# EL TRIUNFO DE LA CULTURA

## Uso político y económico de la cultura en Monterrey

EL TRIUNFO DE LA CULTURA

# EL TRIUNFO DE LA CULTURA

Uso político y económico de la cultura en Monterrey

COORDINACIÓN EDITORIAL

Carolina Farías Campero

DISEÑO GRÁFICO DE LA COLECCIÓN NUESTRO ARTE

Vicente Rojo Cama

DISEÑO Y CUIDADO EDITORIAL

Ángela Palos

FOTOGRAFÍA

Roberto Ortiz Giacomán

Fotografía de portada, pp. 10, 11, 30, 32, 37, 41, 48, 51, 54, 78, 82, 92, 107,110, 133, 143.

Refugio Z. García, p. 19.

Colección de la familia González Camarena, pp. 28, 29, 34.

Eugenio Espino Barros, p. 67.

Manuel M. López, p. 68.

Juan Rodrigo Llaguno, p. 129.

FOTOGRAFÍA DE EDUARDO RAMÍREZ

Juan Rodrigo Llaguno

Primera edición, 2009
D.R. Fondo Editorial de Nuevo León
D.R. Texto: Eduardo Ramírez

ISBN 978-607-7577-47-8

Impreso en Monterrey, México

FONDO EDITORIAL
DE NUEVO LEÓN

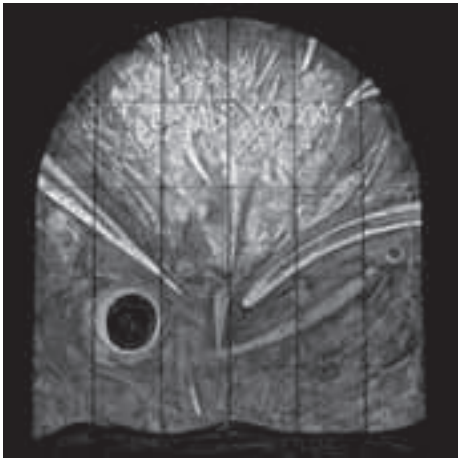
Zaragoza 1300 Sur
Edificio Kalos, Nivel C2, Desp.202
CP 64000, Monterrey, N.L., México
Tels. (81) 8344 2970 y 71
www.fondoeditorialnl.gob.mx

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Ave. Universidad s/n
Ciudad Universitaria
CP 66451, San Nicolás de los Garza, N.L., México
Tel. (81) 8329 4000
www.uanl.mx

# EL TRIUNFO DE LA CULTURA

Uso político y económico de la cultura en Monterrey



**Eduardo Ramírez**

NUESTRO ARTE

MUSEO DE PAPEL

# PRESENTACIÓN

La visión sobre el arte en Monterrey que propone Eduardo Ramírez en este libro busca generar una discusión a partir de la confrontación entre la élite empresarial regiomontana y el Estado Mexicano. El autor afirma que en los momentos de mayor tensión de esta confrontación la cultura se establece como un escenario ideológico y político, propicio para generar periodos de auge.

La inclusión de *El triunfo de la cultura* en la serie Nuestro Arte expresa el deseo de los editores de impulsar la reflexión y el diálogo que el autor propone y, a través de ellos, propiciar un acercamiento a la obra de los creadores imprescindibles para entender la cultura de nuestro estado. Estas publicaciones se amparan en la doble certeza de que el libro es un instrumento privilegiado de divulgación, y la lectura un modo de seducción.

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

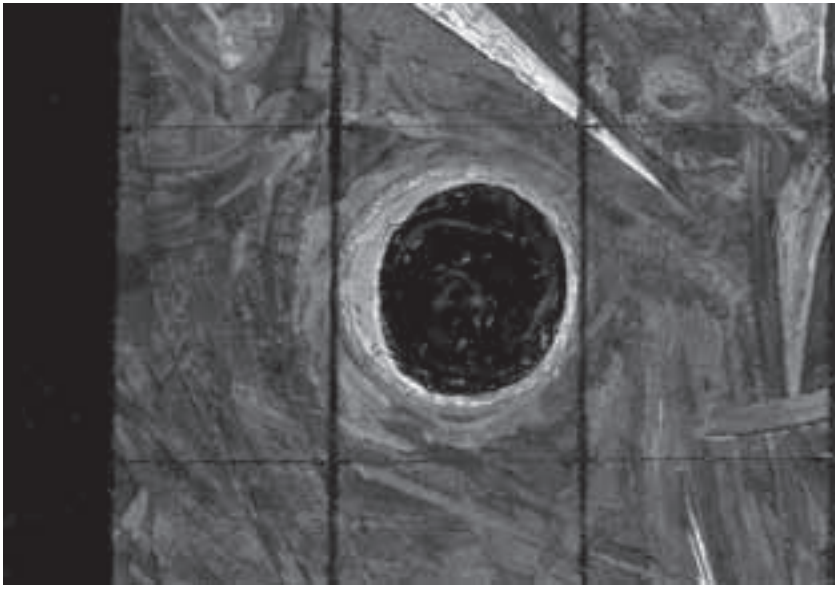
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

*La cultura es profundamente política. Ambas, la cultura que disfrutamos y la cultura en la cual vivimos, conforman la estructura a través de la que interpretamos la realidad y sus posibilidades. La cultura puede ser y es usada como una forma de control social más efectiva que cualquier ejército. Los poderes que son, no se mantienen en el poder por convencernos de que son la solución, sino porque nos convencen de que no hay otra solución. Pero la cultura puede ser y es una forma de resistencia, un lugar para formular otras soluciones.*

Stephen Duncombe

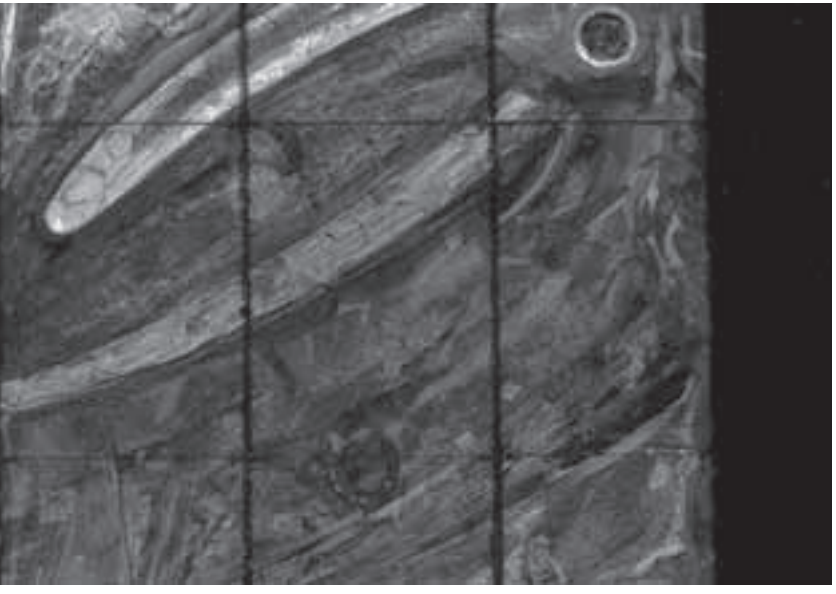
*Cualquier nueva teoría general del capitalismo financiero tendrá que extenderse hacia el reino expandido de la producción cultural para explorar sus efectos; en rigor de verdad, la producción y el consumo culturales de masas –a la par con la globalización y la nueva tecnología de la información– son tan profundamente económicos como las otras áreas productivas del capitalismo tardío y están igualmente integrados en el sistema generalizado de mercancías de éste.*

Frederic Jameson



Rufino Tamayo, vitral *El Universo*. Planetario Alfa, 1988.

# LA CULTURA COMO ESTRATEGIA DE CONFRONTACIÓN



En los últimos veinte años, junto con otras ciudades de la, así llamada, provincia mexicana –Guadalajara, Oaxaca, Tijuana–, la visibilidad de Monterrey en el escenario cultural del país ha aumentado. Desde la avanzada regia del rock, la multiplicación de museos públicos y privados, la inserción de algunos productores plásticos dentro del circuito nacional e internacional del arte, la proliferación de carreras de arte, hasta la presencia en el ámbito nacional de industrias editoriales de capital regiomontano –grupos Milenio y Reforma–, y todo el proceso de construcción de imagen al convertirse en la segunda sede, después de Barcelona, del Fórum Universal de las Culturas, evidencian lo que parece un fenómeno inédito.

Este fenómeno ha tenido como respuesta el cuestionamiento y menosprecio del discurso del arte central que ve en lo generado en Monterrey una especie de eco provinciano de la tendencia global. Se ha tratado de explicar que a partir de que el Estado se retira de la rectoría cultural –después de haberse enseñoreado sobre todo el periodo posrevolucionario–, los corporativos y las industrias culturales toman el relevo de la cultura y, en los años ochenta, el capital y la cultura se unirán dentro de un práctica propia del capitalismo cultural en el que la segunda es usada como un recurso con intenciones económicas o políticas.[1]

La línea argumental de este trabajo pretende discutir esta explicación al establecer que en Monterrey tal uso de la cultura es, en efecto, resultado del manejo de los corporativos locales, mas no sólo a partir de los mencionados años ochenta, sino a lo largo del todo el siglo XX.

Más allá de tratar de encontrar la explicación en la reseña de los proyectos, productores o instituciones a través de los que se origina y desarrolla este fenómeno, lo que queremos destacar es una manera particular de definir las prácticas culturales en esta ciudad en la que, desde su origen, surgen del sector privado y ayudan a generar modos de vida que contribuyen a la construcción del capital.

---

[1] José Luis Barrios apunta: "Parte importante de los procesos de descentramiento son las iniciativas del propio Estado para empezar un lento camino al desarrollo de nuevos espacios culturales y artísticos a lo largo de todo el país. Proceso que por lo demás, irá de la mano de la puesta en práctica de los modelos liberales de desarrollo, lo que entre otras cosas supone el ascenso de la iniciativa privada en la definición de las nuevas políticas culturales" ("Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)", en *Hacia otra historia del arte en México,* tomo IV, *Disolvencias (1969-2000)*, Conaculta, México, 2004, p. 165). También característica es la interpretación de Jorge Alberto Manrique, quien habla de que en los ochenta surge un "nuevo" interés de las empresas en el arte, justificado por la legislación fiscal que lo estimula. Y enfatiza que es a partir de estas fechas que la iniciativa privada "quiere arrancar al Estado la estafeta del mecenazgo de las artes y la cultura, para imponer sus propios intereses". ("El mecenazgo", en *Una visión del arte y de la historia,* tomo IV, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p. 153).

Planteado así el abandono a nivel nacional del patronazgo cultural por parte del Estado, aquél producirá consecuencias del todo diferentes en las prácticas artísticas de Monterrey. Después de liderar las políticas culturales en la ciudad, los corporativos tienen entonces que enfrentar esquemas de competitividad globalizante y dejan al Estado, y su política de descentralización, a cargo de la promoción cultural para así redirigir sus esfuerzos hacia la esfera internacional. Esto contribuye a que en la provincia se viva un breve auge de apoyo gubernamental hacia los productores y una indiferencia de sus instituciones culturales privadas hacia éstos.

Hay sobre todo un deslinde que nos interesa enfatizar. La importancia de la rectoría histórica de la empresa privada en el ámbito cultural de Monterrey ha sido reseñada en varios textos de historia como resultado natural de la política de beneficio social de los empresarios de la primera generación. Esta manera de historiar implica cierta fidelidad hacia el empresariado en tanto resultado de la cultura del trabajo que se implementó en Monterrey y que se trasmina, según apunta Lylia Palacios Hernández, hasta interpretaciones históricas de los fenómenos socioculturales de esta ciudad.[2] Siguiendo este apunte, queremos hacer evidente que algunas de las historias de la cultura de Monterrey se basan en esta misma concepción histórica y afirman ideológicamente los valores de esta cultura hegemónica.[3] Ambas versiones promueven, al decir de Palacios Hernández, "el reconocimiento de la jerarquía patronal, la cual fue facilitada por la difusión de la imagen del empresario como protagonista de una gesta en un medio agreste".

Así, en algunos textos la participación de la iniciativa privada en la cultura se explica por la voluntad de unos cuantos personajes excepcionales y

---

[2] Dicha autora cita trabajos como los de Andrés Montemayor, José P. Saldaña, José Fuentes Mares y Rodrigo Mendirichaga ("De la cultura del trabajo a la cultura de la competencia", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León Monterrey, 2007, p. 170).

[3] Podemos citar, entre otras, las de José Emilio Amores, Ricardo Elizondo, Alfonso Rubio, Eduardo Rubio, Alfonso Rangel Guerra y Xavier Moyssén Lechuga.

emprendedores[4] que, a imagen y semejanza de los "capitanes" de la industria en Monterrey, se vuelven los visionarios conformadores de la cultura en un medio ganado por la materialidad de la industria.

Estas historias o compendios regularmente reseñan el ambiente cultural, poniendo énfasis en los actores como generadores de la cultura, en vez de poner atención en los procesos económicos, políticos, sociales que posibilitan las prácticas en esta área.

La visión sobre el arte en Monterrey que proponemos para su discusión es que no fue a finales del siglo XX –con el surgimiento del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO)[5] y la estrategia surgida de la alianza estatal-privada que culmina en el establecimiento del eje Macroplaza, Parque Fundidora y el Fórum Universal de las Culturas, sino en realidad durante todo el siglo XX, que los empresarios de Monterrey usaron la cultura como un recurso para diferentes fines –identidad empresarial y nacional, manejo político, atracción de capital–, creando un contexto atípico de capitalismo cultural bisoño en un país de la periferia.

Uno en el que si bien el desarrollo industrial todavía no alcanzaba la desmaterialización en lo financiero, la informatización en sus redes de producción –propias de esta etapa del capitalismo tardío–, sí implementaba estrategias claras para hacer de la cultura un proceso de capitalización económica.

El eje crítico que seguirá nuestro desarrollo será la confrontación entre la élite empresarial regiomontana y el Estado mexicano. Trataremos de argumentar que es en los momentos de mayor tensión de esta confrontación –como un proceso que urge a definir tensiones, posturas, frentes públicos y

---

[4] Rosario Garza Sada de Zambrano, Romelia Domene de Rangel, Márgara Garza de Fernández, Raúl Rangel Frías, José Emilio Amores, Alejandra Rangel, Manuel Rodríguez Vizcarra.

[5] Véase el trabajo de Teresa Rivera Tuñón (*Arte, museos y estrategias empresariales*, Universidad de Monterrey-Centro de Información Regional sobre las Artes Visuales, Monterrey, 2005), un estudio serio sobre las estrategias culturales empresariales en los noventa, en el que términos como "repentino interés", "dramática evolución en los últimos años", "súbita evolución" se repiten al describir estas estrategias corporativas hacia el arte.

a evidenciar intenciones– cuando la cultura se establece como un escenario ideológico y político, propicio para generar periodos de auge cultural.

Se ha analizado cómo, en reacción a momentos de enfrentamiento con el Estado, los empresarios regiomontanos han respondido con la formación de organismos de presencia y presión política: frente a la Ley Federal del Trabajo, surge la Confederación Patronal de la República Mexicana (Coparmex); ante el enfrentamiento cardenista, el Partido Acción Nacional (PAN); para enfrentar el régimen de Echeverría, el Consejo Coordinador Empresarial (CCE); pero poco se han examinado las respuestas culturales que estos enfrentamientos implicaron.

Los tres momentos en los que centraremos nuestro análisis serán:

–La confrontación por la codificación de la Ley Federal del Trabajo y la política estatista y educativa del cardenismo que formarán el contexto ideológico en el que se funda la primera y más contundente decisión de política cultural empresarial: el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM).

–El periodo de abierto enfrentamiento con el presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) como antecedente de la formación del coleccionismo corporativo con fines de, ante el modelo de nacionalismo oficial y las decisiones corporativas que traicionaban el pacto con sus trabajadores, restablecer un nacionalismo con visos de la modernidad que caracterizaba a la industria, a fin de generar una respuesta solidaria con la empresa de esa población local –desamparada por la política en respuesta a la crisis de 1982– a través de los proyectos culturales abiertos a la comunidad.

–La globalización como un periodo en el que esta confrontación se diluye y se genera una alianza entre gobierno y empresas regiomontanas para centrar esfuerzos comunes hacia la competencia por lograr financiamiento para la localidad en los mercados internacionales de capital.

En estos tres momentos se produce una relación ambigua, de mutua dependencia, en lo cultural con el centro. En un principio, se reconoce al

centro como escenario, canon, de estos esquemas culturales –ante la carencia de modelos locales–; luego se intenta establecer desde el norte una relectura, reinterpretación, de la cultura central para capitalizarla con fines ideológicos. Para cuando llega la globalización, toda la infraestructura cultural corporativa, que se había volcado hacia el arte nacional, impide hacer una reconversión ideológica eficiente y genera una dislocación, una hibridación, de la relación con la cultura central para enfrentar, en esos términos, el escenario internacional.

En la segunda parte, analizaremos cómo estas políticas culturales corporativas conviven con las políticas culturales del Estado, volviendo a estas últimas un mecanismo de negociación frente a las demandas de la sociedad. En la tercera parte, dado el contexto en el que se publica este trabajo –una colección de catálogos que tienen la intención de difundir y contextualizar a los productores de Monterrey–, se hará un análisis del cambio en el estatuto del productor dependiendo del contexto socioeconómico. En la parte final, a manera de conclusiones, revisaremos ciertas estrategias culturales menospreciadas, inéditas para validar y generar una nueva perspectiva de análisis de todas las prácticas culturales de Monterrey.

En el desarrollo de capital en la región, a diferencia de otros desarrollos de élites capitalistas, lo cultural tiene un papel predominante: a través de la afirmación de la ideología del capital –consumo y acumulación– y de los "beneficios sociales" que genera la empresa, en oposición –ideológica– a los beneficios que el Estado crea para los trabajadores y ciudadanos.[6]

Partiendo de esto, es entendible que las confrontaciones del grupo Monterrey con el Estado mexicano tuvieran respuestas culturales, tratando de crear una identificación ideológica en las formas de vida: educación, forma de generar prestaciones a los trabajadores, el papel del Estado en la genera-

[6] *Cfr.* Lylia Palacios Hernández, "De la cultura del trabajo a la cultura de la competencia" y Alex M. Saragoza, *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880-1940*, capítulo 6, "Élite y sociedad en la época posrevolucionaria", Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2008.

ción de capital, en la forma de concebir el nacionalismo. Por lo tanto, la forma en la que se explica la cultura en Monterrey –y sus procesos– está ligada a los esquemas ideológicos –compensatorios, de oposición, de ruptura– que afirman esta élite y son manifiestos en instituciones culturales –su uso político y simbólico– en estos mismos periodos: el surgimiento del ITESM, el uso de los medios –periódico y medios electrónicos–, museos y colecciones corporativas, la expansión nacional del mencionado ITESM en distintos campus.

Habrá que revisar la historia de la cultura en Monterrey como una forma de afirmar y propagar los intereses de sus élites. Sólo esta ideología que rige la vida en su totalidad podrá explicarnos la función que el arte juega dentro de un contexto más amplio y abrirnos la posibilidad de visualizar las manifestaciones alternas y de resistencia que han quedado acalladas bajo este imperio ideológico.

Esta toma de postura en la explicación de los fenómenos culturales lleva la intención de iniciar un nuevo ámbito en la discusión de las prácticas artísticas en Monterrey, así como la de abrir nuevas líneas de investigación que enriquezcan y confronten las ya existentes –de por sí escasas. Tales líneas se marcarán sobre todo, por exceder los límites de este trabajo, en las citas a pie de página. La intención al nombrarlas no es apropiarse de un territorio de investigación del arte en Monterrey con afán monopólico, sino poner sobre una mesa pública de discusión las asignaturas pendientes para que sean retomadas por quien tenga el interés y los recursos para continuarlas y así ampliar nuestras referencias, el campo de nuestras reflexión y nuestras conversaciones.

Este trabajo está animado también por otra intención: generar narrativas de interpretación cultural que dialoguen con el discurso de la historia del arte nacional para romper la visión centralista y monopólica; y para establecer interpretaciones de y desde una condición descentrada que contribuyan a resignificar las prácticas artísticas de Monterrey e inauguren el sentido desde perspectivas alternas.

Campaña presidencial del Gral. Lázaro Cárdenas,
Monterrey, N. L., 17 de junio de 1934 (detalle).

## LEY FEDERAL DEL TRABAJO Y CARDENISMO: EL TECNOLÓGICO DE MONTERREY

*Va a haber una fiesta de disfraces. Tenemos que ir vestidos de murales mexicanos. Más vale asimilar eso de una vez. Cómprame unos alcatraces.*

Carlos Fuentes: *Las dos Elenas*

Una de las funciones de establecer políticas culturales es formar sujetos útiles al Estado y a la economía, por lo que estas políticas devienen el campo de alianza o de batalla entre la burguesía y el Estado:

> Las burguesías emergentes y triunfantes de la Europa occidental del siglo XIX, deseaban una ideología *laissez-faire* que favoreciera *nuevos* tipos de privilegio basados en el éxito del mercado. Asimismo, buscaron una ideología nacional que vinculase estas libertades monetarias con el control social mediante la identificación nacional y el enaltecimiento ético del arte.[1]

[1] Toby Miller y George Yúdice, *Política cultural,* Gedisa, Barcelona, 2004, p. 25.

Con ellas se conforma la idea de nación, el modelo ético que rige las acciones de los ciudadanos, dando la sensación de justicia bajo la forma de distribución de la riqueza:

> La política cultural dedicada a producir sujetos mediante la formación de estilos respetables de comportamiento (...) y enseñar a la clase obrera a valorar la nación, era el mejor método de evitar la querella industrial y la lucha de clases.[2]

Partiendo de este punto, analizaremos la forma en que los empresarios de Monterrey definen sus políticas culturales en una época de inestabilidad social como fue el periodo posrevolucionario.

Las reformas constitucionales provenientes de la Revolución, por un lado, enarbolaban la bandera de los movimientos sociales –garantía de educación, reforma agraria, respaldo al obrero– y, por otro, buscaban fortalecer la economía –defensa a la propiedad privada, un proyecto económico capitalista, un sistema jurídico de libertades públicas.[3]

En este contexto, el Estado toma el papel de mediador entre los reclamos de la sociedad y los intereses del capital. Arbitraje que fue el origen de muchas disputas con los empresarios de Monterrey, "desde finales de los años veinte creció la inquietud de los empresarios más consolidados del país, los de Monterrey, al considerar que el Estado aumentaba su injerencia en la economía"[4].

El primer golpe del Estado para los empresarios regiomontanos se dio por partida doble. Primero, Plutarco Elías Calles frustró, en la convención del Partido Nacional Revolucionario (PNR), las pretensiones de Aarón Sáenz,

---

[2] *Idem.*

[3] Véase Arnaldo Córdova, *La formación del poder político en México*, ERA, México, 1972.

[4] Carlos Alba Vega, "Relaciones entre los empresarios y el Estado", en *Historia Contemporánea de México,* tomo 2, *Actores*, Océano, México, 2005, p. 159.

exgobernador de Nuevo León, de llegar a la Presidencia de la República apoyado por la élite de Monterrey. Luego, Emilio Portes Gil, en su calidad de presidente de la República, comienza la discusión de la iniciativa gubernamental para modificar el Código Federal del Trabajo en 1929. Esta discusión surgía de la necesidad de unificar las varias leyes estatales del trabajo, pues resultaban distintas entre sí y contradictorias.

La oposición de los empresarios a homologar la Ley del Trabajo carecía de un fundamento más allá de mantener sus beneficios, dado el obstáculo que ésta les representaría para seguir un desarrollo aparte del resto de México. Sin embargo, su posición era insostenible por la inviabilidad de extender a todo el país, dada la inequidad que asolaba el desarrollo en la mayoría de los estados, los beneficios en prestaciones que gozaban los obreros de Monterrey. La homologación, la quisieran o no, era necesaria. Naturalmente, esto definió la relación con el centro como una disputa política: entre la alianza y el enfrentamiento.[5] En este contexto:

> Los empresarios de Monterrey, encabezados por el industrial Luis G. Sada, convencieron a los empresarios de otras regiones de México, de crear, el 25 de septiembre de 1929, la Confederación Patronal de la República Mexicana. (...) Las principales razones que esgrimieron para crear la Coparmex fueron tres: a) la existencia de problemas sociales creados inevitablemente por la relación entre quienes representan el capital y quienes integran el sector de los trabajadores; b) la influencia preponderante que de tiempo atrás tomaban las ideas socialistas radicales; y c) la falta de preparación específica de los empresarios de la república frente a las necesidades que en el terreno surgían como más modernas.[6]

---

[5] Alex M. Saragoza, *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880-1940*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2008, p. 222.
[6] Carlos Alba Vega, *op. cit.*, p. 160.

Monterrey se convirtió así, natural y particularmente, en el campo de batalla en la lucha de Lázaro Cárdenas por la Presidencia al tratar de deslindarse de la influencia de Plutarco Elías Calles, cuyo hijo buscaba la gubernatura de Nuevo León.[7]

Con la llegada de Lázaro Cárdenas a la Presidencia, estos enfrentamientos se agudizaron. Cárdenas impulsó una reforma agraria que hizo sentir amenazada la propiedad privada de los empresarios. Creó la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y nombró a Vicente Lombardo Toledano, de tendencia abiertamente socialista, como secretario general. Impulsó asimismo una reforma educativa que promovía la "educación socialista".

La disputa por los obreros fue un frente de esta confrontación. Lombardo Toledano vino a Monterrey repetidas veces para inculcar en aquéllos ideas opuestas a los empresarios y fomentar la formación de sindicatos afiliados a la CTM. Lombardo encontró un ambiente propicio entre los trabajadores debido a que

> La dramática recuperación de la planta de vidrio apuró una respuesta de los empleados a quienes se les habían negado aumentos de salarios a lo largo de mucho tiempo, se les había forzado a trabajar tiempo extra y se les presionaba constantemente para aumentar la productividad. Las protestas obreras surgieron periódicamente en 1933 y estallaron en noviembre de 1934.[8]

Los enfrentamientos de Cárdenas y los empresarios llegaron a su límite a inicio de 1936. En enero, un tribunal laboral declaró inválido el sindicato blanco de Fundidora, mientras que en febrero, la junta de arbitraje decidió contra el sindicato blanco de Vidriera Monterrey en una elección entre obreros, declarando legal la huelga. En respuesta inmediata, los empresarios, quienes veían atacada su autoridad sobre los trabajadores, organizaron el 5 de febrero una

---

[7] Alex M. Saragoza, *op. cit.*, p. 235.
[8] *Ibid.,* p. 240.

marcha "contra el comunismo" y el 6 un paro de la economía de la ciudad, a sólo un día de la visita de una semana de Cárdenas a Monterrey.

Para fines de este trabajo, nos interesa enfatizar el uso de estrategias culturales para hacer frente a estas confrontaciones.

Para conformar una cultura que afirmase la ideología del capital, eran vitales las publicaciones corporativas que se repartían entre los obreros para enaltecerlo. *Trabajo y Ahorro*, publicación de la Sociedad Cooperativa Cuauhtémoc, y *Actividad,*[9] revista de la Cámara de Comercio de Nuevo León, son sólo dos ejemplos.[10]

Los periódicos diarios contribuyen también como parte de las políticas culturales corporativas encaminadas a conformar sujetos:

> *El Porvenir* se convirtió en vocero de la visión de la burguesía y proveyó una constante fuente de visibilidad para los pensamientos y la vida diaria de la clase alta. (…) Días festivos, visitas presidenciales y de otros dignatarios, ocasiones religiosas, labores filantrópicas y eventos cívicos [eran narrados ahí].[11]

Durante la época de oposición a la Ley Federal del Trabajo, el papel del periódico *Excélsior* fue fundamental como caja de resonancia y frente público de la opinión de los empresarios, debido a que su editor era Manuel Barragán, empresario regiomontano y exdirector de la embotelladora local de Coca-Cola.[12]

---

[9] "La publicación mensual contenía sobre todo artículos laudatorios del capitalismo y condenatorios del comunismo, con frecuencia escritos por extranjeros y traducidos para la ocasión. No es de sorprender que con frecuencia los artículos fueran escritos por norteamericanos. (...) *Actividad* articuló las opiniones de la élite regiomontana sobre una amplia gama de temas. La publicación reflejaba la voluntad de la élite para tomar la iniciativa en la promulgación de la visión proempresarial y, por ende, en la promoción de ideas contra el Gobierno", (*ibid.*, p. 191).

[10] Lylia Palacios Hernández, "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 168-169.

[11] Alex M. Saragoza, *op. cit.*, p. 186.

[12] *Ibid.*, pp. 203-227.

Y, como estrategia para proteger a los obreros de ser captados por los sindicatos,

> Los patrones compraban periódicos locales en grandes cantidades y luego los repartían gratuitamente o a precios reducidos a los trabajadores; a *El Porvenir*, y a su diario hermano, *El Sol*, se les consideró con frecuencia meros panfletos anticetemistas.[13]

La fundación del periódico *El Norte* (1938) se da también en plena etapa cardenista y en una sociedad entre Rodolfo Junco de la Vega (Editora El Sol) y Cervecería Cuauhtémoc:

> Los empresarios regiomontanos vieron en *El Norte* la oportunidad de propagar sus ideales a la población local, a través de la prensa, reforzando los principios de la defensa de los derechos humanos, la libertad de prensa y el combate al comunismo.[14]

Pero, sobre todo, los beneficios hacia los trabajadores fueron la mejor estrategia de política cultural para asegurar su fidelidad a los empresarios. El historiador Robert Wiebe planteaba: "cada año se multiplican los experimentos en capitalismo de bienestar, en busca de formas más refinadas de control sobre la mano de obra".[15]

---

[13] *Ibid.*, p. 246. Cabe mencionar, contra lo escrito por Saragoza, que *El Sol* era publicado no por la misma casa editora que *El Porvenir*, sino por la competencia, que pasado el tiempo se convertiría en la matriz de *El Norte*.

[14] Cintia Smith Pussetto, Nancy Janett García Vázquez y Jesús David Pérez Esparza, "Análisis de la ideología empresarial regiomontana. Un acercamiento a partir del periódico *El Norte*", *CONfines, Revista de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, enero-marzo de 2008, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, p. 16.

[15] Citado en Alex M. Saragoza, *op. cit.*, p. 194.

> El microclima de bienestar social que de ahí surge será factor de orgullo y difusión editorial. Los resultados reales en cuanto a la obtención de vivienda, la prestación de servicios médicos privados, el disfrute exclusivo de espacios para la recreación, escuelas y becas para la educación superior, entre otros beneficios, contribuyeron a ponderar los valores más cargados de la diferenciación de clase, el chauvinismo regional acerca de la laboriosidad del regiomontano, la promesa de ascenso social como resultado de la cultura de trabajo y comportamiento sindical subordinado.[16]

Entre estas estrategias que sirvieron de herramienta para el enfrentamiento ideológico, la educación ocupa un lugar preponderante. Es claro que ésta no representa sólo un factor en la capacitación y en la formación de recursos humanos para las empresas: la educación implica toda una formación ideológica.

Ya en 1911, Cervecería Cuauhtémoc fundó la Escuela Politécnica Cuauhtémoc que impartía "cursos de primaria, artes y oficios, economía doméstica, preparatoria, estudios comerciales hasta materias propias para la capacitación técnica de obreros y funcionarios".[17]

Pero no sería sino con la fundación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), en 1943, que se consolida la gran estrategia que funde el capital y la cultura, característica en el desarrollo de la ciudad:

> El desarrollo *sui generis* de Monterrey como ciudad industrial desde finales del siglo XIX estableció desde entonces a la ciudad, y específicamente a su gran empresa privada, como la puerta de entrada al país de novedades tecnológicas, organizacionales y administrativas, principalmente provenientes del vecino país del norte, así como de los valores y lenguajes que cada nuevo paradigma contenía para su inculcación y legitimación social. Esta función,

[16] Lylia Palacios Hernández, *op. cit.*, p. 173.
[17] José Fuentes Mares, *Monterrey, Una ciudad creadora y sus capitanes,* Jus, México, 1976, p. 120.

> primero realizada por la propia empresa, progresivamente se transfirió como actividad especializada al Tecnológico de Monterrey, creado en 1943.[18]

Como reacción al enfrentamiento ideológico que había tenido en años previos, se enfatizó que la educación que impartiera este instituto tendría que estar libre de toda ideología –menos, claro, de la ideología del capital–:

> Un grupo de hombres de negocios, todos ellos viviendo en Monterrey y con puestos de gerentes, directores o presidentes de compañías y empresas de los más diversos giros se reunieron, a convocación hecha por el ingeniero Eugenio Garza Sada, director de Cervecería Cuauhtémoc, y durante algún tiempo estudiaron a fondo el asunto hasta llegar al acuerdo de comprometerse en la fundación y operación de un instituto de estudios profesionales y técnicos que garantizara la preparación de sus egresados y en cuya operación no intervendría ideología política o religiosa alguna.[19]

Con la fundación del Tecnológico se cumplen dos objetivos: la conformación y difusión ideológica de la élite empresarial nacional y la necesidad, manifiesta en la formación de la Coparmex, de preparar a los empresarios de la república frente a la defensa de necesidades sociales y políticas más modernas.

Esto queda probado con el inmediato éxito de su inscripción, sobre todo de estudiantes de fuera de Monterrey, pues a dos años de su fundación,

> La cantidad de estudiantes aumentó un 75 por ciento, y la de los profesores fue tres veces más de los que comenzaron. Ambos incrementos fueron enormes, sin embargo, el renglón que tuvo mayor aumento fue el internado, don-

---

[18] Lylia Palacios Hernández, *op. cit.*, p. 166.

[19] Ricardo Elizondo Elizondo, "El Tecnológico de Monterrey", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 112.

> de de una docena y media de alumnos que comenzaron, se elevó a 180. Como los estudiantes residentes provenían de muchas partes de México, su aumento es un indicio de que el nombre del Tec ya sonaba fuerte en todo el país.[20]

Este aumento puede ser indicador de que su objetivo de impactar en la formación ideológica de los empresarios de todo el país, estaba rindiendo frutos.

El Tecnológico, además y como parte de las funciones ideológicas que marcamos, pronto pasó a ser promotor y centro de actividades culturales. En 1948, se funda la Sociedad Artística Tecnológico (SAT) con el objetivo de traer una serie de conciertos con los mejores intérpretes del mundo. Esta sociedad organiza también exposiciones de arte mexicano y en 1949 el Departamento de Humanidades edita la revista *Trivium*.

Inés Amor, en sus memorias, retrata la relación entre las necesidades estéticas de la élite de Monterrey y el papel que jugaba el Tecnológico en ellas:

> En ciudades como Monterrey y Guadalajara (...) se despertó un apetito por ver pintura moderna antes de que allí se diera esa oportunidad. Hace cosa de 20 años [las redacta en 1975] los magnates de Monterrey nos invitaron a llevar una serie de exposiciones al Instituto Tecnológico, acompañadas por conferencias.[21]

Para 1947, el Tecnológico se estableció en un campus que contribuiría como polo de desarrollo y configuraría el perfil moderno de la ciudad.[22] En este

---

[20] *Ibid.*, p. 115.

[21] Citado en Humberto Salazar, "La entrada al nuevo siglo", en *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, p. 51; y en Teresa Rivera Tuñón, *op. cit.*, pp. 26-27.

[22] Está por estudiarse la función del diseño y construcción del campus del Tecnológico en la urbanización y modernización de Monterrey. Estudios similares se han hecho sobre el caso de la construcción de la Ciudad Universitaria de México (1949-1954) como un nuevo espacio público de convivencia. En este proceso, la ciudad se convierte en el nuevo escenario de la vida y de las instituciones. Hay que

proceso, en 1952 se empieza la construcción del edificio de biblioteca que se convertiría en la fachada institucional al asignársele a Jorge González Camarena la realización de un mural.

Jorge González Camarena en el Tec. Ca. 1955.

La estancia de González Camarena en Monterrey (1953-1954) fue definitiva en la fundación de una de las instituciones germinales del mundo plástico en Monterrey: Arte AC.

Ante la negativa del Consejo del Tecnológico de abrir un área de Humanidades –estudios en Letras y Filosofía, Difusión del Arte– en 1953,[23] González Camarena, que vivía en Monterrey elaborando el mural del campus, en conjunción con Adolfo Laubner, deciden tomar el proyecto en sus manos y animan a Rosario Garza Sada de Zambrano para "crear en Monterrey la galería de exposiciones, y la institución de la que formaría parte, responsable de las funciones y actividades artísticas y de la promoción educativa y cultural".[24]

De este modo, se establece la primera institución cultural privada en Monterrey que define tendencias y rige la política cultural en la ciudad, como lo marca Antonio Luna Arroyo en su libro *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*: "Arte AC es a Nuevo León lo que el Instituto Nacional de Bellas Artes, a la capital".[25] En adelante, analizaremos la manera en la que Arte AC, a partir de su apertura en 1955, define sus políticas.

---

tomar en consideración que el arquitecto que diseñó el campus del Tecnológico, Enrique de la Mora, formó parte del equipo de arquitectos que diseñaron la Ciudad Universitaria en México.

[23] Alfonso Rangel Guerra, *Arte AC. Los frutos y los años,* Arte AC, Monterrey, 1993, p. 21.

[24] *Ibid.*, p. 22.

[25] Citado en Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 24.

Al describir el ambiente cultural que contextualiza el surgimiento de Arte AC, Rangel Guerra dice,

> La Sociedad Artística Tecnológico (SAT), fundada en el año de 1948, realizaría en 1955 su octava anualidad ofreciendo a la ciudad conciertos y audiciones musicales con intérpretes y músicos de renombre mundial. El teatro María Tereza Montoya ya había abierto sus puertas; Ópera de Monterrey preparaba su tercera temporada, de las nueve que ininterrumpidamente ofreció a la ciudad con espectáculos de muy alto nivel con la participación de renombrados artistas internacionales, y grupos privados y de la Universidad hacían presentaciones teatrales iniciando así lo que sería más tarde una constante en las actividades culturales de la ciudad.[26]

El hecho de que el aviso de apertura y la presentación del programa de actividades de Arte AC se haya dado a conocer a la prensa "en el Mezzanine del Casino de Monterrey",[27] confirma el modelo de cultura elitista que pretendía promover y el papel de reproducción ideológica que jugaría la cultura en esta sociedad.

Patio de Arte AC. Ca. 1958.

[26] *Ibid.*, p. 26.
[27] *Ibid.*, p. 28.

En este modelo, parece haber una doble intención: por un lado, propagar un estilo de vida propio de una élite, similar al pensamiento capitalista de Estados Unidos; y, además, con el fin de marcar la diferencia ética con el comportamiento del Estado, según enfatiza Alex M. Saragoza:

> El aparente desorden y la corrupción del Gobierno local, magnificaron la buena imagen de la élite y desacreditaron a sus críticos, mientras las ideas de los empresarios hallaban reivindicación en su riqueza, sofisticación y estilo de vida.[28]

Mural de la Casa del Campesino (fragmento).
Gustavo García Gloryo-Crescenciano Garza Rivera, 1938.

La cultura de élite pasaba a ser parte de la propaganda ideológica con la que Monterrey trataba de defenderse de los ataques del Estado mexicano. El enaltecimiento del éxito industrial de la élite y la capacidad de que toda la sociedad lo compartiera, se ligaba a un sentido de patriotismo ajeno a la corrupción del gobierno, "la cooperación entre clases se volvió una manifestación del nacionalismo, una contribución al bienestar colectivo del país".[29]

El mural de González Camarena, en la fachada de la biblioteca del Tecnológico, se vuelve el símbolo que materializa toda esta concepción de un nacionalismo a través del dominio de la técnica. Para poder establecerse la interlocución hacia el Estado mexicano, se retoma el mismo lenguaje de su política cultural posrevolucionaria: el muralismo.

---

[28] *Op. cit.*, p. 186.
[29] *Ibid.*, p. 193.

Los pocos murales que existen en la ciudad hacen patente este espacio de confrontación ideológica. En el lapso de dos décadas, en diversas instituciones educativas de Monterrey aparece el nacionalismo revolucionario como bandera del estado federal; y es uno que se establece en el mismo lenguaje legitimado por la estética posrevolucionaria, pero que pretende propagar la ideología contraria: es la iniciativa privada, y no el Estado, quien enarbola la vanguardia del desarrollo económico y cultural de la nación.

Este enfrentamiento político –originado en la codificación del artículo 123 y de la educación socialista propugnada por Cárdenas– se hace evidente en el uso ideológico que el Estado hace del arte, manifiesto en Monterrey, en los murales de las escuelas públicas de la década de los treinta:

> Especialmente en el centro del país, inquietantes ideas surgieron en los pronunciamientos de los líderes laborales, en los murales de pintores idealistas y en las formas culturales engendradas por la muerte del viejo régimen. La congruencia ideológica entre la élite y el Porfiriato no pudo renovarse en el nuevo Estado. De la Ciudad de México llegaron alusiones sobre la redistribución de la riqueza, la tierra y el poder, frecuentemente llenas de entusiasmo y, a veces, con efectos tangibles.[30]

Si revisamos los temas y motivos de estos murales en Monterrey, nos daremos cuenta de que es en el escenario de la cultura donde los enfrentamientos ideológicos tratan de establecer sus argumentos, donde se busca su legitimación ideológica.

Así, podemos entender el contenido de los murales de las escuelas públicas de la década de los treinta como una incitación a la acción revolucionaria:

---

[30] *Ibid.*, p. 187.

El contenido de estos murales es descrito por estos autores [Aurelia Elizondo y Juan Manuel Martínez]. En la Abelardo L. Rodríguez "está representada una clase social oprimida que protesta en contra de la educación tradicional burguesa y clerical"; en la Madero, se representa a "la clase obrera proletaria que proclama el derecho a huelga y el acceso equitativo a los granos básicos alimenticios a través de la Liga de Comunidades Agrarias"; y en la Escuela Revolución, "el mensaje revolucionario del derecho a la tierra, la educación y la liberación de la ideología burguesa".[31]

Más que los murales de las escuelas públicas, serían los vitrales de Roberto Montenegro, en el Colegio Civil de la Universidad de Nuevo León, los interlocutores idóneos del mural del Tecnológico. Para empezar, González Camarena es una "firma" similar a Montenegro. Segundo, en una segunda generación de murales realizados en las paredes de instituciones educativas, permiten la posibilidad de resignificar la estética revolucionaria en términos modernistas.[32]

Roberto Montenegro, vitrales Escuela Álvaro Obregón (fragmento) Ca 1929.

Así, los vitrales de Roberto Montenegro (1933), muestran una ideología socialista que, en la inauguración, Pedro de Alba, rector de la universidad, realza :

Este claustro que está engalanado con los magníficos vitrales de don Roberto Montenegro, que viene a ser como si dijéramos el espejo y el resumen de nuestros esfuerzos y esperanzas, que tiene aquí en sus lados una alegoría de las ciencias y de las

[31] Humberto Salazar, *op. cit.*, p. 44.

[32] Cabría hacer una investigación sobre la función y el diálogo que establecen, a través de sus murales, esta segunda generación de muralistas en las distintas universidades que se fundan en años del desarrollo estabilizador en todo México.

> artes (...) con todo detalle, las ciencias, las artes, la industria, la agricultura, que son las semillas de la revolución y la reconstrucción. Parece ser que nos hablan con el lenguaje más elocuente que el que pudieran ser mis propias palabras, de que hay en todo esto un principio orgánico para que la Universidad sea el punto de reunión de los esfuerzos de los hombres de ciencia, de los hombres de la industria, de los agricultores y los artesanos, para que todos ellos estén unidos por el ideal revolucionario.[33]

La coincidencia en los temas –función de la ciencia y las artes en la sociedad– ahonda más las diferencias. En los vitrales de Montenegro, la fuerza transformadora está al servicio del ideal revolucionario. En el mural del Tecnológico, la fuerza de la tecnología y la industria objetivas son el motor del progreso. La técnica y el conocimiento se contraponen a "las fuerzas oscuras" del universo,[34] que pueden ser leídas como las fuerzas beligerantes y oscuras de la política y la corrupción:

> Cuenta el mito que la deidad suprema, Ometecutli, designó a Quetzalcóatl y a Tezcatlipoca para que crearan a la humanidad. Quetzalcóatl formó a los nuevos mortales amasando su propia sangre con los huesos de los hombres antiguos, y les procuró el maíz para que se alimentaran. Entonces Tezcatlipoca, dios de la maldad, *celoso del éxito de su adversario*, lo retó a una lucha sin cuartel y lo venció. Derrotado, el dios bueno predijo que regresaría para señorear otra vez sobre la tierra. Es este retorno de Quetzalcóatl, precisamente, *triunfador y generador de progreso*, el que presenta el mural en su combinación de signos nuevos y viejos, proponiendo una visión actual al tema eterno que evoca.[35]

---

[33] Citado en Humberto Salazar, *op. cit.*, p. 49.

[34] Antonio Luna Arroyo dice en su libro *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*: "El tema escogido fue Quetzalcóatl venciendo con la luz del conocimiento al sombrío y nocturno Tezcatlipoca" (citado en Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, p. 23).

[35] Ver página oficial del ITESM:

El mural de González Camarena lleva por nombre *El triunfo de la cultura* y, naturalmente, marca un punto de conflicto, subrayado en la década de los treinta, que llevó a los industriales de Monterrey a manifestarse a niveles simbólicos, identitarios –culturales– contra la corrupción gubernamental. Utiliza herramientas culturales –educación, arte– para resimbolizar, en los mismos términos que el discurso nacional –nacionalista posrevolucionario–, los valores de progreso de la nación basados en la protección del capital privado, de élite, para establecer un frente de lucha que, sin implicar necesariamente una postura beligerante, buscara generar adeptos en la sociedad para concretarse, ante el imperativo moral de cerrar filas frente a la corrupción gubernamental, en un poder más cohesionado dentro de la sociedad en pleno al tomar la bandera nacionalista.

Jorge González Camarena, maqueta para el mural de la biblioteca del Tec (Ca. 1953).

De esta forma, en Monterrey el muralismo se convierte en moralismo. Y la inversión en educación que implicó la fundación del Tecnológico de Monterrey es el primer paso en esta conversión de capital en capital cultural.[36]

---

http://www.itesm.edu/wps/portal?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/MTY/Monterrey/Acerca+del+campus/Vis%C3%ADtanos/Instalaciones/Rector%C3%ADa

[36] Sobre la importancia que ha tenido el Tecnológico de Monterrey como propagador de una cultura

Es esencial para el desarrollo de mi argumentación establecer la diferencia entre difundir una cultura de élite desde el punto de vista burgués como algo accesorio, superfluo, sólo con la función de lograr distinción social, y el hecho de que esta cultura de élite se propague en la comunidad y como arena de confrontación ante modelos económicos ajenos al propio, con el fin de preservar y generar capital. Éste es el caso, desde mi punto de vista, de las prácticas culturales de los corporativos en Monterrey. Y ésta es la razón por la que propongo que, en este uso de la cultura para asumir las confrontaciones de carácter ideológico, desde fines de los años treinta se conforma un capitalismo cultural bisoño.

Es decir, uno en el que esta relación reversible entre cultura y capital quizás no se manifiesta todavía en una línea de producción desmaterializada, posfordista, pero que tiene el poder de capitalizar las relaciones entre prácticas culturales y capital económico de manera altamente redituable.

---

del trabajo a nivel nacional, ver el cuadro de Lylia Palacios Hernández (*op. cit.*, p. 185). Según plantea, la diferencia del Tecnológico con su supuesto modelo el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), es que el Tecnológico no se centró en la investigación que le permitiera a la industria trascender el modelo de sustitución de importaciones en el que se fundó. Su función, por tanto, se restringe a la de propagación ideológica de una forma de pensar empresarial: la de Monterrey.

Juan Almada, instalación de escultura móvil.
Promoción de las Artes, vestíbulo, 1981.

## ENFRENTAMIENTO CON ECHEVERRÍA: MUSEOS Y COLECCIONISMO CORPORATIVO

*Los empresarios de Nuevo León tenemos una gran fuerza económica y una organización, por lo que en el contexto sociopolítico de México, integramos el único grupo que en un momento determinado puede representar cierta oposición al Gobierno federal.*

Fernando Canales Clariond

A fines de los años sesenta, se empieza a dar en México un movimiento democratizador, cuestionador de la autoridad y del modelo de desarrollo económico. Éste será el antecedente de uno de los periodos más ríspidos de enfrentamiento entre el Estado y los empresarios de Monterrey.

Ya para 1970, la conformación social estaba cambiando y se percibían grandes desigualdades, como lo establece en su tercer Informe el gobernador Eduardo Elizondo:

> Invitamos formal e insistentemente a los sectores favorecidos de nuestra comunidad para que excedan su obligación estrictamente legal y distribuyan, por las vías que consideren adecuadas, algo más de su poder económico,

> pensando en el bien común y en la verdad indiscutible de que no es duradero el bienestar propio, si las grandes mayorías populares padecen de miseria.[1]

Los movimientos estudiantiles hicieron su aparición en Monterrey y mientras que este proceso llevó a la universidad pública hacia el logro de su autonomía,[2] la huelga de hambre en el Tecnológico trajo como consecuencia la suspensión de un grupo de alumnos y la expulsión de la ciudad de los jesuitas:

> Durante décadas, los jesuitas jugaron un papel importante en la educación de los hijos de familias acaudaladas, pero la Orden Jesuita dio un giro hacia la izquierda y fue expulsada en 1969 por el obispo local, que los acusaba de apoyar un paro en la universidad local.[3]

La lucha por la autonomía universitaria sentó los antecedentes del conflicto entre el presidente y los empresarios. En 1971, después de que el Congreso local no aprobó la ley orgánica de la universidad, elaborada por la comunidad académica, el gobernador del estado, Eduardo Elizondo, envió su propuesta de ley que, no sin dificultad, aprobó finalmente el Congreso.

Esta aprobación arbitraria provocó la huelga en la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), lo que propició la intervención del presidente Luis Echeverría Álvarez, quien ordenó echar marcha atrás con la aprobación de la ley. En respuesta a esta intervención, el gobernador Eduardo Elizondo renunció.[4]

---

[1] Citado en Xavier Moyssén Lechuga, "El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte", en *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX,* Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, pp. 98-99.

[2] Juan Ángel Sánchez, "Movimientos sociales", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 149-162.

[3] José de Córdoba, "Con apoyo de élite empresarial, Legionarios de Cristo extienden su influencia en México", *The Wall Street Journal*, 23 de enero de 2006, Nueva York.

[4] Sergio Elías Gutiérrez Salazar, "Treinta años de vida política en Nuevo León. A vuelo de memoria

Bajo el gobierno de Pedro Zorrilla, apoyado por Echeverría, se dieron en Monterrey movimientos de posesionarios –llamados en esa época "paracaidistas"– que no sólo afectaban la propiedad privada: había organizaciones sociales resultado del movimiento de autonomía de la universidad e incluso movimientos radicales de guerrilla urbana. Todo esto inquietaba bastante a los empresarios, quienes no veían acción alguna por parte del gobierno.

Las circunstancias que generaron un abierto enfrentamiento de Echeverría con los empresarios, y que los llevó a la formación de Centro Coordinador Empresarial (CCE), fueron: la insistencia de las centrales obreras por reducir la semana laboral de 48 a 40 horas y de seis a cinco días; las posiciones demagógicas del presidente y sus colaboradores; la creciente intervención del Estado en la economía –compra de empresas, subsidio a productos, control de precios–; la ola de agitación y violencia proveniente de universidades, consecuencia del movimiento estudiantil de 1968; la reforma educativa y la modificación del libro de texto gratuito; y el abandono del tono conciliador en el discurso oficial y la adopción de un tono de abierta confrontación.[5]

El intervencionismo de Estado en la economía condujo a una crisis de confianza. Para hacer frente a esa política, los empresarios suspendieron sus inversiones y sacaron los capitales del país. Desde 1973, el apogeo en la fuga de capitales antecede a las grandes devaluaciones de 1976, 1982 y 1994.[6]

Particularmente en Monterrey, fueron tres los factores que generaron la mayor tensión entre Echeverría y los empresarios: el asesinato de Eugenio Garza Sada; la "reunión de Chipinque", en la que se discutió la iniciativa de Ley de Asentamientos Humanos que causó una fuerte reacción por parte del gobierno; y la expropiación de una gran extensión agraria en Sonora. El tono del enfrentamiento era tal, que Echeverría y algunos miembros de

---

1973-2003", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 28.

[5] Carlos Alba Vega, "Relaciones entre los empresarios y el Estado", en *Historia Contemporánea de México,* tomo 2, *Actores*, Océano, México, 2005,.p. 168.

[6] *Ibid.,* p. 170.

su gabinete acusaron a los empresarios regiomontanos de "pequeña plutocracia profascista".[7]

El asesinato, en un intento de secuestro frustrado, de Eugenio Garza Sada, representó el momento más tenso de este enfrentamiento. El día de su entierro, Ricardo Margáin Zozaya dijo en su discurso, frente al propio Echeverría:

> Lo que alarma no es sólo lo que hicieron, sino por qué pudieron hacerlo. La respuesta es muy sencilla, aunque a la vez es amarga y dolorosa: sólo se puede actuar impunemente cuando se ha perdido el respeto a la autoridad; cuando el Estado deja de mantener el orden público; cuando no tan sólo se deja que tengan libre cauce las más negativas ideologías sino que además se les permite que cosechen sus frutos negativos de odio, destrucción y muerte. Cuando se ha propiciado desde el poder, a base de declaraciones y discursos, el ataque reiterado al sector privado, del cual forma parte destacada el occiso, sin otra finalidad aparente que fomentar la división y el odio entre las clases sociales.[8]

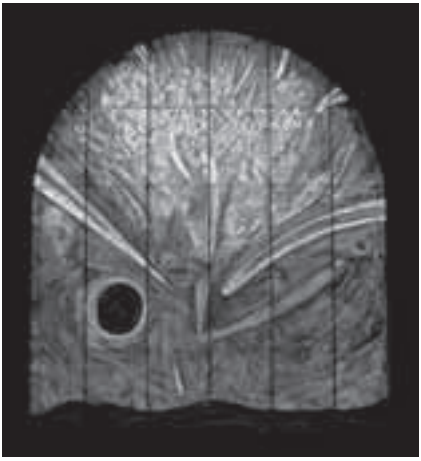
La reacción a esta época de confrontación es una "nueva conducta empresarial" en la que destaca su decidida participación en el ámbito cultural con el fin de incidir en la crítica y en la conformación del imaginario social. Carlos Alba Vega sostiene:

> En el campo cultural el empresariado amplió su actividad y su influencia en varios espacios: en la radio, por medio del establecimiento de programas de micrófono abierto y del periodismo radiofónico con interés creciente en

[7] Vicente Sánchez Munguía, "Los empresarios de Monterrey en la transición mexicana a la democracia", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 189.

[8] Citado en José Fuentes Mares, *Monterrey, Una ciudad creadora y sus capitanes,* Jus, México, 1976, pp. 200-201.

cuestiones políticas; en la prensa, y en mucho menor medida en la televisión, abrió nuevos espacios de autonomía para ejercer la crítica y la disensión, sobre todo en la capital nacional y en algunos estados de la república como Nuevo León, Chihuahua, Jalisco. (...) También se observa la presencia creciente de los grandes empresarios en el arte, sobre todo en los de tercera o cuarta generación. Los casos más destacados son los de los empresarios de Monterrey y el de algunos banqueros, quienes intervinieron de manera activa en la formación de patronatos para la construcción, organización y promoción de museos y galerías, o en el fomento a orquestas sinfónicas o publicaciones.[9]



Rufino Tamayo, vitral *El Universo*. Planetario Alfa, 1988.

Para Monterrey, el uso de la cultura como campo de enfrentamiento contra el Estado no implica una nueva conducta empresarial: simplemente es una respuesta de probada efectividad ante situaciones de conflicto anteriores. Así, a finales de los setenta empiezan a formarse las colecciones de arte corporativas y se inauguran museos auspiciados por los grupos industriales. Casi cada grupo industrial importante en la ciudad tiene su museo o su proyecto cultural: Vitro, el Centro de Arte Vitro (1974); el entonces grupo Visa, ahora Fomento Económico Mexicano, S.A. (FEMSA), el Museo de Monterrey (1977); el grupo ALFA, la Colección Alfa (1975), Promoción

[9] *Op. cit.*, p. 171.

de las Artes (1977) y el Centro Cultural Alfa (1978). Este último también contribuyó con una serie de esculturas públicas que donó a la ciudad: *Homenaje al Sol*, de Rufino Tamayo (1980) y dos esculturas de Manuel Felguérez (1978), además del vitral *El Universo*, de Tamayo (1981) –actualmente en el Centro Cultural Alfa–, y, en sociedad con el Grupo Televisa y el gobierno federal, el Museo Tamayo en la Ciudad de México (1981).[10] El grupo Pulsar se vuelve patrocinador de la convocatoria de arte más dinámica y propositiva en ese tiempo, el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes (1981) y del concurso nacional más importante de artesanía, el Gran Premio Nacional de Arte Popular (1975).

Lo que queremos destacar es que este interés desmedido de los corporativos hacia la cultura –si hacemos caso a lo que plantea Carlos Alba Vega y a la tendencia que, desde los cuarenta, sigue Monterrey en el uso de la cultura como plataforma de confrontación y propagación de la ideología del capital–, no sólo es importante como registro de un auge, sino que es preciso analizarlo desde sus intenciones ideológicas.

Un primer dato lo tenemos en la diferencia que Osvaldo Sánchez marca sobre la estética del coleccionismo privado y público en esta época:

> Aunque es obvio que a un Estado tan poco vulnerable a la opinión profesional como el mexicano "por años sumido en una domesticada inamovilidad" le han sido más útiles y glamorosas las investiduras del pasado que las del presente, a fin de legitimar su poder en el devenir de la historia. ¿Si no qué explicaría que los museos y las colecciones de arte contemporáneo más só-

[10] La cantidad abrumadora de proyectos culturales que emprendió ALFA la explica María de los Ángeles Pozas como una estrategia financiera: "En el caso de ALFA es muy significativo que entre 1976 y 1982 esta corporación incursionó prácticamente en todos los sectores de la economía, y alcanzó a fines de los setenta, tasas de crecimiento de hasta el 30 por ciento. Al mismo tiempo, *la imagen de éxito que logró proyectar a través de un alto gasto suntuario*, le permitió el acceso a toda la moneda fuerte que requirió para modernizar sus plantas" ("Las grandes empresas regionales frente a la economía global: Dos décadas de adaptación y cambio", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 93).

lidas de México han sido fundadas y desarrolladas por instituciones privadas corporativas?[11]

Una revisión general de la estética de todos estos proyectos culturales corporativos de Monterrey, en vez de seguir la tendencia más sólida de las colecciones contemporáneas que plantea Sánchez, prefieren "legitimar su poder en el devenir de la historia".[12]

Buscaremos la explicación de esta elección o gusto estético no en el conservadurismo, sino en una estética nacionalista en la que ha apoyado su proyecto casi desde su inicio.

Lo que aquí argumentamos es que todas las decisiones simbólicas de esta élite corporativa tienen una intención de negociación ideológica. Así, dado que la percepción del Estado federal puede sintetizarse de esta manera:

> Los empresarios regiomontanos fueron identificados de forma permanente por el régimen como la más conspicua representación de todo aquello que significara lo contrario de la Revolución y de los valores nacionalistas e igualitarios. El liberalismo económico de los empresarios y sus demandas a favor

---

[11] "Mejor cómprate un avión. Dilemas del coleccionismo de arte contemporáneo en México", en *Hablando en plata. El arte como inversión,* Océano/Landucci, México, 2002, p. 94.

[12] La carencia de estudios sobre las colecciones regiomontanas y sus intenciones la marca Luis-Martín Lozano cuando, al concluir su estudio sobre colecciones de arte moderno en México, aclara: "Para fines de este ensayo no he incluido los méritos de las colecciones de arte formadas en Monterrey, algunas de las cuales comenzaron hace más de 35 años, sobre todo porque no me son conocidas cabalmente, aunque no dejaría de mencionar la de doña Márgara Garza Sada, la de Yolanda Santos y la de Estela Santos, que hasta no hace poco era una de las más completas por su visión internacional." ("Valoración internacional de los Grandes Maestros del Arte Mexicano. El coleccionismo del Arte Moderno", en *Hablando en Plata. El arte como inversión*, Océano/Landucci, México, 2002, p. 88). En la Universidad de Monterrey existe una serie de tesis que catalogan algunas de estas colecciones (Museo de Monterrey, Centro de Arte Vitro, los marfiles de Lydia Sada, la colección Alfa), pero no están al acceso del público; posiblemente las conserven sus autores y el promotor y asesor de todas ellas, Xavier Moyssén Lechuga. Más adelante veremos cómo, a partir del cierre del Museo de Monterrey, la colección FEMSA se somete a un proceso de resignificación con la elaboración de un catálogo (2003) y un programa de continuas exposiciones de su acervo.

de la libre empresa eran contrarios a las metas de justicia social que animaban los discursos con los que el Estado legitimaba su amplia participación en el quehacer económico.[13]

La función de estas colecciones, de los proyectos culturales y los programas sociales era equilibrar esta imagen antirrevolucionaria –antinacionalista–, en contra de la justicia social.

Ya Alex M. Saragoza nota este giro hacia lo nacionalista en la publicidad de Cervecería Cuauhtémoc surgida en los aguerridos años treinta:

Etiqueta de cerveza Indio.

> Los empresarios regiomontanos continuaron definiendo sus logros, avances y su propio sentido de valor en términos extranjeros y, especialmente después de 1917, en términos estadounidenses. A principio de los veinte, el estilo norteamericano de la publicidad para las empresas persistía en enfatizar los avances técnicos, la limpieza y el equipo moderno en el caso de Cervecería; en la capacidad de producción y modernidad tecnológica en el caso de Fundidora. Los tonos patrióticos de "Hecho en México" sólo aparecerían gradualmente en la publicidad de empresas de Monterrey. En una extraña, y tal vez desafiante, ironía, Cervecería utilizó un personaje tipo conquistador español para sus anuncios publicitarios y eliminó los símbolos indios pese al nombre de la empresa. Sólo más tarde, en los treinta, Cervecería utilizaría símbolos culturales nacionalistas en sus logos y publicidad, e impulsaría sus productos bajo la bandera de "compre lo hecho en México".[14]

[13] Vicente Sánchez Munguía, *op. cit.*, p. 186.

[14] Alex M. Saragoza, *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880-1940*, Fondo Editorial de

A nivel nacional, es hasta mediados de los años cuarenta cuando la Ciudad de México empieza un proceso de modernización y urbanización en la que se une a estos valores nacionalistas y los de modernidad. En este proceso, la ciudad se convierte en el nuevo escenario de la vida y las instituciones. No sólo en esta época se da la construcción de la Ciudad Universitaria (1949-1954) como un nuevo espacio público de convivencia: muestra importante de esta construcción pública de la modernidad es también la llamada "época de oro" del cine mexicano (1935-1950). A pesar que se puede argumentar que sus temas son primordialmente rurales, esto no deja de confirmarse como una nostalgia urbana que idealiza de vida rural a través de un medio de creación de imágenes netamente industrial.

David LaChapelle, publicidad de cerveza XX, 2009.

---

Nuevo León, Monterrey, 2008, p. 196. La actual campaña de Cervecería une la marca de su cerveza XX con el proyecto del fotógrafo David LaChapelle. En esa estética kitsch, que hace referencia a manifestaciones populares como las de Jesús Helguera o las de Saturnino Herrán y también al neomexicanismo y a su misma tradición en etiquetas, se enfatiza la presencia del nacionalismo en los arreglos simbólicos de Cervecería y, de este modo, reiteran su uso ideológico. La convergencia entre publicidad y arte evidencia el capitalismo cultural. Estaría pendiente un estudio comparativo entre los símbolos nacionalistas en la publicidad –de una estética popular, "realista"– con los de su colección de arte, que enfatizan más los valores de modernidad y el abstracto.

Las colecciones corporativas están impregnadas de estos dos valores: nacionalismo y modernidad en los que se construye la solidez moral y económica de la cultura regiomontana. Ello es palpable en la colección FEMSA:

> En la selección muy precisa de las obras anteriores a 1968 en la colección FEMSA destaca el hecho de que –a diferencia de muchas de las colecciones de los museos nacionales fundados entre 1968 y 1982– esta colección valoró desde sus inicios la producción de tendencia abstracta, además de incluir importantes ejemplos de la corriente figurativa que es la dominante en la historiografía del arte mexicano. Esto presta un matiz distintivo al discurso sobre el arte de la primera mitad del siglo XX que se puede construir a partir de su acervo, subrayando un aspecto que normalmente ha sido oculto o secundario en la historia del arte mexicano de este periodo.[15]

Tal estética nacionalista modernizadora ya había mostrado su eficiencia para neutralizar la ideológica socialista en el periodo de posguerra y Guerra Fría:

> Los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán se encargaron de promover un proceso de neutralización política que, en colaboración con Estados Unidos y en medio de una postura anticomunista, impulsaría la ideología de la *mexicanidad* por encima de cualquier desviación de izquierda o de derecha, "nada de socialismo, de proletariado, de lucha de clases [...] Mexicanidad y anticomunismo". "Frente a este panorama, el discurso alemanista estuvo cargado de términos enfáticos referentes a *lo nacional* y también se introdujeron conceptos modernizadores y progresistas; esta mezcla dio como resultado un mensaje demagógico. La ideología oficial de la *mexicanidad* implicaba un desarrollismo económico basado en un abierto liberalismo

[15] Karen Cordero Reiman, "Lecturas del arte mexicano en el siglo XX", en *Mirar desde Monterrey, Arte mexicano y latinoamericano en la Colección FEMSA, 1977-2003*, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2003, p. 37.

capitalista. Esto debía ser la nueva connotación del nacionalismo mexicano oficial. Aunada a estas connotaciones antisocialistas y desarrollistas la *mexicanidad* funcionaba también como una compensación simbólica o manto ideológico y retórico sobre la creciente dependencia económica –y en parte política– de México frente a Estados Unidos.[16]

Lo extraño es que si bien en los cuarenta fue utilizada por el Estado para generar confianza y proponer una alianza con los capitales nacionales y extranjeros, ahora es utilizada por los empresarios para enfrentarse al temor de un gobierno intervencionista, socialista, como se catalogó al de Luis Echeverría. Los corporativos regiomontanos recurren a políticas culturales para neutralizar esta ideología y favorecer el desarrollo económico.

Sin embargo, ante las recurrentes crisis que siguieron a los setenta, la principal bandera ideológica que protegía a la empresa regiomontana –no intervención del gobierno y lealtad de los trabajadores alrededor de los beneficios sociales de la empresa– perdió credibilidad. Fue precisamente el Estado, vía la intervención, quien rescató a los corporativos de su endeudamiento en dólares mientras las empresas empezaron a recortar altos porcentajes de empleados.[17]

La arquitectura industrial, además de la relación reversible en la que los valores de la cultura le son asignados a la empresa y en la que los de la producción industrial son asignados a la cultura, nos revela otro uso de la cultura como promotor de los mecanismos empresariales. El hecho de que el Museo de Monterrey[18] se emplazara dentro de la misma empresa en

---

[16] Ana Torres, "Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales", en *Discurso Visual, Revista digital del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*, núm. 3, marzo de 2005.

[17] María de los Ángeles Pozas, *op. cit.*, p. 94.

[18] El cierre del Museo de Monterrey (2000) dio una muestra de cómo esta cara cultural generaba un sentimiento de fidelidad hacia la empresa. El último día que abrió al público, se volcaron grandes cantidades de personas en una muestra de decepción y agradecimiento, pero nunca en un afán de abierta protesta. Era impresionante ver a la gente no visitando sus instalaciones, sino esperando

funciones, en un edificio de arquitectura industrial de principio del siglo XX, genera una relación directa de fidelidad entre la empresa y la sociedad que, a través del museo, tiene un permanente acceso a la industria y a sus procesos de producción cultural; se erige, pues, como una "fábrica de cultura".[19] Este ejercicio de arqueología industrial se hará común en la ciudad hasta dos décadas después en el Museo del Vidrio y, más evidentemente, en la reconversión de Fundidora en Parque Fundidora –Fototeca, Centro de las Artes y Museo del Horno 3.

Fachada del Museo de Monterrey.

pasivamente que la decisión se revirtiera, comprando *souvenirs* en la tienda como trozos del muro de Berlín, muestras nostálgicas de un momento inolvidable. Incluso en una carta abierta firmada por miembros de la comunidad cultural, en vez de manifestar una postura crítica, se asumía una responsabilidad como petición: "Pedimos como ciudadanos que se reconsidere el cierre de este espacio vital para la cultura. ¿Qué tenemos que hacer, todos nosotros, para rescatarlo".

[19] El término lo acuña Jesús Carrillo para examinar el papel de resignificación que, en España, tiene el uso de algunos lugares industriales como centros de arte contemporáneo a principio de siglo XXI.

Frente a esta comunidad mermada, el enaltecimiento de esta estética y la relación directa del espacio de la cultura con el de la empresa, cobran otro sentido. Mantener la operación de la cultura, ante sus fallas en el espíritu no intervencionista y protector del trabajador, se convirtió en el único vínculo ideológico con su comunidad que le daba sentido al discurso nacionalista, paternalista y moderno, de las empresas de Monterrey.

Sector norte de la colonia del Valle. Garza García, 2009.

## GLOBALIZACIÓN: CAMBIO EN LA INTERLOCUCIÓN DE LA CULTURA

*El arte contemporáneo del estado [de Nuevo León] es de lo mejor del país.*

Guillermo Santamarina

De la crisis de 1982 a la boyante integración a la economía mundial a partir del cambio de siglo, los corporativos regiomontanos parecen haber tenido una transición dramática que, sin embargo, se realizó de manera suave. El proceso de reconversión económica y apertura comercial que se da en México a partir de los años ochenta parece serles natural a estos grupos debido a las alianzas que anteriormente habían hecho con socios extranjeros, a su posicionamiento en una franja fronteriza que les permitía no depender tanto del mercado nacional y estar disponibles como proveedores de la industria norteamericana:

> Las empresas regiomontanas durante las últimas décadas transitan desde su consolidación en los protegidos mercados nacionales hacia su exitosa inserción en la economía mundial a través de alianzas estratégicas con empresas

extranjeras dentro y fuera del territorio nacional, para terminar reestructurando sus consorcios a favor de las áreas vinculadas con cadenas globales de producción.[1]

De igual forma, la experiencia de utilizar la cultura en décadas anteriores como una zona de negociación económica e ideológica, preparó a sus empresarios y a las instituciones culturales de la iniciativa privada para el juego en el que la globalización hará de la cultura un elemento más del flujo de la economía. Tanto con la fundación del Tecnológico de Monterrey, el uso de los periódicos para propagar la ideología empresarial, como con la inversión en arte hecha por los corporativos en los años ochenta, Monterrey cuenta ya con un bisoño capitalismo cultural funcionando que no implica, como en otros casos, una cesión de las funciones culturales del Estado a la iniciativa privada.

Está ya analizada la idea de la transformación que ha sufrido la industria hacia el imperio del capitalismo cultural en Monterrey.[2] Esta transformación está claramente simbolizada por Fundidora. Desde que dejaron de funcionar sus hornos, cuando en 1986 fue declarada su quiebra, hasta la inauguración, dentro del Fórum Universal de las Culturas en 2007, del Museo del Horno 3, Monterrey experimentó el cambio de basar su desarrollo económico en la industria y producción de bienes manufacturados, a ser una sede financiera, terciarizada, donde la informatización y la automatización rigen la actividad productiva y en la que la cultura es parte de la economía que produce un estilo de vida.[3]

---

[1] María de los Ángeles Pozas, "Las grandes empresas regionales frente a la economía global: Dos décadas de adaptación y cambio", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 114.

[2] Sólo como muestra citamos los trabajos de Teresa Rivera Tuñón (*Arte, museos y estrategias empresariales*), el de Xavier Moyssén Lechuga ("Artes visuales en Nuevo León" en *Nuevo León de cara al siglo XXI,* Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2005) y el de Carolina Farías ("Manifestaciones artísticas frente a la globalización", en *Nuevo León en el siglo XX... Op. cit.*).

[3] Víctor López Villafañe, "De lo local a lo global. La experiencia de Nuevo León en la globalización", *Ibid,* p. 64.

Lo que queremos enfatizar son los matices particulares que tomó esta conversión al coincidir, en Monterrey, con una inercia de más de cuarenta años estableciendo políticas culturales corporativas. Queremos ver las consecuencias de apoyarse en la prensa y la educación, en las colecciones corporativas con cierta estética nacionalista y moderna para enfrentar ideológicamente al gobierno federal.

El enfrentamiento con Luis Echeverría y la nacionalización de la banca provocaron dos reacciones distintas hacia la relación entre el Estado y los empresarios. Estas posturas se simbolizan por quienes sucedieron a Eugenio Garza Sada en el liderazgo del grupo Monterrey: Bernardo Garza Sada, con una tendencia hacia el diálogo y la colaboración, y Andrés Marcelo Sada Zambrano, a favor de una participación más activa en la vida pública del país.[4]

Tales posturas, las del gobierno y los empresarios en el periodo de apertura comercial, implican un movimiento de ambos hacia el lado contrario, lo que modificará sus respectivos ámbitos al generar, de parte del Estado, un desarrollo económico más libre y sin intervencionismo –salinismo–; y, de parte de los empresarios, el volcarse hacia la militancia política que termina con la alternancia en el poder presidencial –foxismo.

## *La expansión nacional de la cultura regiomontana*

El gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) representó un giro hacia la liberación económica que favoreció a los empresarios de Monterrey.[5] En

[4] "Al frente de Coparmex fue su lectura de que los empresarios habían cometido el error de no haberse esforzado por lograr canales de comunicación que les permitieran expresarse e influir en las decisiones de interés nacional, manteniendo frente a la política un desprecio por considerarla una actividad degradante" (Vicente Sánchez Munguía, "Los empresarios de Monterrey en la transición mexicana a la democracia", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 192).

[5] "Las privatizaciones bancarias habían hecho que cayeran en propiedad de grupos económicos de Nuevo León un mayor número de instituciones de crédito de la que poseían antes de la nacionalización" (Sergio Elías Gutiérrez Salazar, "Treinta años de vida política en Nuevo León. A vuelo de

Carlos Salinas de Gortari en campaña.
Casino del Valle, 1988.

este periodo, se reprivatizó la banca, se abolió el ejido, se establecieron las relaciones con la Iglesia y se negoció la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).[6]

El apoyo de Salinas a los empresarios de Monterrey se emblematizará también por la construcción, en alianza con la iniciativa privada, de la primera fase del circuito cultural Macroplaza-Parque Fundidora.[7] Durante su sexenio, y con el apoyo de fondos federales y estatales, se construye el Museo de Arte Con-

memoria 1973-2003", en *Nuevo León en el siglo XX... Op. cit.*, p. 43).

[6] Esta relación a la par entre las políticas económicas y culturales del Estado y los empresarios de Monterrey, tiene una primera muestra en la exposición *México, Esplendor de 30 siglos*, que organizó el gobierno para presentarse en Estados Unidos como una forma de cabildeo para presentar a México, a través de sus manifestaciones artísticas, como un país preparado para la globalidad. Hay que recordar la exposición que las galerías OMR, de Arte Mexicano y la regiomontana Arte Actual Mexicano organizaron para acompañar la ruta de esta magna exposición y representar el complemento contemporáneo de aquélla. Este *Proyecto Paralelo* es una muestra de que había una compatibilidad estética y de intenciones económicas. El papel de Cementos Mexicanos (CEMEX) fue central en el patrocinio de este proyecto. También notable es la coincidencia entre la estética de este *Proyecto Paralelo* y la exposición inaugural de MARCO, *Mito y Magia en América: Los ochenta*.

[7] El Parque Fundidora cuenta con un centro de exposiciones –Cintermex–, dos foros para presentación de conciertos y realización de juegos de basquetbol –la Arena Monterrey y el Foro Coca-Cola–, dos centros artísticos –la Fototeca-Cineteca y el Centro de las Artes–, dos salas de exposición que están por definir su vocación, un museo –Museo Horno 3–, un parque temático –Plaza Sésamo–, una pista de carreras, una pista de hielo y dos hoteles. Además, unido por el Paseo de Santa Lucía, conforma el eje con la Macroplaza, donde se encuentran cinco museos –MARCO, Museo Metropolitano de Monterrey, Museo de Historia Mexicana, Museo del Noreste, Museo del Palacio–, un teatro –Teatro de la Ciudad– y el Barrio Antiguo, que se ha convertido en la zona de diversión de fines de semana de la mayoría de los jóvenes debido a que hay permanentes tocadas de grupos de rock, cafés, galerías y una cantidad impresionante de antros.

temporáneo (MARCO),[8] el Parque Fundidora y el centro de negocios Cintermex, la recuperación de Barrio Antiguo y el Museo de Historia Mexicana.

La apertura hacia los mercados internacionales pretende sustituir el desarrollismo nacional y el modelo de sustitución de importaciones. Para contrarrestar el miedo hacia la apertura heredado históricamente, Carlos Salinas, a través del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), establece una política cultural que, alrededor del valor de la modernización, asocie la identidad que le sirva al gobierno para sustituir el nacionalismo posrevolucionario.

Es en este contexto donde podemos ubicar la exposición, patrocinada por esta misma administración, titulada *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960* (Museo Nacional de Arte, 1991), que revisa y actualiza todo el discurso artístico del siglo bajo la visión de la modernidad. Esta relectura del discurso estético nacional coincide con la que las colecciones corporativas tomaron al formarse desde finales de la década de los setenta, pero sin un discurso que las legitimara en su momento.[9]

Las políticas culturales corporativas ya no se oponen al Estado federal; su preponderancia, incluso, se extiende a todo el país. En este periodo, las estrategias culturales de Monterrey comenzadas en 1943 muestran su apogeo: el Tecnológico a través de su sistema de campus y la ocupación de

---

[8] Sólo en la construcción del MARCO, el gobierno invirtió 40 mil millones de pesos de entonces para, al inaugurase, dejarle la administración totalmente a la iniciativa privada.

[9] Estaría pendiente de investigarse el proceso de legitimación de estas colecciones carentes de un discurso. Por lo pronto, hay que tomar con precaución y contextualizar los discursos que se establecen *a posteriori*, como el de Karen Cordero en el catálogo de la colección FEMSA (2003). En esta revisión coinciden los intereses de dos grupos en el arte: la necesidad de legitimar la colección, después de haber cerrado el Museo de Monterrey, y la tendencia historiográfica de la nueva crítica, surgida con el grupo de la revista *Curare*. Esta alianza reitera el centralismo de la cultura en vez de ser un real "descentramiento", como lo propone la historiografía de este grupo. La lectura que Cordero sugiere y le asigna a la colección es que "dialoga desde su diferencia discursiva (...) con la visión de la historia del arte que se consagra en los principales museos nacionales". Karen Cordero Reiman, "Lecturas del arte mexicano en el siglo XX", en *Mirar desde Monterrey, Arte mexicano y latinoamericano en la Colección FEMSA, 1977-2003*, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2003, p. 36.

puestos de elección popular de sus egresados; FEMSA posiciona a la Bienal Monterrey-FEMSA (1991) como uno de los concursos de arte más importantes del país, y con el cierre del Museo de Monterrey (2000), una serie de exposiciones de su colección recorren diversas ciudades del país. Además, los proyectos editoriales más trascendentes a nivel país son de Monterrey: los periódicos *Reforma* (1993) y *Milenio* (2000).[10] Podemos entender esta influencia de alcance nacional como el triunfo de la cultura regiomontana.

El triunfo de la cultura significa el cambio de interlocutor de sus esfuerzos culturales. El proceso de apertura comercial implica nuevos riesgos:

> Las nuevas regulaciones limitan las opciones de los Gobiernos de los países en desarrollo relativas al control de las compañías extranjeras que operan dentro de sus fronteras. En cambio, los Gobiernos de los países desarrollados promueven regulaciones para abrir los mercados de las economías en desarrollo y protegen sus monopolios tecnológicos utilizando las instituciones económicas multilaterales y los tratados internacionales.[11]

Los tratados de libre comercio operaron como un mecanismo de asimilación, más que de negociación, de políticas industriales y culturales de los países del Norte por los países del Sur.[12] De igual forma que México creaba una mayor dependencia de la innovación y las nuevas capacidades industriales, al renunciar a imponer requisitos en materia de transferencia tecnológica –TLCAN, artículo 1106–, también en lo cultural imperaba una imposición desde los centros. La exigencia de que en los cines mexicanos se exhiba un

---

[10] "La contribución regiomontana al desarrollo político de la sociedad mexicana en las últimas décadas no se puede ignorar. Hoy día, su presencia se ha extendido en el territorio nacional a través de un periodismo con el sello regiomontano y con la expansión del sistema educativo del Tecnológico de Monterrey, que ha pasado a ser uno de los centros más importantes de reclutamiento de las nuevas élites políticas" (Vicente Sánchez Munguía, *op. cit.*, p. 205).

[11] Víctor López Villafañe, *op. cit.*, p. 75.

[12] *Ibid.*, p. 71 y s.

amplio porcentaje de producciones estadounidenses es sólo un ejemplo de cómo la globalización desfavorece la producción cultural de las periferias.

Del mismo modo, el circuito internacional del arte impuso su lógica de dos maneras: extendiendo a la periferia las estéticas de los mercados estadounidense y europeo, y generando una dependencia cultural o exotizando las estéticas de la periferia para incluirlas en los espacios expositivos de este circuito al estilo en que los descubrimientos arqueológicos se exhibían en las ferias mundiales a finales del siglo XIX.

En Monterrey se genera una tensión entre: haber definido tempranamente –desde los años cuarenta– una política cultural que favoreciera el desarrollo del capital como reacción a los ataques del Estado con una estética nacionalista y moderna; y la necesidad de responder al circuito internacional para establecer un diálogo o integrarse a su estética.

Es evidente que el inicio de los años noventa representó para la política cultural corporativa de Monterrey un dilema que pidió cambios y adecuaciones. Esta situación genera en las instituciones culturales corporativas –colecciones y políticas expositivas– manifestaciones dobles, ambivalentes, "híbridas".

Si bien para 1992 el Museo de Monterrey se convierte en un centro de atención nacional de manifestaciones como el *performance* y la instalación con su muestra *Si Colón supiera*…, donde se presentan piezas como *Piedra que cede*, de Gabriel Orozco –un año antes de su exposición individual en el Museo de Arte Moderno en Nueva York–, a esta estética no se le ve la posibilidad de capitalizarla, dado el anclaje que tenían sus políticas culturales y el rumbo que seguía su colección.[13]

La Bienal Monterrey (1991) surgió originalmente bajo un perfil tradicionalista –Primera Bienal Monterrey de Pintura y Escultura–, y puesto que desde la primera emisión se recibieron obras de esta estética sin ser convocadas, por recomendación del jurado cedió hacia un lenguaje más contemporáneo

[13] Es de notar que, a pesar de que el Museo de Monterrey promovió esta estética en los noventa, no cuenta con obra de Gabriel Orozco en su colección.

con la apertura hacia los campos expandidos de la escultura "instalación" en su segunda emisión. De esta manera, desde la Segunda Bienal se convoca a un campo ambiguo entre lo tradicional –pintura, escultura– y una inclusión tímida y limitada de lo contemporáneo "instalación".[14]

Esta duplicidad de estéticas se vio reflejada en la colección FEMSA que, al ir integrando a su acervo las piezas ganadoras de la Bienal en el área de instalación, se encontró con un apéndice difícil de unir al discurso central de su colección.

Al contrario, la colección solidificó su acervo hacia el arte moderno con la adquisición, en 1991, de la importante colección norteamericana *Window South* que pertenecía a Paul Cook y que cuenta con 203 piezas de arte latinoamericano. Esta ampliación de los intereses de su colección confirma el sentido de las políticas culturales corporativas, ya que se da paralelamente a la apertura del esquema de negocios de FEMSA que se vuelve, también, hacia Latinoamérica, llegando a ser la embotelladora más grande de ese continente con 31 plantas.[15]

---

[14] Esta ambigüedad trató de resolverse al modificarse en la VII Bienal (2005) las categorías. Ya no se convocaba por categorías técnicas –pintura, escultura e instalación–, sino por su emplazamiento espacial –obras bidimensionales y tridimensionales. Esto abrió la opción a incluir por igual pintura, dibujo, fotografía y video –considerada bidimensional– y anuló las redundancias que había entre escultura e instalación. Por estos años, bienales tradicionales como la Tamayo intentaron también modificaciones en su convocatoria, pero sin mucho éxito. La Bienal de Arte Joven del Noreste cambió a Bienal Nacional de Arte Emergente con resultados todavía por definirse.

[15] Entre 1994 y 1995, se establece en con varias plantas en Sudamérica; entre 1998 y 2003, OXXO se convierte en la cadena de tiendas de conveniencia más grande de América Latina y en el 2003 adquirió las operaciones de Panamerican Beverages CO, PANAMCO (Xavier Moyssén Lechuga, "Historias alternas" en *Mirar desde Monterrey, Arte mexicano y latinoamericano en la Colección FEMSA, 1977-2003*, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2003, p. 21). A partir de 2008, empieza la itinerancia por Argentina, Brasil, Colombia y Estados Unidos de *Latitudes: Maestros Latinoamericanos en la Colección FEMSA*, una exposición de artistas latinoamericanos de la colección FEMSA; además, la convocatoria de la IX Bienal Monterrey-FEMSA incluye la participación, por invitación y fuera de concurso, de cinco artistas de Brasil. Estas decisiones parecen seguir la estrategia de empezar a usar la colección en la misma ruta de esta expansión comercial.

MARCO, por otro lado, muestra esta misma dicotomía. Desde su apertura apostaba a la pintura con una estética posmoderna –neoexpresionista, posvanguardista, neomexicanista– acorde con la estética de las colecciones de los miembros de su consejo.[16] Su programa de exposiciones sigue esta estética posmoderna con un velo de misterio étnico, pero, a lo largo de los años, fue transformándose en un foro híbrido donde por igual aparecen exposiciones de la Escuela Mexicana de Pintura como *Siglo XX: Grandes Maestros Mexicanos*, o *México, Explendores de 30 siglos*, hasta exposiciones de estética contemporánea y neoconceptual como *Jenny Holzer*, *Abraham Cruzvillegas* o *Sólo los personajes cambian*, por citar algunas.

## *La alternancia en el poder y su nueva política cultural*

La tendencia de los empresarios de participar directamente en la política nacional tuvo como resultado que en el año 2000 se lograra una alternancia en el poder, al ganar las elecciones presidenciales un empresario, Vicente Fox Quesada (2000-2006).

Así, para principios del milenio, con la pérdida de poder legislativo y ejecutivo del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a nivel federal, las exposiciones de arte mexicano en el exterior, particularmente en Europa, pretenden jugar un doble papel: instituir el discurso del arte contemporáneo mexicano dentro del circuito internacional; y vincular al Estado mexicano, ahora en manos del partido de oposición (PAN), con una imagen atractiva para incentivar una inversión extranjera que rompiera la dependencia que, en este renglón, el país tenía hacia los Estados Unidos.

Durante el sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) empiezan las negociaciones para establecer un tratado de libre comercio entre

[16] Ya habíamos marcado la coincidencia estética entre el *Proyecto Paralelo* de la galería Arte Actual Mexicano y la primera exposición inaugural de MARCO, *Mito y Magia en América: Los ochenta*. Con la inauguración de MARCO, vuelven a tomar las riendas de políticas públicas quienes estuvieron al frente de los proyectos culturales del grupo ALFA a finales de los setenta: Márgara Garza Sada de Fernández y Diego Sada. A partir de 1999, tomará el control del consejo el grupo CEMEX.

México y la Unión Europea. Dado que el tratado entró en vigor al inicio del sexenio de Vicente Fox, la perspectiva europea estaba abierta para que esta administración explorara sus posibilidades de comercio. En este esfuerzo por extender el comercio hacia Europa, la cultura, en general, y las exposiciones de arte, en particular, fueron dos de las principales herramientas de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Según declaraba en 2002 al periódico *Reforma* Gerardo Estrada, entonces coordinador de Asuntos Educativos y Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la intención de esta dependencia era:

> Presentar a México como un país moderno, donde la vida cultural no está anclada en el pasado sino en el presente y mira hacia el futuro; dar una mayor visión de los artistas mexicanos contemporáneos y romper con la tradición de mostrar la cultura prehispánica.[17]

Como a inicios de los años noventa la administración de Salinas de Gortari estableció una transformación en la política cultural del Estado que le permitiera un cambio en las políticas económicas del país al integrarse al mercado norteamericano, el gobierno de Vicente Fox necesitaba a su vez un cambio en las políticas culturales que le permitiera, por un lado, deslindarse de la identidad construida por un partido que duró 70 años en el poder –la "dictadura perfecta" del PRI–; y, por otro, reorientar los esfuerzos de la política económica de México al proyectar en el exterior la imagen de un México cosmopolita.[18]

---

[17] Édgar Alejandro Hernández, "Proyecta SRE un México actual", *Reforma*, sección Cultura, 28 de febrero de 2002. El énfasis en el cambio en la política exterior lo marca cuando el mismo Estrada añade en la nota: "Esta visión es un verdadero giro a la política exterior, porque rompe con una forma de promoción al arte contemporáneo que era muy mesurado y ahora se arriesga aun cuando haya críticos que digan que lo que promovemos no es arte".

[18] Dentro de la instrumentación de esta política cultural en el extranjero, jugaron un papel importante dos funcionarios regiomontanos: Alejandra Rangel, expresidenta de Conarte, en la presidencia del Instituto de México, y Reyes Tamez, exrector de la UANL, como secretario de Educación Pública.

Europa era el escenario propicio para esta estrategia, pues no sólo representaba una oportunidad comercial, sino que esta relación enfatizaba el carácter democrático, valor que el nuevo gobierno de alternancia procuraba. Según declaraba, en febrero de 2002, Alejandra Rangel, presidenta del recién fundado Instituto de México, dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores, se pretendía

> difundir [en el extranjero] la imagen de un país plural, democrático, a través del patrimonio cultural y las expresiones del México contemporáneo, [utilizando] la acción transformadora de la cultura como estrategia de las relaciones internacionales.[19]

Fruto de esta estrategia, en el año 2002 se organizó una serie de exposiciones de arte contemporáneo en el extranjero y en Europa en particular: *Alibis* en el Centro Cultural de México en París, curaduría de Magali Arriola; *Axis Mexico* en el Museo de Arte de San Diego, curaduría de Betti-Sue Hertz; *20 Million Mexicans Can't be Wrong…* en la South London Gallery, curaduría de Cuauhtémoc Medina; *Zebra Crossing* en Haus der Kulturen der Welt, curaduría de Magali Arriola; *Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values* en la PS1 en Nueva York y la Kunst-Werke, curaduría de Klaus Biesenbach; *Made in México* en el ICA de Boston, curaduría de Gilbert Vicario; *Mexican Report* en el *Blue Star Art Space* y el *Instituto de México* de San Antonio, curaduría de *Santiago Espinosa de los Monteros*.

Esta estrategia culmina con la participación de México como país invitado en la feria española ARCO 05[20] y con una serie de exposiciones paralelas al

---

[19] Sobre la conformación de esta política exterior de México y el papel de la cultura bajo la dirección de Jorge Castañeda, hay toda una serie de notas en el periódico *Reforma* entre 2001 y 2002. Con la salida de Castañeda de la Secretaría en 2003, muchos de estos programas se cancelan, entre ellos el Instituto de México.

[20] México es el principal destino exterior de activos financieros provenientes de las instituciones bancarias españolas que acumulan 93 mil 600 millones de dólares.

evento: *Eco, arte contemporáneo mexicano,* 2005, realizada en Madrid en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; *Tijuana Sessions*; *Dataspace*, Centro Cultural Conde Duque; *Tijuana la Tercera Nación,* en Alcalá 31; y *Gabriel Orozco,* en la Casa de Cristal.

De acuerdo a la declaración de Luis Ernesto Derbez, entonces secretario de Relaciones Exteriores de México,

> la participación de México [en ARCO 05] habrá de contribuir a dos propósitos fundamentales: reforzar la imagen de nuestra cultura contemporánea y destacar el papel fundamental de la cultura a favor del desarrollo económico, político y social de nuestro país. La cultura, como un motor de desarrollo que permite la generación de riquezas y oportunidades, es uno de los mejores vínculos para impulsar la promoción de México en el ámbito internacional.[21]

Si bien podríamos pensar que esta política cultural del gobierno de la alternancia empata ideológicamente con la ideología de los empresarios de Monterrey –apertura comercial, imagen de vanguardia–, es el anclaje que fincó en sus colecciones y su finalidad al haber surgido en un periodo de conflicto con el gobierno federal lo que le impide sumarse culturalmente a esta nueva estrategia.

La participación del circuito cultural de Monterrey fue mínima en estas exposiciones en el extranjero. Sólo Mario García Torres,[22] Tercer 1/5 y Francisco Larios son los productores que han aprovechado este *boom* de exposiciones en el exterior para insertarse en el ámbito internacional. Y de las 17 galerías mexicanas invitadas a participar en ARCO 05, las cuatro regiomontanas incluidas no tuvieron necesariamente beneficios por esta estrategia.

---

[21] *Catálogo de ARCO 05*, tomo 1, Madrid, 2005, p. 23.

[22] El caso de Mario García Torres, de algún modo, reproduce el modelo de productor de inicio de siglo XX –que veremos más adelante–, que de surgir de Monterrey, migra hacia la Ciudad de México y más tarde al extranjero, lo que le permite insertarse más fácilmente al circuito internacional. Es fecha que García Torres no regresa a residir a Monterrey.

Cuando la propia estrategia del gobierno federal toma cierta ambigüedad, es cuando mejor coincide con las intenciones estéticas corporativas de Monterrey. Recordemos que en ARCO 05, a pesar de que todas las exposiciones paralelas hacían énfasis en lo contemporáneo, uno de los *stands* más visitados fue en el que se le hizo un nicho, casi adoratorio, a un solo cuadro: *Las dos Fridas*, naturalmente, de Frida Kahlo. De manera paralela, el estandarte con el que se promovió la exposición *Eco, arte contemporáneo mexicano* era un cuadro de Enrique Guzmán, de la colección de Guillermo Sepúlveda. Y de las cinco empresas mexicanas que apoyaron fuertemente la participación de México en esta feria, dos son regiomontanas: CEMEX y Vitro.

Esta poca presencia dentro de los programas culturales del Estado en el extranjero parece decir que los empresarios de Monterrey prefieren confiarle a sus empresas su representación en el extranjero y que su estrategia cultural tiene un sentido contrario: atraer la atención de los capitales internacionales hacia la ciudad. En esta estrategia parece manifestarse la idea de convertir a Monterrey en una ciudad global:

> La dinámica de desestructuración que caracteriza a la globalización ha desplazado las tradicionales funciones del Estado Nacional, de sus respectivos centros de poder hacia un nuevo sistema extrañamente articulado en torno a lo que [Saskia] Sassen denomina ciudades globales. Estas ciudades –ilustradas de modo ejemplar por Nueva York, Tokio y Londres–, ya no operan como centros de la cultura o de la política de sus países respectivos. Integran, en cambio, un complejo sistema o red de negociación del capital global.[23]

En estas ciudades globales, el énfasis está puesto en el estilo de vida de la propia ciudad, en el que el flujo de capital en esta red internacional deman-

[23] Mari Carmen Ramírez, "Identidad o legitimación. Apuntes sobre la globalización y arte en América Latina", texto leído en el encuentro Artelatina, Universidad Federal de Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, noviembre de 2000.

da ser respaldado por un acceso a bienes de consumo cultural, tanto en la urbe como en las otras de la red:

> Por un lado, la presencia más acusada (por no decir fortalecida) de la clase adinerada tradicional que opera desde estas ciudades; por el otro, el surgimiento, en ese mismo espacio, de un nueva clase profesional ligada a las operaciones transnacionales. A resultas de sus altos ingresos individuales, esta nueva clase –constituida por gerentes e intermediadores (*brokers*) de todo tipo– detenta un gran poder adquisitivo el cual se orienta hacia el consumo cultural. Las investigaciones de [Saskia] Sassen, incluso, sugieren que tanto la expansión de los mercados de arte como el de las industrias culturales en las ciudades globales, están ligadas a la manera como esta nueva clase (esencialmente cosmopolita e hipermóvil) ha transformado el escenario urbano de estas ciudades, creando así una demanda por objetos sofisticados y productos de consumo cultural de carácter transnacional.[24]

De este modo podemos leer la alianza del Estado con la iniciativa privada de Monterrey para fortalecer el eje cultural Macroplaza-Parque Fundidora –y el intento de utilizar la plataforma del Fórum Universal de las Culturas– como una forma de afianzar este consumo cultural –sea artístico o de industrias culturales–, transformar la urbe y ponerla dentro de esta red global de capital.

Según declara Mireia Belil, directora de la Fundación Fórum Universal de las Culturas, "el Fórum está consolidado en un modelo de acontecimiento de formato medio muy interesante para ciudades también de tipo medio, en la mayoría de casos capitales de estado que difícilmente podrían aspirar a albergar unas olimpiadas".[25]

---

[24] *Idem*.

[25] "De universal a local, el formato Fórum adelgaza en Monterrey en una edición también polémica", Servicios Informativos de Terra, 4 de junio de 2009. http://terranoticias.terra.es/articulo/html/av21820287.htm

Si analizamos las manifestaciones plásticas que se dieron dentro del Fórum, encontramos también esta hibridación en el anclaje entre una estética nacional moderna –*Isis y la serpiente emplumada*, *Frida*, *Julio Galán*– y la estética contemporánea que permea el circuito internacional –*Principio de Incertidumbre*, *Los Nuevos Leones*.

En este uso de la cultura con fines políticos y económicos, Monterrey ha afirmado su paso de una ciudad moderna a una global en la que no sólo el consumo artístico es central, sino también el consumo de las industrias culturales –revistas, discos, cine, entretenimiento, conciertos. En este tránsito, lo único que no ha cambiado es la constancia de la cultura para afirmar un estilo de vida alrededor de la acumulación de capital. En Monterrey, el triunfo de la cultura ha sido siempre el triunfo del capital.

Colegio Civil. Universidad de Nuevo León.

## POLÍTICA CULTURAL PÚBLICA, ESPACIO DE NEGOCIACIÓN Y CUSTODIA

¿Cuál es el papel de las políticas culturales públicas ante la avasalladora cobertura de las políticas culturales privadas?

En este apartado analizaremos el diálogo entre las políticas culturales corporativas y las del Estado, y trataremos de entender el papel de la promoción de la cultura dentro de una sociedad donde prevalece la búsqueda de pertenencia a un estilo de vida centrado en el capital y en el goce de sus privilegios en el ámbito de las prácticas sociales.

Tomando como punto de partida el papel que los gobiernos estatales han jugado como aliados del desarrollo del capital en la región, analizaremos el perfil del promotor cultural como custodio (*gatekeeper*) de las políticas culturales corporativas; revisaremos la viabilidad de establecer un proceso de democratización de las políticas culturales del Estado, al analizar la instauración y funcionamiento del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Conarte); y trataremos de encontrar la causa de la escasa promoción, estudio y coleccionismo del arte regional al establecer exposiciones colectivas, más que como una forma de promoción, como una zona de negociación de las instituciones culturales estatales hacia las demandas de los productores.

## *Los promotores culturales como* gatekeepers

Ciudad Universitaria, UNL, Ca. 1958.

El desarrollo cultural de Nuevo León tuvo en la universidad pública una institución toral. Fundada en 1933, en sus inicios estuvo ligada con la política cultural del gobierno federal. Una ideología revolucionaria que, cuando menos en el discurso, ponía a los trabajadores y los campesinos como actores del movimiento social iniciado en 1910. Ya en el apartado anterior vimos cómo esta ideología se manifiesta en los vitrales de Roberto Montenegro en el Aula Magna de la naciente universidad.

En esos, años la universidad se convirtió en un bastión del enfrentamiento ideológico de los empresarios con el cardenismo:

> En el plano social y cultural, los treinta verán el surgimiento de una institución que en lo sucesivo será pieza fundamental del desarrollo de la entidad en todos los órdenes: la Universidad de Nuevo León. Este proyecto, sin embargo, sucumbirá pronto ante la guerra ideológica entre los grupos conservadores y radicales del país, recién salidos de la guerra cristera, y ahora enfrascado en el agrio episodio de la educación socialista. En concreto, la agudización de las contradicciones ideológicas tendrá en el estado uno de sus escenarios clave, y conducirá al cierre de la casa universitaria, al enfrentamiento de los industriales regiomontanos con el presidente Cárdenas.[1]

El hecho de que la universidad durara abierta apenas un año y que se haya mantenido cerrada los siguientes nueve, constituye un momento crucial

[1] Humberto Salazar, "La entrada al nuevo siglo", en *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, p. 42.

que muestra el poder y triunfo de la política empresarial y el giro en las políticas culturales del Estado.

Para evitar que surgieran conflictos como el de su primera fundación, una vez restituida la universidad, si bien atiende, en muchas de sus políticas y eventos, los intereses de la sociedad –formar productores y generar eventos públicos–, la ideología dentro de la que se mueven afirma el modelo de cultura de élite promovida por la iniciativa privada.

Con la restitución de la universidad (1943), se creó el Departamento de Acción Social Universitaria (DASU) como centralizador de las labores culturales de la institución. Al frente de este departamento estaba Raúl Rangel Frías, quien promovió ampliamente las actividades artísticas. Algunas de ellas fueron el parteaguas de la promoción cultural regiomontana: la revista literaria *Armas y Letras*, la Escuela de Verano, el Taller de Artes Plásticas (TAP), entre otras.

Inauguración de exposición por parte del Lic. Raúl Rangel Frías. Ca. 1958.

Rangel Frías es un personaje crucial en las políticas culturales públicas, ya que define el papel del Estado en la cultura no sólo por su tendencia humanista, sino por el largo periodo en que las ejerció: por 18 años transitó por el DASU (1944-1949), dos periodos en la rectoría de la universidad (1949-1955) y luego fue gobernador de Nuevo León (1955-1961).

Al abrirse al diálogo con los modelos de la cultura nacional y nutrirse de su acervo –sobreponiéndose al enfrentamiento ideológico de la empresa privada con el Estado federal–, la gestión de Rangel Frías opera como un esquema de negociación.

Las políticas culturales públicas se tornaron mediadoras –no de confrontación con la iniciativa privada– de una noción elitista –el arte por el arte–, desarrollando una promoción sin ninguna carga ideológica:

> [Los conferencistas invitados a la Escuela de Verano] en términos generales y en particular durante estos primeros 10 años que subraya [Alfonso] Rangel Guerra, coinciden en el mismo concepto de cultura que, ya se ha dicho, animaba al DASU: no hubo pues, por esta parte, otra corriente de pensamiento que aportara ideas de otra índole, por ejemplo, de más arraigado nacionalismo e incluso versiones diversas de socialismo.[2]

Los lineamientos establecidos en este periodo resaltan un modelo que, desde inicio del siglo XX, seguirán las políticas culturales públicas en relación directa con las políticas culturales corporativas y que son sólo una parte de la relación que los gobiernos estatales establecen con los corporativos locales.[3]

De la misma forma que los gobiernos, por su carácter público, están enfocados en apariencia a atender las demandas sociales por oportunidades y servicios, aunque su función más importante será proteger los intereses de la iniciativa privada; las políticas culturales públicas promueven en teoría actividades que atienden las necesidades de la sociedad al formar productores y generar opciones para que tengan acceso a diversas actividades culturales, aunque su función central será mantener el equilibrio a favor de la élite.

---

[2] Xavier Moyssén Lechuga, "El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte", p. 84, nota 23.

[3] Para ahondar sobre esta relación e injerencia de los intereses de los corporativos en los gobiernos estatales, véase Sergio Elías Gutiérrez Salazar, "Treinta años de vida política en Nuevo León. A vuelo de memoria 1973-2003"y y Alex M. Saragoza, *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880-1940.*

Los promotores culturales del sector público se ponen al servicio de la cultura corporativa de tal modo que operan como negociadores de los reclamos de los productores y las clases medias por mayor democratización y acceso a la cultura y, al mismo tiempo, como custodios de los intereses de la cultura de élite y su esquema de patrimonialización.

La infraestructura cultural parece seguir las mismas motivaciones del crecimiento urbano espontáneo. Como uno más de los servicios que debe proveer el Estado, dicha infraestructura se ve movida por el crecimiento demográfico a partir de un centro regidor, generador, que provoca el desarrollo acelerado por la oferta de trabajo –capital– de manera espontánea. Las zonas de alto nivel de ingreso y educativo son favorecidas con servicios y vías de comunicación desarrolladas para el transporte individual –no colectivo. Esto hace que la mancha urbana esté llena de terrenos baldíos que se prestan a la especulación.[4]

Tomando este mismo modelo de desarrollo espontáneo, podemos analizar la situación de la infraestructura cultural: como un servicio que se provee más a las clases que pueden consumirlo, por nivel de ingreso, educativo y por goce de tiempo de ocio; para su operación se requiere de la formación de cuadros fieles a la idea de cultura dentro de la que se les forma, a cambio de asegurarles acceso al trabajo y capital; y se presenta llena de espacios baldíos que pueden ser llenados por operaciones especulativas.

Así como los servicios urbanos se centran más en las zonas con mayor nivel de ingreso y mayor nivel educativo, las galerías, los museos, las salas de concierto y teatro se fueron concentrando alrededor de las universidades, en el centro de la ciudad o en las colonias con mayor nivel de ingreso. Este esquema continúa operando hoy en día, haciendo que cualquier iniciativa de promoción que se instale siguiendo otro patrón esté destinada a en-

---

[4] Roberto García Ortega, "Conformación del área metropolitana de Monterrey y su problemática urbana, 1930-1984", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 47.

frentar muchos problemas o el fracaso, haciendo que la oferta cultural se concentre en sectores muy reducidos.

La formación y profesionalización de cuadros que ocupan los puestos claves en la promoción de la cultura son resultado de una alianza de origen con los corporativos. Eduardo Rubio Elosúa insiste varias veces en que las instituciones culturales públicas y privadas fueron –de manera espontánea o siguiendo un plan– formando sus cuadros de profesionales, desde museógrafos y promotores, hasta críticos.

Al hablar de la colección de arte que el Grupo ALFA formó a finales de los años setenta, destaca:

> Los procesos que se utilizaban para embalar, registrar y exponer las obras fue de gran utilidad para aquellas personas que participaron en cualquier parte del proceso. El acercamiento con las galerías de la Ciudad de México fue importante para poner en el mapa a nuestra ciudad y entablar relaciones directas con críticos de arte e historiadores que a partir de entonces no han dejado de venir a Monterrey con diversos fines. En esas fechas la ciudad no contaba con profesionales de la cultura y necesitaba de asesores externos para la toma de decisiones; por ello, la integración de la Colección Alfa fue una gran escuela práctica que ayudó en la formación de algunos profesionales que ahora dirigen importantes instituciones de la ciudad.[5]

Con respecto a las primeras actividades de la Dirección de Servicios Sociales y Culturales del gobierno estatal, dice

> En ese tiempo [finales de los setenta] no había quién tuviera ni la experiencia ni los grados académicos, por lo que hubo la necesidad de formar al personal en las diferentes disciplinas de la administración cultural. En el

[5] "De promotores, instituciones y políticas culturales", en *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, p. 160.

> área de museografía se becó a Carlos Velázquez y a Silvia Zapata para que cursaran estudios de especialidad en México. (...) El arquitecto Eliseo Garza coordinaba los eventos tanto musicales como de exposiciones itinerantes y el arquitecto Óscar Martínez, titular de la sección de Antropología e Historia (puesto que después ocupó el arquitecto René Villarreal), del programa de conservación y restauración de monumentos. Como director de Proyectos y Diseños quedó el arquitecto Javier Sánchez y como directora de Ejecución y Restauración de Obras, la arquitecta Patricia Sada Villarreal.[6]

Más adelante, explicando el papel de los concursos de arte y la presencia, en la ciudad, de jurados reconocidos de la Ciudad de México, concluye:

> Para nuestros críticos de arte o profesores universitarios de historia del arte como Xavier Moyssén L., Jorge García Murillo, Giancarlo von Nacher, José González Quijano, don Alfredo Gracia Vicente, don Manuel Rodríguez Vizcarra y otros, este intercambio de opiniones con críticos más experimentados significó sin duda un aprendizaje y sirvió como un parámetro más para reconocer con mayor justicia el nivel tanto de nuestra crítica como de nuestra producción plástica.[7]

El resultado de esta formación de cuadros es, entre quienes se formaron de manera conjunta a las instituciones privadas, una fidelidad hacia los corporativos que se pagará con la perpetuación en puestos directivos y la asignación de proyectos, que resulta en el monopolio en unos cuantos promotores y con un escaso relevo generacional.[8]

---

[6] *Ibid.*, p. 163.

[7] *Ibid.*, p. 175. Hay que hacer notar el particular giro que toma la función crítica al depender de una cultura corporativa que no sólo se nutre de y afirma el modelo de cultura de élite, sino que muestra una apariencia engañosa cuando, por un lado, es solícita en marcar los fallos en las políticas culturales del Estado; pero, por otro, enaltece la labor cultural de los empresarios y corporativos.

[8] Este modelo llegó a una crisis en el 2002, cuando las direcciones de los museos o centros de arte

Digna de toda una investigación –que excede los objetivos de este trabajo– es la participación de las mujeres en la gestión cultural. Esta investigación no debería estar encaminada sólo a destacar el "rol preponderante [que la mujer ha tenido] en los asuntos culturales de la ciudad"[9] o como "piedra puntual para la evolución de las actividades artísticas";[10] sino presentarse como un estudio que profundice sobre la relación hegemónica de los hombres en los corporativos regiomontanos, sobre el desplazamiento hacia las actividades culturales como política de exclusión de género entre las mujeres pertenecientes a las familias de las élites corporativas.[11]

Así, ya sea perteneciendo a una política pública de conciliación, por su formación ligada a los corporativos o por su filiación de parentesco con la élite de Monterrey, los gestores culturales operan como *gatekeepers* del aparato cultural.

---

locales evidenciaron una rotación limitada a dos o tres nombres, pertenecientes a esta generación, o anteriores, de gestores que se formaron al servicio de los corporativos. Paradigmático es el caso de Xavier López de Arriaga y de José Emilio Amores que ocuparon, el primero, la dirección del Centro Cultural Alfa, del Museo de Arte Contemporáneo y del Centro de las Artes y el segundo, del Museo de Monterrey, del Centro Cultural Alfa y del Museo de Historia Mexicana.

[9] *Ibid.*, p. 194.

[10] Xavier Moyssén Lechuga, "Artes visuales en Nuevo León" en *Nuevo León de cara al siglo XXI,* Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2005, p. 108.

[11] Los autores referidos –Eduardo Rubio Elosúa y Xavier Moyssén Lechuga– mencionan algunos nombres: Rosario Garza Sada de Zambrano y Romelia Domene de Rangel (Arte AC); Márgara Garza Sada de Fernández (Promoción de las Artes, MARCO, Museo de Historia Mexicana); Eva Gonda de Garza Lagüera (Museo de Monterrey); Lydia Sada de González (coleccionista); Yolanda Santos (Ballet de Monterrey); Liliana Melo de Sada (Museo del Vidrio); Maye Rangel de Milmo (Museo de Monterrey); Alejandra Rangel [de Clariond] (Conarte); Rocío González de Canales; Nina Zambrano (MARCO); Carolina Sada de Viesca (Promoción de las Artes, Centro Cultural Alfa) y actualmente Carmen Junco (los 3 Museos: Historia Mexicana, del Noreste y del Palacio Federal), Eva Garza Gonda (Fundación Cultural Bancomer, Colección FEMSA); Loretto Garza Zambrano (Fototeca), lo que hace evidente la persistencia de una línea familiar que, a pesar del cambio generacional, mantiene el poder a través de lazos de familia directos –de sangre o casamiento– de los corporativos y su influencia directiva en las instituciones culturales que, desde fines del siglo XIX y a la fecha, rigen la vida socioeconómica de Monterrey –véanse los diagramas que elabora Alex M. Saragoza (*op. cit.*, p. 107 y p. 189) como guía para su actualización. En alternativa al desarrollo de la mujer dentro de los corporativos, podemos nombrar a María Asunción Aramburuzabala Larregui, vicepresidenta del Grupo Modelo, considerada por la revista *Forbes* como "la única mujer latinoamericana, en una lista de las 50 mujeres que destacan en puestos directivos de compañías multinacionales".

La concentración de la infraestructura cultural en polos de alto nivel socioeconómico y la profesionalización de los trabajadores culturales centrada en un pequeño grupo, fiel a la política corporativa, dejan una serie de huecos, espacios baldíos, para la promoción y la oferta cultural en una ciudad de las dimensiones y la población de Monterrey. Estos vacíos serán llenados con dos prácticas: el oportunismo –o especulación– y el voluntarismo.

El oportunismo es una forma de especular con los vacíos dejados por la concentración de funciones en el aparato cultural y el aumento en la demanda de productores y los públicos. Nutren su nómina galeristas, funcionarios de la cultura, escuelas o academias de arte, críticos, organizadores de exposiciones –o curadores–, que sin previa formación van mediando o perpetuándose en el aparato cultural gracias a la gran carencia de representatividad y a la subordinación hegemónica implícita en la vulnerabilidad que resulta de ser público o productor cultural.

El oportunismo, pues, se manifiesta en cada una de las funciones del circuito del arte. Desde organizadores de exposiciones que, con la bandera de promover el arte local, obtienen beneficios para construir su carrera a costa de la explotación de los productores locales –ávidos de mostrar su trabajo–; hasta productores y maestros que, so pretexto de trasmitir su *know how* a las siguientes generaciones, esclavizan a estudiantes para que los asistan en la realización de sus proyectos sin remuneración alguna.

El despegue de academias privadas de diseño que, de una localización marginal o gracias a su oferta educativa profesional dentro del campo de carreras creativas o plásticas, pasan a una consolidación que las sitúa como propositivas, no deja de ser sintomático de cierto oportunismo en este proceso del capitalismo cultural.[12]

---

[12] El caso del Centro de Estudios Superiores de Diseño (CEDIM) parece ser paradigmático en su apuesta y recuperación en ingresos o en aportación al medio –cálculo de costo-beneficio. Esta investigación está pendiente de realizarse. Aunque una revisión más detallada podría incluir en este "aprovechamiento de la demanda" a universidades con más arraigo nacional como el Tecnológico de Monterrey y la apertura de la carrera de Licenciado en Animación y Arte Digital o la apertura, en universidades

Está pendiente de una investigación seria el efecto, en nuestro medio, del ejercicio de estas prácticas que no generan alternativas reales de desarrollo en la sociedad y entre los productores, pero que representan la activación de un circuito económico acorde con las expectativas que tienen las clases medias de Monterrey.

Por otro lado, habría que contextualizar el voluntarismo como una política cultural definida por omisión desde los esquemas hegemónicos; un proceso que se manifiesta en la sociedad como un abandono a ser reivindicado a través de la inversión de capital cultural y del trabajo de ciudadanos comunes que, en su intento por sufragar ciertas carencias, caen en esquemas de trabajo cultural no remunerado.

Cierto grupo de la sociedad, al sentirse excluido de la ideología de la oferta cultural, toma la iniciativa y promueve proyectos autogestivos que llenan los vacíos que las políticas culturales, corporativas y públicas, no han atendido a costa de su propia economía.

La vulnerabilidad de estas acciones es que, aunque tal vez produzcan sentidos para algunos sectores de la sociedad, al estar sometidos a un esquema de precarización y desgaste, terminan por no incidir en los esquemas culturales que alimentan el consumo de los grandes sectores de la sociedad.

En este rubro se incluyen iniciativas colectivas e intentos individuales que pretenden incidir, resistir, a las políticas culturales dominantes y proponer modelos alternos de producción y consumo cultural.

La mayoría de estas iniciativas terminan fulminadas en el desgaste, sin la satisfacción de haber transformado las relaciones hegemónicas que rigen la cultura en Monterrey. Sería agotador enumerar los proyectos culturales que, desde la carencia, pretenden hacerse un espacio de diálogo o crítica dentro de la arena donde se deciden las políticas culturales estatales, pero es inne-

---

de mayor prestigio local como la UDEM, de un Centro de Arte y Diseño a inaugurarse en años por venir dentro de un edificio diseñado por Tadao Ando, pero sin una clara definición curricular y sin la creación de líneas de investigación dentro de su trabajo académico.

gable su influencia. Ésta es otra asignatura pendiente para la investigación de prácticas culturales de la región a fin de que obtengan visibilidad.

A pesar de que esta práctica autónoma del voluntarismo surge aislada de la dinámica social dominante, sigue representando una alternativa para que pueda establecerse una democracia cultural:

> En un ámbito de avasallante poder económico y político de esta burguesía, las clases subalternas no pudieron oponer una resistencia gremial, menos sindical de fuerza política. Encontró su espacio de resistencia en la creación cultural-artística. El aporte cultural, lo que ha trascendido, son las creaciones de sus hijos de abajo, la rica historia musical es un buen ejemplo; la de muchos de los de en medio que ya no se entienden herederos de la cultura del trabajo y ahorro, los que ahora viven en el futuro inmediato, en el que se pega a la nariz porque las expectativas del mercado de trabajo no dan para ver más lejos. Los que no se realizan en el consumismo alienante, crean. Hacen música, plástica, cine, literatura, cómics, ese aporte material tangible, es aun sin proponérselo, la resistencia contracultural de los subalternos.[13]

Un intento de democratización de las prácticas culturales, y la suerte que corrió a lo largo de 15 años de existencia, se analizará a continuación.

## *Conarte, ¿se pueden democratizar las políticas culturales?*

El Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Conarte) surgió como parte de una necesidad de modernizar y transparentar el manejo de la cultura gubernamental. La modernización implicaba agilizar la asignación de recursos para volver funcional la alianza entre la iniciativa privada y el gobierno

[13] Lylia Palacios Hernández, "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007., p. 192.

del estado y así presentar un frente común en el manejo de la cultura como atracción de capitales en época de apertura comercial. La transparencia respondería a los permanentes reclamos de los productores sobre el manejo arbitrario de apoyos de los distintos gobiernos:

> El perfil de la difusión de la cultura por parte del Estado en los noventa mostraba los signos de una falta de claridad, imperaba el verticalismo, los abusos y preferencias por parte de funcionarios, la discrecionalidad de los apoyos, motivando un descontento generalizado al interior de la sociedad que reclamaba un proyecto cultural que fuera más allá de espectáculos, exposiciones y museos y contara con un diseño de políticas públicas.[14]

Alejandra Rangel,
Centro de las Artes II. 1999.

Estas dos necesidades se resolvieron con un movimiento estratégico: entregar el manejo de las políticas culturales del Estado a la sociedad civil. El Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Conarte) se formó en 1995 con la intención de que fuese un organismo público descentralizado. El gobierno no se desligaba de la cultura, sino que le da una nueva forma democrática al entregar a la sociedad civil el rumbo y la operación de la política cultural, según declaró a la prensa Sócrates Rizzo, gobernador en ese entonces.[15]

Esta "entrega" se vio reflejada a nivel organizativo con la integración de un consejo ciudadano que participaba colectivamente en las decisiones

[14] Alejandra Rangel Hinojosa, "Conarte en la memoria colectiva", en *Revista Pantagruélica*, 17 de marzo de 2009.
[15] Garza, José, "Presidirá Alejandra Rangel el Conarte", *El Norte*, sección Cultural, 26 de junio de 1995.

operativas y la creación de programas. El consejo tenía una formación mixta: diez personajes de alta credibilidad en el ámbito cultural nombrados por el gobernador y diez representantes de los gremios, electos por sus pares; más un presidente, un vicepresidente y un secretario técnico, también nombrados por el titular del ejecutivo estatal.

Su formación inédita, el discurso descentralizador y la credibilidad amparada por los personajes que inicialmente la formaban, hizo albergar esperanzas de un giro en las políticas culturales públicas hacia la sociedad con una aparente función de acceso a la cultura, abriendo la oferta a públicos más amplios. Esta dualidad, una vez más, evidenciaba el papel de las políticas culturales públicas.

Por un lado, "entregar" a un grupo de notables el manejo de las políticas culturales y sus presupuestos; por otro, proveer mecanismos de negociación y control para los reclamos de los productores culturales:

> La idea de Financiarte surgió de los fondos de apoyo a las ONG de Solidaridad. En su momento, fue una revolución en la administración de las políticas culturales pues, por un lado, permitió la democratización en la inversión de los fondos culturales, y, por el otro, dio origen al surgimiento de una gran variedad de oferta de eventos culturales con artistas hasta entonces menospreciados de Nuevo León.[16]

Considerar que la democratización de la cultura es simplemente concursar el apoyo directo a la creación y diversificar la oferta de eventos, es un concepto de democracia limitado, como lo establece Lucina Jiménez:

> Se acostumbraron a pensar más en la creación que en la recepción, más en los creadores que en el público, más en la producción que en la distribución,

[16] Mentor Tijerina, "Conarte: el cambio de las políticas culturales en Nuevo León", Revista Pantagruélica, 17 de marzo de 2009.

más en mantener los consensos que el riesgo, más en lo consagrado que en la experimentación, más en el arte que en la comunicación.[17]

Además de la problemática implícita en esta concepción de la "democratización de la cultura" basada en la producción, a lo largo de los años ha enfrentado otras problemáticas que, más que distorsiones del concepto y las buenas intenciones originales, podríamos leer como una forma de manifestar sus intenciones de poder.

Al pasar los años, el nombramiento de su presidente y de los encargados de las oficinas que dependen del consejo –Casa de la Cultura, Centro de las Artes, etcétera– continuó con la problemática de la promoción cultural que analizamos arriba. Mantuvo la arbitrariedad propia de los favores políticos y de la lógica de cambio sexenal e impidió la continuidad de sus programas.

Otro problema fue que si bien la presencia de un consejo descentralizaba la toma de decisiones, había que enfrentar la burocratización del aparato cultural del Estado. Esto se intentó al principio, a costa del desembolso que implican las liquidaciones de un aparato tal:

> Recuerdo cuando en reunión del consejo se tomó la decisión de cortar todas las cabezas de los programas y de los espacios que manejaba la Subsecretaría de Cultura, personas que eran leales al exsubsecretario, acto que Manuel Fernández, el director ejecutivo de Conarte, implementó de cuajo en una sola tarde.[18]

Al paso de los años, quedó claro que éste era un problema político y que iba más allá de la intención:

---

[17] Sabina Berman y Lucina Jiménez, *Democracia Cultural,* Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 169.

[18] Eduardo Rubio Elosúa, "Primeros tiempos de Conarte", *Revista Pantagruélica*, 17 de marzo de 2009.

> ¿Habrán podido deshacerse finalmente de esos setenta burócratas heredados de la Subsecretaría de Cultura acostumbrados a no hacer absolutamente nada y que cobran su sueldo quincenalmente o seguirá no habiendo fondos para despedirlos? ¿Habrán encontrado finalmente los automóviles que eran propiedad de la Subsecretaría de Cultura y que nunca aparecieron?[19]

Donde se hizo más notoria la función que tenía Conarte dentro de las políticas culturales estratégicas del Estado, fue en el proceso de organización del Fórum Universal de las Culturas. Si, realmente, con la implementación de este organismo descentralizado, la promoción cultural estaba en manos de la sociedad civil, ¿por qué se dejó fuera la estructura "democrática" y participativa del Conarte y se instaló una superestructura cuyos miembros resultaron ser la misma vieja guardia de la promotoría cultural ligada a la cultura corporativa? Todos liderados, primero, por una instancia mixta de cultura central –Conaculta y Televisa– y, luego, por un consejo de notables, todos pertenecientes a la élite corporativa.

El presidente de la Fundación para la Organización del Fórum, Othón Ruiz, reconoce:

> Solicité a los presidentes de estas empresas [Cervecería, CEMEX, Vitro, ALFA] que les pidieran a algunos de sus funcionarios integrar el Consejo Directivo. Se los pedí porque son empresas que tienen mayor antigüedad en la ciudad y siempre han estado vinculadas a la educación, cultura y desarrollo tecnológico.[20]

---

[19] *Idem.*

[20] Daniel de la Fuente, "Instalan Consejo para el Fórum 2007", *El Norte*, sección Vida, 26 de octubre del 2006. Este consejo quedó integrado por Othón Ruiz Montemayor (Banregio y ex Banorte), presidente; Sergio Gutiérrez Muguerza, presidente del Parque Fundidora; Nina Zambrano, presidenta del Consejo de Directores de MARCO; Carmen Junco, directora del Museo de Historia Mexicana; Rubén Martínez Dondé, secretario de Finanzas y Tesorería del Gobierno del Estado; Francisco Garza Zambrano, director y presidente de CEMEX Norteamérica; Álvaro Rodríguez, director de Finanzas de Vitro; Jorge Luis Ramos, director general de Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma; Jaime Benavides Pompa,

En el Fórum, la función de Conarte quedó evidenciada como custodia de los intereses de la alianza entre Estado e iniciativa privada, y como espacio de negociación y control de los reclamos de los productores locales, desplazados o ignorados de este evento.

Ceremonia de inicio de los trabajos de la Cineteca Fototeca de Nuevo León. 1997.

Esta función de custodia y negociación se cumple gracias a que la cabeza de este organismo, descentralizado y democrático, permanentemente ha quedado en manos de presidentes con filiación directa con los empresarios –y su política cultural–:

> [Alejandra Rangel], además de no tener necesidad de prestarse a bajezas por provenir de una familia acomodada y culta, tenía la inteligencia y el perfil adecuado para unir esfuerzos entre la iniciativa privada y el gobierno, lo cual se requería si realmente se pretendía hacer del Consejo un organismo autónomo descentralizado. (…) Gracias a eso se pudo comenzar el proyecto de la Cineteca-Fototeca y un poco después el Centro de las Artes. Para esto

expresidente de Grupo Benavides y actual titular de la Fundación UANL; Carlos Bremer, director general de Value Grupo Financiero; y Julia Moreira, directora del Planetario Alfa.

> hay que reconocer que Alejandra Rangel jugó un papel insustituible en el proceso de realización de ambos proyectos. Su marido era entonces el presidente del Fideicomiso del Parque Fundidora y por ello le fue fácil conseguir la donación de ambos edificios. Sus demás relaciones personales y familiares lograron jugosas aportaciones en especie sin las cuales estos edificios no hubieran podido hacerse nunca.[21]

Conarte ha jugado la función de mecanismo de control, en la Co(na)rte de la cultura corporativa. Después de esta experiencia, nos queda una pregunta pendiente: dentro del marcado dominio sobre la sociedad, a través de la filantropía y otras estrategias, de las políticas culturales privadas, ¿se puede realmente democratizar la cultura en Monterrey?

## *Las exposiciones colectivas, espacio de negociación entre las instituciones y los productores*

*No es una colectiva más.*

Eliseo Garza Salinas.

Una constante problemática que se presenta en la promoción de la producción artística local, parece ser la distancia o dislocamiento que existe entre las instituciones culturales generadas por el auge de los corporativos, y la política cultural pública y los productores locales. Este problema es sin duda notorio y ha sido señalado permanentemente.

Del inicio de las colecciones y museos en la ciudad, Enrique Ruiz Acosta establece, hablando de Promoción de las Artes:

[21] Eduardo Rubio Elosúa, *op. cit.* Además de Alejandra Rangel de Clariond, han sido presidentes de Conarte Carolina Farías Campero, Alfonso Rangel Guerra y Romeo Flores Caballero.

> Lo cierto es que había pocos acercamientos entre los artistas que buscaban el lenguaje apropiado para la ciudad y los empresarios que iniciaron la promoción del arte en los museos.[22]

Hablando de la colección de arte del Grupo ALFA, Eduardo Rubio Elosúa anota:

> Los únicos dos artistas de Monterrey que figuraban en ella eran Alfredo Ramos Martínez con un tríptico y Federico Cantú con su obra *Azucena roja*, dos artistas que radicaron fuera de la ciudad y estuvieron ajenos al desarrollo de las artes plásticas de Monterrey. Si lo que se buscaba con la colección era "no limitarse a pocos autores y adquirir tan sólo obras de calidad", significa que para quienes decidieron las adquisiciones, no había en el Monterrey de entonces obras de arte de una calidad que fuese competitiva respecto a lo que se producía en la Ciudad de México y en otras ciudades del país.[23]

Incluso, al hablar sobre los jóvenes productores de los noventa –en comparación con la buena acogida que tuvo el neomexicanismo en las colecciones regiomontanas–, Patrick Charpenel dice:

> Dicho movimiento, basado en la neofiguración de los clichés nacionalistas, constituyó el primer movimiento postmoderno de México. Tal vez por ella, los coleccionistas y museos neoleoneses lo adoptaron sin reservas. Sin embargo, y aun con todo el respaldo ofrecido por las galerías de Monterrey (e incluso por otras de la ciudad de México, como la OMR y la Galería de Arte Mexicano), el resultado fue limitado a causa del poco interés mostrado por las mafias internacionales, lo que dejó frustradas las expectativas que generaron en torno

---

[22] "El tiempo del arte", en *Artes Plástica de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A, Monterrey, 2000, p. 123.
[23] "De promotores, instituciones y políticas culturales", p. 159.

> a su pretendido potencial. Esto ocasionó que ya en 1996 el coleccionismo regiomontano, decepcionado por estos malos resultados, renunciara a su misión de promover las vanguardias y se mostrara hermético a los lenguajes de generaciones de artistas que se encontraban en plena emergencia.[24]

Además de detectar la problemática, quienes se atreven a esbozar una explicación la ubican en la reacción de desconfianza de los coleccionistas por los caprichos del mercado internacional del arte y su falta de visión o perspectiva (Charpenel), o en el desprecio por la naciente estética local y por su búsqueda de identidad (Ruiz), o por su falta de calidad (Rubio).

Una explicación más simple puede ser el hecho de que las políticas culturales corporativas definieron, muy temprana y claramente, su espacio de influencia en lo nacional, y al gobierno federal –y luego los mercados internacionales– como su interlocutor. Por eso no armonizan ni con los públicos ni con los productores locales, formados en su mayoría por las políticas culturales públicas.

Las instituciones culturales privadas locales, a todo lo largo del siglo XX, exhiben y se legitiman con estéticas nacionales e internacionales, pues están en búsqueda de su capital simbólico para resignificarlo a favor de una ideología liberal, capitalista. Por eso la producción local y la promoción cultural no se empatan, no dialogan. Pertenecen a dos visiones distintas, a dos usos o prácticas del arte, a dos campos diferenciados.

Los intereses de las instituciones culturales privadas están puestos en otro lado, y no hay inclinación en promover la producción local. Al contrario, es a los productores locales a los que les interesa disputar el capital simbólico que estas instituciones acumulan en sus colecciones y programas de exposición basados en la estética nacional.

---

[24] "Los Nuevos Leones", en *Los Nuevos Leones*, Catálogo de exposición, Fórum Universal de las Culturas, Monterrey, 2007, p. 14.

En esta disputa, las instituciones de casa utilizan las exposiciones colectivas locales como foro de negociación ante las demandas de oportunidad de los productores de la región. Así, estas exposiciones se establecen como una forma de tomarlos en cuenta, pero sin comprometerse a generar todo un programa hacia lo local o entrar en la discusión pública de tomar partido por unos productores sobre otros.

Debemos entender la política general de dichas instituciones en este contexto de desinterés por la disputa o desfase en la interlocución; pero es importante contextualizar los matices en que, según cambie el capital simbólico en disputa, cada institución definirá su inclinación en este diálogo.

Del original Salón Monterrey de Arte AC, a las exposiciones colectivas, resultado de bienales, salones de múltiples géneros o instituciones de fines del siglo XX, ha transcurrido una resignificación del trabajo de los productores locales. Este aumento del capital simbólico en disputa, en coincidencia con el *boom* de instituciones culturales, aumenta su fricción en el fin de siglo. Por lo tanto, aumenta el número de exposiciones en esta época. Lo que, en el largo plazo, anulará su poder negociador.

La primera institución cultural privada Arte AC fue, en consecuencia, la primera en establecer una política de exposición de arte local: el Salón Monterrey. Según registra Alfonso Rangel Guerra sobre este salón:

> Era la primera ocasión en que se ofrecía a los pintores y escultores locales la oportunidad de dar a conocer su obra y además recibir un reconocimiento público por el trabajo realizado, de acuerdo al juicio emitido por un jurado designado especialmente para este propósito.[25]

Este salón contribuye a poner los cimientos en el desleído circuito del arte, pero al hacerlo asume como institución los altibajos naturales de sentar precedentes.

[25] Alfonso Rangel Guerra, *Arte AC. Los frutos y los años,* Arte AC, Monterrey, 1993, p. 39.

El Tercer Salón se suspendió por un año debido a los problemas que surgieron en reacción al Segundo Salón. Este cuestionamiento ante un proceso de legitimación institucional trató de resolverse con ajustes a las bases de la convocatoria: la necesidad de establecer categorías y un proceso de selección entre los distintos productores –dado que la convocatoria era abierta, sólo diferenciada por la distinción de técnicas: pintura y escultura–; puesto que la premiación se polarizaba y quedaba en el círculo de los maestros[26] o gente radicada fuera de Monterrey, se limitó la participación a residencia en Monterrey, a un envío no mayor de tres obras, se separó por técnica, se pidió que las piezas fueran enmarcadas, se estableció un límite de medidas, se pidió que fuera creación reciente, que no fueran retocadas o corregidas por un maestro, y se establecieron distinciones entre productores profesionales y no profesionales.[27]

Este diálogo contribuyó a exigir, a cambio del reconocimiento otorgado, cierto nivel técnico y de calidad en las obras presentadas.

En el otorgamiento de los premios hubo –entre 1954 y 1960– una transición que igualaba el capital simbólico al capital económico –los premios anteriores eran trofeos, viajes– y además se dio un desplazamiento en su patrocinio: del gubernamental hacia el apoyo de empresas.

En 1963, la convocatoria hizo la distinción entre profesionales y aficionados. Para 1965, esta distinción pareció no ser una solución, pues la participación en el área de profesionales bajó notablemente.

Es cierto que la persistencia en la organización de estos salones ayudó a la conformación de un circuito y estimuló un ánimo de competencia y diálogo entre los productores de arte local apenas en desarrollo, dándole

[26] Entre el Primer y Segundo Salón se llegó a dar el caso de que los premios quedaron entre maestros que participaron en la fundación del Arte AC –Adolfo Laubner y Gene Byron–, y además quien obtuvo el premio en una emisión, fungió como jurado en la otra, por lo que se impuso la necesidad de bases que diferenciaran mejor el circuito en formación.

[27] Alfonso Rangel Guerra, *op. cit.*, pp. 39-42.

un sentido de revisión y actualidad; pero podemos también ver todo este proceso de precisión en las bases de las convocatorias como un esquema de reglamentación destinado a establecer lineamientos para definir el perfil del productor que la institución y el medio requerían.

Desde 1965, el salón entró en un *impasse* del que, después de varios intentos (1974, 1980, 1982), no retomó la continuidad hasta 1984.[28] Esto deja un hueco en los espacios públicos de exposición de arte local que será difícil retomar.

Entre finales de los años setenta y la primera mitad de los ochenta, se da en Monterrey un primer *boom* en la plástica. Alfredo Gracia Vicente lo describe, en 1984, así:

> Los hechos son muy elocuentes: la década 1974-1984 ha sido, hablamos siempre de arte, la más productiva en la historia de la ciudad. Es más, me atrevo a afirmar que en toda la república (...) [*no*] hay otras ciudades que puedan exhibir semejantes logros, tantos avances (...) [Son muchas] las instituciones surgidas en esta fecunda década. (...) La mayor parte de las galerías que existen en Monterrey se han inaugurado en esta década. Los periódicos de Monterrey, con desinterés, insólito a nivel nacional, dedican páginas y hay otros espacios en que el arte tiene un importante lugar. (...) En la década 1974-1984 Monterrey ha visto exposiciones en que han participado celebrados artistas nacionales y extranjeros, algunos de fama mundial (...) En esta década han proliferado las galerías. (...) La acción comercial y cultural de los galeristas se ha apoyado en los museos, en la Casa de la Cultura, en la actividad cultural de Vitro, y la orientación de la crítica. (...) Me consta el interés de los artistas de la ciudad de México y de otras poblaciones del país por exponer en Monterrey. La multiplicación de cursos, conferencias, exposiciones e informaciones de toda clase sobre temas de arte, han influido en el mismo sentido. La calidad de nuestros

[28] *Ibid.*, p. 45.

> artistas es calurosamente aceptada por la clase consumidora. (...) La ciudad se ha transformado profundamente en esta década, su actual fisonomía es distinta de la que tenía hace años. Ésta es la década en que hace su presencia en nuestro medio artístico, la crítica profesional (...) En consonancia con todo lo anterior el número de artistas ha crecido considerablemente (...) El porvenir de las artes plásticas en Monterrey es francamente prometedor.[29]

En este ambiente, serán la Casa de la Cultura, con su Resumen de la Plástica de Nuevo León, y el Museo de Monterrey –fundados ambos en 1977–, las instituciones que retomen la dinámica de exposiciones colectivas de arte local. Estas exposiciones sirvieron como una forma de revisión de la producción local en una etapa en que el medio madura.

Las exposiciones colectivas de artistas locales en el Museo de Monterrey ocupan un espacio importante, pero no terminan de convertirse en una política de promoción o apertura de las salas del museo a los artistas locales para su consolidación. Carolina Farías Campero establece:

> Podemos señalar que en los primeros quince años del museo fueron pocos los artistas locales que expusieron; en forma individual solamente Julio Galán, Silvia Ordóñez, Arturo Marty y Jorge Elizondo, pues la participación de artistas nuevoleoneses se dio sobre todo en exposiciones colectivas, y fue resultado de los premios de la Bienal [del Museo de Monterrey].[30]

---

[29] Citado en Eduardo Rubio Elosúa, *op. cit.*, pp. 175-176.

[30] "Manifestaciones artísticas frente a la globalización", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 217. Datos más completos y actualizados presenta Xavier Moyssén Lechuga ("Historias alternas", pp. 27-28, en nota a pie de página), pero éstos no revierten la tendencia que fija Farías. En este recuento, se incluye como exposición la realización del altar de Dolores y algunos Salones Bancomer que, originalmente organizados en la Ciudad de México, durante unos años itineraron por el museo.

Algunas de estas muestras estuvieron ligadas no a la revisión de la trayectoria plástica del estado de Nuevo León o a entablar un diálogo entre las estéticas nacionales o internacionales con respecto al desarrollo local, sino, más bien, a circunstancias eventuales, como ejercicios temáticos por encargo. Ejemplo de ello son las exposiciones referentes al paso del cometa Halley y el Mundial de Futbol de 1986, que podrían entenderse como una opción para relacionar el arte con la cotidianeidad, pero también podrían ser leídas como muestra del interés, eventual y efímero, hacia estas exposiciones, de las que además no se elaboró un catálogo.

Fue hasta el año 2000, con el proyecto –exposición y libro– *100 años a través de 100 artistas*, que el museo hace una exposición importante del arte local. En ella, por primera vez, se historia y reseña de forma seria el arte de Nuevo León. La casualidad quiso –lo que sin embargo no deja de ser simbólico e irónico– que cuando el museo parecía asumir esa función, haya sido justo en el momento en que la abandonó. Con esa exposición, el museo cerró sus puertas para dedicarse sólo a la promoción de su colección y de la Bienal.

Caso aparte es el Resumen de la Plástica Neoleonesa. Hay que notar que aunque el auge de los ochenta propició la madurez, dio la oportunidad para que los productores expusieran y conformó un circuito más sólido del arte, el resumen inició cometiendo los mismos errores que Arte AC. Sin poder equilibrar su afán de ser incluyente y la necesidad de legitimar la calidad de sus muestras,

> El Resumen de la Plástica Nuevoleonesa continuó siendo un foro abierto a todo, necesario para saber del arte local, pero perdía fuerza debido a que no tenía una política de selección. No excluía nada de lo que cada artista enviaba a exhibición. El resultado era disparejo.[31]

[31] Enrique Ruiz Acosta, "El tiempo del arte", en *Artes Plástica de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, p. 135.

Tal vez este *boom* en la producción fue la causa de que estos salones colectivos pudieran funcionar con base en categorías. El resumen tenía seis secciones: dibujo; pintura; acuarela, pastel y gouache; grabado; escultura y tapiz. El Salón de Noviembre de Arte AC, en 1984, se separó en cinco salones diferentes por técnica. Es de notar que las dos instituciones implementaron un Salón de Nuevos Valores, categoría emergente que, al mismo tiempo que legitimaba a un nuevo tipo de productor, legitimaba también la función de promoción del arte local de estas instituciones.

En un ambiente cambiante, de ebullición de la producción, esta categorización resultó, en muy poco tiempo, estrecha para las formas que estaban experimentando los productores y el mismo circuito. Se registraron algunos enfrentamientos o críticas entre los productores que utilizaban este espacio para marcar lo tradicional de las políticas culturales estatales o su anquilosamiento. El modelo de reseña anual, por el simple hecho de no sustentarse en la argumentación de un discurso, resulta repetitivo y se agota rápidamente.

Para el cambio de siglo, la aparición de escuelas de artes, la descentralización de la cultura nacional que proveía mayor presupuesto para apoyos y concursos y la emergencia de nuevas instituciones culturales, crearon un contexto nuevo para estas exposiciones colectivas y propició cambios en sus funciones y criterios. Sobre la ahora Reseña de la Plástica Neoleonesa:

> El Gobierno organizaba una muestra de arte local en la Casa de la Cultura en donde participaban absolutamente todos los llamados artistas locales. Ya bajo la dirección de Conarte y de su primera presidenta, Alejandra Rangel, la nueva versión de la muestra plástica se hizo bajo una rigurosa selección con un jurado integrado para ese propósito. La muestra se redujo a menos de la mitad de las obras que tradicionalmente se presentaban, pero, a cambio, aumentó la calidad de los trabajos.[32]

[32] Mentor Tijerina, *op. cit.*

A partir de 1996, la selección de jurados tendió a privilegiar la estética contemporánea y se intentó modificar el sentido de la selección para que dejara de ser una simple confrontación, pero esto se hizo de manera cosmética, pues lo único que se hizo fue, en los catálogos, cambiar nominalmente la función de selección de obra de los jurados a una "curaduría".[33]

La multiplicación de espacios –Reseña de la Plástica, Bienal de Arte Joven, Salón de Fotografía–, la legitimación que está obteniendo el arte joven, las zonas de indeterminación resultado de los campos expandidos y la multiplicidad de técnicas en el arte contemporáneo, generaron que aunque en su origen fueran, en apariencia, espacios especializados –a la totalidad del ambiente local, a lo joven, a la fotografía–, derivara en la reiteración de los mismos productores –de obras, en algunos casos–, en el traslape de las distintas exposiciones de arte local, generando la sensación de que, a pesar de que se multiplicaran las exposiciones, no pasaba nada nuevo.

Colectiva El retrato como pretexto. Galería BF15, 1998.

Esta saturación de exposiciones colectivas reveló que el circuito estaba trunco, fracturado: los productores maduros no alcanzaban a ocupar espacios

[33] A partir de la Segunda Bienal Regional de Arte Joven (1996), aparece en los catálogos esta denominación para los jurados y para 1999, en la XIX Reseña de la Plástica, a esta "curaduría" se suma el hecho de que la muestra abandona su separación en categorías –bidimensional/tridimensional– para mostrarse como una confrontación abierta.

en las exposiciones individuales de los museos, pero estaban relegados de aquéllas destinadas al arte joven o a estéticas contemporáneas.

La necesidad de estas exposiciones, o la exigencia de los productores por espacios, parecía mantenerse. Esto es patente en el hecho de que, en un periodo de un poco más de tres años, una sola persona, Eliseo Garza Salinas, haya reiterado la fórmula expositiva con el mismo desdibujado resultado: *Transiciones*, exposición inaugural de la Pinacoteca del Centro de las Artes, octubre de 2000; así como *Monterrey, pintura de nuestro tiempo*, marzo de 2002, y *Monterrey, Arte al día,* septiembre de 2003, en el Museo Metropolitano de Monterrey.

A lo largo del siglo XX, varias instituciones han querido asumir la misión de ser el espacio que reivindique la plástica local –y mostrar la *summa* del arte local y su sentido. Arte AC, en los sesenta, lo intentó a pesar de estar afectada por la inconstancia. Entre las instituciones estatales, a fines de los setenta y en los ochenta, la Casa de la Cultura enarbolaba este discurso en sus resúmenes y reseñas. La Pinacoteca, en sus tres distintos recintos –Parque Niños Héroes, Centro de las Artes y Colegio Civil–, las ha utilizado, sobre todo en exposiciones inaugurales, pero ha fracasado en su resguardo y estudio.[34] En una breve temporada, el Museo Metropolitano de Monterrey se obstinó en utilizar estas exposiciones como un artefacto, como un simulacro, con el fin de capitalizar este vacío de sentido que hay entre las instituciones hacia el discurso plástico de la localidad.

Muestra de la ineficiencia en la función de promoción del arte local y del desfase en la dirección hacia donde van dirigidos sus políticas expositivas –y de que cuando se recurre a estas exposiciones se hace en calidad de meros artefactos–, es el hecho de que no existe en ninguna de estas instituciones una colección bien organizada, catalogada y estudiada de arte regional.[35]

---

[34] El reciente "extravío" de tres piezas del acervo de Alfredo Ramos Martínez, cedido en comodato a la Pinacoteca del Estado, es sólo una muestra de la ineficiencia al cumplir sus funciones.

[35] La Pinacoteca, fundada en 1990, no ha podido hasta la fecha terminar de organizar el acervo

Al estudiar –exponer y coleccionar– el mayor y más diverso tipo de manifestaciones culturales, al reflejar el estado de las cosas dentro de la creación plástica de un lugar y tiempo determinado, se establece una imagen que nos permite tomar conciencia, reflexionar, interpretar o reinterpretar las producciones culturales que privan en nuestro entorno. Ésa es una de las funciones que las instituciones culturales siguen sin cumplir cabalmente.

artístico del gobierno del estado y establecer un programa de adquisiciones para completarla. Su inestabilidad, la ambigüedad en su manejo –está resguardada en el Centro de las Artes de Conarte, pero depende de la Universidad Autónoma de Nuevo León con oficinas en el Colegio Civil–, los cambios de recinto –tres en sus 19 años de existencia– y los consabidos cambios sexenales, han contribuido a esta imposibilidad.

Clase de dibujo al aire libre con Adolfo Laubner. 1949.

## CAMBIOS EN EL ESTATUTO DE ARTISTA

*El trabajo que realiza el productor artístico se sitúa en la órbita de cualquier otra actividad, de la actividad cual sea. Es, como el resto del trabajo que realizan cualesquier otros ciudadanos, una mera actividad productiva y su espacio social, definido por los actos de intercambio. Nos guste o no, en las sociedades actuales este espacio se encuentra exhaustivamente prefigurado por la actividad económico-productiva, bajo cuya administración se decide la forma reglada de todo intercambio social.*

José Luis Brea

Los cambios sociales, económicos, ideológicos y políticos que se producen a lo largo del siglo XX han contribuido a la reconfiguración de las prácticas artísticas. Esta reconfiguración, dentro del contexto regiomontano, tomará un matiz particular debido a las variables del desarrollo económico y cultural a las que se someten. Son, sobre todo, dos factores que tomaremos en cuenta para analizar esta rearticulación.

Anteriormente apuntamos la relación intermitente –de corto circuito– con el centro, que genera la necesidad de legitimación por este circuito y la necesidad de reivindicar una identidad autónoma ante él. Este vaivén en el que busca la independencia de esa influencia, pero que, ante las carencias del circuito local, lo utiliza al mismo tiempo como su referente y espacio de

valoración, exposición y mercado, le provee de una serie de comportamientos ambiguos que serán tomados como sintomáticos de una situación irresuelta.

En este apartado, nos centraremos en cómo la cultura del trabajo en Monterrey o, mejor, cómo las particularidades ideológicas que caracterizan al trabajador regiomontano se reflejan en la idea del artista. Desde el obrero solidario y desideologizado ante un empresariado paternalista, hasta la idea del trabajador emprendedor que debe enfrentar su entorno, ya no ligado a la empresa sino a sus propias cualidades. Este modelo, pensamos, nos servirá para entender, desde la perspectiva del uso de la cultura como aparato ideológico de la empresa, los cambios en el estatuto del productor.

El hecho de que las instituciones culturales se conformaron desde la empresa privada tiene implicaciones aparentemente contradictorias. Por un lado, al seguir un modelo de cultura de élite, el rol del productor es puesto al servicio de las demandas de esa élite a través de la elaboración de retratos o la impartición de clases "para señoras". Por otro, podemos entenderlas como parte del aparato de beneficios que pretende cierta respuesta solidaria de parte de los trabajadores, en este caso productores plásticos, y opera como un sistema de control de sus aspiraciones y deseos al conformarlos como sujetos.

Tal vez desde esta doble perspectiva sea más fácil entender que, a pesar de que el productor tiene una percepción del ambiente cerrado, hostil, para la realización de su trabajo –sólo limitada a los encargos de la élite–, hay una respuesta solidaria, de agradecimiento y alineación, hacia las instituciones culturales privadas.[1]

Seguiremos las etapas críticas, que ya definimos en la primera parte de este trabajo, para establecer e interpretar la autoconcepción de las prácticas artísticas en el entorno de la sociedad regiomontana. Los referentes de este trayecto serán: la formación de capital y el apego al modelo del artista; el auge de la actividad económica como inicio de la transición hacia el trabajo flexi-

[1] La percepción que los productores locales tienen de Arte AC o del desaparecido Museo de Monterrey son sólo dos ejemplos de esta solidaridad.

ble; y el momento de globalización y profesionalización del productor plástico como formas de asimilación-exclusión del circuito internacional del arte.

Así como la cultura del trabajo en Nuevo León transita de un modelo paternalista de la empresa que quiere evitar la confrontación entre obrero y patrón a través del otorgamiento de beneficios sociales, a uno en el que el riesgo de quiebra de la empresa –por las crisis repetidas, entre los setenta y los ochenta, y la necesidad de competir con estándares globales– la obliga a modificar su pacto con el trabajador hacia un modelo de trabajo flexible, en el que la competencia y las capacidades de adecuación al nuevo modelo global –más que los beneficios sociales– y el individualismo –más que la solidaridad empresarial– son las armas con las que operará en el mercado de trabajo[2]; veremos cómo el modelo de productor artístico transita, paralelo a la formación de capital, del modelo de artista de academia hacia un modelo similar al del trabajo flexible, donde la profesionalización, la multihabilidad y sus cualidades emprendedoras le sirven para insertarse en el circuito internacional del arte en un contexto de división internacional del trabajo.

## *Artistas. Así, con mayúsculas*

*Lo que en su lugar, creo yo, vino a hacer [el Taller de Artes Plásticas] fue continuar con una vaga idea sobre la esencia y función de la pintura y la escultura fundada, casi en exclusiva, en el bienhacer, la factura cosmética, en su propia cocina, o sea, en la fabricación de un objeto ornamental puramente visible que tendrá mayor o menor calidad en cuanto se acerque o aleje de esa visibilidad que hace reconocibles las cosas y personas que nos rodean. Concretaron, en síntesis, la idea de que pintar o esculpir son, por sí mismos y sin más méritos, sinónimos de Arte, así con mayúsculas.*

Xavier Moyssén Lechuga

[2] Véase Lylia Palacios Hernández, "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 163-196.

Con el inicio del siglo XX, se da en Monterrey la aparición de un modelo de artista tradicional, académico, centrado en su oficio, ajeno a un mercado establecido. Este modelo se conformará con el paso de los años y perdurará hasta bien entrados los sesenta.

Dada la ausencia de instituciones que definieran un circuito de formación, exposición y venta, el primer tipo de productor que vemos emerger sigue, como parámetro de desarrollo, la migración:

> Algunos de los que estaban interesados en desarrollar una carrera como artistas plásticos se trasladaron a la capital, a estudiar en San Carlos –entonces Escuela Nacional de Bellas Artes–, para poco después, según la usanza de la época, marchar a Europa para continuar la formación y buscar suerte en las metrópolis artísticas del mundo.[3]

Los productores de esta época, que se consideran parte del acervo del estado, no se formaron ni desarrollaron en él. Desde niños, tanto Alfredo Ramos Martínez –a los 12 años– como Ignacio Martínez Rendón –a los 14–, se fueron a vivir a la Ciudad de México, donde realizaron sus estudios académicos, y luego, a perfeccionarlos a Europa. Regresaron a la Ciudad de México para terminar su carrera en Estados Unidos. Esta trayectoria, debido a los gastos que implica, limita a que sean las clases acomodadas las únicas que puedan sufragarla.

La migración de los productores plásticos crea un círculo vicioso que evita que se enriquezca el ambiente artístico local, pues el aprendizaje y experiencia que obtenían estos productores, tanto en México como en el extranjero, no nutría a la ciudad: la mayoría de los que salieron ya no regresaron.[4] Entre los

---

[3] Humberto Salazar, "La entrada al nuevo siglo", en *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, p. 19.

[4] "El arte de Fidias Elizondo es europeo hasta la médula y de la mejor cepa, y le sucede lo que a tantos: no regresa a Monterrey a impartir lo que sabe, porque considera que aquí no hay respuesta a sus inquietudes y vive en la Ciudad de México con la nebulosa esperanza de que su trabajo pueda tener reconocimiento y valor económico, cosa que a fin de cuentas sucede a medias" (José González Quijano,

productores, se vive una percepción[5] del medio social como la registrada en este apunte que, en 1946, Alfonso Reyes Aurrecoechea hizo hablando del pintor Eligio Fernández:

> No ha sido hasta hoy el ambiente de esta ciudad de Monterrey propicio al desarrollo gradual y sistemático del arte pictórico. Raros son los artistas que, dotados de innegable talento, se han sobrepuesto a la incomprensión y hostilidad del medio que les rodea para canalizar su emoción hacia mejores posibilidades de expresión o alcanzar un derrotero que registre los altibajos de su inquietante búsqueda del bien y la verdad. Los artistas de provincia, olvidados de su propia vocación, sólo obedecen a la fuente interior que les dicta el cotidiano curso de su labor artística. Sus nobles afanes plasman en conjunto el mundo subjetivo que formará su conciencia e impulsará la manifestación de su voluntad creadora en el arte.[6]

Si bien en Monterrey ya existía la Academia de Dibujo (1904), pocas son las oportunidades para los productores que se quedan en el estado. Los que se quedaron –o algunos extranjeros que llegaron a la ciudad–, fungieron o justificaron su estancia como maestros de los clubes o academias de pintura. También cumplen con encargos de retratos de los personajes distinguidos de la ciudad. Sobre esto apunta Humberto Salazar: "el hecho de que se multiplicaran los encargos de pintar a los personajes importantes de la época, es prueba clara de que sus obras fueron apreciadas por sus contemporáneos".[7]

---

"El Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León, 1948-1976", en *Desde el Cerro de la Silla, Artes y Letras de Nuevo León,* Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1992, p. 92).

[5] Más adelante se verá que, aunque el circuito se establezca, y con él, se multipliquen las oportunidades de desarrollo, exposición y de inserción de los productores en el circuito internacional del arte, esta percepción de estar en un ambiente hostil, carente de oportunidades, más que un mito venido desde el centro ("Donde empieza la carne asada, termina la cultura"), se debe al sometimiento "voluntario" del productor a un estilo de cultura de élite en el que su posición es siempre de subordinado. Habrá que investigar a fondo esta situación.

[6] Citado en Humberto Salazar, *op. cit.*, p. 17.

[7] *Ibid.*, p. 18.

Lo que prueba, además, es la función que el productor plástico jugaba en una sociedad que estaba conformando una burguesía industrial donde el retrato es el género que contribuye a marcar esta distinción social.[8]

No es sino hasta que se establecen las instituciones culturales que se dará la formación sistemática de productores –Taller de Artes Plásticas– y la posibilidad de contrastar sus trabajos en un espacio de exposición –Arte AC. Es en ese momento en que empieza a arraigarse el ambiente artístico con características particulares en la ciudad.

Tanto las funciones del Taller de Artes Plásticas (TAP) como las de Arte AC establecieron una relación con la Ciudad de México que afirmaba la dependencia, pero generaba alternativas a la permanente fuga. Por un lado, el TAP trataba de nutrir a los productores locales con modelos estéticos más cosmopolitas. Para ello, al cubrir sus plazas de maestros, recurría a maestros venidos del Distrito Federal o a los propios alumnos del taller que, después de estudiar en San Carlos, La Esmeralda o incluso el extranjero, regresaban a la ciudad a dar clases.

En esta búsqueda de una mejor formación en la Ciudad de México, el regreso no siempre estaba asegurado. Tal parece que existían ciertos criterios locales que tenían que cumplirse. No todos los que fueron al Distrito Federal, para mejorar su formación y tener acceso a un movimiento plástico más amplio, pudieron regresar a animar el medio local. Enrique Elías, en entrevista, establece que para principios de los setenta:

> Se nos cerraron las puertas aquí con la gente que estaba (...) yo siento que pensaban que los veníamos a desplazar, puesto que ya veníamos más preparados en el sentido académico pedagógico que ellos (entonces no existía la

[8] Otro tema pendiente de investigación podría ir en este rumbo: el papel del artista al servicio de la élite como productor de retratos. Una exposición del arte de la región que está pendiente, a pesar de que se han multiplicado las exposiciones sobre el retrato, es una que recopile los retratos que los productores de distintas épocas han hecho de la burguesía regiomontana para refrendar esta tesis y estudiar los distintos matices que toma al cambiar el estatuto de productor.

> Facultad, seguía siendo Taller). Yo siento que se organizaron para bloquearnos (...) quizá también haya sido por el movimiento del 68 [en el que tanto La Esmeralda como la Academia de San Carlos participaron activamente] o por la simple competencia de los maestros que estaban aquí (...). Después de intentar trabajar en la Universidad, de entregar uno y otro programa que me solicitaban, sin darme respuesta; después de siete meses, decido regresar al Distrito Federal y allá duré treinta y dos años.[9]

Arte AC instauró un diálogo permanente con el centro para formar sus programas de conferencias, exposiciones y otros eventos culturales. Desde el inicio de sus actividades, se buscaba cierto reconocimiento del circuito central. Alfonso Rangel Guerra destaca una crítica que, como legitimación de sus actividades, hace Antonio Rodríguez en un periódico de la capital, *El Nacional*, del Primer Salón de Noviembre (1960): "Este evento basta, por sí mismo, para indicar que en materia de arte la ciudad de Monterrey ha alcanzado ya la meta".[10]

También nos puede dar cierta luz, sobre el papel de nutrición y referencia que jugaba el centro, el hecho curioso de que, en 1958, el premio del Salón Monterrey fue un viaje a la capital para que el productor local ganador pudiera ver la Bienal de la Ciudad de México. En ese mismo año, la misma institución organizará dos exposiciones colectivas de productores locales en galerías del Distrito Federal.

Sin embargo, hay dos características que definen la diferencia en las prácticas artísticas de estas dos instituciones: la carencia de ideología en las obras de los productores locales y la prolongación, hasta los sesenta, del modelo del arte tradicional.

Primero, el contacto con la capital hizo que algunos de los productores locales participaran en la polémica entre el abstraccionismo y la Escuela

---

[9] Citado en Xavier Moyssén Lechuga, "El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte", p. 104.
[10] *Op. cit.*, p. 44.

Mexicana de Pintura, polémica que, ante la falta de una tradición pictórica de referencia y de una experiencia real de exclusión en los espacios de exposición, como en el Distrito Federal, no tuvo gran repercusión en Monterrey:

> Cuando Pablo Florez regresa de México se encuentra con que aquí no se dieron las repercusiones de la agria polémica entre la dictadura cultural de las huestes muralistas y el grupo de vanguardia contestatario que se oponía a sus prédicas.[11]

Por otro lado, las raíces socioeconómicas que provocaron este cambio ideológico las plantea Manuel Fernández, en *Una nueva élite cultural*:

> En 1958, o mejor aún, después del 1958, los intelectuales y artistas generarán nuevas respuestas ante los fracasos del modelo de desarrollo y, ante la evidente quiebra del nacionalismo cultural, también se verán obligados a presentar un nuevo proyecto de cultura, al margen y opuesto al oficial, so pena de seguir reiterando esquemas no sólo desgastados sino anacrónicos.[12]

Pero en Nuevo León, ni se vive tal fracaso del modelo de desarrollo –al contrario–,[13] ni se experimenta tal quiebra del nacionalismo cultural posrevolucionario –aquí se construyó otro tipo de nacionalismo: uno fincado en el esfuerzo y el trabajo. Por eso en Monterrey no hay tal respuesta o eco a las propuestas críticas de los productores de la Ruptura.

---

[11] José González Quijano, *op. cit.*, p. 104.

[12] Citado en Xavier Moyssén Lechuga, *op. cit.*, p. 81.

[13] "En este lapso [los sesentas], las empresas más antiguas cerraron un proceso de maduración productiva que incluyó uno o varios de los siguientes elementos: la mejora tecnológica, aumento de la capacidad instalada, expansión territorial, ampliación de mercados, fusiones" (Lylia Palacios Hernández, "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 212).

Además, el modelo de productor parece anclado, ya muy avanzados los sesenta, en un esquema tradicional. Un ejemplo de ese ambiente es que en el Salón de Noviembre de Arte AC de 1960 se llevó a cabo, "por primera vez en nuestro medio", un *vernissage*, práctica decimonónica en los salones europeos. El texto que se incluía en la invitación al salón, refiere:

> El *Vernissage*, que por primera vez se realizará en nuestro medio, consistirá en que en ocasión de barnizar las obras ya seleccionadas, se presentarán éstas a un grupo de intelectuales, radio, prensa y televisión, a objeto de ir preparando el ambiente de la próxima inauguración.[14]

Otro fenómeno que se destaca de estos años es el establecimiento, por parte de algunos productores, de sus propios talleres. Las actividades que alrededor de ellos se generaban constituían, según la percepción de la época, un "ambiente de artistas":

> Entramos al fenómeno de los talleres paralelos que funcionaron un buen tiempo. Se les llama talleres paralelos porque operaron "al mismo tiempo" que el Taller de Artes Plásticas, y se trataba de estudios de pintores en los que se organizaron conferencias, exposiciones, lecturas de poesía y sobre todo se convivía en un ambiente de artistas.[15]

Hay que puntualizar que estos mismos talleres eran utilizados, además de lograr cierta autonomía y satisfacer el imaginario de vivir el ambiente bohemio, para someterse a la dinámica de cultura de élite, que implica "dar clases a las señoras".[16]

---

[14] Alfonso Rangel Guerra, *Arte AC. Los frutos y los años,* Arte AC, Monterrey, 1993, p. 43.

[15] José González Quijano, *op. cit.*, p. 102.

[16] Son varias las referencias y hasta hoy se mantiene la práctica, como alternativa para allegarse fondos y sostener el espacio, el uso de los talleres de artistas para impartir "clases para señoras". Vaya como ejemplo esta cita; "Al morir el dueño de la marmolería, Aquiles Sepúlveda renta la planta alta

Para terminar de dibujar este modelo de productor, nos remitimos a las afiliaciones estéticas de esta época:

> La pintura que se realiza en este momento, en especial a principios de los cincuenta, lucha entre acercarse a modelos anacrónicos (pienso en los cezannianios postimpresionistas y fauvistas Ríos, Sánchez, Pruneda, Guadiana) y perpetuar las enseñanzas académicas por más correctas y novedosas que resulten éstas (Sepúlveda, Mignorance, Rangel Guerra).[17]

Estas dos pautas que sigue el estatuto del artista en Monterrey –su carencia ideológica y su anclaje en el modelo cultural tradicional, de élite– coinciden con las características de la cultura de trabajo que establece Lylia Palacios entre los obreros para esta misma etapa. La cultura empresarial que favorecía los beneficios en despensa, salud y vivienda de los trabajadores, tenía un objetivo ideológico: formar a un obrero "sometido o convencido de que su lugar estaba junto al patrón y no contra él", es decir, creando un cultura que llama de colaboración subordinada.[18]

Exaltar la función tradicional del artista, que enfatiza la producción de "bienes del espíritu", de un sujeto que profesa la doctrina del arte por el arte con la intención de darle un lugar destacado en la sociedad, ¿no tiene el mismo sentido que el discurso referido a la exaltación del obrero que se propagaba en las publicaciones empresariales? Valga de inmejorable ejemplo éste de José Enrique Rodó,[19] publicado en mayo de 1929 en la revista *Trabajo y Ahorro* de la Sociedad Cuauhtémoc:

---

de la casa y, aparte de utilizarlo como estudio, da clases a grupos de señoras" (*idem*).

[17] Xavier Moyssén Lechuga, *op. cit.*, p. 89.

[18] Lylia Palacios Hernández, "De la cultura del trabajo a la cultura de la competencia", p. 166.

[19] No deja de ser sintomática, de función de desideologización que cumplen estas publicaciones –como lo vimos en el primer apartado–, la descontextualización que ciertos textos pueden sufrir. La ideología de Rodó es abiertamente contra el esquema liberal norteamericano, pero si se le ubica en contextos a favor de la "política social" de los empresarios, su defensa del obrero puede resultar como un ideal original de la empresa.

> Cuando todos los títulos aristocráticos fundados en las superioridades físicas y caducas hayan volado en polvo vano, sólo quedará entre los hombres un título de superioridad o de igualdad aristocrática, y ese título será el de obrero. Ésta es una aristocracia imprescindible porque el obrero, por definición, es el hombre que merece vivir.[20]

Desde esta perspectiva, podemos entender todas las actividades de Arte AC, entre ellas las pocas exposiciones de productores locales que organiza –particularmente el salón para los artistas locales–, como parte de la política de beneficios sociales que la iniciativa privada promueve para crear un productor artístico solidario y agradecido –¿sometido o convencido?– con la institución; con su visión acrítica y apegado a la función tradicional del arte, que le asigna el papel de (re)producir una estética que afirme a la élite: elaborando retratos, impartiendo clases "para señoras", generando una "vida de artista" –estilo *vernissage*–, a fin de que pueda formar parte de un ambiente social más sofisticado, apegado al oficio y a la destreza técnica –como los obreros especializados que demanda la planta productiva regiomontana– para que pueda producir piezas de calidad para los hogares burgueses en formación.

## *Transición y bisagra*

> *Yo aprendí que la pintura no era simplemente la reproducción de lo que te rodeaba "la reproducción de modelos", sino que era también llevar a cabo tus ideas. Ahí yo llevaría a cabo lo que es la experimentación: pintar tus ideas.*
>
> Juan Alberto Mancilla

A partir de 1977[21] –época del auge económico, de alta inversión de los corporativos en cultura y las crisis recurrentes que le siguen–, se rompe uno

[20] Citado en Lylia Palacios Hernández, *op. cit.*, p. 168.

[21] Este año se firma, en Monterrey, la Alianza para la Producción que daba a las empresas neoleonesas ventajas fiscales en apoyo a la inversión productiva. Este pacto lo propuso el presidente José

de los principios que sostenían la industria regiomontana: la no intervención del Estado es sustituida por la injerencia en la empresa para inyectarle recursos públicos con el fin de salvar e incentivar la industria privada.[22]

Esta grieta entre el auge de la industria regional y el inicio de la quiebra de los fundamentos ideológicos que la sostuvieron a lo largo del siglo XX, pueden tomarse como un periodo de transición económica que se consolida con la globalización. En este periodo se da una reconversión y una diversificación de las actividades económicas que fractura la ideología –por los despidos masivos para enfrentar la crisis y el establecimiento de plantas fuera de Monterrey– que mantenía una sólida alianza entre la empresa y los trabajadores. Más que solidaridad y paternalismo, se crea entre los trabajadores un ambiente de competencia que adelanta el modelo de trabajo flexible de la globalización:

> La empresa privada inició en 1984 un proceso de reestructuración productiva y laboral que le permitiría protagonizar con éxito, hasta antes de la crisis de los noventa, la primera fase del ingreso a los mercados competidos.[23]

Esta transición en el modelo económico y de la cultura del trabajo se refleja también en la transición en el modelo de productor artístico. Entre las políticas culturales corporativas y los productores, se empieza a establecer una relación de trabajo flexible que, más adelante, cuando se consolide la etapa de globalización, regirá como práctica de producción artística. El trabajo autónomo se manifiesta en la esperanza de que, ya no el corporativo, sino los propios productores puedan generar un circuito a través de la apertura

---

López Portillo a los empresarios a manera de desagravio político y económico por los enfrentamientos que tuvo su antecesor, Luis Echeverría, con Monterrey (Lylia Palacios Hernández, "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982", p. 224).

[22] Paradigmática es la contención de la quiebra del Grupo ALFA en 1981 por el rescate financiero a través de Banobras (*ibid.*, p. 228).

[23] *Ibid.*, p. 234.

hacia iniciativas culturales autogestivas. Por otro lado, la competencia creará una autoconcepción en los productores plásticos más madura que los hará pensar en su profesionalización.

Premiación del primer concurso de arte FIC (Vitro). 1978.

Desde finales de los setenta, empieza la maduración industrial de las empresas de Nuevo León. Según datos del INEGI

> Para 1980, Nuevo León destacaba entre las tres entidades con mayor aportación en ocho ramas industriales, ostentando el primer lugar en tres de ellas: industrias básicas de hierro y acero, vidrio y productos de vidrio y tabaco; el segundo en química básica; y el tercero en maquinaria y equipo, maquinaria y aparatos eléctricos, cemento, papel y cartón.[24]

Paralelamente a este auge de los corporativos, surgen los apoyos a iniciativas culturales. De esta época es el apoyo de Cigarrera la Moderna al Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes; el programa de Pro-

[24] Citado en Lylia Palacios Hernández, *op. cit.*, p. 216.

moción de las Artes por parte del Grupo ALFA; el Museo de Monterrey por parte del, entonces, grupo VISA –ahora FEMSA. Ninguna de estas iniciativas tenía el objetivo de promover al productor local. Tal vez la excepción sería el Concurso de Arte del Grupo Vitro.

Este foro surgió por la inquietud personal de dos de los directivos de la empresa que tenían afición por la pintura –eran pintores de fin de semana–:

> La preocupación era el camino que debe recorrer un artista principiante para que una galería comercial acepte exponer sus obras. Este espacio [el concurso de arte Vitro] sería un punto intermedio.[25]

La instauración de un circuito del arte en Monterrey se hace acorde a los nuevos modelos de relación entre empresa y trabajador. De esta forma, este concurso, unido con el Resumen de la Plástica Neoleonesa organizado por la Casa de la Cultura, contribuye a un modelo de profesionalización del productor a través de la competitividad:

> Los concursos permitieron que los artistas reconocieran el potencial panorama del mercado del arte, sus sistemas de proyección y sus demandas de actualización. Fue una experiencia formativa en muchos sentidos, pero también frustrante en otros. Se abría un espacio para los más despiertos, los que proponían, los que hacían el arte profesionalmente. Ojos extranjeros los juzgaban: ojos de otros artistas del país, de críticos, de historiadores y teóricos locales y nacionales, que depositaban en algunos de los concursantes una señal de elegibilidad.[26]

Si bien ha quedado probado que esta política de concursos o de becas directas a los productores plásticos –sea por parte del Estado o desde la ini-

[25] Eduardo Rubio Elosúa, *op. cit.*, p. 174.
[26] Enrique Ruiz Acosta, *op. cit.,* p. 129.

ciativa privada– no estimula a los productores, dado que sólo unos cuantos se benefician anualmente, lo que en este caso nos interesa señalar es que la implementación de esta política de "promoción" coincide con el cambio en la relación de trabajo entre la empresa y sus trabajadores referida por Palacios:

> Las tres garantías laborales del estado de bienestar: empleo, salario y puesto, fueron desplazadas por las estrategias de gestión que se estandarizaron con la globalización, desde las de influencia de trabajo tipo toyotista, hasta la amplia gama de instrumentos relacionados con la lógica de competencias. (...) Dentro de la lógica de las competencias todos somos empresarios de nuestras propias capacidades y habilidades.[27]

Para 1982, la capacidad ociosa de la industria de la transformación regiomontana llegó a un 40 por ciento y la inversión productiva en Nuevo León se redujo en un porcentaje similar. La deuda externa de los grupos industriales de Monterrey se cuadruplicó en un año, llegando a alcanzar niveles del 65 por ciento –ALFA, 72 por ciento; Visa, 59 por ciento, Vitro, 67 por ciento.[28] Para 1983, la tasa de desempleo en Monterrey era la más alta del país, alcanzando un 9.8 por ciento.[29]

Esta mezcla entre auge y crisis genera un particular ambiente cultural. Como vimos, la cultura de trabajo de solidaridad generaba a un productor que asumía fielmente su papel para servir y promover una cultura de élite; ahora, esta crisis en la relación obrero-patrón traerá ciertas consecuencias en las prácticas artísticas.

---

[27] Lylia Palacios Hernández, "De la cultura del trabajo a la cultura de la competencia", p. 185.

[28] Lylia Palacios Hernández, "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982", p. 228.

[29] María de los Ángeles Pozas, Las grandes empresas regionales frente a la economía global: Dos décadas de adaptación y cambio", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, p. 91.

Las características más evidentes del nuevo modelo de artista son la autogestión y el esfuerzo colectivo.

Es importante subrayar que si bien este modelo no puede generalizarse a la mayoría de las prácticas artísticas de esta época, aun dándose en un estado de excepción, opera de manera trascendente para funcionar como bisagra entre generaciones y para explicar la transición entre el productor tradicional y el artista joven de principio del siglo XXI.

La Casa Ediciones. 1988.

Tomaremos como esquema de análisis la dinámica que se dio alrededor de La Casa Ediciones en los ochenta y la formación del colectivo La Caxa, dentro de la Facultad de Artes Visuales, en los noventa.

La Casa Ediciones (1984-1992) es un fenómeno que sería interesante investigar. Su trascendencia es más coyuntural que programática. Originalmente, la idea era meramente económica. Es decir, que para poder enfrentar el costo de (man)tener un espacio de trabajo, un grupo de productores se reunió y, para compartir gastos, rentó una casa de la cual se dividieron los cuartos como estudios individuales. Quien vea La Casa Ediciones como un colectivo carece de perspectiva y pretende instaurar el fenómeno dentro de prácticas legitimadas *a posteriori*.

No es este esquema *naïf* o interesado el que tomaremos para aproximarnos al fenómeno. Apegados a la lectura económica y de crisis al esquema de beneficio social de los corporativos, es que pensamos que tal iniciativa podría interpretarse, dentro de las reacciones ante la crisis, como una respuesta al desencanto del rol del productor plástico dentro de la estética burguesa.

Como fenómeno coyuntural, tenemos que definir los elementos que, al reunirse, conformaron ciertas prácticas definitorias para las siguientes generaciones.

En su conformación –que pretendía el beneficio individual a costa del sacrificio de la convivencia común–, La Casa Ediciones conjunta la materia prima que, al interactuar, se convertirá en un fenómeno cultural visible.

En este espacio conviven originalmente varios pintores, un fotógrafo, un diseñador, un impresor y, en una función de satélite, un crítico que ejercía el periodismo cultural.[30] Esta mezcla posibilita distintas funciones antes no asumidas por los productores artísticos:

> *Zona de contacto.* El ocio productivo que implican las prácticas de producción de bienes culturales y simbólicos genera una zona de contacto para el diálogo y la confrontación entre los distintos campos que coinciden en los espacios de producción particular. La suma de la práctica de un fotógrafo, varios pintores, un impresor y un diseñador, hace posible un espacio de "convergencia y turbulencia".[31]

> *Producción y reflexión.* En un mismo espacio conviven la producción –representada por aquéllos que tienen sus talleres y estudios–, y la reflexión –representada por Xavier Moyssén Lechuga, que operó inicialmente como

[30] El núcleo de La Casa Ediciones estuvo formado por Rosalinda Bulnes, Óscar Estrada, Lupina Flores, Diamantina González, Graciela González, Juan Alberto Mancilla, Xavier Moyssén Lechuga, Roberto Ortiz y Sergio de Osio. Entre los que satelitaron estaban Gerardo Azcúnaga, Adriana Margáin, Miriam Medrez, Enrique Canales, Yólica Sáenz, Aristeo Jiménez, Silvia Zapata, Marcos Méndez, Brian Hutchinson, Claudio Fernández, Félix Zapata, Geroca, Eduardo Rodríguez (Collage), Juan Carlos Merla, Alicia Olivares, Eduardo Ramírez, Adán Lozano, Ricardo Padilla, Sergio Martínez. En sus últimos tiempos la frecuentaban, incluso, Dámaso Canales, Mauricio Cortés, Luis Quirós y Estela Torres.

[31] Ana María Guash usa estos términos para explicar la función de cuestionamiento que juega la in(ter)disciplina. Véase Ana María Guasch, "Doce Reglas para una nueva Academia", en *Estudios Visuales, epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid. pp. 59-74. Véase también W. J. T. Mitchell, "Interdisciplinarity and Visual Culture", *Art Bulletin* 77, diciembre de 1995, pp. 540-544, que es la fuente original de donde Guasch retoma estos términos.

mediador al momento de negociar las necesidades de los distintos productores, y como asesor en la organización y programación del posible trabajo común de La Casa.

*Caja de resonancia mediática*. La conciencia que el productor cobra de su actuación pública por la relación y exposición a los medios masivos debido a que, en esa época, Xavier Moyssén Lechuga fungía como editor de la sección cultural del periódico *El Porvenir*. Esto no sólo permitía la cobertura para cualquier actividad que se realizara –individual o colectiva–, sino que proveía de una caja de resonancia y un espacio masivo donde las prácticas artísticas pudieran trascender hacia nuevos públicos.[32]

*Espacio de proyectos*. Este espacio tomó visibilidad como una zona donde confluían productores de otras disciplinas –escritores, teatreros, arquitectos, maestros, directivos de instituciones culturales–, lo que facilitaba la colaboración y la creación de proyectos. Desde la demanda de carteles e invitaciones para distintos eventos culturales, hasta colaboraciones en trabajos interdisciplinarios que surgían de la convivencia y del contacto con esta multiplicidad de perfiles.

*Trabajo en red.* Por las relaciones que generaba este grupo, y quienes satelitaban alrededor de él, se creó una red que simplificaba la relación con el circuito de la Ciudad de México y la equilibraba. Ya no se veía al centro como un esquema legitimador, sino como un real espacio de diálogo entre productores colegas. Motivados por la institucionalización y la difusión del modelo de productor generado por los grupos de los setenta –su forma

[32] Cada semana, en la última página de la sección cultural se editaba "El póster", en el que alternativamente participaban Sergio de Osio, Juan Alberto Mancilla, Enrique Canales y Óscar Estrada. "El póster" era un espacio en el que las visiones sobre el acontecer político o cultural de estos productores se publicitaba masivamente. Un espacio entre la caricatura política y el cartel.

de organización, su experimentación formal– y legitimados por la reciente exposición *De los grupos, los individuos*, 1985, en el Museo Carrillo Gil; el contacto que La Casa tenía con varios de los productores de estos grupos, a través de la Galería Collage,[33] activó esta red como una vía de intercambio: los productores que visitaron la ciudad, impartieron a los productores de La Casa cursos de arte-objeto, ediciones independientes o simplemente entablaron contacto para abordar inquietudes comunes.

*El poder de interlocución y gestoría*. Poco a poco, la reunión de voces, por la confluencia de inquietudes, se cohesionó en un personaje colectivo de interlocución con las instituciones culturales nacientes en la época. Protestas sobre las políticas de selección de alguna exposición, la capacidad de gestoría que implica representarse no individualmente, sino a un grupo, hizo que el productor tomara conciencia de su capacidad de interlocución y negociación con el circuito cultural.

*Experimentación*. El diálogo y la dinámica que se produjeron entre estos productores dieron por resultado una mayor colaboración y promovió el ejercicio de la experimentación de materiales y formas entre los productores locales.

*Coyuntura*. Este espacio posibilitó también proyectos que surgían de la merma de material caduco de cualquiera de estos estudios, de la reacción sobre las políticas culturales del estado o la intención de legitimar esta dinámica informal en espacios institucionales.[34]

---

[33] En estos años expusieron en la Galería Collage: Magali Lara, Carla Rippey, Santiago Rebolledo, Adolfo Patiño, Felipe Ehrenberg, Alberto y José Castro Leñero, Gabriel Macotela.

[34] Todavía están por registrarse, estudiarse y exponerse un acopio de los proyectos que surgieron en este espacio.

Por obra de la dinámica que se generó alrededor de este espacio, en estos ocho años, el modelo de productor plástico transitó de uno apegado a la tradición del arte burgués, hacia uno que ejerce la experimentación formal, consciente de su entorno social, recuperando el poder de diálogo y su capacidad de negociación y gestoría, que utiliza los medios como parte de su quehacer creativo[35] y que, en vez de reproducir modelos estéticos ornamentales, vuelve el espacio de su producción una forma de reflexión.

Tal vez todas estas características que marcaron la transición del estatuto del productor no tendrían la menor trascendencia de no ser porque esta práctica, posiblemente marginal o reducida, terminó inmersa en un esquema institucional.

Por casualidad o en un proceso entre la justicia poética y la ironía social, un núcleo importante de quienes formaron parte de este fenómeno terminó en el Departamento de Arte de la Universidad de Monterrey (UDEM), enseñando, a nivel profesional, lo que había experimentado en esta época de crisis y voluntarismo autogestivo.

La relación con la institucionalidad de la universidad cumple la función que Hal Foster señala para el museo:

> Los espacios alternativos asumieron básicamente la función contra la que habían sido creados. (...) Una institución en un principio marginal, por ejemplo, propone una exposición de un grupo marginal; el museo decide organizarla para (volver a) ganar cierta aura de marginalidad, y el grupo accede perdiendo así su carácter marginal.[36]

---

[35] Enrique Ruiz señala esta cualidad cuando establece "En esas dos décadas [los setenta y los ochenta] los artistas aprendieron a tratar a la prensa. Y la prensa cumplió su función de difundir y convocar a los eventos culturales. Probablemente la generación que está activa en los noventa sea producto de la relevancia que adquirió el arte a través de la intensa reseña que se hizo de él" (*op. cit.,* p. 148).

[36] "Contra el pluralismo", *El Paseante* 23-25, Ediciones Siruela, Madrid, 1995, p. 90.

Aunque el caso de La Caxa (1993-1997) parece desfasado en el tiempo, hay ciertas características que comparte con el proceso de La Casa Ediciones. En el caso de La Caxa, tal vez habría que remitirnos al proceso de profesionalización del antiguo Taller de Artes Plásticas (TAP) en su tránsito hacia la Facultad de Artes Visuales. Tal tránsito produjo un *impasse* por la lucha política que este cambio implicaba, y una reflexión sobre la función de estas prácticas dentro de la sociedad.

Este reacomodo en el proceso de formación de productores responde a los cambios sociales que sufría el entorno:

> El TAP de la UANL siguió atrayendo a los interesados en ser artistas, pero vivió dos momentos críticos: el enfrentamiento y la lucha interna para optar por la formalización académica; y la obtención del nivel licenciatura, con la incorporación de diferentes prácticas profesionales, incluido el diseño gráfico, en la que posteriormente fue llamada Facultad de Artes Visuales.[37]

Los planteamientos de lo que debía ser un productor plástico iban dirigidos a insertarlo en el mercado de trabajo productivo. Roto el pacto social, el modelo del productor tradicional parecía ajeno, inoperante, incómodo, según lo plantea Armando V. Flores, quien instrumentó esta transición en la UANL:

> Nos dábamos cuenta de que muchos productores plásticos ejercían actividades en una doble personalidad, casi a escondidas, sin hablar de ellas, de publicista, de diseñador gráfico, de formateador en los periódicos de la localidad. Ejercían la fotografía, y muchas veces sentían más placer en lo que producían en la fotografía que en el rol este renacentista y artesanal de la producción plástica.[38]

---

[37] Enrique Ruiz Acosta, *op. cit.*, p. 125.
[38] *Ibid.*, p. 145.

La transición que se da en la formación del productor artístico responde al modelo de desmaterialización de los intercambios sociales: de la producción industrial al financiamiento; de la mercancía al signo; de la objetividad a la formación del sujeto; de la técnica a la teoría:

> La pérdida de maestros base del Taller se resintió mucho porque Armando [V. Flores] empezó a crear una escuela teórica y perdió, digamos, el oficio, el conocimiento que tenía la gente que se había salido.[39]

De este modo, todas las confrontaciones que implicó el cambio, las discusiones o reflexiones y las, necesarias, tomas de postura, prepararon el terreno para un cambio en el modelo de productor en el que la idea romántica del artista ve sus últimas manifestaciones.

Es en este contexto, en la dinámica de discusión sobre la conformación de la Facultad de Artes Visuales, donde surge La Caxa, animada por Enrique Ruiz –quien había formado parte de estas discusiones sobre el cambio académico y venía de una especialización en el extranjero.

Además del modelo de productor basado en la experimentación, la creación ligada a lo social, producto de reflexiones teóricas, en La Caxa coincide también su institucionalización a través del esquema universitario. Aunque el proceso de proponer un nuevo modelo de productor sucede al revés que el fenómeno de La Casa: primero se reestructura la universidad y luego empieza a dar frutos.

> Característico de un tipo de trabajo colectivo, experimental, es el trabajo de Enrique Ruiz con diferentes colectivos del que el más visible ha sido La Caxa. Era un grupo de artistas multidisciplinario. Rechazaban las técnicas tradicionales de representación pictórica, más interesados en el proceso que en el producto

[39] *Ibid.*, p. 142.

estético, a través de los lenguajes como la instalación, las intervenciones, la gráfica alternativa, el video, la fotografía, el *performance* y los textos.[40]

De este modo, encontramos estos dos procesos como bisagra de la transición socioeconómica y del modelo de productor. Aunque en apariencia son dispares, hay ciertas características que los emparentan. Primero está el ánimo de romper –en el caso de La Caxa, de manera programática; en el de La Casa cómo efecto colateral– con las manifestaciones tradicionales; su nexo con el proceso de profesionalización e institucionalización, vía enseñanza universitaria, de un modelo de producción artística considerado como "alternativo" o "marginal"; la personalidad colectiva, en el caso de La Caxa de manera intencional, como resultado del diálogo con el medio, en La Casa; su espíritu de experimentación de técnicas y espacios no artísticos; la introducción en el proceso creativo de un esquema reflexivo o, incluso, teórico; la mediatización como una herramienta de visibilidad social.

Si bien parece que el cambio de prácticas pone la mesa para un productor con una mayor participación e injerencia en el medio social, como resultado de la coyuntura de la globalización y el cambio de paradigmas culturales que implicó, la mayoría de estas habilidades –en vez de ser utilizadas para reposicionar las prácticas artísticas en el aparato social– sirvió a su asimilación, a su naturalización que mantiene los esquemas de dependencia y pauperización propios del capitalismo cultural.

[40] Xavier Moyssén Lechuga, *op. cit.*, p. XLIII.

*El artista joven como protagonista*

*Desmovilizados los artistas de la galería BF15, adelgazados como con thinner los de la Galería Alternativa Once, sepultados por debajo de la fanfarronería y oligofrenia los de la Galería Emma Molina, destronados y sin sucesor los latinoamericanistas posmo de antaño de Ramis Barquet, obsoletos conceptualistas a los que les viene mejor ser* indie rockers *o graffiteros, taciturnos neo-colectivos que nomás les falta manufacturar con papel maché, compartimentados y reculantes algunos talentosos que mejor diseñan o se abstraen en la trasnochada y ya, mediocres tacheros y sustitutivos clientes de las escuelas privadas del arte "que ya no estudiantes", [todos ellos] le han dado carta de defunción al arte contemporáneo regiomontano.*

Ángel Sánchez Borges: Facebook.

La apertura comercial y el flujo tanto de mercancías como de personas del proceso de globalización deja obsoletos los esquemas nacionales, tanto en su relación centralista como referente identitario, y rompe la relación solidaria entre trabajador y empresa que operó a todo lo largo del siglo XX. Estos cambios hacen necesaria la rearticulación de muchas prácticas y categorías sociales; pero, sobre todo, evidencian la función legitimadora que ahora cumple el circuito comercial y de capital que da lugar a las prácticas artísticas:

> Si bien el problema de "la legitimación" ha sido algo constitutivo para el arte desde sus inicios, él mismo ha venido adquiriendo un papel mucho más central e irónicamente fijo en el marco de las transformaciones introducidas por la globalización. Esto se debe (...) a la función que han venido a cumplir las artes en tanto capital simbólico de determinados grupos sociales o financieros. Para estos grupos, el arte no es un valor en sí ni tampoco una mercancía. Más bien, él es una carta de acceso a otro tipo de bienes sociales o simbólicos. De aquí que podamos anticipar que el verdadero problema que le plantea la globalización al arte y a los artistas de América Latina NO es el

de la crisis de las identidades (como hemos oído hasta el cansancio) sino el de la legitimación de estas identidades en el ámbito global.[41]

Además de analizar las repercusiones para las prácticas artísticas de la reestructuración de la cultura de trabajo, veremos el papel de las instituciones sociales como el mercado, las universidades, las políticas culturales descentralizadoras del Estado nacional que, ante la crisis de criterios operantes, buscan en el circuito internacional del arte la posibilidad de legitimarse.

La inserción, en los noventa, de los jóvenes productores regiomontanos dentro de plataformas tanto nacionales como internacionales será resultado de la política de descentralización que instaura el recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989) y la manifestación del modelo de división internacional del trabajo –o *swetshops* culturales– en el ámbito cultural. Estos dos factores traen como consecuencia la idea de que el productor puede vivir de su producción –pero que en realidad no es más que un proceso de pauperización– y que tiene posibilidades de ser incluido en un proceso de internacionalización –que no es más que una manifestación del distanciamiento con el modelo local de cultura de élite que lo alejará también de su mercado.

El abandono a nivel nacional del Estado en la rectoría de las políticas culturales y su relevo por la iniciativa privada, no se dejó sentir en Monterrey de la misma manera que en el Distrito Federal, ni trajo las mismas consecuencias debido a que esta rectoría en la cultura la había asumido la iniciativa privada desde los años cincuenta. En la Ciudad de México, este relevo coincide con el surgimiento de un nuevo corporativismo que adopta la estética neoconceptual para simbolizar su deseo de insertarse en los mercados internacionales –Colección Televisa, Jumex y Taco Inn– y de institu-

[41] Mari Carmen Ramírez, "Identidad o legitimación. Apuntes sobre la globalización y arte en América Latina", texto leído en el encuentro Artelatina, Universidad Federal de Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, noviembre de 2000.

ciones estatales que, a través de la institucionalización de lo independiente –Temistocles 44, La Panadería–, pretende legitimar las políticas culturales para atraer inversión del extranjero.

En Monterrey, el efecto es aparentemente contrario. Al abandonar, los jóvenes productores, las prácticas artísticas ligadas a la producción de objetos perdurables, coleccionables, adquiribles, decorativos, sin estar muy conscientes, rompen el modelo de productor promovido por la cultura de élite local. De este modo, aunque los corporativos siguen patrocinando el circuito cultural –MARCO, Bienal FEMSA–, se fractura su relación de dependencia con el patrocinio privado y se ligan, por los apoyos y exposiciones, a la política de descentralización del Estado que adquiere cierto auge en esta época: Centro de las Artes, Fórum Universal de las Culturas.

Al depender de los estímulos directos a la creación, dirigidos a la cada vez más creciente población joven, parece que los productores pueden, desde edad temprana, proveerse de fondos para desarrollar, de manera autónoma, su carrera.

Esta dependencia de proyectos –más que de la producción–, en los que hace énfasis este sistema de becas, puede entenderse acorde al nuevo esquema de trabajo en la época de globalización.

Maurizio Lazzarato distigue tres características de lo que él llama "trabajo autónomo": se disuelve la relación tiempo-salario para instaurar una "jornada porosa", al no depender de un horario de trabajo dentro de la empresa, "el trabajador autónomo trabaja siempre"; el salario deja de ser el objetivo del trabajo para pasar a serlo la renta, "el control es indirecto y financiero, más que productivo"; y el control continuo y directo de los tiempos y movimientos del trabajo es sustituido por "el control discontinuo de los encargos y los proyectos".[42]

---

[42] "Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*", en *Brumaria 7*, *Artes, máquinas, trabajo intelectual*, Brumaria AC, Madrid, 2006, p. 36.

El nuevo modelo de productor a fin de siglo XX será el de productor artístico joven. Acorde con toda la estrategia económica de volver a los jóvenes la fuerza que estimula las industrias culturales a través de la creación de un estilo de vida, el productor artístico dispone de una serie de herramientas sociales y tecnológicas para tomar posesión de su nuevo papel.[43]

Así como los trabajadores de más de cuarenta años en las empresas empiezan a ser desplazados –por no estar capacitados en las nuevas tecnologías y porque representan una carga en prestaciones– y una nueva generación de jóvenes, contratados en esquemas más flexibles, empiezan a ocupar sus puestos; en el circuito del arte que se abre con la globalización los productores con experiencia, técnica, pero anclados en manifestaciones tradicionales como la pintura, por ejemplo, son desplazados por las nuevas generaciones de productores mejor informados y que manejan los nuevos discursos del arte.

Esta preeminencia del arte joven se refleja en una proliferación de exposiciones y espacios: la Bienal Regional de Arte Joven; la inauguración de la categoría de Salón de Nuevos Valores –luego Salón de Estudiantes de Arte–; el cambio de política de invitación y selección en la Reseña de la Plástica Neoleonesa y las exposiciones de "egresados de las carreras de arte" en la Casa de la Cultura; y su inserción en el ámbito comercial por la formación de galerías como la BF15, exposiciones como *Alta Resolución*, en Drexel

[43] Podríamos postular –y dejar para un estudio posterior– al fotógrafo como parte del modelo de artista que desde un primer momento estuvo acorde con los valores de la forma de vida de la élite regiomontana: su práctica está ligada a la producción industrial más que a la manual; cumple su papel sin cuestionamientos de hacer retratos para la burguesía y de foto publicitaria para promoción del comercio y la industria regiomontana. Sobre todo, debería estudiarse la fotografía como fenómeno ideológico en esta capital industrial. No deja de ser interesante cierto giro de rescate que a partir de 1996, con la exposición *Monterrey en 400 fotografías,* tomó el estudio sobre la fotografía y el uso de ésta para generar un identidad comunitaria y un proceso de democratización en la construcción del imaginario social e histórico a través del proyecto en tres tomos, *Nuevo León, Imágenes de nuestra memoria*. Además del establecimiento de la Fototeca, es destacable y para analizar el papel de la colección de fotografía del Tecnológico de Monterrey como patrimonialización de la memoria colectiva.

Galería, y *Bubble,* en la Galería Emma Molina, así como la apertura de la galería Alternativa Once.

Como termómetro de la institucionalización de esta categoría y de la filtración en el circuito nacional de productores locales, podemos recurrir a la participación en el Encuentro Nacional de Arte Joven de Aguascalientes, que evoluciona de una total ausencia de selección de productores regiomontanos, en sus primeras dos décadas, a un papel protagónico a partir de la primera década de 2000.[44]

Dentro del discurso de globalización cultural del Fórum Universal de las Culturas, en 2007, podemos entender la exposición *Los Nuevos Leones*, que escogió como muestra de la producción local al arte joven para insertarlo en esta plataforma de visibilidad y terminó por institucionalizarlo.

Por todo este auge, en Monterrey el modelo de productor tomará visos particulares que lo convierten en un *yuppie* del capitalismo cultural: regularmente pertenecientes a una clase media alta, estudiantes de universidades privadas, con un equipamiento tecnológico de vanguardia, viviendo todavía con sus padres o en departamentos pagados por aquéllos, dotados de un ocio improductivo y un aparato informativo que los satura, beneficiado por el sistema de estímulos que les proveen dinero extra, acríticos, pero cínicos.[45]

---

[44] La participación evolucionó de una franca ignorancia en los setenta –sólo José Luis Martínez y María Elena Cueva fueron seleccionados en dos décadas–, a un protagonismo a inicio del segundo milenio. A partir de 1997, han sido seleccionados Carolina Levy, Fernando Villalvazo, Jésica López, Reynaldo Díaz Zesati, Adriana Vázquez, Adrián Procel, llegando en 2002 a una participación récord con Rubén Gutiérrez, Alejandro Uzeta, Hugo Lugo, Mayra Silva, Alfonso Guevara, Armando de la Garza, Daniel Muñoz Sheridan y Roberto Arcaute; han obtenido mención honorífica Enrique García Saucedo (1997), Gerardo Monsiváis (1999) y Oswaldo Ruiz (2005); en un lapso de cinco años se ha obtenido tres veces un premio de adquisición: Rubén Gutiérrez (2002), Graciela Fuentes (2004) y Claudia Garza (2007).

[45] Ejemplos de la exaltación de este modelo podemos encontrarla en los textos de Vanesa Fernández: "Informados, creativos e insolentes" (*El Norte,* sección Vida, 4 de julio de 1998) y "Lo marginal ha ganado espacios"(*El Norte*, sección Vida, 14 de julio de 1998); de Jesús Flores: "Jóvenes mutantes y artistas de fin del siglo" (*Artpress* 243, febrero de 1999); y de Marco Granados: "El ataque de los mutantes" (*El Norte*, sección Vida, 24 de junio y 8 de julio de 2000).

Uno de los procesos más claros a través de los que se busca la legitimación de la producción cultural y el protagonismo del productor joven en este fin de siglo, es la participación de las universidades en su profesionalización.

Siguiendo una tendencia internacional, a partir de los setenta el esquema de formación artística transita de la formación de la academia hacia una ligada a las universidades a través de una carrera profesional. Acorde a este proceso, el Taller de Artes Plásticas (TAP) se transformó en la Facultad de Artes Visuales (1983) y han aparecido cuando menos cuatro carreras de arte en universidades privadas. Esta profesionalización de los estudios sobre arte marcaba ya un giro más acorde con una función productiva de las prácticas artísticas.[46]

Esta profesionalización seguía la tendencia de cambiar el énfasis del oficio técnico hacia la teoría, pero, cuando menos en Monterrey, esto no se notó en los planes de estudio de las carreras. Dichos planes[47] parecen seguir teniendo la función de promover un productor plástico que sirva a la cultura de élite. Su énfasis se basa en talleres tradicionales de pintura y dibujo con modelos estéticos anclados en la modernidad y en núcleos teóricos centrados en la enseñanza de Historia del Arte o en darle un giro hacia el oficio de los nuevos medios de comunicación –diseño, camarografía, diseño digital.[48]

Las tres carreras de arte existentes produjeron un número de productores acomodaticios a las tendencias globales del circuito del arte y a los proyectos de la cultura, sin proveerlos de una formación teórica que les

---

[46] La Universidad de Monterrey en 1991, la Universidad de Montemorelos en 1986, el Centro de Estudios Superiores de Diseño (CEDIM) en 2005 y el Tecnológico de Monterrey en 2005.

[47] Está pendiente una investigación más detallada de los planes de estudio de estas carreras, sus modificaciones y la interpretación particular que la planta de los maestros hacía de estos planes.

[48] Es interesante notar que la especialización en Administración del Arte, con la que contó por mucho tiempo la Universidad de Monterrey (UDEM), sirvió para formar cuadros de empleados para las instituciones culturales locales. A la fecha, muchos de los egresados de esta especialidad continúan como parte de esta burocracia cultural corporativa.

permitiera concebir sus prácticas desde una perspectiva más reflexiva. De modo que la función social de las universidades acabó por proveer empleados ideológicamente homogeneizados para seguir difundiendo en las instituciones culturales una visión corporativa, o productores ideológicamente preparados para, bajo la promesa de acceso a un estilo de vida hedonista, estar dispuestos a ser explotados.

Dice Enrique Ruiz en su texto "El artista regiomontano":

> Los artistas son oportunistas. No hay gremio entre ellos, no hay conciencia colectiva, son individualistas y tienen una profunda fe en lo que hacen, por no decir testadurez. Chocan con frecuencia con quienes los critican. No hay sentido de solidaridad. Ciertamente se asocian, pero porque eso les otorga, primero, un cierto sentido de identidad, y segundo, la esperanza de que esa estructura de organización piramidal pueda generar lo que está ausente: las oportunidades.[49]

Estas características del productor plástico corresponden a los cambios en los valores en la cultura del trabajo regiomontana que marca Lylia Palacios Hernández:

> En este modelo, se transita de un valor de templanza al de hedonismo; de la sencillez a la banalidad; del trabajar para servir al vivir para trabajar; de la franqueza a la hipocresía; de la economía industrial a la financiera; del trabajar para honrar al trabajar para consumir; del valor de la palabra al valor del documento; del espíritu colaboracionista a la competencia feroz; del espíritu emprendedor al espíritu depredador.[50]

---

[49] *Armas y Letras*, núm. 13, 1998, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, p. 54.
[50] Véase "De la cultura del trabajo a la cultura de la competencia", p. 189.

Esta promoción prematura y este apegarse a un presente de manera hedonista, tal vez explique que algunos productores jóvenes tomen el campo del arte como un territorio de paso, como un periodo de tránsito hacia una "profesión verdadera", como lo señala Carla Rippey:

> Los jóvenes que operan bajo el nuevo régimen no tienen las expectativas que tenía yo de joven. Se dan cuenta de la velocidad del cambio y a veces, nomás esperan tener sus quince minutos de fama, sus varios años de estar becados, invitados a instalar en varias naciones y estar de moda, antes de dedicarse a vivir de otra cosa. Eso, hoy en día, podría significar hacer video comercial, diseño de muebles, diseño gráfico, trabajar en el cine, haciendo *story boards* o *making of*, consultando en Internet y más.[51]

Este mismo apegarse a la lógica del momento, provoca una exaltada percepción de autonomía y apego a los valores locales que duran sólo por hoy, como se refleja en la declaración de Daniel Lara[52]:

> En la localidad dependemos menos del centro, tenemos nuestra propia cerveza, nuestras propias cosas y decimos, ¿para qué querer ir a México? Esta autosuficiencia nos ha hecho crear una identidad que aún no es muy perceptible, porque lo mismo que se hace aquí se hace en otro país. Más bien creo que estamos despegados de lo local y estamos muy a la par de lo que sucede en otros lugares. Producimos arte despreocupado, no nos metemos en lo político ni en lo histórico.[53]

---

[51] "Sobrevivir como artista", en *Réplica 21*, 2001.

[52] Irónicamente, esta declaración de autonomía fue seguida por el acto de Lara de irse a la Ciudad de México, donde actualmente reside.

[53] Citado en José Alfredo Herrera Pescador, Benjamin Sierra, Enrique Ruiz Acosta, *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2004, p. 30.

Si bien se reconoce la posibilidad de que la producción local se empareja con la producción mundial, una vez más el orgullo local impera como solidaridad con la empresa. Orgullo de tener una cerveza *propia* –como si en realidad fueran gratis todas y cada una de las que se consumen–, desinterés, despreocupación por lo político y lo histórico como si ninguno de esos factores afectara en la definición y condición de su ejercicio profesional.

Un rasgo importante dentro del ambiente de globalización, es esta cercanía que parece haber entre las manifestaciones artísticas de distintas zonas mundiales. Y un proceso distintivo es su rápida integración al circuito internacional del arte. Parece que los jóvenes productores regios están a la altura de la producción contemporánea internacional: por sus formas de organización privilegiando lo colectivo; por sus prácticas interdisciplinares –producen por igual video, objetos, pintura–; por la abierta colaboración con el naciente auge de las industrias de la cultura –grupos de rock y proyectos editoriales–; y por el consecuente desplazamiento de sus prácticas hacia otros campos como el diseño, el *Video Jockey* o VJ, el productor sonoro.

El fenómeno parece darse en todo el arte latinoamericano:

> La adaptabilidad de nuestros artistas a los ajustes del presente se pondría en evidencia principalmente mediante su "integración" a lo que pudiéramos considerar como la *lingua franca* del mundo del arte internacional. Esto es, el acomodo, reajuste y transformación del legado de las corrientes de vanguardia fundamentales de los años sesenta; desde el conceptualismo, el arte objetual con raíces en Marcel Duchamp, el *performance*, además del arte emanado de los medios de comunicación masiva. A su vez, nuestra transformación viene a complementarse con la puesta en escena, a nivel temático, de valores tanto extra-regionales como de temas de carácter universal: la sexualidad, la condición femenina, los usos y aplicaciones de las nuevas tecnologías, etc. Ambas tendencias, sin duda, bien pudieran ser consideradas

> como indicadores de la asimilación latinoamericana de la condición global posmoderna. Como resultado inobjetable de todas estas tensiones, una gran parte del arte latinoamericano contemporáneo aparentaría moverse en un espacio neutro. Dicho desplazamiento sería como una zona de negociación y renegociación del legado de la tradición artística de nuestro siglo. Ajena a escuelas y habiendo trascendido la idea historiográfica de los movimientos artísticos, dicha "aparente centralidad" se colocaría más allá de los parámetros de la diferencia predominantes en otros periodos de nuestro arte.[54]

La integración de las periferias al circuito internacional del arte puede ser entendida dentro de la división internacional del trabajo que opera con la apertura de fronteras y el comercio global como un proceso de *sweatshops* culturales, en los que se van

> Imponiendo contratos de trabajo precarios y "deslocalizando" los sitios de producción para escapar de la regulación del Estado de bienestar, utilizando este aparato de producción fragmentada para crear las seducciones al consumo y el estímulo a las carreras profesionales que se necesitaban para recobrar la lealtad, tanto de gestores y gestoras potencialmente revolucionarias, como trabajadoras y trabajadores intelectuales.[55]

De este modo, tal integración tampoco implica grandes beneficios para las regiones a las que pertenecen estos productores, ni una reconfiguración de los esquemas hegemónicos y centrales que rigen este circuito:

> En primer lugar, muchos de los denominados "artistas internacionales" de nuestro medio continúan dependiendo del circuito galerístico y museológi-

---

[54] Mari Carmen Ramírez, *op. cit.*

[55] Brian Holmes, "La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural", en *Brumaria 7. Artes, máquinas, trabajo intelectual*, Brumaria AC, Madrid, 2006, p. 107.

> co de sus países de origen para su sobrevivencia económica. Este hecho sugiere que, en muchos casos, la visibilidad internacional no necesariamente rinde éxitos económicos. Al mismo tiempo, sería preciso reconocer que este grupo de artistas internacionales representa sólo un pequeño porcentaje de la clase artística de nuestros países. Para la mayor parte de los creadores que continúan operando dentro de contextos y tradiciones locales, el problema de la legitimación, aunque concreto y fundamental, sigue siendo una abstracción inalcanzable. En tercer lugar, las exhibiciones donde se presentan estos artistas continúan siendo curadas en el Primer Mundo.[56]

Ésta es la problemática en la que actualmente se encuentra el productor artístico frente a la apertura de la globalidad y un ejemplo de cómo opera la inserción de productores periféricos en el mercado internacional, como un ejercicio de especulación financiera, nos lo presenta el caso de Julio Galán.

## *¿Cómo triunfar en el circuito internacional? El caso Julio Galán*[57]

*Ante la pregunta sobre la obra de quién perduraría de aquí a treinta años, si la de [Gabriel] Orozco o la del también mexicano Julio Galán, [Raquel Tibol] vaticinó fulminante: "Julio Galán".*

*Reforma*, 12 de septiembre de 2001

El éxito de Julio Galán en el circuito internacional del arte nos da la oportunidad de revisar el fenómeno de los productores regiomontanos, su relación con el coleccionismo local, con sus instituciones y su relación con los movimientos artísticos nacionales e internacionales de los últimos veinte años.

---

[56] Mari Carmen Ramírez, *op. cit.*

[57] Una versión de este texto se publicó originalmente como editorial de *velocidadcrítica* (septiembre de 2006, núm. 92).

Julio Galán.

Una manera de entender el fenómeno de Julio Galán es verlo como, tal vez, el único productor de la región sobre el que los capitales y las empresas regiomontanas, a través de las instituciones culturales corporativas, han armado una estrategia hasta cierto punto exitosa de especulación, tanto artística como financiera.

Desde sus inicios, Julio Galán estuvo ligado a la galería más representativa, añeja y conservadora de Monterrey: Arte Actual Mexicano. Esta galería surge en los años setenta como necesidad y resultado de la demanda que la conformación de las colecciones privadas –corporativas y particulares– tenían de alguien que negociara, rastreara y consiguiera obra para nutrirlas.

Como ya vimos, la función de las colecciones corporativas de construirle a Monterrey una identidad nacional y moderna para responder al enfrentamiento político del presidente Luis Echeverría, ancla su iconografía en la legitimidad de los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura –nacionalismo– y en las manifestaciones abstractas y cosmopolitas de la Ruptura –modernidad.

No es sino hasta finales de los años ochenta que se conforma una nueva estética que, basada en el cuestionamiento de la iconografía sobre la que se construyó la identidad nacional –desnacionalización–, también contribuye al afianzamiento de lo regional –descentralización. La estética del llamado neomexicanismo articuló a la Escuela de Oaxaca, al arte chicano, y a algunos productores de Guadalajara. En Monterrey, Arte Actual incluyó a algunos productores locales cuyas formas pudieran ser leídas en este contexto: Sylvia Ordóñez, Enrique Canales, Arturo Marty y, por supuesto,

Julio Galán, quien se instauró de forma rápida con una estética ingenua, conscientemente provinciana.

Para inicio de los años noventa, el neomexicanismo no sólo comenzaba su disputa por el mercado nacional con el neoconceptualismo, sino que enfrentaba la apertura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) con un intento de legitimarse en el circuito internacional como una continuación y cuestionamiento de la tradición de la Escuela Mexicana de Pintura. El *Parallel Project,* animado por las galerías OMR y de Arte Mexicano del Distrito Federal y Arte Actual Mexicano de Monterrey, para acompañar por Estados Unidos la exposición *México, Esplendores de 30 siglos*, fue uno de los bastiones principales de esta lucha por el mercado.

Si bien la obra de Julio Galán, a nivel nacional, sirvió al neomexicanismo como estrategia: de cuestionamiento a los símbolos –machistas– de la Escuela Mexicana de Pintura[58]; y de descentralización al plantarse desde Monterrey –junto a Oaxaca, Guadalajara y Tijuana– en la búsqueda de nuevos focos de producción cultural; a nivel internacional trascendió esas estrategias para instaurarse en otras propias del discurso de la posmodernidad que privilegiaba el reconocimiento de la diferencia: en el *mainstream* neoyorkino desde la estética *gay*; y al servir en Europa para la intromisión del discurso antropológico que indagaba las relaciones transculturales y la expansión de los campos artísticos a través del ejercicio de la curaduría, al ser incluido en la exposición *Magiciens de la Terre* (Centro Georges Pompidou, 1989).

Si bien es cierto que mucho de este ascenso internacional nada tiene que ver con la especulación desde Monterrey –sólo habría que anotar como excepción la labor de la galería Ramis Barquet en Nueva York–, lo importante es notar cómo este auge internacional es aprovechado para la institucionalización de la obra de Galán a través del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO).

---

[58] Véase Osvaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación, El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización", *Curare* 17, enero-junio de 2001, pp. 137-146.

Durante los primeros años, dada la estética por la que apostaba en su programa de exposiciones, por funcionar como museo aun sin contar con una colección permanente, así como por sus estrategias de financiamiento –subastas anuales–, MARCO fue cuestionado por ser un artefacto cultural cuyo fin era avalar un movimiento especulativo para legitimar y capitalizar las colecciones privadas no sólo de Monterrey, sino particularmente de los miembros de su propio consejo.

Su exposición inaugural, *Mito y Magia en América: Los ochenta* (1991), es un intento de establecer un lazo de continuidad entre el neomexicanismo con la tendencia transcultural de *Magiciens de la Terre*. Por otro lado, a fin de generarse fondos para la operación, MARCO organizó una serie de subastas que no sólo seguían este intento de, a través de "lo mágico", lo antropológico, insertar la estética neonacional en una internacional,[59] sino que además se especulaba directamente sobre el valor en el mercado de algunas piezas –hay que recordar, por ejemplo, el exorbitante precio alcanzado, en la subasta de 1990, por un óleo de Dulce María Núñez: 75 mil dólares.

Esta política especulativa de MARCO alrededor de la obra de Julio Galán se consolidó entre 1993 y 1995: con la magna exposición individual de Galán en Monterrey (1993); y con el golpe financiero-cultural, nunca visto en el mundo del arte nacional, de la "formación" de una colección permanente en un solo año y por el único desembolso de 250 mil dólares a través del Premio MARCO.

Realizado por invitación –MARCO estableció la lista de artistas que quería en su colección–, se ofrecía un único premio de 250 mil dólares, suficientemente tentador para atraer a los grandes nombres, con la condición de que, al participar, aceptaran donar su obra a la colección, aunque no ganaran. Así, en 1995, en competencia con pintores de toda América, y escogido por un jurado multitudinario –conformado por 15 integrantes,

[59] Sólo hay que echarle un vistazo a sus temas: *Guadalupanas*, 90; *Ángeles, santos y demonios*, 91; *Bestiario*, 93; *Sueños y fantasías*, 94; *La caja de Pandora*, 95; *El Olimpo*, 96.

entre los que contaban tres miembros del consejo de MARCO–, Julio Galán fue declarado vencedor.

De este modo, Julio Galán no sólo se erigía sobre las manifestaciones artísticas más importantes de las últimas décadas del siglo XX, sino que se volvía, para los coleccionistas regiomontanos, una de las inversiones más redituables: Carlos-Blas Galindo establece rendimientos de 4 mil 900 por ciento.[60]

Como conclusión, podemos destacar lo que Mari Carmen Ramírez dice sobre la relación entre capital y productores:

> La legitimación del arte latinoamericano se gestiona en gran medida según lo que podríamos denominar "el principio de la paternidad". De acuerdo a este principio, la legitimación y, por ende, la visibilidad que homologa la validez de un artista, o de un grupo particular de artistas, es correlativo al nivel de inversión de los países y sus élites en la promoción de ese arte. De acuerdo a estos engranajes, los artistas adquieren visibilidad y aceptación en la medida en que las élites de sus países compran sus obras, subvencionan sus exposiciones y apuestan en sus obras en las subastas de arte.[61]

[60] "Como resultado de las prácticas especulativas que Diego Sada y el grupo de coleccionistas regiomontanos –que fueron los primeros compradores de sus obras y que fundaron el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (inaugurado en 1991)– realizaran entre 1985 y 1995 en las subastas neoyorquinas, operaciones con las que en el lapso referido obtuvieron rendimientos de 4 mil 900 por ciento" ("Julio Galán (1959-2006), muso de Julio Galán", *El Financiero*, sección Cultura, agosto 7 de 2006).
[61] Mari Carmen Ramírez, *Op. cit.*

Exposición de Julio Galán. Museo MARCO, 1993.

## ESTRATEGIAS CULTURALES *MADE IN MONTERREY*

A manera de cierre, trataremos de tomar algunas estrategias culturales y, al enmarcarlas entre las coordenadas de estudio expuestas a lo largo de este trabajo, proveerles una posible relectura. Sirvan estas reflexiones finales para reiterar las funciones de las políticas culturales corporativas y marcar algunas rutas de salida para continuar con la recontextualización del ambiente cultural de Monterrey y poner sobre la mesa temas para su discusión.

### *Reinstaurar la relación con el discurso central: Una colección como golpe financiero*

En 1994, MARCO decide conformar su colección permanente.

Según los parámetros tradicionales,

> perfilar una colección es un ejercicio de inteligencia inacabado. Implica una comprensión crítica de las dinámicas artísticas del contexto, requiere de una

> criba serena de sus aportaciones y encrucijadas, y de un ojo sagaz en el momento de elegir la pieza con que se pretende complejizar el coloquio cultural –y no sólo el panorama plástico– que propone el conjunto de la colección.[1]

Desde esta perspectiva, la respuesta a la forma en la que el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) formó su colección fue una continuación de la crítica sobre la ilegitimidad con la que el circuito central calificó su arribo.

De su exposición inaugural *Mito y Magia en América: Los ochenta*, Olivier Debroise escribió:

> La amplitud de la selección mexicana, así como la fuerte representación de los "artistas de Monterrey", parece indicar que esta muestra sólo fue realizada para ofrecerles un marco más amplio, mezclándolos y relacionándolos con pintores de otras latitudes, hasta cierto punto afines, y que han sido expuestos, casi todos, en Estados Unidos o en Francia.[2]

Como este museo operó durante sus primeros tres años sin una colección permanente, la crítica se enfocó hacia su funcionamiento *como una galería muy lujosa*: "No se organiza una exposición internacional para resaltar el trabajo de tres artistas locales que ya tienen programadas exposiciones individuales", comentó en su momento Robert Littman, director del Centro Cultural Arte Contemporáneo, de Televisa.[3]

Al anunciar la formación de su colección permanente, Fernando Treviño, director del museo, enfatizó que lo harían con el mecanismo más innovador para adquirir obra y hacer el patrimonio artístico de la institución. Esta forma innovadora consistía en el Premio MARCO. El Consejo Directivo

---

[1] Osvaldo Sánchez, "Mejor cómprate un avión. Dilemas del coleccionismo de arte contemporáneo en México", p. 98.

[2] "Es derroche de forma, color y pobreza imaginativa", en *El Norte*, sección Cultural, 2 de julio de 1991, p. 6.

[3] Revista *Poliéster*, núm. 2, sección Curadores, verano de 1992, p. 43.

de MARCO invitó a un grupo de pintores a realizar una obra y donarla a la colección permanente. Quienes aceptaran, inmediatamente quedarían inscritos como candidatos a ganar el Premio MARCO, el más importante, es decir, de monto económico más alto, a nivel mundial.

Las críticas no se dejaron esperar. Kurt Hollander, director de la revista *Poliéster*, dijo:

> La colección permanente es una muestra más de su forma de operar. En los tres años de vida que hoy cumple, el museo se ha distinguido no sólo por las exposiciones, sino por los mecanismos que utiliza, como la captación de fondos por medio de subastas anuales en las que selecciona a un grupo de artistas contemporáneos a quienes encarga una obra bajo cierta temática.[4]

Incluso se cuestionó la forma en la que se conformó y operó el jurado:

> Ya he expresado en ocasiones anteriores mi desagrado a la forma de calificar con la que opera el multitudinario jurado del Premio MARCO, que pretende ser objetiva y es sólo mecanizada porque allí no se da la indispensable discusión sobre valores estéticos.[5]

Todas estas reacciones escamotean un matiz del fenómeno que, por obvio, dejan de lado: su particular forma de operar, como una muestra más del capitalismo cultural en el que las formas de la economía y las de la cultura se confunden. El Premio MARCO es un golpe financiero exitoso.[6] Una res-

---

[4] Marcela García Machuca, "Cuestionan la forma de hacer su colección", en *El Norte*, sección Cultural, 28 de junio de 1994.

[5] Teresa del Conde, "Cómo trabaja un jurado", en *La Jornada*, 7 de agosto de 1996.

[6] Por el monto del premio, 250 mil dólares, MARCO se hizo de 98 obras de prestigiados artistas de América. Por sólo poner dos ejemplos de dos productores mexicanos incluidos en el primer Premio MARCO, los precios en el mercado de ese mismo año de obras de Roberto Cortázar era de 119 mil 583 pesos y el de Javier Marín de 614 mil 996 pesos, y MARCO pagó en promedio 2 mil 550 dólares por cada pieza (Ercila Gómez Maqueo, "¿Es el arte una inversión?", en *Hablando en Plata. El arte como*

puesta rápida y efectiva a las críticas de quienes legitiman y custodian el discurso del arte mexicano contemporáneo. Nunca se ha analizado como una estrategia de respuesta más a esa tendencia centralista, como un acto que afirma la autonomía económico-cultural de Monterrey[7] y que nos hace cambiar los parámetros para leer estos fenómenos artísticos. Así es el centralismo del discurso. Tal vez si lo hubiera hecho la galería londinense Saatchi, este mecanismo sería más estudiado como una de las múltiples formas exitosas en las que capital y arte intercambian valores y formas.

## *Cultivar la solidaridad con el subalterno: Desterritorializar un museo*

En mayo de 2000, Fomento Económico Mexicano, S.A. (FEMSA) anunció que, debido a la reorientación de sus prácticas filantrópicas, concentradas ahora en proyectos de alto impacto social "como la educación; el apoyo a sectores menos favorecidos de la población; tareas relacionadas con el equilibrio ambiental y, desde luego, en programas culturales",[8] el Museo de Monterrey cerraría sus puertas después de 22 años.

Desde la perspectiva que hemos desarrollado en este trabajo, podemos poner entre paréntesis la explicación de "reorientación de los esfuerzos filantrópicos" y tratar de seguir leyendo esta decisión en términos económicos y políticos.

En los años setenta, se da en la colección una estrategia de confrontación nacionalista y a través del modernismo hacia el frente intervencionista de Luis Echeverría; al incluir el edificio del museo dentro de la planta industrial, se promueve la solidaridad con la empresa en un periodo de crisis y recorte.

---

*inversión*, Océano/Landucci, México, 2002, pp. 190-191).

[7] Véase *Arte, museos y estrategias empresariales*, de Teresa Rivera Tuñón, quien analiza la estrategia económica de establecer el museo y el Premio MARCO.

[8] Ver página de FEMSA: http://www.femsa.com/es/about/history/.

Invitación de la exposición de la Colección FEMSA. Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil. 2009.

¿Qué es lo que lleva no sólo al cambio, sino a la disolución de estas estrategias al inicio del siglo XXI?

Si bien habíamos dicho que FEMSA mismo justificaba el museo dentro de sus políticas de beneficio social hacia los trabajadores y la sociedad, la fractura de estas políticas con el esquema de trabajo flexible que impera en la globalización obligará a tratar de reinstaurarla en otro escenario.[9]

Una de las directrices ante la apertura económica y la competencia internacional es el aprovechar nuevas alianzas estratégicas con cadenas productivas transnacionales, desmontar fábricas y reducir los gastos en la nómina.

Según Luc Boltanski y Éve Chiapello, para evitar las críticas que puedan surgir en la región donde hicieron despidos o desinstalaron plantas, las empresas

> Tratan de buscar nuevos caminos para la obtención de beneficios realizando desplazamientos locales, de escasa amplitud, poco visibles y múltiples. Estos desplazamientos pueden ser geográficos (desplazamientos hacia donde la mano de obra es barata y donde el derecho laboral se encuentra poco de-

[9] "FEMSA convertida en una empresa especializada en bebidas y comercialización detallista, emplea hoy a más de 72 mil personas en gran parte del país y en Centro y Sudamérica. En Monterrey sólo conserva una planta cervecera y la planta de empaques y no poseen ninguna planta refresquera, que hoy es su negocio principal" (Lylia Palacios Hernández, *op. cit.*, p. 182).

> sarrollado) si, por ejemplo, las empresas no requieren introducir las mejoras propuestas por la crítica en el reparto de salario/beneficios (podrían hacerse exactamente las mismas observaciones con respecto a las nuevas exigencias en materia del medio ambiente).[10]

¿Podríamos entender el cierre del Museo de Monterrey y la multiplicación de las exposiciones de su colección[11] a lo largo del país y por Estados Unidos como un movimiento de deslocalización similar al de sus plantas, que tiene por intención evitar la crítica y mantener el usufructo del capital cultural –rentabilidad de la colección– con un bajo costo?

Otra deslocalización que puede leerse en esta "reorientación de sus esfuerzos filantrópicos" es la de reinstaurar una estrategia identitaria hacia la empresa por vías más directas dentro del ámbito de la preocupación social, con un desplazamiento de la cultura hacia el espectáculo: el mismo día que en la sección Cultural se daba la noticia del cierre del Museo de Monterrey, en la de Deportes se anunciaba la ampliación del contrato por el que FEMSA seguía como propietario del equipo de futbol Rayados[12]:

> Los viejos y nuevos trabajadores, sindicalizados o no, se repliegan en su condición de individuos anónimos y aislados que se enfrentan a un mercado de trabajo exigente y excluyente, buscando las identidades colectivas en otro ámbito del consumo: en la afición futbolera, en la cantina, o como fans de estrellas.[13]

---

[10] *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, pp. 45-46.

[11] Los propios registros de la colección FEMSA contabiliza más de 40 exposiciones de su colección a partir del cierre del museo.

[12] Las notas, fechadas el 24 de mayo de 2000, son: "Confirman cierre de Museo", de Claudia Guerra, y "Alargan relación Rayados-Femsa", de César Vargas y Alberto Sandoval, ambas de *El Norte*.

[13] Lylia Palacios Hernández, *op. cit.*, p. 188.

## *La cultura es un negocio: Un museo en un* mall

En septiembre de 2008, se inauguró el Sun Mall Museum of Art dentro de un mol –el Sun Mall VIP–, en Benito Juárez, municipio periférico de la zona urbana de Monterrey.

Este museo es un híbrido entre lo cultural y lo comercial, lo urbano y lo rural, el espectáculo y lo social. Más que ignorarlo o cuestionarlo superficialmente, este museo en un mol es un catalizador de las funciones de los museos privados y del sistema de cultura en Monterrey.

Se ofrece abierta y descaradamente dentro del espacio y las operaciones comerciales de un mol: a un lado de una cadena de cines, cerca de la próxima apertura de un casino. Lo que otras propuestas disimulan o encubren con el velo de cultura –la *invención* del Barrio Antiguo y el Parque Fundidora–, este museo lo presume: su liga con el capital, su evidente función propagandística del consumo.

La ubicación del mol en la periferia opera como una herramienta del desarrollo. Ligado al proceso de urbanización, este tipo de proyectos genera un estilo de vida alrededor del capital y el consumo, con la fachada de un proyecto pedagógico civilizador. A través de ellos, se transmiten a los públicos modelos de comportamiento y estéticos pertenecientes a una cultura hegemónica, legitimada como digna.

Jorge Sada Solano, presidente del consejo de museo y dueño del mol, explica:

> Quiero llevarle a la gente lo que no tienen al alcance. Va a ser parte de tu actividad diaria, pasar a ver el museo, entonces empiezas a fomentar la cultura de una manera muy espontánea. Hicimos un museo para atraer a todos los niños de alrededor y sensibilizarlos con la cultura, que sepan entenderla.[14] Al entender el arte sentimos que va a ser gente más tranquila y lo que

[14] Toby Miller y George Yúdice plantean en su libro *Política cultural* que las colecciones principescas tienen como "finalidad expresar la grandeza del monarca y provocar en el espectador una sensación

buscamos es que la sociedad en lugar de que se dispare hacia la maldad, se dispare hacia la bondad.[15]

Si bien la idea del museo como simulacro, al estilo del Bellagio Gallery of Fine Arts en Las Vegas, y el modelo de la tienda como museo, como la tienda de Prada en la entrada del Guggenheim del Soho en Nueva York, pueden venir a nuestra mente con este proyecto regiomontano –esto tal vez es lo que quisieran quienes lo concibieron–; es claro que Benito Juárez no es ni las Vegas, ni Nueva York, ni los Rubens, Picassos y Rauschenbergs, se equiparan con la escueta colección del Sun Mall Museum –16 piezas de jóvenes productores mexicanos–, ni el HEB se parece a las tiendas de Prada.

Sería más simple buscar la justificación de su función por las consecuencias que en el corto plazo ha logrado. Dentro del esquema de negocios de Sada Solano, se pensó en la posibilidad de "franquiciar" el esquema de museos en los siguientes *malls* que se desarrollen.[16]

Suponemos que no es el mismo motivo, de exceso de acervo, que llevó al Guggenheim a extender franquicias, sino que son otros sus motivos. Una posible respuesta nos la da el logro que, en menos de seis meses, hace público este museo en una visita que el expresidente Vicente Fox le hizo *ex profeso*: "Queremos hacer un intercambio cultural con el Centro Fox. Nuestra obra mandarla para allá. Y que ellos preparen líderes",[17] declara Sada Solano.[18]

---

de insignificancia" (Toby Miller y George Yúdice, *Política cultural,* Gedisa, Barcelona, 2004., p. 201). Tal parece que ésa es la intención de este Sun Mall Museum.

[15] Lourdes Zambrano, "Dan espacio en mol a museo de arte", en *El Norte*, sección Vida, 28 de agosto de 2008.

[16] Se tiene planeado uno ya para Tampico, para León y Aguascalientes. Véase Teresa Macías, "Grupo Sun Mall invierte 80 mdd", *Milenio*, 4 de septiembre de 2008.

[17] Abraham Vázquez, "Cabildean con Fox fondos para museo", en *El Norte*, sección Local, 24 de abril de 2009.

[18] De esta negociación se burló oportunamente la columna "M.A. Kiavelo", "Se espera que el ex Mandatario formalice un acuerdo de intercambio cultural entre el Centro Fox y el Sun Mall Museum

Lo que finalmente se pactó, más que un acuerdo de intercambio o cultural, fue un negocio más. Fox se comprometió, a cambio de "asesoría" sobre la operación cultural del Centro Fox en Guanajuato, a cabildear para que la empresa HEB aceptara ser la tienda ancla en el desarrollo de los nuevos Sun Mall que está negociando Sada Solano.

## *La formación de públicos como construcción de sujetos*

*Monterrey es la mejor afición de México.*

Vox populi

A partir de septiembre de 2007, los públicos se volcaron masivamente y confluyeron en un solo punto: el Parque Fundidora para asistir a los eventos gratuitos del Fórum Universal de las Culturas. Ante la baja asistencia de turismo extranjero, la presencia de los públicos regiomontanos fue el fenómeno más notable del evento.

Muchos se preguntaron: ¿de dónde salieron, cómo llegaron a formarse, dónde habían estado estos públicos?, los que, al confluir en un solo lugar, llegaron a visibilizarse como nunca antes.

Hay pocos estudios sobre los hábitos de consumo cultural. A inicio de los noventa, se empiezan a dar a conocer los estudios que un grupo de antropólogos hacen en la Ciudad de México,[19] y a partir de 1994 el Grupo Reforma realiza anualmente encuestas sobre consumo cultural –en las que sólo hasta 1999 se incluye a las ciudades de Guadalajara y Monterrey. Los estudios nacionales patrocinados por el Estado comienzan hasta el año 2000.

---

of Art del municipio de Juárez. El espacio cultural, que con mucho orgullo presume ser el único museo dentro de un mol en México, fue creado por Jorge Sada Solano e inaugurado el 3 de septiembre pasado como parte del centro comercial Sun Mall Juárez. Aunque sólo ellos saben qué van a intercambiar, esta tarde se estaría firmando el convenio de colaboración" (*El Norte*, 23 de abril de 2009).

[19] Néstor García Canclini (coord.), *El consumo cultural en México*, Conaculta, México, 1993.

Según Eduardo Nivón e Hiram Villalobos, el perfil de consumo cultural se conforma por la infraestructura cultural a la que se tenga acceso, la conformación histórica de cada región o ciudad, pero también por el nivel de desarrollo y el educativo, además del equipamiento doméstico –acceso a internet, televisión de cable o satelital, reproductor de DVD, *walkman*, computadora– que tenga una ciudad o región.

En un estudio comparativo de las ciudades de Guadalajara, México y Monterrey, encuentran estos autores que Monterrey tiene niveles de consumo cultural más amplios que las otras dos metrópolis dado el gran crecimiento que ha habido en los últimos años en la infraestructura cultural,[20] así como por los elevados niveles de educación y de equipamiento doméstico que se registran debido a mejores estándares de ingreso y de vida.

Si seguimos estas rutas, podemos pensar que estos públicos se formaron en las escuelas básicas privadas donde, cada vez más frecuentemente, asisten *cuentacuentos* para promover el gusto por la narración –estos *cuentacuentos* forman parte de las opciones de entretenimiento para las fiestas infantiles de las clases medias. También tales públicos se han ido formado en la asistencia a conciertos didácticos, funciones de títeres o de teatro infantil, ballets y, desde luego, a los cursos de verano que imparten instituciones educativas y culturales.

La vida universitaria, desde sus primeras décadas, es también responsable de la formación de estos públicos. Los jóvenes estudiantes de las múltiples universidades privadas –y de la única universidad pública– son los espectadores constantes de cineclubs o salas comerciales para ver películas; los obligados compradores de libros y asistentes a las ferias del libro; los asiduos lectores de revistas de tendencia y vida universitaria que se reparten

[20] En 1987, se registraban en el *Atlas cultural de México* (1987) sólo dos centros culturales y cinco museos (citado en Eduardo Nivón e Hiram Villalobos, "Perfil metropolitano del consumo cultural", en *Retos culturales de México frente a la globalización,* Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, p. 557). A la fecha, sólo el eje Macroplaza-Parque Fundidora excede este equipamiento.

gratuitamente; los visitantes de museos y galerías por obligación y por ocio; y los clientes de conciertos y antros los fines de semana.

Las políticas de Estado contribuyeron asimismo a formar públicos, según recuerda Miguel Covarrubias: "Si no fuera por la Universidad, si no fuera por el Gobierno del Estado, si no fuera por el INBA, nosotros no podríamos haber conocido lo que era la danza contemporánea o el teatro [universitario].[21]

Curso de verano. Arte AC. Sala Romelia Domene Flor, 2000.

La expansión de las actividades culturales de las instituciones surgidas en los años ochenta contribuyó a atender públicos más variados, como menciona Elvira Ramos: "Los museos empiezan a diversificar su producción. Ya no sólo exhiben; dan cursos, empiezan a formar asociaciones de amigos, o a los guías. Entonces la gente empieza a acostumbrarse a toda esta cultura nueva".[22] El paralelo desarrollo de la prensa cultural, generado por esa necesidad de difusión de las instituciones, crea espacios públicos donde se habla cotidianamente de cultura.

Los públicos existen y se manifiestan permanentemente en Monterrey

[21] Citado en Enrique Ruiz Acosta, "El tiempo del arte", en *Artes Plástica de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000,p. 134.
[22] *Ibid.* p. 149.

dando la posibilidad, incluso, de que se pueda vivir de la producción cultural –sea vía las industrias culturales o con la concepción tradicional de cultura.[23]

El consumo cultural está ligado al nivel educativo y de ingreso, por lo que está centrado en las élites y en las clases medias. Por ser Monterrey una ciudad de jóvenes estudiantes con alta capacidad económica, lo que priva es su apertura al hedonismo y al deseo, al ocio y la utopía que implica no solo la vida estudiantil, sino todo el estilo de vida del liberalismo.

Dada la supremacía de las políticas culturales corporativas, sería interesante saber qué funciones cumplen en la formación de públicos. Como hemos revisado en este trabajo, la principal función de estas políticas es formar sujetos fieles al modelo de desarrollo industrial, solidarios con las empresas locales hasta el desempleo –o la ignominia–; sujetos que reproduzcan un modelo de vida basado en el consumo y la experiencia de bienestar.[24]

En un esquema que privilegia la visión jerárquica de la sociedad, dado a reseñar, como factor histórico, los méritos de los individuos –estas características del desarrollo cultural basado en lo corporativo–, es necesario revisar la importancia de los públicos y rearticular estas circunstancias culturales desde perspectivas sociales.

Faltan todavía políticas culturales alternativas que apoyen las acciones y reacciones de los diversos grupos sociales que, desde zonas cercanas o desde todo el país, vinieron a conformar esa sociedad vasta y diferenciada que es hoy Monterrey. Esos grupos que contribuyeron a formar esta sociedad

---

[23] Desde los antros y los *tables*, algunas galerías de arte, los centros de promoción de grupos de rock o las oficinas de producción de videos, la producción local de televisión, las agencias de publicidad, las escuelas de diseño, hasta las decenas de academias de ballet, danza, canto y música que mantienen vivo el modelo de que las hijas de las clases medias tengan una educación artística acorde con el modelo de la élite y que producen su festival de fin de curso donde todos tengan la oportunidad de lucirse; todas estas opciones actualizan en Monterrey la relación capital y cultura que respira diariamente y va tomando centralidad en la producción de capital.

[24] El surgimiento del narcotráfico espera todavía un estudio sobre la relación entre este modelo de vida, la experiencia de bienestar y el consumo de drogas recreativas, sean legales o ilegales.

que, a pesar de su cerrazón elitista, cuasi endogámica, se define por esa mezcla de esperanzas, deseos y frustraciones, de valores e identidades que están buscando simbolizarse cotidianamente.

El verdadero triunfo de la cultura será aquel que ayude a "construir ciudadanía cultural, entendida como la capacidad individual y social de participar activamente en la creación de significados y en el destino cultural, democrático, de la nación".[25]

Puesto que la producción cultural produce sujetos y genera modelos de identidad individual y comunitaria, la cultura se convierte en un bien estratégico y su posesión tiene que redistribuirse de manera igualitaria. Ésa es la importancia de las políticas culturales, ésa es la importancia de que, a cada uno de nosotros, se nos pida tomar una postura activa para volver estas políticas –corporativas o públicas– un campo de negociación y resistencia que nos permita apropiarnos de nuestros deseos, temores, imágenes de nosotros mismos y de la sociedad en la que a diario vivimos y convivimos.

[25] Sabina Berman y Lucina Jiménez, *Democracia Cultural,* Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 168.

# BIBLIOGRAFÍA


Alba Vega, Carlos, "Relaciones entre los empresarios y el Estado", en *Historia Contemporánea de México,* tomo 2, *Actores*, Océano, México, 2005, pp. 157-200.

Arizpe, Lourdes (coord.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2006.

Barrios, José Luis, "Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)", en *Hacia otra historia del arte en México,* tomo IV*, Disolvencias (1969-2000)*, Conaculta, México, 2004, pp. 141-179.

Benítez Dueñas, Issa María (coord.) *Hacia otra historia del arte en México,* tomo IV, *Disolvencias (1969-2000)*, Conaculta, México, 2004.

Berman, Sabina y Lucina Jiménez, *Democracia Cultural,* Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Bizberg, Ilán y Lorenzo Meyer (coords), *Historia Contemporánea de México,* tomo 2*, Actores*, Océano, México, 2005.

Brea, José Luis, *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2004.

_____ (ed.), *Estudios Visuales, epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.

Boltanski, Luc y Éve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.

Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Montressor, Tucumán, 2002.

Carrillo, Jesús, "Las nuevas fábricas de la cultura; los lugares de la creación y la producción en la España contemporánea", en *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura,* Universidad de las Américas Puebla/Centro Cultural de España México, México, 2008, pp. 281-305.

*Catálogo de ARCO 05,* tomo 1, ARCO/Institución Ferial de Madrid, Madrid, 2005.

Charpenel, Patrick, "Los Nuevos Leones", en *Los Nuevos Leones*, Catálogo de exposición, Fórum Universal de las Culturas, Monterrey, 2007, pp. 13-16.

Conde, Teresa del, "Cómo trabaja un jurado", en *La Jornada*, 7 de agosto de 1996. http://www.jornada.unam.mx/1996/07/09/teresa.html

Cordero Reiman, Karen, "Lecturas del arte mexicano en el siglo XX", en *Mirar desde Monterrey, Arte mexicano y latinoamericano en la Colección FEMSA, 1977-2003*, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2003, pp. 35-49.

Córdoba José de, "Con apoyo de élite empresarial, Legionarios de Cristo extienden su influencia en México", *The Wall Street Journal*, 23 de enero de 2006, Nueva York.

Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, ERA, México, 1972.

Covarrubias, Miguel (ed.), *Desde el cerro de La Silla, Artes y Letras de Nuevo León,* Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1992.

Debroise, Olivier, "Es derroche de forma, color y pobreza imaginativa", en *El Norte*, sección Cultural, 2 de julio de 1991, p. 6.

"De universal a local, el formato Fórum adelgaza en Monterrey en una edición también polémica", Servicios Informativos de Terra, 4 de junio de 2009. http://terranoticias.terra.es/articulo/html/av21820287.htm

Elizondo, Ricardo, "El Tecnológico de Monterrey", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 109-146.

"Entrevista a Robert Littman", Revista *Poliéster*, núm. 2, sección Curadores, verano de 1992, p. 43.

Farías Campero, Carolina, "Manifestaciones artísticas frente a la globalización", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 197-225.

Fernández, Vanesa, "Informados, creativos e insolentes", en *El Norte,* sección Vida, 4 de julio de 1998.

_____, "Lo marginal ha ganado espacios", en *El Norte*, sección Vida, 14 de julio de 1998.

Flores, Jesús, "Jóvenes mutantes y artistas de fin del siglo", en *Artpress* 243, febrero de 1999.

Flores Torres, Óscar (coord.), *Nuevo León de cara al siglo XXI*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2005.

Foster, Hal, "Contra el pluralismo", *El Paseante* 23-25, Ediciones Siruela, Madrid, 1995, pp. 80-95.

Fuente, Daniel de la, "Instalan Consejo para el Fórum 2007", *El Norte*, sección Vida, 26 de octubre del 2006.

Fuentes Mares, José, *Monterrey, Una ciudad creadora y sus capitanes,* Jus, México, 1976.

Galindo, Carlos-Blas, "Julio Galán (1959-2006), muso de Julio Galán", *El Financiero*, sección Cultura, 7 de agosto de 2006.

García Canclini, Néstor (coord.), *El consumo cultural en México*, Conaculta, México, 1993.

García Machuca, Marcela, "Cuestionan la forma de hacer su colección", en *El Norte*, sección Cultural, 28 de junio de 1994.

García Ortega, Roberto, "Conformación del área metropolitana de Monterrey y su problemática urbana, 1930-1984", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 35-71.

Garza, José, "Presidirá Alejandra Rangel el Conarte", *El Norte*, sección Cultural, 26 de junio de 1995.

Gómez Maqueo, Ercila, "¿Es el arte una inversión?", en *Hablando en Plata. El arte como inversión*, Océano/Landucci, México, 2002, pp. 125-193.

_____(coord), *Hablando en Plata. El arte como inversión*, Océano/Landucci, México, 2002.

González Quijano, José, "El Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León, 1948-1976", en *Desde el Cerro de la Silla, Artes y Letras de Nuevo León,* Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1992, pp. 95-121.

González Virgen, Miguel, "Hacia una globalización norteña. Arte emergente en Monterrey" en *Los Nuevos Leones*, Catálogo de exposición, Fórum Universal de las Culturas, Monterrey, 2007, pp. 17-29.

Granados, Marco, "El ataque de los mutantes" (primera parte), en *El Norte*, sección Vida, 24 de junio de 2000.

_____, "El ataque de los mutantes" (segunda parte), en *El Norte*, sección Vida, 8 de julio de 2000.

Guasch, Ana María, "Doce Reglas para una nueva Academia", en *Estudios Visuales, epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005, pp. 59-74.

Guerra, Claudia, "Confirman cierre de Museo", *El Norte*, sección Vida, 24 de mayo de 2000.

Gutiérrez Salazar, Sergio Elías, "Treinta años de vida política en Nuevo León. A vuelo de memoria 1973-2003", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 21-60.

Hernández, Édgar Alejandro, "Proyecta SRE un México actual", *Reforma*, sección Cultura, 28 de febrero de 2002.

Herrera Pescador, José Alfredo, Benjamin Sierra, Enrique Ruiz Acosta, *Transferencias, convenciones y simulacros. Diálogos para una visión y una interpretación de las artes visuales de Monterrey*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2004.

Holmes, Brian, "La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural", en *Brumaria 7*. *Artes, máquinas, trabajo intelectual*, Brumaria AC, Madrid, 2006, pp. 97-117.

Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalizacion,* Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Lazzarato, Maurizio, "Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*", en *Brumaria 7*, *Artes, máquinas, trabajo intelectual*, Brumaria AC, Madrid, 2006, pp. 35-44.

López Cuenca, Alberto y Eduardo Ramírez (coords), *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, Universidad de las Américas Puebla/Centro Cultural de España México, México, 2008.

López Villafañe, Víctor, "De lo local a lo global. La experiencia de Nuevo León en la globalización", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 61-85.

_____(coord.), *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007.

Lozano, Luis-Martín, "Valoración internacional de los Grandes Maestros del Arte Mexicano. El coleccionismo del Arte Moderno", en *Hablando en Plata. El arte como inversión*, Océano/Landucci, México, 2002, pp. 63-88.

Macías, Teresa, "Grupo Sun Mall invierte 80 mdd", Milenio, 4 de septiembre de 2008, http://atlas.milenio.com/node/74472

"M.A. Kiavelo", El Norte, sección Internacional, 23 de abril de 2009.

Manrique, Jorge Alberto, "El mecenazgo", en *Una visión del arte y de la historia,* tomo IV, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, pp. 145-154.

Miller, Toby y George Yúdice, *Política cultural,* Gedisa, Barcelona, 2004.

*Mirar desde Monterrey, Arte mexicano y latinoamericano en la Colección FEMSA, 1977-2003*, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2003.

Mitchell, W. J. T., "Interdisciplinarity and Visual Culture", *Art Bulletin* 77, diciembre de 1995, pp. 540-544.

Moyssén Lechuga, Xavier, "El jardín en la estepa o una ciudad ilusionada con el arte", en *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX,* Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, pp. 67-109.

_____, "Historias alternas" en *Mirar desde Monterrey, Arte mexicano y latinoamericano en la Colección FEMSA, 1977-2003*, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2003, pp. 9-30.

_____, "Artes visuales en Nuevo León" en *Nuevo León de cara al siglo XXI,* Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2005, pp. 83-113.

_____, "Vida y obra de una colección" en *Colección FEMSA, Una mirada continental*, Catálogo de la exposición, MARCO, Monterrey, 2005, pp. 01-05.

Nivón, Eduardo y Hiram Villalobos, "Perfil metropolitano del consumo cultural", en *Retos culturales de México frente a la globalización,* Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, pp. 535-559.

Ortega Ridaura, Isabel (coord.), *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007.

Palacios Hernández, Lylia, "Consolidación corporativa y crisis económica en Monterrey, 1970-1982", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 207-244.

_____, "De la cultura del trabajo a la cultura de la competencia", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 163-196.

Pozas, María de los Ángeles, "Las grandes empresas regionales frente a la economía global: Dos décadas de adaptación y cambio", en *Nuevo León en el siglo XX. Apertura y Globalización, de la crisis de 1982 al fin de siglo*, tomo III, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 87-127.

Ramírez, Mari Carmen, "Identidad o legitimación. Apuntes sobre la globalización y arte en América Latina", texto leído en el encuentro Artelatina, Universidad Federal de Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, noviembre de 2000. http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/mari.html

Rangel Guerra, Alfonso, *Arte, A.C. Los frutos y los años,* Arte AC, Monterrey, 1993.

Rangel Hinojosa, Alejandra, "Conarte en la memoria colectiva", en *Revista Pantagruélica*, 17 de marzo de 2009. http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=185:conarte-en-la-memoria-colectiva&catid=16:el-futuro&Itemid=32

Rippey, Carla, "Sobrevivir como artista", en *Réplica 21*, 2001. http://www.replica21.com/carlarippey/conferencia.htm

Rivera Tuñón, Teresa, *Arte, museos y estrategias empresariales,* Universidad de Monterrey- Centro de Información Regional sobre las Artes Visuales, Monterrey, 2005.

Rubio Elosúa, Eduardo, "De promotores, instituciones y políticas culturales", en *Artes Plástica de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, pp. 155-196.

_____, "Primeros tiempos de Conarte", *Revista Pantagruélica*, 17 de marzo de 2009. http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=168:primeros-tiempos-de-conarte&catid=16:el-futuro&Itemid=32

Ruiz Acosta, Enrique, "El artista regiomontano", en *Armas y Letras*, núm. 13, 1998, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, pp. 52-54.

_____, "El tiempo del arte", en *Artes Plástica de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, pp. 111-152.

Salazar, Humberto, "La entrada al nuevo siglo", en *Artes Plásticas de Nuevo León, 100 años de historia, siglo XX*, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., Monterrey, 2000, pp. 11-65.

Sánchez, Juan Ángel, "Movimientos sociales", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 147-172.

Sánchez, Osvaldo, " Mejor cómprate un avión. Dilemas del coleccionismo de arte contemporáneo en México", en *Hablando en Plata. El arte como inversión,* Océano/Landucci, México, 2002, pp. 91-108.

_____, "El cuerpo de la nación, El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización", *Curare* 17, enero-junio de 2001, pp. 137-146.

Sánchez Munguía, Vicente, "Los empresarios de Monterrey en la transición mexicana a la democracia", en *Nuevo León en el siglo XX. La industrialización; del segundo auge industrial a la crisis de 1982,* tomo II, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2007, pp. 173-205.

Saragoza, Alex M., *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880-1940*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2008.

Smith Pussetto, Cintia, Nancy Janett García Vázquez y Jesús David Pérez Esparza, "Análisis de la ideología empresarial regiomontana. Un acercamiento a partir del periódico *El Norte*", *CONfines*, *Revista de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, enero-marzo de 2008, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey.

Texto sobre el contenido del mural en la página oficial del ITESM: http://www.itesm.edu/wps/portal?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/MTY/Monterrey/Acerca+del+campus/Vis%C3%ADtanos/Instalaciones/Rector%C3%ADa

Tijerina, Mentor, "Conarte: el cambio de las políticas culturales en Nuevo León", *Revista Pantagruélica,* 17 de marzo de 2009. http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=178:conarte-el-cambio-de-las-politicas-culturales-en-nuevo-leon&catid=16:el-futuro&Itemid=32,

Torres, Ana, "Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales", en *Discurso Visual, Revista digital del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*, núm. 3, marzo de 2005. http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne03/numero3.htm,

Torres, Blanca, "Actores no estatales y la apertura comercial", en *Una historia contemporánea de México,* tomo 2, Océano, México, 2005, pp. 201-224.

Vargas, César y Alberto Sandoval, "Alargan relación Rayados-Femsa", *El Norte*, sección Deportes, 24 de mayo de 2000.

Vázquez, Abraham, "Cabildean con Fox fondos para museo", en *El Norte*, sección Local, 24 de abril de 2009.

Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.

Zambrano, Lourdes, "Dan espacio en mol a museo de arte", en *El Norte*, sección Vida, 28 de agosto de 2008.

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN 5

LA CULTURA COMO ESTRATEGIA DE CONFRONTACIÓN 9

LEY FEDERAL DEL TRABAJO Y CARDENISMO:
EL TECNOLÓGICO DE MONTERREY 17

ENFRENTAMIENTO CON ECHEVERRÍA:
MUSEOS Y COLECCIONISMO CORPORATIVO 35

GLOBALIZACIÓN:
CAMBIO EN LA INTERLOCUCIÓN DE LA CULTURA 49

POLÍTICA CULTURAL PÚBLICA,
ESPACIO DE NEGOCIACIÓN Y CUSTODIA 65

CAMBIOS EN EL ESTATUTO DE ARTISTA 93

ESTRATEGIAS CULTURALES
*MADE IN MONTERREY* 131

BIBLIOGRAFÍA 145

Se imprimieron 1500 ejemplares en los talleres de Serna Impresos S.A. de C.V.,
durante septiembre de 2009, Monterrey, N.L.
Para los interiores se utilizó papel Couché de 150 gr. y de 300 gr. para forros.
En su composición se utilizaron tipos de la familia Frutiger.
El cuidado editorial estuvo a cargo del
Fondo Editorial de Nuevo León.

Eduardo Ramírez es académico e investigador en Artes Visuales. Su obra crítica ha sido publicada en *Curare; Lápiz, Revista Internacional de Arte*; *salónKritik*; *Arte y Crítica*; *ABC de las arte y las letras* y *Milenio Diario Monterrey.* Entre 2000 y 2007 editó el fanzine *velocidadcrítica*, publicación que participó en la Primera Bienal de Praga y *Documenta 12 magazines*. Ha sido becario de la Fundación Jumex y del Centro de Escritores de Nuevo León.

"Durante todo el siglo XX los empresarios de Monterrey usaron la cultura como un recurso para diferentes fines –identidad empresarial y nacional, manejo político, atracción de capital–, creando un contexto atípico de capitalismo cultural bisoño en un país de la periferia. Uno en el que si bien el desarrollo industrial todavía no alcanzaba la desmaterialización en lo financiero, la informatización en sus redes de producción –propias de esta etapa del capitalismo tardío–, sí implementaba estrategias claras para hacer de la cultura un proceso de capitalización económica."

*Eduardo Ramírez*

ISBN 978-607-7577-47-8
9 786077 577478

FONDO EDITORIAL DE NUEVO LEÓN

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN