina y México encontró yacimientos enormes, Sotheby’s realizó la primera subasta de arte mexicano (para los capitalistas era más seguro invertir en éste que en otros bienes sujetos a la inflación) y se organizó el simposio sobre arte contemporáneo “Mexico Today”, con actos en Washington DC, Nueva York, Atlanta, Detroit y San Francisco, entre otras ciudades. En el simposio fue notable la falta de obras de “los tres grandes” (Rivera, Orozco y Siqueiros), seguramente porque la preocupación por el petróleo en ese momento hacía indeseable cualquier tipo de arte que exaltara el nacionalismo mexicano. Finalmente, “Esplendores”, “Mito y magia” e “InSite” se realizaron en el contexto de las negociaciones del TLCAN, de la aprobación de la

Propuesta 187, de la Gatekeeper Operation y de la actividad del grupo Minutemen, entre otros hechos de suma importancia binacional.

Aunque la exaltación de la grandeza cultural mexicana sirve para crear consensos internos, en nuestro país no se organizan actos artísticos trascendentales hasta que la relación con Estados Unidos los requiere. Podemos deducir que no habrá muchos de éstos hasta que México y Estados Unidos lleguen a una situación en la que a ambos les interese “limar asperezas”. Si bien es cierto que las exposiciones internacionales han recibido atención considerable del gobierno mexicano y son parte de su política exterior, su capital político depende en buena medida del interés con que Estados Unidos las reciba; por eso “Esplendores” es la más exitosa de las que he reseñado, y para corroborarlo basta dar una ojeada a la cobertura mediática. En octubre de 1990 la revista *Time* publicó, en el mismo número, una reseña de la exhibición y un suplemento de 16 páginas que pagó el gobierno mexicano. Un mes después la revista describía a Salinas en los términos que Paz había soñado, es decir como artífice de la modernidad.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Véanse Robert Hughes, “Onward from Olmec”, *Time*, 136 (42), 1990 y John Moody, “The Man behind the Mask”, *Time*, 136 (47), 1990.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abella, Marissa *et al.* Champs de pouvoir et de savoir au Mexique, París, Éditions du CNRS, 1980
- Adorno, Theodor. The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture, editado por J.M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991.
- Alberro, Solange. Del gachupín al criollo, o de cómo los españoles dejaron de serlo, México, El Colegio de México, 1997 (*Jornadas*, 122).
- Álvarez Flores, Víctor Manuel. La administración federal en el fomento y la difusión de la cultura y las artes: el cambio en la política cultural mexicana, tesis de licenciatura, México, El Colegio de México, 2004.
- Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, trad. Eduardo L. Suárez, México, FCE, 1993 (*Colección Popular*, 498).
- Arteta, Aurelio *et al.* Tolerancia o barbarie, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Askew, Kelly Michelle. Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania, Chicago, University Press, 2002.
- Azuela de la Cueva, Alicia. Arte y poder, México, El Colegio de Michoacán-FCE, 2005.
- Bartra, Roger. La jaula de la melancolía, México, Grijalbo, 1987.
- “Melancolía y metamorfosis del mexicano”, Estudios, 9, verano 1987, pp. 23-31.
- “Culture and Political Power in Mexico”, Latin American Perspectives, 16 (2), 1989, pp. 61-69.

- Blood, Ink and Culture. Miseries and Splendors of the Post-Mexican Condition, trad. Mark Alan Healey, Durham, Duke University Press, 2002.
- Baudrillard, Jean y Marc Guillaume. Figuras de la alteridad, trad. Victoria Torres, México, Taurus, 2000.
- Bauman, Zygmunt. Intimations of Postmodernity, Londres, Routledge, 1992.
- Bayart, Jean-François. L'illusion identitaire, París, Fayard, 1996.
- Benjamin, Walter. Illuminations, introducción de Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Nueva York, Schocken, 1969.
- Bonet, Ruben. "InSite05. Art Practices in the Public Domain", Art Nexus, 60, marzo 2006, <http://www.artnexus.com/servlet/NewsDetail?documentid=16200>.
- Boswell, David y Jessica Evans (eds). Representing the Nation: A Reader, Londres, Routledge, 1999.
- Cabanillas, Francisco. "Arnaldo Roche: africanía a dos voces", Centro Journal, 17 (2), otoño 2005, pp. 71-72.
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, Durham, Duke University Press, 1987.
- Castañeda, Jorge G. y Robert Pastor. Los límites en la amistad: México – Estados Unidos, México, Joaquín Mortiz, 1989.
- Cato, Susana. "Provida y divas ante el ministerio público: 'Latente, la amenaza' dice Rascón Banda, abogado defensor de la obra", Proceso, 588, 6 de febrero de 1988, p. 52.
- Coe, Michael D. "Mexico: Splendors of Thirty Centuries", American Anthropologist, 93 (2), junio 1991, pp. 525-527.

- Cosío Villegas, Daniel (coord). Historia General de México, volumen 2, México, El Colegio de México, 1994, 4ª ed.
- Dahrendorf, Ralf. Reflections on the Revolution in Europe, Londres, Chatto and Windus, 1990.
- Dear, Michael y Gustavo Leclerc. Postborder City, Cultural Spaces of Baja California, Londres, Routledge, 2003.
- Debord, Guy. The Society of the Spectacle, trad. Donald Nicholson-Smith, Nueva York, Zone Books, 1994.
- Debroise, Olivier. “Es derroche de forma, color y pobreza imaginativa”, El Norte, Monterrey, 2 de julio de 1991, p. 6.
- . “Mito y magia en América”, <http://www.latinartcritic.com>
- Delpar, Helen. The Enormous Vogue of Things Mexican, Tuscaloosa, University of Alabama, 1992.
- Eder, Rita (coord). El arte en México: autores, temas, problemas, México, FCE-CONACULTA, 2001.
- Enciso Higuera, Froylán. Andar fronteras: las diligencias diplomáticas de Octavio Paz en Francia (1946-1951), tesis de licenciatura, México, El Colegio de México, 2006.
- Florescano, Enrique (coord). El patrimonio nacional de México I, México, FCE-CONACULTA, 1997 (*Biblioteca Mexicana*, 1).
- “Forget Paris and London, Newcastle is a creative city to match Kabul and Tijuana”, The Guardian, Manchester, 2 de septiembre de 2002, <http://arts.guardian.co.uk>.
- Foucault, Michel. “El sujeto y el poder”, en Brian Wallis (ed.), Arte después de la modernidad, Akal, Madrid, 2001, pp. 421-436.

- García Canclini, Néstor. “Arte en la frontera México – EE.UU.”, La Jornada Semanal, 9 de noviembre de 1997, <http://www.jornada.unam.mx/1997/11/09/sem-canclini.html>.
- Geertz, Clifford. La interpretación de las culturas, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Goldman, Shifra. Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States, Chicago, University Press, 1994.
- González Gutiérrez, Carlos. “Fostering Identities: Mexico’s Relation with its Diaspora”, Journal of American History, 89 (2), septiembre 1999, pp. 545-567.
- Guevara Niebla, Gilberto y Néstor García Canclini (coords), La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio, México, Nueva Imagen, 1992.
- Haus der Kulturen der Welt, “Tijuana: Techno with Folk Roots”, <http://www.culturebase.net/artist.php?352>.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Helguera, Pablo. “Las guerras de la contemplación. Los caminos de la crítica poética de arte en Latinoamérica”, Columna de Arena, 49, 2003, <http://www.universes-in-universe.de/columna/col49/col49.htm>.
- Hughes, Robert. “Onward from Olmec. A monumental exhibit of Mexico’s art redeems the ‘image problem’”, Time, 136 (42), 1990, pp. 50-52.
- Joseph, Gilbert, Anne Rubenstein y Eric Zolov (eds). Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940, Durham, Duke University Press, 2001.
- Kant, Immanuel. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, trad. Dulce María Granja Castro, México, FCE-UAM-UNAM, 2004.
- Krauze, Enrique. Caudillos culturales en la Revolución Mexicana, México, Tusquets, 1999.

- L'Aigle et le soleil, 3000 ans d'art mexicain, Catálogo de la exposición, Fondation Europalia, 1993.
- Le Bot, Yvon. "Migraciones, fronteras y creaciones culturales", Foro Internacional, XLVI (3), 2006, pp. 533-548.
- Maalouf, Amin. Identidades asesinas, trad. Fernando Villaverde, Madrid, Alianza, 2001.
- Mabire, Bernardo. Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997, México, El Colegio de México, 2003 (*Jornadas*, 139).
- Manrique, Jorge Alberto. Una visión del arte y de la historia, tomo IV, México, UNAM-IIE, 2001.
- Manriquez Durán, Miguel. Cultura regional y apertura económica, Hermosillo, El Colegio de Sonora, 1994.
- May, Rollo. La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo, trad. Luis Botella García del Cid, Barcelona, Paidós, 1992.
- Méndez Sáinz, Eloy. "Imágenes transitorias. Globalización y modificaciones urbanas en ciudades del norte de México", Región y Sociedad, 7 (12), 1996, pp. 29-46.
- Merewether, Charles (ed.). Mito y magia en América: los ochenta, MARCO, 1991.
- Meyer, Lorenzo, "Estados Unidos y la evolución del nacionalismo defensivo mexicano", Foro Internacional, XLVI (3), 2006, pp. 421-464.
- Miller, Toby. The Well-Tempered Self. Citizenship, Culture and the Postmodern Subject, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Molina, Carlos. "Fernando Gamboa y su particular versión de México", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, XXVII (87), otoño 2005, pp. 117-143.

- Morales, Sonia. “Resultado de la intimidación sinarquista: retiro de cuadros, una polémica de largos alcances y dos demandas judiciales”, Proceso, 587, 1 de febrero de 1988, pp. 40-50.
- Morris, Stephen D. “Reforming the Nation: Mexican Nationalism in Context”, Journal of Latin American Studies, 31 (2), 1999, pp. 363-397.
- Musée National d’Art Moderne, Art mexicain, du précolombien a nos jours, París, Les Presses Artistiques, 1952.
- Museo de Arte Moderno de Nueva York, Veinte siglos de arte mexicano, Catálogo de la exposición, MOMA-INAH, 1940.
- Novo, Salvador. Nueva grandeza mexicana, México, CONACULTA, 1992 (1ª edición Hermes, 1946).
- Ocharán, Leticia. “Las artes plásticas frente al TLC”, Plural, 22 (258), 1993, pp. 72-73.
- O’Neill, John P. (ed.), Mexico: Splendors of Thirty Centuries, Met-Bulfinch Press, 1990.
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Madrid, Alianza, 1983.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México, FCE, 2000 (1ª edición “Cuadernos Americanos”, México, 1950).
- Los privilegios de la vista: arte de México, México, FCE, 1989.
- “The Power of Ancient Mexican Art”, The New York Review of Books, 37, (19), 6 de diciembre de 1990.
- Pequeña crónica de grandes días, México, FCE, 1990.
- “Will of Form”, en John P. O’Neill (ed.), Mexico: Splendors of Thirty Centuries, Met-Bulfinch Press, 1990, pp. 3-38.
- Postdata, México, FCE, 1994 (1ª edición México, Siglo XXI, 1970).

- Obras completas. Los privilegios de la vista II, tomo 7, México, FCE, 1994.
- Paz, Octavio y Adolfo Castañón. “Fondo Nacional para la Cultura y las Artes”, Vuelta, 13 (149), abril 1989, pp. 50-53.
- Pellicer, Olga y Rafael Fernández de Castro. México y Estados Unidos; las rutas de la cooperación, México, ITAM-SRE, 1998.
- Ponce, Armando (coord.) México: su apuesta por la cultura, México, Grijalbo-Proceso-UNAM, 2003.
- Puig, Carlos. “Censura en el catálogo del Met suaviza el porfiriato y protege a los mecenas del arte”, Proceso, 727, 8 de octubre de 1990, p. 49.
- Ramírez, Mari Carmen, “Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation” en Reesa Greenberg *et al.* (ed.). Thinking about Exhibitions, Londres, Routledge, 1996, pp. 21- 38.
- Sullivan, Edward J. “Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art”, Art Journal, 53 (4), invierno 1994, pp. 106-109.
- Tenorio, Mauricio. “The Cosmopolitan Mexican Summer, 1920 – 1949”, Latin American Research Review, 32, (3), 1997, pp. 224-242.
- Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930, trad. Germán Franco, México, FCE, 1998.
- De cómo ignorar, México, FCE-CIDE, 2000.
- Thelen, David. “Mexico’s Cultural Landscapes: A Conversation with Carlos Monsiváis”, Journal of American History, 86, (2), 1999, pp. 613-622.
- Turner, Mark y Andrés Guerrero (eds.). After Spanish Rule, Postcolonial Predicaments of the Americas, Duke University Press, 2003.
- Tibol, Raquel. “El MARCO ya funciona”, Proceso, 766, 8 de julio de 1991, pp. 50-52.

- “Sucede en Monterrey (II)”, Proceso, 820, 20 de julio de 1992, pp. 53-55.
- “InSite97. Abierto y orgánico”, Proceso, 1100, 30 de noviembre de 1997, p. 61.
- Tovar y de Teresa, Rafael. Modernización y política cultural, México, FCE, 1994.
- Valdés-Ugalde, Francisco. “Janus and the Northern Colossus: Perceptions of the United States in the Building of the Mexican Nation”, Journal of American History, 86 (2), 1999, pp. 568-600.
- Valenzuela Arce, José Manuel. Impecable y diamantina: la deconstrucción del discurso nacional, México, Colegio de la Frontera Norte-ITESO, 1999.
- Vaughan, Mary Kay. Cultural Politics in Revolution, Tucson, University of Arizona Press, 1997.
- Vega Cánovas, Gustavo. Liberación económica y libre comercio en América del Norte: consideraciones políticas, sociales y culturales, México, El Colegio de México, 1993.
- Velasco, Jesús. “Reading Mexico, Understanding the United States: American Transnational Intellectuals in the 1920s and the 1990s”, Journal of American History, 86 (2), 1999, pp. 641-667.
- Warnier, Jean-Pierre. La mundialización de la cultura, trad. Alcira Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Yúdice, George. “Translating Culture. The US-Mexico Fund for Culture”, Voices of Mexico, 39, 1997, pp. 23-28.
- El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global, trad. Gabriela Ventureira, Barcelona, Gedisa, 2002.

Yúdice, George y Toby Miller. Política cultural, trad. Gabriela Ventureira, Barcelona, Gedisa, 2004.

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

Anuario de estadísticas mundiales de la industria musical, <http://www.ifpi.org/site-content/library/worldsales2005-ff.pdf>.

Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas, <http://amprofon.com.mx>.

Centro INAH Oaxaca, <http://www.inah.gob.mx/muse6/htme/muco2001.html#>.

Contacto Cultural, Fundación Cultural México-Estados Unidos de América A.C., <http://contactocultural.org/espanol/home.html>.

Mexico: Splendors of Thirty Centuries, catálogo en línea, Texas Council for the Humanities Resource Center, <http://www.humanities-interactive.org/splendors/>.

Oro: Arte prehispánico de Colombia, Catálogo electrónico, Museo Arqueológico de Madrid, <http://comunidad-escolar.pntic.mec.es/645/cultura1.html>.

World Bank, “Remarks at Culture Counts: A Conferences on Financing, Resources and the Economics of Culture in Sustainable Development”, <http://web.worldbank.org/>.